

КНИЖНЫЕ МАСТЕРСКИЕ. СЕАНС. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. 2013

Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012-2018 годы)»

**Б А Л А Б А Н О В**

ЧАСТЬ I

Автор: Мария Кувшинова

# Б И О Г Р А Ф И Я



## Глава 1

# БАЛАБАНОВ ПОЯВЛЯЕТСЯ: «БРАТ»

**Н**икита Михалков, дважды сыгравший у Балабанова пахана, говорит: «Я очень любил его первые фильмы». Речь о «Брате» и о «Брате 2», и это не ошибка: сюжет чужой судьбы редко совпадает с фабулой, и для многих дилогия Даниила Багрова — это «первые» балабановские фильмы, и в иерархии, и в таймлайне. Точка отсчета для посторонних, «Брат» был третьей картиной режиссера. По поводу его дебюта — «Счастливых дней», резко и понятно высказался критик Денис Горелов: «Они на фиг никому были не нужны кроме либо питерских людей, либо близких к ним эстетов». Ранние фильмы Балабанова в коллективном сознании добавлялись к его фильмографии уже постфактум.

Гаснет свет, звучит «Наутилус», но экрана как будто и нет — есть окно в Петербург середины девяностых, стопроцентный эффект присутствия (разве что в жизни между сценами не бывает таких глубоких затемнений). Тот же Михалков говорит: «Для меня отражение всегда сильнее луча, а Балабанов никогда не шел по этой формуле — он шел по прямой, по лучу». Отсутствие дистанции между тобой и героем, между реальным городом и городом на экране ошеломляло. По замечанию критика Ивана Чувиляева, нет ни одной приметы Петербурга девяностых, которая не попала бы в этот фильм: клубы «Гора» и «Нора», первый «Макдональдс» на Петроградской, магазины всего, вперемешку торгующие компакт-дисками и туалетной бумагой, Апраксин двор и Смоленское кладбище, где Балабанова потом похоронят.

В 1997 году, когда вышел «Брат», в кинотеатрах по-прежнему продавали мебель. Последнее советское поколение, взрослеющее в ситуации тотального отрицания недавнего прошлого, не знало и не любило старое отечественное кино — а нового русского для него просто не существовало; вместо него были «Терминатор» и Тарантино. «Брат» оказался первым фильмом, которому удалось пройти через звуковую стену; его автор стал первым (и остался единственным) постсоветским режиссером, которого видели и с которым на протяжении пятнадцати последующих лет сверялись все (от десантников до кинокритиков).

## ГЛАВНОЕ СОБЫТИЕ СТРАНЫ

Успех «Брата» был тотальным, он продолжался несколько месяцев и имел несколько этапов. Весной 1997-го, после первого — для своих — показа в петербургском «Доме кино» критик Сергей Добротворский, которому жить оставалось три месяца, нашел Надежду Васильеву, жену Балабанова, работавшую художником-декоратором на большинстве его картин: «Я вас поздравляю, Надя, потому что Алеша снял очень хорошее кино. И я вас уверяю, что оно будет главным событием страны». Васильева вспоминает, что тогда не обратила на эти слова внимания.

17 мая 1997 года «Брата» показали во второй по значению — после конкурса — каннской программе «Особый взгляд» (пятью годами раньше в этой же секции прошла премьера «Счастливых дней»). До закрытия фестиваля оставался один день, зал «Дебюсси» на тысячу человек был полон, группа вышла представлять фильм на сцену; кинокритик Юрий Гладильщиков вспоминает, что тогда его особенно поразило несвойственное советскому человеку на randevу спокойствие Сергея Бодрова: «Вот, подумал я, и появилось новое поколение».

Показ завершился овацией на десять или пятнадцать минут, которую тот же Гладильщиков в своей тогдашней статье «Сюжет для небольшого убийства»<sup>1</sup> объяснял исключительно совпадением балабановской картины с конъюнктурой:

Почему при подобной неряшливости «Брат» хорошо прошел в Канне? Потому что ответил ожиданиям. Еще в конце восьмидесятых, в годы перестроечной чернухи, кино-Запад составил себе нехитрое представление о современной России. Россия — это грязь, нищета, мат, бомжи, кровь, проститутки и философские сентенции про жизнь, которые рождаются на самом дне, а также (добавившиеся в девяностые годы) «но-

<sup>1</sup> Гладильщиков Ю. Сюжет для небольшого убийства // Итоги. 1997. №23

вые русские» и мафия. <...> Балабанов прекрасно знал, на какие педали нажать: фестивальная публика по-прежнему хочет получать из России что-то подобное «Такси-блюзу», «Луна-парку» или «Брату», создающее образ дурной и дикой страны. <...> Примечательно, что «Брат» вписался в главную тенденцию Каннского фестиваля: там было очень много жестоких фильмов (прежде всего «Забавные игры» австрийца Михаэля Ханеке и «Убийца/убийцы» француза Матье Кассовица), авторы которых утверждали, что нынешние люди испорчены массовой культурой, инфантильны, убивают без сомнений, воспринимают насилие как шоу.

Позднее Гладильщиков, который в конце девяностых имел неофициальный статус главного кинокритика страны, не раз извинялся за ошибку, виноват в которой не столько он, сколько все тот же постсоветский контекст, поместивший отечественное кино в слепую зону. Миф об «отсутствующем кинематографе девяностых» опровергается простой хронологической ревизией: интересных фильмов тогда было не меньше (скорее, даже больше), чем в нулевых, просто по экономическим (рухнула система проката) и психологическим (отторжение своего) причинам они фатально разминулись со зрителями и критикой. С позиций Гладильщикова — посредника между российской аудиторией и мировым кино — невозможно было разглядеть другой мотивации автора, помимо рассчитанной стратегии успеха у западных фестивальных отборщиков.

В 1997-м «выездным» критикам из центральных изданий казалось, что «Брат» — палка в колесо нормально развивающейся страны; через год случится кризис, Гладильщиков снова посмотрит «Брата» по телевизору другими глазами и впервые извинится за «Сюжет для небольшого убийства». Но режиссер Балабанов и его продюсер Сергей Сельянов, своими первыми работами заслужившие репутацию петербургских эстетов-модернистов, еще долго будут представлять-

ся критикам циничными манипуляторами — до тех пор, пока фильмография и судьба не развеют последние подозрения. «Он редкий представитель кинематографической фауны, умеющий организовать вокруг себя ажиотаж не хуже, чем Бренер или Кулик», — писал о нем Гладильщиков в 1999 году<sup>2</sup>. Ирония в том, что критики-постмодернисты обвиняли в постмодернизме режиссера, который до конца жизни не переставал быть последовательным модернистом. Перечитывая сейчас критику из девяностых и нулевых, поражаешься интенсивности критического вчитывания в балабановский текст, в котором, по зрелом размышлении, никогда нет второго дна; *as is* — отражение не сильнее луча.

После каннского показа «Брат» съездил примерно на восемьдесят международных фестивалей, никаких вопросов на тему политической корректности Балабанову за границей никогда не задавали, в нескольких странах он вышел в кинотеатрах и на *DVD* и до сих пор считается на Западе удачным гангстерским арт-боевиком. Но что бы ни думал Юрий Гладильщиков в мае 1997-го, успех картины не имеет никакого отношения к болезненным нюансам наших отношений с цивилизованным миром. Сергей Сельянов категоричен: «Вся эта история произошла здесь».

Спустя две недели после завершения Каннского фестиваля, 1 июня 1997 года, начался «Кинотавр»; «Брат» был заявлен в «большом» конкурсе, в который тогда попадали потенциально зрительские картины (Сокуров и Муратова соревновались между собой в категории «Кино не для всех»).

5 июня, одновременно с показом в Сочи, фильм вышел и с невероятной скоростью начал расходиться на лицензионных *VHS*. «По слухам, фильм „Брат“ является лидером российского видеопроката. Говорят, что продано то ли пятьсот тысяч кассет, то ли четыреста», — пишет Алена Солнцева в сентябрьском

<sup>2</sup> «Сеансу» отвечают // Сеанс. 1999. №17/18

«Огоньке». Пиратские тиражи посчитать невозможно, но успех лицензионных был во многом подготовлен и предопределен популярностью «народных комедий» Александра Рогожкина, одну из которых — «Операция „С Новым годом!“» (1996) — Сельянов к тому моменту спродюсировал. Он вспоминает:

После «Особенностей национальной охоты» [1995] все видеодистрибьюторы захотели получить новую комедию Рогожкина и не смогли изобразить перед нами эти «максимум 30 тысяч». Все приняли стартовую стоимость прав в 100 тысяч долларов безоговорочно, в результате выиграл этот тендер Ярмольник, у него была компания *L-Club* — они заплатили 150 тысяч. В результате продано было 550 тысяч кассет. Стало ясно, что видеорынок может являться источником доходов. Это было прямо перед «Братом». На «Брате» я заключил договор на 60 тысяч долларов еще во время съемок. Мне было понятно, что вот эти деньги вроде должны вернуться.

13 июня «Кинотавр» закончился: Балабанов и Сельянов получили за «Брата» Гран-при, а Сергей Бодров — приз за лучшую мужскую роль.

Кинокритик Денис Горелов, который в то время не бывал в Каннах и на русское кино смотрел со своей колокольни, утверждает, что в Сочи «все приехали с четким пониманием, кто победит». Уверенность несколько пошатнулась в день премьеры: соперник Балабанова в большом конкурсе, режиссер-дебютант Гарик Сукачев прилетел из Москвы с только что домонтированной копией «Кризиса среднего возраста» и вместе с группой поддержки расположился в последних рядах Зимнего театра; оттуда весь сеанс раздавался неодобрительный шум. После фильма его товарищи, сплошь знаменитости своего времени, начали раздавать в фойе Зимнего театра интервью о том, что «Брат» гроша ломаного не стоит, а настоящее молодежное кино будет показано здесь же через



три дня, и автор его — Сукачев (в 2005-м музыкант сыграл бывалого уркагана в «Жмурках»).

Горелов вспоминает, что расстроенный Балабанов набрал перед премьерой «Кризиса» пива, сел в третьем ряду, но через пять минут после начала воспрял духом и закричал: «Люди, что же вы смотрите? Это же хуйня». Вечером прошел слух, что сукачевский оператор, малоизвестный тогда Владислав Опельянец, собирается набить режиссеру «Брата» морду. Драка, которой не случилось, могла стать еще одним криминальным эпизодом и без того опасного «Кинотавра-97».

«Семь фильмов конкурсной программы в качестве героя или его антагониста имеют человека новой и интересной профессии — киллера, — пишут в своем отчете с фестиваля «Московские новости». — Человеческая жизнь ничего не стоит».

Критики-киноцентрики объясняют тематический акцент влиянием Тарантино, но достаточно оглянуться по сторонам, чтобы понять, что дело не только и не столько в нем. Угрозы Опельянца прозвучали в тот момент, когда из города исчез Марк Рудинштейн — создатель и многолетний владелец фестиваля, при СССР отсидевший за «расхищение государственной собственности», но впоследствии оправданный; за несколько дней до отъезда в интервью газете «СПИД-Инфо» он заявил, что с минуты на минуту ожидает пулю в спину. По воспоминаниям Горелова, в 1997 году «Кинотавр», существующий с 1989-го, впервые в своей истории не получил финансирования к открытию, и Рудинштейн (позднее он дважды мелькнет в картине «Мне не больно») отправился в Москву выбивать транш, временно забросив одну из своих главных обязанностей — разводить участников фестиваля с отдыхающими на черноморском побережье блатарями. В его отсутствие кто-то из кинематографистов в шутку заказал в приморском ресторане песню для Московского РУБОПа и тут же в туалете получил не смертельный, но болезненный тычок ножом под ребро.

И если кинематографический контекст вынуждал критиков сравнивать «Брата» с Тарантино, Кассовицем и Ханеке, то зритель, за годы отсутствия в кинотеатрах отвыкший от поэтики отраженного луча, увидел в фильме Балабанова неискаженную реальность и героя, которого раньше не было. «К сентябрю, — рассказывает Сельянов, — стало понятно, что это абсолютно выдающийся фильм, народный и что угодно».

12 декабря 1997 года премьера «Брата» прошла в прайм-тайм на телеканале НТВ и сопровождалась обсуждением картины в прямом эфире с участием создателей. Главное, что интересовало журналистов и зрителей: как вышло так, что главным постсоветским фильмом в одночасье оказалась апология шовиниста и наемного убийцы? Создатели ухмылялись и говорили, что снимали «правду».

Самые резкие формулировки в дискуссии, развернувшейся вокруг фильма, принадлежат главному редактору журнала «Искусство кино» Даниилу Дондурею: он не верит в то, что «бытовой шовинизм»<sup>3</sup> есть неотъемлемая черта русского народа, утверждает что «„Брат“ заполнен грязью, разрухой, загаженными коммуналками, беззубыми стариками, уродливыми испитыми женщинами, незаработанными деньгами, вечным насилием», называет это «социалистическим реализмом наоборот», упрекает Балабанова в отсутствии авторского комментария изображаемого зла (который есть даже у Тарантино и Дэнни Бойла), считает фильм «проходной работой талантливого режиссера» и резюмирует: «Бедное кино, не только в бюджетном смысле».

### **ОБЕТ ЦЕЛОМУДРИЯ И РУССКОЕ БЕДНОЕ**

После своей второй картины, «Замка», сделанной при поддержке немцев и французов, Балабанов хотел сни-

<sup>3</sup> Известно, что из-за фразы «Я евреев как-то не очень» с Балабановым навсегда перестал разговаривать его первый продюсер и учитель Алексей Герман; Надежда Васильева рассказывает, что сам Балабанов до конца жизни здоровался с Германом, но никогда не получал ответа.

мать фильм «Ехать никак нельзя» — дорогостоящий костюмный проект о порнографии и Серебряном веке, который в тогдашних финансовых условиях было трудно осуществить. После успеха «Брата» он станет возможен и будет создан — под названием «Про уродов и людей». По словам Сельянова, в 1995–1996 годах Балабанову было понятно, что надо придумать недорогой фильм. И он его придумал.

Сейчас уже мало кто помнит, что первый «Брат» был частью прогремевшего в свое время проекта малобюджетного кинематографа: пока российский зритель смотрел мимо экрана, а кинематографисты старшего поколения уповали на государство, амбициозные дебютанты попытались выстроить новую систему (как выяснилось впоследствии — безуспешно; все как один повзрослели и в свой черед встали в очередь к государственной кассе).

О своем проекте малобюджетного кино в середине 1996 года году объявила студия Горького под руководством Сергея Ливнева — автора сценария соловьевской «Ассы», а впоследствии — партнера Роджера Кормана и продюсера фильма «Гитлер капут!» (2008). В напечатанном «Коммерсантом»<sup>4</sup> репортаже со студии перечислены 13 кинематографистов, поддержавших эксперимент по «переходу от „халявно-паразитического существования“ к реальной самоокупаемости каждого фильма»: Валерий Тодоровский, Александр Хван, Дмитрий Фикс, Николай Лебедев, Тимур Сулейменов, Евгений Митрофанов, Александр Зельдович, Дмитрий Месхиев, Максим Пежемский, Александр Рогожкин, Алексей Балабанов, Сергей Сельянов и Владимир Хотиненко (позднее он возглавит сочинское жюри, присудившее «Брату» два приза). В статье приводятся и параметры будущих малобюджетных проектов: материал снимают за две-три недели, без декораций и экспедиций, площадкой может быть улица, двор или квартира знакомых. Мобильная съемочная группа

<sup>4</sup> *Гураускайте Ю.* И это тоже кино // *Коммерсантъ*. 1996. №136. 22 авг.

работает бесплатно, в расчете на прибыль от проката.

По странному совпадению перечень обязательств, которые вынужденно приняли на себя российские кинематографисты середины девяностых, звучит как парафраз манифеста «Догмы-95», о котором широкая публика узнала в 1998-м, когда в каннский конкурс одновременно попали снятые по «обету целомудрия» «Идиоты» Ларса фон Триера и «Торжество» Томаса Винтерберга. По правилам «Догмы» съемки должны происходить на натуре, нельзя использовать специально созданный реквизит (в случае «Брата» его собирали по барахолкам и знакомым), истории должны быть реальными, основа режиссерского творчества — самодисциплина. Если в картине используется музыка, то в сценарий надо вписать ее сюжетное обоснование. «Брат» невольно и идеально следует даже этому последнему принципу: открывающая фильм песня «Наутилуса» звучит над съемочной площадкой клипа, Бутусова Данила слушает в купленном на первые шальные деньги CD-плеере («Герой просто любит музыку», — простодушно объяснял Балабанов), сами музыканты входят в кадр, становятся участниками действия. В то самое время, как российские авторы затыгивали пояса ради возможности делать фильмы, авангард мирового кинематографа принимал «обет целомудрия», потому что кино, по его мнению, отравлено технологиями, ложью и деньгами; в России часто происходят те же процессы, что и во всем мире, но по своим причинам.

Сравнительный анализ творчества Алексея Балабанова и Ларса фон Триера еще не написан («Ларс фон Триер отдыхает», — бросит вскользь критик Михаил Трофименков по поводу «Груза 200»), но от ощущения неуловимого сходства трудно отделаться. Они почти ровесники (Триер на два года старше), дебютировали с разницей в несколько лет и почти одновременно — в 1997-м и 1998-м — появились в поле зрения российского зрителя. Оба (особенно в начале карьеры) считались декадентами и натуралистами, оба об-

виняются в антисемитизме, оба в своих провинциальных кинематографиях занимают непропорционально большое место. Провокации Триера в европейском контексте кажутся (или, по крайней мере, долго казались) рифмой к скандалам, возникающим вокруг почти каждого балабановского фильма. В западной критике можно найти сопоставления картины «Про уродов и людей» с работами датчанина; в некоторых рецензиях указывается на общее для них стремление заходить на неизведанные и запретные территории. На одном из англоязычных форумов Балабанов назван «братом-близнецом» Триера. Критик Елена Плахова подмечает и более тонкие (кроме общего — провокационности) совпадения: водная стихия, столь важная для Петербурга, оказывается у Балабанова «метафорой разложения, тлена и декаданса», так же, как в «Эпидемии» и «Элементе преступления» Триера, в которых пространство, залитое водой, скрывает «следы нехороших дел, символизирует застой, болезнь и гниение».

Так или иначе, в середине девяностых оба они снимали малобюджетное, предельно конкретное, вызывающее яростные споры кино. Сам Балабанов к Триеру относился неоднозначно: жаловался, что «все трясется»; «Рассекая волны» он забраковал при первом просмотре, но потом посмотрел еще раз — и полюбил.

### ПОПСА СВОЕГО ВЕКА

Балабанов вспоминал, что сюжет «Брата» родился из его старой идеи соединить в одном фильме бандитов и музыкантов: «Я и с теми общался, и с другими, знал эти миры — музыкальный лучше, бандитский хуже».

Интенсивность саундтрека, почти полностью составленного из песен «Наутилуса» и Вячеслава Бутусова (друга Балабанова еще по Свердловску<sup>5</sup>), в 1997 году раздражала критиков не меньше, чем моральная амбивалентность героя. Кому-то фильм представлялся полуторачасовым музыкальным клипом для

<sup>5</sup> В 1991-м Балабанов снял для «Наутилуса» клип на песню «Чистый бес»..

группы, которая пережила пик своей популярности в перестроечные восьмидесятые. Широкой публике, однако, понравилась и амбивалентность, и музыка.

Позднее «попса своего века» — от «Сплина» в «Воине» до «Кокаинеточки»<sup>6</sup> в «Морфии» — стала одним из самых узнаваемых элементов балабановского кинематографа. Если в «Счастливых днях» звучали арии Вагнера и фокстрот Гарри Уоррена, а музыке к «Замку» писал Сергей Курехин, то саундтрек «Брата 2» разросся до масштабов рок-антрепризы, разошелся многотысячными тиражами и в сентябре 2000 года стал концертом в СК «Олимпийский» — тур де форс русского рока с акцентом на свердловскую волну. «У него во всех картинах музыка — первая, — говорит Надежда Васильева. — Он всегда знал, какая именно будет». Еще один, кроме Триера, балабановский допельгангер и примерно ровесник — Тарантино, где-то у себя чувствовал примерно то же: фильм начинается с саундтрека и заканчивается саундтреком. «Я набираю музыки, проверяю ее с изображением, примерно понимаю, какая песня под какой ритм ложится, — рассказывал Балабанов в 2009-м. — С этим я пока что дружил до сих пор, пока не промахнулся: мне нравится, народу нравится». Позднее Балабанов помог Сергею Бодрову с саундтреком к фильму «Сестры» (он состоит из песен «Агаты Кристи» и «Кино»)

Помимо Бутусова, которого Балабанов начал снимать в своих фильмах еще в родном Свердловске, в «Брате» должен был появиться и Борис Гребенщиков (их дуэт с Бутусовым, «Нежный вампир», также попал в саундтрек), но на площадку, по словам Балабанова, в итоге пришли только музыканты «Аквариума»: «Я Гребенщикова знал тоже лично — были такие съезды типа фестивалей. Наши кино показывали, музыканты — песни пели. На съемки Настя [Полева] пришла, как водится, Сережа Чиграков пришел, он мне помог сильно».

<sup>6</sup> Позднее Балабанов рассказывал, что часть песен появилась в саундтреке «Морфия» благодаря диску «Любимые песни Николая II».



Именно на концерте Чигракова и его группы «Чиж и Со.» снимали толпу, которая в фильме стала восторженной публикой Бугусова. Исполнительница роли вагоновожатой Светы, актриса Светлана Письмиченко, вспоминала:

Это было в Москве, в «Горбушке». Уже все сроки поджимали, а в Петербурге не было концертов никаких, Леше нечего было снять, и он сказал: «Едем в Москву». И мы поехали на один день, где-то побродили, а вечером был концерт. Пока гримировались, набился зал битком. И мы с Сережей [Бодровым] просто жуткие моменты пережили. Камеры-то на сцене выстроили, а нам в зал не пробиться уже ниоткуда — со сцены нужно было прыгнуть в эту толпу. Серега прыгнул как-то, и меня затащил, как селедку, туда. На нас стали напирать. У меня настоящие слезы потекли, Леша стоит с [оператором Сергеем] Астаховым на сцене и хохочет, им все прекрасно. Потом они сняли и ушли, а мы остались. Я говорю: «Сергея, чего делать?», а он: «Спокойно». И как паровоз меня протащил, протаранил вперед — почти за уши. У него тряслись руки, дрожали. Сидел, курил, мы долго не могли в себя прийти, и он сказал: «Да. Тяжелая у нас работа». Он же не профессиональный актер, до этого у отца только играл. Вот такое погружение в актерскую профессию у него было — боевое крещение.

### **БОДРОВ-МЛАДШИЙ**

Уже была написана первая черновая версия сценария, утверждены некоторые из актеров (едва ли не раньше всех — Письмиченко, к тому моменту уже сыгравшая у Балабанова в «Замке»), но, по воспоминаниям Сельянова, окончательно история сложилась, когда Балабанов познакомился с Сергеем Бодровым:

Леша относился к тому типу режиссеров, которым нужны актеры, чтобы дописать, переработать сце-

нарий. Нужны были объекты. Финального сценария нет, пока нет актеров, хотя он, может быть, не сильно меняется на посторонний взгляд. Поэтому когда появился Сережа, сценарий, конечно, заметно — по Лешиной шкале заметно — определился и получил окончательную форму.

Письмиченко вспоминает: читая ранний вариант, она представляла себе гораздо более брутального героя — но Бодров оказался другим и изменил текст под себя (после выхода фильма критик Алена Солнцева подслушала на улице разговор: «А парня зовут Данила, и он такой... нежный, добрый и всех убивает»; тот самый «нежный вампир»).

Балабанов и Бодров познакомились на «Кинотавре» в 1996 году; Бодрову было двадцать пять, в главном конкурсе показывали «Кавказского пленника» Сергея Бодрова-старшего, экранизацию повести Льва Толстого, действие которой было перенесено в Чечню, в наши дни. Бодров-младший сыграл пленного солдата Ивана Жилина, роль другого пленника, Сани, исполнил Олег Меньшиков; до этого сын несколько раз снимался у отца в эпизодах. Тем же летом картина получила главный приз на фестивале в Карловых Варах, а осенью Бодров, не меняя своей простодушной интонации, начал вместе с Александром Любимовым вести программу «Взгляд».

Балабанов вспоминал:

Сережа мне очень понравился тогда. Кино не понравилось, потому что мне Меньшиков не нравится, — и вообще, оно слабое. Я Сереже предложил: «Давай кино вместе сделаем. Только у меня денег нет». Он говорит: «Ну давай».

Вспоминает Сельянов:

Мы смотрели «Кавказского пленника», и Сережа нас, конечно, поразил. Меньшиков выглядел абсолютно

фальшивым существом рядом с этой сильнейшей органикой. Я уезжал раньше, но во мне уже что-то сидело. Вечером позвонил Леша и сказал: «Я поговорил с Сережей Бодровым, он согласен на предмет главного героя». Мне стало ясно, что фильм будет и будет замечательным.

В 2009-м Балабанов говорил:

Не было бы Сережи, фильма бы не было. Или был бы, но проходной, каких много — сериалы всякие.

Сергей Бодров-старший вспоминал о «Брате»:

Я увидел картину, и она меня абсолютно поразила. Меня поразил Серега. Я понимал очень хорошо, что было в «Кавказском пленнике» — что он там очень хорошо сделал. Но в «Брате» для меня было совершенное открытие — что он мог такое. Думаю, это их с Балабановым совместная заслуга.

### **ИСПОЛНЕНИЕ БЮДЖЕТА**

«Счастливые дни» и «Замок» сделаны на базе государственного «Ленфильма»; «Брат» стал первым полнометражным фильмом, снятым Балабановым на независимой студии СТВ. Она была создана Сергеем Сельяновым в 1992 году для производства картины «Время печали еще не пришло» (1995), которая в его режиссерской фильмографии оказалась последней. Свой уход из режиссуры он объяснял тем, что продюсировать много чужих фильмов интереснее, чем снимать мало своих. Аббревиатура СТВ не значит ничего — она была придумана за пять минут, когда понадобилось срочно отправить факс с названием новой компании: Сельянов просто выбрал удобное на слух сочетание букв.

С Балабановым они познакомились в Москве, на Высших курсах сценаристов и режиссеров, первым номером в их совместной фильмографии идет корот-

кометражный «Трофим» (Сельянов уступил товарищу свое место в молодежном режиссерском альманахе «Прибытие поезда»), все последующие фильмы Балабанова они сделали вместе. В 2009-м Балабанов говорил:

Он просто поверил в меня, ну и все. Я больше никому нужен не был. Я ходил к нему, когда «Замок» снимал, а он сидел и вентиляторы рекламировал, потому что надо было как-то выживать, чтобы за комнату хотя бы платить. У него был стол, стул и все. И вентилятор стоял. Я у него попросил вентилятор, чтобы создать иллюзию ветра на крупном плане, взял, там оторвалась штучка, и он на меня наорал тогда. Меня часто приглашали на всякие европейские съезды, потому что я знал английский язык, я туда ездил, знал многих режиссеров знаменитых европейских; мы были во Франции, я все деньги пытался вышибить на какую-то копродукцию. В какой-то момент Сережа решил меня сделать сопродюсером, включить в число учредителей компании СТВ. Включил, и с тех пор мы все время вместе. У меня и мысли не закрадется никогда где-то помимо него что-то сделать.

Вспоминает Сельянов:

«Брат» — это были наши деньги, кинокомпании СТВ. Я не склонен к собирательству, но у меня [до сих пор] лежит листочек исполнения бюджета. Один лист А4, с двух сторон исписанный, — траты по ходу пьесы. «Брат» ведь возник в определенных обстоятельствах. Каждый год тогда был новым этапом в развитии кино. Как была классическая советская табличка «Пива нет», так вот здесь было написано — «Денег нет». Госкино пребывало в каком-то глубоком нокауте, уже не было никаких кооперативных денег, появились списки в банках — «Куда ни при каких обстоятельствах не надо вкладывать», — кино в них гордо стояло на первой позиции.

Поначалу Сельянов, воодушевленный проектом и перспективами VHS-рынка, рассчитывал привлечь к производству своих «товарищей-продюсеров», которые видели «Счастливые дни» и с уважением относились к Балабанову.

Я им давал сценарий на двадцати, по-моему, страницах — недлинный с точки зрения листажка. Они особо старались нас не травмировать, но никто не вписался. То есть сценарий не производил совершенно впечатления. Я-то в него верил. Почему остальные не видели? Я этого не понимал. Помню даже, после одного разговора даже перечитал и думаю: «Чего ж тут такое?»

Самое простое объяснение Сельянов видит в том обстоятельстве, что Балабанов всегда писал для себя, без оглядки на постороннего читателя. «Да кто чего видит в сценарии, тем более когда ты сам его пишешь для себя? — подтверждал Балабанов. — Я для себя пишу».

Рассказывает Сельянов:

Он-то чувствует, что за отдельными строчками стоит. Зачем описывать, как Данила идет по Петербургу, когда можно просто написать «Данила шел по улице»? Он это видит, ему понятно, он потом объяснит это группе. А писать, что герой идет сначала по этому месту, потом по этому, потом по набережной...

Бесконечные «проходы» героев, которые упоминает Сельянов, — еще один структурный элемент кинематографа Балабанова (так же, как и вечные затемнения — ЗТМ, — которые зияют между сценами «Брата»); критики обратили на них внимание еще в 1997-м, но объясняется их наличие, по мнению Надежды Васильевой, предельно просто: «Ему просто нравилось город снимать. Вот, в „Кочегаре“ тоже есть проходы, потому что ему очень понравился Кронштадт».

Балабанов вспоминал, что на «Брате» практически вся группа работала бесплатно — снимали на собственных квартирах, снимались по дружбе:

Мы и со Славой [Бутусовым] договорились, что он дает нам музыку просто так, а я потом делаю ему клип на основе фильма. Клип этот потом показывали по телевизору много раз. Собрались и сделали кино вместе. Очень дешево и быстро. Света Письмиченко по старой памяти снялась, в «Замке»-то она получала деньги. Витя Сухоруков тоже по старой памяти.

По словам Письмиченко (к которой до сих пор на улице пристают с вопросом, почему она не осталась с Данилой), за «Брата» ей заплатили через полгода — тысячу долларов, баснословные по тем временам деньги. Водительницу трамвая Свету она играла в собственной байковой рубашке и кофте, в которой приходила на пробы:

Там мой свитерок в треугольниках, я его купила в Финляндии, моя рубашечка. Мы когда пересматривали фильм в Выборге<sup>7</sup>, Надя [Васильева] сидит, говорит: «Моя тарелочка! Она у меня еще на даче живая». Тогда какая-то каша заваривалась, во всем чувствовалась правильная энергия».

Письмиченко уверена, что «наш-то» (то есть первый) «Брат» получился «менее агрессивный, более человечный», чем второй.

Знаменитый свитер<sup>8</sup> Данилы Надежда Васильева купила за 40 рублей на барахолке:

Помню, рылась на Удельной в таких больших чанах, вытащила его и была счастлива просто. Говорю: «Вот

<sup>7</sup> В 2008 году на фестивале в Выборге отмечали 10-летие картины.

<sup>8</sup> С большой долей вероятности похожий свитер Мэтта Деймона перекочевал во франшизу про Джейсона Борна именно из «Брата».



оно!» Из-за него и родился образ такой. Сначала Леша сомневался и говорил, что он больно какой-то такой — артистически красивый. Думал, свитер будет сразу выдавать, что Данила герой. А я говорю: «Давай его испортим болоньевой курткой». И когда одели болоньевую куртку, страшенькую, синюю, Леша говорит: «Во. Вот так вот». А Сережа Бодров просил: «Давайте хотя бы ботинки ему приличные, гриндерсы какие-нибудь или еще что-нибудь». Я говорю: «Ага! С синенькими пятнышками». А Леша: «Слушай, с какими синенькими пятнышками? Это же не педераст!» А шапка немца в костюмерной валялась. Мы были такие молодые, такие счастливые, что все получалось само собой, потому что вообще ничего не было. Я даже не знала, что там лежит — например, эта шапка. Просто подошла и взяла ее в гардеробе. Мы до этого были в Германии, где Леша писал звук на «Замке», я там купила себе пальто — первое в жизни, зеленое. И на «Брате» подумала, что его можно надеть на Сухорукова, потому что он не очень большой, невысокий. Галстук придурошный взяла у папы, ему подарили на день рождения друзья, со смехом. Пиджак желтый, который на Сухорукове — у брата Насти Мельниковой<sup>9</sup>. Куртку для девочки Кэт дала Настя Полева, потому что у нее единственной была маленькая косуха на весь город. Ботинки Кэт взяла у дочки жены Астахова, они тоже были одни. В общем, мы объехали многих друзей — в каждой семье была *одна вещь*. Я приезжала и говорила: «Дайте что-нибудь, что у вас есть, — заграничное».

