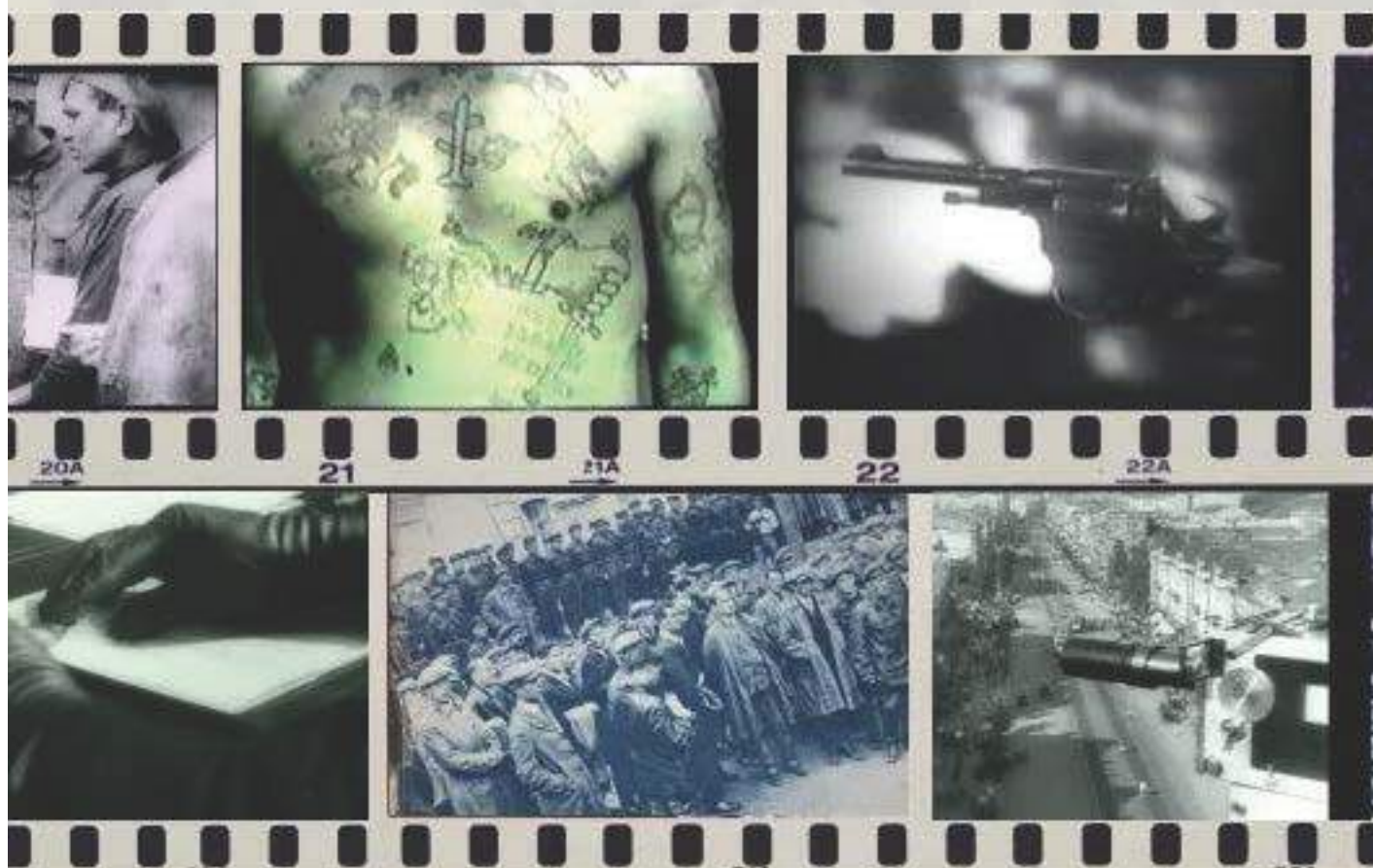




Кристина Вацулеску

# Полицейская эстетика

Литература, кино  
и тайная полиция  
в советскую эпоху



Современная западная русистика

«Современная западная русистика» /  
«Contemporary Western Rusistika»

Кристина Вацулеску

**Полицейская эстетика.  
Литература, кино и тайная  
полиция в советскую эпоху**

«Библиороссика»

2010

УДК 77:327  
ББК 85.374:66.4(2Рос)

### **Вацулеску К.**

Полицейская эстетика. Литература, кино и тайная полиция в советскую эпоху / К. Вацулеску — «Библиороссика», 2010 — («Современная западная русистика» / «Contemporary Western Rusistika»)

ISBN 978-5-6046149-5-2

В книге на примере Советского Союза и Румынии рассматриваются сложные связи между культурой и секретными службами. Затрагиваются такие темы, как взаимоотношения с тайной полицией писателей, в частности М. А. Булгакова, и то, как полицейская эстетика отражалась на их творчестве; эксперименты советских кинематографистов в области надзора; а также первые фильмы, документальные и художественные, посвященные исправительным учреждениям. Автор ставит под сомнение традиционную дихотомию бунтующих творцов и репрессивного государства, стремясь показать, что помимо сопротивления и пособничества существовало множество других узловых точек запутанных отношений между полицией и искусством — например подражание, пародия, присвоение и остраннение. Книга будет интересна как филологам, историкам, киноведам, так и широкому кругу читателей. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 77:327  
ББК 85.374:66.4(2Рос)

ISBN 978-5-6046149-5-2

© Вацулеску К., 2010  
© Библиороссика, 2010

## Содержание

Благодарности	7
Введение	10
Зона соприкосновения: литература, кинематограф и тайная полиция	10
Чтение досье тайной полиции	21
Конец ознакомительного фрагмента.	29

# Кристина Вацулеску

## Полицейская эстетика. Литература, кино и тайная полиция в советскую эпоху

*Посвящается Кики*

Cristina Vatulescu

**Police Aesthetics**

Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times

Stanford University Press

2010



Перевод с английского Людмилы Речной

© Cristina Vatulescu, text, 2010

© Stanford University Press, 2010

© Л. А. Речная, перевод с английского, 2021

© Academic Studies Press, 2021

© Оформление и макет. ООО «Библиороссика», 2021

## Благодарности

Как это обычно бывает, предпосылки к данному исследованию были рассеяны тут и там. Какая-то их часть, вероятно, взошла с помидорной рассадой на кухне моей бабушки, когда та возложила на меня первую, насколько я помню, из моих обязанностей по хозяйству. Задолго до того, как мне доверили протирать пыль, они с бабушкой научили меня переключать радиоприемник с предосудительного жужжания *Radio Free Europe* на официальный румынский канал радиовещания *Programul 1*; делать так нужно было каждый раз, когда звонили в дверь и родные бросались встречать гостей. Из тех запрещенных радиотрансляций, а также по бесчисленному множеству косвенных признаков я узнала, что в секретных досье тайной полиции фиксировались жизни людей, а засвидетельствованные там факты могли против них же использоваться. Осознание того, что наше существование постоянно где-то записывается – разговариваем ли мы, спим, слушаем радио, сходимся или расходимся, – зачастую заглушалось более впечатляющими событиями личной жизни, но время от времени настойчиво прорывалось в оговорках: мой муж до сих пор помнит, как в четыре года в панике рыдал, сознаваясь родителям, что разболтал другу Ларси, тоже четырехлетке, запрещенные новости о вторжении советских войск в Афганистан. Чтобы успокоить читателя, сразу отмечу, что закончилось все, можно сказать, счастливо, то есть ничем. Ларси был хорошим товарищем, слишком погруженным в собственные типичные для его возраста заботы, чтобы заниматься еще и афганской повесткой. А ведь были те, кто тратил немало сил, чтобы повлиять на собственный образ и образ своего окружения в восприятии тайной полиции. Как знать – а что, если тот или иной факт, занесенный в личное дело, обеспечит тебе повышение или хотя бы положит конец выматывающим поездкам до неблизкой работы? Большинство моих знакомых старались держаться слепой зоны «радар», притворяясь невидимыми и неслышимыми и в конечном счете надеясь оказаться «неучтенными». Я боялась этих досье тайной полиции задолго до того, как узнала, что жизни людей также возможно фиксировать в виде автобиографий, мемуаров, романов, – еще до того, как получила какое-либо представление о литературе. Когда же в 2000 году я наконец стала знакомиться с документами секретного отдела румынской службы Секуритате, эти тексты уже стали наследием минувшего столетия, и мне трудно было интерпретировать их не по аналогии с текстами литературными, которые я читала по работе, на другом конце света. Казалось бы, чтение литературы и чтение полицейских досье осуществляется разными способами и на разных частотах. Но даже *Radio Free Europe* и прогосударственное вещание порой пересекались – ведь, как пошутил В. В. Набоков, «если параллельные линии не встречаются, то не потому, что встретиться они не могут, а потому, что у них есть другие заботы» [Набоков 2010: 107]. Для своей книги я организовала литературе, кинематографу и спецслужбам несколько встреч, и мне повезло, что пару раз у них не оказалось других забот. Мало того, выяснилось, что у этой троицы долгая общая история.

Прежде чем перейти к ней, я хочу поблагодарить тех, кто сделал написание данной книги возможным. Начну со Светланы Бойм, которая познакомила меня с этой умиротворяющей цитатой Набокова, помимо многих других цитат из большой литературы, и вдохновила выйти так далеко за рамки привычных интеллектуальных исканий, как только я осмелилась, если не дальше. Я и представить себе не могу более окрыляющего наставника, чем Светлана: размах и оригинальность ее мысли передаются окружающим, а ее анализ обладает уникальным свойством проникать в самую суть. В Гарварде же компетентные подсказки и бесперебойная поддержка Уильяма Миллса Тодда III ободряли меня на пути через все тернии и перипетии исследовательского и писательского процессов. Ясность формулировок, редкий такт и огромная симпатия Джули Баклер слились в неповторимый коктейль человеческой и профессиональной поддержки. Эми Пауэлл задала первый вопрос, когда ей были представлены только

начальные десять страниц этого текста, и не пропустила ни единой иллюстрации практически до самого завершения работы над книгой; за длительное время, пролетевшее в этом промежутке, она успела сделать для нее даже больше и проявила себя настоящим другом. Также я должна поблагодарить Джулиану Бруно, Джули Кассидэй, Джулию Чадагу, Марину Голдовскую, Джона Хенриксена, Барбару Джонсон, Эстер Либерман, Джона Маккея, Янн Мэтлок, Роба Мосса, Монику Оноджеску, Наталью Покровскую, Кэти Попкин, Эрика Ренчлера, Юрия Цивьяна и Джулию Вайнгурт.

