

УДК 801.733

*А.В. Флоря***ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ПОЭТИКЕ ФИЛЬМА А. БАЛАБАНОВА «ГРУЗ 200»**

Статья посвящена теме взаимодействия литературных текстов с языком кинематографа. В данной статье рассматриваются некоторые интертекстуальные источники фильма «Груз 200» А. Балабанова. Сюжетной первоосновой этого фильма может считаться роман У. Фолкнера «Святылище», но в концептуальном отношении фильм отличается от его. Миф о мертвом женихе используется в фильме лишь условно и переносится на другой персонаж. Популярные советские песни используются в фильме в разных функциях: они создают культурный фон (на самом деле весьма условный), сопровождают и иллюстрируют сюжет, служат характеристиками персонажей. Хотя Балабанов предпочитал рок-музыку, в данном фильме используются преимущественно популярные песни, причем в ироническом ключе. Сентиментальная романтика контрастирует со страшным контекстом и в известном смысле создает эффект «черного юмора».

Ключевые слова: А. Балабанов, «Груз 200», У. Фолкнер, «Святылище», интертекст, песня, фикциональность.

DOI: 10.35634/2412-9534-2019-29-6-1071-1080

Верещит кромешная пустота,
И Лоза поет о плоте
Д. Быков. На смерть А. Балабанова

«Груз 200» (2007) – наверное, самый сенсационный, шоковый фильм А. Балабанова, вызвавший дискуссии немедленно после его выхода, а сейчас воспринимаемый как почти классика. История о девушке, попавшей в руки милиционера-маньяка – садиста и убийцы, у одних зрителей вызвала отторжение из-за нагромождения зверств и патологий, они отказывались воспринимать фильм как произведение искусства. Другие не отрицали его художественности, видя в нем аллегорию российской действительности. Причем мнения этих зрителей также разделились: одни отвергли фильм за «антисоветчину» или/и «руссофобию», другие увидели его достоинство в адекватном образном выражении реальности – с насилием, жестокостью, моральной деградацией за благостным фасадом официальной пропаганды и казенного оптимизма. Причем большинство зрителей согласилось с тем, что это не картина позднесоветской, «застойной», действительности (1984), а дряхлый, неизжитый ужас. Процессы, приведшие к разложению СССР, не прекратились и после его гибели. Кинокритик А. Плахов сказал, что груз 200 мы продолжаем нести до сих пор (мы не захоронили своих мертвецов), а Д. Быков свою рецензию в «Огоньке» назвал «Груз-2007».

И критики, и зрители сразу признали иносказательную условность фильма, обычно употребляя слово «аллегория». Например, Н. Сирипля пишет: «(...) тут герои – ходячие аллегории, волею автора затянутые в жуткую, inferнальную воронку сюжета» [6]. Мы полагаем, что здесь более корректно было бы говорить о символическом. «Сохранение за символом прямого значения является его принципиальным отличием от аллегории – чистого иносказания» [5. С. 616]. Дело не в терминах, а в принципиальном понимании эстетики Балабанова. Аллегии означают, что реальность фильма целиком фикциональна, т. е. условна, вымышленна. Символы же говорят о том, что перед нами сюжет, который в принципе возможен и лишь потом вырастает в универсальное обобщение. Сам Балабанов был склонен ко второму варианту.

Вот какую расшифровку символического фильма дает Н. Сирипля: «девушка Ангелина (вернее, Анжелика. – А.Ф.) (...) – это страна, которую насилует в извращенной форме импотентная, жестокая власть. Ее папа, секретарь райкома, – власть прежняя, не способная правильно воспитать и спасти свое дитя. Ее мертвый жених – герой-афганец, тело которого маньяк Журов (...), извлекая из цинкового гроба, швыряет к ней на кровать, – опочившая в бозе идея имперского патриотизма. Колоритный алкаш (Александр Баширов) (...) – обреченное воплощение уголовного анархизма. Бывший зэк, поклонник Кампанеллы, продававший бухло из-под полы и расстрелянный по приговору суда за убийство, которого не совершал (...), – олицетворение утопических народных мечтаний. Гнусный фарцовщик Валера (...), спяну забывший девушку в нехорошем доме, – нарождающийся капитализм.

Профессор научного атеизма (...) – трусливая, гнилая интеллигенция. А жена убитого утописта Антонина (...), отомстившая за мужа, пристрелив Журова, но даже не подумав при этом освободить замученную голую девушку, так и оставив ее сходить с ума в комнате с тремя трупами, – стихия “русского бунта, бессмысленного и беспощадного”... И т. д. и т. п.» [6].

А вот как еще раньше символику фильма объяснял Д. Быков: «(...) один кадр, в котором на кровати гниет в парадной форме мертвый десантник, поперек кровати лежит голый застреленный Баширов, в углу комнаты околевает настигнутый мстительницей маньяк, а между ними на полу рыдает в одних носках его голая жертва, невеста десантника, а в комнате кружат и жужжат бесчисленные мухи, а в кухне перед телевизором пьет и улыбается безумная мать маньяка, а по телевизору поют “Песняры” – разумеется, “Вологду-гду”, – этот кадр служит абсолютной квинтэссенцией русской реальности начала 80-х и вмещает в себя такое количество смыслов, что критика наша наконец-то наинтерпретируется, если не разучилась окончательно. (...) С одной стороны – крепчающий маразм, импотенция власти. Черненко на дрожащем телеэкране, сладенько-комсомольские мелодии советской попсы, которыми и озвучена картина (...). С другой – нарастающее снизу зверство, беспредельный цинизм, всеобщее разложение, дикость, наглые мажоры, беспросветное пьянство» [1. С. 4].