Примерно по тому же принципу на проекте появилась и кинолента. Оператор Сергей Астахов рассказывал:

Здесь иностранцы снимали «Анну Каренину»<sup>10</sup>. Они

9 Актриса, снималась в «Мании Жизели» и «Улицах разбитых фонарей».

10 Имеется в виду экранизация 1997 года с Софи Марсо; режиссер Бернард Роуз экранизировал Льва Толстого четыре раза.

уехали, и мне говорит один знакомый: «Серега, тебе не нужна пленка?». Американцы оставили — коробки вскрыты, но замотаны. Не помню, сколько метров, но все это стоило каких-то денег, достаточно, по моим понятиям, больших. Я сказал Сельянову: «Сережа, тут за копейки продается пленка». «О, — говорит, — мы как раз собираемся снимать, давай купим». Пленка оказалась хорошая, свежая — «Кодак», никаких проблем с ней не было.

Все съемочное производство Астахов оценивает в 50 тысяч долларов:

Кто имел машину — возил на машине. По квартирам знакомых снимали. У меня была какая-то своя световая аппаратура. Гримерши сосиски с картошкой варили на обед. Рельсы, я помню, были какие-то алюминиевые, гнутые. Когда Сережа [Бодров] шел с [Юрием] Кузнецовым по кладбищу, мы ехали параллельно, а камера виляла, мы даже объектив другой вынуждены были поставить. Но снимали максимально хорошо в существующих условиях.

Светловолосый, плотный Астахов в итоге тоже сыграл в «Брате» — дальнобойщика, который подбирает Данилу по дороге в Москву (позднее режиссер предложит роль и второму своему постоянному оператору, Александру Симонову — алкоголика в «Грузе 200»). Монтаж уже заканчивался, а финальный эпизод еще не сняли — актеры не умели водить грузовики, каскадеры не могли сыграть на ходу, как нужно было Балабанову. Астахов вспоминал:

Он мне говорит: «Давай мы тебя снимем, нужна русская рожа». По-моему, Марина Липартия<sup>11</sup> предложила ему такую идею, и он за нее уцепился. Сначала принял

11 Монтажер, дочь лентфильмовского монтажера Тамары Липартии; погибла вместе с Сергеем Бодровым в Кармадоне.

это за шутку, потом они начали настаивать, я сопротивлялся. Приехал человек с этой фурой: «Как, у тебя любительские права?! Я не дам тебе водить!» Это была его частная машина. Но когда мы документы стали смотреть, он увидел, что мы родились в один день и год — это сыграло решающую роль, и он мне разрешил. У меня было условие, как у актера, — чтобы в кабине висела фотография меня с дочкой Дуней. Я за рулем 37 лет, водить умел все — и комбайн, и трактора. Но тяжело было — машина 15 тонн, обледеневшая дорога. Нам хотелось, чтобы фильм заканчивался дорогой, которая уходит вдаль и дальше видна с высоты птичьего полета. Но у меня не получилось снять, как мы задумали. Я тогда уже летал на дельтапланах. И мы

хотели сначала лететь над дорогой заснеженной, потом подняться высоко, чтобы было видно, как она уходит на Москву. Ждали снега — это был какой-то последний снег, — но в итоге прошляпили. Все снято на второстепенном шоссе в районе Токсово. Не могу сказать, что в те времена трасса Москва — Ленинград была сильно другая: я точно знаю, что там было место, где не разъезжались две машины — КАМАЗы цеплялись зеркалами.

Данила по заснеженной трассе отправился Москву, но Балабанов и его кинематограф так и остались в Петербурге — в городе, который он сам для себя выбрал.





## Глава 2

# НАЧАЛО: «СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ» И «ЗАМОК»

Алексей Балабанов родился в Свердловске в 1959 году. Социальное положение своих родителей он определял словом «номенклатура». Мать, Инга Александровна, закончила медицинский, занимала в Свердловской области административные должности<sup>1</sup>, была хорошо знакома с Борисом Ельциным и в 1975 году ездила с ним (тогда секретарем Свердловского обкома) в Москву — на XXV съезд КПСС. Отец, Октябрьин Сергеевич, газетчик с техническим образованием, позднее стал главным редактором научно-популярных фильмов Свердловской студии; в числе его работ — фильм и книга о тайнах тибетской медицины. «Как к таковому к кино отец отношения не имел, — вспоминал Балабанов. — Если бы он в свое время поехал главным редактором комсомольского органа Казахстана, то потом бы где-нибудь в Москве сидел, как его начальник дядя Юра Мелентьев<sup>2</sup>». В 2004 году в интервью Игорю Свиноаренко режиссер рассказал, как в восьмом классе вместе с отцом побывал на подмосковной даче Мелентьева и был так впечатлен, что решил жениться на его дочери.

Режиссер не раз говорил, что родители были слишком заняты, чтобы его воспитывать, однако именно мать настояла на том, чтобы он выучил иностранный язык. Балабанов окончил свердловскую школу № 2 с углубленным изучением английского, но мажором себя не считал и удивлялся, когда об этом спрашивали: «Я в карты в подвалах играл, из рогатки стрелял». В одном из телевизионных интервью он вспоминает, как впервые убил воробья: выкопал ему могилку, поставил крест, сломал рогатку, а через неделю сделал новую и снова пошел в парк стрелять по воробьям.

<sup>1</sup> В том числе директора НИИ курортологии и физиологии.

<sup>2</sup> Юрий Серафимович Мелентьев, министр культуры РСФСР с 1974 по 1990 год, был главным редактором газеты «На смену!». О. С. Балабанов был его заместителем.



В старших классах вместе с товарищем из параллельного класса Евгением Горенбургом (позднее эта фамилия достанется комиссару из «Морфия» — ни у Булгакова, ни в сценарии Сергея Бодрова ее нет) Балабанов входил в состав рок-группы «Керри» — играл на гитаре. «Гитара, на которой я играл, числилась как школьный инвентарь, очень дорогая была, чешская, — рассказывал он в 2006-м в интервью журналу «Эгоист generation». — А я вскрыл ее отверткой. Поцарапал, испортил внешний вид. Эта история оказалась настолько серьезной, что моих родителей вызвали в школу: речь шла о моем отчислении».

На выпускном вечере из-за девушки ему выбили два зуба.

В 1976-м, в семнадцать лет, он поступил на переводческий факультет Горьковского педагогического института иностранных языков, и простившись с матерью на перроне, заплакал, потому что понял, что уезжает из дома навсегда.



### ПЕРВАЯ ЗАГРАНИЦА

В Горьком Балабанов изучал французский, который потом забыл, и английский, на котором всю жизнь говорил свободно. Под конец обучения он оказался в числе студентов, отобранных для стажировки в Англии, в 1980 году проучился в Манчестере один семестр и впоследствии вспоминал об этом опыте как о шоковой терапии. Группу из нескольких советских студентов — из Горького и Минска — сопровождал руководитель, сотрудник КГБ, который представился преподавателем одного из московских вузов, но по-английски не говорил. Уже на месте выяснилось, что горьковчан ждут в Манчестере, а сопровождающий вынужден остаться с минчанами в столице. Студенты, которые только что прошли шесть или семь инстанций отбора<sup>3</sup> (в том числе собеседование в ЦК партии), ока-

3 В 1997 году в программе «Взгляд» Балабанов рассказывал, что особенно ему понравился один из проверяющих: «Был один сильный персонаж

зались предоставлены сами себе. «Мы же строем ходили, приехали туда, а там — хочешь, иди на занятия, хочешь, не иди, — рассказывал Балабанов. — Тебе интересно — ты учишься. Неинтересно — не учишься». Больше всего его удивляло, что преподаватели обращались со студентами, как с равными: «Они нас приглашали к себе домой, поили чаем, поили вином».

Про одного, мистера Салмона, которого русские звали Лососем, Балабанов рассказывал особенно охотно:

Такой типичный англичанин, с длинным худым вытянутым лицом, нос крючком. Он пришел в первый раз, снял пиджак, бросил на пол, положил ноги на стол и сказал: «Ну что парни, о чем поговорим?» Это был шок. У Лосося было интересно, потому что мы пьески разыгрывали: он часто бывал председателем присяжных, поэтому предлагал нам ситуации из зала суда. Я у него всегда был преступником. Минут через двадцать мы входили в роль, а он сидел и хохотал. Ему так нравилось, что он себя хлопал по коленке. Важно было обмануть, придумать что-то, с адвокатом договориться. Так я узнал, что такое присяжные, и еще много чего узнал.

Советские студенты еженедельно получали 11 фунтов стипендии — хватало на еду, пиво, книги и пластинки; часть музыкальной коллекции, привезенной Балабановым из Англии, можно увидеть в фильме «Жмурки», в руках у бандита-«западника» Саймона.

Когда я приехал оттуда, меня все спрашивали, сколько мясо стоит. Меня этот вопрос вообще не интересовал. Я знаю, сколько стоили пластинки — сэконд-хэндские очень дешево. Они хорошего качества были — по фунту, по полтора.

с красным носом, уже совсем старый. Он спросил: „А что, винцом-пивцом не балуетесь?“

Сбежать, остаться никому из тщательно отобранных студентов в голову не приходило, к тому же Балабанов быстро понял, что за границей ему не нравится:

Там интересно бывает иногда, если что-то делать. Мне люди не интересны, с ними скучно. Я там интересных людей фактически не встречал. Девушка мне одна понравилась, студентка. Мы с ней ходили по галереям картинным, поговорили про жизнь, пива выпили, на Гарри Миллера<sup>4</sup> сходили в ресторан — и все. У них в пабах очень много музыки было, фактически бесплатно, за копейки, а некоторые просто так выступали, чтобы приходили пиво пить. Но я ее, в общем, не заинтересовал.

После нескольких месяцев, проведенных в Манчестере, уже перед самым возвращением в СССР, Балабанов с товарищами привезли на двухнедельные каникулы в Лондон. В столице он узнал о существовании скинхедов, подружился с музыкантом Гарри Глиттером<sup>5</sup> и даже пожил в его квартире, но прежней свободы уже не было:

Нашего товарища кэзгэбист в Гайд-парке поймал, одного. По одному запрещалось ходить, мы про это забыли совсем — кто куда хотел, тот туда и ходил. А те, минчане — строем, по двое. Там такой скандал был страшный. К свободной жизни быстро привыкаешь.

### ПОСЛЕ АНГЛИИ

Вернувшись из Англии в Горький, Балабанов и его товарищи стали героями общежития на улице Лядова:

Мы были очень популярные. Вокруг нас сразу народ собирался — разные рассказы, показывали вещи. Я начал дискотеки со своими пластинками устраивать

4 Южно-африканский джазовый музыкант, живший и выступавший в Европе.  
5 Британский музыкант, звезда глэм-рока.



на девятом этаже, диск-жокеем стал. Уже по-другому жизнь пошла — девушки, всякая легкость.

Обучение, однако, подходило к концу, и сразу за дипломом последовал призыв в армию. Опций для переводчика было две: на весь срок в Эфиопию или в военную авиацию с постоянным разъездами. Сидеть на одном месте, тем более за границей, Балабанову не хотелось, поэтому он, выучив наизусть проверочную таблицу и скрыв от комиссии плохое зрение, попросился «на самолеты» — переводчиком бортовых радиопереговоров, которые велись в процессе доставки военных грузов (в основном советского оружия): никто из летчиков по-английски не говорил.

Дивизия базировалась на севере Белоруссии, в Витебске. По словам Надежды Васильевой, один из дневников Балабанова целиком посвящен армии:

Там очень много о любви к друзьям, обид. В основном Леша ждал друзей, которые к нему не приезжали. Он писал, что вот они не едут, они все меня бросили и так далее и тому подобное, а потом через две страницы: «Они приезжали». И уже весело. Потом — снова такая тоска, опять его никто не любит... Вот если бы я служила в армии и знала, что мне надо, например, лететь в какую-нибудь Сирию или в Эфиопию, везти бомбы, и меня там могли убить, я бы сидела тихо и радовалась, что меня не берут в эти полеты. А у него на каждой странице: «Меня опять не взяли, только пообещали. Опять я здесь сижу. А когда же я полечу?».

Позднее в интервью Игорю Свиноаренко Балабанов вспоминал, что понял тогда, какова на самом деле война — это циничное и трезвое осознание того, что в любой момент тебя могут убить. География его перемещений в 1981–1983 годах: Ангола, Эфиопия, Афганистан, Экваториальная Гвинея, Йемен и Сирия — только в ней он побывал больше сорока раз; за

время службы Балабанова было сбито два приписанных к его части самолета.

Под конец срока он был переведен в ВМФ, и в том же интервью Свиноаренко рассказывал об этом так:

А потом меня выгнали из армии. Меня сильно все не любили, я всегда контрапунктом таким проходил, знаешь... И кроме того, я еще в Будапеште от самолета отстал, без документов — а у нас там часто пересадка была, в Венгрии же два аэродрома было русских военных, под Будапештом. И еще я письмо написал другу своему, а там анекдот про Брежнева...

В одном из разговоров, еще при жизни Балабанова, Васильева предположила, что в армии с ним что-то случилось — какая-то настоящая, невыдуманная обида:

Когда я спрашивала, что было в армии, он говорил: «Это были мои самые неприятные годы, поэтому я тебе ничего не буду рассказывать». Но все равно на это выходил разговор, и он какую-то информацию давал очень маленькими дозами».

## КИНО

Еще во время учебы в Горьком Балабанов понял, что хочет снимать кино, — не важно, в каком качестве и каким образом, «любой ценой, но в кино»<sup>6</sup>. Демобилизовавшись из армии, он поехал в Москву — во ВГИК:

Я поступил на сценарный игровой, к одному придурку, забыл, как фамилия. Он нам еще говорил: «Вы сценарии не пишете, вы пишете для „Ералаша“». Можно очень хорошие деньги на студии Горького заработать. Я написал рассказ «День рождения», привез ему, он прочитал... Герой там проснулся с похмелья, а у него

6 Свиноаренко И. Я никогда не делал в жизни того, что мимо // Медведь. 2004

на кухне вода разлилась холодная. И у меня была фраза: «Вода обжигала ноги». Он мне говорит: «Вот, по твоему сценарию будут снимать кино. Как ты сделаешь, что вода обжигает ноги?» Я посмотрел и подумал: «Чего, дурак, что ли?» Уехал с сессии и больше не приезжал. Чего у придурка учиться?

Махнув рукой на ВГИК, Балабанов вернулся в Свердловск, на студию, где работал отец, и стал ассистентом режиссера научно-популярных фильмов:

Я очень много на хронике провел, был специалистом по отбору. Много сидел в «Белых столбах». Всю страну объездил — Дальний Восток, Сибирь, Курилы, Камчатку, Сахалин. На Индигирке был, не говорю уже про Ледовитый океан.

Вспоминает Васильева:

Он всегда очень любил Север. Обожал Иркутск, и ему там было хорошо. В Норильске, где совсем дышать невозможно, — мы там снимали «Американца» — нам всем было плохо, а Леше было хорошо. Он считал, что надо на Севере снимать кино — там энергия, там очень хорошие русские люди, другие. И про Дальний Восток он много рассказывал.

Уже после смерти мужа Васильева поехала на Сахалин — искать маяк, на котором двадцатилетний Балабанов сидел и смотрел на океан, но маяков там оказалось слишком много — все не обойти.

Один из фильмов, в титрах которого Балабанов значится ассистентом режиссера, называется «Уроки катастроф» — он снят в 1985 году Львом Ефимовым (сейчас — директором студии «Уралфильм») по сценарию его жены Тамары Ефимовой, и исследует крупные катастрофы XX века, от крушения «Титаника» до падения Такомоского моста в штате Вашингтон. Позднее Ефимов (с Балабановым его познакомил Ок-

тябрин Сергеевич) вспоминал в интервью, что в картину вошло много иностранных материалов, в том числе засекреченных — выпускник переводческого факультета оказал ему неоценимую помощь и вообще оказался «парнем дотошным» и «режиссером от бога».

В свердловской фильмографии Балабанова официально значатся три фильма: «Раньше было другое время» (1987), «У меня нет друга» (1988) и «Настя и Егор» (1989). В них снялись друзья режиссера из Свердловского рок-клуба, спешно организованного в 1986 году для контроля за набиравшими популярность музыкантами третьей рок-столицы СССР.

По воспоминаниям Балабанова, один знакомый, студент-заочник операторского факультета ВГИКа, получил от института бюджет на учебный этюд и попросил его помочь с сюжетом. Сценарий фильма «Раньше было другое время» он написал за ночь. Снимали в одном из ресторанов Свердловска, Балабанов лично уговаривал припозднившихся посетителей побыть в кадре подольше (и даже потратил тридцать собственных рублей, разбираясь со счетами тех, кто ушел, не заплатив<sup>7</sup>).

Пока персонажи в кадре выясняют отношения, на сцене ресторана выступает «Наутилус» — впоследствии фильм произвел во ВГИКе фурор: записи свердловской группы в Москве уже слышали, но видели их концертное выступление впервые. «Музыка была дефицитом, и нам было интересно послушать, что играют наши товарищи, — говорил в одном интервью музыкант группы «Аукцион» Олег Гаркуша, который сыграл роль Музыканта, взятого на небо, в последнем фильме Балабанова. — Новости о хороших группах разлетались по принципу сарафанного радио, были некие посредники, которые занимались записью. Допустим, в Свердловске сварили альбом, он оказывается в Питере, заведующий фонотекой Ленин-

7 О съемках Балабанов рассказывал в эфире программы «Взгляд» в январе 1997 года, еще до выхода «Брата».



градского рок-клуба Сергей Фирсов показывает его мне, я слушаю и передаю кому-то еще. Это было что-то типа Интернета, но на бобинах»<sup>8</sup>.

Тогда же, в конце восьмидесятых, Балабанов познакомился со своей первой женой Ириной, а в 1987 году поступил на сценарное отделение Высших двухгодичных курсов сценаристов и режиссеров. «Мы с Сашей Ильинским, который вместе со мной ассистентом на хронике бегал, поехали на курсы поступать, — рассказывал Балабанов. — Поступили оба — он к [Леониду] Гуревичу, я к Николаеву»<sup>9</sup>. Фрагмент фильма «Раньше было другое время» потом стал клипом «Наутилуса» на песню «Взгляд с экрана».

Сценаристами никто становиться не собирался, все хотели снимать по собственным сценариям кино. Примерно через год обучения об этом вслух заявил однокурсник Балабанова — Виктор Косаковский, будущий известный документалист. Балабанов вспоминал:

Он парень непростой был и сказал, что мы на самом деле хотим быть режиссерами. Долго-долго это говорил, из себя выдавливал по капле. Это была правда, потому что мы это обсуждали все время. Никто как-то не решался сказать, а он взял и сказал. Мы все поддерживали, конечно, Витю. Это он сделал режиссером меня.

После этого выступления семеро слушателей курсов получили по 12 тысяч рублей на производство собственных короткометражных картин (остальным обещали деньги на следующий год, но никому больше не дали), и все сняли по документальному фильму, кроме самого Косаковского, который затянул по срокам, но в результате нашел дополнительное финансирование и в 1989 году закончил свой первый полнометражный фильм «Лосев». Балабанов рассказывал:

<sup>8</sup> Сниматься у Балабанова было дико интересно // *Interview*. 2012, 12 дек.

<sup>9</sup> Лев Николаев — документалист, культуролог, выпустил две мастерские на ВКСР.

Потом мы с этой программой ездили, про нее много писали, что это талантливые люди, авторское кино родилось у нас, над нами все тряслись. Но никто в результате режиссером не стал, кроме меня и Косаковского. Все на том заглохло.

Снятая на курсах картина, о которой говорит Балабанов, — «Настя и Егор», про музыкантов Настю Полеву и Егора Белкина (часть отснятых с их участием материалов еще раньше стала короткометражкой «У меня нет друга»). В этом получасовом этюде мужчина в кадре и за кадром раздираем амбициями («Мне бы хотелось, чтобы я родил нечто, что повергло бы огромное количество людей во времени не в прах, а в тотальное понимание того, что я хотел им показать...»), а кроткая женщина просто «исполняет танец бесхитростный, который танцуют все девочки моего роста». Позднее Балабанов признавался, что кино не вполне документальное — он хорошо знал своих товарищей и мог предсказать (а иногда и спровоцировать) их реакции. Уже после смерти Балабанова Егор Белкин в интервью «Комсомольской правде» описывал это так: «По его задумке Настя Полева воплощала в себе все хорошее, а я — все плохое».

Сегодня горячечные монологи молодого свердловского рокера («Я велик, а ты мелок», «У меня есть две вещи, которые должен петь Стинг») воспринимаются не только как универсальное проявление человеческой гордыни, но и как мироощущение человека эпохи подступающих изменений. Человека, ожидающего, что «жизнь сейчас развернется во всем великолепии». Спустя двадцать лет в «Грузе 200» Балабанов перенесет в точку «Настя и Егора», в их предперестроечные кануны, героев фолкнеровского «Святылища».

На Высших курсах преподавали Ирина Рубанова, Нея Зоркая, Мераб Мамардашвили, но, по воспоминаниям Ирины Балабановой (опубликованы «Караваном историй»), теория не слишком занимала студентов. Гораздо более ценным было общение друг

с другом. Именно на курсах Балабанов познакомился с Сергеем Сельяновым; тот уже снял «День ангела» и считался восходящей звездой новой русской режиссуры. «В студенческих знакомствах много закладывается иногда, — говорит Сельянов. — Часто тот, с кем познакомился и сошелся в студенческие годы, существенно определяет дальнейшую жизнь. Так получилось и у нас с Балабановым».

Балабанов вспоминал:

Он на курсы поступил к [Ролану] Быкову, на игровое. «День ангела» всем тогда очень понравился, с ним носились, про него писали. Я посмотрел — очень необычный, трепетный фильм. Сельянов тог-

да был молодой, бегал бодрый, с безумным взглядом. Он, по-моему, не ожидал, что его фильм такой эффект произведет. И я его уговорил жить со мной в одном блоке в общежитии. Ему все равно с кем было, он никого почти не знал. Я сказал: «Давай?», он сказал «Давай». И мы жили — я, Сельянов, Витя Косаковский и Саша Ильинский. Сельянов, естественно, не учился и не жил — он снимал дальше кино, «Духов день», но приезжал иногда. Я его почти не видел, хотя номинально мы жили вдвоем. Я фактически два года прожил один, вернее, три, потому что нам продлили режиссуру еще на год. Косаковский, будучи человеком непростым, выбил себе отдельную комнату и уехал туда жить с женой,



а мы с Сашей Ильинским остались вдвоем в блоке. У каждого по комнате, очень хорошо, поэтому много читали. С Сашей мы много книжек обсуждали, он очень хороший был мой друг, очень хороший человек, а потом вдруг в одночасье стал махровым евреем и уехал в Израиль. А с Сельяновым мы литературу не обсуждали практически никогда, ему не до меня было. Он уже крутой был, режиссер игровой — перспектива.

Говорит Сельянов:

Мы, естественно, разговаривали про кино, потому что это часть студенческого существования. Кино, совместное проживание, совместное употребление спиртных напитков и курение — все это сплавливает. Свердловские ребята вообще молодцы — живые, энергичные, они часто приезжали, Леша знал близко весь свердловский рок-клуб. Нам было интересно друг с другом. Мне нравилось то, что он говорил про кино. Не то чтобы мы что-то вместе смотрели — мы уже многое видели до. В чем-то, конечно, сходились — например, Терри Гиллиам. Он любил в том числе и документальное кино, вполне себе предполагал, что сделает одну-две картины документальные.

Еще один документальный фильм Балабанова того времени — «О воздушном летании в России» — был снят в Киеве, на новой хозрасчетной студии, которую в 1988 году создали молодые режиссеры «Киевнаучфильма» Александр Роднянский и Андрей Загданский. Незадолго до этого Роднянский выступил на московской коллегии Госкино с программной речью «Что мы возьмем с собой в XXI век?», получил финансирование и начал составлять план собственной студии — Балабанов, только что прогремевший с «Настей и Егором», попал в его списки и сделал короткометражку, которую считал неудачной: «Это было заказное кино. Сценарий был не мой, получилось ни то ни се». В фильме рассказывается о городе Нерехта в Костромской об-

ласти, который в 1989 году отмечал свое 775-летие. Согласно летописям, в начале XVIII века местный умулец Крикутный первым в мире поднялся в небо на воздушном шаре.

Там Вова Суворов<sup>10</sup> рассказывает, что это подлог, херня все, этого не было. И не было никакого Крикутного, который летал, а я включил туда одного парня безумного, который на воздушном шаре летал. Приехал в Нерехту со своим шаром и полетел, а я его снял — там он на колокольне, как в рукописи... Кино слабое, я его даже Герману потом не показывал. Ладно хоть не совсем продажное кино сделал и в Киеве пожил — интересно, мне понравилось.

Балабанов продолжал учиться на курсах и окончил их в 1990 году (тогда же родился его первый сын Федор). Сельянов вспоминает, что сам к тому моменту обучение фактически прекратил:

Необходимость поступления была в мае 1987 года, когда без так называемой «корочки» режиссером в Советском Союзе нельзя было быть; исключения случались крайне редко. Поступил я с вполне прагматической целью: не учиться — стать легитимным режиссером, потому что во ВГИКе заканчивал сценарный факультет. Но перестройка развивалась, в сентябре уже стало ясно, что можно быть режиссером без всяких корочек, я фактически прекратил посещать курсы и занялся выпуском «Дня ангела» на базе Ленфильма. Тем не менее, приезжая в Москву по бытовым обстоятельствам, все еще останавливался в общежитии. Через год я официально ушел с курсов, место освободил, но мы с Балабановым продолжали общаться, хотя и пореже. У него учеба близилась к окончанию, нужно было выбирать — где работать

10 Сценарист, соавтор сценария фильма «О воздушном летании в России».

режиссером, поскольку он имел в виду именно этот вид деятельности.

По словам Сельянова, в то время в стране было всего три места, в которых можно было делать кино, — Москва, Петербург и Свердловск. С последним все было понятно — пройденный этап; оставались первые два. Балабанов приехал в Петербург — осмотреться. Сельянов вспоминает:

Какое-то время, это было лето, Леша прожил у меня в квартире один, на моем велосипеде ездил по Васильевскому острову каждую ночь, и, в общем, понял, что вот здесь его место, что это его город, что он не хочет ни в какую Москву, а хочет быть здесь. Когда я вернулся, он мне об этом с воодушевлением сообщил, и сказал, что вот он будет — здесь.

Балабанов говорил в 2009 году:

Я приехал в Ленинград, жил у Сельянова в квартире, а там в кладовке стоял велосипед его жены. Он уехал на дачу и оставил мне ключи, а я ездил по Ленинграду. У него старая квартира, небольшая, но с огромными коридорами, потолками высоченными. Для меня это было нечто удивительное. Я был потрясен этой квартирой с огромными потолками, чего я раньше не видел, — у нас в Свердловске такого не было. В Горьком тоже не было, я в общежитии жил.

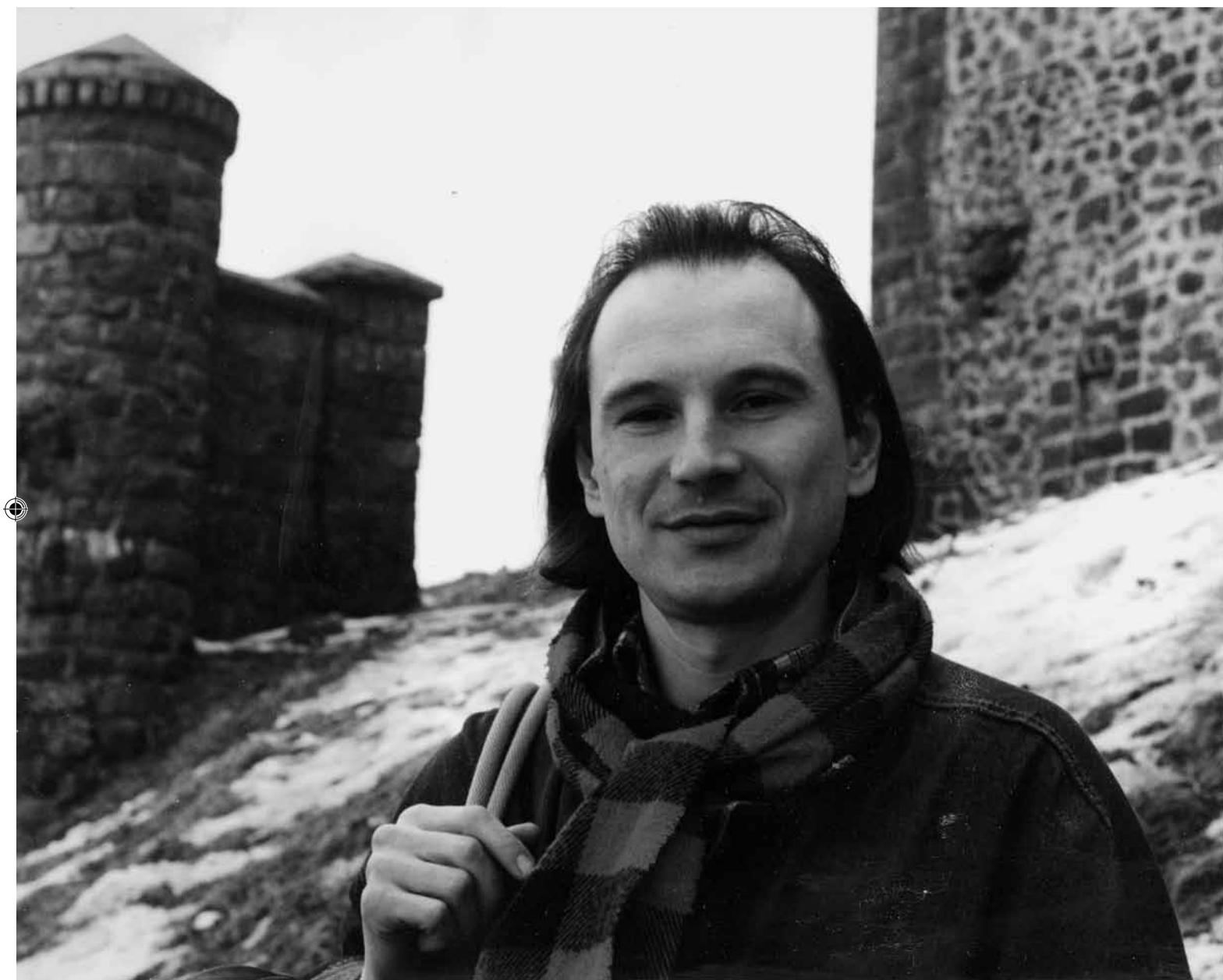
Ставший в 1987 году директором «Ленфильма» Александр Голутва (впоследствии председатель Госкино, продюсер фильмов «Хрусталева, машину!» и «Мания Жизели») хотел создать на студии подразделение для дебютантов. Так в 1988-м появилась «Ма-

стерская первого фильма», руководителем которой стал Алексей Герман. Сельянов говорит:

Герман раздумывал о том, чего бы ему делать. Для многих режиссеров старшего поколения это была огромная проблема — перестройка. Многие так и не сняли ничего, несмотря на то, что вот, все, давай, не надо ни с кем бороться, бери и снимай чего хочешь. Но что? В советское время очень многое делалось на противоходе. У Германа тоже был такой период, хотя он оказался одним из немногих, кто все-таки продолжил. И поэтому я к нему Балабанова привел, познакомил, Герман посмотрел его картину «Настя и Егор». У Балабанова уже был сценарий первого фильма — «Счастливых дней». Вообще, в мастерской Германа появилось несколько по тем временам ярких работ. Жаль, что он прекратил эту деятельность — по сути это был один набор, один выпуск.

«Многие разрушительные процессы, в частности процесс катастрофической депрофессионализации, здесь не получили большого развития, — писал о «Ленфильме» и мастерской в 1996-м году Сергей Добротворский. — Все последние годы кино в Ленинграде развивалось если не наиболее динамично, то, по крайней мере, наиболее осмысленно в художественном отношении». Балабанов вспоминал:

Я показал Герману два фильма — «Настю и Егора» и второй игровой, любительский. И сценарий еще один показал — он головой покачал, сказал: «Рано еще». Я много тогда писал всякой лабуды, и тот сценарий не по Беккету был, хотя я тогда уже придумал «Счастливые дни».



### Глава 3

## «СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ», «ЗАМОК» И ДРУГИЕ КНИГИ

«Кино было больше, чем жизнь, и книжка была больше, чем жизнь», — говорит Сельянов о существовании в Советском Союзе накануне его конца. «Леша, прежде чем писать сценарий, всегда набирал много классических книжек», — рассказывает Надежда Васильева. «Много читал, когда учился. Мы томами читали, собраниями сочинений, все подряд», — вспоминал Балабанов; по его работам сейчас можно восстанавливать литературные предпочтения запойно читающего позднесоветского человека.