Гарвардское общество стипендиатов предоставило поистине райские условия для творчества, одарив меня идеальными чаепитиями и соратниками. Эта книга очень выиграла благодаря величайшему благу, которое общество дает своим членам, – времени, а также чтениям, обсуждениям и всесторонней поддержке, оказанной мне Эдитой Бояновской, Джонатаном Болтоном, Мандухай Буянделгер, Деборой Коэн, Дональдом Фэнгером, Анной Хэнчман, Барри Мазуром, Дайаной Морз, Беном Олкеном, Элейн Скэрри, Амартией Сеном, Бенджамином Спектором, Юрием Шридтером, Сетом Салливаном и, конечно же, Тарой Захрой.

Моя деятельность на кафедре сравнительного литературоведения и тесные контакты с кафедрой русских и славянских исследований Нью-Йоркского университета придали дополнительный импульс работе над этой книгой благодаря тому вдохновению, которое я обрела в интеллектуально стимулирующей компании моих коллег, а также благодаря беспрецедентному стремлению моих студентов обмениваться мнениями и обсуждать идеи. За неоценимые комментарии и замечания я особенно благодарна Михаилу Ямпольскому, Жаку Лезра, Нэнси Руттенбург и Марку Сандерсу. Им, наряду с Габриэлой Бастеррой, Элиотом Боренштейном, Анной Допико, Янни Коцонисом, Энн Лонсбери, Тимом Райсом, Авиталь Ронелл, Ричардом Сайбертом и Ксюдонг Джаном, я признательна за радушный прием и помощь в работе. Мои научные ассистенты, Дайна Гамильтон, Михаэла Пакурар, Дженнифер Фурман, Сара О'Хэр и Дина Мойал, с их находчивостью и самоотверженностью, оказали мне огромную помощь.

Я также благодарю Национальный совет по изучению архивов Секуритате, в особенности Чендеша Ладислава, Анкуца и Валерию Медиан, а еще Кристину Аническу, Алину Илинку, Сильвию Молдован, Георге Онишору, Драгоша Петреску, Ливию Плешу и Клаудию Секашию за предоставление и организацию моего допуска к материалам архивов бывшей службы Секуритате. Я также очень признательна Иренэ Лузтиг за то, что она поделилась полицейскими досье и записями своей бабушки, Моники Севиану. Центр русских и евразийских исследований имени Дэвиса Гарвардского университета оказывал щедрую поддержку моей научной работе в России и Восточной Европе на протяжении пяти лет, а в 2003–2004 годах предоставил мне годовую литературную стипендию. Я также была бенефициаром грантов летних исследований Фонда Коккалуса в 2000 году и Архивов открытого общества (Будапешт) в 2002 году, полугодовой исследовательской стипендии Фонда Джона Торнтон Киркланда в 2003 году, великодушной поддержки Мильтоновского фонда Гарвардского университета в 2007–2008 годах и Фонда гуманитарных инициатив Нью-Йоркского университета в 2010 году.

Своим существованием эта книга в значительной мере обязана Эмили-Джейн Коэн, моему редактору в издательстве *Stanford University Press*. Ее неизменный энтузиазм, сопровождавший сдачу проекта, в сочетании со знаниями, деликатностью и ответственным подходом сделали появление этой книги гарантированным. Я благодарю ее и помощницу редактора Сару Крейн Ньюман, чья неизменно оперативная помощь обеспечила книге наилучший вид и слог. Как штатный редактор, Джон Фенерон бережно пронес мою рукопись через все стадии редакции и подготовки. Джеф Уайнекен заботливо и качественно сверстал книгу. Я также очень признательна своим корректорам за участие в проекте и бесценный вклад в его правку. Зная теперь, что первой книгу корректировала Кэтрин Непомнящая, я очень рада, что могу поблагодарить ее за дельные замечания и бесценную поддержку. Наконец, я признательна тем, кто причастен к изданию русского перевода. Благодарю Ксению Тверьянович за выбор моей книги

для перевода и Марию Вальдеррама – за его подготовку к печати. Особую признательность выражаю Людмиле Речной – я и представить себе не могу более компетентного, дотошного и радеющего за результат переводчика.

Друзья и родные обеспечили меня ценными комментариями, крепкими напитками, теплыми застольями и оказали моей работе лучший прием. В первую очередь благодарю своих дорогих дедушек и бабушек, Марию и Тоадера Мариан и Ану и Пантелие Вацулеску, а еще мою сестру Симину и ее шумную семейку – Лауру, Пауля и Влада Бодеа. Хочу также поблагодарить Дженни Барбер, Михаэлу Божин, Питера Брауна, Фрэнка Буффона, Тома Кравейро, Якобию Дам, Алана Ди, Сару Демоуз, Лию и Рику Элекес-Липшиц, Джеймса Хабиаримана, Макартана Хамфриса, Дженет Айронс, Сидни Квирама, Кину Липшиц, Дейва и Мишель Мернил, Светлану Мудрик, Бию Пандреа, Григо, Ренате, а также Григоре Поп-Элекеса, Сюзан Протеро, Нэйзи Рота, Богдана Вази, Балинта и Кюри Вираг и Холла Уилки. Мудрость и подлинная забота Говарда Уишни сделали его собеседником, изменившим мою жизнь; общение с ним принесло огромную пользу этой книге, как и многому другому. Одно из важнейших преимуществ, которые дает написание книги, состоит в том, что можно красиво напечатанными буквами написать «спасибо» людям, заслуживающим благодарности, выразить которую должным образом практически невозможно. И лучше всех под это описание подпадают мои родители, так что я с огромным удовольствием обнимаю на бумаге Родиду и Дана Вацулеску, которые по-прежнему находят все новые способы любить и поддерживать меня – например, пересекая океан, чтобы помочь мне с младенцем. Наконец, я благодарю свою дочь, Веронику Вацулеску-Элекес, за ее чудесное появление на свет и за то, что научилась спать ночами ровно к финальной правке книги.

Посвящается книга Кики Поп-Элекесу, сопровождавшему меня в каждом шаге моего пути, отправляясь в самые соловецкие дали и будучи ближе, чем когда-нибудь могла себе представить.

## Введение

*Русскую историю... можно рассматривать с двух точек зрения... во-первых, как эволюцию полиции... а во-вторых, как развитие изумительной культуры.*

**В. В. Набоков. Память, говори [Набоков 2004: 543]**

### Зона соприкосновения: литература, кинематограф и тайная полиция

На первый взгляд, две темы этой книги – восточноевропейская культура XX века и секретные службы – в целом укладываются в план исследования, обозначенный Набоковым в выбранном мною эпиграфе. Однако если Набоков обращает внимание на непреодолимую пропасть, существующую между полицией и изумительной культурой, то в этой книге рассматриваются запутанные связи между ними. Я намереваюсь показать многообразие отношений между культурой и службами охраны правопорядка и измерить их доселе неизведанную глубину. Спецслужбы не просто повлияли на биографии многих авторов; своими персональными досье они изменили сами способы, которыми в советскую эпоху формировались жизни и, соответственно, биографии. Как тайная полиция писала об объектах своего интереса в печально известных личных досье? Какой эффект этот впечатляющий новый жанр оказал на литературу своего времени? Как любовь спецслужб к изъятию личных дневников и выбиванию признаний повлияла на письмо от первого лица? Какое применение нашли агенты полиции для кинематографа и какие мифы о чекистах кино ввело в обиход? Какую роль оно сыграло в первом показательном процессе советской эпохи?

Зачем передовые кинематографисты устанавливали свои камеры на пулеметы? Что делали кинокамеры в ГУЛАГе? И насколько искусство движущихся картинок изменилось в ходе экскурса по лагерям? Как переплелись изображения, технологии их производства и полицейский надзор в первые основополагающие десятилетия советского режима?

Прежде чем перейти к поиску ответов на заданные вопросы, я отвечу на первое, что обычно спрашивают в связи с этим исследованием: как вообще тайные службы с присущими им атрибутами вроде личных дел и съемок могли сыграть роль в культуре своего времени, если они действительно были тайными? Изложенные далее реальные истории должны дать некоторое понимание того, насколько в литературных кругах эпохи были осведомлены о спецслужбах. Два героя моего исследования, И. Э. Бабель и М. А. Булгаков, пересеклись на заре своей карьеры, будучи призваны отшлифовать прозу высокопоставленного чекиста Ф. Я. Мартынова, чьи рассказы основывались напрямую на материалах расследований<sup>1</sup>. Булгаков редактировал его рассказ о Сабане, самопровозглашенном «мирового масштаба преступнике и борце за свободу» [Chentalinski 1996: 24]. В ту пору в творчестве Булгакова все возрастал интерес к преступному миру, он «работал над “Зойкиной квартирой”, пьесой, персонажи которой пришли из криминальных хроник. В ее первой редакции предполагалось, что эпидиаскоп показывал зрителям снимки арестованных из настоящих дел» [Chentalinski 1996: 25–26]. Бабель редактировал мартыновских «Бандитов» по мотивам проведенного ЧК расследования налета на авто-

---

<sup>1</sup> Как я еще рассмотрю в деталях, советская тайная полиция сменила множество имен (ЧК, ГПУ, ОГПУ, НКВД, НКГБ, МТБ, МВД, КГБ), в связи с чем в исследовании и цитатах будут появляться различные аббревиатуры, соответствующие тем или иным историческим моментам [Chentalinski 1996:24]. Оба рассказа должны были опубликовать в журнале «30 дней», но по неизвестным причинам они так и не вышли в печать. Тем не менее они сохранились в архивах ЧК.

