

Милиция/полиция в (пост)советской массовой культуре (к исторической иконографии власти)

Дмитрий В. Попов

Омская академия МВД России, Омск, Российская Федерация

ORCID: 0000-0002-4587-6351

Рекомендация для цитирования:

Попов Д. В. (2024) Милиция/полиция в (пост)советской массовой культуре (к исторической иконографии власти). *Социология власти*, 36 (3): 136-163
<https://doi.org/10.22394/2074-0492-2024-3-136-163>

For citations:

Popov D. V. (2024) Police/Militia in (Post)Soviet Popular Culture (to the Historical Iconography of Power). *Sociology of Power*, 36 (3): 136-163
<https://doi.org/10.22394/2074-0492-2024-3-136-163>

136

Поступила в редакцию: 02.08.2024;
прошла рецензирование:
19.09.2024;
принята в печать: 30.09.2024
Received: 02.08.2024; Revised:
19.09.2024; Accepted for publication:
30.09.2024



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

© 2024 by the author.

Представление о полиции как о «добром порядке» из «полицейской науки» (Polizeiwissenschaft) абсолютизма было развито в биополитической модели заботы о населении эпохи Модерн, занятой обеспечением безопасности и благополучия. Будучи порождением массового общества, нововременное государство сосредоточило внимание на влиянии на общественное мнение. В XIX-XX вв. происходит встречное движение полицейского надзора и искусства, что порождает «полицейскую эстетику». Так, в СССР кинематограф явился действенным средством формирования желаемого образа советской милиции в послевоенный период нормализации общественной жизни. Внося свой вклад в миф о развитии социализме, милицейское кино способствовало переносу с экрана в жизнь новой нормы доверительного отношения между представителем власти и гражданином. Это конструктивистское по духу кино вовлекало зрителя в кинореальность за счет уподобления с главным героем-милиционером, выступающим нравственным ориентиром. Помимо формирования образа «родной милиции», активно развивалось интеллектуальное милицейское кино, сфокусированное на профессионализме. Наибольшей популярностью пользуется милицейское кино, тематизирующее моральную правоту сотрудников милиции, во имя советского гражданина борющихся с преступностью. Вовлечение в кинореальность через уподобление, новизну, память и воображение включало в себя и романтизацию исторических событий революции. В годы перестройки милицейское кино инвертируется. В нем эксплуатируется эффект новизны, связанный с погружением

зрителя в нарождающиеся рыночные отношения. Интерес зрителя сфокусирован на изнаночной, криминальной стороне общественной жизни. Преступность романтизируется, милиция — стигматизируется. От конструирования мифа о сотрудничестве власти и населения милицейское кино переходит к деконструкции мифа. В то же время американское кино привносит элементы боевика, триллера, хоррора. Зритель более не включен во властный проект по трансформации реальности, его привлекает иллюзия, зрелище. Новейшее полицейское кино, преодолевая тотальный деконструктивизм, занято реконструкцией духа советского милицейского кино в современных декорациях. Осциллируя между интенцией на генерацию положительных образов полиции и демонстрацией «правды жизни», современное полицейское кино содержит в себе натальные ростки нового кинематографа, в котором образ полиции имеет важное значение для нормализации общественной жизни.

Ключевые слова: полиция, милиция, полицейская эстетика, пропаганда, массовое общество, кинематограф

Police/Militia in (Post-)Soviet Popular Culture (Towards a Historical Iconography of Power)

Dmitry V. Popov

137

Omsk Academy of the Ministry of Internal Affairs of Russian Federation,
Omsk, Russian Federation
ORCID: 0000-0002-4587-6351

The idea of the police as a “good order” from the *Polizeiwissenschaft* of absolutism was developed in the biopolitical model of caring for the population of the Modern era, engaged in ensuring safety and well-being. Being a product of mass society, the modern state has focused on influencing public opinion. In the XIX-XX centuries, there was a counter-movement of police supervision and art which gave rise to ‘police aesthetics’. Cinematography was an effective means of forming a desirable image of the Soviet militia in the post-war period of normalization of public life. By contributing to the Soviet myth of developed socialism, militia cinema contributed to a screen-to-life transfer of a new norm of trust between representatives of power and citizens. This constructivist cinema involved the viewer in the cinematic reality by likening them to the main character, a militiaman who acts as a moral guide. In addition to forming the image of the ‘familial militia’, intellectual militia cinema — with its focus on professionalism — is actively developing. The most popular version of the latter is militia cinema that thematizes the moral rightness of militia officers fighting crime in the name of Soviet citizens. Involvement in the cinematic reality through assimilation, novelty, memory, and imagination included the romanticization of the historical events of the revolution. Militia cinema was inverted during the years of the perestroika. It exploited the effect of novelty associated with the viewer's immersion in emerging market relations. The viewer's interest was focused on the wrong, criminal, side of public life.

Crime is romanticized, the militia is stigmatized. From constructing the myth of cooperation between the government and the population, militia cinema moves on to deconstructing the myth, achieving an effect of denigration. The fashion for American cinema brings elements of action, thriller, horror. The viewer is no longer included in the imperious project of transforming reality; they are attracted by the illusion, the spectacle. The latest police cinema, overcoming total deconstructionism, is busy reconstructing the spirit of Soviet militia cinema in modern settings. Oscillating between the intention to generate positive images of the police and the demonstration of the "truth of life", modern police cinema contains the natal shoots of a new cinema in which the image of the police is important for the normalization of public life.

Keywords: police, militia, police aesthetics, propaganda, mass society, cinematography

Введение

138

Предметной областью настоящей статьи является милицейское/полицейское советское/российское кино, его историческое развитие, основные смыслы и интенции. Поскольку полиция существует в контексте общей логики развития государства и, в частности, государства эпохи Модерн, постольку в рамках раздела «К исторической социологии полиции» изложен взгляд на роль полиции в современном государстве, прошедшем биополитическую трансформацию XIX в. Стремление к воздействию и даже контролю над общественным мнением, обозначившееся уже в XVIII в. и приведшее к формированию аппаратов пропаганды в начале XX в., а также рецепция средств художественной выразительности, сформировавшая особую «полицейскую эстетику», рассмотрены в разделе «Полиция и искусство: взаимное тяготение». Собственно зарождение и развитие милицейского кино в СССР проанализированы в разделе «Полицейская эстетика в действии». Специфический процесс трансформации милицейского кино в перестроечный/постперестроечный период рассмотрен в разделе «Визуальная антропология распада». В заключении тезисно сформулированы основные тенденции в развитии современного российского полицейского кино. Целью статьи является историко-социологический анализ милицейского/полицейского кино. Автор исходит из представления о важности формирования конструктивного диалога между властью/полицией и обществом/гражданином для нормального развития общества и государства, что и находит отражение в жанре полицейского кинематографа. Автор не претендует на полноту исследования ввиду ограниченного объема научной статьи, масштабности проблематики и возможных субъективных искажений, связанных с автобиографическими пресуппозициями.

К исторической социологии полиции¹

В фундаментальном исследовании, посвященном теологической генеалогии экономики и управления, Джордžo Агамбен несколько провокативно заявляет, что «подлинная проблема, сокровенная тайна политики — это не суверенитет, а управление, не Бог, а ангел, не царь, а министр, не закон, а полиция — иными словами, та управленческая машина, которую они образуют и работу которой поддерживают» [Агамбен 2019: 453].

Свое заключение Дж. Агамбен основывает на модели государства, которая сложилась в процессе перехода от суверенной власти к биовласти в XVIII в. Этот переход выражал тенденцию, которую М. Фуко обозначил как «обуправливание государства» [Фуко 2011: 165]. Для парадигмы «управленчества» (фр. *gouvernementalite*) характерно «доминирование того типа властных отношений, который можно назвать “правлением” над суверенитетом и дисциплиной, и вызывающего развитие, с одной стороны, целого ряда специфических учреждений управления, а с другой — целой категории особых знаний» [Фуко 2011: 163]. «Управленчество» проникает во все сферы жизни общества, регулирует, поддерживает, нормирует, регламентирует самые разнообразные начинания индивидов.