В ток-шоу А. Гордона «Закрытый показ» (Первый канал, 10.04.2008) ведущий поставил вопрос: изменилось бы в фильме что-нибудь, если бы его действие происходило в Америке? Мнения участников разделились, но никто не сказал, что изначально оно там и происходило. Фильм во многом повторяет сюжет романа У. Фолкнера «Святылище» (1929, 1931). На это обратили внимание кинокритик Н. Сиривля и критик и переводчик В.Л. Топоров.

(На «Закрытом показе» кинокритик А. Плахов дал другую литературную отсылку – к роману Дж. Оруэлла «1984», что вряд ли верно: в этом году происходит действие фильма; но с романом он не имеет ничего общего.)

Достоин внимания, что сам Балабанов при обсуждении фильма и в интервью, когда его спрашивали об истоках замысла, не упоминал о Фолкнере, но, напротив, говорил, что замысел родился в середине 1990-х гг. и вырос из впечатлений позднесоветской эпохи, когда он работал ассистентом режиссера научно-популярного кино на Свердловской киностудии и ездил по Сибири и Дальнему Востоку. В самом начале «Груза 200» возникает титр, что фильм основан на реальных событиях.

Впрочем, режиссер обошел молчанием вопрос о том, взят ли из реальности самый шокирующий сюжет о девушке в постели с трупами. Такого эпизода нет и в «Святылище», но позволим себе предположение, что он вытекает именно из этого романа. Руби Ламар, любовница бутлегера (самогонщика – события происходят в Америке времен «сухого закона») Ли Гудвина, – прототип Антонины из фильма, – рассказывает девице Темпл, которая в фильме стала Анжеликой – жертвой маньяка: «Я встала перед Фрэнком, и отец сказал: “Ты тоже хочешь?”, я пыталась заслонить Фрэнка собой, но Фрэнк оттолкнул меня и встал впереди, отец застрелил его и сказал мне: “Ложись и милуйся со своей мразью, шлюха”» [7]. Она же предрекает Темпл, что та влюбится в настоящего мужчину (т. е. бандита) и будет перед ним голая ползать на коленях в грязи. Темпл, которую гангстер Лупоглазый (образ маньяка Журова) отдал в публичный дом, бросилась в грязь и пресмыкалась перед двумя бандитами скорее в фигуральном смысле – эти перипетии воплотились, кроме «Святылища», в «Реквиеме по монахине». То, что у Фолкнера только сказано, у Балабанова превращается в действия, которые, впрочем, как было отмечено, следует истолковывать символически.

Можно вполне уверенно утверждать, что Балабанов использовал сюжетную основу романа. В первых, сам этот метод ему не чужд: в своем раннем фильме «Счастливые дни» он перенес на позднесоветскую почву сюжеты рассказов С. Беккета и использовал название одной из его пьес. Во вторых, до определенного момента сюжетные ходы фильма и романа Фолкнера сходятся в деталях.

Однако между фильмом и романом есть и существенные расхождения, кроме того, что Лупоглазый – гангстер, а Журов – «оборотень в погонах», что отметила Н. Сиривля [6]. В романе Руби Ламар становится жертвой социальных предрассудков и нуждается в защите. В фильме же Антонина убивает Журова. (На образе Антонины мы остановимся подробнее.)

В фильме Анжелика – несчастная жертва собственной доверчивости и глупости. В романе же Темпл – личность гораздо более сложная. В самом начале это эгоистичная девица, склонная к авантюризму и подспудно тянущаяся к пороку. Анжелика, оказавшись в вертепе разбойников, беззащитна и парализована ужасом; Темпл может бежать, но задерживается в опасном месте, пока не подвергается насилию. Потом, оказавшись в публичном доме, Темпл адаптируется к новому положению и даже

влюбляется в бандита Рыжего, которого убивают из-за нее. Потом она дает ложные показания против Гудвина, и его линчуют (сжигают заживо).

Ничего подобного с Анжеликой не происходит, она жертва и только жертва. Зато у Балабанова есть фильм «Про уродов и людей» (1998), в котором несчастная и беззащитная девушка втягивается в разврат, т. е. ведет себя подобно Темпл. В этом фильме Балабановым был обыгран следующий фабульный архетип: девушка, доверившись ничтожному и подлому молодому человеку, попадает в неволю к злодеям, подвергается насилию, потом приходит некий избавитель, убивает ее поработителей. Эту схему Балабанов воплотил и в фильме «Война» (2002) (интересно, что подлецами и ничтожествами, из-за которых девушки попадают в рабство, в двух первых картинах оказываются операторы, снимающие фильмы, которые приносят им славу и богатство, а другим людям – несчастье и позор). Во всех трех фильмах освобождение жертвы оказывается мнимым. Лиза в «Уродах и людях», вырвавшись из рабства порнодельцов, вскоре возвращается на стезю порока. Маргарет в «Войне», освобожденная из плена, не выходит за Джона, видимо, разочаровавшись в нем, и жизнь ее сломана. И, наконец, Антонина в «Грузе 200», убив Журова, не освобождает Анжелику.

