

**Ключевые слова:** культурология, музыка, кино, саундтрек, Балабанов, Булгаков, Вертинский, жестокий романс, колыбельная, танго, каторжная песня.

**Журкова Дарья Александровна**

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва  
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786  
jdacha@mail.ru

**Key words:** culturology, music, cinema, soundtrack, Balabanov, Bulgakov, Alexander Vertinsky, cruel romance, lullaby, tango, convict song.

**Zhurkova Daria A.**

PhD of Cultural Studies, senior researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow  
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786  
jdacha@mail.ru

ЖУРКОВА Д.А.

# Музыкальная драматургия фильма «Морфий» Алексея Балабанова

В статье подробно анализируется взаимодействие киносюжета и саундтрека в фильме «Морфий» Алексея Балабанова. Прослеживаются смысловые пересечения и противоречия, возникающие между киноповествованием и содержанием музыкальных композиций. Автор приходит к выводу, что Балабанов с помощью песен в жанре жестокого романса передает болезненную, изломанную атмосферу предреволюционной эпохи, созвучную внутренним метаниям главного героя. Особую роль в воссоздании хрупкого, наполненного страстями мира играют произведения Александра Вертинского. Его романсы, с одной стороны, выступают скрытой программой судьбы главного героя, а с другой, создают параллельный иллюзорный мир, который ярко контрастирует с отталкивающей физиологичностью повседневного быта героев.

ZHURKOVA DARIA A.

## Musical Dramaturgy of Alexei Balabanov's *Morphine* Movie

The article analyzes in detail the interaction of the plot and soundtrack in Alexei Balabanov's *Morphine* movie. It traces semantic intersections and contradictions that arise between the film narration and the content of musical compositions. The author comes to the conclusion that Balabanov, with the help of songs in the genre of cruel romance, conveys the painful, unbalanced atmosphere of the pre-revolutionary era, which is consonant to the inner self-perception of the lead character. A special role in the reconstruction of fragile, filled with passion world is played by works of Alexander Vertinsky. His romances, on the one hand, act as a hidden program of the protagonist's fate, and, on the other hand, create a parallel illusory world that contrasts vividly with the repulsive physiology of the heroes' everyday life.

Музыка, наряду с мотивами города, войны и кино, – является одним из главных слагаемых художественного мышления Алексея Балабанова, мышления предельно авторского и провокационного. Особое режиссерское чутье на музыку, во многом интуитивное, основанное на собственных музыкальных пристрастиях и эрудиции, но всегда точно попадающее в «картинку» – случай редкий как для отечественного, так и для мирового кинематографа. В щепетильности и осмысленности использования музыки Балабанова можно смело сравнивать с Тарковским, а из зарубежных коллег – с Феллини, Кубриком и Тарантино. У всех этих режиссеров музыка оказывается неотделима от художественного замысла, понимается как плоть от плоти всей драматургической концепции, намертво «врезается» в зрительскую память и решает не столько оформительские, сколько смыслообразующие задачи.

В фильме «Морфий» (2008) режиссер не изменяет своему главному принципу и вновь берет популярную музыку, «приготовленную» той эпохой, в которой происходят события фильма. Другой вопрос, что временная дистанция сыграла интересную роль в восприятии музыкального замысла ленты. С одной стороны, Балабанов взял музыку, бывшую действительно востребованной и повсеместно звучавшей в начале XX века<sup>(1)</sup>. С другой стороны, у этой музыки и в эпоху ее появления, и особенно после, была крайне сложная

репутация. Жанр городского романса, особенно его разновидности «цыганского» и «жестокоего» романса, не раз обвиняли в банальщине, пошлости и вкусовщине<sup>(2)</sup>. Но Балабанов использует эту музыку как тонко настроенный барометр, фиксирующий внутренние перепады воссоздаваемой эпохи. Таким образом, режиссер впервые в своей практике преодолевает конфликт между «правильной» и «фальшивой», подлинной и «показной» музыкой, который в предыдущих его фильмах наиболее наглядно проявлялся в противопоставлении рок- и поп-музыки. В «Морфии» звучит популярная музыка начала XX века, которая оказывается не просто «правдивым свидетелем», а звукообразным континуумом, проще говоря – воздухом искомой эпохи.