Полиция в этом процессе играет ключевую роль. Она сплетает в единое целое функции нормализации, стимулирования, надзора, паноптического наблюдения за населением на основе статистики, конструирования правопорядка в рамках изменчивой парадигмы управленчества и, конечно, борьбы с преступностью и правона-

¹ В настоящей статье *милиция* (от лат. *militia* — воинство, служба, ополчение) будет рассматриваться в контексте послевоенной жизни в СССР, в том числе в период «развитого социализма». Содержательно милиция отличается от полиции тем, что она используется для обозначения формируемых на добровольной основе, иррегулярных парамилитарных подразделений, создаваемых для исполнения полицейских функций по обеспечению безопасности и охране правопорядка тогда, когда власть в силу обстоятельств (речь в первую очередь идет о чрезвычайных ситуациях различного рода) не имеет возможности полноценно и на регулярной основе осуществлять свои функции. Однако советская милиция в обозначенный период времени выполняла свои функции регулярно, являясь важным государственным органом власти; сотрудники милиции получали денежное довольствие и имели ряд преференций; а функционал милиции во многом был тождествен полицейской деятельности в других государствах. В связи с этим советская милиция будет рассматриваться как разновидность полиции со всеми характерными для нее существенными характеристиками, несмотря на те особенные черты, которые ей приписывались в идеологии Советского Союза. Одним словом, в рамках тематики данной статьи действует упрощенная формула *советская милиция послевоенного времени — это полиция*.

рушениями. Последняя из указанных функций является оборотной стороной биополитической заботы о населении, опирающейся на крайне важные для власти механизмы ограничения и исключения тех категорий населения, которые не вписываются в осуществляемые властью социальные проекты. Такое исключение использует инструментарий, который можно уподобить «ситу» (каталогизация, категоризация, рейтингование населения по широкому спектру критериев — образование, здоровье, трудоспособность, лояльность и т.п.), «ножницам» (собственно механизмы профилактики, предупреждения и приостановки нежелательной деятельности) и «бумаге» (юридически удостоверенные документы, на основании которых запускаются процедуры, обеспечивающие тот или иной режим существования лица¹).

Режим полицирования позволяет конструировать относительно эффективную государственную бюрократию, реализующую «утопию правил» в современном развитом обществе. Причем полиция является важнейшим — силовым — элементом этой бюрократии. «Полиция — это бюрократы с оружием. Это очень хитроумная штука, если задуматься. Ведь когда большинство из нас думает о полицейских, мы не рассуждаем о том, что они принуждают к исполнению правил. Мы считаем, что они борются с преступлениями, а когда мы думаем о “преступлениях”, то в голову приходят прежде

140

1 Как пример, рассмотрим паспортизацию как прикладной полицейский и биополитический инструмент, который позволяет применить механизмы включения/исключения в формируемую экономическую, военнополитическую, политико-правовую систему социальных отношений. Паспортизация была осуществлена на основании Постановления ЦИК и СНК СССР № 57/1917 от 27 декабря 1932 г. в целях лучшего учета населения. «Ключевые предикаты в этом Постановлении — учет, разгрузка и очистка — приписаны трем разным категориям населения. Учету на этом этапе подлежала главным образом та часть населения, которая могла работать и тем самым приносить пользу (им-то и будут вручены паспорта). Разгрузка предполагала выселение тех, кто не был связан с производством и работой в учреждениях (из числа местных жителей)... Под очисткой понималось выявление укрывающихся “кулацких, уголовных и иных антиобщественных элементов” со всеми вытекающими последствиями... Из этих трех направлений только учет в какой-то мере соответствовал идее паспортизации. Однако с ее помощью власть рассчитывала прежде всего разгрузить и очистить города. Другими словами, паспортизация была ориентирована не только и даже не столько на тех, кто получит паспорта, сколько на тех, кто их не получит» [Байбурин 2017: 95–96]. В механизме паспортизации недвусмысленно зашифрован и инструментарий «государственного расизма» М. Фуко (как дискриминации по ситуативному признаку), и положение «голой жизни» (Дж. Агамбен), и правовой статус *homo sacer* (Дж. Агамбен), имеющие совершенно определенное биополитическое содержание.

всего преступления насильственные. Хотя, по существу, полиция делает в основном ровно противоположное: она использует угрозу применения силы в ситуациях, которые изначально не имеют с этой угрозой ничего общего» [Гребер 2016: 69].

Полиция насаждает правила поведения, обеспечивающие нормальное (т. е. в пределах задаваемой желаемой нормы) совместное сосуществование граждан. В большинстве случаев это происходит мирно. Полиция обеспечивает законность, оказывая давление на общество с целью того, чтобы оно выполняло предписания, исходящие от оправительственного государства, в большинстве случаев демократического и социального. Полиция принуждает к жизни по правилам. Д. Гребер подчеркивает этот момент со свойственной ему иронией: «Все эти правила подкрепляются насилием. Конечно, в обычной жизни полиция редко появляется, помахивая дубинками, чтобы заставить исполнять предписания закона, но... если кто-то просто делает вид, что государство и его правила не существуют, то происходит именно это. Поскольку резиновые дубинки фигурируют эпизодично, насилие становится сложнее увидеть» [Гребер 2016: 80]. В точке открытого неповиновения полиция, будучи, по сути, находящимся под рукой у государства суверенным насилием [Агамбен 2015: 106-107], выходит на свет в «голом» виде из-за завесы повседневного порядка. «Утверждение, что цели полицейского насилия всегда идентичны целям остального права или хоть как-нибудь связаны с ними, является абсолютно ложным. Скорее, “право” полиции обозначает, в сущности, то место, в котором государство, будь то от бессилия, будь то из-за имманентных связей внутри любого правового порядка, больше не может посредством права гарантировать свои собственные эмпирические цели, которых оно желает достичь любой ценой» [Агамбен 2015: 106-107]. Явление «голой» полиции укладывается в шмиттеанскую модель суверена, отличительной способностью которого является право решения об объявлении чрезвычайного положения. Исторически крайние степени суверенизации полиции соответствуют чрезвычайным периодам в развитии государств, что зачастую порождает режим, при котором функция заботы о населении становится пустым звуком.

Но следует подчеркнуть, что такой режим полицирования совершенно не соответствует задачам оправительственного государства. Ведь «полиция — это аппарат, обеспечивающий функционирование государственного интереса... То, на что нацелена деятельность полиции, это деятельность человека как имеющего отношение к государству... Полиция должна быть инструментом эффективной интеграции деятельности человека в государство, в его силы и их развитие. Речь, следовательно, идет о создании государ-

ственной полезности на основе и через деятельность людей» [Яркеев 2018: 130].

Таким образом, при переходе от суверенной власти к современной биовласти в ходе применения мер биополитического управления, в рамках которых индивид мыслится не как пассивный подданный, но как активный гражданин, возникает широкий спектр возможностей, в рамках которых полиция обнаруживает свой конструктивный и деструктивный, инклюзивный и сдерживающий потенциал. В этом континууме возможностей полиция как орган власти и режим конструирования социального порядка формируется на пересечении тенденций эмансипации граждан, необходимости сохранения правопорядка и гарантий общественной безопасности. Это тонкое равновесие между встречными тенденциями пересборки социального и сохранения общества и государства определяет актуальный выбор режима полицирования из доступного континуума возможностей. Благополучие усиливает социально ориентированную модальность «полиции благосостояния», социальное напряжение влечет усиление «полиции безопасности»¹. Биополитика как гибкая манипулятивная технология власти, основанная на контроле над ключевыми жизненными процессами населения, успешно комбинирует оба арсенала полицейских мер воздействия.

142

Резюмируя, воспроизведем довольно точный вывод А. В. Яркеева: «В биополитическом обществе отношения между государством и населением носят характер “полиции”, под которой подразумевается форма реализации государственного интереса, связанного с самосохранением государства. “Полиция” представляет собой определенный способ получения знания о тех факторах, которые способствуют увеличению мощи государства, и технологию управления этими факторами. Символический порядок полиции репрезентирует социальную реальность в качестве паноптиче-

1 Как отмечает О. В. Кильдюшов, «в конце XVIII века впервые возникает различие между “полицией безопасности” (Sicherheitspolizei), защищающей от опасностей, грозящих государству и отдельным гражданам, и позитивной деятельностью полиции как “благочиния” (Wohlfahrtspolizei). В начале XIX века это... представление превратится в однозначное утверждение, очень близкое к современному пониманию функций полиции: “Полиция всегда имеет дело лишь с безопасностью, а повышение благосостояния лежит вне ее непосредственной цели”...» [Кильдюшов 2013: 23]. При этом наличие многочисленных современных программ партнерского взаимодействия между полицией и населением, реализуемых как за рубежом, так и в России, свидетельствует о том, что функционал полицейского как заботливого помощника гражданина в преодолении повседневных затруднений не только не утрачен, но и все активнее используется.