Антонина, как мы сказали, – это личность, достойная особого разговора. Проститутка Руби у Фолкнера сама себя называет рабой самогонщика Гудвина. Она бросила свою жизнь ему под ноги, вызволила его из тюрьмы, терпит унижения и побои и презирает Темпл за неспособность растоптать себя ради любви. После ареста Гудвина по ложному обвинению Руби становится гонимой жертвой ханжеского общества. У Балабанова Антонина не похожа на рабу. Это загадочная гордая и суровая женщина, обожающая самогонщика Алексея Белова. После его ареста по ложному обвинению (в убийстве вьетнамца Суньки, пытавшегося защитить Анжелику от Журова) она, повинувшись его желанию, не делает попыток его спасти, зато убивает Журова – виновника гибели Алексея. Таким образом, героини Фолкнера и Балабанова диаметрально противоположны.

Согласно Д. Быкову, Антонина «воплощает справедливость». Именно с ней он связывает надежду на победу добра, причем особое достоинство видит в *непонятности, неопределенности* этого образа: «Откуда она взялась? Как поняла, что мент подставил ее возлюбленного? (Странный вопрос – А.Ф.) (...) Почему она терпела запои и придури своего бывшего зэка, мечтающего о новой утопии? Что заставляет ее спасти чиновничью дочку, случайно оказавшуюся в ее доме по прихоти пьяного “мажора”-ухажера? Все темно, и все понятно. В критические минуты вдруг невеста из каких глубин поднимается спаситель – чтобы потом так же таинственно кануть. Но только он способен положить конец извращенному мучительству – потому что у него-то рука не дрогнет» [2].

Мы не можем разделить оптимизм Д. Быкова. По-видимому, он писал рецензию после однократного просмотра и некоторых деталей не заметил или не запомнил. Антонина вовсе не «спасала чиновничью дочку», а банально приревновала к ней напившегося до озверения Алексея. Напротив, она фактически погубила Анжелику, заперев ее в бане и, тем самым, отдав в руки маньяку-извращенцу. (В этом не было необходимости, потому что Алексей вскоре отключился.) Антонина, конечно, не предвидела таких ужасных последствий, но (предположение автора этих строк), возможно, испытала удовольствие, заставив и без того обезумевшую от страха девчонку в одиночестве провести ночь в жутком помещении. Положила ли она «конец извращенному мучительству»? Только в том смысле, что убила Журова, но она и не думала ничего прекращать и кого-то спасать. Судьба Анжелики, увезенной Журовым, ее не волновала. Она не дала соответствующих показаний на следствии и суде, тем самым способствуя продолжению извращенного мучительства. И, наконец, она не освободила несчастную девчонку, несмотря на ее мольбы, оставила ее в грязи и кошмаре. Воспринимать Антонину как «воплощение справедливости», «здоровых народных сил», связанных с женским началом, нет ни малейших оснований.

Автор этих строк считает Антонину женским двойником отца Ивана из «Войны». Этот родитель наставляет Ивана, как должен вести себя «настоящий мужик» («Ты мужик. Если разлюбил – уходи») и прямо-таки рычит и ревет, что «мужиком быть – правильно». Только поздно он занялся воспитанием сына, вернувшегося с войны. Зрителям известно лишь об одном «истинно мужицком» поступке этого папеньки: он бросил жену (потому что *разлюбил*) и сына. Этот персонаж – воплощение фальшивого, показного мачизма. Антонина – так сказать, его сестра по духу, а не одна из женщин, которые «есть в русских селеньях». На фоне распада нормальных человеческих отношений и связей и замены коллективистской советской морали крайним индивидуализмом и эгоизмом Антонина и папаша Ивана отнюдь не противостоят этой деградации, но олицетворяют ее. Оба они *бросают детей* – своих или чужих, доверившихся им, не столь уж существенно.

Д. Быков замечает, что в перипетии с погибшим десантником Горбуновым «воспроизводится классический миф о мертвом женихе – у картины Балабанова вообще добротные мифологические корни» [2]. Миф о мертвом женихе в фильме воспроизводится и даже моделирует его сюжет, но связан совсем с другим персонажем – с маньяком Журовым. *Классический* миф состоит в том, что девушка ждет уехавшего (на войну) жениха, узнаёт о его гибели и ропщет на судьбу, жених появляется среди ночи, увозит ее для венчания, а потом увлекает ее в могилу, где сам превращается в мертвеца. Этот сюжет лучше всего известен по «Леноре» Г. Бюргера, трижды изложенной В. Жуковским – в «Людмиле», «Светлане» и собственно переводе «Леноры», а также – П. Катениным в «Ольге». У Балабанова жуткий маньяк-импотент, напоминающий выходца с того света, выбирает Анжелику в «жены» (он так и говорит Алексею на допросе, а также своей полубезумной матери), увозит девушку в своё логово, похожее на могилу. Оно в самом деле превращается в склеп, наполняясь трупами. В конце концов в покойника превращается и сам маньяк-«жених». И вот

*«Лежит Ленора в страхе
Полмертвая на прахе».*

Кстати, омерзительные огромные мухи в «нехорошей квартире», тоже, вполне возможно, «залетели» в фильм из баллады Бюргера: этих мух, клубящихся вокруг висельника, мертвый всадник, мчащийся с Ленорой, приглашает на «брачный пир». Конечно, эта аллюзия не обязательна. Никому не нужно объяснять, ни откуда взялись мухи в квартире с разлагающимися трупами, ни смысл использования этой детали, ни ее художественный эффект.