В «Морфии» помимо конкретных сюжетных параллелей между кинематографическим и музыкальным содержанием, речь о которых пойдет чуть ниже, есть параллели концептуальные. Первая из них заключается в масштабе взгляда. Так же, как в сюжете фильма большие исторические события даны через призму личности, так и звучащие в фильме романсы концентрируются на внутренних переживаниях своих героев. Вторая концептуальная параллель вытекает из первой. Несмотря на то что и описанные в фильме события, и сюжеты романсов кажутся сугубо частным случаем, сквозь них проглядывает эпоха. Казалось бы, музыка городских романсов с их сюжетами о роковой любви не имеет прямого отношения к предреволюционной атмосфере. Но выясняется, что эта музыка как ничто другое отражает свое время – время тотального надлома, ощущение безнадежности и безвыходности, обреченности человека, которому не по силам справиться со свалившимися на него испытаниями. При этом вопрос о том, кто является первопричиной несчастий – сам человек или эпоха, в которую ему выпало жить, так и остается открытым. Балабанов продолжает линию режиссеров нового поколения по десакрализации революции, «с осознанием ее как секулярного феномена и развенчанием такой [сакральной] ее ауры» [12].

Жанр городского романса в своей камерности и в то же время экзальтированности чувств оказывается соразмерен той истории, что рассказывается в фильме. Но есть еще одна концептуальная

(1) Согласно статистике, которую приводит Елизавета Уварова из журнала «Граммфонный мир», в первое десятилетие XX века 90% репертуара записываемых грампластинок приходилось на так называемый «легкий жанр», а именно: «оркестры, куплеты, рассказы, цыганское пение, духовный репертуар, народные песни, балалайка, гармоника и т.п.». Граммфонный мир, 1910, № 2, С. 8–9. Цит. по: [11, с. 250].

(2) О восприятии этого жанра в начале XX века и в советское время см.: [6, с. 781–782].

параллель, которая пролегает между городским романсом как жанром и немым кинематографом, тоже сыгравшим в «Морфии» свою роль. И то, и другое является детищем городской культуры и как раз в начале XX века стихийно становится все более массовым явлением. И немой кинематограф, и музыка кафешантанов уводили свою публику в мир иллюзий, давали возможность отключиться от острых социальных катаклизмов, помогали «заглушить разлитое в воздухе беспокойство, отвлечься от трудных вопросов, которые ставила жизнь» [6, с. 788–789]. Недаром эти два вида искусства даже встречались на одной площадке. Как пишет Владимир Бабенко, «в 1910–1914 годах в кинозалах крупных российских городов промежутки между киносеансами заполнялись дивертисментами, обычная программа которых состояла из выступлений частушечников-„лапотников“, исполнителей цыганских романсов, „интимных“ и „каторжных“ песен, различных пародий, фарсовых сцен» [1, с. 15]. Наконец, не стоит забывать про фортепиано, чей тембр был неизменным атрибутом как романсной лирики, так и первых киносеансов.

Вместе с тем режиссер остается верным еще одному своему принципу, который заключается в подчеркивании назойливого несоответствия событий, происходящих в фильме, и содержания звучащих песен. Точнее, связи между визуально-сюжетным рядом и музыкой проходят у Балабанова на более тонком, глубинном уровне.

На первый взгляд, звучащая в саундтреке изломанная, изнеженная, удаленная от насущных проблем музыка разительно контрастирует с тем непривлекательным, физически тяжелым и отталкивающим бытом, который окружает главного героя фильма – доктора Полякова (Леонид Бичевин). Пожалуй, ведущую роль в этом эффекте играет творчество Александра Вертинского, романсы которого проходят через весь саундтрек фильма. Голос Вертинского и возникающий за кадром образ печального шута приносят с собой настроение эстетизации страданий, придания им рафинированной, бесплотной эмоциональной вибрации. Страдания героев Вертинского кажутся слишком вычурными, надуманными, предельно далекими от действительности, окружающей героев фильма, от натурализма их повседневности. Однако ранние романсы Вертинского выражали, по наблюдению Константина Рудницкого, «самое для Вертинского и его слушателей существенное чувство неудовлетворенности жизнью –

невозможности мириться с ее прозаическим однообразием, с ее безыдеальностью, духовной скудностью. И — одновременно — чувство приговоренности к такой именно, не поддающейся изменению жизни» [7, с. 344]. Балабанов удивительно точно уловил и запечатлел этот контраст между экзальтированной лирикой Вертинского и неприглядным бытом того времени, что в сумме рождает ощущение обреченности всей эпохи.