мобиль Ленина и написал к ним предисловие [Chentalinski 1996: 24]. А еще раньше его сочли достаточно квалифицированным для сотрудничества с органами по языковым вопросам. В молодости он работал переводчиком в ЧК. Интерес к тайной полиции не оставлял его вплоть до трагического окончания жизни: до расстрела в чекистских застенках он работал над романом о спецслужбах, используя свои тесные связи с отдельными их руководителями. В. Б. Шкловский, еще один заметный персонаж моего исследования, увязывал свой бесславный разворот в сторону провластных структур (переломный момент не только для его творчества, но и для всего формалистского движения) с чтением собственного полицейского досье: «Перед самым 1937-м. Знакомый из ЧК принес досье, которое хотел мне показать, со свидетельствами против меня. Я увидел, что они схлтурили, что многого обо мне не узнали. Но выяснили достаточно, чтобы представить меня главарем [заговора]» [Chudakova 2006: 241]. Даже не имея непосредственного доступа к своим делам, большинство писателей, да и большая часть населения, были лично заинтересованы в знакомстве с содержанием собственных досье и могли о нем приблизительно догадываться.

Таким образом, слово «тайная» кажется не вполне подходящим: полиция никогда не стремилась сохранить свое существование в тайне, даже наоборот – устраивала из своей секретности целый спектакль. Ведь органы при советской власти стали предметом тщательно организованного общественного культа, достигшего своего пика к чисткам 1937 года, когда «упоминания об НКВД наводнили национальную печать, в том числе в виде стихов о Ежове [главе НКВД] и его конторе, статей о методах шпионажа, фотографий должностных лиц этой сферы», а в Большом театре устроили великолепный гала-концерт в честь празднования двадцатилетия этой службы, широко освещавшийся в печати и кино [Getty 1985: 182]<sup>2</sup>. Один из образцов искусства соцреализма, сборник «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина», подготовленный во славу соответствующего трудового лагеря, вышел под редакцией главы лагерного ОГПУ и сразу двух крупных советских писателей, Максима Горького и Л. Л. Авербаха [Горький и др. 1934]. Истории исправления различных преступников явно опирались на материалы полицейских досье и иллюстрировались оригинальными фотографиями из уголовных дел, так что ОГПУ стало самым цитируемым «автором» в библиографии<sup>3</sup>.

Тогда зачем использовать слова «тайная» и «секретная», да и словосочетание «секретные службы»? Названий-то уж точно хватало. Впечатляющий список аббревиатур, которыми обозначали советскую тайную полицию (ЧК, ГПУ, ОГПУ, НКВД, НКГБ, МГБ, МВД, КГБ), свидетельствует о попытках аппарата придумать новояз, который не раскрывал бы свой предмет, а только мистифицировал его. Даже носителям русского нужен словарь, чтобы не ошибиться с расшифровкой аббревиатуры ОГПУ, но и формулировка «Особое государственное политическое управление» мало что дает. Так или иначе, сколько бы ни сменялось названий, маниакальное стремление окружить эти последовательности букв таинственностью только усиливалось. Румынская секретная служба, еще один предмет моего исследования, демонстрировала такую же склонность к смене собственных имен, тем не менее придерживаясь одного ключевого наименования, ставшего ее основным кратким обозначением: Секуритате<sup>4</sup>. Я пользуюсь теми или иными именами и аббревиатурами в зависимости от исторического периода, к которому обращаюсь, но при написании книги, где часто в ходе повествования или для сравнения

---

<sup>2</sup> Фильм, снятый по случаю праздничного гала в честь НКВД в Большом театре, назывался «Славное двадцатилетие ВЧК – ОГПУ – НКВД» и сохранился в Красногорском архиве. В докладе об архивах КГБ Никита Петров сообщает, что обнаружил одиннадцать агитационных и документальных фильмов к юбилею КГБ и его предшественников [Петров 1993].

<sup>3</sup> Помимо непосредственно «дел заключенных (обвинительные заключения, следственный материал, показания, приговоры Коллегии ОГПУ)», среди источников указывались многочисленные «приказы зампреда ОГПУ по Беломорстрою», лагерная газета «Перековка», «тысячи писем заключенных» и «сотни биографий заключенных» [Горький и др. 1934: 407].

<sup>4</sup> Обо всех сменявших друг друга официальных наименованиях Секуритате и полном отсутствии соответствующих перемен в его устройстве см. [Ani-sescu et al. 2007: 16–17].

идет отсылка к конкретным структурам, необходимо было выбрать для них некое общее обозначение. В академических исследованиях последних лет используются выражения «политическая полиция», «тайная полиция» и «службы безопасности», порой заменяющие друг друга<sup>5</sup>. Независимо от того, насколько это прозвище по нраву самой тайной полиции, я все же считаю термин «полиция» более точно описывающим ее, нежели слова «органы», «агентство», «комитет», «служба» или «управление», чаще всего скрытые в аббревиатурах. Все эти «конторы», от ЧК до КГБ и Секуритате, осуществляли полицейскую деятельность – слежку, дознание, аресты и задержания – и фактически выходили за рамки обычного полицейского надзора в вопросах, обычно относимых к компетенции полиции тайной. Если судить по целям и средствам, эти службы в большей степени следили за населением, чем служили ему и обеспечивали его безопасность, как службам безопасности полагается<sup>6</sup>. Термин «политическая полиция», отражающий содержание буквально, характеризуется еще и тем, что используется как самими секретными службами, так и их современными критиками и исследователями. И все же одновременное его использование различными сторонами способствует скорее недопониманию, чем диалогу: режимы считали такое определение лестным для своих органов безопасности, а их критики рассматривают его с позиций прав человека, четко разделяющих уголовные и политические преступления. Понятие «тайная полиция» вносит еще и смысловую путаницу, в частности тем, что указывает на секретность ее существования, что очевидно было не так. Я все же буду придерживаться этого наименования, потому что считаю, что мнимая секретность и очевидная озабоченность надзором за населением и являются определяющими для этих служб.

---

<sup>5</sup> Исчерпывающий обзор литературы на соответствующую тему опубликован под заголовком «Тайная полиция и государственный социализм – от ЧК до Штази» [The Secret Police 2004: 299–348], а специальный номер журнала «Cahiers du monde» был озаглавлен «Полицейский режим в Советском Союзе, 1918–1953» [La police politique 2001: 205–715]. Самое авторитетное, пожалуй, книжное исследование на эту тему, книга В. С. Измозика «Глаза и уши режима», рассказывает об изначальной заинтересованности строя в слежке за населением и использует одновременно термины «политическая полиция» и «тайная полиция» [Измозик 1995].

<sup>6</sup> Игон Биттнер убедительно доказывал, что полицию должны определять ее методы (в особенности касательно применения силы), а не цели [Bittner 1970].



Фото 1. Секретари суда читают досье. «Кино-правда № 7», 1922. Стоп-кадр

Эту мнимую секретность отлично воплощает знаменитый символ сталинизма – ярко освещенные в ночи окна Лубянки, штаба тайной полиции. Окна эти отражают историческую правду – ведь допросы часто проводились ночью. В то же время они – удачный образец сталинской показной секретности. Пусть в ярко освещенных окнах ничего не видно, но террор за ними не спрятать; наоборот, его аккуратно обрамляли в таинственность и выставляли на обозрение в качестве уникального ночного аттракциона сталинской эпохи. Хотя детали этого представления разглядеть не представлялось возможным, огни сами по себе обличали. Лубянские окна напрашиваются на сравнение с тем окном, которое Ортега-и-Гассет сделал выразительной метафорой различных способов восприятия и оценки [Ортега-и-Гассет 1991]. Реализм призывает зрителя смотреть непосредственно на мир через означающее, будь то слова или образы, словно сквозь окно, выходящее на прекрасный сад. Модернизм же призывает зрителя сконцентрироваться на оконном стекле, то есть на самом означающем. Сталинское окно представляет еще один режим восприятия, при котором горящее означающее ловит на себе взгляд зрителя только для того, чтобы отразить его обратно. Нет никакого сада, а свет за окном всегда готов превратиться в луч прожектора – еще один расхожий образ эпохи.

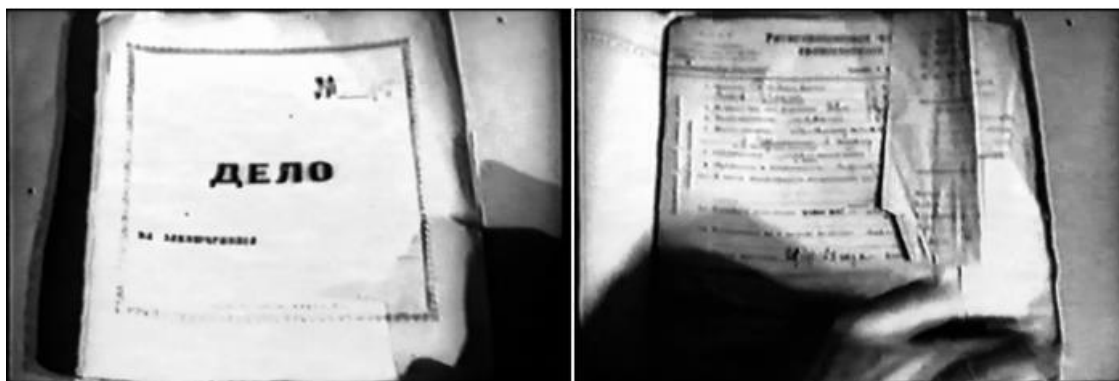


Фото 2. Крупным планом: ознакомление с досье тайной полиции. «Соловки», 1928. Стоп-кадр

В самом центре этого фестиваля секретности находились досье. Как и сама тайная полиция, они регулярно предъявлялись миру. Цикл кинохроник Дзиги Вертова, освещавших процесс 1924 года над социалистами-революционерами (эсерами), который обычно называют первым образчиком советского показательного процесса, представлял досье тайной полиции захватывающим зрелищем. В еще одном документальном фильме этого периода, «Соловки», мы крупным планом видим обложки полицейских досье и руки, неспешно листавшие дела, время от времени останавливающиеся на какой-нибудь странице, чтобы камера сделала наезд. Такой театрализованный показ документов устроен для привлечения внимания, при этом в полной уверенности, что разглядеть какие-либо детали нам не удастся.