Небезынтересно, что роящиеся мухи попадают в кадр и в доме Алексея на хуторе – и воспринимаются как знак такого же мертвого, выморочного пространства, как логово маньяка Журова. Впрочем, и так мало кто сомневается, что этот хутор – плохое место. Алексей живет на отшибе, истово исповедует веру в Бога и то, что в советские времена называлось «пещерным антикоммунизмом». В его споре с завкафедрой научного атеизма Артёмом можно при очень большом желании увидеть отсылку к аналогичным дискуссиям у Достоевского, но уровень оставляет желать лучшего – причем и со стороны профессора, оперирующего примитивными стереотипами. (Чего стоит его фраза «*Видите ли, Алексей, я гностик. Я верю в познаваемость мира и не верю в сверхъестественное!*» Видимо, профессор философии не знает, кто такие гностики.) У самого Алексея типично «кулацкие» замашки: он производит самогон, держит в батраках вьетнамца Суньку, с которым он и Антонина обращаются как с холопом, бравитурет своим уголовным прошлым, откровенно и люто ненавидит советскую власть и коммунистов.

Весьма забавно, что он при этом питает коммунистические иллюзии, правда, извращенные. Он, видимо, на почве алкогольного делирия, желает облагодетельствовать *человечество* и построить «Город Солнца» – еще один немаловажный интертекстуальный момент фильма. Каким образом Алексей намеревается достичь этой цели, остается его тайной. Да и ему самому, похоже, в идее «Города Солнца» больше всего импонирует идея общности жен. Не будем заблуждаться: сам роман Т. Кампанеллы – картина отнюдь не «светлого будущего». Это весьма мрачная утопия: образ тоталитарной казарменно-коммунистической теократии. У «Города Солнца» в фильме, возможно, есть еще один культурный источник – «Сибириада» А. Кончаловского, где этот образ существует в виде очень условного мема и с исключительно положительной коннотацией.

Разумеется, самый очевидный интертекстуальный слой фильма – это песни, которые сопровождают сюжет. Они в высшей степени разнообразны. Ю.В. Доманский отмечает: «Принцип (...) стилового многоголосия использован Балабановым в саундтреке к “Грузу 200” (2007). Что общего между “Травой у дома” группы “Земляне”, “Хафананой” мозамбикского певца Африка Симона, “Плотом” Юрия Лозы, песней “В краю магнолий”, исполненной группой “Ариэль”, и грустной солдатской песней про “дембель в январе”? Все эти песни – очень разные относительно друг друга – объединяет то, что в сознании взрослого зрителя первого десятилетия XXI века они соотносятся с первой половиной восьмидесятых; таков общий знаменатель этой довольно разноплановой в стиливом аспекте парадигмы» [4].

Строго говоря, «общий знаменатель» назван некорректно. В фильме звучит также «Вологда», написанная еще в 1956 г. Б. Мокроусовым и М. Матусовским и возрожденная ансамблем «Песняры» в 1976 г. К началу тех же 1970-х относится песня «Увезу тебя я в тундру» М. Фрадкина и М. Пляцковского в исполнении Кола Бельды. В том же десятилетии появилась и вышеупомянутая «Нафанана». «Плот» Ю. Лозы стал популярен позже 1984 г., в котором происходит действие фильма. Что же все-таки связывает перечисленные песни, а также другие, не названные Ю.В. Доманским?

Прежде всего отметим, что А. Балабанов был поклонником рока («Наутилуса Помпилиуса», «Кино», «Агаты Кристи», «Аукциона»), большинство же песен, использованных в «Грузе 200», не рок, а популярная эстрадная музыка, хотя они (песни) иногда исполняются группами, имеющими отношение к року (например, «В краю магнолий» А. Морозова и Ю. Марцинкявичуса в исполнении ВИА «Ариэль»). Как «типичный» (контркультурный) рок воспринимаются, пожалуй, только две песни – «Новый поворот» группы «ДК» и «Время есть» группы «Кино».

Существует термин «музыкальная драматургия», который относится в том числе и к музыке в кино. Мы употребим другой термин – «песенная драматургия», поскольку в большинстве случаев для фильма преимущественное значение имеет *текст* песен, а не их музыка. Слово «драматургия» предполагает сложное, полифоническое, многофункциональное использование песен в художественном фильме, и вряд ли нужно стремиться привести их к общему знаменателю. Они наиболее эффективны в контекстах, в которых употребляются, и в той конкретной роли, которую играют. Кроме того, эти песни обычно имеют несколько функций – не всегда одних и тех же.

Вполне очевидна объединяющая их функция создания историко-культурного фона. Однако не все эти песни относятся именно ко времени действия и не все могли быть шлягерами в 1984 г (см. выше). Можно сказать, что это не реалистический, а скорее условный фон – и не только 1980-х гг., а некоего обобщенного позднесоветского периода. В большинстве своем эти песни бодры, жизнерадостны, даже сентиментальны. И, как пишут многие исследователи, «часто в фильмах того же Алексея Балабанова впечатление от песни призвано радикально контрастировать с впечатлением от видеоряда» [3]. То есть мажорные хиты идут *контрапунктом* к мрачным, отвратительным и страшным картинам реальности, и этот принцип в «Грузе 200» – главный.

Он очень эффектно проявляется в тех случаях, когда песни сопровождают сюжет, как бы его иллюстрируя. Например, в шлягере А. Морозова рисуется идиллическая картина:

В краю магнолий плещет море.

Сидят мальчишки на заборе и т.д. (здесь и далее тексты песен цитируются по памяти) –

а на экране показывают дискотеку в чудовишно обшарпанном провинциальном клубе вдали от моря и безо всякого намека на магнолии. (В фильмах тех лет – «Влюблен по собственному желанию», «Вас ожидает гражданка Никанорова» и др. – безо всякой лакировки показывали простые невзрачные сельские клубы, но они не производили такого жуткого впечатления.)