Вертинский начинает звучать уже в самом начале фильма. В первой же сцене, когда доктора Полякова встречают на уездной станции, чтобы отвезти на новое место работы, за кадром возникает его «Снежная колыбельная»<sup>(3)</sup>:

*Спи, мой мальчик милый, за окошком стужа,  
Намело сугробы у нашего крыльца.  
Я любовник мамин, а она у мужа,  
Старого, седого твоего отца.*

*Так сказали люди, я любовник мамы,  
Но не знают люди о моей любви,  
Не смотри ж, мой мальчик, синими глазами  
И в темноте напрасно маму не зови.*

*Мама не вернется, мама любит мужа,  
Старого, седого твоего отца,  
За окошком нашим тихо стонет стужа,  
Намело сугробы у нашего крыльца.*

Ни сюжет романа — исповедь любовника матери ее малолетнему сыну, ни мрачный характер музыки, со всеми полагающимися мелодраматическими интонациями (опеваниями, задержаниями, выразительными кадансовыми оборотами) формально никак не соответствуют ни ситуации приезда, ни только начинающейся с чистого листа истории, ни разлитой в кадре солнечной погоде. Это не иллюстрация того, что происходит в данном эпизоде, а песня-пред-

(3) Автор стихов песни неизвестен.

знаменование для всей истории. Такая «верно понятая [музыкальная] цитата может дать ключ к пониманию всего фильма» [5].

Лирический герой романа обращается к ребенку как к самому беззащитному, беспомощному и одновременно невинному наблюдателю любовного треугольника. Данный прием помогает увидеть вечный сюжет с нового ракурса, несомненно, добавляя в него объем, оригинальность и загадочность. У слушателя, вольно или нет, возникают множественные вопросы, которые не находят разрешения в непосредственной сюжетной коллизии. Но благодаря характеру музыки верх берет ощущение обреченности, безысходности, несправедливости и тихого отчаяния.

Для Балабанова в этом романсе важен, прежде всего, образ маленького, беззащитного мальчика, к которому, по-видимому, приравнивается главный герой фильма. Более того, если продолжить проводить символические параллели дальше, то матерью «мальчика» окажется его жизнь, а «старым мужем» – историческое время. Любownik, от лица которого поется песня – это и есть морфий, неслучайно лейтмотивом звучат слова: «Спи, мой мальчик милый, за окошком стужа». Сопоставление стужи (внешних бурных событий) и дома (места, где можно обрести покой и передохнуть) начинает играть в данном контексте особую роль. Это и есть тот эффект успокоения, «убаюкивания», отрешения от проблем, которого ищет главный герой фильма в морфии. Более того, по меткому наблюдению Елены Петрушанской<sup>(4)</sup>, данная музыка относится к особому жанру так называемых смертельных колыбельных, в которых искомое «„успокоение“ может быть понято как абсолютное успокоение, то есть смерть» [3]. Наконец, нельзя не упомянуть, что отношения между лирическим героем и его визави – между взрослым мужчиной и чужим для него ребенком – выглядят крайне двусмысленно, особенно в заведомом отсутствии рядом матери («мама не вернется»). Вкрадчивый голос, подчеркнуто заботливое отношение к мальчику, предупреждение какого-либо сопротивления («в темноте напрасно маму не зови») – все это позволяет говорить о педофилическом подтексте<sup>(5)</sup>.

(4) Наблюдение было высказано Е.М. Петрушанской на круглом столе «Феномен большой экранной формы» в Государственном институте искусствознания, 16 мая 2018.

(5) Е.М. Петрушанская, круглый стол «Феномен большой экранной формы», тогда же.