Первый полнометражный фильм, «Счастливые дни», снят по мотивам Сэмюэла Беккета. Второй, «Замок», — экранизация Кафки. «Груз 200» — тайная адаптация «Святынища» Уильяма Фолкнера. «Морфий» — это Булгаков. Недоснятая, но зримо существующая «Река» (которая отозвалась эхом в «Кочегаре») поставлена по мотивам якутской прозы ссыльного польского революционера Вацлава Серошевского. Кинокритик Антон Долин рассматривает фильмографию режиссера через призму «Города Солнца» Томмазо Кампанеллы (писавшего свою утопию в пожизненном заключении), Ксения Рождественская почти в каждой картине видит призрак набоковского Цинцинната, перед казнью «снимающего смерть за работой».

В своей пожизненной погоне за «Камерой обскура» того же Набокова Балабанов так и не достиг цели (Сельянов вспоминает, что он мечтал снять этот фильм с первого дня их знакомства). «Раньше было много своих идей, с возрастом вырабатывается система, начинаешь повторяться, нужна какая-то подпитка или из литературы. Я хотел Набокова всегда сделать, “Камеру обскура”, давно хотел и сейчас хочу, все остальное неважно. Я уже давно ее придумал, сам — в начале 1990-х, а может и раньше, — говорил Балабанов в 2009-м, — Но этот<sup>1</sup> уперся, придурок. Не продает русские права. Он продал кому-то здесь, только на Россию. А я хочу в Европе снимать. Я даже знаю, где — во Франции, я же много ездил. По закоулкам, где сохра-

<sup>1</sup> Наследник Дмитрий Набоков.

нились средневековые мельницы, дома. Дижон, Лион, недалеко от Парижа. В Голландии я знаю несколько мест очень красивых, в которых ничего даже делать не надо: машину старую дал, костюм надел и снимай. Знаю в Гамбурге где снимать. В общем, не удалось».

Переговоры с Дмитрием Набоковым продолжались до самой его смерти в 2012 году. Сельянов объясняет:

Наследник в гробу видел русских режиссеров, которые ничего не могут. Когда мы затеяли разговор, было уже ясно, что Балабанов — очень крупный автор, и что это его материал, но ничего не вышло<sup>2</sup>. И позже мы возвращались к этому вопросу. Он ведь продал права в Россию в какой-то момент, лет семь назад — просто продал за деньги, достаточно большие. Я встречался с правообладателями, просил: «Ну отдай!» Царство ему небесное, но, в общем, с нашей точки зрения, он абсолютно недостойно и глупо вел себя в этой ситуации. Уж Балабанов сделал бы очень зрелищное кино.

Сейчас Сельянов уверен, что отзвуки «Камеры обскура» присутствуют в последнем сценарии Балабанова «Мой брат умер»: невидимый Ваня, живущий в голове своего брата-близнеца, замечает мужчину, с которым Пете изменяет жена, как Магда изменяла слепому Кречмару с Горном. Надежда Васильева литературную основу видит, скорее, в Лескове, которого Балабанов в последние годы читал часто и постоянно:

Мне кажется, в последнем сценарии он именно на «Запечатленного ангела» опирался. Я помню, когда Лескова прочла, пришла к нему и говорю: «Ты знаешь, Алеша, вот это абсолютно моя история, потому что она сказочная, но ты в нее веришь. Я тоже мечтала бы найти на полу ангела». И я, наверно, его нашла, просто я не поняла, кто это.

<sup>2</sup> К переговорам с Дмитрием Набоковым был привлечен Леонид Парфенов.

Васильева рассказывает, что юношеских дневниках Балабанова описано и его увлечение Куприным:

Он был романтиком, читал Куприна, героев обсуждал, хотел большой и светлой любви, такой, как в романах. Представить это, конечно, тем людям, которые его знали трудно, но мне легко представить, потому что он иногда просто так радовался каким-то проявлениям природы, как мог это сделать только человек, очень романтичный, но боявшийся это показать.

Еще одной книгой, которую хотел экранизировать Балабанов, был «Пикник на обочине» братьев Стругацких. Фильм Тарковского «Сталкер» он считал произведением, не имеющим никакого отношения к литературному первоисточнику: «Там от Стругацких ничего и нет, а я хотел сделать научно-фантастический фильм, но Борис продал все права американцам».

Оператор Александр Симонов, снявший с Балабановым четыре картины, рассказывает, что «Пикник на обочине» они обсуждали в Великом Устюге в ноябре 2008-го, сразу после «Морфия»:

Не было какой-то конкретной задачи, был первый подход к снаряду. Сама книжка достаточно жесткая — с кучей ловушек. Леша начал продумывать, прорисовывать, как все должно выглядеть: там просто разрезают людей. Зона, получается, не нечто такое духовное — это реально жесткое место. Если ты что-то неправильно подумал, тебя тут же на глазах твоих друзей какая-то херь порубила в капусту. Я тогда очень настаивал на том, что если делать «Сталкера», то надо делать его зимой, что будет красиво. И плюс, если перенести на зиму, то будет еще жестче, все начнет принимать черты полярной экспедиции — обмороженные, изможденные люди куда-то идут. Леша не согласился, он все-таки хотел снимать осенью, а мне казалось, что тогда будет похоже на Тарковского, от которого хотелось уйти.

От мысли о сталкерах и зоне (только без ловушек) трудно отделаться, когда смотришь последний фильм Балабанова «Я тоже хочу». Сельянов, однако, считает идею проникновения в запретное пространство универсальной для кинематографа: «Есть некие модели фильмов мощные, их какое-то количество, на которых кинематографисты вновь и вновь делают кино. Это не последний фильм в мировом кинематографе, построенный по такой модели, он один из них — балабановский».

В ряду «Беккет — Набоков — Кафка — Фолкнер» не мог не появиться норвежский писатель Кнут Гамсун, ницшеанец и модернист, влияние которого на Балабанова очевидно; Надежда Васильева вспоминает, что в самом начале знакомства он заставил ее прочитать всего Гамсуна (и Кафку).

В начале девяностых Балабанов с Сельяновым написали сценарий по мотивам гамсуновского «Пана». «Хороший сценарий, романтический такой, мне по возрасту тогда очень было — про любовь, красота неземная, XIX век, Африка, фьорды, пароходы. Чего-то не случилось», — вспоминал Балабанов в 2009 году. Сельянов вспоминает:

У Гамсуна был еще один отдельный рассказ, там главный герой в Индии. Мы из него сделали сегодняшний день нашего героя. Прошло время, и он возвращается, попросту говоря, к той истории, которая описана в «Пане». Мы вспоминали с Алешей периодически этот проект, еще год назад вспоминали.

В их общей фильмографии — две сценарные работы: «Замок» в большей степени написан Балабановым, «Пан» — в основном работа Сельянова. «Пишет всегда один — буквы, я имею в виду. «Пана» писал я, — говорит Сельянов, — Поговорили-поговорили — я сел и чего-то написал. А в «Замке» наоборот: поговорили-поговорили, Леша сел писать».

Экранизация Гамсуна не состоялась по той же причине, по которой не появилась «Камера обскура», а «Груз 200» превратился в ребус по мотивам «Святых», — не смогли очистить права. Сельянов вспоминает:

Алеше никогда не везло с погодой и правами... Мы вступили в контакт с норвежцами, говорили о каком-то возможном сотрудничестве. Для начала попросили их купить опцион у наследника Гамсуна, у сына. Сценарий уже написали, но чтобы работать дальше, нужно было этот вопрос решить; они сказали: «Да, конечно», поехали к наследнику и выяснили, что за два дня до них приезжал американский продюсер и этот опцион купил.

Скорее всего, речь идет о картине канадского режиссера Гая Мэддина «Сумерки ледяных нимф» (1997).

В 1995 году своего «Пана» снял и датский режиссер Хеннинг Карлсен, автор черно-белого «Голода» (1966) по тому же Гамсуну — фильма, оказавшего большое влияние на Балабанова и особенно на его дебют «Счастливые дни». В дерганом, обидчивом, гордом и умирающем от голода писателе с его натянутой на голову потрепанной шляпой, трудно не разглядеть сходства с героем Виктора Сухорукова. «Большое впечатление на меня фильм „Голод“ произвел и Гамсун, — говорил Балабанов. — „Голод“ по Гамсуну — норвежская<sup>3</sup> картина, по-моему, на курсах нам показывали». Сельянов вспоминал, что этого «Пана» (ничем не примечательного) Балабанов видел на одном из международных фестивалей, и даже познакомился с Карлсеном, но, кажется, так и не узнал в нем автора одного из своих любимых фильмов.

Так или иначе, во многом из-за «Голода» Балабанов принял решение снимать свой первый фильм на черно-белую пленку:

<sup>3</sup> Совместное производство Швеции, Дании и Норвегии.



Мне черно-белое кино всегда нравилось, я цветного всегда боялся. Цвет — это же надо с ним бороться. Тем более, «Голод» был черно-белый. Все хорошие картины, которые я видел, были черно-белые. «На последнем дыхании» мне нравилось. Первая картина, мне кажется, должна быть черно-белая.

«В этом кино черно-белая пленка просто органичной, — говорит оператор Сергей Астахов. — Она делает изображение монолитным, дробить его на какие-то цветные фрагменты было не нужно». Однако и с ч/б на съемках возникли проблемы: «Пленка советская была, не из одной партии, а партии друг от друга отличались, но у меня уже был опыт, — вспоминает Сергей Астахов. — Я крутил бачок проявочный на площадке, когда неясно было, какая это пленка, какой чувствительности. Если бы я сейчас это снимал на хорошей аппаратуре и пленке, я бы сделал это гораздо изящнее и тоньше».

### **БЕККЕТ, ХАРМС, ДОСТОЕВСКИЙ**

В финальных титрах «Счастливых дней» литературный источник обозначен так: «В фильме использованы мотивы произведений С. Беккета». «Там основа — рассказ „Конец“ был, он меня, собственно говоря, и натолкнул, — говорил Балабанов. — Еще был один рассказ, из которого я взял немного<sup>4</sup>».

В сценарии и фильме главный герой в исполнении Виктора Сухорукова изгнан из больницы с перебинтованной головой, он хочет показать другим свое темя и ищет временное пристанище, но его отовсюду гонят. На городском кладбище он знакомится с женщиной (Анжелика Неволлина), которая оказывается проституткой, и слепым нищим — у него есть ослик. Как у Брэдбери в «Марсианине» (еще один важный для позднесоветской цивилизации автор), разные люди видят в нем того, кого хотят видеть, и называют кто

Сергеем Сергеевичем, кто Петром, кто Борей. В финале герой обретает покой в нарисованной лодочке, плывущей по волнам затопленного города.

Так же и в рассказе «Конец» безымянного героя (повествование идет от первого лица) выпускают из некоей институции, возможно, из госпиталя, выдают деньги и одежду и выпроваживают наружу, под вечный дождь, который негде переждать. Над ним все смеются, и никто не хочет сдавать ему комнату, в голове у него звучит навязчивая мелодия<sup>5</sup>, он скитается по улицам, призывая смерть и одновременно сражаясь за жизнь.

Под «еще одним рассказом» Беккета, скорее всего, подразумевается «Первая любовь», тоже повествование от первого лица: после смерти отца герой остается без крыши над головой, ходит на кладбище и встречает проститутку Лулу. Некоторые диалоги («Так ты живешь проституцией», — сказал я. «Мы живем проституцией», — сказала она»<sup>6</sup>; «Я люблю петрушку, потому что на вкус она похожа на фиалки, а фиалки я люблю, когда они пахнут петрушкой») перенесены в картину Балабанова целиком. Кроме того, в сценарии использованы элементы двух других рассказов Беккета — «Изгнанник» и *The Calmative*.

Название «Счастливые дни» позаимствовано из пьесы того же автора (больше от нее в сценарии, кажется, ничего не осталось), но список литературных влияний на режиссерский дебют Балабанова было бы неправильно ограничивать одной фамилией. В рецензиях на «Счастливые дни» иногда всплывает имя Хармса, умершего от голода в блокадной тюремной больнице и заметно повлиявшего на позднесоветскую культуру и русский рок. В своей статье в «Сеансе» Любовь Аркус и Олег Ковалов перечисляют и другие очевидные (особенно в петербургском контексте) литературные влияния:

<sup>5</sup> В фильме — *Too Many Tears* в исполнении оркестра Берта Амброуза.

<sup>6</sup> Перевод Петра Молчанова.

<sup>4</sup> Рассказы Беккета Балабанов читал по-английски.

В «Счастливых днях» «заблудившийся трамвай» напоминает известный поэтический образ Гумилева, героиня Анжелики Невониной — хрупких добродетельных проституток Достоевского, а сам герой — маленького гоголевского чиновника<sup>7</sup>.

### «СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ»

Балабанов рассказывал:

Я жил у товарища на Фонтанке. Он снимал комнату в коммуналке, мы вместе учились в Горьком, он потом в Америку уехал, а я остался там жить. В общем так, трудновато было. Но Герман меня запустил, я стал работать. Я еще в Свердловск потом уехал, сценарий там написал. У меня был друг, Миша Розенштейн, он с Хотиненко работал раньше [как художник-постановщик], а сейчас в Израиль уехал. Он прочитал сценарий и сказал: «Будешь в Ленинграде, там в Малом драматическом театре есть такой артист — Бехтерев<sup>8</sup>. Это вот для тебя». Я же никого не знал, а Миша опытный был, из игрового кино, много картин сделал, сам собирался снимать. Хотиненко уже крутой был, он «Зеркало для героя» сделал. Я караулил у входа в театр, долго караулил, на фотографии Бехтерева нашел, долго за ним шел, смотрел, потом попросил ассистента по актерам его на пробы пригласить. Он прочитал сценарий, выучил эпизод и начал мне играть театр у микрофона. Я пришел в такой шок, до такой степени мимо. Он театральный все-таки, совсем не мой артист. В общем, я никогда его больше никуда не звал. И вот сижу я в шоке в кафе у входа на «Ленфильм» с ассистенткой по актерам и не знаю, чего делать мне. Тут какой-то человек идет. И она говорит: «А вот Витя». Я его подозвал, он рожу скривил, как обычно. Я думаю: «Куда мне придурка такого?» Позвал

7 История вопроса // Сеанс. 1999. №17/18.

8 Сергей Бехтерев, играл у Киры Муратовой в «Чеховских мотивах», «Настройщике» и «Два в одном».

его [на пробы], он пришел, а там был эпизод как раз, когда он ставит пластинку, женщина подходит к нему и говорит: «У нас будет сын». А у него ответ (это по Беккету): «Это, наверное, вздутие». Он смотрит на нее, я вижу, что он слова забыл. Долго-долго смотрит и говорит: «Это опухоль». И я начал хохотать. Потому что мне показалось очень смешно. Он был такой перепуганный, это было так органично, что я его утвердил, о чем не жалею. Отлично роль сыграл.

Сухоруков в то время работал в Ленинградском государственном театре имени Ленинского комсомола и почти не был занят в кино (самый известный его на тот момент фильм — «Бакенбарды» Юрия Мамина); после «Счастливых дней» он снимется у Балабанова еще пять раз. В интервью екатеринбургскому телевидению Сухоруков рассказывал:

1990-й год, я иду по «Ленфильму». И вдруг — [Эмилия] Бельская, ассистент по актерам: «А ну иди сюда!». И подзывает меня к какому-то молодому человеку, похожему на ежика. Глазки пуговками. Сидит такой молчаливый, в свитерочке. <...> Он дает мне сценарий. Я узнал, что пробовались лучшие из лучших, а он утвердил меня.

В интервью «Сеансу» Сухоруков рассказывал, что тогда впервые испытал на себе метод режиссерской провокации, с помощью которой Балабанов «раскочегаривал» актеров:

На «Счастливых днях» заставил меня надеть ботинки на полразмера меньше, тесные. Мы снимали зимой на кладбище, я ноги себе отморозил. Говорю ему: «У меня ноги мерзнут...» А он: «Ничего-ничего, потерпи...» Потом оказалось, что это все специально. Ему нужно было, чтобы мои мучения через глаза передавались<sup>9</sup>.

9 «Сеансу» отвечает // Сеанс. 1999. №17/18.

Тогда же, во время подготовки к съемкам, Балабанов познакомился с актрисой Анжеликой Невониной, которая позднее сыграет в картине «Про уродов и людей» и примет участие в переозвучивании «Замка» (вместо Светланы Письмиченко), «Груза 200» (вместо Натальи Акимовой) и «Морфия» (вместо сербской актрисы Катарины Радивоевич). В 2009 году Неволина вспоминала:

Изначально Леша хотел снимать Сережу Бехтерева, и Сережа мне про этот сценарий рассказал. Рассказывал он безумно интересно — столкновение с этим фильмом у меня было на слух. Воображение ведь всегда сильнее включается в каких-то странных ситуациях. Познакомились мы с Лешей в 1990-м, непосредственно когда он меня пробовал на роль в «Счастливых днях». Мне очень понравился сценарий. Для меня это было интересное знакомство. Я училась у очень хорошего педагога, Льва Додина, главного режиссера театра, в котором работаю, и у нас была этюдная система: полная свобода, мы показываем этюды — тридцать пять вариантов. У Леша нет тридцати пяти вариантов, у него есть один — тот, который он сам выстрадал. И он, наверно, подбирает актера под этот свой вариант. Импровизация даже в глазах невозможна. Он не дает свободу — он все видит и он ставит четкую задачу на кадр.

Сельянов, познакомивший Балабанова с Германом, к «Счастливым дням» непосредственного отношения не имел:

Леша дал мне все это прочитать и довольно активно транслировал организационно-бытовые обстоятельства. Обсуждал со мной артистов — Сухорукова, Неволину, рассказывал про осла. Я, наверное, что-то ему отвечал, но никакого реального участия в проекте не принимал.

Однако именно Сельянов порекомендовал товарищу оператору Сергею Астахову, своего однокурсни-

ка по ВГИКу, до этого работавшего на «Дне ангела» и «Духовом дне». Астахов вспоминал:

Балабанова ко мне привел Сельянов. Точнее, даже не привел, а пригласил на просмотр его документальных работ. Мне понравилось, и тематика была близка — документального кино я снимал много. Мы познакомились, но, по-моему, тогда не было какого-то разговора о «Счастливых днях»: Сельянов просто упомянул, что Леша собирается снимать в объединении у Германа. Потом, может, сразу, а может, не сразу, Балабанов предложил снимать мне, но я не мог, потому что тогда уже работал на картине Лидии Бобровой «Ой вы, гуси» — в том же объединении, кстати. И он начал «Счастливые дни» с другим оператором, с Сашей Долгиным. Осенью я уехал в экспедицию, они запустились в Петербурге, а когда я вернулся, сняв уже большую часть своей работы, если не всю, ко мне подошел Сельянов и сказал: «Сережа, нужно выручать. Леша рассорился с оператором, надо что-то делать». Получилось действительно не очень хорошо. Саша — хороший парень и хороший фотограф, но оказалось, что он не совсем оператор. Саша не очень хорошо видел, а видеоконтроля тогда не было. То, что получалось на экране, Лешу сильно изумляло. Иногда даже актер в кадр не попадал; не для красного словца говорю — его просто не было в кадре. Я посмотрел материал, они сняли не очень много. И согласился работать. Мы переделали 90 процентов того, что уже было снято, — то, что можно было переделать.

Во время пересъемок «Счастливых дней» с новым оператором Балабанов впервые столкнулся с тем, что Сельянов называет «ему не везло с погодой никогда». Астахов вспоминает:

Внутри эпизода, который был на 70 процентов снят (и снят неплохо), была осень, а на улице уже началась зима. Приходилось разгребать снег, размывать его водой, засыпать листьями. Ранней весной продол-

жали переснимать «под осень». С Лешей тогда было работать достаточно трудно. Он признавался, что не понимает, как это будет выглядеть на экране. Это действительно проблема, когда режиссер не очень знает, каким должен быть результат. Но я воспринимал это нормально, всегда давал ему посмотреть в глазок камеры. Операторы многие к этому ревностно относятся, а я не делал из этого проблемы. В общем, как-то досняли, и он начал понимать, что получается, хотя задачи были трудные: очень много темного в кадре, подвалы. Желание Леши, чтобы было «почти ничего не видно, но что-то чтобы было видно», — задача для оператора сложная. Я тогда был полон энтузиазма, и все эти вещи уже неплохо умел делать — чтобы фактуры ночью в подвале прорабатывались. Мы сняли картину — не хочу сказать, что легко, но без каких-то особых проблем. Ни во взаимоотношениях, ни в работе.

«Балабанов перенес сумеречный мир Беккета в печальный, подернутый сыроватым туманом, пустой Петербург, по прямым проспектам которого одиноко дребезжит одичалый трамвай, а по Ломоносовскому мостику цокает копытцами ослик с плюшевыми ушками», — пишут Аркус и Ковалов<sup>10</sup>. Однако город в «Счастливых днях» однозначно не является тем Петербургом, по которому несколько лет спустя пройдет Данила Багров и проплывет Иоган из фильма «Про уродов и людей». Строго говоря, это вообще не Петербург, не конкретное место — это пространство, которое критик Михаил Трофименков по другому поводу назовет «Везде-Нигде». Астахов эту догадку подтверждает: «Это и не должно было быть Петербургом — просто город, та среда, которая давит. И мы, в общем-то, более-менее в это попали».

У «Счастливых дней», которые, по мнению Дениса Горелова, «никому на фиг были не нужны, кроме питерских людей», сложилась тем не менее благо-

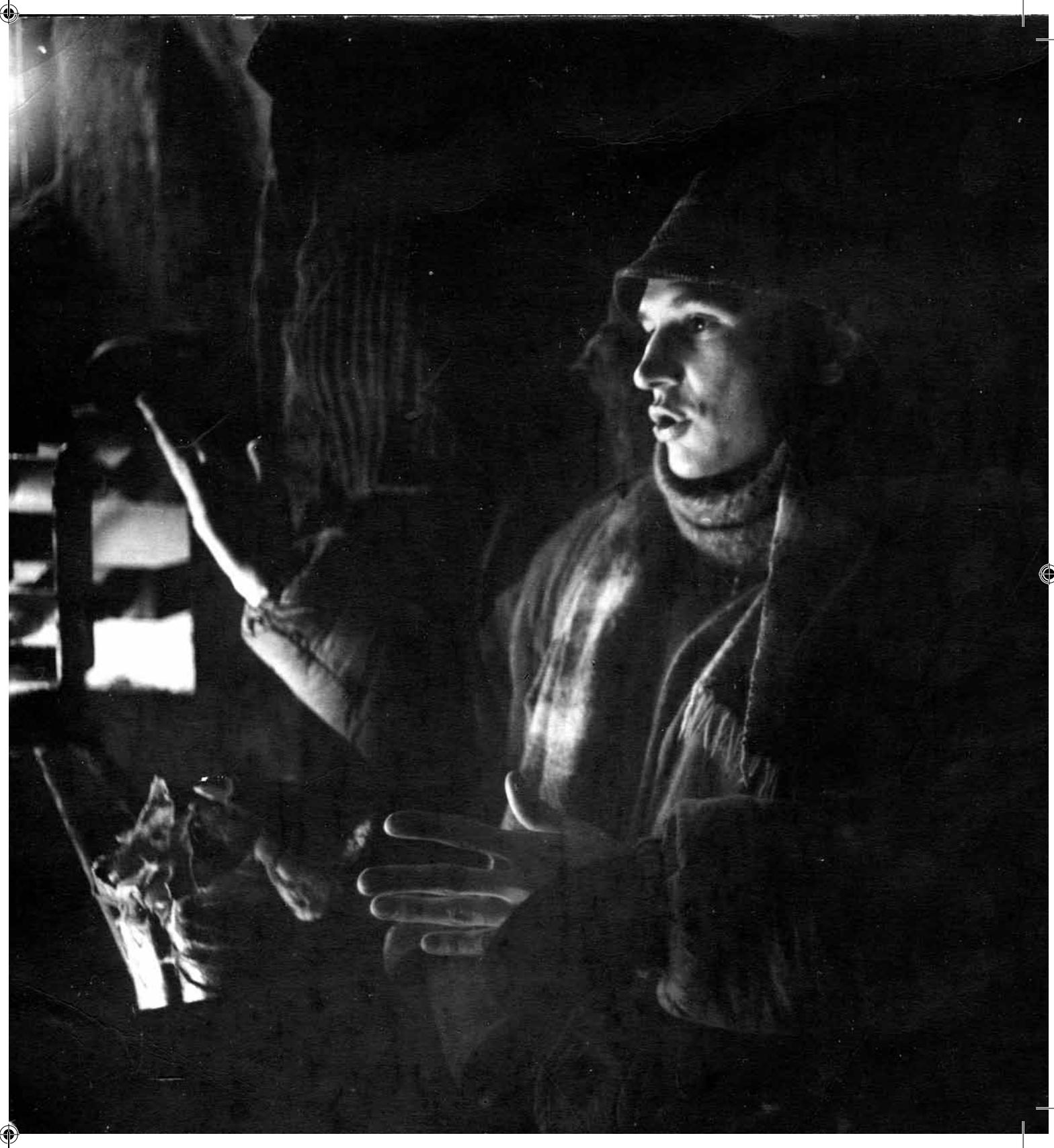
получная международная судьба — фильм был отобран в каннский «Особый взгляд» (как впоследствии и «Брат»). Балабанов вспоминал в 2009-м:

Первый фильм удачный, его сразу в Канны взяли. Конечно, я не ожидал — никто не ожидал. Нас на три дня пустили туда. Ко мне товарищ приехал из Голландии, художник-постановщик, Сережа Корнет, из Свердловска тоже. Он к тому времени уже в Голландию уехал и там художником работал. Ну вот, он узнал про Канны и приехал ко мне. И мы с ним там вдвоем рассекали. Он сейчас преуспевающий художник, в Китае жил, кучу развлекательных центров поставил в Европе. Канны — я в смокинге, с Базом Лурманом познакомился, за одним столом сидели на официальном приеме, потом вместе на закрытие пошли. Он тогда еще австралийский режиссер был, мы вместе на «Золотую камеру»<sup>11</sup> выдвигались. *Strictly Ballroom* — хорошее энергичное кино. Хороший режиссер, и теток с собой штук восемь привез. Он по-французски не понимал, а нас в зал не пустили, потому что мест не хватило, мы стояли в фойе. А там сказали по телевизору: «Баз Лурман, *Strictly Ballroom*». Он как заорет: «Камера д'Ор», его скрутили. Оказалось — специальное упоминание.

В картине, которую один из зарубежных критиков назвал «аллегорией Чистилища», можно разглядеть большинство мотивов и элементов, которые станут для Балабанова постоянными: очарованный странник, чужак в большом городе, проститутка с золотым сердцем, стихия воды, минимализм, запоминающиеся отрывочные фразы («Уйду я от вас»). И главное — постоянное, пульсирующее во всех картинах ощущение обиды от происходящей несправедливости. «У него в каждом фильме есть страдания по поводу унижения

<sup>10</sup> Каннский приз за режиссерский дебют; в 1992 году его получил Джон Туртурро за «Мак».

<sup>10</sup> История вопроса // Сеанс. 1999. №17/18.



человека, что нельзя его унижать», — говорит Надежда Васильева и снова вспоминает обманутого Кречмара из «многострадальной „Камеры обскура“, по которой он сам все время страдал». «Картина одновременно рождала чувство клаустрофобии и пугающей свободы: именно это сочетание определяет режиссерскую манеру Балабанова», — писал о «Счастливых днях» Андрей Плахов в своей книге «Режиссеры настоящего».

«У него не было ученичества. Такого, что мальчик сделал пробу пера или попытку почерка, — говорит Любовь Аркус, которая признается теперь, что в девяностые не воспринимала всерьез ровесников, и Балабанова в том числе. — Он как бы выплюнул себя. Все, что к тому моменту был Алеша, есть на экране. Это не его автопортрет, герой Сухорукова, как часто говорят, — это автопортрет его души». В 1994-м критик Вячеслав Курицын, ругая «Замок» и восхищаясь «автономностью, суверенностью и органичностью» «Счастливых дней», писал<sup>12</sup>: «Там Балабанов сделал абсолютно *свой* мир. Герой Виктора Сухорукова доверчиво предлагал глянуть на его младенческую макушку: знак открытости вертикали, готовности принять и отдать, прострел от и до, слово насквозь».

Пересматривая сейчас «Счастливые дни», понимаешь, что они могли бы быть последним фильмом Балабанова. «Может быть, в конце пути он только не был бы таким выпендречным», — добавляет Аркус, подразумевая, в числе прочего, черно-белую пленку. У того же Беккета в одной из пьес<sup>13</sup> герой цитирует Элиота: «В моем начале мой конец».

## ФРАНЦУЗЫ И НЕМЦЫ

Кафка был одним из пантеона (а для позднесоветского человека — едва ли не главным мемом: «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью»), и международный успех «Счастливых дней» во многом предопределил следу-

ющую работу Балабанова. Он вспоминал о «Замке», картине, которую он до конца жизни считал своей самой слабой работой:

Я хорошо проехал по фестивалям европейским, и мне дали денег буржуи — немцы, на совместное производство Кафки. Фильм неудачный. Самый мой неудачный фильм, на мой взгляд. Второй фильм — это эйфория. Второй фильм — не скажу всегда, но обычно у режиссеров не получается.

«У меня еще не было своей компании, — вспоминает Сельянов. — Собирался ее создать, но еще не создал. Французы тогда помогли отечественному кинематографу. Какое-то время российское кино почти исключительно снималось на французские деньги». К середине девяностых существующий до сих пор фонд *CNC*<sup>14</sup> свернул свою деятельность в России, и если почитать тогдашние газеты, станет понятно, что ни один из отечественных фильмов, в 1990–1994 году претендовавших на его поддержку и не получивших французского финансирования, попросту не состоялся.

С российской стороны вторую картину Балабанова запускали Раиса Проскурякова и Геннадий Петелин — ленфильмовские директора, которые продюсировали «Счастливые дни» и позднее создали при студии свой продакшн; опыта копродукции (как и у любого из их коллег) у Проскуряковой и Петелина не было.

По условиям фонда, ответственность за исполнение бюджетов, которые выделялись восточноевропейским кинематографистам, несли французские сопродюсеры. Балабанов говорил в середине девяностых в интервью «Искусству кино»<sup>15</sup>:

Эти люди большей частью либо просто нечистоплотны, [либо непрофессиональны], либо и то и другое

вместе (серьезные продюсеры русским дотационным кино не занимаются, потому что оно не окупается). Мне пришлось работать над экранизацией «Замка» Кафки с продюсером из Франции Максимом Мордухаевым. Мордухаев с самого начала нарушил регламент фонда, взяв определенный процент, выделенный нам *CNC*. Фильм его совершенно не интересовал, он занимался рекламой, кино для него было чужое дело, его волновала только прибыль.

Сельянов высказывался менее категорично: «Максим Мордухаев — рекламщик, он нормальный парень, просто человек непрофессиональный».

Уже в конце съемок к производству подключился «Гамбург-фильм-фонд», в котором Балабанова, по его словам (в том же интервью «Искусству кино») «чудовищно обманули»:

Условия оказались абсурдными: на каждые 100 марок из выделенных мне денег я был обязан потратить 150 в Германии. По-моему, такую задачу не смог бы решить никто, даже самый гениальный финансист или математик, потому что это бред. Обманул меня и немецкий продюсер господин Эберхард Юнкерсдорф — кстати, фигура очень известная в кинобизнесе. Получив права проката на все германоязычные страны, он по сей день не занимается готовой лентой, так же, как и Максим Мордухаев.

Сельянов вспоминает эту историю так:

Немцы присоединились где-то ближе к концу, там удалось получить грант на пост-продакшн. Юнкерсдорф — он был сенатор, крупный продюсер, величина. Я с ним познакомился потом, сказал ему, Балабанов, да-да-да. Для него это тоже была [своя задача] — получил деньги в фонде, он тоже судьбой картины не был увлечен, это не его проект, к созданию фильма он не имел никакого отношения. Просто заработал каких-то денег на производстве.

По воспоминаниям художника по костюмам Надежды Васильевой, для которой «Замок» стал первой совместной работой с Балабановым и началом их общей жизни, на самом деле немцы выполнили все свои обязательства перед группой, кроме одного:

Они оказались нормальными, только Леше не заплатили денег. Он и договор потерял. Приехал в Москву с папкой, в которой лежали эти договоры, и, по-моему, пошел к [Сергею] Ливневу в гости. А его не было дома, и Леша сел на ступеньку, а чтобы не замерзнуть, положил папку под попу. Потом, когда Ливнев пришел, он встал, пошел. Так, в общем, эта папка и пропала.

Дело, впрочем, кажется, было не в потеряном договоре.