Песня «Увезу тебя я в тундру» служит комментарием к похищению Журовым Анжелики, а другой советский шлягер 1970-х гг. – «Вологда» в исполнении «Песняров»:

Что б ни случилось, я к милой приду

В Вологду-гду-гду-гду, в Вологду-гду.

Сам я за ответом приду –

сопровождает сцену изнасилования Анжелики алкашом в присутствии Журова.

(Возможно, выбор «Песняров» несет дополнительную смысловую нагрузку. По наполовину сломанному телевизору показывают запись, относящуюся к идиллическим временам этого ВИА, когда он был на вершине славы. Но уже в 1980-е гг., во время действия фильма, он переживал сложные времена и впоследствии разделился. Этот кадр работает на закрепление одной из главных тем фильма – *мнимого благополучия*. Конечно, имеет значение, что «Песняры» – белорусский ансамбль, одна из эмблем дружбы советских народов.)

В песне упомянуты письма, на которые герой не получает ответа, за которым приходит сам – тема писем важна и для фильма. Фактически стихотворным письмом является и сочиненная Б. Краюшкиным солдатская песня, где также предвкушается приход героя к невесте:

А когда зимой дембель в январе сбудется,

И по зимним мы медленно пройдем улицам.

«Дембельская» песня звучит в фильме дважды – сначала в сцене приема в аэропорту милицией во главе с Журовым «груза 200», т. е. цинкового гроба с телом сержанта Горбунова – жениха Анжелики: это и есть его «сбывшийся», настоящий, дембель (и не в январе, а летом – даже это не совпало с ожиданиями солдата), потом в сцене, где Журов читает Анжелике, прикованной к кровати, письма жениха. Мертвый солдат, уже почерневший, лежит в той же кровати. И в финале этой сцены несчастная Анжелика корчится на полу в окружении трех трупов, а за кадром звучат слова из этой песни, приобретающие зловещий смысл: «Где же ты теперь, думаешь о чем, милая?»

Видимо, аналогичную роль играет “Nafanana”, под которую подручный Журова извлекает из гроба мертвого десантника и вываливает его в кровать, где лежит Анжелика, а Журов глумливо сообщает: «Жених приехал». Контраст между бьющей через край энергией танцующего Африка Симона (в такт которому раскачивается безумная мать Журова) и безжизненным телом, которым манипулируют другие, получается воистину шокирующим.

(У автора этих строк возникает индивидуальная ассоциация с эпизодом из «Вокзала для двоих» Э. Рязанова, где перекупщица и *фальшивая* колхозница «дядя Миша» смотрит тот же самый шлягер по видео. Рязанов почти откровенно трактует эту сцену как один из симптомов разложения позднесоветского строя. Возможно, Балабанов обыгрывает еще и один из культовых фильмов «позднего застоя» – в гротесковом виде.)

И, пожалуй, только второй куплет «Плота» Ю. Лозы, сопровождающий проезд Антонины в Ленинск, не подается в глумливом контексте, хотя, впрочем, и это неоднозначно. На «Плоте» мы остановимся отдельно.

В некоторых случаях песни не просто «иллюстрируют» некие события на экране, а раскрывают их *смысл*. Например, звучащий на жуткой дискотеке хит «Трава у дома» воспринимается не как ностальгия по родной земле среди холодных звезд и «ледяной синевы» космоса, а как падение с космических высот на грешную и страшную землю. Трава в фильме, конечно, есть, и, между прочим, она выглядит отчетливо зеленой даже в ночной темноте, что придает ей зловещий вид. И появляется она возле «нехороших» жилищ и мест: у домов Алексея, Журова, у дома, где находится притон алкоголиков, довольно много ее в эпизоде проезда Журова по промзоне. (В фильме вообще много зеленых тонов и оттенков, вызывающих ассоциации с плесенью, трупными пятнами, т. е. гниением и разложением).

Другой эпизод: когда глубокой ночью Валера заезжает к Алексею за самогоном, а Анжелика в машине ожидает его возвращения, а к машине приближается и припадает к стеклу вынырнувший из мрака Журов, всё это сопровождается страшной агрессивной песней рок-группы «ДК» «Новый поворот» – саркастической пародией на одноименный хит «Машины времени»:

Вот новый поворот!

И мотор ревет!

Что он нам несет?

Дно или капот?

(т. е. какую часть автомобиля нам снесет на повороте? – А.Ф.)

Или же блюёт

Нам за шиворот?

Эти дикие вопли звучат как раз в тот момент, когда машина Валеры останавливается возле дома Алексея, где Анжелика и попала в западню. В сочетании с этим текстом происходящее на экране воспринимается как новый жизненный поворот, причем «не туда» (если мы воспользуемся названием американского хоррора, снятого незадолго до «Груза 200»). Эта песня, будучи издевательской пародией на романтический «Новый поворот» «Машины времени», *концентрирует в себе всю эстетику фильма*, где жизнерадостные советские шлягеры накладываются на безобразную реальность. В тексте песни бодрый позитив (цитата из «Машины времени») сочетается с отвратительным содержанием. Возможно, в какой-то степени песня характеризует Валеру, который поставил эту кассету.