ской тотальности, в которой гражданство индивида задается через жесткую привязку к месту и функции» [Яркеев 2018: 148]. Полиция, таким образом, предстает как вооруженная агентура всепроникающего биополитического управления.

Полиция и искусство: взаимное тяготение

Кристина Вацулеску в своей блестящей монографии «Полицейская эстетика. Литература, кино и тайная полиция в советскую эпоху» использует в качестве эпиграфа весьма нетривиальную мысль В. В. Набокова: «Русскую историю... можно рассматривать с двух точек зрения... во-первых, как эволюцию полиции... а во-вторых, как развитие изумительной культуры» [Вацулеску 2021: 12]. Безусловно, полиция, как значимый социальный институт заботы о населении, исторически претерпевала существенные изменения. Эволюция полиции имела важное значение для развития российской государственности, учитывая обширность территории и многосоставность населения Российской империи/СССР/Российской Федерации. Безусловным является и историческое развитие культуры России, давшей всемирно известное наследие во всех областях искусства, а в XX в. — среди прочего оригинальный кинематограф. Однако мысль Набокова позволяет сфокусировать внимание на сопряжении эволюции полиции и развития культуры. Действительно, необходимым условием самой возможности развития «изумительной культуры» является наличие устойчивого социального порядка, который призвана обеспечить полиция. В обществе в условиях сползания к *bellum omnium contra omnes* возникают преграды для развития культуры. Великое искусство, конечно, может рождаться в самом пекле социальных катаклизмов, но этот фактор не является необходимым или желательным условием для развития искусства и культуры. Таким образом, эффективная полиция, обеспечивающая социальный порядок, является, пусть косвенной, но причиной развития культуры. Другим аспектом является известное напряжение между наличным и желаемым общественным порядком, которое в том числе выражается в содержащемся в высказывании, обличенном в ту или иную форму искусства, протеста против сложившегося мироустройства, на воспроизводство которого направлены усилия полиции. Здесь полиция выступает как барьер на пути к желаемому миру, а также триггер, провоцирующий протесты. Итак, довольство и недовольство (в любой форме и степени интенсивности) общественным порядком так или иначе прямо и косвенно связаны с полицированием общественной жизни.

Есть и еще одна составляющая, которую детально исследует Кристина Вацулеску — эстетизация полицейской деятельности как фор-

ма притяжения искусства и полиции. «Размышляя над предостережением Вальтера Беньямина по поводу опасности эстетизации политики», К. Вацулеску «была поражена общепринятой манерой описывать полицейские досье в терминах литературы» [Вацулеску 2021: 30], открыв сферу полицейской эстетики и как мобилизацию литературных приемов и форм на службу полиции, и как тяготение самой литературы к полицейской хронике как сфере обнаружения нового способа художественного выражения, а также волнующего и привлекательного для читателя содержания, балансирующего на экзистенциальной грани жизни и смерти, страдания, опасности, испытания и преодоления. Верно усматривая в деятельности милиции 1920–30-х гг. (рассматриваемой Вацулеску как «тайная полиция», что, однако, вносит «смысловую путаницу... тем, что указывает на секретность ее существования, что очевидно было не так») продиктованную биополитически «очевидную озабоченность надзором за населением», К. Вацулеску отмечает, что «в самом центре этого фестиваля секретности находились досье» [Вацулеску 2021: 16–18].

144

«Досье» как метафора и дела оперативного учета лица, и материалов уголовного дела в отношении подозреваемого (обвиняемого, подсудимого, осужденного) является сферой приложения не только профессиональных компетенций следователя (дознателя), но и его литературного таланта, поскольку доказательность включает в себя риторическую составляющую убедительности, доверия, переживания достоверности текста читателем (слушателем) документа (публичной речи). То же относится и к показаниям обвиняемого, уповающего на свой литературный дар, могущий дезавуировать обвинение. «Досье» в таком контексте, следуя Вацулеску, — точка сопряжения и даже контрапункт неумолимой бюрократии и изящной словесности, способной придать вес отстаиваемой точке зрения. Если масштабировать этот взгляд на «досье», то можно понять механизм эстетизации полиции, заинтересованность в которой возникает и у власти, и у населения, и у деятелей искусства, черпающих вдохновение из наблюдаемой жизненной драмы. Следует отметить, что рассматриваемый К. Вацулеску период 1920–30-х гг. — эпоха формирования мощных аппаратов пропаганды в США, Италии, Германии, СССР. Уже в 20-е гг. XX в. Э. Бернейс предлагал использовать пропаганду для конструирования общественного мнения. «Пропаганда — в широком значении организованной деятельности по распространению того или иного убеждения или доктрины — и есть механизм широкомасштабного внушения взглядов» [Бернейс 2021 (1928): 17], и далее: «современный пропагандист должен начать работать над созданием обстоятельств, которые изменят сложившийся порядок вещей» [Бернейс 2021: 70]. На то, что общественное мнение

является конструируемым, обращал внимание и У. Липпман: «Принято считать, что общественное мнение представляет собой моральное суждение о каком-то наборе фактов. Я же предлагаю считать, что... общественное мнение — это, прежде всего, нравоучительная трактовка определенных фактов с учетом разных кодов. Я уверяю, что модель стереотипов, лежащая в основе наших кодов, во многом определяет, какую часть фактов мы увидим и в каком свете» [Липпман 2023 (1922): 142].

Пропаганда стремилась к широкому охвату населения¹. В частности, правительство стремилось заручиться поддержкой, как сейчас говорят, персоналиата (Д. Давыдов) — влиятельных инфлюэнсеров. Важное значение придавалось писателям, литераторам. Власть стремилась захватить возникающие новые техники воздействия на сознание граждан, соответствующие новым средствам коммуникации, на что в своих работах указывают Г. Тард и Г. М. Маклюэн. Например, «новаторский» итальянский политический режим активно опирался на современные ему авангардистские и футуристические проекты, возникшие в среде литераторов, художников, фи-

1 Для Э. Бернейса «сознательное и умное манипулирование сформированными привычками и мнениями масс является важной составляющей демократического общества» [Бернейс 2021: 7]. Аппарат пропаганды предстает как подразделение правительства, муштрующее сознание населения: «Важно, что это воздействие имеет всеохватный и постоянный характер и в итоге позволяет управлять мельчайшими аспектами общественного мнения так же эффективно, как армия управляет телами своих солдат» [Бернейс 2021: 30]. Пропаганда обеспечивает управляемость общества. Следует отметить, что пропаганда начала XX в. опирается на выводы, сделанные более столетия назад. Повышенное значение общественному мнению стали придавать уже в XVIII в. Роберт Дарнтон отмечает: «Люди не только не могут думать без слов... но сама реальность определяется дискурсом... Когда философы и публицисты перестали пренебрегать общественным мнением... и начали взывать к нему, как к высшей инстанции, способной выносить решения по государственным вопросам, правительство также было вынуждено принять его всерьез. Министры... побуждали философов... организовывать общественную поддержку своей политике...» [Дарнтон 2010: 122]. Р. Дарнтон в своем расследовании воспроизводит титаническую борьбу полиции, направленную на поиск авторов антиправительственных высказываний. Но борьба эта выглядит как попытка обуздать стихию. Постепенно у правительства выкристаллизовывается идея возглавить эту борьбу. Более того, завоевать авторитет — вопрос выживания власти, ведь в массовом обществе авторитет «является почти единственным козырем власти, единственным рычагом, который есть в ее распоряжении для воздействия на толпы... Уберите авторитет, и останется лишь возможность управлять ими с помощью полиции или администрации, оружия или компьютера. Вместо блеска авторитета — кровь или серость» [Московичи 1998: 170].

лософствующей публики. В подобной интеллектуальной атмосфере возникает взаимное тяготение власти и культуры, в частности, полиции и искусства. Собственно, в этом поле взаимного тяготения и возникает полицейская эстетика, необходимая для насаждения правопорядка и профилактики не одобряемых оправительственным государством способов, образов и форм ведения жизни.

Поскольку дальнейшее содержание статьи будет связано с кинематографом как одним из жанров искусства XX в., обратим внимание именно на роль кино в рамках стремительно нарождающейся полицейской эстетики. К. Вацулеску отмечает, что кинематограф — это новое и даже, по словам Ленина, «важнейшее из искусств» — почти сразу после своего дебюта попал в поле зрения власти. Преодолев период сомнений, «тайная полиция пришла к пониманию важности этого “идеологического оружия”, основав... “Общество друзей советского кино”... во главе которого стоял... первый руководитель ЧК Ф. Э. Дзержинский. ОДСК, игравшее важную роль в первые десятилетия существования советского кино, особенно тщательно отслеживало прием кинокартин публикой — настолько, что даже сделалось пионером в области научных исследований аудитории» [Вацулеску 2021: 25–26]. Как следствие, «тайная полиция» гласно и инкогнито участвовала в создании новостных хроник, документальных лент и постановочных картин.