Если кому и удавалось добраться до чтения досье, тайна по-прежнему окутывала содержимое документов, защищая его от посторонних глаз. Вместо имен стояли псевдонимы, за придуманными адресами скрывались засекреченные места встреч, которые фигурировали также в «квартирных досье»<sup>7</sup>. Обилие прозвищ, аббревиатур, сокращений и эвфемизмов превращали эти дела в практически нечитаемые для посторонних, так что не обходилось без словаря. Нынешние хранители архивов румынской Секуритате даже вывесили на сайте памятку из понятий и аббревиатур, использовавшихся в текстах досье<sup>8</sup>. Некоторые аббревиатуры и кодовые слова можно расшифровать логически, но большинство из них логике не поддается. Из моих любимых примеров – нареченные именем с библейским звучанием «Феофил» технологии прослушки<sup>9</sup>. Советские кодовые обозначения шпионских технологий создают впечатление рассказа о похождениях некоего *menage de trois*, потому что использование радио, телефонная прослушка и внешняя слежка обозначены как Татьяна, Сергей и Ольга<sup>10</sup>. Пресловутый штампик «совершенно секретно» традиционно всю секретность только развенчивает. Это прекрасная иллюстрация теории Ханны Арендт о том, что в тоталитарных обществах искусственно поддерживаемая таинственность была необходима, чтобы замаскировать отсутствие тайн настоящих, а нарочитая секретность по идее должна была служить фоном для раскрытия (сфабрикованных) заговоров против Сталина [Арендт 1996]. При нехватке реальных заговоров напускная таинственность служит добротной кованой рамой для давно облезшей картины.

<sup>7</sup> Departamentul Securitatii Statului. «Instrucțiuni N. D-00180-1987» [Anisescu et al. 2007: 653].

<sup>8</sup> CNSAS, Termeni si abrevieri in documentele Securitatii. URL: <http://www.cnsas.ro/documente/arhiva/Dictionar%20termeni.pdf> (дата обращения: 27.08.2021). Подобный, правда, не столь подробный список для русского языка можно найти в разделе «Терминология и сленг спецслужб» на сайте: <http://www.agentura.ru/library/vocabulair/?print=Y> (дата обращения: 27.08.2021).

<sup>9</sup> CNSAS, Termeni si abrevieri in documentele Securitatii.

<sup>10</sup> «Терминология и сленг спецслужб».

Секретность, уберегавшая досье советской эпохи от критического прочтения, к тому же не без умысла способствовала нездоровому интересу к ним. Благодаря тщательно продуманному образу этих документов их число и охват не только постоянно становились предметом догадок, но зачастую переоценивались. Как писала в «Истоках тоталитаризма» Ханна Арендт, считалось, будто на каждого советского гражданина существует досье [Арендт 1996: 564]. Такое мнение было весьма распространено. Открытие архивов стало разочарованием для многих, кто не обнаружил на себя папки; ведь в представлении общества «на каждого, кто что-то собой представлял, заводилось подробное досье» [Brockmann 1999: 82]. Но вполне вероятно, что, даже не являясь фигурантами подробного досье, значительная часть населения хоть как-то фигурировала в документах полицейского учета. Приблизительно семь миллионов человек, или около трети взрослого населения страны, были упомянуты в общей базе Секуритате уже к 1965 году [Anisescu et al. 2007: 52]<sup>11</sup>. Как правило, собственные досье выделялись писателям и артистам. Еще в 1919 году в докладе ЧК, определявшем категории лиц, за которыми следует вести наблюдение, артисты оказались в первых строчках списка, между «специалистами» и «спекулянтами»<sup>12</sup>. В. А. Шенталинский прямо говорит, что «Лубянка не пропускала ни одного заметного автора» [Shentalinsky 1996:226]. Румынский певец Александру Андриеш с горечью пел: «Раз я вроде как артист, у меня свой ангел-чекист» [Andrieş 1998]<sup>13</sup>.

Досье вызывали одновременно сильную озабоченность и любопытство, и, по-моему, можно утверждать, что они оказывали на общество и литературное творчество большее влияние, чем книги в публичных библиотеках. Как всем известно, тайная полиция питала огромный интерес к занимающимся литературной деятельностью мужчинам и женщинам и обладала над ними огромной властью. Писатели, издатели, цензоры и все, кто имел отношение к печатному слову, находились в зависимости от написанного о них в серых папочках. Более того, порой полицейские досье значительно увеличивались в объемах за счет поглощения текстов литературных. Они регулярно включали в себя рукописи и сохраняли их в качестве свидетельств обвинения. Целые тома и отдельные фразы, грубо вырванные из контекста, проживали вторую жизнь в этих папках, слишком часто оказываясь приговором своим же авторам. Личная переписка, рукописи и изданные работы приобретали в рамках досье новые формы. Все, что оставалось порой от собиравшейся в ходе целой жизни библиотеки, – это одинокие страницы с дарственными надписями, неряшливо выданные в ходе обысков и аккуратно подшитые к делу. Такие подписанные листы высоко ценились, потому что невольно тотчас делали достоянием общественности связи, часто (даже слишком) признававшиеся неблагоприятными. (Полиция тех времен охотилась за ними с тем же рвением, какое нынешняя направляет на мобильные телефоны.) Так или иначе, пересечение содержания этих досье и литературы было куда масштабнее и сложнее буквального поглощения, почему и заслуживает анализа более тщательного, чем проводившийся ранее. Тайная полиция соревновалась с отделом пропаганды в производстве печатной продукции на государственном уровне, заполняя тысячи квадратных километров архивов. Досье обошли пропаганду по ажиотажу, который они вызывали у публики. Но пропаганда точно одержала верх в том, что касается интереса у литературоведов, которые, в отличие от историков, в целом проигнорировали открытие доступа к архивам бывших секретных служб<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Эта база (cartoteca generala) содержала в себе имена подозреваемых, информаторов, а также третьих лиц, упоминавшихся в делах других.

<sup>12</sup> Доклад «О политических течениях в московском обществе» цитируется в [Измозик 1995: 64].

<sup>13</sup> Полный текст песни по ссылке: <https://www.musixmatch.com/lyrics/Alexandru-Andries/Ingerul-meu> (дата обращения: 27.08.2021).

<sup>14</sup> Есть несколько литературоведов, заинтересовавшихся досье, но они представляют собой исключения. К примеру, в статье Стивена Брокманна «Литература и Штази» дается множество фактических деталей взаимоотношений между немецкими писателями и агентами Штази [Brockmann 1999].

Так было не всегда. Литературоведы прежних лет очень интересовались связями между литературой и смежными жанрами, включая полицейские досье. Ведущий представитель формализма Б. В. Томашевский предостерегал от создания литературных биографий, способных обернуться доносом, и считал необходимым напомнить историкам литературы, что «эта нужная историку литературы биография – не послужной список и не следственное дело» [Томашевский 1923: 9]. Андрей Белый писал в ГПУ с просьбой приобщить к досье его дневник, находившийся в коробке с конфискованными рукописями, чтобы тот использовали для «изучения его литературного и идеологического портрета во всей полноте» [Chentalinski 1996:196]. К его радости, ГПУ согласилось поместить дневник в его дело [Chentalinski 1996:197]. Написанное Томашевским и Белым отражает четкое понимание ими собственной эпохи и глубокий интерес к взаимопроникновению литературы и нелитературных текстов – интереса, определившего современную им литературную теорию и практику.

Досье тайной полиции появилось и обрело свой огромный авторитет как раз в тот момент, когда авторитет литературы переживал глубокий кризис<sup>15</sup>. Как масштабное проявление модернизма кризис авторитета текста в Советском Союзе был отягощен и в общем сформирован конкретным политическим курсом. Как прекрасно знали писатели тех лет, авторитет текста и его автора был значительно подорван цензурой и политическим преследованием. В 1929 году, незадолго до закрытия издававшегося им лично журнала, Б. М. Эйхенбаум писал:

Писатель в нашей современности – фигура, в общем, гротескная. Его не столько читают, сколько обсуждают, потому что обычно он мыслит неправильно. Любой читатель выше его – уже по одному тому, что у читателя как у гражданина по специальности предполагается выдержанная, устойчивая и четкая идеология. О рецензентах (критиков у нас нет, потому что нет разницы в суждениях) и говорить нечего, – они настолько выше и значительнее любого писателя, насколько судья выше и значительнее подсудимого [Эйхенбаум 2001: 131].

Откликаясь на политически обоснованный кризис авторитета литературы, еще один формалист, Ю. Н. Тынянов, высказал ставшую популярной идею, заявив, что роман находится в тупике и нуждается больше всего в ощущении жанровой новизны, «новизны решительной» [Тынянов 1924: 292]. Согласно формалистской теории, когда литература оказывается в тупике, для внелитературных и окололитературных жанров появляется возможность влиться в нее и вдохнуть новую жизнь. «Выход из тупика формалисты видели теперь в литературе факта, а точнее говоря, в художественно-документальных жанрах» [Эрлих 1996: 149], что подразумевало обращение к репортажу, документам, статистическим данным и дневникам.

Для литературной практики, как и для теории, 1920-е годы стали временем, когда границы между литературой и нелитературным стали откровенно размытыми. Пользовавшиеся авторитетом представители авангарда надрывно предвещали конец разделения искусства и жизни. Н. Н. Евреинов размышлял на тему разрушения четвертой стены в театре, утверждая: «Отеатральность жизнь – вот что станет долгом всякого художника. Появится новый род режиссеров – режиссеров жизни» [Евреинов 2002: 37]. Его знаменитая реконструкция *in situ* канонического эпизода революции, «Штурм Зимнего дворца», отчасти воплотила его идеи в жизнь. Еще одно любопытное применение его теории было предложено в статье, призывавшей привлечь в театр полицейских и тайных агентов [Евреинов 1921]. Знаменательно, что даже фор-

---

<sup>15</sup> Вот как Дариуш Толчик описывает состояние романа в послереволюционной России: «Кризис романа – это кризис авторитета. Когда нет одного экспертного, авторитетного представления о мире, каждая точка зрения, представляясь сомнительной и относительной, становится объектом потенциальной иронии. <...> Как следствие, фигуральная картина мира, обусловленная направлением структурной эволюции современного романа, представляет собой полную противоположность фигуральному миру, присущего большевистскому мировоззрению» [Tolczyk 1999: 40].