И, уже вне всяких сомнений, характеризующую функцию выполняет песня «В краю магнолий», которая несколько раз звучит с кассеты в машине Артема – профессора научного атеизма. Многократно повторяемые слова

Не зная горя, горя, горя,

В краю магнолий плещет море

акцентируют его инфантилизм, желание не знать темных сторон реальности, сбежать от нее в какую-нибудь «волшебную страну» или в детство:

Вот так же когда-то, когда-то

Сюда мы бегали, ребята, ребята,

Глаза блестели, как агаты, агаты,

И на щеках играла кровь.

Как модно, как модно

Танцуют пары под аккорды, аккорды,

И можно говорить свободно, свободно

Про жизнь и про любовь.

Мальчишки, бегающие на танцплощадку, жаждут поскорее повзрослеть, Артем – впасть в детство.

Кроме того, этот шлягер может выполнять функцию *создания большого контекста*. Эта песня корреспондирует с другим хитом – «Недавно гостила в чудесной стране» группы «Браво». Она завершает предшествующую «Грузу 200» черную комедию Балабанова «Жмурки», а там, в свою очередь, воспринимается как цитата из «Ассы» С. Соловьева. В таком широком контексте она воспринимается уже не как иронически окрашенная ностальгия по невозвратному, но приобретает особую коннотацию. В «Ассе» Алика ставит кассету с песней о «чудесной стране», когда ей становится *окончательно плохо*. Когда песня звучит в «Жмурках», зритель вспоминает об этом смысловом оттенке: *настали плохие времена. Тот же смысл – изменения к худшему – несет и песня о крае магнолий, аналогичная ей по содержанию.*

В ней также звучат некоторые темы, актуальные для Артема. На героя песни мальчишки «навоят грусть», и сам Артем впадает в меланхолию, потому что не может найти общего языка с молодежью, в том числе с собственным сыном Славиком, который, кстати, в конце фильма появится на рок-концерте.

«Для будущего исследования финала “Груза 200” несомненно будет важен и тот факт, что в сценарии фильма Славик и Валера находятся не на концерте “Кино”, а на концерте другой ленинградской группы – “Аукцион”. Важно, почему произошла данная замена, но не менее важно и то, что породила эта замена при последующей рецепции, то есть какие смыслы появились в финале балабановского фильма с появлением группы “Кино”, а какие с исчезновением “Аукциона” утратились» [4]. Какие нюансы утратились с исчезновением «Аукциона», можно только предполагать, но какой смысл возник с появлением «Кино», вполне ясно. Тем более что В. Цой повторяет несколько раз одну и ту же фразу, которой и заканчивается фильм, т. е. подводится итог: *«Время есть, а денег нет, и в гости некуда пойти»*. Содержание песни – серая, унылая, беспросветная реальность, бедная во всех смыслах:

Дождь идет с утра – будет, был и есть.

И карман мой пуст, на часах – шесть.

В. Цой повторяет несколько раз: *«Время есть, а денег нет, и в гости некуда пойти»*. Этими словами фильм и заканчивается – на ноте безысходности, на том, что человеку некуда деваться и никто никому не нужен. В. Цой двадцатью годами раньше завершил «Ассу» С. Соловьева (1987) песней «Мы ждем перемен». (Напомним: с той же «Ассой» финальная песня соотносит предыдущий фильм Балабанова – «Жмурки».) *Надежда сменяется безнадежностью.*

Теперь обратимся к шлягеру, который в песенной драматургии «Груза 200» занимает центральное место, – к «Плоту» Ю. Лозы. Сам ее автор был возмущен тем, как она была использована в фильме, который неоднократно называл плохим. На самом же деле Балабанов нашел этой песне блестящее применение – и опять на резком шокирующем контрасте. «Вспомним, например, знаменитую сцену из фильма “Груз 200” (2007), когда милиционер-маньяк везёт на мотоцикле прикованную наручниками к мотоциклетной коляске девушку по утренним промышленным окраинам большого города, а на фоне этого звучит “душевная” и “лирическая” песня “Плот” Юрия Лозы» [3]. Можно по-разному оценивать обыгрывание других песен путем введения их в мрачный и страшный контекст, используя такие слова, как «гротеск», «сарказм», «цинизм», «травестия», «абсурд» и др. В случае с «Плотом» мы употребили бы характеристику «черный юмор», по аналогии с комедией «Жмурки». В самом деле возникает эффект мрачного остроумия при соединении *такого сюжета и таких слов:*

Нить в прошлое порву,

И дальше будь что будет.

Из монотонных будней

Я тихо уплыву

На маленьком плоту,

Лишь в дом проникнет полночь,

Мир, новых красок полный,

Я, быть может, обрету.

Ну и пусть

Будет нелёгким мой путь.

Тянут ко дну боль и грусть,

Прежних ошибок груз,

**Но мой плот,
Свитый из песен и слов,
Всем моим бедам назло,
Вовсе не так уж плох.**

Строго говоря, Лоза дает некоторые поводы для такого обыгрывания. Его текст содержит некоторые зловещие нотки (надо полагать, автор просто не чувствовал этого): «*лишь в дом проникнет полночь*», «*тянут ко дну боль и грусть*», «*всем моим бедам назло*», да и фразу «*Я тихо уплыву*», да еще в полночь, проникшую в дом, можно понимать весьма расширительно...