Указанная тенденция сближения полиции, с одной стороны, и литературы как жанра искусств, непосредственно связанного с полицейским досье, может быть усмотрена в гипертрофированной гротескной форме в романе современного российского писателя Виктора Пелевина «iPhuck 10» 2017 г. (а также в романе «Путешествие в Элевсин» 2023 г.), где введен персонаж литературно-полицейского алгоритма (разновидности ИИ) по имени Порфирий Петрович¹, суть

146

1 Попутно следует отметить, что в русской литературе и, позднее, в советском кинематографе и российской литературе сложилась своеобразная «Порфириада». Порфирий Петрович В. Пелевина восходит к Порфирию Петровичу Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание»). Для последнего полицейская деятельность — основная, он следователь. Для первого полицейская деятельность и художественная литература — два равнозначных профиля. Порфирий Петрович Достоевского рационален, честен, изобретателен, но при этом человеколюбив. Рациональность и изобретательность Порфирия Петровича Пелевина — важнейшие его свойства как ИИ, чего нельзя сказать о его человеколюбии, ибо по своей природе ИИ чужероден человеку. Оба Порфирия Петровича — исследователи людей, оба обладают чертами благородства. Однако именно у Достоевского Порфирий Петрович в наибольшей степени homo homini homo est. Подобно Сократу в спорах с Алкивиадом или Калликлом, внешне похожий на Сократа, Порфирий Петрович Достоевского укрощает буйный нрав Родиона Раскольникова,

работы которого состоит в том, чтобы расследовать преступления, а параллельно писать об этом детективные романы, принося доход Полицейскому управлению. В этой утрированной модели полицейское дело и художественная литература слиты до степени неразличимости. Взаимное тяготение завершается крепкими смертельными объятиями, когда уже нельзя сказать, что является целью, а что — средством. Безусловно, мы не склонны столь широко подходить к проблеме полицейской эстетики, но на некоторые аспекты функционирования «литературно-полицейского алгоритма» в отношении советского и постсоветского кинематографа о советской милиции/постсоветской полиции следует обратить внимание. Тем более что это вписывается в обоснованный М. Фуко характерный для эпохи Модерн процесс перехода от полицирования «тел» под эгидой суверенной власти к полицированию «мыслей» в рамках получающей широкое распространение биовласти с весьма разветвленным инструментарием биополитики.

Полицейская эстетика в действии¹

Обратимся к послевоенному советскому кинематографу, в котором милиция стала значимым явлением, нашедшим широкий общественный отклик². В послевоенные 1940–50-е гг. по мере вос-

147

—
 проявляя человеколюбие (см.: [Ищенко 2023]). Надо сказать, что Порфирий Петрович Достоевского, в свою очередь, наследует Порфирию Петровичу М. Е. Салтыкова-Щедрина (рассказ «Порфирий Петрович» из цикла «Мои знакомцы» в «Губернских очерках»). Оба отчасти обезличены отсутствием фамилии, оба изобретательны до изворотливости, рациональны, целеустремленны, прагматичны. Однако Порфирий Петрович Салтыкова-Щедрина — циничный мздоимец и казнокрад в личине опрятного чиновника. Видимо, именно оборотничество и незаурядный ум объединяют этих персонажей. И именно к Порфирию Петровичу Салтыкова-Щедрина восходит персонаж советского кинофильма 1957 г. «Улица полна неожиданностей» по милицейской тематике — Порфирий Петрович Смирнов-Алянский, главбух Стройтреста. Не исключено, что тоже — двуличный прохвост, если учесть неблагоприятный поступок, задающий сюжет в фильме. Как нетрудно заметить, в «Порфириаде» полицейское (милицейское) и литературно-художественное начала переплетены неразсторжимым образом. Это сближение, словно в танце, художественного образа и полицейского контекста сюжета — исторически прослеживаемый «бренд» русской литературы, манифестирующей «полицейскую эстетику».

- 1 Автор выражает благодарность Т. А. Дмитриеву за содержательную помощь при подготовке этого раздела статьи.
- 2 Безусловно, милицейское кино было лишь одним из направлений развития отечественного кинематографа. Развивалось развлекательное (кинокомедии, водевили, мелодрамы), историческое (военно-патриотическое и исто-

становления народного хозяйства возник всеобщий спрос на нормализацию жизни. Милицейское кино было призвано задать представления о нормах жизни, соответствующих реальности не-чрезвычайного времени, «новой нормальности» мирной повседневности. Милицейское кино восстанавливало представление о правопорядке; о сотрудниках, его обеспечивающих; о формах взаимодействия стражей закона и населения; о моральном облике и требованиях, предъявляемых как к милиционеру, так и к гражданину. Кинематограф, будучи искусством визуальным, подходил для подобной роли как нельзя кстати. Формируемая кинореальность эффективно воздействует на индивидуальную субъективную реальность зрителя, а также отражает в зримой форме актуальные тенденции массовой культуры. Кинофильм акцентирует внимание и объясняет, размышляет, дает готовую оценку тому или иному явлению. Кино было рекрутировано для того, чтобы перенести картинку на экране в реальную жизнь — воплотить желаемое в действительность, ведь сообразно духу социалистического реализма (а равно и современной массовой культуры) кинореальность выступает средством конструирования стереотипических объективаций культурной и духовной жизни человека, предопределяя реальность, в которой мы живем. Комбинирование желаемого и действительного в милицейском кино эпохи соцреализма построено по образцу фотомонтажа, который является идеалтипическим инструментом социалистического реализма: «Фотомонтаж стал своего рода квинтэссенцией соцреализма в визуальном искусстве. Использование реальных фотографий создавало иллюзию того, что “есть”, в то время как изображалось то, что “должно быть”» [Визуальная антропология 2009: 205]. Таким образом, сочетание видеоряда, несколько приукрашенного, но соответствующего повседневной жизни, и актуальных текущей ситуации идеологических требований, задавало необходимый для милицейского кино воспитательный и нормализующий контекст.

Репрезентации сотрудника милиции в советском кинематографе имеют примечательную историю, которая много что может рассказать не только о самом кино о милиции, но и о советском обществе и государстве в их исторической эволюции. Со второй половины 1930-х и вплоть до начала оттепели советский кинематограф не знал ни одного фильма, посвященного собственно мили-

рико-революционное), приключенческое, детское (например, киносказки), документальное и научно-популярное кино. Однако милицейское кино занимает в этом ряду особое место. Многие образцы популярного кино включали в себя милицейскую составляющую как важный аспект.

ции и ее повседневной деятельности. Все, что снималось в эти годы, начиная от довоенной «Ошибки инженера Кочина» (1939) до «Тени у пирса» (1955), «Следов на снегу» (1955) и «Тайны двух океанов» (1957) — это, собственно говоря, фильмы не о милиционерах, а о сотрудниках органов государственной безопасности. Милиционеры низового звена, работающие «на земле», выступают в советских фильмах предвоенной поры, в таких как «Волга-Волга» (1938) и «Подкидыш» (1939), исключительно в эпизодических ролях и представляют собой фигуры скорее комичные, но никак не героические. Лишь после смерти И. В. Сталина и объединения в единое Министерство внутренних дел СССР (образовано 7 марта 1953 г.) обособленных ранее МГБ СССР и МВД СССР оформляется властный запрос на создание положительного образа простого советского милиционера, статус которого в глазах советских людей эпохи оттепели был не слишком высок в силу прочных ассоциаций сотрудников органов внутренних дел с «карательными органами» сталинской эпохи. Именно в годы оттепели (1953–1957) появляется первая серия фильмов о сотрудниках советской милиции, которые не занимаются борьбой со шпионами, диверсантами, вредителями и «врагами народа». Показательными в этом ряду являются ленты «За витриной универмага» (1955), «Дело Румянцева» (1955), «Дело № 306» (1956), «Улица полна неожиданностей» (1957), «Ночной патруль» (1957), «Дело “пестрых”» (1958), и, наконец, — как последний аккорд хрущевской оттепели — «Верьте мне, люди» (1964) и «Ко мне, Мухтар!» (1964). Примечательно еще и то, что по крайней мере в трех из них — «Дело Румянцева», «Ночной патруль» и «Верьте мне, люди» — среди сотрудников милиции фигурируют как положительные, так и откровенно отрицательные персонажи, причем в образе антигероя-милиционера последнего типа явно просматриваются черты «старого», условно говоря, «бериевского» (если использовать эту метафору в нарицательном смысле) типа. Фигура милиционера в качестве персонажа с отрицательными чертами характера, обычно противопоставляемого либо старшим «правильным» товарищам, либо «правильным» молодым коллегам, встречаясь эпизодически в советских фильмах о милиции вплоть до конца 1960-х. — начала 1970-х гг. (например, в таких фильмах, как «Инспектор уголовного розыска» (1971)), но в последующем — в 1970-е (т. е. в период, совпавший с появлением общесоюзного министерства, руководство которого во главе с Н. А. Щелоковым весьма ревниво заботилось о появлении на экране сугубо положительных образов советских милиционеров) пропадает с экранов, чтобы снова появиться лишь в 1980-е гг., например, в таких картинах, как «Место встречи изменить нельзя» (1981) и «Внимание, всем постам!» (1985).