малисты, которых долгое время критиковали за отстаивание автономности искусства, пришли к выводу, что «на самом деле между литературой и “жизнью”, между эстетическим и неэстетическим не существует никакой непроходимой пропасти, никакой четкой границы» [Эрлих 1996: 119]. Продолжая ниспровергать миметическую функцию искусства, они начали живо интересоваться ослаблением границ между литературой и другими жанрами: «свойства литературы, кажущиеся основными, первичными, бесконечно меняются», и она, никогда не отражая жизни, тем не менее часто на нее наслаивается [Эрлих 1996: 121]. По Тынянову, именно в кризисные для литературной «системы» моменты она склонна смещать собственные границы, пересекаясь с другими «системами», преобладающими в обществе в то или иное время [Тынянов 1929: 9, 15]. Среди излюбленных примеров формалистов в истории литературы – влияние «системы высшего света» и его эпистолярных практик (вроде альбомов и писем) на лирику Пушкина, а также влияние «системы популярной культуры» в форме фельетона на чеховские рассказы и романы Достоевского. Следуя их примеру, я попытаюсь понять, как определяющая система советского общества, тайная полиция, и ее основные текстуальные и визуальные практики заступили за резко меняющиеся границы литературы и кинематографа той эпохи.

Выстроенное на базе русского формализма и теорий М. М. Бахтина о пересечении художественных и внехудожественных жанров, это исследование в том числе выявляет связи между личными досье и важнейшими образчиками двух жанров: романа и автобиографии<sup>16</sup>. Личное досье объединило в себе несколько любимых внехудожественных жанров Бахтина, среди которых «исповедь, дневник, описание путешествий, биография, письмо», списки покупок, телефонные разговоры, а также все то, что звучит «в общественной сплетне, в пересудах, перемиывании косточек» [Бахтин 1975:133,151], став самым обширным и авторитетным справочником по частной жизни советских времен. Причем произошло это именно тогда, когда, как уже говорилось, роман переживал глубокий кризис авторитета, в то время как личностный нарратив расцветал в бесчисленных попытках свыкнуться с резкими трансформациями личности и ее позиции по отношению к обществу, проходящему через опыт слома собственных основ<sup>17</sup>. Я отслеживаю, как те или иные литераторы находили общий язык с этим перспективным жанром путем апроприации, адаптации, пародии, экзорцизма или обличения. Я стараюсь не ограничиваться прямыми упоминаниями досье тайной полиции в литературных произведениях, а вчитываться в тексты, чтобы установить влияние этих досье не только на то, *что* в итоге было или не было написано, но и на то, *как* это писалось. Желая показать, насколько это повсеместное явление – соприкосновение между досье и литературой, я решила отказаться от наиболее очевидных текстов, знаменитых своими обращениями к теме тайной полиции. Отсылка к А. И. Солженицыну и другим известным бытописателям ГУЛАГа здесь мало, зато я обращаю внимание на тех авторов, чьи отношения с секретными службами и политикой в целом были не столь однозначны, – Бабеля, Булгакова, Горького и Шкловского.

В России литература традиционно воспевала взаимоотношения искусства и власти – широко известен афоризм Солженицына о том, что большой писатель в стране – это как бы второе правительство [Солженицын 1970: 503]<sup>18</sup>. Поэтому мое внимание к литературе явля-

<sup>16</sup> Ранний критик формалистов, Бахтин тем не менее разделял их отношение к взаимопроникновению художественных и внехудожественных жанров: «Ведь границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п. не богами установлены раз и навсегда. Всякий спецификум историчен. Становление литературы не есть только рост и изменение ее в пределах незыблемых границ спецификама; оно задевает и самые эти границы» [Бахтин 1986: 420].

<sup>17</sup> Йохен Хелльбек убедительно продемонстрировал, что распространенному представлению о «вездесущем постоянном подавлении личностных нарративов был противопоставлен целый поток личных документов первых декад советской власти – дневников, писем, автобиографий, стихов, вырвавшийся из недавно открытых советских архивов. Дневники даже были популярным жанром той эпохи, особенно в сталинское время» [Hellbeck 2006: 4]. Также смотрите увлекательные исследования дневников Ирины Паперно. Книга Игала Халфина, посвященная автобиографиям, также свидетельствует о расцвете личностного нарратива в тот период [Halfin 2003].

<sup>18</sup> Любопытно отметить, что в позднейших русских изданиях эта цитата была изъята. – *Примеч. ред.*

ется чем-то само собой разумеющимся. Учитывая же специфику XX века, важно показать, как и кино, это новое, по словам Ленина, «важнейшее из искусств», проявило себя по отношению к власти и ее курсу. Как выяснилось, после краткого периода сомнений – воспринимать ли кинематограф в качестве потенциального подозреваемого или видеть в нем ценного пропагандиста – тайная полиция пришла к пониманию важности этого «идеологического оружия», основав народную организацию «Общество друзей советского кино» (ОДСК), во главе которой стоял не кто иной, как 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 [Youngblood 1992: 26]. А поскольку всем театрам и кинотеатрам законом предписывалось предоставлять в распоряжение департамента политического контроля ОГПУ места (не дальше четвертого ряда), редкие критики могли соперничать с сотрудниками тайной полиции в осведомленности о восприятии публикой раннего кинематографа [Conquest 1968: 61]<sup>19</sup>.

Легендарное начало профессиональной карьеры режиссера Фридриха Эрмлера иллюстрирует, что у чекистов были не только бесплатные билеты в кино, но и неплохие шансы в киношколе. В 1915 году, «почти неграмотным» [Эрмлер 1974: 9] мальчиком-посыльным, Владимир Михайлович Бреслав направился в Москву в надежде стать звездой экрана<sup>20</sup>. Быстро разуверившись в успехе, уже в 1918 году под именем Фридрих Эрмлер он шпионил на оккупированных немцами территориях. К 1920 году Эрмлера перевели в Петроградскую ЧК, закрепив за ним вымышленное имя на всю жизнь<sup>21</sup>. Все еще грезя о том, чтобы стать киноактером, в 1923 году уже матерый чекист заявился в Институт экранного искусства, куда его зачислили совсем не благодаря знаниям – он произвел впечатление «вероятнее всего, своим комиссарским видом...» [Эрмлер 1974: 9]. Впоследствии он пришел в Исполбюро института, намереваясь стать его членом, а когда ему сообщили, что кандидата еще необходимо избрать, Эрмлер достал свой браунинг и положил его на стол: «Я уже избран им» [Самойлов 1970: 7]. Как с гордостью повторял Эрмлер, его работа в ЧК помогала ему на протяжении всей кинокарьеры [Бакун 1974: 328]. Так что он не расставался с револьвером и даже достал его на съемочной площадке фильма «Обломок империи» (1929), грозясь выстрелить в именитого актера, Федора Никитина, за «нарушение субординации на площадке» [Youngblood 1992: 151]. К удивлению поклонников Эрмлера, из производственного отчета «Ленфильма» стала известна информация, что и последний фильм режиссера, «Перед судом истории» (1965), также «создавался при активном содействии КГБ» [Фомин 1996: 95]. И в самом деле, приветствие, написанное Эрмлером чекистам 9 Мая 1965 года в честь двадцатилетия Победы над гитлеровскими захватчиками, выражает гордость за то, «что судьба снова связала его творчески» с КГБ, и уверенность: «Без вас, чекистов, немыслимо было бы осуществить мой фильм “Перед судом истории”» [Бакун 1974: 328]. Пусть карьера Эрмлера далеко не типична, но она ярко демонстрирует, что влияние тайной полиции на кинематограф выходило за рамки цензуры. В своей работе я отслеживаю, какие разнообразные роли тайная полиция играла в первые десятилетия советского кино – от цензора до самопровозглашенного фокусного зрителя, надсмотрщика за публикой, спонсора, протагониста и автора.

<sup>19</sup> Законы РСФСР, 1923, 27. С. 310. Присутствие тайной полиции в кинотеатрах было отнюдь не краткосрочным. За месяц до свержения Николае Чаушеску в декабре 1989 года писатель Стелян Тэнасе записал в своем дневнике: «В кино агенты Секуритате в штатском не пропускают ни одного сеанса, промышленная поимкой тех, кто высказывается против [режима]» [Tanase 2002: 173].

<sup>20</sup> Детали начала карьеры Эрмлера, приведенные в этом абзаце, описываются преимущественно по следующим источникам: [Эрмлер 1927; Youngblood 1992: 100–101, 151].

<sup>21</sup> Супруга Эрмлера писала, что ее муж много и с гордостью рассказывал о своей службе в ЧК [Бакун 1974: 327].

Тайная полиция, открыто или не афишируя этого, поддерживала, заказывала и принимала участие в создании фильмов, среди которых были как новостные хроники, так и полнометражные документальные ленты и постановочные картины. Некоторые обучающие ролики, вроде наглядного пособия по проведению обыска, ареста и установления слежки, предназначались только для внутреннего пользования. И хотя из документации тайной полиции и учебников криминологии о существовании таких фильмов известно, доступны они еще менее, чем досе. Даже если по закону все фонды бывших спецслужб должны стать достоянием обществу, визуальные материалы всегда всплывают в последнюю очередь. Я годами искала подобные фильмы, и лишь с переменным успехом. К примеру, работая в архивах Открытого общества в Будапеште, я наткнулась на коллекцию обучающих картин, снятых Министерством внутренних дел Венгрии<sup>22</sup>. Но вскоре я поняла, что самые, пожалуй, значимые фильмы тайной полиции, словно пресловутое похищенное письмо у По, хранились не в закрытых архивах, а в общем доступе. Например, именно тайная полиция заказала первый полнометражный художественный звуковой фильм «Путевка в жизнь» (1931). Посвященная непосредственно главе и основателю этой службы Дзержинскому, «Путевка в жизнь» не только заработала в прокате больше, чем какой-либо советский фильм прежде, но также удостоилась похвалы на Первом венецианском кинофестивале и до сих пор демонстрируется в специализированных кинотеатрах в качестве антикварной диковинки. «Путевка в жизнь» – лишь одна из целого цикла кинокартин тех лет о ГУЛАГе, с помощью которых тайная полиция формировала общественное мнение о лагерях. Мой анализ этих любопытных, пусть и преимущественно забытых, кинематографических опусов строится вокруг создаваемого ими переменчивого образа советского антигероя (будь то мелкий преступник или враг государства) и искусной манипуляции публикой. Вдобавок я рассматриваю главенствовавшие в ту эпоху тенденции восприятия зрелищ в целом и визуальных технологий, в том числе популяризацию стиля и моды образца сталинизма 30-х годов, акцент на неусыпность и бдительность, искусственно вызываемое недоверие к эмпирическому восприятию и постепенное вытеснение художественными фильмами, в особенности мелодрамами, документальными.