История с «Заком» стала для Балабанова еще одним поводом разочароваться в Западе; чуть позже, не смотря на фестивальнй успех «Брата», он не получил субсидирования в конкурсе проектов роттердамского рынка «Синемарт». Андрей Плахов в книге «Режиссеры настоящего» цитирует его интервью голландской газете: «Бюрократия — это боль в заднице. Они не понимают, что мы любим работать быстро. Я делаю по фильму в год. Я русский кинематографист и снимаю русские фильмы для русской публики. Малобюджетные киноленты способны теперь вернуть затраченные на них деньги в России, и западные субсидии нам больше не нужны». «В Роттердаме я каждый год был со всеми фильмами, я там свой человек, — говорил Балабанов в 2009-м, — раньше я много ездил, а потом перестал. Они сидят свои проблемы обсуждают, скучно. Денег не давали. Потом в Европейскую киноакадемию взяли членом. Это политический момент — вот, русского мы взяли. А я наивный человек был, думал, что хотят — на самом деле. До сих пор мне присылают кучу <дисков с фильмами-претендентами> на Европейскую премию. Хотя я однажды был в номинации, в Лондон ездил с „Уродами“».

<sup>12</sup> Курицын В. Замок // Сегодня. 1994. 7 апр.

<sup>13</sup> «Конец игры».

<sup>14</sup> Le Centre national du cinéma et de l'image animée.

<sup>15</sup> Искусство кино. 1994. №8.



## ДРУГИЕ ТРУДНОСТИ

Помимо чисто производственных трудностей, неизбежных для русского режиссера, который после десятилетий железного занавеса пытается встроиться в европейский кинобизнес, на «Замке» Балабанов переживал и другие неудачи.

Главной, в которой он винил только себя, был выбор актера на роль Землемера. В 2009-м он вспоминал:

Я тогда последний раз в жизни пробы устраивал, вызывал артистов, все-таки буржуйские деньги. Взял этого придурка Колю Стоцкого, который и не артист совсем. Я ошибся с главным героем сильно. Я вот жалею, что Мишу Ефремова не взял тогда, он приезжал ко мне. Миша бы сыграл интересно, мне кажется.

Сельянов вспоминает, что он утверждать Стоцкого категорически не рекомендовал и предлагал Сергея Маковецкого, который дебютирует у Балабанова только через несколько лет, в «Трофиме».

Я предлагал, по-моему, Маковецкого, но главное я говорил, что этот не тот. Выбор был за Лешей. Почему он повелся? Воодушевился какой-то пробой, которая попала в его настроение и попала неправильно. Леша до сих пор повторяет: «Говорил же ты мне тогда, этот Стоцкий, е-мое». Но фильм сделан, по моему мнению, исключительно на высоком уровне. Просто тогда строже все было — критерии были выше, чем сегодня. Гамбургский счет еще применялся.

В 2009 году Балабанов был уверен, что ошибся и с концовкой:

Там должен был быть другой конец. Должен был мальчик сказать: «Папа, пошли домой». Я долго думал, но решил сделать по-другому и оказался неправ.

Кроме Стоцкого в картине сыграл все тот же Виктор Сухоруков — он перевоплощается из подбострастного помощника Землемера в надменного функционера из Замка. Кляммом стал первый продюсер Балабанова — Алексей Герман. «Он согласился сразу, — вспоминал Балабанов. — Согласится любой. Люди-то все любят в кино сниматься на самом деле, но про это не говорят».

В «Замке» же у Балабанова впервые снялась Светлана Письмиченко — в роли Фриды (озвучивала ее Анжелика Неволлина); потом она сыграет Свету в «Брате» и десять лет спустя — медсестру в «Морфии». Письмиченко вспоминала:

Меня вызвали из актерского отдела и сказали, что будет интересно: молодой режиссер снимает фильм по Кафке. Я пришла, мы поговорили о чем-то. По-моему, даже без проб меня утвердили. Был интересный процесс работы: Леша снимал очень мобильно, быстро — у меня до этого не было такого опыта работы с серьезным режиссером. Меня поразило, что на репетиции мы не делали подробного разбора. Это уже потом, в «Брате», я поняла, что он видит артиста, сразу его считывает и абсолютно ему доверяет. Говорит: «Ну ты же знаешь, как надо». Это абсолютное доверие дает артисту очень правильные силы для создания своих персонажей.

Сельянов, еще не ставший продюсером, свое участие в «Замке» определяет как «товарищеское» и значится в титрах «Замка» соавтором сценария. «Я там придумал полтора эпизода, один, на мой взгляд, неплохой, — говорил Сельянов, — показывание каких-то табличек. И еще половину какого-то эпизода я придумал, но сценарий безусловно балабановский». Балабанов объяснял:

Он мне хорошую вещь подсказал, — объяснял Балабанов. — Роман же незаконченный, как обычно у Кафки.

Сельянов говорит: «Ты знаешь, тут не хватает одного колена». Надо просто взять и дописать. И придумал еще треть. Так что я за Кафку дописал роман. Это единственное достижение этого фильма, единственное, чего там есть интересного. Все эти превращения, перевертыши — этого всего у Кафки нет, это я придумал, а Сельянов мне подсказал.

Помимо дополненного Кафки отечественная критика пыталась разглядеть в маленьких человечках из балабановского «Замка» отсылки к Босху, но сам режиссер только пожимал плечами:

Я не большой специалист по Босху; это, скорее, кафкианский мир: я же был в Праге, видел, где он это писал. Какой бюргерский мир? Там комната вот такой величины, замкнутое пространство, — как в коробке сидишь. Это на улице Алхимиков, там такие комнатки, где его сестра жила. Он к ней приходил и писал. Я понял, откуда у него клаустрофобия такая в произведениях.

В числе собственных изобретений Балабанова, всегда начинавшего фильм с составления саундтрека, — музыкальные машинки, валики, которых не было в романе; музыку написал Сергей Курехин, и ее точно не назовешь неудачной. Васильева вспоминает:

Он очень любил Курехина, считал его гениальным. Я помню, как Сергей приехал к нам, отсмотрел весь материал, и Леша ему рассказал, что нужно в каком эпизоде по музыке. Он говорит: «Пиши что хочешь, но по эмоции я — вот это, вот это и вот это». Курехин ушел, а потом написал замечательно все.

В добавление к прочим неприятностям, первую цветную картину режиссера, который еще не чувствовал уверенности в работе с цветом (и говорил потом, что с «цветом в „Замке“ не получилось»), отказался

снимать Сергей Астахов, уже начавший выбирать натуру. Астахов вспоминал:

Мы закончили «Счастливые дни». Я загорелся сценарием «Замка» У меня до сих пор сохранены видеозаписи, как мы выбирали натуру в Выборге. Парк Монрепо, некоторые здания, улочки — где они в общем-то и снимали потом. У меня было желание делать световые эффекты — это было тяжело. Там же электричества не было — только свечи, факела, масляные лампы. Был девяносто-какой-то год, мы с Лешей были абсолютно нищими. Я помню, он переезжал на новую квартиру на Лиговке, кажется. У нас не было ничего, никаких грузчиков. Я один тащил холодильник на четвертый, кажется, этаж. Я был достаточно крепким парнем, он пытался мне как-то помогать, но лестница была узкая, я холодильник взвалил на спину, он только придерживал, чтобы это все не грохнулось. Вот в каком мы были положении. Ради заработка я снимал свадьбы «новым русским». На производство не было каких-то денег. У меня было желание это делать, но потом, когда я понял, что не смогу [сделать хорошо], я, что называется, «вилльнул». Я жил тогда в коммунальной квартире. Там телефон такой, черный, фибровый, висел, и мы с Лешей полтора часа по нему говорили. Я обычно не говорю долго, но тут у меня было красное ухо и горячий телефон. Я в прямом смысле уговаривал его не снимать эту картину, мотивируя тем, что все-таки в этом произведении стоит подпись Кафки. Одно дело снимать сценарий оригинальный... А когда ты делаешь произведение по какому-то классическому источнику, здесь на первый план выступает психология восприятия. Я зарабатывал какие-то деньги, Леша не очень. Я ему говорил: «Леша, давай я буду платить тебе зарплату, но мы не будем снимать». Короче, он сказал, что хочет и будет снимать в любом случае. Жалел потом: «Вот если бы ты снимал, картина другая была бы». Но я остаюсь при своем мнении. Леша декларировал, что он не зависит от денег,

что ему все равно. Но, к сожалению, для кино это не так. Сам он мог питаться картофельными очистками. Но кино такое дело — не все можно победить просто энтузиазмом, талантом, желанием. Чтобы выполнить какие-то вещи, нужны также и деньги. Я думаю, в нем тогда играло желание просто работать, визуализировать свои мысли. В моих словах нет ни тени какого-то обвинения. Учиться нужно все-таки на своих ошибках. Нужно мордой обо что-то побиться. Где бы Балабанов этот опыт получил? Он пришел к работам серьезным, тем же «Уродам», тем же «Братьям», более тонко чувствующим человеком — ободрал кожу на «Замке», стал понимать лучше. А так бы, может, и жил, думая, что может все.

Операторов у картины в результате было двое — Сергей Юриздский, работавший с Сокуровым, и дебютант Андрей Жигалов, впоследствии снимавший фильмы Рогожкина («Замок» принес им операторскую премию имени Андрея Москвина).

Какое-то время после инцидента с «Замком», Балабанов был обижен на Астахова, но помирились они довольно быстро:

Он имел право обидеться: формально я его бросил. Не помню как, но он подошел ко мне потом. Видно, «Брата» затеял. Не было такого, чтобы мы начинали выпивать, мириться. Тем более у нас хорошая смычка была — Сельянов. Главное, я считаю, что я привел ему на картину Надю Васильеву, я ее уговорил дальше с ним работать. Это самое важное, что он извлек полезного из «Замка». Она потрясающая художница.

## ВТОРОЙ БРАК

Надежда Васильева пришла на «Ленфильм» после Мухинского училища в начале 1980-х годов и работала ассистентом декоратора, пока не поняла, что «ненавидит пьяных мужиков, плотников»:

Я все время заглядывала в коридор, где были большие зеркала, и понимала, что вот этот человек не так одет и вот этот человек не так одет. Мечтала расквитаться с этими деревяшками. А потом пришла к Нелли Левна «Шерлока Холмса». Она была чудесная художница, единственная у нас на студии, которая ласково относилась к людям, которые ничего не умели. Она меня многому научила. После этого попала на картину, от которой все художники отказались, — про «Метрострой». Просто мне повезло.

Астахов, который дружил с Васильевой, пригласил ее на премьеру «Счастливых дней»:

Он мне сказал: «Ты знаешь, я работал с режиссером таким, головастиком. У него мозги такие же, как у тебя. (Ну, то есть два придурка.) Тебе надо с твоей головой работать с ним», и я говорю: «О'кей. Хорошо, я с удовольствием». Помню, они выходили на сцену [перед показом], но как выглядел режиссер, не запомнила. А потом, когда смотрела кино, поняла, что хочу за него замуж. Мне совершенно в голову не пришло, что он может быть женатый или еще что-то. После сеанса я пошла на него посмотреть — они ходили вдвоем с Астаховым по «Дому кино». Я увидела Лешу вблизи и, в общем, поняла, что мои мысли были правильные. А дальше я уже его увидела на «Ленфильме», когда он стоял со своим директором, и меня в коридоре стали знакомить с ним. Ему уже Астахов рассказал, что надо брать Надю. И потом мы поднялись в библиотеку, сели, к нам подошел Сережка и сказал: «О! Вы уже познакомились! Я опоздал». Вот. И, в общем, он мне понравился. А он сказал, что я ему понравилась только одним — что я пришла в юбке, а не в брюках, как все девушки.

Когда я встретила Алешу, его первая фраза была: ты, мол, с козлами всю жизнь общалась, и поэтому не знаешь, что такое настоящий человек; а я живу по принципу: «Обещал — стой ровно». По-

моему, на второй день он сказал или в первый же, что «я женюсь», и в общем, у каждого режиссера должно быть две жены: «Одна у меня уже была, сейчас будет вторая». Подарил мне зубную щетку. Вообще, он мне за всю жизнь подарил два подарка: зубную щетку и кисточки.

Дальше мы обсуждали кино, которое будет, — «Замок», и я ему сказала, что у меня существует книжка 1901 года, там нарисовано все, что продавалось тогда вообще: в одежде, в посуде, в обстановке, в каких-то штучках. В «Замке» есть сцена: приходит Землемер, ложится в кровать к этому толстому человеку, а тот ест редиску. А редиска каждая в колечке — это не я придумала, это редисочница из книжки. Потом Лешка пришел ко мне домой, и абсолютно был, как Сухоруков, потому что он посмотрел и сказал: «О! Мне здесь нравится. Я, пожалуй, здесь останусь». Потом был его день рождения 25 февраля, мы оделись в костюмы «Замка» и сфотографировались. И я была Фридой, и мы решили пожениться. Я сказала, что у меня есть квартира, далеко правда. А когда мы приехали из экспедиции, он сказал: «Я в твоей квартире жить не буду. А если ты, в общем, действительно решила со мной жить, то будешь жить в коммуналке». Я ему говорю: «Хорошо. С милым рай в шалаше». У нас не было денег. Мы покупали курицу и ели ее всю неделю.

Позднее Васильева получила за «Замок» премию «Ника», в 1995-м у них с Балабановым родился сын Петр — они год жили на призовые деньги.

### **ЗАМОК КИНЕМАТОГРАФА**

«Замок» был показан на «Кинотавре», и его мгновенно признали провалом (на фестивале он получил только приз от ассоциации кино клубов). Андрей Плахов писал<sup>16</sup>:

<sup>16</sup> Искусство кино. 1994. №9

На этот фильм возлагали надежды как на изысканную интеллектуальную притчу европейского уровня, но, судя по тому, что она не попала на большие фестивали, а также по реакции российской прессы, надежды не оправдались. Вероятно, у этой картины найдутся свои фаны, но общее чувство разочарования после общепризнанного художественного успеха «Счастливых дней» вряд ли удастся скрыть.

«Я ошибся, я понял, что я ошибся. Понял где, — говорил Балабанов в 2009-м году. — Он длинный слишком был. Можно было очень хорошее кино сделать, если бы мозгов было побольше. На первом кино не было денег: вот такое кино получилось! А здесь павильоны были, звук был стерео, в Гамбурге все было — кроме мозгов».

Можно десять раз пересмотреть этот фильм сегодня и не понять, почему в середине девяностых он представлялся такой катастрофой. Это действительно мастерское, блестяще придуманное, хорошо сыгранное и в большой степени советское кино — и по настроению, и по изображению; «Замок», который мог быть снят на «Ленфильме» в 1984-м, если бы в 1984-м на «Ленфильме» можно было снять Кафку.

Самое вероятное объяснение (и тут Сергей Астахов прав): бренд «Кафка» раздавил пока еще не очень известный бренд «Балабанов». От молодого режиссера ждали абсолютной экранизации автора, который все еще воспринимался как скандальный антисоветчик, реалист, описывающий абсурдный быт «одной шестой части суши», — точно так же, как сейчас он кажется певцом офисной безысходности (забавно, но окрестности набережной Смоленки, по которому вскоре пройдет Данила Багров, почти фотографически похожи на декорации к «Процессу» Орсона Уэллса).

Разоблачать советский мир в 1994 году было уже скучно и поздно (или еще рано, как впоследствии покажет скандал с «Грузом 200»), спорадический и робкий бунт Землемера против системы казался анахрониз-

мом, «Замок» провалился в щель между мирами — прежнего уже не было, а новый мы увидим в «Брате».

Сейчас фильм проще всего интерпретировать (и эта гипотеза встречается в критике) как попытку дебютанта проникнуть в Замок кинематографа, в котором живет (но уже в полудреме) состоявшийся режиссер — Герман-Кламм; если гипотеза верна, то это первый и далеко не последний раз, когда рефлексия по поводу кино и собственного места в нем становится элементом балабановского фильма.

Первые две картины Балабанова — общепризнанная удача и общепризнанная неудача — вместе с неснятым «Паном» объединяются в цикл, который Сельянов называет «западническим», а можно назвать «символистским» или «модернистским». Они выросли из контекста, в котором «кино было больше, чем жизнь, и книжки были больше, чем жизнь». «А потом... Я бы не сказал, что появился реальный Балабанов, — говорит Сельянов. — Просто девяностые годы выдали очень много энергии, дурной всякой, которую он как бы принял и (какое-то тупое слово сейчас скажу) переработал, что ли?»

Денис Горелов по поводу первых двух фильмов уже в конце нулевых выразился точнее и грубее: «Не его это было» (и уж точно «совершенно не его» — метафорические сны Землемера с булькающей жижой, из которой пытается вырваться птица; эти сны похожи на клип «Наутилуса» «Чистый бес», снятый Балабановым в 1991 году, — там тоже есть притча и птица). Критик Вячеслав Курицын (который в середине девяностых жил с бывшей женой Балабанова Ириной и их сыном Федором) одним из первых предсказал<sup>17</sup> трансформацию, которая случится три года спустя, в «Брате». «Алексей Балабанов снял чужое кино, — писал Курицын в 1994-м. — С таким мастерством Балабанов мог бы делать, например, отличное жанровое кино». («По жанровому пути он так и не пошел, — говорил Курицын потом, в 2009-м. — Походил-походил и не пошел».)

Из Гамбурга, где Балабанов делал пост-продакшн, Надежда Васильева привезла зеленое пальто, в котором в первом «Брате» ходил герой Виктора Сухорукова, а сам он — старый порнографический фотоальбом, из которого родился сценарий фильма «Про уродов и людей».

<sup>17</sup> Курицын В. Замок // Сегодня. 1994. 7 апр.



#### Глава 4

## ОСКОЛКИ ДЕКАДАНСА: «ТРОФИМ» И «ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ»

На экране в страшных судорогах корчится тело — то ли эпилепсия (которая все же случится в «Уродах»), то ли агония. Уже через мгновение камера отъезжает, и мы видим человека с топором — это Трофим, братоубийца, который тотчас же отступает от поверженного тела, как на ускоренной перемотке, лезет в петлю, срывается с нее и отправляется пешком куда глаза глядят под монотонно-тревожную музыку Прокофьева.

Из сценария (который оператор Сергей Астахов считает не до конца осуществившимся, «более тонким», чем сам фильм) мы узнаем о герое больше: жену, которую он застал с братом, звали Татьяной, она вышивала ему кисет; сам Трофим недавно отделился от отца на хутор, в плохонький домик, но летом хотел строиться. Были у него свои лошади и корова, которая после неудачной попытки самоубийства лизнула хозяина языком (но на экране этого не будет).

На вокзале в Петербурге беглый Трофим увидит француза с кинокамерой, нерешительно вступит в кадр, потом еще раз, а спустя девяносто лет его, уже пойманного полицией в публичном доме и, скорее всего, казненного, вырежет из хроники режиссер, работающий над русско-немецким проектом «Вокзалы Санкт-Петербурга».

#### РУССКОЕ КИНО В 1995 ГОДУ

Балабановский «Трофим» — вторая новелла альманаха «Прибытие поезда», три другие сняли Александр Хван, Владимир Хотиненко и Дмитрий Месхиев. Это первый из коллективных режиссерских манифестов в новом русском кино; второй, «Короткое замыкание», появится ровно 15 лет спустя.

Когда Балабанов начинал снимать «Счастливые дни», на Ленфильме в запуске было около 80 картин — не хватало людей; в 1993–1994 годах в русском кино наступила «дырка».

В январе 1994 года в Ялте — на территории другого государства, которое еще три года назад не являлось другим, — прошел первый «Кинофорум», целью которого было «формирова-



ние нового кинематографического поколения»<sup>1</sup>; эмблемой стал нарисованный Хотиненко ржавый гвоздь. Из 15 режиссеров, принимавших участие в конкурсе «Номинация: кино XXI века» (в программу вошел и балабановский «Замок») всеобщим голосованием были выбраны пять; картины крутили по кабельному телевидению гостиницы «Ялта», с балкона которой под конец мероприятия выпал и погиб драматург Алексей Саморядов.

Денис Горелов, которому в 1994 году было двадцать шесть, и в Ялту он не ездил, потому что накануне «получил в рог», вспоминает:

Форум молодых кинематографистов, скорее всего, был придуман молодежной бандой, крутившейся вокруг клуба «Феллини». Всегда ядром молодежных тусовок были Харатьян и Марина Левтова с [Юрием] Морозом. «Феллини» явно давал достаточно крупные деньги — он был очень дорогой. Люди, у которых денег было немеряно, сидели в «Феллини». Там с утра до вечера торчал и Гарик Сукачев. В начале 1994 года всю эту ораву отправили в Ялту.

Финалисты «Кинофорума» — Дыховичный, Хотиненко, Тодоровский, Сельянов и Хван (в итоге получивший главный приз) — должны были произнести со сцены десятиминутную речь-манифест.

Представление о выступлении каждого из них сегодня можно получить из подробного отчета Андрея Титова в «Коммерсанте» (статья называется «Грезы режиссеров воплотятся в фильме-манифесте»). Хван воспекает кино как иную, сгущенную реальность. Дыховичный призывает коллег высказываться не в манифестах, а на экране. Сельянов обещает снять кино о кино. Тодоровский говорит, что кино здесь и надо его делать. Хотиненко оказывается настолько точнее других, что его речь, записанную Титовым, стоит привести целиком:

1 Новейшая история отечественного кино. Т. VI. СПб. 2004. С. 387

В кино XXI века не будет никакой пленки, не будет никаких режиссеров, не будет ничего, что нам так знакомо. Кино смогут снимать все. В нем не будет издержек кинопроизводства, которое зависит от самочувствия режиссера или актера, от качества пленки и так далее. Компьютерное моделирование заменит сложный процесс монтажа. И тогда не нужно будет сталкиваться лбами критикам и режиссерам. Но я хотел бы умереть до того, как все, о чем я сказал, наступит?

Сразу после форума Роскомкино в лице Армена Медведева приняло решение профинансировать режиссерский альманах «Прибытие поезда», снятый пятерыми финалистами и приуроченный к столетию юбилею кино. Одно из условий: автор должен сам ненадолго появиться в кадре — положить визитку на стол.

Как было сказано выше, простая ревизия российской фильмографии девяностых опровергает распространенный миф о безвременье и малокартинье. Вот список картин, выпущенных в следующем после «Кинофорума» 1995 году: «Время печали еще не пришло» Сергея Сельянова, «Американская дочь» Карена Шахназарова, «Все будет хорошо» Дмитрия Астрахана, «Какая чудная игра» Петра Тодоровского, «Концерт для крысы» Олега Ковалова, «Летние люди» Сергея Урсуляка, «Любить по-русски» Евгения Матвеева, «Мелкий бес» Николая Достала, «Музыка для декабря» Ивана Дыховичного, «Московские каникулы» Аллы Суриковой, «Мусульманин» Владимира Хотиненко, «Особенности национальной охоты» Александра Рогожкина, «Пионерка Мэри Пикфорд» Владимира Левина, «Пьеса для пассажира» Александра Абдрашитова, «Сын за отца» Николая Еременко, «Ширли-мырли» Владимира Меньшова. В момент появления все эти фильмы по объективным причинам не попали

2 Титов А. Грезы режиссеров воплотятся в манифесте // Коммерсантъ. 1994. 29 янв.

к зрителю, но позже, с помощью телевидения и Интернета, они появились и укрепились в общественном сознании; пробелы заполнились задним числом.

В составе участников по ходу прибывающего поезда произошли изменения. Тодоровский затынул с запуском и из проекта выбыл. Дыховичного, который начал работать над «Музыкой для декабря», заменил Дмитрий Месхиев (по итогам голосования ненамного отставший от первой пятерки). Сельянов к тому времени уже понимал, что режиссура его больше не интересует, и уступил свое место Балабанову:

Госкино посулило дать пятерым лучшим режисерам (естественно, это все условно) деньги на съемки короткометражного фильма о кино — просто для оживления пейзажа. Я сказал: «Леш, хочешь сделать такую историю?», он сказал: «Хочу» и быстро написал сценарий.

Говорит Сергей Астахов:

«Трофим» снимался десять дней. Там достаточно жестко было все, но работа оказалась приятная, не было унылых лиц, вымученного ничего. С Маковецким было хорошо, все весело шутили. Вокзал снимали прямо из вагонов. Написали там — «Санкт-Петербург». Более того, нам хватило сил и денег, чтобы вымостить перрон, достаточно далеко, деревянными досками. Думали сначала, как их прибавать. Я сказал: «Давайте делаем щиты, на машину погрузим, потом состыкуем». В течение часа замостили огромный перрон щитами и так же быстро убрали. Это дало свой эффект — когда ты видишь клепаный вокзал, с настилом...

Быстрые съемки, уже на полном метре, станут одной из главных особенностей Балабанова: он снимал и монтировал стремительно (съемочный период «Кочегара», например, длился всего 18 дней) и не любил дубли (не больше трех). «Балабанов — очень силь-

ный режиссер, очень сильный сценарист, — говорил Сельянов в 2009 году. — Мучительных года-полутора девелопмента сценария там нет». «Лешка никогда не мог снимать долго, — вспоминает Надежда Васильева. — Никогда. Ему становилось скучно. Иногда ему, правда, приходилось ждать, когда освободится тот же Маковецкий...»

Выбор Маковецкого на главную роль кажется странным (впоследствии он сыграл у Балабанова еще четырежды). В те годы, по определению Зары Абдуллаевой, Маковецкий виделся «героем с верхним образованием или в кэмпийских (от кэмп) мизансценах Виктюка», но вдруг открылось, что «по типу дарования он — Петрушка (Стравинского), стилизованный народный тип»<sup>3</sup>. Видеть Маковецкого, поэта из «Макарова» Хотиненко, в лаптях и с бородой — неожиданное зрелище. Сам Балабанов объяснял выбор так: «Именно поэтому и снял — потому что он такого не играл, а артист он хороший был, я его и раньше видел в разных фильмах, и знал, что он хороший». Проб с Маковецким не было, к тому моменту Балабанов от них уже отказался: «Я разговаривал с артистом и решал, может он играть роль или нет. В общем, это более плодотворный путь, чем дурацкие пробы».

### ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА

Поезд и кино — два порождения модерна. Братья Люмьер поставили между ними знак равенства, и как минимум трое из участников альманаха очевидно упиваются этим тождеством, охотно включаясь в игру с рифмами. Исключение, пожалуй, представляет только Хотиненко: его новелла — вольный ремейк феллиниевской «Дороги»; хотя вокзал есть и здесь, генеалогию кино этот режиссер выводит, скорее, из «Политого поливальщика» — и, предъясняя ту самую визитку, сам себя в кадре поливает из шланга.

<sup>3</sup> Искусство кино. 1995. №5.

В «Свадебном марше» Хвана маршрут пригородной электрички ведет в кино и уводит из него (главная героиня становится любовницей режиссера и предает его сына — своего жениха). В «Экзерсисе № 5» Месхиева камера на съемочной площадке ловит фрагменты человеческих тел и диалогов, но сквозной персонаж тут — сыгранный Андреем Краско оператор, который эту камеру толкает: буквально — возит кино по рельсам.

Поезд в балабановском «Трофиме» прибывает трижды. В первый раз его видит среди сельского пейзажа остолбеневший герой, на несколько мгновений превращаясь в очарованного странника. Потом кинематографист-француз снимает на деревянную камеру прибытие поезда — Трофим разглядывает ящик на треноге с той же зачарованностью. И наконец, в третий раз мы видим прибытие поезда уже в Петербурге начала девяностых, когда архивные кадры смотрят режиссер (Алексей Герман), его ассистент, в сценарии обозначенный как «юноша» (тридцатипятилетний Балабанов, выполняющий условие «появиться в кадре»), и монтажница (Тамара Липартия, монтажер «Ленфильма», мать Марины Липартии, смонтировавшей «Брата», «Брата 2», «Про уродов и людей», «Войну» и погибшей с группой Сергея Бодрова в Кармадоне).

Вспоминает Сельянов:

В поездах, мягко говоря, есть что-то кинематографическое. Но у каждого художника или режиссера есть устойчивые элементы поэтики. Алеша [в детстве] лето проводил где-то рядом с Измаилом у дяди, который был начальником станции. Станция была обустроена так, что под ней (если я правильно понял) проходили поезда. Это было сильное впечатление детства.

Помимо поезда и железной дороги Денис Горелов (для которого, по его признанию, Балабанов начался именно с «Трофима») выделяет в короткометражке и другие «устойчивые элементы поэтики»:

В «Трофиме» он заявил все четыре своих фундаментальных темы. Во-первых, переезд из Мухосранска в большой город, близкий Леше. Во-вторых, такой слегка неопрятный, если не сказать грязный секс, который встречается во всех его картинах. В-третьих, балабановское немыслимое зверство — брата зарубить! И в-четвертых, попытка запечатлеть все это на пленку.

В «Трофиме», первом совместном проекте режиссера и его впоследствии постоянного продюсера, выполнено данное Сельяновым на «Кинофоруме» обещание — «сделать кино о кино».

### КИНО О КИНО

Одержимость «Камерой обскурой» можно ведь прочесть и без кавычек — как одержимость камерой обскурой, то есть запечатленным объектом. В «Счастливых днях» кино как предмет рефлексии еще не появилось. В «Замке» идея кино возникает как метафора — робкий дебютант подступает к Замку кинематографа. Тень кино возникает там в странном эпизоде, когда в архаическом пространстве фильма вдруг появляется фотограф с магниевой вспышкой, как будто забежавший сюда из будущего, из «Про уродов и людей».

Деревянная камера француза в «Трофиме» — не муляж, именно на нее сняты кадры хроники. Астахов вспоминает, как нашел ее на «Ленфильме»:

Она сломанная была, нескольких деталей не хватало. Я их сделал своими руками, починил ее, и она стала мала. Пленка была хорошая, черно-белая, «Кодак», стандарт на нее сделан очень давно — камера могла тянуть эту пленку.

Снятые старой камерой кадры отличались от того, что мы (и персонажи) видим на экране, — исходное изображение не мигало. Астахов создал пульсацию

в процессе контратипирования, меняя освещение при помощи лабораторного трансформатора.

В 1995-м до «конца пленки» хронологически было уже недалеко, но мало кто его предчувствовал и формулировал свои предчувствия так точно, как Хотиненко в Ялте. Сейчас, двадцать лет спустя, цифровая революция в кино — уже пройденный перевал. Пленка стала объектом ностальгии и художественного осмысления, от компьютерной стилизации под царапины в «Грайндхаусе» до визуальных экспериментов австрийского видеохудожника Питера Черкасски — в своих работах он намеренно редуцирует кинематограф до многочисленных повреждений фотослоя. Чтобы киноизображение считывалось как киноизображение, в нем должен содержаться изъян, помеха, нечто, отличающее его от непосредственного опыта человеческого глаза, — именно поэтому Астахов в «Трофиме» имитирует мерцание пленки, которое неспособна была создать аутентичная кинокамера. То, что снято французом, мигает, манифестируя себя именно как кино, — в отличие от «реальности», в которой Трофим убивает брата, а Герман монтирует свой документальный фильм. «Счастливые дни» и «Замок» существуют в условном пространстве как бы до изобретения кинематографа (или *вне* его изобретения). «Трофим» привязан к двум конкретным эпохам — это девяностые, «наши дни», и 1904 год (здесь, кстати, анахронизм: дважды звучащий с экрана вальс «На сопках Маньчжурии» был написан капельмейстером Шатовым уже после окончания русско-японской войны, которая у Балабанова только начинается; ноты впервые были изданы в 1907 году). Но мерцающая хроника создает в картине и третье измерение — вневременное пространство кино.

Трагикомическая фабула «Трофима» легко считывается. Человека стирают из существования любыми способами: брат с женой своей изменой, француз с камерой — выталкивая из кадра, государство — арестом и последующей казнью. Внезапное милосердие

женщины, проститутки, замечающей Трофима, как его замечает камера, ничего не может изменить. Он вроде бы растворяется в небытии, но неожиданно выныривает из нее девянсто лет спустя (пленка — «временные консервы», говорит Астахов), но только воля режиссера — окончательный монтаж! — в финале стирает его без возможности восстановления: «Какой кадр испортил!» Живой человек тут тоже оказывается помехой на пленке. Он портит идеальную картинку, существующую в голове режиссера — сначала француза, потом Алексея Германа.

Именно здесь, в короткометражке из альманаха, в кинематографе Балабанова возникает и закрепляется автобиографический мотив режиссерской досады на вечные препятствия между замыслом, всегда предельно четким, и его несовершенным воплощением. Чуть позже болтаться под ногами у киношников будет другой «очарованный странник» или «дурак с мороза» — Данила Багров.