Кино, посвященное милицейской проблематике, разнопланово. Оно учитывает различные способы вовлечения зрителя в пространство кинореальности. Согласимся с И. В. Николиным, что существует «четыре способа включения зрителя в кинореальность: 1) через уподобление, 2) через новизну, 3) через память, 4) через воображение» [Николин 2007: 17]. Все это можно обнаружить в милицейском кино послевоенного времени.

Государство осознанно стремилось к созданию положительного, доверительного, гуманного образа милиционера. Этот акцент на «очеловечивание» сотрудника милиции нашел разнообразные решения. Частым приемом, используемым в милицейском кино, становится уподобление, для которого характерно, что герой-милиционер в начале повествования предстает как обычный советский гражданин со знакомыми зрителю привычками и рядом привлекательных черт, что позволяет внушить эмпатию, важную для дальнейшего развития сюжета. Подобное вступление предполагает «эффект разрешенного подглядывания», позволяет прикоснуться к образу жизни протагониста повествования, ощутить близость интересов, найти в сотруднике подобие самому себе. При подобном эмоциональном вовлечении «затем экстремальные события, которые приходится переживать герою, воспринимаются зрителем “близко к сердцу”» [Николин 2007: 17–18]. Обнаруженная близость, но в то же время нетождественность героя зрителю, а также умело сконструированная атмосфера риска, опасности и угрозы жизни, способны вызвать сочувствие, усиливающее связь между героем и зрителем. Кроме того, фильмы о милиции в большинстве случаев не требуют специальных декораций (как, например, исторические фильмы о войне или приключенческие ленты о «далеких странах»). События в милицейском кино происходят как бы прямо по месту жительства зрителя, в стандартных и легко узнаваемых пространствах города (либо сельской местности). Внезапно разворачивающийся «экшн» в привычной среде позволяет сэкономить на съемках («дешево и сердито»), а главное, легко интегрирует воспитательный паттерн прямо в повседневную жизнь, достигая эффекта включения зрителя в происходящие события.

Практически в каждой ленте, посвященной милицейской службе, есть эти составляющие. Например, советский художественный фильм «Ко мне, Мухтар!» (1964) посвящен взаимной преданности сотрудника милиции и овчарки по кличке Мухтар. Трогательная забота о четвероногом друге, самоотверженность и сообразительность собаки, выручающей младшего лейтенанта милиции Николая Глазычева в опасных ситуациях, верность до конца в сложных жизненных обстоятельствах, а также слаженные профессиональные действия человека и пса в процессе поимки преступника, что яв-

ляется результатом служебной подготовки, вызывают зрительские симпатии к дуэту. В свою очередь, эти положительные эмоции формируют кредит доверия к милиции как таковой, что соответствует социальному заказу на такое жанровое кино. Любовь к питомцу и готовность на жертвы ради него — что может быть более человеческим? На эффекте уподобления построен и «Деревенский детектив» (1968), в котором сельский участковый милиционер Федор Иванович Анискин не только расследует кражу, но и проявляет незаурядные человеческие качества (как тут не вспомнить Порфирия Петровича Ф. М. Достоевского?), позволяющие не только вернуть украденное, но и сохранить оступившихся сограждан для общества.

Стремление сблизить милицию и население находит свое отражение в целой серии кинолент, сочетающих жанры кинокомедии и детектива. Образцом этого направления является «Бриллиантовая рука» (1969), в которой «выезд бухгалтера, но в лице Юрия Никулина — доброго клоуна и сказочного простофили — за рубеж затевается автором для того, чтобы возник повод столкнуть частного и довольно разидеологизированного героя с институтами законности и антизаконности, с правильной и порочной идеологиями. Герой попадает в эпицентр общественно-политической борьбы “двух миров, двух моралей”». В одном из эпизодов фильма «в процессе своего тайного сотрудничества с “органами” добрый сказочный герой удостоится пародийного отображения в местной “прессе”. В качестве дурного примера подражания Западу его пропечатают в настенной газете. А добрый милиционер произведет цензурирование и прикажет снять листок, порочащий честное имя героя» [Визуальная антропология 2009: 354]. Взаимодействующие с главным героем сотрудники милиции, воплощая дружелюбие, рассудительность и вместе с тем бдительность и профессионализм, проявляют прямо-таки отеческую заботу о главном герое. Будучи незримы для окружающих, милиционеры выполняют свою работу по обезвреживанию опасной преступной группы с хирургической точностью. Комическая составляющая в этом детективе связана с наивным главным героем и недалекими себялюбивыми преступниками, создающими неожиданные обстоятельства (à la «ситком»), последствия которых терпеливо нивелируют сотрудники милиции. Привлекательный образ «мягкой силы» формирует эффект «родной милиции», на которую можно положиться.

Те же тенденции можно усмотреть в кинолентах «Джентльмены удачи» (1971) и «Приключения итальянцев в России» (1974). Криминальная составляющая этих фильмов позволяет отнести их к детективам-расследованиям и милицейскому кино, хотя подано все это под густым соусом комедии и приключений. В каждом случае милиция, выполняя свои профессиональные функции, неизменно

проявляет терпение; чудеса конспирации, делающей ее сотрудников незаметными; вежливость и подлинно партнерские отношения с законопослушными гражданами. Милиция как инстанция заботы о населении предстает в этом сегменте сконструированной кинореальности, провоцируя на перенос этих свойств на реальность как таковую, что соответствует стратегической линии на очеловечивание милицейской деятельности. Забота о населении как важнейшая функция советской милиции становится одной из опор конструируемого советского мифа о развитом социалистическом государстве.

Милицейское кино предстает еще и как кино интеллектуальное, а также как кино, призванное продемонстрировать неотвратимость наказания, моральную правоту стражей правопорядка и необходимость деятельного претворения в жизнь принципа *dura lex, sed lex*.

К интеллектуальному милицейскому кино следует отнести сентиментальную детективную трагикомедию «Берегись автомобиля» (1966), в которой главный герой — угонщик Юрий Деточкин — вызывает всеобщее зрительское и даже милицейское (в лице следователя-интеллектуала Максима Подберёзовикова) сочувствие, в то время как потерпевшие от рук угонщика вызывают у зрителя устойчивое неприятие, обусловленное их образом жизни. Неожиданная близость (аллюзия на канцелярит «социально близких»?) находящихся по разные стороны баррикады следователя и угонщика проявляется и в их увлечении театром, и в склонности к аналитической работе («Робин Гуд» Деточкин проводит самостоятельные расследования в отношении лиц, у которых угоняет авто), и во внутренней порядочности, даже благородстве. Парадоксальный сюжет призван выявить иные грани человечности сотрудника, что призвано оказать воздействие на расширяющийся круг советской интеллигенции, в том числе вовлекаемой таким посылом в деятельность правоохранительных органов как потенциальных кандидатов на интеллектуально емкие должности.