Таким образом, «Снежная колыбельная» содержит в себе целый клубок крайне неоднозначных смыслов и образов: болезненной, «неправильной» привязанности, враждебной окружающей среды, мнимого успокоения и даже смерти. Эта песня, звучащая в самом первом эпизоде, в концентрированно метафоричной форме представляет скрытую программу всего фильма.

Второй раз «Снежная колыбельная» возникает уже в середине фильма, получая нарочито прямую визуализацию. После очередного укола морфия доктор Поляков смотрит из окна своей спальни во двор, а там – ночь и сугробы. Но такое «дословное» совпадение песни и видеоряда, тем не менее, не отменяет силу ее символического значения. К этому моменту становится очевидным, что «мальчик» уже вряд ли «проснется».

Музыкальным «противовесом» крайне мрачному характеру «Снежной колыбельной» и окружающей действительности как таковой становится одно из самых знаменитых произведений Вертинского –



Илл. 1. Приезд доктора Полякова (Леонид Бичевин) в сельскую больницу. За кадром звучит танго «Магнолия» А. Вертинского. Кадр из фильма «Морфий» Алексея Балабанова, 2008

танго «Магнолия», которое играет в замысле Балабанова особую роль. Впервые танго звучит на проход Полякова и его коллеги-фельдшера (Андрей Панин) по больничному двору.

Герои в сумерках пробираются из одного деревянного дома в другой по узким мосткам, проложенным сквозь грязноватые сугробы снега, а кадр оглашается бойкими аккордами и мелодией, сплетенной из томных хроматизмов, со словами: «*В бананово-лимонном Сингапуре, в бури...*». Для главного героя, который то и дело заводит граммофон с пластинками, доставшимися ему от предыдущего врача, эта альтернативная музыкальная реальность оказывается сродни той, что впоследствии он создаст себе с помощью морфия. Вновь и вновь Балабанов проводит свое излюбленное сравнение музыки с наркотическим веществом, но на сей раз идет гораздо дальше, очень тонко соединяя историческую эпоху, профессию главного героя и характер звучащих романсов.

У Вертинского мелодраматизм представленного сюжета («*Вы плачете, Иветта, / Что наша песня спета*») приправлен изрядной долей иронии в отношении как всей изысканности описываемого пейзажа («*И сладко замирая / От криков попугая*»), так и любовных страданий героини («*Вы грезите всю ночь на желтой шкуре / Под вопли обезьян*»). Лирический герой не погружается и не сопереживает чувствам своей визави, в его подходе сквозит отстраненность и ироничная улыбка, усиливаемая и характером музыки – решительное, хлесткое танго расправляется с сантиментами одним «росчерком» пунктирного ритма. «Все это слишком – до невозможности – красиво, слишком неправдоподобно сладостно, и потому ни в коей мере не выдается за чистую монету. Вполне откровенно Вертинский с улыбкой преподносит нам свои песни взамен реальности, которую можно и должно забыть лишь на короткий срок, пока песня не отзвучала» [7, с. 347].

Несмотря на явный анахронизм, Балабанов включил данную композицию в фильм видимо потому, что для него был крайне важен визуально яркий, буквально зримый образ этой иной реальности – реальности предельно далекой от зимы, России, медицинской и бытовой физиологии, что окружают главного героя. Режиссер очень тонко уловил дух столь популярных накануне революции «интимных песенок», действие которых очень часто разворачивалось в экзоти-

ческих странах<sup>(6)</sup>. Как замечает Елена Сариева, «в тревожное время перед крахом империи эти милые песенки уводили слушателей в мир тонких чувств, божественных страстей, причудливой экзотики» [10, с. 258].

В саундтреке «Морфия», как и в песнях советской эстрады, звучащих в другом балабановском фильме «Груз 200» (2007), предстает иная, недостижимая, фантазийная картина мира. Но если в «Грузе 200» такая картина мира подразумевалась насквозь лживой, фальшивой и покрывающей беззаконие, то в «Морфии» мир фантазии оказывается жизненно необходимым, да – губительным, но незаменимым средством отключения от тягот повседневного быта и драматических исторических событий. В данном случае музыка освобождается от ответственности за происходящее, она не более, чем обезболивающее средство, принимать или не принимать которое, каждый решает сам для себя.