И все же потенциал кино для полицейских нужд первыми разглядела вовсе не тайная полиция, а самые находчивые труженики советского кинематографа. Как убедительно продемонстрировал Б. Е. Гройс, несмотря на многочисленные принципиальные разногласия, советские авангардисты и приверженцы соцреализма сходились в едином страстном неприятии отрыва искусства от жизни: авторы, избавленные от тяжелой необходимости воспроизводства реальности, должны были играть значимую роль в построении нового общества [Groys 1992]. Вопрос о том, что это за роль, стал предметом жарких дискуссий, и было предложено множество вариантов. Если Сталин, цитируя Ю. К. Олешу, впоследствии провозгласил творцов инженерами человеческих душ, то трое кинематографистов, о которых повествуется в главе третьей, – Дзига Вертов, Александр Медведкин и Иван Пырьев – порой выбирали в качестве своих ролевых моделей агента спецслужб, государственного прокурора и криминолога. Поэтому в данном исследовании рассматривается определенного рода взаимодействие раннего советского кино с окружавшей его реальностью, нацеленное на контроль над нею. Это не было общим или хоть сколько-нибудь согласованным движением: Пырьева знали как деятельного певца соцреализма, а Вертова и Медведкина неизменно признавали пионерами авангарда, модернизма, экспериментального кино и «киноправды». И хотя мифология Вертова и Медведкина постоянно обрастала новыми фактами, в ней упорно не замечали некоторых киноперсонажей, которых режиссеры собственноручно заботливо пестовали. Изучая полицей-

<sup>22</sup> Так как Венгрия выходит за рамки исследования о Советском Союзе и Румынии, я анализирую эти картины в отдельной статье. Фильмам Министерства внутренних дел, непосредственно обучающим государственных агентов безопасности, посвящена документальная картина Зигмунда Габора Паппа «Жизнь одного шпиона» (Zsigmond Gabor Papp. *La vie dun espion*) (2004).

ские сюжеты, воплощенные этими авторами, я не стремлюсь запятнать их ставшие каноническими образы прогрессивных кинематографистов, столкнувшихся с цензурой и даже преследованием. Я лишь хочу обогатить их портреты еще одной краской, сознательно выдвинув на первый план различия во всем разнообразии их экранных миров, теорий и практик. Ведь в реальности одни эксперименты раннего советского кинематографа в области «кинонадзора» проводились рука об руку с тайной полицией, в то время как другие обличали и пародировали ее деятельность.

Именно ради этих различий и стоит рассказать историю изображения в кино полиции, а заодно и историю взглядов этой самой полиции на кино.

## Чтение досье тайной полиции

Эта книга появилась из читательского фиаско. Потребовалось четыре полных неудач года в поиске доступа к документам тайной полиции, чтобы я наконец оказалась за столом, заваленным серыми папками – досье моих любимых румынских писателей. Ожидание вышло долгим, так что это был без преувеличения один из самых волнительных моментов моей жизни. Однако, едва ознакомившись с папками, я обнаружила, что понятия не имею о том, как следует толковать эти тысячи страниц расшифровок записей подслушанных телефонных разговоров, искромсанных рукописей, любовных писем, газетных вырезок, докладов информаторов и фотографий с зубчатыми краями. В последний раз я оказывалась в такой растерянности перед текстом лет в четырнадцать, когда на заре румынской революции 1989 года новый преподаватель литературы решил на уроке проанализировать с нами, воспитанными на соцреализме, рассказы Хорхе Луиса Борхеса.

Вскоре выяснилось, что для большинства документов я являюсь не первой читательницей. Мой предшественник, то ли руководивший следствием, то ли архивариус секретной полиции, оставил красным карандашом жирные пометки, не стершиеся за десятилетия. Благодаря этим пометкам я могла с легкостью отследить траекторию того, первого чтения, четко придерживавшегося основной линии и неопровержимых доказательств, имен и судебных решений. Эта красная нить решительно проходила вплоть до неотвратимого конца досье, по пути уверенно отбрасывая любые вопросы. По ней я постепенно научилась расшифровывать аббревиатуры и кодовые слова, а также следить за ходом событий. Тем не менее я быстро потерялась в этом напряженном, непростом чтении, быть может, и получив некое представление о самих текстах, но совсем не оценив их по достоинству. Изобретение способа читать досье и, впоследствии, смотреть фильмы тайной полиции оказалось занятием не менее изнуряющим, даже более интеллектуально затратным, чем ранее получение доступа к ним. По ходу дела я научилась полагаться на знания и методы, почерпнутые из различных дисциплин. Я углубилась в криминологию и историю, чтобы понять, как полицейские документы были устроены и как они преобразовывались по прошествии времени. Чтобы успевать за меняющимся нарративом досье, потребовался экскурс в советскую психологию, изменчивые взгляды которой на человеческую природу точно отражались в этих документах. А чаще всего я комбинировала читательские стратегии, накопленные мною на основном поле деятельности – в литературоведческих трудах, в особенности опираясь на такие, где поднимается вопрос: «Можно ли считать чтением что-либо, кроме контакта с книгой?» Как должным образом читать то, что являет нам себя здесь и сейчас в виде показаний жертв апартеида или досье тайной полиции? Далекое от автоматического подключения уже существующих читательских механизмов, толкование подобных нетривиальных текстов подразумевает постановку вопроса о возможностях и нормах литературных исследований, «изменяя само понятие чтения» [Sanders 1999: 4]<sup>23</sup>.

На страницах своего увлекательного исследования дореволюционных досье французской полиции Роберт Дарнтон отмечает, что его анализу никогда бы не состояться,

...не научи историки литературы просто историков относиться с опаской к текстам, которые при критическом рассмотрении растворяются в «дискурсе», даже если изначально казались вполне убедительными. Вот почему историку не следует торопиться принимать полицейские отчеты за бесценные крупницы непреложной истины, которую лишь нужно добыть в

---

<sup>23</sup> Больше о перспективах и сложностях подобных риторических подходов см. в [Keenan 1997; Spivak 1985].

архивах, просеять и сложить воедино, чтобы воссоздать убедительную картину прошлого [Darnton 1985: 157].

Мое прочтение досье тайной полиции опирается на обширный свод научных трудов, определяющих и описывающих применение в анализе литературных по своему происхождению подходов, при которых основное внимание уделяется стилистике исторических и правовых документов и в то же время ставится под сомнение принципиальное различие между их риторикой и пресловутыми «бесценными крупичками непреложной истины»<sup>24</sup>.

Мало где добыть эти «крупички» сложнее, чем в архивах спецслужб Восточной Европы, хранящих записи о миллионах сфабрикованных дел и скрывающих следы бесчисленных уголовных наказаний. Но нельзя сказать, что раньше этого делать не пробовали. Открытию архивов предшествовало активное стремление вскрыть правду о прошлом, подрывавшее царивший даже среди оголтелых критиков и жертв тайной полиции пиетет перед сокрытым в них. Законы о люстрации отсылали к архивам тайной полиции, когда речь шла о проверке соответствия нынешних чиновников их постам. Так или иначе, поиск заслуживающих доверия ответов в архивах службы, знаменитой своим отделом по дезинформации, оказался делом не из легких. Я рассмотрю эти архивы под непривычным углом, концентрируюсь непосредственно на стиле самих досье, который слишком часто пытаются вовсе игнорировать в поисках «крупички» достоверной информации. Я считаю, что если хочешь добиться какого-либо результата в изучении этих архивов, что уж говорить про пресловутые «крупички», то придется терпеливо заново учиться читать. Порой грубо или же искусно перевирая исторические факты, полицейские досье в то же время представляют собой бесценные воплощения основ, понятий и иллюзий, питавших тайную полицию. И пусть личное досье может ввести в заблуждение относительно тех или иных обстоятельств жизни человека, которому оно посвящено, но внимательное прочтение многое расскажет о том, что тайная полиция понимала под доказательством, протоколом, письмом, человеческой природой и преступностью.

Такой подход точно нельзя массово применять ко всему, что хранится в архивах тайной полиции. Активность этой службы пересекла все границы разумного: в определенные периоды своей истории тайная полиция контролировала в том числе выпуск любых карт, регистрацию браков и разводов и работу оптических производств. Их многострадальный отдел статистики собирал самую неожиданную информацию и составлял из нее километры отчетов. Многие их собрания, от бесконечных данных по производству стали до пробников ароматизаторов для одежды в аккуратных флакончиках, расставленных, словно разноцветные соленья, наверняка смогут еще на стадии подготовки притупить аналитические инструменты, отточенные литературными исследованиями. Вот почему я решила сконцентрироваться на одиознейших документах архивов – личных досье, а также на малоизвестных киноподборках.

Я утверждаю, что, хотя типичное полицейское досье обычно ограничивается фиксацией конкретного преступления, для личного досье советской эпохи характерна попытка включить в себя полную биографию обвиняемого. Как любая биография, персональное досье рассказывает историю жизни; в отличие от большинства биографий, досье тайной полиции обладает властью радикально изменить ход этой жизни, вплоть до того, чтобы положить ей конец. Как тайная полиция справляется с переводом событий в текст? В материалах следствия собираются обрывки информации о субъекте, напоминающие расфокусированные фото, сделанные скрытыми камерами под неудачными ракурсами. Как они трансформируются в убедительный портрет индивида, неоспоримый, словно его фото, сделанное в участке? Как мешанина из докладов информаторов, конфискованных рукописей, доносов, перехваченной переписки и расшифро-

---

<sup>24</sup> Новейшие исследования и библиографию по вопросу использования полицейских документов в исторических исследованиях и вообще см. в [Gilman Srebnick 2005]. Новаторский взгляд на взаимоотношения закона и литературы в России XIX–XX веков можно найти в книге [Murav 1998].

вок звонков переплавляется в окончательное дело, которое обвинитель представляет в суде? Что обеспечивает этот сюжет авторитетом и убедительностью? Как в нем затем ставится точка одним приговором судьбы – к смертной казни, к лагерям, к ссылке? Тайная полиция обладает собственным стилем работы со словом. Первой задачей моего исследования является определить поэтику личных досье, их нарративные механизмы, фигуры речи, а также меняющийся контекст их создания и восприятия.