В «Трофиме» Балабанов впервые делает режиссера полноправным участником действия, за собой оставляя роль ассистента. В сценарии можно найти развернутую ремарку: «„Ну что?“ — озабоченно спросил его режиссер. То, что он режиссер, стало ясно сразу: кто еще может так значительно повернуться и так невесело спросить „Ну что?“». Видимо, в 1995-м Балабанов еще не был уверен в себе и по-прежнему смотрел на кинематограф через замочную скважину, за которой сидит Герман-Кламм. «Я кинорежиссер, член Европейской киноакадемии», — скажет он в «Я тоже хочу», впервые после «Трофима» появившись в кадре и в последний раз предъявив свою визитную карточку. Теперь он принят в Замок кинематографа, но это уже не важно — в Колокольню счастья его все равно не пускают.

Помимо нескольких постоянных мотивов (кино о кино, раздраженный режиссер, «попса своего века» в виде «Сопок Маньчжурии» и далее по списку) именно в «Трофиме» Балабанов впервые обозначает



конкретное время и место — вчерашний Ленинград начала девяностых. Время напрасных ожиданий, нового распада и нового модерна — время очарования 1913 годом и коллективного желания вернуться в точку, из которой исчез Трофим.

С этим временем режиссер совпал навсегда, он законсервировал его в «Брате» и снова обратился к нему в «Жмурках» и «Кочегаре». В начало XX века он вернулся в картину «Про уродов и людей», которая должна была идти вслед за «Замком», но стала возможна только после успеха «Брата».

### СЕКС И ВИДЕО

В 1993-м, во время пост-продакшна «Замка», Балабанов зашел в Музей эротического искусства в Гамбурге; за год до того он открылся в квартале красных фонарей, а в 2007-м перестал существовать. В 2009-м режиссер вспоминал:

Там на видео показывали нон-стоп порнуху конца XIX — начала XX века. На меня она впечатление произвела серьезное — я не знал, что в то время это существовало. Там и плетки были, то есть все это я оттуда почерпнул. Я потом книжек накопил, фотографий, и мне почему-то очень захотелось такое кино сделать.

Поездка в Гамбург аукнулась у Балабанова еще до того, как он приступил к съемкам своего четвертого полнометражного фильма. В сценарии первого «Брата» есть иное, чем в фильме, объяснение синякам вагоновожатой Светы. Оставшись у нее дома, Данила находит видео: мужчина в одежде палача хлещет пристегнутую цепями к кровати обнаженную женщину; на полке стоит альбом с фотографиями истязаний. «Понимаешь, Данила. Это игра. Это как игра. Мы же все играем во что-нибудь», — объясняет Света (Сельянов предполагает, что в сборник сценариев попала одна из ранних версий). Позднее, в кино, из БДСМ-рабыни она превратится в жертву семейного насилия. «Сцена

лишняя оказалась, не для этого фильма», — пояснял режиссер.

В «Уродах» загадочный Иоган (Сергей Маковецкий) при помощи своего ассистента Виктора Ивановича (Сухоруков) продюсирует порно-фотосессии с плетками; съемки совершает молодой фотограф Путилов (Вадим Прохоров). Вся компания вторгается в жизнь двух семейств: доктора Стасова, который живет со слепой женой (Анжелика Неволлина) и усыновленными сиамскими близнецами, и инженера Радлова, вдовца с юной дочерью Лизой (Динара Друкарова).

Сергей Астахов почти уверен, что один из купленных в Гамбурге альбомов вошел в фильм (речь о слайдшоу на титрах). Но связанные с основным сюжетом фотографии (как и в случае с кинохроникой в «Трофиме») он стилизовал сам: «Мы имитировали порку девушек, фотографировали. Фотографии я печатал в стиле того времени — по-другому было бы нельзя, ничего бы не получилось».

«Про уродов и людей» начинается как черно-белый немой фильм, который прокручивается в слегка ускоренном темпе: Иоган проходит пограничный контроль и выходит в город. В том же черно-белом прологе доктор Стасов усыновляет сиамских близнецов, а инженер Радлов, тогда еще не вдовец, фотографирует дочь Лизу. «Проходят годы», в основной части после пролога появляется звук, и ч/б сменяется коричневатой сепией; под окнами Радловых прибывает поезд.

Как и в «Трофиме», «сепия» означает тут «прошедшее незавершенное время» — «прошедшее завершенное» отделено от него, убыстрено и окрашено в другой оттенок; так в картине создаются два временных пласта. Фильм был снят на черно-белую пленку, но напечатан на цветной, потому что, по словам Балабанова, коричневатый тон был у тех, старых фильмов, — и он просто его усилил. Сергей Астахов снял «Уродов» самодельной камерой и до сих пор считает картину одной из лучших своих работ; он вспоминает: «Было желание — создать ощущение старой фотографии. До сих

пор тон сепии наиболее близок к этому ощущению».

Причина, по которой «ретро» в нашем восприятии имеет коричневатый оттенок, — чисто химическая: сепия превращает металлическое серебро в сульфид, что делает фотографии более устойчивыми к выцветанию. Именно поэтому до нас дошло больше коричневых фотографий, чем черно-белых.

«Невозможно преувеличить психологическое воздействие монохромного, вирированного изображения на всех нас, пожирателей цветного „Кодака“ и „Фуджи“. Это для нас нечто вроде „экстази“», — писала в 1999-м по поводу «Уродов» Виктория Белопольская<sup>4</sup>. В конце девяностых почти одновременно с цифровой фотографией появился и фильтр «сепия» — сначала в фотешопе, потом в виде мобильных приложений, потом рванул инстаграм с его набором опций для корректировки дигитального изображения (в основном в ностальгическом ключе). В «Уродах», с их убийственной сепией, Балабанов и Астахов в некотором смысле предвосхищают моду на инстаграм и состаривание изображения, которое как прием активно применялось в цифровом кино нулевых.

И это не единственное предсказание в фильме. Отец Лизы незадолго до смерти рассуждает о том, что кинематограф, к которому совершенно равнодушен фотограф Путилов, может стать искусством, — «не живопись, не литература, не фотография, а именно кинематограф откроет истину простым людям», а «фотография ваша умрет»: «Мы стоим на пороге чего-то большого, нового; кинематограф — только начало». Не только в конце XIX века, но и в 1998 году, когда был снят фильм, новое и большое — дигитальный континент, который вообрал в себя и фотографию, и кино, и литературу, — еще только проступал в тумане. «Леша сам говорил, что раньше делает кино, чем [приходит] людское понимание фильма», — говорит Надежда Васильева.

4 Про уродов и людей. «Сеансу» отвечают. Сеанс. 1999. №17-18.

И конечно, «Уроды» — может быть, в большей степени, чем любой другой фильм Балабанова, — это кино о кино. Порнография и искусство на пленке неразделимы. Вуайеризм — ДНК кинематографа. Первый из известных порнофильмов датируется 1896 годом — через год после люмьеровского сеанса. С развитием индустрии именно эта область была полигоном для обкатки новых технических решений — от 8-миллиметровых камер до цифры. Продлевая историю порнографии в прошлое, в условный *fin de siècle*, Балабанов в известной степени восполняет зияющий пробел в истории кино — о существовании ретро-порно в те годы действительно мало кто знал и задумывался.

### КАК СНИМАЛИ «УРОДОВ»

Лето 1997-го, утро после белой ночи. От моста лейтенанта Шмидта тянется пробка — с одной стороны до 8-й линии, с другой — до площади Труда. Съёмочная группа должна была закончить в восемь, сейчас уже одиннадцатый час, но мост держит гаишник, который работает последнюю смену перед увольнением, ему уже все равно и с ним договорились. На мосту старинный трамвай, подталкиваемый сзади невидимой «Газелью», неожиданно сдал назад — отсюда задержка. У этого же моста в финале прощается с близнецами и уплывает на безрадостный Запад героиня Динары Друкаровой — Лиза. Надежда Васильева вспоминает, что тогда они не знали: в начале двадцатых годов именно от набережной лейтенанта Шмидта отчалил «философский пароход»; памятный знак<sup>5</sup> неподалеку от места съемок «Уродов» установили только в 2003 году.

Безлюдный Петербург снимали по ночам<sup>6</sup>. Астахов вспоминает:

5 Текст на памятном знаке: «С этой набережной осенью 1922 года отправились в вынужденную эмиграцию выдающиеся деятели отечественной философии, культуры и науки».

6 Один из фильтров в ранних версиях фотешопа назывался *Sepia at Night*.



Это белые ночи были, единственный способ осилить пустой город. Решение было принято с самого начала. Я заканчивал тогда другую картину, Леша хотел начать в самые длинные дни, а я мог вернуться днями четырьмя-пятью позже. Я ему говорил: «Леша, ну изменится на одну минуту всего». Он: «Нет, нет, резко пойдет». Кончилось тем, что я позвонил в обсерваторию, и нам прислали график всех заходов и восходов. Он увидел, что в течение двух недель [темнота] прибавляется минут на пять, на семь, и тогда мы перестали по этому поводу спорить. Сцену на лодке сняли достаточно просто. Нам хороший мужик попался, по-моему, его звали Олег. Он гнал эту лодку откуда-то с окраины в центр Питера. У нее срезало винт, шпонку срезало, он нырнул в холодную воду, приделал, приехал вовремя, и сам снимался, с таким хорошим лицом. А я снимал с параллельной лодки. Сейчас это все было бы тяжелее, а тогда круглосуточного гулева не было, меньше машин. Попадались прохожие, подвыпившие парочки — вполне терпимо. Сейчас, думаю, нужна была бы помощь милиции сильная. Там тоже были перекрывания, но какие? Все картины были малобюджетные.

В фильме тем не менее впервые у Балабанова появляется супердорогая по тем временам компьютерная графика — сросшиеся новорожденные близнецы. Астахов вспоминает:

Конечно, мы не думали тогда о компьютерной графике. Но там есть два компьютерных плана. Тогда стоимость одного кадра оцифровки была около 5 долларов, одной клеточки. Делали в Швеции, а печатали потом в Финляндии. У них тоже тогда не было опыта — технология была рассчитана на цветную пленку, а нам нужно было это сделать для черно-белой. Они печатали, [изображение] отличалось по контрасту, мы мучились. Но в итоге вполне достойно выглядит.

«Сейчас это просто, а тогда была прямо задача», — вспоминает Сельянов. Подросших близнецов скрепляли вручную.

Говорит Астахов:

Они ко мне ходили домой, я с них слепок делал, из автомобильной шпаклевки, потом это все гримировалось, я их слеплял. Они должны были плотно прижиматься друг к другу, а Тамара Фрид гримировала.

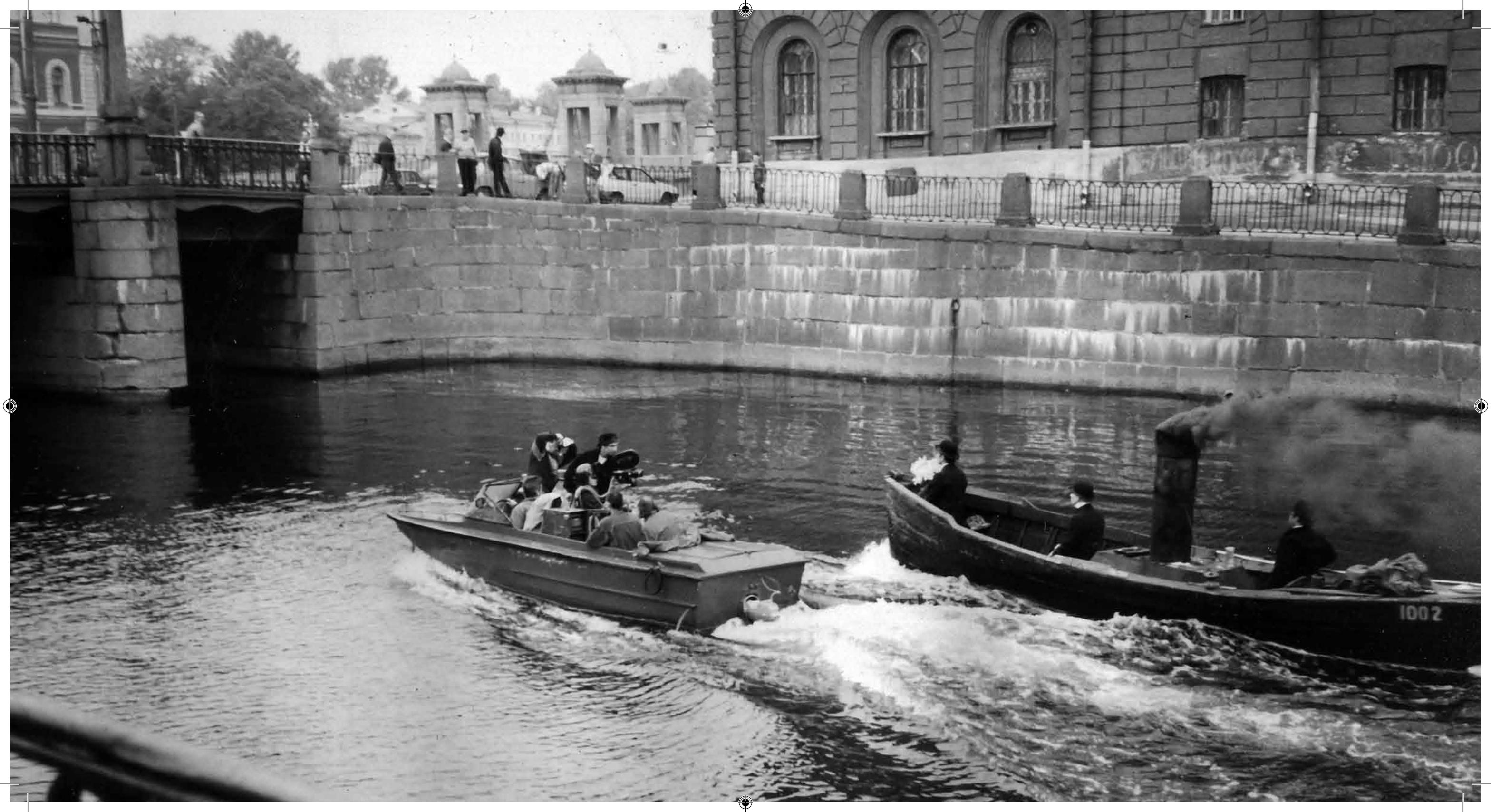
Другие возможности были уже и у художника по костюмам. Васильева вспоминает, что во время «Замка» в магазинах была только ткань под названием «школьная» — из нее шили платья и черные передники; на «Брате» одежду собирали по знакомым.

На «Уродах» уже был бюджет, там уже [специально] шили. Уже появились антикварные вещи. Я купила какой-то чемодан, в котором было много платьев, они пошли на Лику Неволину. Потом клетчатая ткань уже появилась в магазинах.

Клетку в «Уродах» носит фотограф Путилов — слабый пионер фотографии; с клетчатыми чемоданами уезжают на Запад пассажиры парохода; в клетчатом костюме ходит и Сергей Сергеевич — неприятный тип из «Счастливых дней» (у Набокова в слабости к клетчатым тканям признается Гумберт Гумберт). Васильева говорит:

Почему у Леши эта клетка? В «Счастливых днях» тоже Клетчатый был — муж, который пришел и галоши украл у Сухорукова. Леша как-то к клетке относился очень серьезно. Считал, что нормальный человек в ней не будет ходить, что она как-то выдает, что человек слаб и не может быть нормальным, хорошим.

Балабанов считал «Уродов» своей самой совершенной картиной, но в процессе монтажа она претерпела некоторые изменения. По просьбе Сельянова



режиссер убрал один из эпизодов, в котором героиню Анжелики Невוליной секут розгами. В 2009 году Сельянов говорил:

Это повтор был, он выкинул, чтобы картина бежала. С Балабановым диалог всегда очень продуктивный: я слышу его, он слышит меня. Первая сборка — важный повод для разговоров, и вообще роль продюсера объективно велика, когда обсуждается первая сборка, потому что режиссер не видит, даже такой, как Балабанов. Любой фильм длиннее, чем ему надо быть, — избыточная длина может быть при любом хронометраже. Леша мне не то что не может простить, а просто все время припоминает эту сцену. Я считаю, что был прав абсолютно. Но сам по себе эпизод не выходит у него из сознания.

## ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ

Сценарий сначала назывался «Ехать никак нельзя» (куда? на Запад с клетчатым чемоданом?), потом Балабанов дал ему более резкое название, которое сам объяснял просто: уроды — это уроды, два мальчика, сиамские близнецы, а другие все — люди; остальное — интерпретации (Андрей Плахов, впрочем, в своей книге «Режиссеры настоящего» утверждает, что первое название сценария — «Тихие люди»).

Персонажи фильма легко, как карты в пасьянсе, раскладываются на пары, в которых весь спектр отношений — от антагонизма до двойничества. Здесь есть и парадоксальные связи: Коля и Толя, хотя и скреплены еще при рождении, в своих реакциях оказываются полной противоположностью друг другу (один отворачивается от непристойных картинок и водки, другой, напротив, позволяет себя вовлечь); в финале *evil twin* утягивает второго в небытие.

Такую же смысловую пару представляют собой отцы семейств — инженер Радлов и доктор Стасов (две главные интеллигентские профессии конца XIX века). Отражением юной Лизы становится Екате-

рина Кирилловна Стасова — слепая героиня фильма о подглядывании, впервые в жизни полюбившая — жутковатого ассистента Иогана Виктора Ивановича. Сыгравшая Екатерину Кирилловну Анжелика Неволина вспоминает:

Со слепотой было очень сложно и очень больно. В глаз вставляли одну линзу, в нее клали какие-то кусочки салфетки, потом вторую — это придумал оператор Астахов. Это все время по мне ползало, болело. Находиться в этом долго было невозможно.

Роль Екатерины Кирилловны Балабанов написал специально для Невוליной, но чтобы убедить ее сниматься, пришлось прибегнуть к помощи все того же гамбургского альбома. Актриса вспоминает:

Он мне сначала сказал: «Я написал новый сценарий, специально тебе написал роль». Я, конечно, обрадовалась — раньше времени, да. Дал мне прочитать и сказал: «Позвони даже хоть ночью». И я его действительно читала ночью. Прочитала, был шок, был ужас — настолько, что меня потом даже сам фильм не напугал: я все пережила после прочтения сценария — воображение мое еще сильнее сработало. К Леше я относилась сложно, он меня долго уговаривал. Очень долго. Я даже кривлялась. Просила, чтобы он мне кадр рассказал, потому что [в сценарии было] слово «голая»<sup>7</sup>. А как голая? Где камера? Сказала: «Такое я не буду, не буду ни за что». Он мне сказал, что я не права, что я необразованная. Я вообще не знала, что бывает такая порнография. Леша мне показал огромные альбомы, художественные. На меня произвело сильное впечатление, что он не из своей головы это придумал, что это история — целый пласт истории и культуры. Они же кра-

<sup>7</sup> Позднее, на «Морфии», от роли голой женщины Неволина откажется наотрез.

сивые. И мы с ним долго разговаривали, и я поняла: это совершенно не о том, о чем я думала. Фильм о любви.

«У него все фильмы о любви», — будет повторять Надежда Васильева. Екатерина Кирилловна безоглядно (она ведь слепа) и безусловно полюбила страшного, разрушительного человека; влюбленность Иогана в Лизу позднее отзовется в картинах «Мне не больно» и «Груз 200» — там тоже будут холоднокровные герои, проглатывающие объект своей любви. Отношения Иогана с няней похожи на ту жутковатую нежность, с которой милиционер Журов из «Груза» общается с мамой.

В интервью «Семи дням» Сергей Маковецкий вспоминает, что после первого прочтения сценария не понял, каким должен быть его герой, но уговорил Балабанова сделать ему темные линзы — получились бездонные глаза-буравчики. «Почему Иоган все время ест морковку со сметаной? — говорит Маковецкий в интервью «Сеансу». — Да просто сам Леша терпеть не может морковку со сметаной, вот и навязал ее этому персонажу».

Откуда взялся Иоган, непонятно. В открывающем фильм титре он «проходит пограничный контроль и выходит в город», в сценарии — освобождается из тюрьмы (и это делает его менее потусторонним, просто рецидивистом, хотя в кадре действительно Петропавловская крепость, главная тюрьма Российской империи). Тезка Фауста, Иоган впоследствии оказывается Мефистофелем, который (как будто подтверждая городские легенды позапрошлого века) похищает души через фотографию. Сам режиссер на вопрос о том, есть ли в сценарии литературные аллюзии, отвечал отрицательно. Героя зовут Иоган, вероятнее всего, просто потому, что Балабанов любил простые имена и названия; герой «Войны» — Иван, герой «Уродов» — Иоган. Ассоциации с демоническим германским духом неизбежны, но как и в «Брате», в «Уродах» Балабанов

делает своего *другого* немцем — как будто возвращая слову первоначальное значение: это иностранец, чужак, не русский, не такой.

Определенную путаницу вносит ремарка о том, что служанка и любовница инженера Радлова Груня была сестрой Иогана; при оглашении завещания<sup>8</sup> звучит ее полное и совсем не немецкое имя — Аграфена Спиридоновна Босых. «Леша мне объяснял, я забыла, как всегда, — говорит Васильева. — Помоему, у них был общий папа. Или мама». «Ну, может быть, это миф про то, что она сестра, — добавляет Сельянов. — Не знаю, у меня нет какого-то объяснения. Может, он никакой не Иоган, а на самом деле он Сидор Матрасочкин».

В 2013-м голландский режиссер Алекс ван Вармердам снял неуловимо похожий на «Уродов» фильм «Боргман». Там шайка суккубов и инкубов почти в той же манере — через манипуляцию и соблазнение — сжирает благополучную буржуазную семью. Не исключено, что голландский режиссер видел картину Балабанова: «Уроды» претендовала на премию Европейской киноакадемии в 1998-м, как и «Маленький Тони» Вармердама.

## «КИНОТАВР»

Четвертый фильм Балабанова критики назовут «стилизацией под декаданс, неотличимой от декаданса», «петербургской версией русского декаданса», «свалкой отходов символизма» и «самым стилистически безукоризненным фильмом последних лет». В общем и целом любовь критиков, которая в момент выхода «Брата» подвергалась серьезному испытанию, благодаря «Уродам» была возвращена.

Денис Горелов вспоминает о «Кинотавре», в конкурсе которого показывали «Уродов»:

<sup>8</sup> В фильме финальные правки в завещание Радлова датируются 17 мая, он внес их накануне своей смерти. Можно предположить, что умер он 18-го, как и сам Балабанов.

Фестиваль получился из-за Балабанова сложный. Первые пять дней все приехали и были рады друг друга видеть, как пионеры. Были пьянки, танцульки и обнималки, до тех пор, пока Балабанов не показал фильм «Про уродов и людей». Показал он его в семь вечера. В девять люди уже начали сбредаться вниз<sup>9</sup>. Стояли столики, тихо сквозь зубы люди говорили друг с другом. [Чувствовалась] явная готовность к драке. Питерские люди говорили, что это гениальное произведение всех времен и народов, нормальные люди, типа Рената Давлетьярова, говорили, что мучить детей в кадре — скотство: «Найду Балабанова и точно ему кости посчитаю». А это уже была серьезная заявка. Максим Пежемский на сороковой минуте сказал: «Дальше-то что? Сюжет на сорок минут, а дальше уже смакование». Я старался примирить враждующие стороны и считал, что этот фильм — поворотное событие, особенно винтаж. При этом я был уверен, что это бесовщина классическая. Это я и пошел сказать Леше Балабанову. Он ответил: «Это ты урод. Ты крещеный вообще?» Я немного отпрянул от этого вопроса, потому что его задавали самые дикие люди. Мы проговорили тему, и чуть ли не той же ночью... Ночью была повадка нагишом залезать в воду — разнузданность, которая не очень свойственна «Кинотавру». Балабанов сказал: «Поплыли». И мы поплыли на корабли. С Лехой был какой-то свердловец, за мной увязался москвич. И мы плывем, барахтаемся. И Балабанов по дороге говорит, что его главное кредо: «Плывем, куда не испугаемся».

На фестивале фильм получил специальный приз жюри с формулировкой «За режиссерский профессионализм и цельное стилевое решение»,

<sup>9</sup> Зимний театр в Сочи, где проходят основные показы «Кинотавра», находится на возвышенности.

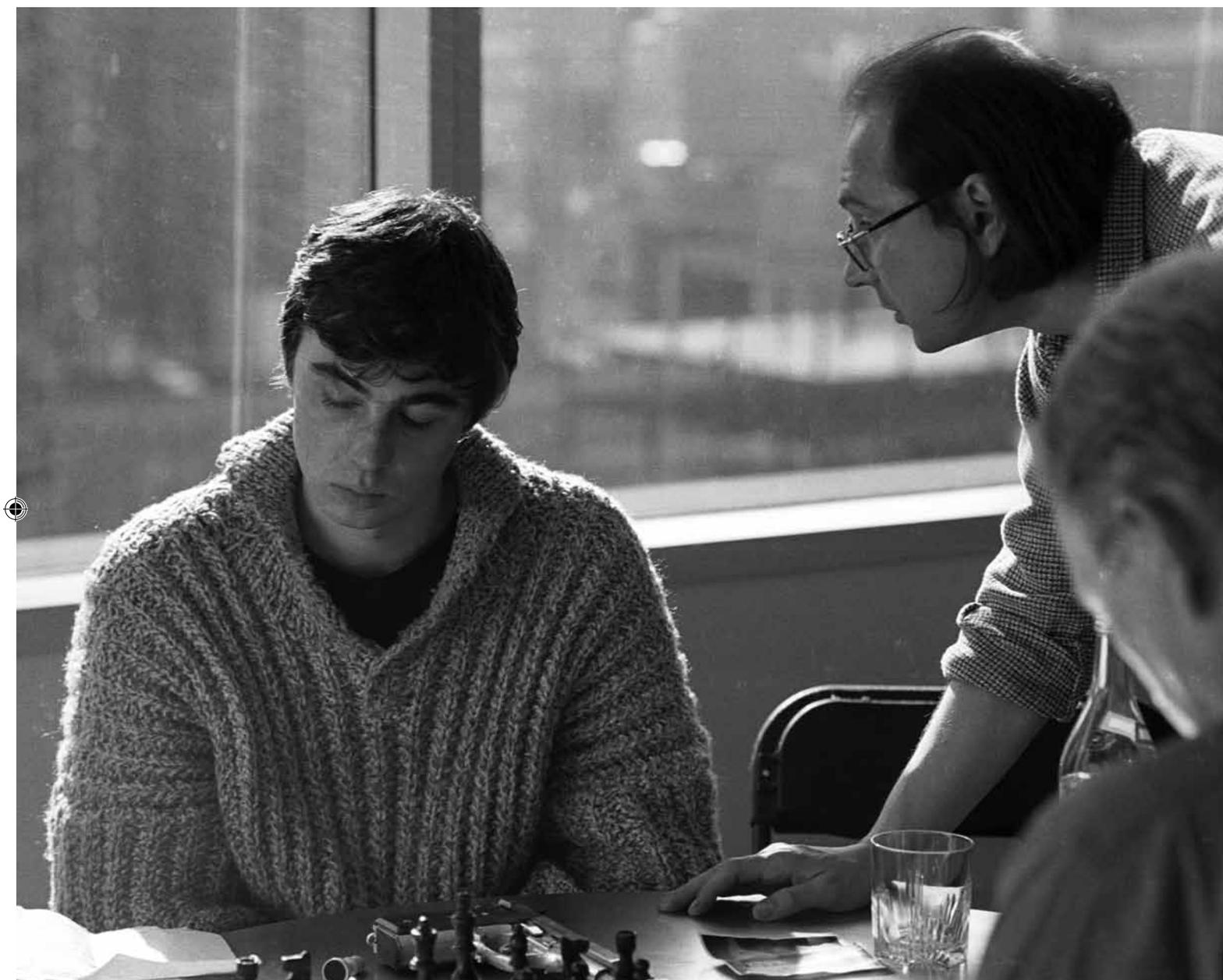
а позднее — «Нику» как лучший фильм года. Еще до «Кинотавра» «Уродов» показали в каннском «Двухнедельнике режиссеров» — до сих пор это один из самых известных и любимых за границей фильмов Балабанова (и тренд совпал: в тот год фон Триер как раз показал «Идиотов» — картину тоже не без порнографии). «На этой неделе выходят фильмы, которые рассказывают нам то, что мы уже знаем, — пишет критик Питер Брэдшоу в *The Guardian* в 2000 году, к английскому релизу картины. — Но „Про уродов и людей“ Алексея Балабанова — это протофрейдистский дурной сон, мощное переживание, изощренно оригинальный и освежающий фильм, если можно использовать слово «освежающий» применительно к картине, которая вызывает непреодолимое беспокойство». Здесь же Брэдшоу сопоставляет «Уродов» с ранними гротесками Дэвида Линча.

Астахов говорил в 2009 году:

Покойный Абдулов, когда его признали лучшим фильмом, возмущался: «Как же так, лучший фильм — про уродов». Время расставляет точки. Я его смотрю иногда с таким ощущением невероятным... Его когда в первый раз по телевизору пустили, я позвонил Маковецкому: «Смотришь? Плачешь?» — «Плачу» — «Я тоже...»

В не меньшей степени, чем «Брат», «Про уродов и людей» — документ времени, результат определенного этапа в развитии постсоветской цивилизации. Хотя бы потому, что сейчас такой фильм невозможен не только из-за борьбы за нравственность и лишних машин в кадре: он, как утраченная невинность, уже неповторим.





## Глава 5

# НАРОДНОЕ КИНО: «БРАТ 2» И «ВОЙНА»

«Илиаду» и «Одиссею» разделяет для нас языковая пропасть: «Илиаду» до сих пор читают в архаичном переводе Гнедича, а «Одиссею» — в переводе Жуковского, одного из создателей современного русского. В «Илиаде» греки приплывают и осаждают Трои, не двигаются с места; в «Одиссее» герой скитается по морям, чтобы вернуться домой.

Первый «Брат» (пришел, увидел, осадил) похож на «Илиаду», второй — на «Одиссею», путешествие с надеждой на возвращение домой (или с правом на надежду). Монохромный мир первого «Брата», гангстеры и желтые пиджаки, Апрашка, кладбищенский холод — сейчас уже архаика, древность, пережитая реальность; все так и было, но *тогда*. «Московский лоск» второго — до сих пор современность. Примерно тем же путем двигалась страна в последние двадцать лет — из свистящей хтонической провинции девяностых в залитую светом софитов условную Москву эпохи путинской стабильности. В девяностые местом действия (и силы) был рынок, в нулевые — Останкино; Балабанов это почувствовал раньше всех.

Легче всего это движение исторических пластов заметить на сверхпопулярном саундтреке<sup>1</sup> «Брата 2» (а музыка в фильмах Балабанова всегда неслучайна). Помимо того же Бутусова, уводящего назад в молодость и восьмидесятническую весну, здесь звучат «Сплин» и Земфира — музыканты без советского контекста и опыта, которые у аудитории однозначно ассоциируются с новым временем; ноль ностальгии. Земфира, которая с только что начавшимися нулевыми сливается намертво, поет песню «Искала», и эта растерянность, попытка определить себя во времени и пространстве — тот самый дух времени, который второй «Брат» в свой черед словил не менее ловко, чем первый.

Балабановская дилогия, если смотреть на нее как на «Илиаду» с «Одиссеей», — это учебник не столько фактографической, сколько сущностной новой русской истории. Но

<sup>1</sup> Продюсером саундтрека был идеолог «Нашего радио» Михаил Козырев.

в 2000 году продолжение популярного фильма (еще более популярное<sup>2</sup>) было воспринято критиками не просто враждебно — оно было воспринято с отвращением. «„Брат 2“ вышел в 2000 году, и все в один голос согласились, что он „Брату“ первому даже не родственник», — говорит Денис Горелов.

### ЦИНИЗМ И ШОВИНИЗМ

Первому «Брату» досталось за «гниду черножопую» и «я евреев как-то не очень». Во втором Балабанов как будто задался целью подставиться еще больше. Юрий Гладильщиков тогда писал в «Итогах»:

Деловой цинизм создателей фильма <...> в том, что [Балабанов и Сельянов] эти двое питерских интеллектуалов прекрасно осознают: иронию в эпизоде про «силу в правде» просят немногие. Большинство зрителей именно за эту фразу фильм и полюбят. Так же, как за ругательство «бендеровцы» и фразочку «Вы мне, гады, еще за Севастополь ответите!», обращенную старшим братом Багрова к американо-украинским мафиози (старшой вдруг переделался из негодяя в славного малого и тоже очень-даже-Робин-Гуда). Ведь «кирдык Америке» тоже был воспринят всерьез и на ура. Часть молодой аудитории, как и герой Бодрова, ищет национальную идентичность через отторжение чужаков. Именно на их деньги, отданные за билеты и видеокассеты, режиссер с продюсером и рассчитывают.

