

УДК 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2021-417-6-8

## Право преступить черту: нравственная апология криминального насилия в российском кино первой половины 1990-х годов

КАРАВАЕВ Д. Л.

ORCID ID: 0000-0002-5963-6906



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

### Аннотация

Статья посвящена изучению жанрового и тематического своеобразия в кино России первой половины 1990-х годов. На материале криминальных фильмов исследуются ключевые мотивы, художественные образы. Особое внимание уделено стратегиям репрезентации в криминальных фильмах 1990-х годов драматически изменяющегося социального и культурного контекста.

### Ключевые слова

кино России, криминал, преступник, детектив, триллер

UDC 778.5

## The Right to Cross the Line: A Moral Apology for Criminal Violence in Russian Cinema in the First Half of the 1990s

КАРАВАЕВ, D. L.

### Abstract

The article deals with the study of the genre and thematic singularity of Russian cinema in the first half of the 1990s. Analyzing crime films, the author explores their key ideas and imagery. Emphasis is put on the strategies of representing the dramatically changing social and cultural context in the crime films of the 1990s.

### Keywords

Russian cinema, crime, criminal, detective, thriller

Стяжательство, накопительство, преклонение перед материальными благами и, более конкретно, деньгами — как ключом к счастью и самодостаточным фетишем — в рамках русской культурно-этической традиции и русской ментальности все это издавна порицалось (хотя, заметим, в соответствии с христианским вероучением это и не считалось «смертным грехом»). К дореволюционным Н. Гоголю («Мертвые души») и Ф. Достоевскому («Идиот») в этом смысле вполне органично примыкал советский В. Кочетов (роман «Журбины») и его экранизация — фильм «Большая семья» И. Хейфица. Как мы видим, ревизии этого порицания — на уровне нового фрейма, в общем, не произошло и в постперестроечную эпоху. Во многом иной оборот дело приняло с заповедью «не убий» и мотивом воздаяния, мести за несправедливость — в форме прямого физического насилия над субъектом этой несправедливости. Герой постперестроечного российского кинематографа первой половины 1990-х получает индульгенцию на самосуд и отмщение с сопутствующим кровопролитием и даже лишением жизни ближнего своего.

Если первопричины для этого явления искать в социальной практике, то найдутся они, что называется, на поверхности. Еще со второй половины 1980-х увеличивается общественная опасность и организованность преступности. Что касается первой половины 1990-х, то здесь уже имеет место подлинная вакханалия насилия — в форме тяжких и особо тяжких преступлений: убийств, похищений людей, разбойных нападений. Это происходит в ходе разборок между криминальными группировками, рэкета, национально-этнических конфликтов, политической борьбы и т.д. Параллельно с этим сокращается раскрываемость преступлений — как следствие, возрастает значение самочинной расправы и отмщения «по понятиям», без апелляции к уголовному праву и правоохранительным органам. Убийство становится как способом преступления, так и способом воздаяния за него<sup>1</sup>. Неудивительно, что в период с 1990 по 1994 г. количество убийств в России возрастает скачкообразно<sup>2</sup>. Советский кинематограф не мог поднимать фигуру самочинного мстителя, тем более, убийцы, до уровня нравственного норматива — «образца для подражаний». Даже безобидный Юрий Деточкин из культового рязановского «Берегись автомобиля!» (который, заметим, был всего лишь угонщиком машин, не убийцей) в назидательном финале попал под суд и получал обвинительный приговор. Категорию исключений составляли разного рода народные мстители, расправлявшиеся во время войны с интервентами или классовыми врагами, либо герои, в экстремальных обстоятельствах защищавшие себя (близкого человека) от смертельной угрозы со стороны тех же преступников. Оправдать хладнокровное и спланированное отмщение через насилие и даже убийство, тем более, героем, который до этого сам нарушал закон, для классического советского кино

<sup>1</sup> См. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 4: государство и право. Реферативный журнал. С. 96-99.

<sup>2</sup> Там же.

было неприемлемым.