Балабанов мог бы достичь еще более яркого эффекта, если бы подложил под эпизод проезда маньяка всю песню целиком:

*На маленьком плоту,
Сквозь бури, дождь и грозы,
Взяв только сны и грёзы
И детскую мечту,
Я тихо уплыву,
Лишь в дом проникнет полночь,
Чтоб рифмами наполнить
Мир, в котором я живу.
Я не от тех бегу,
Кто беды мне пророчит.
Им и сытней, и проще
На твёрдом берегу.
Им не дано понять,
Что вдруг со мною стало,
Что вдаль меня позвало,
Успокоит что меня.*

Балабанов иронизирует не только над сентиментальной романтикой этой песни, но и над сквозной темой 1980-х гг. – ожиданием перемен. Балабанов через 20 лет словно отвечает этому призыву: а надо было? Граждан угнетало однообразие советского «рая», и они ради острых ощущений «из монотонных будней» устремились в ад.

Впрочем, Балабанов предпочел своеобразное решение: вторым куплетом песни сопровождается проезд Антонины в Ленинск по маршруту маньяка – мимо тех же пейзажей. Песня режется на фразе «*Ну и пусть // Будет нелегким мой путь*», т. е. оптимистические слова, связанные с надеждой, не звучат.

Эта параллель наводит на мысль, что Антонина и Журов – не такие уж антагонисты: они движутся одним и тем же путем под одну и ту же песню.

Кроме того, «Плот», возможно, отсылает зрителей к фильму «Про уродов и людей», в котором на льдине уплывает в никуда злодей Иоган (именно так: *Иоган*), – еще один пример подключения через песню большого контекста балабановского творчества.

На «Закрытом показе» кинокритик Д. Дондурей назвал фильм трагедией, даже подчеркнул, что это один из самых трагических отечественных фильмов. Мы не согласны с этим мнением. «Груз 200» – это скорее фильм-катастрофа, только не природная или техногенная, а нравственная. Не будем подробно останавливаться на этом пункте, сформулируем главное. В типичной трагедии титанический герой, олицетворяющий отживающие ценности в их наивысшем развитии, противостоит превосходящим его силам (природе, року, законам истории). Этих сил он не может одолеть и, как правило, погибает, но одерживает нравственную победу. Трагический герой может впасть в деструктивный аффект (Отелло – в ревность и т. п.), но преодолевает своё заблуждение, и в этом тоже одерживает моральную победу. И, наконец, в советских трагедиях герои часто погибали за правое дело, которое побеждало. Поэтому для них очень уместным оказалось определение, найденное Вс. Вишневским, – «*оптимистическая трагедия*». Духовное величие героя, его нравственное исцеление через страдание и конечное торжество справедливости порождают катарсис. В этом отношении признаки трагедии можно увидеть в фильмах Балабанова «Мне не больно», «Кочегар», в которых духовная победа героев достигается *даже перед лицом абсурда*: мир остается жестоким и безумным, однако герои сохраняют человеческий облик и достоинство.

Но ничего подобного нет в «Грузе 200». Здесь мы видим полное нравственное крушение персонажей, не вызывающих ни уважения, ни даже сочувствия (кроме Суньки), разгул зла, тотального распада и полную беспросветность. Это не высокая трагедия, а катастрофа.

Мы полагаем, что этим мотивируется поэтика фильма и, в частности, его интертекстуальный компонент. По отношению к Фолкнеру сюжет и характеры фильма воспринимаются как измельчание. Высокого трагизма, возможно, нет и в самом «Святылище» – он возникает в грандиозном контексте Йокнапатофской саги. Но, по крайней мере, герои Фолкнера сложны и несводимы к ходячим символам: Темпл – оскверненный храм женственности (ее имя означает: «храм»; смысл осквернения святыни подразумевался Фолкнером, но образа Темпл он не исчерпывает), Гудвин – заблудший и принеженный в жертву народ, Руби – самоотверженная любовь, Хорес Бенбоу – «гнилая интеллигенция», Нарцисса – общественное мнение, Гоуэн – растленная молодежь, Лупоглазый – зло в чистом виде. «Святылище» не поддается символическому истолкованию, подобно тем, которые приведены выше (см. цитаты из Н. Сиривли и Д. Быкова).

Если у самого Фолкнера в романе «Авессалом, Авессалом!» библейский сюжет органично переносится на американскую почву и придает событиям мощь и глубину, то сюжет самого Фолкнера, перенесенный Балабановым в позднесоветские реалии, напротив, выхолащивается и упрощается. От Фолкнера остается лишь оболочка, наполненная другим – более примитивным и страшным – содержанием. Мы не утверждаем, что это недостаток выдающегося режиссера: скорее он ищет форму, гениальную для эпохи.

Легенда о мертвом женихе в структуре фильма тоже не срабатывает. Во-первых, к собственно жениху Анжелики эта тема не относится, а переносится на Журова. Во-вторых, смысл этого сюжета состоит в том, что невесту настигает кара за уныние и ропот на Всевышнего из-за потери уехавшего жениха, которого она считает изменившим или погибшим. Анжелика даже не знает о гибели жениха, она в принципе не может роптать на Бога по причине атеистического воспитания и расплачивается только за глупость и легкомыслие.

Если типичные архаусные фильмы (именно 1980-х гг.) насыщены и перенасыщены аллюзиями, культурными кодами (среди них большое место занимают мифологические смыслы), то у Балабанова мы видим прямо противоположное: неработающие культурные (литературные и мифологические) отсылки (еще менее, чем «Святылище», в фильме осознается «1984» Оруэлла), опустошенные и почти не опознаваемые формы. Не хочется злоупотреблять расхожим термином «симулякры», но он выражает важный аспект интеллектуальной жизни «застойного» и более позднего периода: опустошение культуры, девальвацию смыслов, распад контекстов. Балабанов создает для этого адекватную стилистику. Не претендуя на оригинальность, скажем, что в фильме этот «сон разума» воистину порождает чудовищ.