Критика снова обвинила авторов в расчетливости и постмодернизме, но в часовом фильме о фильме («Как снимался „Брат 2“» Владимира Непевого и Тобиана Обера) команда и режиссер совсем не выглядят циниками. Этот короткий док вышел бонусом к DVD второго «Брата» — имя Балабанова уже широко

2 В песне группы «Леприконсы» того времени поется: «Девчонки полюбили не меня, девчонки полюбили Брата-Два».

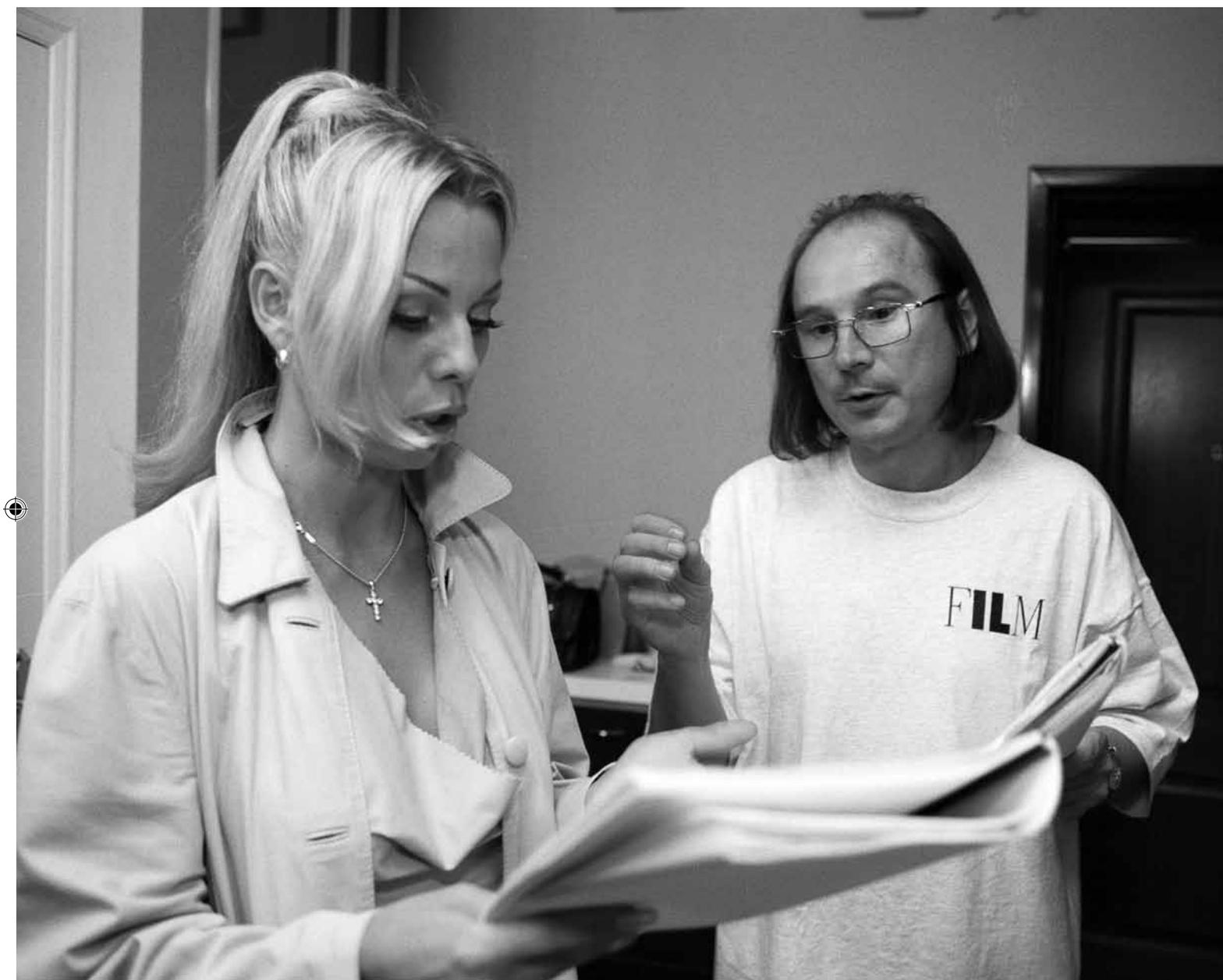
известно, и здесь зритель впервые смог разглядеть его вблизи. «Он очень прямой режиссер», — говорит американский помреж Брюс Террис, почти в точности повторяя формулировку Никиты Михалкова про «прямой луч», по которому ходит Балабанов. Сам он признается в фильме о фильме, что не может следить за тем, как ведет себя на площадке, потому что тогда не сможет снимать. В одном из эпизодов он на несколько секунд застывает от досады, когда выясняется, что Бодров в удачном кадре надел не те ботинки, — но быстро отходит.

Этот документальный фильм, большая часть которого снята в Америке, — штрихи к портрету постсоветского человека, который попадает в другую цивилизацию, в доброжелательно-равнодушную среду, где не умеют делать из подручных материалов самострелы и пьют на улице алкоголь, спрятав бутылку в бумажный пакет (позднее, в интервью Алексею Медведеву по поводу второго «Брата» Балабанов припомнит этот пакет как пример американского двоемыслия<sup>3</sup>).

Бодров в фильме сетует: Америку сначала много ругали, потом много хвалили — все это вызывает фрустрацию. Почему люди хотят здесь остаться? Данила не хочет (сам Балабанов к эмиграции и к миграции вообще относился плохо, считал, что человек где родился, там и пригодился, — не зря у отъезжающих в «Уродах» были подозрительные клетчатые чемоданы). Потребность самоутверждения (или те самые «поиски национальной идентичности»), которую легко расслышать в закадровом комментарии Бодрова, точнее всех выражает безымянная девочка, участница детского хора, исполняющего «Гудбай, Америка!»: «Надо свою моду создавать, а не повторять за другими странами!»

3 На самом деле это не столько цинизм, сколько юридическая казуистика: распивать алкоголь нельзя, но обыскивать без ордера тоже нельзя — поэтому в пакете можно.





Никита Михалков говорит:

Я считаю, что «Брат» и «Брат 2» — абсолютно потрясающий срез, откровение и чаяние гигансткого количества людей. Это настоящее народное кино, в котором жажда справедливости играет самую главную роль. И достижение этой справедливости несправедливыми методами прощается. Такое робингудство по-русски.

Не Балабанов в «Брате 2» придумал нефтяной патриотизм путинской поры — он первым почувствовал на себе и описал то, что должно было вот-вот соткаться из воздуха, принимая гораздо более уродливые формы: уже в конце нулевых фильм показывали по телевизору в день какого-то государственного праздника, по соседней кнопке шло патриотическое ток-шоу с триколорами и Рогозиным, — некогда взбесившее критиков кино на его фоне выглядело поразительно безобидным.

Режиссер до конца жизни на обвинения в ксенофобии отвечал, что реплики произносит не он, а герои — и вообще, люди так говорят, часто не имея в виду ничего конкретного. «Давайте не забывать, что герой из деревни приехал, — добавляет Надежда Васильева. — Астахов, например, тоже приехал из деревни и вообще не знал, что существуют евреи». Она уверена, что обвинения тогда посыпались «из-за бреда мозгового, человеческого»:

Мне кажется, что это внутренний комплекс людей сыграл свою роль. Просто Леша говорил о том, о чем в приличном обществе не говорят, — считается, что это плохо. Он всегда говорил правду во всем. Ну, во всем буквально, а я просила его: «Молчи». Потом, правда, он мне тоже сказал, что я сама должна почаще молчать, а я ему отвечаю: «Я с тебя пример беру».

### **ПРЕДАТЕЛЬСТВО РУССКОГО РОКА**

Вторая претензия, которую предъявляли «Брату 2», — едва ли не предательство русского рока, поворот

к попсе самого презренного толка. В фильме саму себя сыграла Ирина Салтыкова — тогда она воспринималась как вторая заварка с Натальи Ветлицкой (а та, в свою очередь, была второй заваркой с Мадонны и Кайли Миноуг).

Сегодня, когда эта дихотомия — хороший русский рок и плохая русская попса — уже не актуальна, Ирина Салтыкова в роли мимолетного московского увлечения Данилы выглядит на экране удивительно органично. Вчерашнее зло назавтра превращается в объект ностальгии, и ее появлению радуешься, как собственным детским фотографиям. Но главное, когда спадают напаянные временем идеологические шторы, понимаешь — и у Салтыковой своя правда. Ее отрицает главный герой, но не отрицает Балабанов (это к вопросу о том, насколько он совпадает со своими персонажами). По сценарию поп-певица на критику Данилы отвечает: «Я эту музыку пою!» (В «Кочегаре» одна из героинь так скажет о Дидюле: «А что, он мне нравится!») Позднее песня Салтыковой прозвучит на саундтреке «Жмурок» — во время сцены в бильярдной.

Надежда Васильева вспоминает:

Света Бодрова прислала трех претенденток: одна из них, помню, Алена Свиридова, кто-то третий и Салтыкова. Леша сказал: «Ну конечно, вот эта». Все на него набросились: «Как же ты можешь?». А он: «У каждого мужчины есть мечта — завести роман с блондинкой. Это жениться все хотят на приличных и брюнетках». И как ему досталось за фразу Салтыковой «Там мальчик такой губастенький». Как он мог?! Противная поп-звезда опустила героя, который был в «Брате»! «Губастенький мальчик» — это так пошло, как же так можно?

Балабанов вспоминал:

Я ходил к Ирине, с ней познакомился. Для начала, она красивая. Я ее где-то видел по телевизору, и она мне понравилась. Она жила в каком-то совершенно

убогом месте. У нее на полу матрас лежал, а она на нем лежала. Я с ней встретился и говорю: «Давай в кино сниматься». Она посмотрела на меня подозрительно, но согласилась. Оказалась нормальной. Она вообще хороший человек. Абсолютно точно вошла в роль такой немного стервозной тетки, не переиграла. Я никому больше и не предлагал.

Несмотря на Салтыкову, саундтрек «Брата 2» — тур де форс и одновременно лебединая песня русского рока. Сельянов вспоминал:

Леша мне сказал: «Я хочу туда музыки накачать, сколько влезет — проверить [как это работает]». Я сразу понял, что это очень правильная мысль для такой картины. Саундтрек «Брата 2» — отдельная страница нашего кинематографа.

Продюсером саундтрека стал идеолог «Нашего радио» и фестиваля «Нашествие» Михаил Козырев. Летом «Брата 2» показали на «Нашествии» в Раменском, 9 сентября включенные и не включенные в саундтрек музыканты сыграли в «Олимпийском» концерт «„Брат 2“ живьем». Позднее программу провезли по нескольким городам страны и показали даже в Киеве, где живут люди, отвечающие за Севастополь. На этом история русского рока более-менее закончилась: в застывшем на отметке «начало нулевых» плейлисте «Нашего радио» до сих пор крутятся песни из этого саундтрека. «Брата» и «Брата 2» повторили на «Нашествии-2013» в память о Балабанове; Бутусов последний раз споет у него через год, на финальных титрах фильма «Война».

## ПОПСОВОЕ КИНО

Балабанов говорил в 2009-м:

«Брат 2» — дорогое кино и попсовое. Оно чуть-чуть дороже получилось, чем планировалось, но народу

очень нравится, больше чем первый [фильм]. Народ рыдал в зале. Когда Витя говорит: «Ты мне еще за Севастополь ответишь», зал просто падал, аплодисменты, крики, хохот все время. Это такой восторг. На «Кинотавре» когда вручение призов было, говорят: «Главный приз фестиваля вручается...» — и вся площадь: «Брат 2!» Как сейчас помню. А нам ничего не дали. Это все критики пишут, что первый «Брат» хороший, а второй — плохой. На самом деле это два разных фильма, объединенные общим героем.

Сельянов подтверждает:

Когда мы уже решили снимать «Брата 2», мы с Лешей сразу сказали друг другу, что будем делать совершенно другой фильм. Они вообще разные — по идее. Нам было важно, интересно профессионально сделать другой фильм — не вот то же самое с новым сюжетом, а другой.

Обе картины намеренно отличаются даже по цвету. «В первом „Брате“ был золотистый оттенок, — вспоминает оператор Сергей Астахов. — Второй обыкновенный цветной, но есть теплые тона. По идее, зритель должен чувствовать разницу на уровне подсознания».

Жанр второго фильма Сельянов и Балабанов для себя определяли как комедию: «Мы друг другу это слово назвали — „комедия“, — говорит Сельянов. — В общем, это была достаточно сознательная установка. Мы больше к этому слову не возвращались».

В тот момент, когда в мае 2000-го на премьере «Брата 2» в кинотеатре «Пушкинский» публика аплодировала фразе «Вы мне за Севастополь еще ответите», уже существовала лукавая формула балабановского кинематографа: «один фильм для себя, другой для зрителя». Позднее, когда схема, по которой за «народным» фильмом следовал «артхаусный», дала сбой, Сельянов признался, что придумали ее журна-

листы, а они с Балабановым просто не стали возражать. «Он и сам говорил даже часто: „один попсовый, один нет“. Ему в принципе интересно и то и другое, — вспоминает Сельянов. — Он-то считает, что они все для зрителя».

Известно, что сначала Балабанов хотел делать трилогию: первая часть в Петербурге, вторая в Москве, третья — в Америке: «Начал писать, смотрю — скучно, и решил объединить. Получилось правильно, что объединил». Сельянов вспоминает:

Еще во время съемок первого «Брата» у нас были разговоры про «Брата 2», такие необязательные: типа, вот он едет в Москву, а потом он едет в Америку. Не имели в виду ничего конкретного, нам просто этого хотелось. Не только зрителям, но иногда и создателям хочется пожить еще со своим героем. Не было никакого расчета, было наше желание еще в это поиграть, это пожить.

Сельянов вспоминает, что даже с заранее очевидным хитом тогда было наивно рассчитывать на серьезные заработки; в стране на момент выхода второго «Брата» работало около сорока современных кинотеатров:

Я не знаю, что должно было произойти, чтобы мы на нем заработали. Бюджет там был уже совершенно другой и по тем временам огромный<sup>4</sup>. Фильм собрал миллион долларов в кинотеатральном прокате: это была колоссальная цифра. Он имел сумасшедший успех, но даже при этом успехе, после проката, DVD и телевидения «Брат 2» не вернул деньги. На телевидении тогда закупочные цены были ничтожные.

На вопрос о том, не было ли у них желания зара-

<sup>4</sup> По данным сайта «Кинопоиск», бюджет фильма — \$1,5 млн.

ботать если не денег, то народной любви, Сельянов, однако, отвечает утвердительно: «Не буду отрицать, наверное, как-то это присутствовало».

«Огромный» бюджет, несмотря на то что «Брат» был уже брендом, собрать оказалось непросто. Сельянов вспоминал:

Это было серьезное испытание для меня и для Балабанова. Я понимал, что один в то время потянуть его не в состоянии. Понимал, что надо будет найти сопродюсера и считал, что это будет очень легко. Предлагал половину. У меня было пять — это месяцев за пять — полноценных сопродюсеров, которые говорили: «Да, конечно, не вопрос». И еще четыре, которые готовы были поучаствовать, но не половиной бюджета, а тысяч по триста, то есть процентов 20–25. Мне казалось, что я могу выбирать, но за месяц до начала съемок у меня не осталось никого — по разным причинам. Про некоторых я знаю, почему, — были какие-то обстоятельства; про кого-то до сих пор не знаю. Где было взять деньги? Помню два момента невероятной концентрации, когда все могло рухнуть, и я их преодолел. В узкопродюсерском смысле «Брат 2» был в моей биографии самой тяжелой историей. Но во многом благодаря Балабанову со всем этим удалось справиться. Он него требовалось, чтобы он правильно придумывал и быстро снимал, что он и делал. Это тот случай, когда дружба... Не знаю, как это назвать... Когда отношения, которые больше, чем отношения режиссера и продюсера, играют реально существенную роль для того, чтобы процесс случился.

На вопрос, превозмогали ли они эти сложности друг для друга, Сельянов отвечает: «Ну да».

Дороговизна проекта объяснялась в том числе и необходимостью снимать в Америке: надо было отправить русскую группу в Чикаго и заплатить американским специалистам. Балабанов вспоминал:



Там работать достаточно просто, даже разрешения<sup>5</sup> не нужно, чтобы на улицах снимать. Мы приезжали и снимали все полулюбительским способом. Очень много не артистов в фильме, в основном все [американцы] не артисты. Люди в черных районах, полицейские — они настоящие были. Для полицейского такая сложность была сказать: *Fuck those niggers*. Он произнес, но стеснительно так. Просто это политически не корректно.

Вспоминает Астахов:

В кино вообще с городом работать тяжеловато. Самое приятное — в Америке. Заплатил муниципалитету, тебе закрывают улицу от столки до столки. По расстоянию и по времени. Для меня было потрясением: мы приехали выбирать натуру в Чикаго, наверное, месяца за полтора до съемок. Выбрали места, они повесили плакатики на столбики с уведомлением, что через такое-то время просьба машины здесь не ставить. Мало того, что машин не было, — плакатики остались целы. А здесь, помню, когда мы снимали «Уродов», один «запорожец» нам страшно мешал, мы начали его двигать руками, прибежал какой-то прапорщик или мичман и нас чуть не побил всех. В Америке мы были около месяца, и там у нас уже были другие возможности. Можно было стрелять, гонки устраивать, перекрывались улицы. Уже было похоже на настоящее кино. Оно и выглядит по-другому; но если по душевности, то первый «Брат», наверное, лучше. Если бы был третий, то я бы поучаствовал, хотя бы в памяти о ребятах, которые погибли. Думаю, что это было бы им своеобразным памятником.

Третьего фильма, как известно, не случилось, но в начале нулевых зрители верили, что продолжением дилогии станет фильм «Война».

<sup>5</sup> В начале фильма «Как снимался „Брат 2“» балабановскую группу прогоняют с Красной площади.

## БАЛАБАНОВ НА ВОЙНЕ

Во время съемок «Войны» на площадку в Кабардино-Балкарии, Осетии и Чечне приезжали зеваки — люди были убеждены, что Балабанов делает «Брата 3». Сергея Бодрова в гриме «кавказского пленника» — капитана Медведева никто не узнавал. «Не сериал же бесконечный снимать. У Бодрова здесь другая роль», — со смехом говорит Сергей Сельянов в фильме Петра Шепотинника «Балабанов на войне».

Шепотинник делал свое документальное кино на съемках «Войны», доделал в 2008-м, и это, наверное, самое личное интервью Балабанова — трудно найти другие видео, в которых он так бы раскрывался перед чужой камерой.

Над сценарием режиссер начал работать еще в 1998 году, когда Первая чеченская уже закончилась, и продолжил после второго «Брата» и аварии на съемках «Реки», в которой, не успев доиграть свою роль, погибла якутская актриса Туйара Свинобоева.

Балабанов вспоминал в 2009-м:

Во-первых, [Вторая чеченская] война тогда шла<sup>6</sup>. Во-вторых, я познакомился с ребятами, которые в ямах сидели. Они мне очень много рассказали про это все, про чеченцев, про зинданы. Достаточно страшные истории, про то, как пальцы отрубает. Одного парня просто из Москвы украли — в фуре со стекловатой вывезли в Чечню на Новый год. Папа у него богатый просто очень был. Я встречался в Москве с теми, кто выжил. Очень многие не вернулись просто. И я решил сделать кино.

Солдат-срочник Иван вместе с товарищем попадает в плен к чеченцам. Полевой командир Аслан Гугаев ценит его за умение пользоваться компьютером и ве-

<sup>6</sup> Вторая чеченская война началась в 1998 году, активные бои велись два года, до 2009 года в республике действовал режим «контртеррористической операции».

дет с ним душевные разговоры. Вскоре в деревню доставляют еще двух заложников — пару английских актеров, которых ради выкупа похитили во время гастролей в Грузии. Еще через несколько дней всех четверых перевозят в другую деревню, где в зиндане сидит полупарализованный капитан Медведев. Аслан отправляет англичанина на волю, чтобы он собрал деньги на выкуп невесты, Ивана выпускают вместе с ним; через несколько месяцев оба вернутся в Чечню — спасти заложников. На открывающих титрах звучит чеченская песня про величие Аллаха («попса своего века»), на финальных — «Моя звезда» Бутусова.

В сценарии главного героя зовут Иван Задоломов, в фильме ненужная ирония отброшена — он стал Ермаковым. Сыграл его девятнадцатилетний Андрей Чадов — парень из Солнцева, который решил выбираться с окраины и поступил в театральное училище. В 2009-м Балабанов не вспомнил, как он нашел Чадова, — или не захотел вспомнить: в позднейших интервью он говорил, что актер «сдулся». «Ингеборгу я взял, потому что она английский знала<sup>7</sup> — чтобы англичанку сыграть, — вспоминал режиссер (роль у нее почти нема). — Дело достаточно дорогое было, все-таки это экспедиция длинная. С вертолетами, с истребителями. За это деньги платить надо, истребители же не просто так летали. Англичанина я только одного мог себе позволить». На съемках Балабанов дразнил рыжего британского актера Иэна Келли «капиталистом» и не рассказал ему, что группа едет в зону контртеррористической операции, — выяснилось это уже в Ханкале. В нулевых Келли написал несколько популярных исторических книг и в 2010-м сыграл отца Гермiony Грейнджер, и позднее с гордостью вспоминал, что побывал на фронте. На съемках он все время читал «Войну и мир».

<sup>7</sup> Героиня Ингеборги Дапкунайте, Маргарет, в фильме не говорит почти ни слова.

Вспоминает Сергей Астахов:

«Война» — очень хороший фильм, жесткий. Работать тяжело было с точки зрения психологической. Мы до этого посмотрели кассеты, где по-настоящему убивают людей, записанные боевиками. Это зрелище произвело очень сильное впечатление, я даже не ожидал от себя. Наверное, дня три ходил, как стукнутый обухом по голове. Я любил тельняшки носить, и там одного десантника в тельняшке убивали. Так вот, пока мы жили в горах, я почему-то тельняшки не надевал. Но в остальном были нормальные киношные трудности. Например, в сценарии было написано всего две строчки: «Плот стремглав несся по реке. Они садили из всех видов оружия по едущему параллельно автобусу с боевиками». Всего две строчки, а мы снимали дней пятнадцать, причем с риском для жизни — река меняла русло каждый день. Надо было, чтобы плот прошел, на нем сидели бы люди, и главное — мы не должны были плот этот упустить, потому что там дальше страшные пороги. Рассчитывать, что мы его [потом] поймем, было нельзя. Мы пускали плот на стальном тросе, достаточно сильном, он был под водой. И когда трос натягивался, плот начинал погружаться в реку, и людей просто смывало. Балабанов хотел, чтобы на плоту были все актеры, — это не особо было нужно, потому что план был очень общий. Чадов, хоть он спортсмен, один раз посидел и сказал: «Леша, я не могу». А Балабанов хотел, чтобы и Ингеборга села, и Сережа Бодров. Тогда я не выдержал и сказал ему: «Леша, ты хочешь, чтобы была еще одна „Река“?» Помню, когда я это произнес, он замолчал, сник и сказал: «Пусть сидят каскадеры». А с актерами мы потом выбрали место поспокойнее. Плот шел вдоль берега, трос был привязан к трактору, и в самый последний момент, когда плот приближался, трактор вытаскивал его на берег — таким образом мы сняли актерские планы. Это было достаточно сложно. Конечно, мы максимально старались защитить людей. Там, где они переходят реку, они привязаны. МЧС нам очень хорошо помогало. Вообще снимать в горах тяжеловато.



## НЕПОЛИТКОРРЕКТНЫЙ «КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК»

Балабанов в фильме Шепотинника говорит:

Я думал, что на войне две правды — одной стороны и другой, а получилось не так, получилось, что их гораздо больше. И те, кто рядом с войной, один и тот же факт излагают совершенно по-разному. Меня там загрузили информацией, и я решил, что все правильно сделал: вот война, а дальше сами судите.

В «Войне» Балабанов дает слово и Ермакову, ожидающему суда за преступления в отношении мирных жителей (рядовые всегда оказываются крайними), и Аслану, с презрением рассуждающему о русских слабаках, и «либеральной журналистке», которая предполагает, что резкие оценки Ивана вызваны его озлобленностью.

В картине Шепотинника Сельянов вспоминает уже реальную журналистку (не названную по имени, но это Елена Масюк), которая занимала прочеченскую позицию, — просто от восторга, что ей доступен полевой эксклюзив. Потом она сама оказалась в плену и впоследствии называла своих похитителей «нелюдьми». «[Понятно], чего стоят идеология и оценки, не обеспеченные опытом, — говорит у Шепотинника Сельянов. — Идеологии здесь нет, здесь есть опыт — тайна жизни, к которой хочется прикоснуться».

Балабанов говорит в том же фильме:

Мне люди интересны, которые там живут. <...> Мы стали слабыми, а свято место пусто не бывает. Так же произойдет и с нами, с Америкой и всеми делами. Сейчас показывают по телевизору талибов, а я с ними жил — им насрать на телевизор. У них энергии много. <...> Ты вот сядешь в самолет [чтобы его взорвать]? И я не сяду, а они садятся. Ваххабизм проникает, ислам на семь веков моложе христианства. Но я про это не хочу кино снимать.

Сам Балабанов называл свою картину «неполиткорректным „Кавказским пленником“». «Картина честная, Лешина картина, его позиция, и во многом я с ней согласен», — говорит Астахов. Он же описывает один из эпизодов «столкновения цивилизаций» на съемках:

Нас в горах возил на камервагене некий татарин по имени Славик, хороший парень. Утром и вечером молился на коврике. Ели мы там все время говядину и баранину. Целый месяц, она уже приелась. Потом спустились вниз. Во Владикавказе у нас был эпизод, когда герои в кафе говорят с особистом по поводу выкупа, и там рядом жарят шашлыки. Балабанов попросил, чтобы шашлыки были только свиные. Запах невероятный, слюни у нас текли. И когда закончилась съемка, мы подошли к этим шашлыкам, а Славик уже был там и поглощал свиной шашлык. Я ему говорю: «Сла-а-авик! Как же так?!» Он мне в ответ: «Я все понимаю, но так вкусно, так вкусно...» Смешной такой эпизод. А в основном хорошая была работа.

В отличие от «Братьев» «Война» не вызвала бурных дискуссий. Позиция Балабанова в начале нулевых была определена — критика считала, что его безвозвратно унесло от поэзии «Счастливых дней» в патриотизм, путинизм, на территорию простодушного народного кино про «силу» и «правду».

Актеры играют хорошо, особенно Алексей Чадов. Больше, честно говоря, сказать нечего. Потому что все остальное — это то, о чем всегда говорят, когда всплывает фамилия Балабанова: о силе, о правде, о силе в правде, и о том, что правда — она у каждого своя, о политкорректности и о неполиткорректности, о брате-один, брате-два, брате-три и сестрах-четыре, о том, что русские своих на войне не бросают, о том, что всем кирдык, и о том, что Данила — наш брат, а Путин — наш президент, и о том, что не брат ты мне, гнида чернокопая. Как бы все это важно ни было, но нельзя пять лет подряд бубнить одно и то же. Скучно становится.

Так писал Алексей Казаков в «Афише», главном тогдашнем издании для молодой прозападной аудитории.

Путин появился в одном ряду с Данилой после того, как газета «Комсомольская правда» разместила на улицах российских городов свои рекламные щиты: «Данила — наш брат. Путин — наш президент». «Я участия в обсуждении проекта не принимал и предпочел бы, чтобы этого плаката не было», — говорил в одном из интервью Бодров. В 2000 году он в числе других деятелей культуры подписал письмо Бориса Березовского «Россия на перепутье»; в нем предлагалось создать новое демократическое движение — очевидно, для противостояния Путину. Вряд ли кто-то тогда понимал истинные мотивы теряющего влияние олигарха — Балабанов был уверен, что его товарищ вступил в партию по наивности. Ему Березовский тоже предлагал вступить, но он отказался. Гораздо сильнее Балабанова заинтересовало предложение снять кино по «Большой пайке» Юлия Дубова, но режиссером картины «Олигарх» в результате стал Павел Лунгин, а одним из сопродюсеров — Сельянов. Премьера «Олигарха» в «Пушкинском» состоялась почти сразу после Кармадона; на Сельянова было страшно смотреть.

### КИНО О КИНО

Когда пересматриваешь этот до сих пор любимый народом фильм сегодня, замечаешь, насколько для Балабанова он личный. Это проявляется и в мелких деталях (товарищ Ивана после освобождения из плена собирается поступать в Горьковский институт на переводчика), и в параллельном, чисто балабановском метасюжете: «Война» — в большой степени кино о кино. У Шепотинника режиссер с хитрой улыбкой соглашается с вопросом интервьюера: «Фильм ведь не про войну?» — «Не про войну. Человек прочитает, придет — и ошибется».

И в сценарии, и в самой картине, и у Шепотинника упоминается слово *shoot*, что по-английски означает и «снимать», и «стрелять»; этот факт явно заворачи-

вает режиссера и его группу. Открывающие кадры — военная хроника, невольно напоминающая о полево м снаффе, который так поразил Астахова. Драматургически фильм представляет собой видеоинтервью сидящего в изоляторе Ивана, а все основные события — его флэшбэки. Перед возвращением в Чечню англичанин получает от спонсора камеру и заказ на фильм о спасательной операции. Именно его записи становятся основаниями для обвинения Ивана в применении силы по отношению к мирным жителям (на самом деле снимал Астахов, как и персонаж Изна Келли, закрепивший на голову камеру); кино, сохранившее для посмертной жизни Трофима, в «Войне» становится свидетелем не защиты, но обвинения.

Так, в «Войне» Балабанов впервые проявил интерес к цифровым камерам, которые в начале нулевых активно вторгались в кинематограф и повседневную жизнь. При его профессиональной консервативности (все фильмы режиссера, кроме последнего, сняты на пленку) он одним из первых в нашей стране заметил феномен и даже попытался рассмотреть его вблизи. В 2007 году компания СТВ объявила о запуске молодежного проекта «Кино»: желающим предлагалось снять свое видео на цифровую камеру или мобильный телефон — хронометраж пять минут, из лучших Балабанов смонтирует картину.

Сельянов вспоминал:

Он наблюдал за своими сыновьями, главным образом за старшим и его друзьями, ему стало интересно: а как они, что они? Аудиовизуальная часть нашей жизни привлекает молодое поколение, в том числе в плане собственных каких-то этюдов, тем более что это уже довольно давно стало просто. Леша хотел сделать проект, в котором школьники снимают какие-то фильмы. Вокруг этого предполагалась некоторая человеческая история — у каждого мальчика, у каждой девочки. Нам прислали три тысячи штук, один из них Леша отобрал, еще два были на прицеле. Но не

сложилась сама история. Контуры ее были, мы еще и к сценаристам обращались, одному-двум. Сценаристы тем более не справились. Идея была очень забавная, любопытная, но не была исключительно важной, этапной ни для меня, ни для него.

Позднее почти та же концепция воплотилась в нескольких проектах Александра Расторгуева и Павла Костомарова: из любительских съемок они смонтиро-

вали фильмы «Я тебя люблю» (2011) и «Я тебя не люблю» (2012), их эксперименты продолжают на проектах «Срок» (позднее «Лента.doc») и «Реальность». Кажется, в 2007-м для подобного эксперимента еще не пришло время, и заниматься им должны были другие люди.

Расставание с «Кино» прошло для Балабанова безболезненно — это был не единственный его несостоявшийся проект.





## Глава 6

# КАТАСТРОФА И ПОСЛЕ: «РЕКА», «АМЕРИКАНЕЦ», «МНЕ НЕ БОЛЬНО», «ЖМУРКИ»

По словам Балабанова, «Война» появилась после аварии на съемках «Реки», потому что надо было «быстро снять какой-то другой фильм». «Это была энергия этой аварии, энергия этой реки», — говорил он в интервью Андрею Плахову<sup>1</sup>. Темная вода севера в «Войне» превращается в бурный горный поток и выплескивает неизрасходованные силы.

Астахов вспоминает о «Реке»:

Думаю, это был наш пик с точки зрения зрелости в профессии. И мы могли бы снять очень сильное кино. Может, самое сильное в нашей жизни. И фильм мог бы получиться очень сильно влияющим на людей. Помню, когда печатал копию, люди из лаборатории вышли, ничего не говоря, держась за стенку. Женщины поплывшие с мокрыми глазами.

«„Река“ — это какая-то древнегреческая история, настоящий рок, трагедия, — говорит Любовь Аркус. — С моей точки зрения, это должен был быть шедевр».