Кто являлся автором того или иного досье и кем были его предполагаемые и фактические читатели? Мало какие тексты того времени воплощали на практике понятие коллективного авторства, широко пропагандируемого идеала коммунизма, столь же обстоятельно, как полицейские досье<sup>25</sup>. Мне пришлось поразмыслить относительно списка авторов в моей библиографии: кого следует упомянуть сначала – тайную полицию как учреждение, словоохотливого информатора, которому досье обязано большинством страниц, следователя, объединившего отчеты о слежке в обличающий сюжет, или архивариуса, убравшего все «посторонние данные» и собравшего досье в его окончательном виде? И можно ли приписывать авторство фигуранту досье за данные им показания или признания, порой проигнорированные, переписанные или вовсе вычеркнутые из головной линии повествования, а иногда и в его ключевых моментах? Список авторов все рос, и в сомнениях и моральных дилеммах возник вопрос о том, кто должен его открывать и замыкать. Не желая преобразовывать изошренную паутину авторов и вопросов в заурядный библиографический список, в итоге я просто указала названия, а вопрос авторства и читательского контингента рассмотрела в своем анализе самих досье.

Как и авторы досье, их читатели были организованы в сложную и строго иерархическую структуру. В целом баланс власти был сильно нарушен в пользу читающих за счет пишущих. В случае досье на писателя информаторы и сторонние эксперты читали его произведения, тогда как тот не имел доступа к написанному о нем. Следующим в цепочке шел следователь, который мог знакомиться с докладами информаторов, обычно не позволяя им читать отчеты друг друга. Затем его заключения могли попасть на глаза вышестоящему, обладавшему властью переписать, или же «перечитать», прежние выводы. Таким образом, читатель и писатель находились в неравных властных отношениях. Ожидания, запросы и пожелания читающего влияли на текст больше любых стараний пишущего. На самой нижней ступени этой иерархии находился сам фигурант следствия, которой был больше других заинтересован в прочтении собственного дела, но имел меньше всего возможностей сделать это. Эта иерархическая структура, лежащая в основе создания любого такого досье, также в целом определяла отношения между тем или иным индивидом (чей личный интерес к прочтению своего досье только раззадоривался тщательно проработанной демонстрацией секретности) и тайной полицией, обладавшей эксклюзивными правами на чтение своих же архивов.

Последним досье читал сотрудник архива. Негласно эти серые кардиналы обладали (и часто обладают до сих пор) неожиданным могуществом. Рассказ Шенталинского о его общении с архивариусами советской тайной полиции свидетельствует об их былой и сохраняющейся власти над подведомственными им фондами [Chentalinski 1996: 15–16]. Один из главных архивистов, полковник Краюшкин, заявил о себе, что «с него вся реабилитация и началась... Задолго до начала перестройки Краюшкин спокойно начал заполнять карточный каталог на писателей, актеров и художников, арестованных или расстрелянных» [Chentalinski 1996: 100]. Власть архивариуса сенсационным образом подтвердилась побегом в 1992 году на Запад В. Н. Митрохина, главного архивиста службы иностранной разведки КГБ, вывезшего тысячи страниц выписок из совершенно секретной документации [Andrew, Mitrokhin 1999].

---

<sup>25</sup> Наиболее часто упоминаемый образец коллективного авторства – это, пожалуй, коллективная монография «Беломорско-Балтийский канал», упоминавшаяся ранее. Как я покажу далее в своем анализе этого произведения, нет никакой случайности в том, что этот пример совместного творчества на государственном уровне повествует о судьбе политзаключенных.

Длинный список внутренних служебных записок Секуритате, касающихся отдела учета и архива, предлагает нам взгляд изнутри на роль сотрудников архивов тайной полиции и заставляет отметить то пренебрежение, с которым к ним ранее относились<sup>26</sup>. Общий перечень функций и обязанностей сотрудника архива разрушает любые стереотипы, касающиеся читательской пассивности<sup>27</sup>. Прочтение архивистом материалов производило буквальное воздействие на текст, по сути, его формируя. Завершая работу следователей, работники архива приводили в определенный порядок, подчищали, подчеркивали (цветным карандашом), собирали воедино и сшивали содержимое досье<sup>28</sup>. Вдобавок архивистам полагалось читать все подведомственные им досье «в полном объеме», сверяя и исправляя по списку имена и отличительные признаки всех, кто был в них упомянут (включая информаторов), а также создавать для каждого индивидуальную карточку учета<sup>29</sup>. Если в результате таких вычиток «на свободе» обнаруживался подозреваемый, которого, по всей видимости, просмотрели раньше, сотрудник архива имел обязательства и чрезвычайные полномочия незамедлительно направить обличающие материалы следствию<sup>30</sup>. Фактически Секуритате ценила архивные материалы как первоисточник для заведения новых дел почти наравне с докладами информаторов и добытыми в ходе допросов сведениями<sup>31</sup>. Чтение архивариуса было деятельным, активно меняющим и создающим заново текст, а еще оно могло быть полезно тем, что рассеивало материал для новых дел в тепличных условиях, где он гарантированно прорастет. В отличие от большинства институциональных архивов, где хранятся документы, уже выведенные из обихода, полицейский архив следует регулярно просматривать и дорабатывать в качестве источника для новых досье; вот почему он является одновременно действующим и самовоспроизводящимся.

Имея таких предшественников, трудно не задуматься о собственной роли читателя архивов. Чего я добьюсь, читая эти досье как тексты, обращая внимание на их стилистику и структуру повествования? Прежде чем ответить на этот вопрос в первой главе, я боялась, что такое прочтение не доведет меня до добра. Размышляя над предостережением Вальтера Беньямина по поводу опасности эстетизации политики, я задумалась, эстетизирую ли я эти политические документы в ходе своего чтения [Беньямин 1996: 65]. И тогда мне стало ясно, что эти документы были «эстетизированы» задолго до того, как попались мне на глаза. Следуя за прочтением их моими предшественниками, я была поражена общепринятой манерой описывать полицейские досье в терминах литературы. Следователи по делу Бабеля кичились тем, что Л. П. Берия назвал их досье «истинными произведениями искусства» [Шенталинский 1995: 32].

<sup>26</sup> Множество инструкций, касающихся исключительно отдела учета и архива, были написаны в 1951 году, когда Секуритате увидела необходимость в его усовершенствовании: Direcțiunea Generalăa Siguranței Statului. Instrucțiuni asupra înființării cartotecii pentru urmărirea executării lucrărilor, 30.iii.1951 [Anisescu et al. 2007]; Ministerul Afacerilor Interne. Instrucțiuni pentru organizarea și funcționarea Birourilor și Secțiilor de Evidență în cadrul Regiunilor de Securitate, 1951 [Anisescu et al. 2007]; D.G.S.S. Evidență Completare la instrucțiuni pentru organizarea și funcționarea Birourilor și Secțiilor de Evidență în cadrul Regiunilor de securitate, 1951 [Anisescu et al. 2007]. Впоследствии инструкции, касающиеся учета и архива, часто выходили отдельной главой в общих сборниках. Ministerul Afacerilor Interne. Ordinul Ministrului Afacerilor interne al RPR № 85 și Instrucțiunile privind supravegherea operativăa organelor MAI, 1957 [Anisescu et al. 2007: 425]; Ministerul Afacerilor Interne. Instrucțiuni № 144 privind munca organelor Ministerului Afacerilor Interne pentru asigurarea pătrării secretului de stat, 1959 [Anisescu et al. 2007: 433–34]; Ministerul de Interne. Sistemul informațional al Departamentului Securității Statului, 1984 [Anisescu et al. 2007]; Departamentul Securității Statului. Instrucțiuni N D-00180–987 [Anisescu et al. 2007: 652–64].

<sup>27</sup> Ministerul Afacerilor Interne. Instrucțiuni pentru organizarea [Anisescu et al. 2007: 255–265].

<sup>28</sup> Ministerul Afacerilor Interne. Directiva asupra organizării evidenței opera tive de către organele Securității Statului, a elementelor dușmănoase din Republica Populară Română [Anisescu et al. 2007: 257–258, 266].

<sup>29</sup> Ministerul Afacerilor Interne. Instrucțiuni pentru organizarea [Anisescu et al. 2007: 255].

<sup>30</sup> Ministerul Afacerilor Interne. Directiva asupra organizării evidence! [Anisescu et al. 2007: 248]. Приложение к этому документу преимущественно затрагивает обязанности архивиста оповестить о таких недоработанных документах или не проработанных тщательно и потому не учтенных субъектов новых досье. Помимо процитированных шести страниц рекомендаций из уже существующего документа, в Приложение добавлены еще две страницы инструкций по теме. D.G.S.S. Evidența, Completare la instrucțiuni [Anisescu et al. 2007: 288–289].

<sup>31</sup> Ministerul Afacerilor Interne. Directiva asupra organizării evidence! [Anisescu et al. 2007: 239].

Донос или признание на жаргоне тайной полиции обозначались как «литературное произведение» [Шенталинский 1995: 154]. Работавший по делу Е. С. Гинзбург следователь пытался склонить ее к признанию, представляя его как возможность продемонстрировать свой писательский талант [Гинзбург 2008: 64–65]. Изображая эту политическую документацию в качестве литературных произведений, сотрудники тайной полиции переводили внимание читателя с содержания на внешние достоинства. Примечательно, что работавшие с Бабелем повторяли комплимент Берии, однако и сами оказались в 1956 году под следствием как ранее участвовавшие в преступлениях тайной полиции. Поскольку написанное ими послужило изобличающим доказательством в ходе этого судебного процесса, следователям только и оставалось, что вспоминать, как те же досье выступали образцовым воплощением эстетизированного правосудия. Трудно найти более яркий пример той самой эстетизации политики, о которой Беньямин предупредил еще в 1936 году. Хотя он заканчивал статью своим знаменитым высказыванием: «... вот что означает эстетизация политики, которую проводит фашизм. Коммунизм отвечает на это политизацией искусства», – он едва ли был готов соотнести допускающий подобное коммунизм с Советским Союзом [Беньямин 1996: 65]. Как показывает его «Московский дневник» 1926 года, Беньямин был одним из первых и самых внимательных наблюдателей за эстетизацией политики в Советском Союзе, оставившим детальные описания зарождающегося культа Ленина и картину Страны Советов середины 1920-х годов.