Наконец, шлягеры позднесоветской эпохи, вступающие с видеорядом в отношения гротескового контраста, доводят эстетику фильма до завершения. Они травестируют страшный сюжет, не дают ему возвыситься до трагедии. Соловьев свою «Ассу», несомненно, повлиявшую на эстетику «Груза 200», определял как «трагический китч», Балабанов не дает и такой возможности. Ряд песен выражают важнейшую для начала 1980-х гг. тему перемен («Новый поворот» и др.), в том числе через эскапизм («Плот»), возвращение в некое идиллическое пространство – ностальгическую территорию любви и счастья, будь то условный идеализированный юг («В краю магнолий») или север («Вологда», «Увезу тебя я в тундру»). Разумеется, это иллюзия, перемены оказываются к худшему, а уход от скуки «монотонных будней» оборачивается бегством в абсурдистский кошмар.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Быков Д. Груз-2007 // Огонек. 08.04.2007. С. 4. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2298679>
2. Быков Д. Уродов и людей прибыло. URL: <http://rulife.ru/old/mode/article/41/>
3. Доманский Ю.В. «Истерика» «Агаты Кристи»: текст и контекст // Русская поэзия: текст и контекст – 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/isterika-agaty-kristi-tekst-i-kontekst>
4. Доманский Ю.В. Рок-поэзия: перспективы изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст – 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/rok-poeziya-perspektivy-izucheniya>
5. Емельянова О.Н. Символ // Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. М.: Флинта; Наука, 2003. С. 616.
6. Сиривли Н. Без бога в душе, без царя в голове... // Новый мир. 2007. № 9. URL: magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/9/si20.html
7. Фолкнер У. Святылище / Перевод Д. Вознякевич. URL: http://lib.ru/INPROZ/FOLKNER/faulkner_0sanctuary.txt

Флоря Александр Владимирович, доктор филологических наук, профессор
Орский гуманитарно-технологический институт
(филиал) Оренбургского государственного университета
462404, Россия, Оренбургская область, г. Орск, ул. Мира, 15а
E-mail: rytmory@ogti.orsk.ru

A.V. Florya

**INTERTEXTUAL ELEMENTS IN THE POETICS OF THE FILM “CARGO 200”
BY A. BALABANOV**

DOI: 10.35634/2412-9534-2019-29-6-1071-1080

This article is devoted to the theme of interaction of literary texts with the language of cinema. The article describes some intertextual sources of the film “Cargo 200” by A. Balabanov. The plot frame of this film may be considered the novel “Sanctuary” by W. Faulkner, but conceptually the film is different from it. The myth about the dead bridegroom is used in the film only conditionally and is transferred to another character. Popular Soviet songs are used in the film in different functions: they create a cultural background (in fact, very relative), accompany and illustrate the plot, serve as characteristics of the characters. Although Balabanov preferred rock music, in this film mainly popular songs are used in an ironic manner. Sentimental romance of these songs contrasts with the terrible context and in a sense creates the effect of “black humor”.

Keywords: A. Balabanov, “Cargo 200”, W. Faulkner, “Sanctuary”, intertext, song, fictionality.

REFERENCES

1. Bykov D. Gruz-2007 [Cargo-2007] // Ogon'ok. 08.04.2007. S. 4 [Spark. 04.08.2007. P. 4]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2298679> (In Russian).
2. Bykov D. Urodov i lyudey pribylo [The number of freaks and people has become more]. URL: <http://rulife.ru/old/mode/article/41/> (In Russian).
3. Domansky Yu.V. “Isterika” “Agaty Kristi”: tekst i kontekst [“Hysterics” by “Agatha Christie”: text and context] // Russkaya poeziya: tekst i kontekst – 2011 [Russian poetry: text and context – 2011]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/isterika-agaty-kristi-tekst-i-kontekst> (In Russian).
4. Domansky Yu.V. Rok-poeziya: perspektivy izucheniya [Rock poetry: perspectives of study] // Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst – 2013 [Russian rock poetry: text and context – 2013]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/rok-poeziya-perspektivy-izucheniya> (In Russian).
5. Yemelyanova O.N. Simvol [Symbol] // Kul'tura russkoy rechi: entsiklopedicheskiy slovar'-spravochnik / pod red. L.Yu. Ivanova, A.P. Skovorodnikova, Ye.N. Shiryayeva i dr. [Culture of Russian Speech: Encyclopedic Reference Dictionary / ed. L.Yu. Ivanova, A.P. Skovorodnikova, E.N. Shiryayeva, et al.] M.: Flinta; Nauka, 2003. S. 616. [M.: Flinta; Science, 2003. P. 616] (In Russian).
6. Sirivlya N. Bez boga v dushe, bez tsarya v golove... [Without God in the soul, without a king in the head...] // Novyy mir. 2007. № 9 [New World. 2007. № 9]. URL: magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/9/si20.html (In Russian).
7. Faulkner W. Svyatilishche [Sanctuary] / Perevod D. Voznyakevich [Translation by D. Pozniakovich]. URL: http://lib.ru/INPROZ/FOLKNER/faulkner_0sanctuary.txt (In Russian).

Received 03.08.2019

Florya A.V., Doctor of Philology, Professor
Orsk Humanitarian-Technological Institute (branch of) Orenburg State University
Mira st., 15a, Orsk, Orenburg region, Russia, 462404
E-mail: rytmory@ogti.orsk.ru