Размывание норматива произошло еще в перестроечном советском кинематографе [3, 4, 5, с. 83–128]. В «Меченых» (1991) В. Сорокина в центре сюжета оказывался скромный провинциал-сапожник из комбината бытовых услуг, а на самом деле — подлинный советский Робин Гуд по имени Макс (А. Нилов), объявивший войну местной мафии, в которой, как змеи в клубке, сплелись директора местных предприятий, партаппаратчики и милиция. С помощью сюжета-флэшбэка в фильме декларативно указывалось на принципиальное сходство главного героя с боевиками-революционерами начала XX века. Надо, впрочем, признать, что при однозначном сочувствии своему герою создатели фильма все же указывали на историческую и этическую бесперспективность методов его борьбы с несправедливостью — точно так же, как и в случае с адептами революционного террора.

Уместно вспомнить, что у С. Бодрова в «Катале» (1989) борцом с мафией и заступником за обесчещенную женщину выступил просто мошенник — карточный шулер Грек (В. Гаркалин), и ради этих благих целей авторы сценария давали ему «лицензию» на жестокое убийство его старого приятеля. В 1992 г. С. Бодров вновь ставит во главу угла этическую дилемму, стоящую перед киллером. Главный герой фильма «Я хотела увидеть ангелов», молодой боевик криминального сообщества Боб (А. Баранов) хочет проявить человечность и избежать убийства «заказанного» ему должника мафии, а в итоге сам становится жертвой того, к кому он проявил сострадание. Герой, попавший в волчью стаю, но не принявший волчьи законы, безусловно, был симпатичен зрителю, и все же последний выносил после просмотра безрадостное резюме: «в наше время надо поступать по-волчьи!».

Весьма важной новацией — в сравнении с фильмами доперестроечного советского периода — становится мотив обладания огнестрельным оружием, именно в его этическом и экзистенциальном аспекте. В тех же «Меченых» через оружие (маузер, найденный героем в дореволюционном «схроне») материализуется идея преемственности социальных функций — от революционеров начала XX в. к перестроечному борцу с мафией, именно из этого маузера в кульминационном эпизоде герой расстреливает мафиози-бандитов. Поэт Александр Макаров (С. Маковецкий в «Макарове» В. Хотиненко), интеллигент, по натуре неспособный противостоять насилию, купив у бомжа боевой пистолет, из «твари дрожащей» становится человеком, «имеющим право». В авторском подтексте этой истории (сценарий В. Залотухи) есть горько отрезвляющий и слегка иронический оттенок (дескать, «иметь право» дает не оружие, а твердость убеждений и совесть), однако сама коллизия с обретением орудия убийства «нормальным» человеком воспринималась зрителем как рецепт решения актуальной проблемы выживания в криминальной вакханалии начала 1990-х.

Криминализация социальной жизни приводит к тому, что экраном начинает настойчиво утверждаться и еще один, не свойственный советскому кино, стереотип: настоящий мужчина, человек, утвердившийся в жизни и постигший ее законы, должен непременно пройти через тюрьму и «зону» [1, с. 18]. Если говорить о «перестроечном» мейнстриме, то именно такой путь проходит бывший «афганец» Савва Говорков (Д. Певцов) из боевика А. Муратова «По прозвищу Зверь» (1990). Он попадает «на зону» по несправедливому обвинению, сфабрикованному мафиози-предпринимателем, утверждается среди эзков благодаря своей силе и ловкости, совершает побег, а потом побеждает в смертельном поединке своего же бывшего однопольчанина.

В дальнейшем число таких героев множится. Фактически «клоном» Говоркова становится детектив Виктор Гришанин из боевика Л. Партигула «Мафия бессмертна» (1993). Его играет тот же Д. Певцов, причем опять в дуэте с несколько не изменившейся (ни внешне, ни по сюжетной функции) Т. Скороходовой. Он вновь оказывается в исправительной колонии (на этот раз — за непредумышленное убийство), вновь дает отпор энкам-беспредельщикам, вновь совершает побег и на воле одерживает верх над мафией. В «Крысином углу» (реж. А. Андронников, 1992), после отсидки в тюрьме в родной город возвращается бывший тренер по карате (А. Иншаков), чье предназначение — покарать погрязшую в коррупции и разврате городскую власть и милицию. Через 3 года, переместив в принципе того же героя (он стал каскадером) в сюжет фильма «Крестonosец», автор сценария В. Приемыхов и режиссеры М. Туманишвили и А. Иншаков «освободили» его от судимостей и отбывания сроков, однако по типу характера, способам воздаяния за зло и умению находить общий язык с воротилами преступного мира каскадер Саша вполне мог считаться своим среди «блатных».