Помимо вышеописанной «Снежной колыбельной» Балабанов вводит в саундтрек фильма еще две песни, которые становятся лейтмотивами наркотической зависимости доктора Полякова. В сюжете первой из этих песен – «Не забуду я ночи той темной»<sup>(7)</sup> – нет никакого намека на наркотики, но есть яркое описание роковой страсти. Как в музыкальном, так и в образном плане данная композиция использует стандартный набор атрибутов жестокого романса. В ее основе лежит предельно схематичный мелодраматический сюжет, который держится на трех образных «шарнирах» – ночь, любовь, могила.

*Не забуду я ночи той темной –  
Я, обнявшись, с тобою сидел  
И во взгляд твой кокетливо-скромный  
Я любовно и страстно глядел.*

*Мы слились в одном поцелуе,  
Кто меня мог счастливее быть?  
Ночи той позабыть не могу я,  
И тебе ее век не забыть!*

(6) Например, в песнях Изы Кремер то и дело мелькают такие страны, как Алжир, Занзибар, Аргентина. См.: [10, с. 261–263].

(7) Композитор – Н. Артемьев, автор слов – Н. Ленский.

&lt;...&gt;

*Тяжело мне увериться было  
В шутке той, недостойной тебя,  
Предо мною открылась могила,  
И сойду я в могилу, любя.*

Экзальтация чувств, роковая страсть и угрозы – вот характерный круг образов, представленных в этом жестоком романсе. Однако в контексте фильма он воспринимается не просто фоном эпохи, а зловещим предсказанием судьбы героя. Сюжет романа переосмысливается не как любовь к женщине, а как пагубная страсть к морфию. Неслучайно данная музыка становится лейтмотивом первого «свидания» с наркотиком. Сначала она звучит в тот момент, когда морфий впервые принимает доктор Поляков, а потом – когда первый укол делает Анна Николаевна (Ингеборга Дапкунайте) – медсестра и любовница главного героя. Оба укола происходят ночью, и слова: «*Не забуду я ночи той темной, / И тебе ее век не забыть*» – звучат как клятва героев, что делает Полякова и Анну Михайловну хранителями одной тайны – их страсти не столько к друг другу, сколько к морфию.

Другим музыкальным лейтмотивом фильма становится песня Александра Вертинского «Кокаинетка»<sup>(8)</sup>, чей сюжет уже напрямую перекликается с судьбой доктора Полякова:

*Что Вы плачете здесь, одинокая глупая деточка,  
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы?  
Вашу детскую шейку едва прикрывает горжеточка,  
Облысевшая, мокрая вся и смешная, как вы.*

*Вас уже отравила осенняя слякоть бульварная,  
И я знаю, что крикнув, Вы можете прыгнуть с ума.  
И когда Вы умрете на этой скамейке, кошмарная,  
Ваш сиреневый трупик окутает саваном тьма.*

*Так не плачьте ж, не стоит, моя одинокая деточка,  
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы.  
Лучше шейку свою затяните потуже горжеточкой,  
И ступайте туда, где никто вас не спросит, кто вы.*

Лирический герой песни смотрит на свою визави с состраданием. Его настойчивое обращение к ней – «деточка» – подчеркивает беззащитность, незрелость героини, которая умрет, так и не успев вырасти, сформироваться и стать взрослой женщиной. Другой эпитет – «кокаином распятая» – намекает на ее святой, блаженный статус. Подразумевается, что героиня не сама виновата в своей пагубной страсти, это время не оставляет ей шанса, а потом глумится над человеческой слабостью. Песня проносится в вихре бешеного вальса. Быстрый темп не дает возможности проникнуться глубоким сочувствием к «одинокой глупой деточке», на нее лишь можно походя бросить взгляд, а жизнь несется дальше, оставляя слабых на обочине.



(8) Автором слов песни ошибочно считается сам Александр Вертинский. На самом деле слова принадлежат поэту Агатову. См.: [2, с. 6].