Десять лет спустя, ко времени появления его знаменитой формулировки об эстетизации политики, лучшим примером этого феномена, привлечшим внимание международной прессы, определенно стали показательные процессы в Москве: их театральность, проявлявшаяся даже в названии, так бросалась в глаза, что стала лейтмотивом большинства высказанных о них в ту пору мнений<sup>32</sup>. Беньямин был очарован данным явлением задолго до того, как оно пробилось на международную арену. Он даже присутствовал на его генеральной репетиции: в дневниковой записи от декабря 1926 года дается подробное описание разыгранного «судебного процесса», прототипа будущих показательных [Беньямин 2012: 78–79]. В 1920-е годы рабочие и крестьянские клубы устраивали постановки судов, разбирая конкретные преступления и проблемы общества, вроде краж, проституции и аборт. В эту декаду принципы и процедуры советского правосудия демонстрировались населению на сцене наряду с другими вечерними представлениями. Беньямин точно не был единственным среди сотен зрителей «судебного процесса» в крестьянском клубе, кто затем направился в пивную, где вдобавок к танцевальным номерам тоже была устроена «инсценировка». Но даже при таком выборе увеселительных мероприятий постановочный суд, как отмечает Беньямин, игрался при аншлаге, а опоздавшие были настолько заинтересованы в том, чтобы попасть внутрь, что даже шли на хитрости. Публике представление пришлось по душе, а ее представитель, комсомолец, потребовал предельно сурового наказания – смертной казни, вопреки назначенным судьей двум годам тюрьмы. Пара предложений, предвосхищающих и объясняющих знаменитую ремарку Беньямина касательно эстетизации политики, хорошо описывают зрителей этого постановочного и будущих показательных судов:

Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения для наблюдавших за ним богов, стало таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга [Беньямин 1996: 65].

Естественно, именно тайная полиция организовывала эти невиданные политические действия, подыскивая обвиняемых и фиксируя реакцию публики.

---

<sup>32</sup> Тщательный анализ и критику распространенных обвинений в театральности среди наблюдавших за показательными процессами см. в книге [Кассидэй 2021]. Еще одно замечательное исследование нашумевших процессов см. в [Wood 2005].

Тот факт, что тайная полиция режиссировала подобные масштабные театральные представления и оживляла собственные досье литературными отсылками, не станет сюрпризом для знакомых с предостережением Беньямина относительно эстетизации политики. Что действительно удивляет, так это распространенная готовность и самих жертв тайной полиции описывать подобные постановочные суды и досье на литературный лад, пусть даже считая это скорее оскорблением, а не комплиментом. Гинзбург отклонила предложение своего следователя использовать собственные литературные способности для досье, сославшись на то, что это не ее жанр: «Да вы ведь сами говорили, в каких жанрах я пишу. Публицистика. Переводы. А вот жанр детективного романа – не мой. Не приходилось. Вряд ли смогу сочинить то, что вам хотелось бы» [Гинзбург 2008: 65]. Называя досье сочинениями, Гинзбург подчеркивает их осуществленную руками тайной полиции эстетизацию и отказывает ей в правомерности. Подобное обвинение звучало часто: в речевом обиходе существовало более дюжины глаголов, которые в комбинации со словом «дело» приобретали значение «выдвинуть ложное обвинение/сфабриковать обвинение» [Rossi 1987: 100]. Между тем, когда писатели используют слово «сочинение» как улику, на кону оказывается нечто намного большее. Называя досье детективными романами и противопоставляя их собственной научной работе (статьям и переводам), Гинзбург тем самым дает определение конкретному жанру, популярному у тайной полиции, и обесценивает его. Уничижительное отношение к убогой эстетике тайной полиции звучит лейтмотивом мемуаров многих писателей. Следователи оценивали их труды не по литературным канонам, а в качестве свидетельств обвинения. Описывая горький опыт общения со спецслужбами, литераторы в отместку судят полицию по принципам эстетики. Их детальный анализ тех или иных жанров и техник бесценен для понимания роли, которую тайная полиция играла в эстетизации политики в советскую эпоху. Взгляд на полицейские досье с позиций эстетики подарил жертвам системы утешение хотя бы в литературной справедливости, раз уж правосудия тогда не было и в помине. В наши же дни обращение к стилистике досье может угрожать обнаружением глубоко запрятанных секретов. Фигурант печально известного дела 1960 года, румынский писатель Дину Пиллат, предположил, что внимательное чтение досье, чуткое к внезапным изменениям в интонации, стиле и грамматике субъекта, может выявить никак иначе не отслеживаемые доказательства пыток [Bragaru 2000: 205]<sup>33</sup>.

Арнольд Мешес, современный американский художник, высказывается подобным же образом с помощью визуальных методов, выставляя на всеобщее обозрение собственные досье ФБР, чтобы привлечь внимание к тому, что скрывается и поныне<sup>34</sup>. Получив копии своих досье ФБР за период с 1945 по 1972 год по Закону о свободе информации, Мешес использовал их в коллажах из картин, рисунков и прочих изображений соответствующих эпох для создания на бумаге и холсте «современных иллюминированных рукописей»<sup>35</sup>. Мешес, по сути, «сфабриковал» собранные ФБР ложные свидетельства против него же и превратил их в артефакт. Такая трансформация официального документа в произведение искусства выступает здесь антиправительственным жестом. Он откровенно высмеивает учебники криминологии, в которых регулярно обсуждается вопрос, является ли эта дисциплина наукой или искусством [Osterburg, Ward 2000: 370]. Общепринятая точка зрения состоит в том, что криминология все больше использует научные методы, следовательно, она должна считаться наукой, а не искусством.

<sup>33</sup> Биограф Пиллата приводит его самого в качестве примера и действительно находит доказательства пыток в его собственном досье [Bragaru 2000: 205–207, 212–213].

<sup>34</sup> Арнольд Мешес. Досье ФБР. Филиал MOMA P. S. 1 Contemporary Art Center. Лонг-Айленд, Нью-Йорк, сентябрь 2002 – февраль 2003 года. Благодарю Эми Пауэлл за знакомство с творчеством Мешеса.

<sup>35</sup> Arnold Mesches: FBI Files. URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4773> (дата обращения: 28.08.2021).



Фото 3. Арнольд Мешес. Досье ФБР, 35. 2002. 152 x 221 см. Краска и бумага на холсте. Из коллекции художника. Репринт The FBI Files © 2004 by Arnold Mesches, by permission of Hanging Loose Press

Ведь самым страшным оскорблением для полицейского досье является обвинение в сфабрикованности. Подобная переработка досье к тому же выводит их за рамки столь старательно охраняемой секретности, демонстрируя их таким образом, чтобы они притягивали зрительские взгляды и требовали пристального к себе внимания, которое обычно уделяется экспонатам музея. Мешес осознанно выбирал те страницы своего дела, которые впечатлили его своими «грубыми, черными, резкими отметинами», похожими на «раскрашенные наброски Франца Клайна с проглядывающим печатным текстом». Мешес использует, как он говорит, «чистую эстетическую прелесть этих страниц» для привлечения внимания к по-прежнему непрозрачной базе ФБР, которое отдало досье, «вымарав всю конкретику дела – имена информаторов, сферу деятельности близких товарищей, тех, с кем ты спал»<sup>36</sup>. Аналогичным образом грандиозная международная художественная выставка – ответ на захватившее мир в XX столетии общество слежки, «Cntrl (space): Риторика слежки от Бенямина до Большого брата», «отталкивалась от представления, что искусство является мощным механизмом, помогающим людям визуализировать технологии и возможные сценарии, которые иначе могут остаться в тайне»<sup>37</sup>. Организатор выставки Томас Левин убежден, что «в вопросе слежки эстетизация имеет главенствующее значение. Без включения чувств данные остаются невидимыми»<sup>38</sup>.

Назвать досье истинными произведениями искусства или вклеить их в коллаж в качестве найденных объектов – значит так или иначе эстетизировать их. Какая-то эстетизация заслуживает пресловутой реакции Бенямина, а другая лишь приближается к границам, за которыми уже последовало бы его неодобрение, поэтому так важно знать, кто именно эти эстетиза-

<sup>36</sup> Мешес. Досье ФБР. URL: <http://www.artistsnetwork.org/news6/news252.html#Nytime> (в настоящий момент недоступно).

<sup>37</sup> Информацию о выставке можно найти в каталоге [Levin 2002] и в статье: Heartney E. Big Brother is Being Watched, by Artists // New York Times. 2003. January 6. P. 37–38.

<sup>38</sup> Heartney E. Big Brother... P. 38.

ции осуществлял, какими методами и с какими целями. К примеру, Светлана Бойм разделяла вагнерианскую модель «масштабного, тотального произведения искусства», повлиявшего «на зарождение искусства массовой пропаганды в гитлеровской Германии и России Сталина», и художественные практики, вроде остраннения, открывающие пространство для рефлексии и свободы мысли [Boym 2005: 587; Boym 2010]. В то же время Бойм подчеркивает, что остраннение само по себе не панацея. Наоборот, «оно может служить силой, одновременно отравляющей и исцеляющей политические пороки эпохи»; как пример отравления – «когда остраннение перешло в пользование Советского государства, остраннившего представления о повседневности и опыт обычных граждан» [Boym 2005: 605, 583]. Развивая ее идеи, в последней главе этой книги я рассмотрю случаи пересечения остранняющих практик тайной полиции и остраннения как художественного приема.

Чтобы подчеркнуть различия между разными эстетизациями, приведенные ранее примеры преимущественно касались эстетизации досье самой секретной полицией и их фигурантами. Конечно, полюса прочтения этих досье расходятся полярно, до примитивного «плохие полицейские/хорошие жертвы». Уже не работая переводчиком в ЧК, но еще не превратившись в одну из мишеней этой организации, Бабель рассказывал приятелю-иностранцу, что в архивах советской тайной полиции можно найти «ценные литературные произведения» [Шенталинский 1995: 33]. Бабель уточнил, что имел в виду автобиографии и признательные показания образованных граждан, которые им предлагали написать после ареста. Его прочтение досье как литературы переводит фокус на написанное арестованными, а не следователями. Бабель оставляет авторство и славу за наименее авторитетным из пишущих досье, разрушая иерархию тайной полиции своим освежающим и свободолюбивым подходом.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.