Среди фильмов 1993 г. можно выделить вообще в своем роде уникальный прецедент, когда положительный «герой-узник» вырастает из достаточно одиозного — по этическим меркам — реального персонажа. Подлинная история серийного убийцы Сергея Мадужева, в которого влюбляется ведущая его дело следователь (влюбляется — и содействует его побегу), трансформируется в «пронзительную» криминальную мелодраму «Тюремный романс» Е. Татарского. В экранной версии вместо жестокого и циничного убийцы объектом страстного увлечения героини в мундире следователя (М. Неелова) становится попавшийся на финансовых махинациях предприниматель (А. Абдулов). Как и свойственно героям Абдулова, подследственный Артынов мужественен, обаятелен, ироничен, до дерзости независим по отношению к тюремному персоналу и трогательно-дружелюбен по отношению к своему сокамернику-вьетнамцу. В отношениях с охваченной внезапным чувством далеко не юной и замужней Еленой Андреевной Артынов доминирует; он полностью подчиняет возлюбленную своей воле. Итогом этого подчинения сначала становятся импульсивные «объятия через решетку», сексуальная близость, а затем передача подследственному оружия — пистолета мужа Елены Андреевны. Артынов совершает побег, при этом убивает охранника, потом убивают его (Елена Андреевна с трагической гримасой наблюдает за всем этим из кабины милицейского вертолета). Как нетрудно понять, создатели фильма ставили своей сверхзадачей этически оправдать обоих героев, но художественный результат нельзя назвать убедительным: ни сытый, самодовольный, развязный герой, ни хандрящая при своей комфортной и обеспеченной жизни героиня (она — жена депутата Госдумы) не выглядят людьми, которым судьба не оставляет иного выбора, кроме как попрание уголовных и моральных норм, приводящее к супружеской измене, нарушению норм служебной этики и, самое главное, убийству человека, стоящего на страже закона.

Определенную эволюцию претерпевает образ «крестного отца» преступной группировки, «авторитета», утвердившегося на самой вершине криминального сообщества. Если говорить о подобных персонажах в фильмах «Холодное лето пятьдесят третьего» или «Беспредел», то они однозначно ни симпатии, ни уважения не вызвали — в силу просто того, что нарушали

не только уголовный кодекс, но и все писанные и неписанные законы человечности. Можно, однако, вспомнить, что при схожей этической доминанте несколько иным — в нюансах — был один из самых харизматичных «паханов» советского экрана — Карп-«Горбатый» (А. Джигарханян) из телесериала «Место встречи изменить нельзя» (С. Говорухин, 1979): переполненный звериной жестокостью и коварством, он, похоже, все-таки понимал значимость доброго и нравственного в этом мире. Неудивительно, что десятилетием спустя именно Джигарханян появляется в эпизодической роли криминального авторитета по кличке Король в фильме «По прозвищу Зверь», где произносит запоминающуюся реплику в адрес главного героя: «в тебе что-то от человека есть, давно таких не встречал» («от человека» — в смысле, от существа, живущего не только животными инстинктами и мотивациями, проявляемыми как в ипостаси хищника, так и жертвы). Уже в постперестроечном кино появляются различные модификации этого образа — от семейного деспота (криминальный авторитет «Папа» в «Линии жизни» П. Лунгина, 1995) до опереточного мафиози Филиппа («Возвращение броненосца» Г. Полоки, 1996) и откровенно эксцентричного пахана-болвана Козюльского («Ширли-мырли»). Их «фирменным знаком» становится низкий и густой «бархатный» голос со зловеще-ироническими интонациями — без сомнения, один из самых характерных кинематографических маркеров отрицательного персонажа.

Не столь резонансным, как герои Джигарханяна, но определенно заслуживающим внимания в нашем контексте стал один из главных персонажей криминальной драмы «Винт» (реж. А. Казаков, 1993). Глава мощной мафиозной группировки Олег Михайлович (М. Гладышев) представлял собой откровенно одиозного негодяя (у него — и наркотрафик, и притоны, и заказные расправы, и элементарное презрение к людям, и даже соответствующая «порочная» внешность), но по ходу сюжета выясняется, что его, бывшего офицера-«афганца», таким сделала наша неприглядная действительность, а потому он заслуживает прощения и — спасения своим бывшим однополчанином. В финале положительный герой, борец с мафией Ким (Ким Ин-хо) после кровавой «разборки» выносит на плечах своего антагониста и бывшего командира (видимо, «к новой жизни»?) точно так же, как выносил его с поля боя в Афганистане.