Илл. 2. Эпизод в гостиной дворянской усадьбы. Танечка (Юлия Дейнега) исполняет «Кокаинетку» А. Вертинского. Кадр из фильма «Морфий» Алексея Балабанова, 2008



Илл. 3. Одержимость доктора Полякова (Леонид Бичевин) музыкой и морфием. Кадр из фильма «Морфий» Алексея Балабанова, 2008

Данная песня крайне симптоматично раскрывается в контексте фильма. Наряду с прямой сюжетной параллелью, связанной с пристрастием к наркотику, в ней хорошо уловлен беспощадный бег времени. Вокальная версия песни звучит лишь единожды, в исполнении внешне благовидной дочери помещика Танечки, становясь для этой героини своеобразной формой эскапады.

Согласно сюжету фильма, Танечка подчиняется светским условностям и выполняет просьбу собравшихся в их доме гостей: «сыграйте чего-нибудь». Однако выбирая в качестве «чего-нибудь» фривольную, кафешантанную музыку, она тем самым выражает свой протест и собравшемуся обществу, и своей приторной правильности в их глазах. В этом вихре звуков и смыслов прорывается ее дерзкая, непокорная светским приличиям натура. Этот, казалось бы, традиционный акт домашнего музицирования можно считать криком души героини, она пользуется возможностью высказаться, формально не выходя за рамки светских условностей.

Помимо этой сцены «Кокаинетка» постоянно звучит на протяжении фильма в фортепианном варианте, сопровождая различные ситуации бытовой суеты, перемещения и мельтешения героев. С одной стороны, эта захлестывающая своей энергетикой музыка сообщает кадру динамичность, стимулирует ощущение активной событийности. А с другой стороны – рождает параллели с игрой тапера в немом кинематографе и создает эффект отстранения, усиливает условность происходящего, напоминает зрителям, что на экране – иллюзорный мир кино.

Вообще, в «Морфии» звучит крайне мало музыкальных композиций если не с оптимистичным, то хотя бы с не трагическим содержанием. Музыка вместе с внешне неспешной сменой эпизодов, перемежающихся затемнениями и титрами а-ля немое кино, а также вкупе с ощущением постоянной «недоосвещенности» кадра, порождают в повествовании эффект гнетущей тягучести. Если даже в одном из компонентов (в сюжете, музыке или в кадре) появляются мимолетные «просветы», то другие слагаемые никогда не позволяют прочувствовать мгновения счастья во всей их полноте.

Например, в одном из эпизодов показано, как доктор Поляков в отменном расположении духа принимает утреннюю ванну. К нему заглядывает Анна Николаевна, к которой он испытывает явную симпатию. Однако фоном к этому в общем-то жизнерадостному эпизоду звучит романс Марии Пуаре «Лебединая песнь» в исполнении Вари Паниной. Низкий женский голос с пластинки надрывно, еле разборчиво, в очень медленном темпе выводит мелодию со словами: *«Я грущу, если можешь понять / Мою душу доверчиво нежную, / Приходи ты со мной попеть / На судьбу мою странно мятежную»*. Внешнее благополучие сцены перекрывается настроением тихо звучащей музыки, которая передает разлитое в воздухе ощущение упадка, предрешенного конца истории.

Случаются и обратные примеры, когда сама по себе жизнерадостная музыка помещается в такой контекст, в котором теряет изрядную долю своей изначальной оптимистичности. В этом плане показателен знаменитый романс П. Булахова на стихи П. Вяземского «Тройка». Он написан в подвижном темпе, с яркими, «подстегивающими» интонациями-возгласами, со счастливым сюжетом, рисуящую долгожданную встречу влюбленных. Этот романс воспринимается редким

(в контексте всего саундтрека) оазисом, казалось бы, достижимого счастья. Но появляется он в сцене приступа «ломки», который настигает доктора Полякова. Постоянно возвращающийся залихватский куплет («Едет, едет, едет к ней, / Едет к любушке своей») становится слишком навязчивым и неуместным в своем воодушевлении. Более того, Балабанов усиливает это ощущение с помощью приема «заевшей» пластинки. Надоедливая закольцованность звучащей фоном музыки рифмуется с настойчивой необходимостью все новой и новой дозы морфия. Тот факт, что своей зависимостью доктор Поляков теперь загнан в замкнутый круг, находит красноречивое звуковое выражение. Сам герой боится себе в том признаться – за него это делает музыка.