Однако гораздо чаще в этом сегменте милицейского кино встречаются не комедии, а подлинно детективные истории. Именно это направление милицейского кино является стержнеобразующим для жанра. К фильмам о милиции, в которых сочетаются и сложная интеллектуальная работа, соответствующая реальной работе оперативного работника и следователя в ходе расследования преступления, и принятие решения в ситуации морального выбора, можно отнести «Дело Румянцева» (1956), «Инспектор уголовного розыска» (1971), «Сержант милиции» (1975), «Петровка, 38» (1980), «Огарева, 6» (1980). Советскому зрителю последовательно предлагается ряд все более изощренных головоломок, в рамках расследования которых зритель вовлекается в кинореальность не только за счет уподобле-

ния главному положительному герою, но и за счет эффекта новизны, связанного с деталями работы уголовного розыска и нюансами законодательства, знакомство с которым у советского гражданина далеко не всегда было удовлетворительным, а также за счет подключения силы воображения, оперирующего возникающими версиями событий. В этом «саду расходящихся тропок» зритель как соучастник расследования вникал в интеллектуальную атмосферу милицейской деятельности, формируя представление о стражах правопорядка как высоких профессионалах, способных отличить ложь от истины, не поддаваться на подвохи или провокацию, не совершить ошибку в запутанном деле, не допустить осуждения невиновного. Это — еще один вклад милицейского кино в формирование советской мифологии, в рамках которой «органы не ошибаются».

Милицейское кино стремится «к построению такой кинореальности, которая стремится превзойти многообразием, интенсивностью, полнотой, логичностью и достоверностью окружающую реальность зрителя» [Николин 2007: 12]. Эта универсальная для кино трансформация реальности проявляется как в некотором приукрашивании действительности, так и в стремлении подать в несколько идеализированном виде деятельность милиции. Впоследствии этому конструированию положительного образа постперестроечное милицейское кино противопоставит деконструкцию, последовательно демифологизирующую созданный образ советской милиции. С другой стороны, милицейское кино, формируя имидж эффективной милиции, неожиданно отчасти дезавуирует иные составляющие советской мифологии о социалистическом государстве. Милиция борется с черным рынком, с организованной преступностью. Обнаруживается довольно развитая теневая экономика, коррупция, злоупотребление властью. Возникает целая галерея отрицательных персонажей — вероломных, алчных, изворотливо-расчетливых, никак не соответствующих провозглашенным в обществе моральным ориентирам. Конечно, известная формула из песни «Незримый бой» телевизионного сериала (sic!) «Следствие ведут ЗнаТоКи»:

«Если кто-то кое-где у нас порой
Честно жить не хочет,
Значит, с ними нам вести незримый бой,
Так назначено судьбой для нас с тобой,
Служба дни и ночи»,

— призвана успокоить, поскольку нарушители правопорядка — безусловное меньшинство («кто-то кое-где у нас порой» — это некоторые почти единичные явления), а им противостоит организованная и единая сила («нам» — то есть всем вместе), способная дать отпор. Однако зритель усматривает в подобном кино «правду жизни», в ка-

кой-то части соответствующую личному опыту. В таком контексте милицейское кино одновременно мифологизирует и демифологизирует; соответствует господствующей идеологии и является инструментом деидеологизации, расколдовывания.

Представляется, что символом интеллектуального милицейского кино можно считать именно «Следствие ведут ЗнаТоКи». Сериал, пользовавшийся популярностью у зрителя, на систематической и профессиональной основе воспроизводил ход расследования преступлений, находя все более закрученные сюжеты и тем самым вовлекая в сферу «игр разума» все большее количество зрителей-интеллектуалов. «Знатоки» развивали правосознание, знакомили с законодательством, «профилактировали» против правонарушений и одновременно проводили ликбез в отношении того, как себя вести, чтобы не стать жертвой преступления.

Такое милицейское кино способствовало тому, что «в процессе трансляции кинореальности происходит запрограммированная продюсером трансформация “самости” зрителя. Эта трансформация зрителя в общих чертах представляется как замена “самости” зрителя на “тамость” кинореальности. Трансформация зрителя, происходящая в трансляции кинореальности, оказывает существенное воздействие на трансформацию реальности в кинореальность» [Николин 2007: 13–14]. В процессе такого рассчитанного на освоение юридического универсума кинозритель приближался к реалиям современных ему социальных отношений.

Наконец, еще одной ипостасью милицейского кино являются фильмы, в которых первостепенное значение приобретает моральная правота и неотвратимость наказания. Классическим образцом такого кино является визитная карточка милицейского кинематографа — «Место встречи изменить нельзя» (1979). Отчеканенная Глебом Жегловым фраза о том, что «вор должен сидеть в тюрьме!», стала кредо целых поколений будущих сотрудников милиции, вовлеченных в кинореальность не только через уподобление главным героям с их различными взглядами на жизнь (в частности, речь идет о диссонансе мировоззрений опытного опера Глеба Жеглова и фронтовика Владимира Шарапова), но и через историческую память, реконструирующую послевоенную Москву. Преследование банды «Черная кошка» сотрудниками МУРа предстает и как дело чести, и как жажда справедливого возмездия, и как экзистенциальная «пограничная» ситуация, от решения которой зависит судьба мира — если «Черная кошка» выйдет победителем, то «эра милосердия» может и не наступить. Именно моральная правота милицейской деятельности, в режиме борьбы с преступностью формирующей континуум возможной для граждан СССР благополучной мирной жизни, составляет основное содержание кинокартины.

Кинофильм создает картину нового фронта мужественной и самоотверженной борьбы во имя достойной мирной жизни.

Милицейское кино, сосредоточенное на теме восстановления справедливости, было и до, и после «Места встречи...». К лентам такого рода можно отнести и кинофильм «Улица полна неожиданностей» (1957), ленты «Приступить к ликвидации» (1984) и «Внимание! Всем постам...» (1985), сериал «Ликвидация» (2007). Возможно, именно этот поджанр милицейского кино наиболее ценим российским зрителем. И «Место встречи...», и «Ликвидация» разобраны на цитаты, образы киноактеров узнаваемы, а довольно радикальные взгляды главных героев на допустимые способы уголовного розыска до сих пор вызывают одобрение у значительной части российского общества.

Можно отметить, что помимо моральной составляющей этих фильмов, есть и еще один важный, связанный с реконструкцией послевоенного времени момент, а именно — романтизация соответствующей эпохи и ее героев. В этом же ряду находятся такие непохожие друг на друга фильмы, как «Рожденная революцией» (1974–1977) и «Зеленый фургон» (1983). И если первый стремится к реконструкции определенных событий и выступает как героическая хроника этапов становления советской милиции, то второй — трагикомедия, в которой воспеваются высокие нравственные идеалы пионеров новой жизни — непосредственных, наивных и полных энтузиазма. «Зеленый фургон» вовлекает в кинореальность через растревоженное воображение и уподобление героям с их благородными порывами, а не через тщательное воспроизводство деталей исторической эпохи, последовательно мифологизируемой. В таком милицейском кино «сюжет может переворачивать смыслы прошлых событий. Сюжет организует цельность событий, а также их достоверность, и если потребуется — достоверность иллюзии» [Николин 2007: 15].

В рамках такого рода реконструкции исторических событий безусловным прорывом в трактовке образа сотрудника НКВД в попытках соблюсти определенный баланс положительных и отрицательных моментов в исторических перипетиях советского прошлого можно считать монументальную экранизацию режиссерами Владимиром Краснополюским и Валерием Усковым первой части телесериала «Вечный зов» (1–12 серии, 1973–1977) по одноименному роману Александра Иванова. Фильм представляет собой эпическое полотно, которое средствами кинематографа рассказывает историю жизни жителей одной сибирской деревни на фоне событий отечественной истории первой половины XX в. В данной экранизации образ сотрудника советской милиции Якова Олейникова, сыгранный замечательным русским актером Владленом Бирюковым, подан как противоречивая фигура, сочетающая в себе характер искрен-

него борца за Советскую власть и «солдата правопорядка» с чертами низового функционера машины сталинского террора, причастного к осуждению невинных людей. Примечательна и судьба героя Бирюкова во второй части сериала (показан на советском ЦТ в 1983–1984) — он уходит на фронт в годы Великой Отечественной войны, служит в военной контрразведке, занимается диверсионной работой за линией фронта и гибнет уже после ее окончания на Западной Украине от рук бандеровцев.

Визуальная антропология распада

Перестройка привнесла в милицейское кино новые элементы, которые к моменту распада СССР сформировали новую парадигму, продолжавшую существовать еще долгое время. Доперестроечное советское милицейское кино было конструктивистским — оно создавало положительный образ милиции, способствуя, насколько это возможно, переносу этого образа с экрана в реальную жизнь. В реальности развитие системы ведомственного образования, включающее освоение профессиональной этики, в том числе с опорой на кинематографический легендарный образ, как и субъективное влияние образов кино на сознание сотрудников правоохранительных органов и граждан, безусловно, играли свою роль. Кино не может трансформировать реальность напрямую, но способно приблизить реальный мир к своим наилучшим образцам. Если таковые созидательны, то они пересобирают те или иные сегменты социальных отношений по своему образцу. Вместе с тем, как уже отмечалось выше, реализм милицейского кино косвенно способствовал формированию перестроечного тренда на «гласность» в описании общественных отношений. Мода на детективные расследования с экрана перекочевала в общество, которое усилило эту тенденцию и породило спрос на такое кино об обществе вообще и о милиции в частности, где бы демонстрировались все стороны исследуемого явления. Конструктивистские тенденции, исходящие от государства, вытесняет деконструкция, выражающая интерес зрителя к той социальной «грязи», существование которой ранее старательно не замечалось.

