

Секция «История советской и постсоветской России»

Тема Афганской войны в творчестве режиссера Алексея Балабанова (на материале фильмов "Груз 200" (2007) и "Кочегар" (2010))

Поликарпова Дарина Александровна

Студент (бакалавр)

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: darinet2711@mail.ru

За сто двадцать лет своего существования, кино смогло выступить в симбиозе со многими гуманитарными науками: философией [4], психологией [5], социологией и антропологией [3], историей [6]. Это «партнерство» принесло плоды как в сфере теории кино, так и в создании точечных любопытных исследований, в которых кино используется скорее как средство, чем как предмет. Говоря о фильме как об историческом источнике, нам стоит двигаться по второму вектору, принимая во внимание, однако, не только те фильмы, которые в жанровом плане определяют как исторические, но и кино, которое, на первый взгляд, вовсе не претендует на то, чтобы отражать реалии. Кино, так или иначе, детерминируется импульсами, которые дает общество в момент зарождения идеи нового фильма. При этом, само содержание картины может отсылать как к сугубо личным переживаниям режиссера, его авторскому видению, так, в глобальной кинематографической индустрии, и к запросу зрительской аудитории.

Творчество недавно умершего петербургского режиссера Алексея Балабанова органично сочетает в себе оба эти момента. Его картины вызывали интерес как у кинокритиков с упором на эстетическую составляющую кино как искусства, так и у тех, для кого важным показателем успеха является широкий общественных резонанс. Рецензии на фильмы Балабанова в большом количестве публиковались в журналах «Сеанс» [9], «Искусство кино» [8], после его смерти вышла первая и пока единственная книга, посвященная личности и творчеству режиссера, который в дискурсе развития современного отечественного кино является одной из ключевых фигур. [1] Также отдельным изданием вышли киносценарии, написанные Балабановым за годы работы. [2]

Одной из важнейших тем творчества Балабанова были социальные катаклизмы, вызванные Афганской войной 1979-1989 гг. Будучи призывником, с 1981 по 1983 гг. режиссер сам принимал участие в боевых действиях в качестве бортового радиопереводчика, вспоминая затем о пережитом как о самом неприятном периоде своей жизни. [1] Сложно отрицать, что ксенофобия, за которую Балабанова не раз осуждали, нашла прямое отражение в его творчестве, где одной из магистральных линий является попытка разделить общество на «своих» и «чужих».

В рассматриваемых нами картинах: «Груз 200» (2007), «Кочегар» (2010) - боевые орудия либо давно отстреляли, либо стреляют за кадром, но жизнь людей «в тылу» идет по жестоким законам войны. «Афган» стал отправной точкой для искривления мировосприятия у целого поколения молодых людей, принявших в ней участие в 1980-е гг. и сформировавших в 1990-х особую бандитскую среду, где люди выживают по законам силы. Именно такой переход от одного десятилетия к другому и осуществляется в двух фильмах, которые служат предметом исследования.

«Груз 200» не претендует на документальную достоверность показанной истории, несмотря на то, что Балабанов не раз отмечал, что все сюжетные линии фильма находят подтверждение в его личном опыте. Картина больше напоминает синтез отдельных впечатлений, талантливо уложенных в цельную метафоричную структуру. В фильме задействовано большое количество героев, чьи характеры выражают социальные реалии: представители молодого поколения, желающие любым способом заработать деньги (переход от

социалистических установок к капиталистическим), бюрократия, с царящими в ее кругах взяточничеством и произволом. Однако основное действие сгущается на переплетении конфликтов трех основных героев, прототипы которых в реальной жизни найти не слишком просто.

В «Кочегаре» повествовательный центр Балабанова смещается с глобальных процессов на локальные, на внутренний конфликт отдельно взятых героев, которым от прошедшей войны пришлось пострадать скорее духовно, чем физически. Жизнь по новым правилам, где для каждого героя есть четкое субъективное деление мира на «своих» и «чужих», которое со временем превращается в деление на «себя» и «чужих», не выглядит в интерпретации режиссера как нечто дьявольское. Скорее, это подается как исходное предлагаемое обстоятельство, которое невозможно изменить и от которого приходится отталкиваться зрителю, желающему правильно понять балабановских героев из мира «девяностых», в который они попали не только по своей воле.

В спокойном принятии убийства как одного из возможных, а, может даже, наиболее действенных выходов из любой ситуации проявляется та самая коллективная травма, оставшаяся после войны, которая заставляет людей мыслить особыми категориями. [7] Дихотомия «добра» и «зла» стирается. Существует «свое» и «чужое», определяющееся приказом, степенью близости, зависимостью, но не человечностью и моралью. Вернее, мораль в условиях войны безусловно проявляется, недаром так сильна привязанность Скрябина к людям, знакомым по «той жизни»: есть честь, долг, достоинство, взаимопомощь. Проблема заключается лишь в том, что нормы, оправданные во время боевых действий, не могут быть применимы в мирное время. Как говорит сам Скрябин в последнем эпизоде: «Война - это другое: там наши и враги, а здесь все - наши». Можно добавить: «И все - враги».

В заключении хочется добавить, что, несмотря на явное отвращение Балабанова к самой концепции войны, режиссер в своих фильмах никогда не выступает с позиции морализаторства. Он помещает героев в мир, отравленный произошедшими событиями, предоставляя им возможность самостоятельно выбирать свою дорогу и справляться с полученной травмой. Ни в «Грузе 200», ни в «Кочегаре» нет образов сугубо положительных или отрицательных. Есть только общее ощущение катастрофы, которое заставляет людей извращать понятие нормы, переносить кровавую политику войны на мирное существование, которое, под воздействием этого искривления, становится страшнее, чем столкновение с реальным врагом. Особенность этих тенденций в том, что проследить их на основе письменных источников крайне сложно, так как речь здесь идет не о фактических данных, а о настроении, об особом общественном ощущении упадка и травмы, моральной деградации до правила: «Выживает сильнейший». Кино, в данном случае, может послужить надежным источником того, какими в сознании людей остались глобальные исторические процессы, наиболее ярко проявившиеся в последние десятилетия XX в.

Источники и литература

- 1) Балабанов /сост. Аркус Л., Кувшинова М., Шавловский К. – СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013. – 364 с.
- 2) Балабанов А. «Груз 200» и другие киносценарии. – СПб.: Сеанс, 2007. - 495 с.
- 3) Грей Г. Кино: Визуальная антропология / пер. М. С. Неклюдовой. – М.: НЛО, 2014. – 208 с.
- 4) Делез Ж. Кино / пер. Б. Скуратов. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 560 с.

- 5) Жижек С. Киногид извращенца: кино, философия, идеология / пер. А. Павлова. – Екатеринбург: Гонзо, 2014. – 472 с.
- 6) Пученков А. «Историк» против Василия Шульгина: о фильме «Перед судом истории» Фридриха Эрмлера (1965) // Русский сборник: Исследования по истории России / сост. О. Р. Айрапетов. М, 2011. Т. 10. С. 361 – 379.
- 7) Травма: Пункты: Сборник статей / ред. С. Ушакина, Е. Трубиной. – М.: НЛО, 2009. – 936 с.
- 8) Журнал «Искусство кино»: архив номеров: <http://kinoart.ru/archive>
- 9) Журнал «Сеанс»: архив номеров: <http://seance.ru/magazine>