Итоговым и очень символичным аккордом в драматичных метаниях героя, а вместе с ним и эпохи, становится финальная сцена фильма. В ней проходивший лечение от морфинизма, но сбежавший из психиатрической больницы доктор Поляков попадает на сеанс в кинематограф. Сев среди толпы хохочущих зрителей, герой вновь делает себе инъекцию морфия. После этого он и сам начинает смеяться, как бы включаясь в сюжет показываемого на экране зрелища, а через минуту стреляется из пистолета<sup>(9)</sup>.

Весь эпизод сопровождает бойкая фортепианная музыка, которая звучит как бы от имени тапера, играющего во время киносеанса. Балабанов по традиции усиливает драматизм ситуации за счет кричащего несовпадения бодрой, маршеобразной музыки с тем отчаянным поступком, который готовится совершить главный герой. Но по этой же традиции режиссер выстраивает глубокие символические параллели между музыкальным и кинематографическим сюжетом.

В фортепианном варианте звучит известная еще с середины XIX века каторжная песня с говорящим названием «Погиб я мальчишка». Если знать слова этой песни, то становится очевидным, что она напрямую корреспондирует с судьбой как доктора Полякова, так и русской интеллигенции в целом.

«Погиб я мальчишка» – лаконичный итог всему произошедшему, который к тому же воспринимается как отзвук самой первой, программной песни фильма – «Снежной колыбельной», где лирический герой убаюкивал тоже мальчика. Казалось бы, образу доктора Полякова – как представителю интеллигенции – явно не соответствуют ни происхождение этой музыки (по сути, «протоблатной» песни), ни «послужной список» ее лирического героя, состоящий из убийств и мытарств («Отца я зарезал, мать свою убил, / Младшую сестренку я в море утопил <...> Прощай, город Одесса, прощай, наш карантин, / Нас отправляют на остров Сахалин»<sup>(10)</sup>).

Преимущественно мажорный характер музыки, казалось бы, идущий вразрез с содержанием слов, объясняется особой установкой лирического героя. Слова припева («Погиб я мальчишка, / Погиб навсегда, / А годы за годами / Проходят лета») вкупе с характером музыки говорят о том, что социальная и нравственная «гибель» является для героя нормой. Такой расклад для него вполне ожидаем, более того, ощущается комфортным. Герой песни сам, фактически добровольно, отказывается от свободы и обрекает себя на вечную каторгу. Поэтому мажорный и подчеркнута беззаботный характер музыки здесь является приемом от противного. По замечанию Елены Петрушанской, это страшный мажор каторжных песен, это утверждение радости зла и упоение кошмаром, символизация краха гуманистических ценностей<sup>(11)</sup>.

Жизненная стратегия лирического героя песни – обрубить себе все пути для изменения ситуации, лишиться неопределенности и надежды, а потом отсчитывать, как в беспросветности проходят «годы за годами» – в широком смысле является типичной формой мироощущения для русского народа. Но Поляков – представитель не народа, а интеллигенции, он, по идее, должен бороться, внутренне сопротивляться эпохе, обстоятельствам, а не растворяться в них. Однако он не находит в себе сил для этого, предпочитая позицию рядового, маленького человека. Доктор Поляков «топит» себя в мор-

(9) Данная сцена является цитатой из финала фильма Дамиано Дамиани «Признание комиссара полиции прокурору республики» (1971), тем не менее обладая рядом принципиальных отличий.

(10) Существует множество вариантов слов этой песни. В данном случае используется вариант, взятый из записи песни в исполнении Ефима Гилярова, альбом «Песни сибирской каторги» (2005), лейбл Rightscom Music.

(11) Цитированный ранее круглый стол «Феномен большой экранной формы».



фии, что в каком-то смысле рифмуется с простонародным убиением родных<sup>(12)</sup>. Поэтому «Погиб я, мальчишка», по сути, оказывается реквиемом по всей русской интеллигенции – по тому стремительно сдающему свои позиции сообществу, чье призвание состоит во врачевании, лечении, то есть спасении общества.

Итак, несмотря на то что Балабанов использует в саундтреке «Морфия» уже «апробированные» в других своих фильмах приемы (популярную музыку и ее сопоставление с наркотическим веществом), он существенно изменяет способ их осмысления.