Сейчас «Река» представляется центральной и переломной работой режиссера — она изменила бы многое, будь она снята, но и неснятая, она предопределила вторую половину балабановской фильмографии. Остановив работу после аварии и гибели актрисы Туйары Свинобоевой, позднее Балабанов смонтировал отснятый материал в 40-минутный фильм с собственным закадровым текстом между сценами и переводом с якутского, который сделал обычный человек, не актер; в 2004 году «Реку» показали на фестивале в Венеции. «Снимать дальше он не хотел и не мог после гибели этой девочки, — говорит Любовь Аркус. — Он смонтировал памятник несчастлившемуся фильму. Хотя мне кажется, он все равно случился».

<sup>1</sup> Плахов А. Люди, которые живут для денег, — неправильные люди. // «Режиссеры настоящего». СПб. 2008. С. 30

## «РЕКА»

Герои «Реки» — своеобразная Мергень, кроткая Анчик (Анка в сценарии), маленькая Бытерхай, погибающие от проказы Кыргелей (Григорей в сценарии), Джанга и Салбан — ведут посмертное существование в убогой юрте на берегу, вдали от людей: вспоминают о прошлой жизни, рассказывают друг другу сказки о любви, выживают вопреки. У них есть патефон («попса своего века»). Иногда «общество» присылает им что-то из еды и обноски. Анчик была женой Кыргелея и пришла в юрту недавно — искать мужа, но от него уже ждет ребенка Мергень. Младенец умирает, Мергень покидает маленькую общину, прихватив лодку и сети и обрекая оставшихся на голодную смерть, а потом возвращается и снова становится инициатором многочисленных конфликтов. Однажды ночью она поджигает хижину Кыргелея, все погибают, кроме Бытерхай и новорожденного ребенка Анчик, которого девочка вытаскивает на лодке в реку.

Режиссер вспоминал<sup>2</sup>, что сценарий Эверта Паязятяна «На краю земли» ему принес Сельянов и спросил совета: «Кто может снять этот фильм?». Балабанов ответил: «Я».

О том, как появилась идея фильма про маленький поселок прокаженных в якутских лесах, Паязятян в 2003 году подробно рассказал журналу «Киноведческие записки»<sup>3</sup>:

В 1970-е годы мне как-то попался номер «Недели» с рассказом о колонии прокаженных где-то в районе Астрахани: вроде бы обычная деревня, люди живут нормальной жизнью — ловят рыбу, женятся, растят детей. И чем-то задела меня та статья, я ее вырезал, положил в свой архив. <...> Прошло лет двадцать, и однажды (я тогда работал в Госкино России) ко мне пришел человек <...> положил на мой стол толстую

книгу<sup>4</sup>, попросил ее прочитать, и если мне понравится, найти автора, который согласился бы написать сценарий по какому-нибудь рассказу или повести. Объяснил, что это произведения поляка Вацлава Серошевского, который в конце XIX века был сослан в Якутию, а после окончания срока ссылки там осел, женился и стал писать о якутах. Я пообещал показать книгу знакомым мне сценаристам, но вскоре понял, что обещание это было легкомысленным. Все, к кому я обращался с этим предложением, подержав в руках увесистый том, спрашивали: «Кто возьмется за производство? А договор будет? А Госкино гарантирует поддержку?» И уж не знаю, как вышло, но я стал писать сценарий сам, не имея никаких перспектив, не общаясь ни с продюсерами, ни с режиссерами.

В той же публикации «Киноведческих записок» Сельянов объясняет: Балабанов заново переписал историю прокаженных якутов, опираясь не столько на сценарий Паязятяна, сколько на прозу Серошевского. Балабанов в 2009-м говорил:

Это не оригинальный сценарий, там книжка была, Вацлава Серошевского — он польский писатель очень хороший, который попал в ссылку за польское восстание<sup>5</sup> и прожил всю жизнь в Якутии. Выучил якутский язык, женился на якутке, у него дети якуты. И он написал книжку под названием «Якуты», которая до сих пор является энциклопедией для них. И очень много написал рассказов. У него был рассказ — «Предел скорби», там еще из других рассказов, но основа была — «Предел скорби», по нему я и написал фильм «Река». Я в Якутии был раньше, несколько раз, познакомился с этими людьми — это наша<sup>6</sup> вотчина была. Я поехал

4 «Предел скорби» Вацлава Серошевского.

5 Серошевский, участник рабочего движения, в 1879 году был приговорен к семилетнему сроку за сопротивление полиции.

6 Свердловской киностудии.

в театр, на «Якутфильм», поездил вокруг и решил снять на якутском языке, мне показалось это интересно. Артисты оказались просто удивительные. Я потом Мишу снимал Скрябина<sup>7</sup> и еще собираюсь его снимать, гениальный, считаю, артист. Вообще люди хорошие. Я очень жалею, это был бы фильм — бомба.

## ЗНАКИ

Незадолго до начала съемок Балабанов с другом попал в аварию на подмосковной дороге, но все равно решил запускаться. Сергей Астахов вспоминал:

Мне очень нравился сценарий, но меня не устраивал финал, где река уносит ребенка в море, и ничего нет. Нужно дарить зрителю хоть какую-то надежду на жизнь. Пусть даже это будет обман. Надежду надо дарить — иначе нет смысла жить. Фильм мог бы быть слишком пессимистичным. Мне нравилось формотворчество, такой сильный, упругий сюжет. Видно, меня это подвело. Если бы я был более принципиальным, я бы просто отказался. Я никакой не мистик, но я просто чувствовал, что мы делаем очень хорошее кино, но оно несет отрицательный заряд. Я был против начала съемок. К тому же Балабанов до этого попал в аварию. Он еле говорил. Тем не менее мы начали снимать.

Группа выехала в Кандалакшу — город на юго-западе Мурманской области (в Якутии снимать было слишком холодно). Художник Павел Пархоменко построил в лесу поселки, из якутских музеев привезли утварь. Многолетний сартник Балабанова Владимир Пляцковский вспоминает:

Жили в Кандалакше, было очень хорошо, ходили на рыбалку, ловили рыбу. Там была долгая дорога [до площадки]: мы ехали из гостиницы из Кандалакши

7 Михаил Скрябин в «Реке» сыграл Суньку, а в «Кочегаре» снялся в главной роли.

в лагерь примерно час. Был бычок, корова, ее надо было доить. Пришлось нанять доярок. Генератор стоял на площадке, ребята-генераторщики ехали туда, брали доярок, вместе ехали доить и запускать генератор. Нам девочки давали парное молочко. Провели гирлянды — к коровнику, к туалету, к гримерным, костюмерным, ребята поставили баньку, в которой можно было помыться: был сложный грим — большие проказы. Когда банька нагревалась, девочки вешали костюмы на просушку.

Воспоминания Пляцковского, скорее, идилические, но Астахов утверждает, что сложности начались почти сразу, и рассказывает о целой череде событий; подмосковная авария Балабанова — только одно из них.

Были постоянно знаки, чтобы мы не снимали. Мы преодолевали какие-то невероятные трудности. Одна из главных: сняли все, что должны были снять осенью, и ждали снега. Тридцать дней ждали снега. Группа сидела в Кандалакше, народ спивался. А снег уже должен давно быть — за Полярным кругом, в ноябре. Дождь идет, и все. Много таких знаков было. Людей много болело. Я возил на машине девочку в Мурманск, летел со страшной скоростью. Несколько раз возил бабушку. Там же не вызвать «скорую», и когда она еще приедет? Лучше я в один конец съезжу. Было много вещей, которые мы преодолевали. Мы очень старались. Все делали честно и бескомпромиссно. Самым таким знаком стал финальный кадр, который мы сняли с Лешей. Нашли место, где река впадает в озеро, и в озере — три острова. Я очень обрадовался — потому что не получалось только море и только небо, как хотел Леша. Пригнали кран из Белоруссии двадцатипятиметровый. Мы приехали, сняли этот кадр, он получился. Но получился как? По-Лешиному. Был туман, и этих островов не было видно. Я там чуть не на коленях валялся: «Леша, давай снимем [еще] кадр, где есть



острова. Вот будет кино, встанет вопрос о том, что оно слишком уж пессимистичное, ты вынешь этот кадр из загашника. А если что, просто выбросишь его в корзину». Я его уговорил. Это было километров пятьдесят от Кандалакши, утром приезжаем, привозим куклу ребенка — а все заснежено. Замерзло наше озеро. Это было накануне той печальной съемки.

### **АВАРИЯ**

Автокатастрофа произошла 20 ноября 2000 года, по дороге из Кандалакши в лагерь, где проходили съемки. За рулем «ленд круизера» был Сергей Астахов, пассажирами — исполнительница главной роли, артистка театра Саха Туйара Свинобоева, монтажер Марина Липартия, Балабанов и Надежда Васильева с пятилетним сыном Петей. Уклоняясь от столкновения со встречной машиной, Астахов не справился с управлением, «круизер» выкинуло на обочину, все получили разной степени травмы. Петя в результате остался с отцом в гостинице, все женщины оказались в больнице, где 27-летняя Свинобоева через сутки умерла.

Астахов вспоминает:

Этой девушки, Туйары, вообще не должно было быть на съемках. Леша попросил ее поехать с нами, чтобы показать каскадеру, как она бежит: накануне мы сняли сцену, где она начинает бежать, выбегает за кадр, как бы кидаясь в горящую хижину. Мы сняли не очень удачно. Изба не рухнула так, как мы хотели. Мы набились в мою машину (у меня была хорошая машина, которой в итоге мы все обязаны своей жизнью), а Туйара села в автобус вместе со всеми. Но ее оттуда вынули и посадили к нам шестым человеком. Я был за рулем. Поехали. По дороге перепад был, там местные всегда срезали по встречной. Когда выехали из-за этой горки, мы с Балабановым заорали, потому что навстречу, ослепляя нас, шла машина. Дело было поздним вечером. Я избежал столкновения. Еще до горки ехал как можно правее — знал, что там режут местные. Ехал по

самой кромке дороги. Правые колеса у меня были на песчаной обочине, а левые были на абсолютно гладкой ледяной поверхности. И если бы я не тормозил, мы бы выкатились дальше, не свалившись с этой горки. А я, естественно, с испугу тормознул, машину развернуло задом и начало вперед тащить. Мы упали с этой горки. Нас еще несколько раз кувыркнуло. Непонятно — наши-то двери не открылись, а ее, Туйары, открылась. То ли она держалась за ручку, то ли еще что. Ее так высоко подбросило, что она упала и расшиблась о камни. Было заведено дело. Его закрыли за отсутствием состава преступления. Формально я не виноват. Но по-человечески я буду себя винить до конца жизни.

Астахов и СТВ потом купили родителям актрисы квартиру в Якутске: «Мы свою вину чувствовали», — говорил Балабанов в интервью Игорю Свинобойко.

После гибели Туйары было решено не возобновлять съемки. Астахов говорит:

Мы не могли продолжать картину, хотя отец ее говорил: «Да у меня еще три дочери есть. Берите и снимайте». Туйара так много присутствовала в картине, что нам бы все пришлось переснимать заново с другой актрисой. Ни физически, ни морально не было никаких сил. Мы решили никогда не возвращаться к этому. Я думаю, что просто нас наказал Бог. Мы могли бы создать сверхпессимистичный фильм. Картина могла бы быть очень талантливой и сильной, что было бы еще хуже. Если вы читаете сценарий, там голая Туйара выносит голого Солбана, у которого отрываются руки и ноги от проказы, на съедение волкам. И когда медведь и девочка вдвоем остаются на берегу, всем понятно, что он ее съест. Вообще в книге, там все просто — медведь проломил крышу, достал девочку и съел. Никто не понимал, как снимать медведя. Он полтонны весит, одно из самых опасных животных — хотели на тросике пустить. Безопасность девочки никто не мог гарантировать — ни мы, ни дрессировщики.

Слава богу, что не сняли. И лодка уплывает туда, где нет ничего, кроме неба и воды. Веселый финал. Леша тогда не был согласен [на другой], но все еще было впереди. Предполагалось снимать зиму, столько еще не сделанного. Мы сняли, очевидно, только треть картины. Я бы никогда не стал снова снимать этот фильм. Я и тогда это делал с трудом, через силу. Мы и так живем вопреки всему. А после такого фильма — только веревку останется на шею надеть.

Социальных сетей и Интернет-СМИ в 2000-м почти не было, об аварии газеты писали, но без надрыва. Смерть на «Реке» тогда воспринималась как единичная трагедия, поклонники Балабанова расстраивались, что фильма не будет. «Петя каким-то невероятным чудом спасся, Надя получила тяжелые травмы, — говорит теперь Любовь Аркус. — И это было как бы номер один. Просто тогда казалось: ну мало ли — бывает. Потом уже все, конечно, сложилось в узор — после Кармадона».

## КАРМАДОН

Летом 2002 года Сельянов запустил второй фильм Сергея Бодрова «Связной». 14 сентября Бодров и его оператор Даниил Гуревич (фильм «Бумер» им уже был доснят, но в прокат еще не вышел) поехали во Владикавказ выбирать натуру, позднее к ним присоединилась остальная группа. Вечером 20 сентября, во второй день съемок на Кармадонское ущелье, где находились они все, обрушился ледник Колка. Погибшими официально признали девятнадцать человек, пропавшими без вести — сто шесть, сорок два из них — из съемочной группы «Связного», включая временных сотрудников: рабочих, милиционеров, водителей, солдат и артистов конного театра «Нарты». Поисковые работы продолжались еще несколько лет, никаких следов до сих пор не нашли.

Среди тех, кто погиб в Кармадоне, были люди, работавшие с Балабановым, — в том числе худож-

ник-постановщик «Замка» Владимир Карташев и монтажер Марина Липартия, уцелевшая в аварии на «Реке». Владимир Пляцковский тоже должен был ехать с Бодровым, но оказался занят на съемках «Прогулки» Учителя. «Он был очень привязан к Маринке Липартии, — говорит Пляцковский. — В любое время суток ей звонил, говорил про какие-то придумки: „Это так снимем, это там снимем“». «Возможно, именно стечение роковых обстоятельств, пиком которых стала кармадонская трагедия, нарушило преемственность той профессиональной школы, которая начала было формироваться вокруг студии Сельянова — Балабанова», — писал в некрологе Балабанову Андрей Плахов<sup>8</sup>.

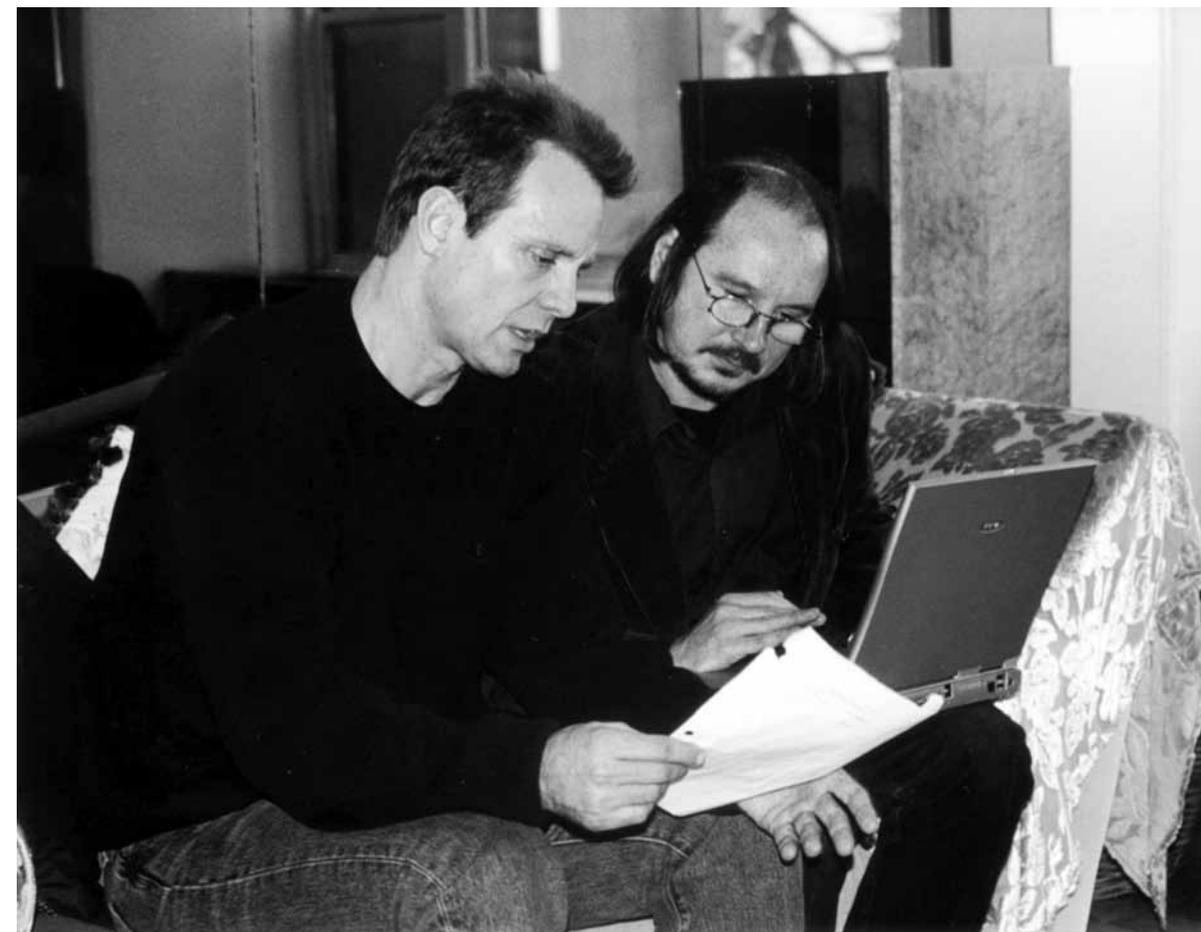
По видео и фотографиям начала нулевых видно, как сильно чисто внешне изменился Балабанов после гибели Бодрова и группы. «Слова Балабанова „Я не хочу“ прозвучали после Кармадона», — говорит Любовь Аркус. Тем не менее в 2003 году он запустился с фильмом «Американец», который тоже не был доснят. Надежда Васильева говорит:

Почему это произошло, непонятно. Мне кажется, что эти трагедии, что с Сережей, что с «Рекой», даже с этим «Американцем» — это такие трудности, которые к кинематографу не имеют никакого отношения. Это имеет отношение только к Лешину пути, который он проходил. И если б не было вот этих трагедий, он бы не снял последнего фильма.

## «АМЕРИКАНЕЦ»

Сценарий «Американца» читается как сводка текущих событий, нанизанная на авантюрный сюжет. Будь он снят, это был бы самый захватывающий фильм Балабанова, и обсуждение было бы бурным: достается тут всем, кроме коренных народов севера, — и евреям, и американцам, и китайцам, и русским.

<sup>8</sup> Плахов А. Точность невозврата // Коммерсантъ. 2013. 20 мая.



По сюжету нью-йоркский брокер Ник Макгауэр по наводке русского приятеля-эмигранта покупает стремительно растущие акции Восточно-Сибирского алюминиевого завода, вложив в них свои и чужие миллионы. На следующий день завод объявляют банкротом: выясняется, что в регионе сменился губернатор, директор оказался не в фаворе и продал завод другому. Чтобы вернуть растраченное, Ник покупает туристическую путевку на Байкал, приятель-эмигрант снабжает его адресом

чьей-то знакомой — школьной учительницы Кати, которая знает английский. В самолете Ник встречает отряд «зеленых», которые едут спасать Байкал от безответственных русских. По Иркутску его везет сварливый таксист — провинциальный родственник водил из второго «Брата». Американец находит Катю, ее восьмилетний сын Петя в ответ на приветствие отвечает: *Fuck you*, — это маленький социопат, который скучает по сбежавшему в Америку папе-еврею и любит Человека-паука.



В это время зэки в иркутской колонии замышляют побег и берут с собой молодого — Алешу, чтобы съесть его в случае необходимости. Алеша отбывает срок за хранение оружия вместо другого — азербайджанского бандита Аликапера, который помог ему избежать еще одного обвинения: в изнасиловании, которого он тоже не совершал. При побеге остальные заключенные погибают, Алексея в тайге выхаживают тофалары — представители коренного народа иркутской области. Они верят в то, что медведь — их брат. Алеша — брат Кати. Аликапер должен ему денег.

Ник встречается с бывшим директором завода, молодым хлыщом — тот объясняет, что игра проиграна; но позднее выясняется, что он в прекрасных деловых отношениях с директором новым, неприятным лысым человеком. У Ника тем временем блокируют кредитные карточки: в Америке его обвиняют в хищении 55 миллионов долларов, имущество арестовано, а жена подает на развод. Алеша тем временем приходит к сестре. Он тоже знает английский, но не любит на нем говорить.

Ник ухитряется договориться с новым владельцем о финансовой схеме, которая решит его проблемы, но того сразу после переговоров убивает киллер-китаец. Милиция подозревает американца. Тем временем Аликапер сдает Алешу, тот собирается к бабушке в Норильск и вынужден взять с собой Ника. Перед уходом Алеша пытается изнасиловать сестру, но Ник его останавливает (это, кажется, единственное приближение к теме инцеста в русском кино) — он уже влюблен в Катю. В это время приходит знакомый — предупредить об облаве на Алексея. Все прячутся у пьяных соседей, которые слушают Высоцкого и рассуждают о величии России и жидях.

Прежний владелец, который и заказал нового, предоставляет Алеше и Нику убежище, потому что хочет извлечь выгоду из связей и способностей американца, но быстро понимает, что укрывает преступников, которые находятся в розыске. Оба бегут из города с му-

зыкантами группы «Ленинград». Катю за укрывательство изолируют, а ее сына помещают в спецприемник. Позднее американец и каторжник возвращаются из Норильска в Иркутск, вытягивают Петю из спецприемника и отправляются к тофаларам — Алеша забирает у них свой автомат (им он завладел при побеге из колонии), убивает Аликапера (свидетельница говорит, что убил китаец), находит у него деньги, часть отдает Кате, а сам бежит в Америку. Катя на лыжах приезжает к Нику и сыну.

Алешу должен был играть Алексей Чадов, русских олигархов — Виктор Сухоруков и Евгений Миронов, Катю — сериальная актриса Ирина Низина, тофалара — Михаил Скрябин, а Ника — американский актер Майкл Бин, известный по роли отца Джона Коннора в первом «Терминаторе». Съемки планировались в Нью-Йорке, Иркутске и в тайге. Перед тем как принять предложение студии СТВ, Бин посмотрел «Про уродов и людей» и «Воину». Он остался доволен режиссером и будущим партнером. Оператором снова был Астахов.

У «Американца» было девять съемочных дней: в том числе, к радости иркутян, успели отснять специально организованный концерт «Ленинграда». После этого Бин запил и контракт с ним был расторгнут. В 2009-м Сельянов вспоминал:

Немного то есть [успели], с учетом того, что первые три дня или четыре снимались в Нью-Йорке, вторые — в Норильске (а это покруче Нью-Йорка). Потом были два в Иркутске, после чего наш артист окончательно слетел с катушек от алкоголя и наркотиков, и съемки фильма были прекращены.

Замену Бину пытались найти, но скорее по инерции. Когда истоптал какой-то подинок поляну, психологически становится неприятно. Мы опять Джоанне Рэй<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Голливудский кастинг-директор, работала с Тарантино и Линчем, в том числе на «Твин Пиксе», «Малхолланд-драйв» и «Голубом бархате».

писали, и она нам кого-то предлагала. Был Вуди Харрельсон, которого она нам предлагала, и с ним велись переговоры — такие реальные переговоры, но он был занят. Он в общем был готов, гонорар был озвучен, но сроки... У нас зима, мы не могли: нужно было на год откладывать, с ходу не перестроиться. Хотя в начале января мы как-то планировали для себя возобновление: вся эта история закончилась в ноябре. Нужно было бы все заново переснимать, он там из кадра в кадр. Мы как-то пытались... Но по финансовым обстоятельствам, по психологическим, по организационным...

В 2009 году Сельянов говорил, что за вычетом «Реки» и «Американца» («Кино» они оба не придавали большого значения) у них почти не было начатых, но сорвавшихся проектов:

Балабанов — режиссер выдающийся, один из самых сильных, и не только в стране. У таких людей редко бывают фальстарты. Я не говорю о достаточно большом количестве идей, которые приходят в голову, но не находят продолжения: придумал, либо сам забыл, либо мне сказал, я там в ответ что-то промывал, и дальше не пошло.

Еще один неснятый фильм Сельянов и Балабанов на своем внутреннем языке называли «про полярника». Сельянов вспоминал:

Предполагалось, что будет играть Брюс Уиллис. Он про это ничего не знает. Большой был проект. Сибирь, XIX век. Американец оказался в России волею судьбы. Он там не то обморожен, не то обожжен — лицо у него замотано. Собственно Брюса Уиллиса мы при этом не видим. Был интерес, чтобы было, ну, совсем замотано — не для того чтобы снимать дублера. Тогда Уиллис был народным артистом России и всего мира, мы даже не обсуждали, согласится он или нет. Понятно, что вероятность была невелика, но мы говорили про

сам проект. Я как-то не проявил энтузиазма. История там не сложилась, на мой взгляд. Если бы сложилась, то мы, наверное, пытались бы.

#### «ЖМУРКИ»

Май 2005 года, Москва, Центральный дом предпринимателя. «Мы хотели снять очень смешное кино», — уныло говорит Сельянов журналистам; только что показали фильм «Жмурки», и это провал. Ожидания снова разошлись с тем, что предлагает Балабанов. Это первая после «Войны» картина, которую удалось доснять. Ждали сильного камбэка, а получилась несмешная комедия. Вся Москва была завешана плакатами с изуродованными гримом лицами Михалкова, Дюжева и Алексея Панина; выглядели они жутковато. Сегодня кажется так: прощание с девяностыми не удалось, потому что с ними никто не прощался — история непрерывна, прошлое невозможно отвергнуть. К тому же два бандита, постоянно крестящийся Сергей и Саймон, по комиксам изучающий английский язык, представляют два вековых российских архетипа — западника и славянофила. Слоган фильма, «Для тех, кто выжил в девяностые», звучит как предупреждение: «Мы вас помним и знаем, где вы сейчас».

Позднее в рецензиях фильм назовут «неожиданным», но ничего неожиданного в нем нет: карикатура — это заострение черт, а черты своих героев Балабанов заострял всегда, просто не каждый раз в комическом ключе. Тем не менее карикатурны были и персонажи его предыдущих картин (снятых и неснятых) — Аслан Гугаев в «Войне», русский пьяница в «Американце», даже девочка Кэт в «Брате».

Балабанов говорил в 2009-м:

Там утрировано все. Плохо, что не поняли люди, что это комедия. У нас нет такой традиции. Я смотрел с народом, народ хохочет в зале, а потом выходит в каком-то недоумении. Все пришли смотреть третьего «Брата», как я понял потом. И Михалкова тоже обвиняли, что



он согласился в таком дерьме сниматься. Он людям объясняет: Балабанов сделал пародию на себя, свои фильмы. Он там действительно сыграл смешно.

Герой Михалкова — тезка Сельянова, Сергей Михайлович. Он начинает как провинциальный пахан, а заканчивает охранником Сергея и Саймона, бывших шестерок, а ныне уважаемых законодателей. Михалков вспоминает:

Познакомились мы на какой-то вечеринке. Он подошел ко мне, сказал, что я такой-то такой-то, хотел вам выразить респект и уважуху. Я сказал ему тоже, что я знаю его картины, очень ценю его и считаю талантливым человеком. Обменялись любезностями — собственно, и все. Потом мы где-то встречались, никаких отношений, дружбы семьями, участия в общих семинарах, обсуждений — ничего этого не было. Потом была череда ужасающих событий, с ним связанных, и с фильмами, и с Сережей Бодровым. Сильно его потрянуло. Потом он позвонил мне, сказал, что у него есть сценарий, прислал мне. Я несколько огорчился и удивился, что он мне предлагает такого банального сериального героя, каким он был написан. И мы с Балабановым встретились в гостинице мосфильмовской, я сказал: «Неинтересно мне это играть». Есть актеры, которые в этом практикуются. Не то чтобы я не хотел сыграть мафиозо — просто тот характер, который предлагался, не нес ничего такого, в чем интересно разбираться. Или — что интересно создавать по причине остроты и парадоксальности. Но я видел, что в картине есть некая интонация, которая не похожа на советские подражательные ужастики, триллеры, боевики. Тогда я предложил: давай сыграем просто идиота. Полного идиота. Жесткого, не исключаяющего, что он может сжечь в камине архитектора, но в остальных параметрах [он идиот] — сын такой же балбес, он сам боится жены. Разговаривает он так — немножко под Михал Сергеича Горбачева: «Мамка

заругает». Мы стали импровизировать по этому поводу разные ситуации, было очень много импровизаций текстовых — импровизация же идет от актера. Мордюкова в «Родне» постоянно импровизировала: «Что ж мне — сидеть на стуле, смерти ждать?», «Не спи, рыбак, — проспийшь путину». И в данном случае тоже это шло от меня. Когда я характер ухватил немножко, это потянуло за собой определенный костюм, грим, его историю, татуировки, а какие татуировки? Как только ты договариваешься о характере и как только ты его хотя бы эскизно показываешь режиссеру, и он говорит «да», тут включаются все остальные компоненты фантазии, правдоподобности, утрирования и так далее. Это вещь, в которой очень много привходящих разносторонних движений, при одном условии — когда вы договорились базово, кого вы играете. Что за человек? Может человек совершить этот поступок? Нет, не может. А вот этот поступок может. Если бы он не пошел на мое предложение, я бы отказался, несмотря на то, что мне очень хотелось с ним работать. И Балабанов это принял, а дальше мы пели. Я лично получал от этого удовольствие. Потом мне рассказывали, что группа ужасно нервничала, что я сейчас приеду и буду режиссировать, что полная чушь — я никогда в жизни не вмешиваюсь в режиссуру. Я просто не снимаюсь у людей, к которым надо вмешиваться. Могу предложить какие-то решения, связанные с моей ролью, но никогда не лезу... И это очень оценил Леша, который сказал: «Михалков — настоящий профессионал, который никогда не лезет». Мне с ним было очень легко.

Памятный монолог про «просак» — тоже импровизация Михалкова: «Это моя старая шутка».

Ни во время съемок, ни после Михалков так и не узнал, что «Жмурки» (как и «Мне не больно») были поставлены по чужому сценарию: «Я не замечал этого. Когда внутри что-то переделывали, это делал он. Я не видел другого соавтора».

Сельянов вспоминает:

Изначально это был сценарий Мохначева Стаса, такого молодого человека, юного футболиста, который пошел по пути Тарантино: получив травму, устроился в кинопрокат и всего этого насмотрелся. Он написал сценарий за сутки, от руки причем. Алеша его достаточно переписал, поэтому его имя там тоже стоит.

Сам Балабанов говорил, что оставил криминальный сюжет (самая неприципальная часть картины), но переписал диалоги. Критик Алексей Медведев, который встречался с Мохначевым и читал его сценарий под названием «Кавардак», утверждает, что изменений было внесено на удивление немного: Балабанов попросил автора дописать пролог — лекцию о накоплении первоначального капитала в исполнении Жанны Болотовой, добавил финал с видом на Кремль, собственные пластинки, привезенные из Англии, и гэг со студентом-медиком, который вместо инструмента достает из саквояжа учебник (это очевидный пародизм еще не снятого «Морфия» — доктор Поляков там таким же образом принимает сложные роды).

«Жмурки» — один из трех фильмов Балабанова (после «Брата 2» и «Войны»), в котором возникает Москва, и тоже в карикатурном виде — сразу Красная площадь и концентрация власти (офис Саймона и Сергея снимали в гостинице «Россия», после чего ее сразу снесли). Остальное — Нижний Новгород; снова, как в «Братьях», движение из провинциальных холодных девяностых в ослепительную Москву нулевых. «„Жмурки“ снимали в Горьком, в Нижнем Новгороде, в моем втором родном городе, — говорил Балабанов. — У меня три родных города получаются». В Москве же снимали бильярдную: для этой сцены в Нижнем Новгороде были построены декорации с видом на Волгу, но Рената Литвинова не успела закончить эпизод между поездами; сам Балабанов, как и бандит Серега, играл в русский, а пул не признавал.

Знаменитые костюмы — те самые кожаные бомберы и малиновые пиджаки — делала не Надежда Васильева, работавшая тогда на сериале у Владимира Бортко, а Татьяна Патрахальцева — она же была художником на «Войне» и «Мне не больно». «Я Таню просила меня заменить, — говорит Васильева, — знала, что она трудоголик и очень ответственный человек и хорошо к Леше относится, и поэтому мне было спокойно». Позднее Патрахальцева говорила, что одежду приходилось постоянно отчищать от пятен искусственной крови. «Леша все время говорил: „Давайте крови больше!“ Вся кровь художники истратили, а Леша опять говорит „Давайте больше“, — вспоминал Владимир Пляцковский.