Безусловно, реальные факты и фигуранты криминальных хроник влияли на социальное сознание больше, чем их экранные образы. Но, как бы то ни было, кинематографические ипостаси «князей» российского преступного мира также внесли немалый вклад в то, что в нашем общественном сознании первой половины 1990-х стал укореняться фрейм, что криминальный авторитет, главарь преступной группировки — это не просто «неизбежное зло», но некая неизбежная, специфическая константа российской действительности, бороться с которой не только бессмысленно, но и нецелесообразно. Ставшая народной поговоркой максима следователя Жеглова — «вор должен сидеть в тюрьме!» из все того же говорухинского сериала с начала 1990-х хоть и не вышла из обихода, но утратила свойство социального императива: общество смирилось с тем, что крестные отцы мафии, матерые уголовники, криминальные авторитеты не только не скрываются от органов правопорядка, но активно участвуют в жизни общества и даже получают «пиар» в средствах массовой информации. И однозначное моральное оправдание получает самочинный мститель, чье право на убийство не предусмотрено уголовным кодексом, но благословляется «высшим судом». В самой буквальной форме это было доказано «Ворошиловским стрелком» (1995) того же Говорухина, где во всех отношениях *порядочный* пожилой человек расстреливает (пусть и не со смертельным исходом) целую компанию молодых мерзавцев.

Во второй половине 1990-х и начале 2000-х новую, еще более мощную подпитку этому фрейму дадут многие другие фильмы и телесериалы. Прежде всего, это «Брат» (1997) А. Балабанова, выдвинувший в пантеон любимых народных персонажей флегматичного и простодушного «санитара криминальных джунглей» Данилу Багрова (С. Бодров)<sup>1</sup>. Близких по социальной функции героев ввели в культурный обиход фильмы «Барханов и его телохранитель» В. Лонского, «Шизофрения» В. Сергеева, «Бумер» П. Буслова, «Олигарх» П. Лунгина, балабановские «Жмурки». Киллер, мафиози, боевик и даже главарь преступного сообщества, которые в первые постперестроечные годы могли претендовать лишь на статус антагонистов главного положительного героя, начинают замещать его в этом амплуа [2, с. 153–162].

## Литература

1. 90-е. Кино, которое мы потеряли. М.: Новая газ.: Зебра Е, 2007. 254 с.
2. Зайцева Л. А. Российский кинематограф 90-х в поисках зрителя М.: ВГИК, 2018. 191 с.
3. Летопись российского кино 1981–1991 [сост.: В. А. Жданова и др.]. М.: Материк, 2016. 735 с.
4. Отечественный кинематограф на рубеже столетий 1986–2002. М.: ВГИК, 2005. 260 с.
5. Смена вех: отечественное кино середины 1980-х — 1990-х. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. 688 с.

## References

1. 90-е. Kino, kotoroe my poteryali [The 1990s. The cinema we lost]. Moscow: Novaya Gaz., Zebra E, 2007. 254 p. (In Russian)
2. Zajtseva, L. A. Rossijskij kinematograf 90-h v poiskah zritelja [Russian cinema of the 90s in search of the viewer] Moscow:: VGIK, 2018. 191 p. (In Russian)
3. Letopis' rossijskogo kino 1981–1991 [sost.: V. A. Zhdanova i dr.] [The Chronicle of Russian cinema 1981–1991 [comp.: V. A. Zhdanova et al.]]. Moscow: Materik, 2016. 735 p. (In Russian)
4. Otechestvennyj kinematograf na rubezhe stoletij 1986–2002 [Domestic cinema at the turn of the century 1986–2002]. Moscow:: VGIK, 2005. 260 p. (In Russian)
5. Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980-h — 1990-h [Change of milestones: domestic cinema of the mid-1980s — 1990s]. Moscow: Kanon+ ROOI «Reabilitacija», 2022. 688 p. (In Russian)

<sup>1</sup> Уместно предположить, что если бы на какой-то новой станции нашего метрополитена, по аналогии с вестибюлем станции «Площадь революции» в Москве, установили скульптуры самых характерных персонажей постсоветской эпохи, среди них непременно бы оказалась Данила Багров.