Во-первых, благодаря исторической дистанции, получает наглядное воплощение идея о том, что популярная музыка – это своеобразный «термометр» своей эпохи. Причем она не отражает тот или иной исторический контекст «дословно», не является прямым фиксатором событий, но она становится неотделима от конкретной эпохи, оказываясь одним из лучших способов сохранения и трансляции атмосферы минувшего времени.

Во-вторых, казалось бы, и в «Грузе 200», и в «Морфии»<sup>(13)</sup> содержание песен формально не совпадает с разворачивающимися по сюжету событиями. Но в «Грузе 200» музыка звучит слишком оптимистично, представляет парадную, витринную реальность, рассчитана на коллективное восприятие и транслируется зачастую централизованно, помимо воли ее слушателей. В «Морфии» большая часть музыки наполнена безысходной болью, отличается исповедальностью и пронзительной искренностью чувств (пусть и не без налета жанровой условности). Более того, звучание музыки определяется волей конкретного человека, который желает ее послушать в тот или иной момент. То есть в «Морфии» Балабанов относится к поп-музыке гораздо снисходительнее, нежели в «Грузе 200». Музыка уже не соучастник насилия, а незаменимое обезболивающее от него.

Наконец, в «Морфии» музыка становится больше, чем просто наркотиком. Она символизирует не только отказ от реальности, но отказ от какой-либо созидательной деятельности, которая и есть сопротивление наступающим на героя историческим обстоятель-

ствам. Доктор Поляков экстренно нуждается в переключении от тягостной, физически сложной и физиологически отталкивающей реальности. То, с какой маниакальной настойчивостью он постоянно заводит граммофон, является выражением его болезненной зависимости от мира иллюзий, его подсознательным стремлением сбежать, спрятаться и не отвечать на вызовы своего времени. Но самое печальное заключается в том, что по мысли Балабанова такая стратегия становится повсеместной для всей интеллигенции как класса и распространяется далеко за пределы революционной эпохи.

(12) Именно этот мотив буквально дословно Балабанов сделал сюжетом своей более ранней короткометражки «Трофимъ» (1995).

(13) О схожести «Груза 200» и «Морфия» см.: [4].

**Список литературы:**

- 1 *Бабенко В.Г.* Артист Александр Вертинский. Материалы к биографии. Размышления. Свердловск: изд-во Урал. ун-та, 1989. 127 с.
- 2 *Вертинский А.* Дорогой длиною... М.: Астрель, 2004. 607 с.
- 3 *Головин В.В.* Колыбельная песня в литературной традиции // Материалы по курсу «Фольклор и фольклористика» СПбГУ. URL: <http://folk.spbu.ru/Reader/golovin.php?rubr=Reader-lectures>. Дата обращения 05.09.2018.
- 4 *Дондурей Д., Тыркин С.* «Морфий» в контексте творчества А. Балабанова // Искусство кино, 2009, № 4. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2009/04/n4-article3>. Дата обращения 08.08.2018.
- 5 *Ермишева М.Н.* Киноэкран и автономные искусства // Художественная культура, 2017, № 1 (19). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/istoriya-i-sovremennost/5214.html>. Дата обращения 16.09.2018.
- 6 *Левин Л.И., Уварова Е.Д.* Бытовая и прикладная музыка // История русской музыки в 10 томах. М.: Музыка, 2004. Т. 106: 1890–1917. Под ред. Л.З. Корабельниковой и Е.М. Левашева. С. 756–802.
- 7 *Рудницкий К.* Александр Вертинский // Эстрада без парада. Сб. статей, сост. Т.П. Баженова. М.: Искусство, 1990. С. 337–360.
- 8 *Сариева Е.А.* Судьба и песни Изы Кремер // Художественная культура, 2018, № 2 (24). С. 248–275. URL: [http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/354/hk\\_2018\\_02\\_248\\_275\\_sarieva.pdf](http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/354/hk_2018_02_248_275_sarieva.pdf). Дата обращения 16.09.2018.
- 9 *Уварова Е.Д.* Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. 278 с.
- 10 *Хренов Н.А.* Кинематограф эпохи революционной смуты: реальное и виртуальное // Художественная культура, 2017 № 4 (22). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-4-22/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/5274.html>. Дата обращения 16.09.2018.