Тяга к соприкосновению с неприукрашенной действительностью внезапно стала вовлекаться в кинореальность как новизна, запускающая работу воображения, хотя бы и в направлении, выходящем далеко за рамки привычных норм вплоть до извращенных и патологических форм. С экрана зазвучали недопустимый ранее сленг, что даже привело к нормализации обценной лексики. Милиционер неожиданно превратился в «мента», «оборотня в погонах», а по мере возрастания общественной энтропии, и вовсе в ничто —

в «мусор». Происходящий в обществе стремительный процесс расколдовывания и демифологизации был отзеркален в кино. Все вместе развернуло отношение как к правоохранительным органам, так и к государству вообще в короткое время. Помимо этого, в новом милицейском кино сюжетные линии были связаны с формированием новых социальных отношений вокруг чего-то ранее запретного, редкого, неотрефлексированного, что в порядке новизны и пищи для воображения подстегивало зрителя и возвращалось сторицей в трансформируемую реальность. В милицейское кино вошел психологизм. Например, кинофильм «Авария — дочь мента» (1989) построен на поколенческом конфликте между отцом-милиционером и дочерью, происходящем на фоне новейших субкультурных увлечений молодежи. «Плюмбум, или Опасная игра» (1986) акцентирует внимание на тематике злоупотребления властью и генезисе авторитарной личности. «Взломщик» (1987) пробуждает сочувствие к молодому правонарушителю, которого жизнь подтолкнула к совершению преступления.

Тенденция сочувствия правонарушителю и даже преступнику становится широко распространенной, теперь зритель уподобляет себя людям с криминальными наклонностями, происходит романтизация преступности. Напротив, правоохранители постепенно приобретают черты ограниченных, догматичных, авторитарных, нередко злобных людей. Романтизация преступника, погруженного в формируемые новые социальные отношения, где криминальный бэкграунд является естественным, а герою требуется удача, фарт, чтобы, рискуя собой, добиться успеха, становится привлекательным для массового зрителя трендом. Зритель проецирует на себя картинку с экрана и находит себе нового героя, способного приспособиться к складывающимся непривычным социальным отношениям. Экраны наводняются фильмами о жизни криминального мира и его героях, которые скорее воспринимаются положительно. В этом ряду появляются «Брат» (1997), «Брат 2» (1999), «Бандитский Петербург» (2000), «Бригада» (2002), «Бумер» (2003), «Жмурки» (2005).

В «Брате», как и в «Ворошиловском стрелке» (1999) или «Антикиллере» (2002), манифестируется новый тренд криминальных лент — милиции в них отводится минимальная периферийная роль, как если бы этого органа государственной власти не существовало. Милиция в лучшем случае — беспомощный наблюдатель «драмы жизни», а в худшем — соучастник деятельности организованных преступных групп и неотъемлемая часть коррумпированного государственного аппарата. Происходит инверсия, в рамках которой преступник мифологизируется и наделяется чертами героя, а милиция/полиция демифологизируется и становится антигероем. Именно так происходит в «Кремне» (2007), «Левиафане» (2014), в «Под-

бросах» (2018), в «Тексте» (2019). Милиция/полиция, будучи «вооруженной бюрократией» и олицетворением «суверенного насилия», предстает как символ коррумпированного государства, видимая часть айсберга симбиотического антимира «падшего» государства и преступного подполья. Своеобразным символом киногрехопадения милиции можно считать капитана милиции Журова из «Груза 200» (2007) режиссера и сценариста Алексея Балабанова.

Следует отметить, что демонтаж СССР и формирование новых квазикапиталистических экономических отношений привели к трансформации отечественного кинорынка и кинозрителя. На фоне хлынувшего потока информации, включая изобилие кинематографической продукции, пристрастия зрителя перефокусировались на образцы западного и, в частности, американского кино. Соответственно, кинопрокатчики, сценаристы и режиссеры также переориентировались на новые образцы. Как следствие, общая ориентация на получение прибыли приводит к сосредоточению кинематографического сообщества на удовлетворении усредненных и зачастую невзыскательных вкусов публики, а не на стремлении усовершенствовать и развить внутренний мир зрителя. Это связано с двумя тенденциями. Во-первых, произошло отторжение «соцреализма» как языка киноповествования. Этот язык «фотомонтажа» реальности и идеологических императивов утратил эффективность. Во-вторых, пастиш, рассчитанный на воспроизводство образцов (стандартов) лицейского кино, проиграл конкуренцию западной киноиндустрии, которая гораздо лучше соответствовала запросу на «зрелища». Как следствие, именно ориентация на ожидания зрителя привела к потоку криминальных лент, в которых в изобилии появились элементы боевика, хоррора, триллера, психологической драмы. Одновременно зритель в значительной мере перестал видеть в кино фактор, указывающий направление на изменение мира к лучшему. Атмосфере деидеологизации и деконструкции, характерной для эпохи краха «больших» теорий устройства общества, соответствует тенденция на поиск новой идентичности, зачастую формируемой в рамках подражания готовым образцам, маркированным как предпочтительные. Спрос на красивую иллюзию возобладал над рефлексией по поводу окружающей действительности. Мода на американское кино как отражение иной, манящей реальности торжествующего капитализма и общества потребления внесла свои коррективы. Как промежуточный итог, возникла ситуация, когда отечественный кинематограф стал создавать ленты по образцу американских кинофильмов. Милицейское/полицейское кино во многом стало репликацией и адаптацией коммерчески успешных образцов и сюжетов чужой кинопродукции. Например, прототипом знакового и далекого от слепого подражания «Левиафана» А. Звягинцева явилась история

войны Марвина Джона Химейера в г. Гранби, штат Колорадо, против могущественной местной строительной компании. Если в рамках сложившейся формы милицейского кино милиционер был вписан в сюжет в качестве морального наставника и/или профессионала, решающего сложную головоломку или рискующего жизнью ради спасения гражданина, то теперь эта связка распалась. События происходят в вакууме как бы самоустранившегося государства, словно на его развалинах, что отсылает к известному феномену европейского «руинного кинематографа» конца 40-х гг. XX в.

Заключение

Государство эпохи Модерн, сосредоточенное на проблематике всестороннего управления жизнедеятельностью населения, особую роль отводит полиции, выступающей агентом государства в вопросах властной организации жизни населения. Начало XX в. ознаменовано появлением, апробацией и широким использованием пропагандистских аппаратов, знаменующих переход от полицирования «тел» к полицированию «мыслей». Эффективному воздействию на общественное мнение способствуют новейшие изобретения в области средств массовой коммуникации и, в частности, кино. Этот удобный жанр для донесения до массового зрителя императивов о желательном для государства образе жизни гражданина, устанавливаемом общественном порядке, а также об образе и роли стража правопорядка активно задействуется в СССР. Первые шаги еще довоенного кинематографа демонстрируют милицию эпизодически, в том числе из-за отсутствия рефлексивности порою добиваясь комического эффекта. Так, начиная со второй половины 1930-х и вплоть до 1950-х советский кинематограф не знал ни одного фильма, посвященного собственно милиции и ее повседневной деятельности. Однако с середины 1950-х гг. отчетливо просматривается появление милицейского кино, в котором роль милиции в обществе отрефлексирована. Милицейское кино предстает как инструмент пропаганды советского образа жизни. Хотя в обществе и есть отдельные искажения, но благодаря советской милиции, находящейся в тесном взаимодействии с советскими гражданами, недостатки успешно устраняются. В 1970-е гг. картина становится сложнее — появляются сюжетные линии милиционеров-отступников, однако настоящий перелом происходит примерно с середины 1980-х гг., в годы перестройки, когда мы наблюдаем фактически коллапс киноязыка соцреализма и повальное увлечение зрелищным западным кинематографом. В этих условиях из-за плеча милиционера теперь выглядывает не государство и его идеология, а зачастую корыстный интерес.

Представляется, что возникшая в перестройку пропасть деконструкции в настоящее время для российского полицейского кино пройдена. Медленно, но верно формируется тренд на реконструкцию, осциллирующую между идеалами советского милицейского кино и гиперреализмом постперестроечных лент. Современное российское кино находится в поиске натальности¹, задающей новое начало. Конечно, коммерческий элемент в сложившейся экономике уже неустраим. Одним из символов современного российского кино стал телесериал «Улицы разбитых фонарей» (1998–2019) и его сиквел — «Убойная сила» (2000–2005). Современное полицейское кино — цепь бесконечных сериалов, среди которых можно выделить «Глухарь», «Ментовские войны», «Тайны следствия», «Каменская», «Метод», «Участок» и др. Сериалы призваны популяризовать деятельность полиции, создав положительный образ сотрудника в реалистичных неприукрашенных декорациях современного общества. В своих лучших образцах современное российское полицейское кино выполняет эту важную функцию. Реконструкция не является способом воспроизводства, репликации уже состоявшейся формы. Реконструкция создает иную кинореальность. Иногда реконструкция творит симулякры. А иногда порождает дающие надежду ростки нового, что отвечает духу натальности. Представляется, что складывающиеся в настоящий момент тенденции позволяют утверждать, что постепенно формируется новое российское полицейское кино, в рамках которого на экране создаются условия для реального взаимопонимания между представителем власти и гражданином, то есть между согражданами, исполняющими различные социальные роли в рамках сложной системы разделения труда в одном и том же российском государстве, в обустройстве которого заинтересованы все мы.

1 «Натальность» — термин, введенный Х. Арендт. Натальность означает «новое начало, радикальное авторство, то, что по-английски называется *natality*, то есть способность человека быть абсолютным началом, свободным в мире...» [Филиппов 2015: 64]. Х. Арендт справедливо связывает натальность с новизной. Рождение — чудо, а человек — это обещание нового. «Новое начало, приходящее в мир с каждым рождением, лишь потому способно достичь значимости в мире, что пришельцу присуща способность самому вносить новую инициативу, т. е. поступать... “Чудо” заключается в том, что вообще рождаются люди и с ними новое начало, которое они способны проводить в жизнь благодаря своей рожденности» [Арендт 2017: 19, 31]. Представляется, что современный российский кинематограф уже рожден и, хочется верить, обладает духом натальности, как всякое новое начало.

Библиография / References

- Агамбен Дж. (2015) *Средства без цели: Заметки о политике*, М.: Гилея.
 — Agamben G. (2015) *Means without Purpose: Policy Notes*, Moscow: Gileja. — in Russ.
- Агамбен Дж. (2019) *Царство и Слава. К теологической генеалогии экономики и управления*, М.: Институт Гайдара; СПб.: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ. EDN: DSGGJI
 — Agamben G. (2019) *Kingdom and Glory. To the Theological Genealogy of Economics and Management*, M.: Gaidar Institute; Saint Petersburg: Faculty of Liberal Arts and Sciences of St. Petersburg State University. — in Russ.
- Арендт Х. (2017) *Vita Activa, или О деятельной жизни*. М.: Ад Маргинем Пресс.
 — Arendt H. (2017) *The Human Condition*. Moscow: Ad Marginem Press. — in Russ.
- Байбурин А. (2017) *Советский паспорт: история — структура — практики*, СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. EDN: XMVSQL
 — Baiburin A. (2017) *The Soviet Passport: History — structure — practices*, Saint Petersburg: Publishing House of the European University in St. Petersburg. — in Russ.
- Бернейс Э. (2021) *Пропаганда*, СПб.: Питер.
 — Bernays E. (2021) *Propaganda*, Saint Petersburg: Peter. — in Russ.
- Вацулеску К. (2021) *Полицейская эстетика. Литература, кино и тайная полиция в советскую эпоху*, СПб.: БиблиоРоссика; Бостон: Academic Studies Press.
 — Vaculescu K. (2021) *Police aesthetics. Literature, Cinema and the Secret Police in the Soviet Era*, Saint Petersburg: BiblioRossika; Boston: Academic Studies Press. — in Russ.
- Визуальная антропология: режимы видимости при социализме* (2009) М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ. EDN: QXYRJF
 — *Visual anthropology: modes of visibility under socialism* (2009) Moscow: ООО “Variant”, TSPGI. — in Russ.
- Гребер Д. (2016) *Утопия правил: о технологиях, глупости и тайном обаянии бюрократии*, М.: Ад Маргинем Пресс.
 — Graeber D. (2016) *Utopia of Rules: about Technology, Stupidity and the secret charm of bureaucracy*, Moscow: Ad Marginem Press. — in Russ.
- Дарнтон Р. (2010) *Поэзия и полиция. Сеть коммуникаций в Париже XVIII века*, М.: Новое литературное обозрение.
 — Darnton R. (2010) *Poetry and the Police. The network of communications in Paris of the XVIII century*, Moscow: New Literary Review. — in Russ.
- Ищенко Н. (2023) Порфирий Петрович как Сократ в сюжете «Преступления и наказания». *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, 2(22): 45-56. EDN: JZXDVI. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-45-56>

— Ishchenko N. (2023) Porfiry Petrovich as Socrates in the plot of “Crimes and Punishments” *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, 2(22): 45-56. — in Russ. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-45-56>

Кильдюшов О. В. (2013) Полиция как наука и политика: о рождении современного порядка из философии и полицейской практики. *Социологическое обозрение*, 12(3): 9-40. EDN: RWXZJX

— Kildyushov O. V. (2013) Police as science and politics: on the birth of a modern order from philosophy and police practice. *Russian Sociological Review*, 12(3): 9-40. — in Russ.

Липпман У. (2023) *Общественное мнение*. М.: Издательство АСТ, 2023. EDN: OXCHMG

— Lippman W. (2023) *Public opinion*. Moscow: AST Publishing House. — in Russ.

Московичи С. (1998) *Век толп. Исторический трактат по психологии масс*, М.: Центр психологии и психотерапии. EDN: QYBRPV

— Moscovici S. (1998) *The Century of Crowds. Historical treatise on the psychology of the masses*, М.: Center of Psychology and Psychotherapy. — in Russ.

Николин И. В. (2007) *Онтологическая специфика кинореальности: автореферат...* канд. филос. наук, Омск: Издательство ОмГПУ. EDN: NJKIFJ

— Nikolin I. V. (2007) *The ontological specificity of cinema reality: abstract...* PhD in Philosophy Sciences, Омск: Publishing House of OmSPU. — in Russ.

162

Филиппов А. (2015) Ханна Арендт и Карл Шмитт: два понятия политического. *Современное значение идей Ханны Арендт*. Материалы международной конференции. Калининград: Издательство Балтийского федерального университета им. И. Канта: 52-65. EDN: VMKQJV

— Filippov A. (2015) Hannah Arendt and Carl Schmitt: Two concepts of the political. *The modern meaning of Hannah Arendt's ideas*. Materials of the international conference. Kaliningrad: Publishing House of the Baltic Federal University named after Kant: 52-65. — in Russ.

Фуко М. (2011) *Безопасность, территория, население: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1977—1978 учебном году*, СПб.: Наука. EDN: QXBZNV

— Foucault M. (2011) *Security, territory, population. A course of lectures delivered at the College de France in the 1977-1978 academic year*, Saint Petersburg: Nauka. — in Russ.

Яркеев А. В. (2018) *Онтологические основания зла в современном обществе: философско-герменевтический аспект*, Екатеринбург, Ижевск: ИФиП УрО РАН. EDN: YARFTV

— Yarkeev A. V. (2018) *Ontological foundations of evil in modern society: philosophical and hermeneutic aspect*, Yekaterinburg, Izhevsk: IFiP UrO RAS. — in Russ.

Попов Дмитрий Владимирович — доктор философских наук, доцент, начальник кафедры философии и политологии Омской академии МВД России. Омск, Российская Федерация. Научные интересы: философская антропология, биополитика, политическая теология.

ORCID: 0000-0002-4587-6351. E-mail: DmitriVPopov@mail.ru

Dmitry V. Popov — Doctor of Philosophical Science, Associate Professor, Head of Department of Philosophy and Political Science. Omsk Academy of the Ministry of Internal Affairs of Russian Federation. Research interests: Philosophical Anthropology, Biopolitics, Political Philosophy (Political Theology, Political Power, Theory of Anarchy, Violence and Nonviolence).

ORCID: 0000-0002-4587-6351. E-mail: DmitriVPopov@mail.ru