Сам Балабанов называл картину «комиксом». «И не вина эстетика Балабанова, что воспитала его страна, где литература всегда была важнейшим из искусств, анекдот оказывался востребованнее комикса, на изобразительный ряд всем было плевать, а технологии обычно как-то искорежены теми, кому попали в руки», — писала Елена Фанайлова в «Сеансе»: «Жмурки» с их подчеркнuto неприципальным сюжетом — это преодоление литературы, ставка сделана на изображение, привет подрастающему поколению первых российских визуалов. Отсюда парад узнаваемых лиц — это не люди, а коды, и за каждым лицом стоит свой контекст, который или утрируется, или перетряхивается: Михалков — пахан, Литвинова сразу в двух ролях — официантки и секретарши; продолжать можно до конца титров. Балабанов в интервью Дмитрию Савельеву<sup>10</sup> говорил:

Я решил снять фильм, на который пойдет молодежь. Моя задача была — сделать так, чтобы они пришли. В общем, история не моя. Она молодежная. Я ж про этот мир ничего не знаю. Мне вон с Федькой, стар-

<sup>10</sup> Савельев Д. «Мне делать кино для буржуев как-то не очень» // Известия. 2005. 25 мая.



шим сыном, контакт найти сложно. Он в Интернете сидит, что-то смотрит, что-то читает, чего я не читал. Вот я знаю, какие книжки читал мой папа, и я те же книжки читал. У нас была общая библиотека. А сейчас все разное, поэтому очень трудно. Что говорить про психологию людей, которых ты не понимаешь? Как можно для них снимать кино? Только наугад. Тут либо попадешь, либо промажешь. Вот и все. «Жмурки» — сознательно вторичный фильм, калька с западного кино — тарантиновского и прочего. Я не скрываю это, где-то даже подчеркиваю.

И, дополнительно подчеркивая связь с западным контекстом, на саундтреке впервые в таком объеме звучат англоязычные песни (список явно определялся личными предпочтениями режиссера: *Electric Light Orchestra*, *Stray Cats* и *Sparks*).

Молодежь в результате подошла чуть позже: в Интернете сегодня можно заказать фигурку-башкотряса (Дмитрий Дюжев в роли Саймона) — и это единственная отечественная картина, в связи с которой этот чисто американский мерчендайз кажется уместным. Сам фильм тоже не забыт: в августе 2013-го фотомоделю Джульетта Алмазова с оружием в руках ограбила нижегородскую кассу микрозаймов, а потом в интервью газете «Комсомольская правда» призналась, что сделала это из любви к фильму «Жмурки».

Балабановский комикс прижился.

#### «МНЕ НЕ БОЛЬНО»

Через год после «Жмурок» вышел фильм «Мне не больно» — первая мелодрама Балабанова и его последняя работа с оператором Сергеем Астаховым («Жмурки» снимал Евгений Привин<sup>11</sup>, с ним режиссер не поладил). Сценарий тоже чужой — его написал Валерий Мнацаканов. Три товарища (не без намека

11 Позднее Привин снимет «Однажды в провинции», фильм Кати Шагаловой, который назовут «„Грузом 200“ light».

на Ремарка) — десантник (Дмитрий Дюжев), дизайнер (Александр Яценко) и архитектор (Инга Оболдина) создали ремонтную бригаду и ищут клиентов. Первая же — Натэлла, она же Тата (Рената Литвинова), заводит с дизайнером Сашей роман, но квартира не ее — к ней захаживает некий Сергей Сергеевич (Никита Михалков).

Балабанов говорил в 2009-м:

Это не моя мысль, Сельянов мне сказал: «Почитай сценарий». Я почитал. Смотрю, хорошая мелодрама. Я мелодрамы не снимал еще. Кино несложное, камерное. Думал, сниму, возьму хороших артистов. Позвонил Михалкову. Рената — очень хорошая актриса. Это кино актерское. Я даже себя в соавторы сценария не ставил, хотя я там много переделал. Но ничего принципиально не изменил. У меня задача была, чтобы девушки заплакали. Заплачут — значит, получилось. Это абсолютно жанровая история, я ей большого значения не придаю, хотя фильм сделан хорошо.

Михалков говорил о своем герое Сергее Сергеевиче (то же имя было у клетчатого мужа в «Счастливых днях»):

Тут я абсолютно шел за ним, потому что мне был понятен этот человек. Любящий. Изумляющийся тому, что любит. Прощающий и в то же время страдающий от того, что есть что прощать. В то же время человек жесткий и достаточно коварный — он же записывает ее [на камеру]. Мне он был более понятен, это было менее экстравагантно, нежели «Жмурки». И опять же — мы [эту роль] пели. В роли должны быть какие-то пики, которые [ее] определяют. Как говорил Бергман: «Меня интересует не то, что актер играет, а то, что он скрывает». Поэтому для меня его слезы были — то, что герой скрывает. И плачет он, когда его никто не видит, когда он может быть обнажен. По большому счету для меня квинтэссенцией роли было это его

откровение, связанное с огромной трагедией предательства и утраты. Я не знаю, пускал ли Балабанов кого-нибудь по-настоящему глубоко в себя. Не думаю. Но нам хватало того, о чем мы говорили, для того чтобы играть эту роль.

Тата смертельно больна, Сергей Сергеевич оплачивает ей жилье и лечение с условием, что она не будет пить, гулять и приводить мужчин. Он просто любит и будто бы ничего не требует взамен (они даже не спят), но сохраняя ей — физически — жизнь, герой Михалкова жизнь у нее как будто бы забирает. В этом смысле Сергей Сергеевич — предтеча Журова из «Груза 200», который с объектом своей любви поступает так же, за вычетом сантиментов: прикует к кровати.

Несмотря на смерть в подтексте, «Мне не больно» — самый нежный и самый радостный фильм Балабанова. Как часто бывает с художником, он всегда есть в своих героях. Но в этой картине его проще всего разглядеть в докторе Сергея Маковецкого: тот молодеет в компании молодых и на финальном пикнике с грустной улыбкой наблюдает за странным братством архитекторов и десантников. «Дружба — это юношеское», — говорил Балабанов в 2009-м, вспоминая студенческие времена. «Найди своих и успокойся», — резюмирует доктор; у Балабанова в кино персонажи никогда не делятся на «плохих» и «хороших» — они делятся на «своих» и «чужих», причем и те и другие, как правило, манифестируют себя сразу, без долгих рассуждений.

И нигде у Балабанова больше нет такого солнечно-го Петербурга. Сергей Астахов говорил в 2009-м:

Какой-то особой задачи изобразить город не ставилось. Это все-таки история людей, отношений. Но на фоне города. Это сразу задумывалось как мелодрама, Леша хотел попробовать себя в этом жанре, а я по-

клонник этого жанра. У нас не было особо разговоров о том, как снимать это кино. Мягко, симпатично — это грустная история, помеха в изображении не нужна никакая. Это кино с таким ласковым изображением. Мы всегда с Балабановым снимаем человека в среде, это зрителю позволяет ощутить эффект присутствия. Никогда не снимаем крупные планы — только по грудь. Мы и в жизни крупнее не видим, педалировать карьеру или дерматит я не намерен. Я за крупность, которая не вырывает человека из среды. Было несколько смешных случаев, связанных с Ренатой Литвиновой. Она потрясающая женщина. Я снимал ее в «Таежном романе», она играла такую гарнизонную барышню. Рената спросила у Леша: «А кто снимать будет?» — «Астахов». — «Ой, он плохо меня снял в „Таежном романе“». Потом приезжает: «Сереза, ты меня хорошо снимешь?» Короче, мы посмеялись, она очень переживала, смотрела в монитор. Запись была черно-белая. Леша специально сказал, чтобы запись была похуже, чтобы Рената не сильно придиралась. И она такая напряженная все время была. А потом на озвучании увидела материал и сказала: «Ну ладно, передайте Астахову, пусть остается в профессии». Симпатичное кино; оно в меру грустное — это все рядом, грустное и смешное.

Пока художник жив, каждое его новое произведение оценивается в контексте момента, случайных рифм, смысловых искажений, и, может быть, прошлых работ, но никак не в контексте будущих. В момент своего выхода на экран «Жмурки» и «Мне не больно» казались необязательными фильмами большого в прошлом режиссера, но на деле для Сельянова это был способ сохранить своего автора (в обоих случаях инициатива запуска исходила от него), а для Балабанова — попытка выйти из пике, которая удалась.





## Глава 7

# ДИЛОГИЯ РУБЕЖА: «ГРУЗ 200» И «МОРФИЙ»

Осенью 2010 года после отставки мэра Москвы Лужкова кто-то опубликовал тайные профайлы его дочерей в социальной сети «ВКонтакте». У одной список любимых фильмов состоял в основном из ужастиков: «Сайлент Хилл», «У холмов есть глаза», «Пила» и «Груз 200» — фильм про то, как в 1984 году милиционер Журов похитил дочку секретаря райкома и насильничал ее в своей квартире, бутылкой и при помощи бомжа, а еще положил к ней в кровать мертвое тело погибшего в Афганистане жениха.

Помещение «одинадцатого фильма Алексея Балабанова»<sup>1</sup> в ряд мясных хорроров — одна из возможных концепций восприятия. Режиссер часто объяснял свои картины в терминах жанра, но это казалось натяжкой или условностью: жанр — это внешняя рамка, а у Балабанова внутри была своя и она всегда была важнее. В «Грузе» много сюжетных линий и неожиданных поворотов — когда смотришь картину в первый раз, передергивает от страха. Ужастик в чистом виде в русском кино никогда не существовал. Самое простое объяснение — в нашей реальности нет необходимого для хоррора зазора между повседневностью и злом. Они переплетены так плотно, что переход от одного к другому не может быть ни внезапным, ни шокирующим. Балабанов же продлевает сегодняшний ужас в прошлое, на отполированную «старыми песнями о главном» территорию позднего СССР. В коллективном сознании это время утраченной невинности, Золотой век, вечный объект ностальгии; зрителю кажется, что происходит осквернение. Именно поэтому существует еще одна из отложенных реакций на фильм — умолчание: «Груз 200» довлеет над русским миром нулевых, ничего более страшного и значительного в нашем кино сделано не было, но о нем до сих пор безуспешно пытаются забыть и не очень любят пересматривать — с тех пор как улегся скандал 2007 года. А скандал был серьезный.

<sup>1</sup> Рекламный слоган фильма.

## ПРОКЛЯТЫЙ ХУДОЖНИК

«Что будет следующим, снафф?» — дрожа от возмущения, спрашивал после показа в конкурсе «Кинотавра» «Груза 200» Жозель Шапрон, каннский консультант по Восточной Европе, многолетний посредник между капризными русскими кинематографистами и хорошо смазанным фестивальным механизмом; он не из тех, кто позволяет себе эмоции на публике. «Жозель, я тебя тысячу лет знаю. Ты почему фильм в Канн не взял?» — удивился в ответ Балабанов; сам он, как обычно пожимая плечами, утверждал, что снял кино о любви.

К отвергнутому за антигуманизм «Грузу»<sup>2</sup> в Каннах в тот год нашлась идеальная рифма. Золотую пальмовую ветвь получил фильм румынского режиссер Кристиана Мунджиу «4 месяца, 3 недели и 2 дня» — про то, как в Бухаресте конца восьмидесятых одна подруга помогает другой сделать нелегальный аборт. Прошло двадцать лет после крушения Восточного блока, настало время осознания. Предперестроечный советский восьмидесят четвертый соответствовал восьмидесят седьмому в приподнявшейся Румынии Чаушеску. Эти картины в России много и по делу сравнивали. Оба автора показывают свои страны на пороге больших перемен — и там и здесь огромный чавкающий тоталитарный организм уже смертельно болен, и на свет вот-вот вылезут победительные паразиты, которые пока занимаются фарцой и нелегальными абортами. Разница лишь в том, что у Мунджиу есть Отилия — девушка, которая приносит себя в жертву ради подруги; у Балабанова в «Грузе 200» существование человека вроде бы оправдывает хозяин хутора Алексей, но его внезапно расстреливают в финале за чужое преступление, отнимая у зрителя утопическую надежду.

В специальной подборке, собранной «Сеансом» к выходу фильма, критик Алена Солнцева писала:

2 Осенью того же года «Груз 200» был показан в Венецианской программе «Дни авторов».

Конечно, это фантазмагория, однако, основанная на вполне узнаваемом и близком каждому, кто жил во времена застоя, ощущении глобального абсурда. И дело вовсе не в отдельных поступках или событиях, дело даже не в Афганской войне, и уж тем более не в правлении Брежнева — Андропова — Черненко, а в состоянии дряхлеющего безвременья, которое, тогда казалось, никогда не закончится. Теперь у нас есть все шансы пережить это настроение еще раз — мы ненадолго соблазнились миражами свободы, но очень похоже, что участь наша — как раз жрать водку в компании трупов. <...> Балабанову с его невероятным, почти животным, инстинктивным пониманием глубинных процессов, медленно тлеющих в недрах народного подсознания, удалось на этот раз найти для них адекватную зрелищную форму.

Открывающий титр «Груз 200» протянут через багровеющую карту СССР; дочь секретаря райкома, героиню Агнии Кузнецовой, тогда неоднократно сравнивали со страной, которую «насилует тупая импотентная власть»<sup>3</sup>.

С узнаванием, однако, у многих возникли проблемы — особенно у тех, кто в середине восьмидесятых был молод. «Это же время нашей юности, Леша! Не было тогда такого», — кричала одна из журналисток на той же сочинской пресс-конференции; в качестве контраргумента вспоминали невероятно расплодившихся тогда в спальнях районах и в городском фольклоре сексуальных маньяков — Чикатило, он ведь тоже оттуда, из предперестроечных восьмидесятых.

Под конец «Кинотавра» Гильдия киноведов и кино-критиков по традиции провела обсуждение конкурсных работ и выбрала лауреата своей премии «Белый слон». Им в результате подсчета голосов оказался «Груз 200», второе место заняли «Простые вещи» Алексея Попогребского. Однако на следующей день

3 *Сиривля Н.* Без бога в душе, без царя в голове... // Новый мир. 2007. №9

в прямом эфире церемонии закрытия председатель гильдии Виктор Матизен неожиданно объявил о вручении двух слонов — «черного» Балабанову и «белого» Попогребскому. Других наград «Груз» не получил. Затем последовала информационная чехарда (в некоторых новостных сообщениях фильм Балабанова в связи с премией вообще не упоминался), открытое письмо обиженных критиков в ФИПРЕССИ, каскадный выход из гильдии, тихое вступление обратно через полгода, и наконец вручение «Грузу 200» большого «Белого слона» по итогам 2007-го. В 2010-м повторения скандала ждали в связи с фильмом Сергея Лозницы «Счастье мое», в котором русская жизнь показана как тотальная война всех против всех, — но после прививки «Грузом» никто уже не был шокирован.

Зрители реагировали на «Груз» не менее эмоционально. Оператор Александр Симонов вспоминает:

Интернет взорван, все взорваны, а я как дурак все это читаю. В разгар всего этого мы пошли с друзьями смотреть «Доказательство смерти» [Тарантино и Родригеса]. Я ушел с половины картины, как в том анекдоте, с криком: «И эти люди запрещают мне ковыряться в носу!», потому что зал сидел, ел попкорн и ржал, а на экране летали оторванные руки, ноги. Я при этом вспоминаю, как в Интернете пишут про оскорбленные чувства и порушенную психику нашего зрителя. Мне кажется, что очень большая часть людей от Балабанова всю его жизнь ждала «Брата 3». А потом пошла вот эта линейка — «Жмурки», «Мне не больно». И вот все ждут, запасаются попкорном, а Балабанов просто разворачивается... и — «Нате вам!» Конечно, люди не могли простить.

Почему прощают Тарантино и Родригесу, но не прощают Балабанову (Елена Фанайлова сравнивала «Жмурки» с одновременно вышедшим «Городом грехов», не в пользу первых)? Все потому же: эти авторы имеют дело с тем, что Андрей Плахов называет «вторичной реальностью масскульта», а Балабанов не

постмодернист и никогда им не был, даже на «Жмурках» (хотя критики-постмодернисты считают иначе и вчитывают те смыслы, которые он не закладывал). Гангстеры Тарантино водятся в виртуальной вселенной кино, гангстеры Балабанова (и Саймон в том числе) ходят или ходили по улицам российских городов. Его материал — сырая реальность, непосредственный опыт, одним словом — та самая «правда»; отсюда — отрицание и обвинения в осквернении. Можно снова вспомнить слова Михалкова: он идет по прямой, по лучу, и не замечает отражения отражений.

Защищая тогда режиссера, тот же Плахов сравнил его с Пазолини, который во время революционных погромов 1968-го назвал настоящими обездоленными полицейских, тем самым вышвыривая себя за конвенциональные рамки. Любовь Аркус еще на «Кинотавре» упомянула в связи с Балабановым выражение «проклятый художник». Теперь Аркус говорит:

Для меня искусство только тогда искусство, когда оно находится в серьезной связи с Богом и с вертикалью в принципе. Есть художники, которые создают свой мир, но они не вступают в какое-то прямое взаимодействие. А Леша был из тех людей, из тех проклятых художников, которые вступали в абсолютно прямое взаимодействие [с Богом], — у него без этого просто бы ничего не было. У него было много вопросов. Я думаю, что он очень боялся, но страх был слабее, чем желание вопрошать. Он абсолютно православный художник, с одной стороны. С другой, это совершенно не в традициях православия — вопрошать. В традициях православия — просить и каяться. И славить. Ответ не предполагается. Алеше не то чтобы нужен был ответ, но ему нужен был диалог. И он проклятый в том смысле, что он заходил за какую-то черту, за которую заходить страшно даже неверующему человеку — из суеверия, из опасливости. Что такое черта? Я не могу сказать. Но есть какая-то очерченность, в которой мы, — а он из нее выходит. И, конечно, всегда за это жестоко платит.

Плахов в продолжении своей книги «Всего 33», вышедшем под названием «Режиссеры настоящего», пишет, что ему не удалось сохранить главу «Проклятые поэты»: ни одного ходящего по краю за десять лет не осталось, все как-то устроились в жизни — кроме Балабанова.

В «Грузе 200» тоже есть человек, который вопрошает (а потом принимает на себя вину за чужое преступление): одетый в балабановскую тельняшку немногословный герой Алексея Серебрякова — тоже Алексей, мечтает построить на хуторе свой Город Солнца и отказывается от казуистического спора с профессором научного атеизма. Он хочет получить, и получить немедленно, ответ на конкретный вопрос: «Нет, ученый, ты мне просто скажи: есть Бог?»

#### ФОЛКНЕР

«Груз 200» — самая сложная с точки зрения сюжета картина Балабанова, и точно самая сильная. То самое возвращение, ради которого в середине нулевых он снимал совсем другое кино. Для критиков — людей, осмысляющих реальность через рефлексию над кинематографом, «Груз 200» стал моментом истины, интеллектуальным всплеском, о нем написаны десятки выдающихся текстов, но самое любопытное открытие сделал Виктор Топоров, автор предисловия к сборнику «„Груз 200“ и другие киносценарии» (он умрет спустя три месяца после Балабанова, в августе 2013-го): фильм про милиционера-маньяка на самом деле — вольная экранизация повести Уильяма Фолкнера «Святылище», там гангстер Лупоглазый насиловал девушку кукурузным початком. Как и Балабанова, критики называли Фолкнера «садистом, который упивается тем, как возится человек в конечном тупике».

Первый русский перевод «Святылища» появился в 1981 году в иркутском журнале «Сибирь», но Балабанов, скорее всего, читал его по-английски. Сам режиссер после «Груза» любую связь с литературным произведением отрицал:

Нет там никакого «Святылища». То, что изнасиловали девушку бутылкой, так у меня подругу изнасиловали бутылкой. В детстве — пьяные мужики, и она никому не сказала. Она уже умерла, к сожалению, я жениться на ней хотел. На меня это сильное впечатление произвело. Это часто бывает, что девушек насиловали разными инородными предметами.

На этой же версии настаивал и сыгравший милиционера Журова актер Алексей Полуян.

Однако из разговоров с близкими режиссера и из его интервью (например, Игорю Свиначенко в 2004-м) становится понятно, что «Святылище» интересовало его всю жизнь — не меньше, чем «Камера обскура». Но, как и в случае с Набоковым и Гамсуном, купить права на экранизацию оказалось невозможно, а ссылаться на первоисточник вслух — значит, подставлять себя под возможное судебное разбирательство.

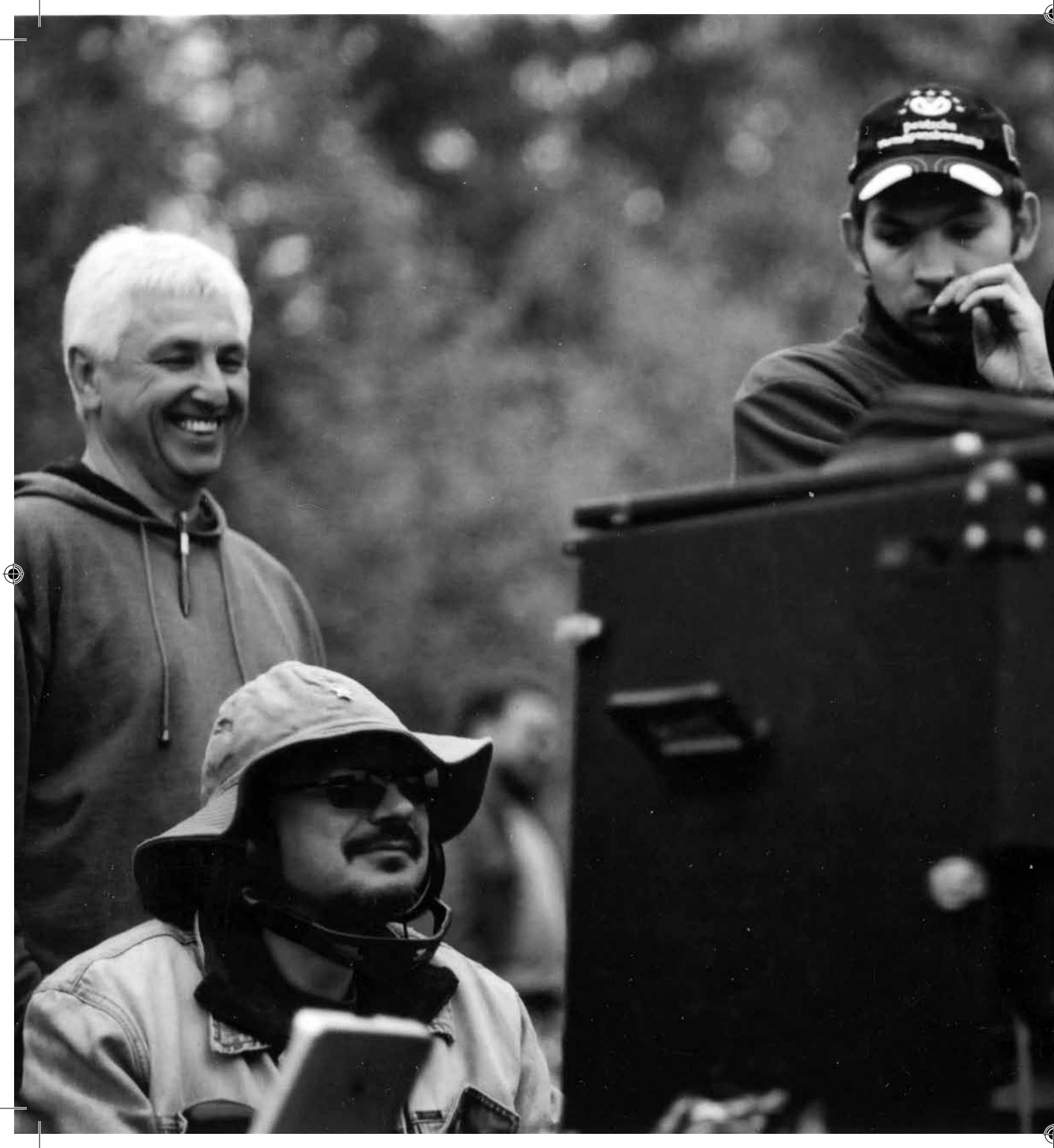
Балабанов умер во время Каннского фестиваля 2013-го. В те дни в программе «Особый взгляд» друг за другом шли две экранизации Фолкнера: буквальная и легальная — «Когда я умирала» Джеймса Франко, и вольная, замаскированная — «Славные ублюдки» Клер Дени. Узнать в них Фолкнера можно было только по окровавленному кукурузному початку.

#### ЖУРОВ

Еще до того, как «Груз» растревожил критиков и зрителей, он изрядно напугал предполагаемых участников процесса. От работы отказался оператор Сергей Астахов: «Я был и остаюсь противником этой картины, — говорил он в 2009-м. — Ничего нового фильм не рассказывает, можно посмотреть массу других про то же. Это по-своему талантливо, но смысл в чем? Еще раз сказать, что мы были ничем?» Больше с Балабановым они не работали.

Маньяка-милиционера должен был сыграть Евгений Миронов, профессора научного атеизма — Сергей Маковецкий, оба отказались от участия, прочитав





сценарий (позднее Маковецкий все-таки озвучил персонажа вместо Леонида Громова). Об этом много писали в газетах, подогревая интерес. Журова Балабанов в итоге предложил Алексею Полуяну — ленинградскому актеру, который в юности снялся в «Пацанах» Динары Асановой, в кадре работал мало, но запомнился по роли комиссара Пепла в «Чекисте» (1992) Александра Рогожкина. (Этот перестроечный гиньоль по количеству трупов Балабанов так никогда и не догнал; нечто подобное можно было видеть только в картине чилийского режиссера Пабло Ларрейна «Постмортем» — про приход к власти Пиночета.)

После «Груза» зрители выяснили, что это Полуян мягким вкрадчивым голосом озвучивал персонажа Виктора Сухорукова в обоих «Братьях». Полуян весной 2009-го, за полгода до смерти, вспоминал:

Мы с ним познакомились, когда он меня пригласил озвучить первого «Брата». У каждого актера есть своя заморочка, но, видимо, мой голос на бандита подошел сильнее, чем у Витьки. Я там снялся еще в эпизоде — меня убили<sup>4</sup>. Мы с Сухоруковым были хорошо знакомы, я его озвучил и у Лешки спрашиваю: «А как Витька отнесся?» Он говорит: «А он не знает». У меня был шок.

По воспоминаниям Полуяна, он отказывался озвучивать второго «Брата» до тех пор, пока не расскажут Сухорукову, но однажды они встретились на «Ленфильме», и оказалось, что тот действительно не в обиде.

Сначала Балабанов хотел предложить Полуяну роль бомжа-алкоголика, которого милиционер использует примерно так же, как до этого использовал бутылку. Полуян рассказывал:

Алексей меня пригласил на небольшую роль, которую потом исполнил Саша Баширов совершенно

<sup>4</sup> В «Брате» Полуян сыграл киллера, которому заказали убийство главного героя.

потрясающе, но там был нюанс: я не мог сниматься голый — у меня страшная штука [под одеждой] после операции. Говорю Леше: «Я тебе сейчас покажу, ты сам обломаешься». Он сказал: «Я подумаю».

По воспоминаниям Александра Симонова, роль, которую в итоге сыграл Баширов, режиссер предлагал и ему — после того как увидел оператора без одежды: он купался в речке после выбора природы в Михайловке, где впоследствии снимали хутор.

Я тут, честно говоря, охренел. Говорю: «Нет, Леша, извини, я оператор». Не знаю, может быть, сейчас я бы сыграл, но тогда, честно, я был весь сосредоточен именно на операторской части. И вот тогда Леша меня спросил: «А почему? Ты меня боишься?». Я не помню дословно разговора, но смысл был такой: ты боишься того, что за мной как бы тянется этот шлейф от Кармадона, от «Реки». Про это очень редко вслух кто-то говорил, но он всегда чувствовался, если честно. А может быть, кстати, Леша меня пробивал вот этим моментом. Пробил — что за человек, как он себя ведет, как реагирует. Не знаю, что это было.

Бомжа сыграл Баширов, а Полуяну через неделю после встречи с Балабановым позвонил ассистент с предложением главной роли. «Я по дороге домой прочитал сценарий, решил показать жене. Она говорит: „Нет, ты сниматься не будешь!“. А я: „Буду! Он меня выбрал. Кто, если не я?“» Актер вспоминал, что работать было тяжело физически и психологически, и он срывался в запой. Кроме того, после операции у Полуяна возникали сложности с запоминанием текста, а Балабанов из-за задержек сердился.

Явление Журова в окне автомобиля, в котором заперта его будущая жертва, Анжелика, — один из самых жутких моментов этого хоррора; но в кинематографе середины нулевых Журов оказался не единственным убийцей, одетым в милицмейскую форму.

Задолго до того, как в новостях появилось имя майора Евсюкова, расстрелявшего из табельного оружия посетителей московского супермаркета «Остров», русский кинематограф выловил из коллективного бессознательного страх перед силовиком в серо-голубой рубашке. В один год с «Грузом» на той же студии СТВ дебютировал с фильмом «Кремень» Алексей Мизгирев — у него в картине дерзкий провинциал стремительно встраивался в круговую милицейскую поруку; в «Сумасшедшей помощи» (2009) Бориса Хлебникова измученный паранойей участковый становится источником зла районного масштаба — и это только те примеры, которые имеет смысл приводить по гамбургскому счету, были и другие.

«Груз» тяжело пересматривать, но при многократных просмотрах начинаешь понимать, что Балабанов имел в виду, когда вновь и вновь повторял, что это кино о любви. В контексте фильмографии режиссера Журов кажется двойником Сергея Сергеевича из «Мне не больно»: он тоже любит, тоже изумляется своей любовью, и он тоже коварен.

Говорит Надежда Васильева:

У Леша все фильмы о любви. Просто мне кажется, у людей есть официальное представление о любви, и оно другое, не такое, как у них внутри. С некоторыми вещами [в себе] ты просто не можешь согласиться. У каждого есть какой-то вот тайник. У каждого, даже если он об этом не знает. Алеша о них говорил, потому что он всегда говорил правду.

«Формулировка там была такая, — вспоминает оператор Александр Симонов, — „Фильм про любовь, которой бы лучше и не было“».

Тот, кто никогда не хотел приковать объект своей любви к кровати, просто боится узнать себя в Журове. Если хозяин хутора Алексей не желает отвлекаться на болтовню, выясняя имя Бога, то милиционер объявляет Анжелике любовь, очищенную от социальной шелухи:

ухаживаний, игр, уступок, знакомства с родителями, товарного обмена и далее до бесконечности, — любовь, которая не требует взамен никаких действий: просто будь.

После «Груза» Полуяна стали приглашать в другие картины — у Балабанова он еще раз сыграл в «Морфии», снялся у Юрия Грымова, у Кати Шагаловой, у Игоря Волошина — и узнавать на улице. «Один раз меня чуть не грохнули на Невском двое людей южной национальности, — вспоминал актер. — „Ты чего, козел, делаешь?“ Я говорю: „Ребята, это моя работа“. Отстали». В январе 2010 года его нашли мертвым в деревне Яровщина в 250 километрах от Петербурга.

### МОЛОДЫЕ ЗВЕЗДЫ

Помимо заново открытого Полуяна, «Груз» запустил карьеры двух молодых актеров из московского Щукинского училища. Уже утвержденная на роль дочки секретаря райкома Агния Кузнецова порекомендовала Балабанову своего бойфренда — Леонида Бичевина, недоучившегося студента сельскохозяйственного колледжа, который решил стать актером. На молодую пару еще накануне «Кинотавра» набросился русский глянец, пребывающий в постоянном поиске новых героев; многочисленные фотосессии сопровождались предельно эвфемистическими описаниями фильма и ролей. Агния Кузнецова на вопрос «Не было ли страшно?» пожимала плечами и говорила: «А что такого?» Позднее она трижды сыграет у Валерии Гай Германики и станет звездой независимого театра.

Леонид Бичевин родился в том самом 1984-м, в детстве играл на гитаре и хотел походить на героев Олега Меньшикова — искрометных, несчастных годов. В «Грузе» он сыграл предприимчивого паренька Валеру в красной майке «СССР» — споры по поводу ее легитимности в середине восьмидесятых не утихают до сих пор (у Михалкова в «Жмурках» те же буквы на груди, но в виде татуировки). Балабанов говорил про Бичевина в 2009-м:

Я боялся — дебют есть дебют. Но я доволен. Я его потом в «Морфий» взял, если дальше буду кино снимать, я его опять возьму. Я не знаю, какой он в театре, но мне [Василий] Лановой сказал, что он из молодых самый хороший у них [в театре Вахтангова]. Лановой мне говорил, что если я ему дам главную роль, он его отпустит. Он у него в спектаклях каждый вечер играет. Я думаю, он не жалеет, потому что Леня очень хорошо в «Морфии» сыграл.

### НОВЫЙ ОПЕРАТОР

Фильмография Балабанова не точно пополам, но ощутимо поделена между двумя операторами. Сергей Астахов снимал его дебют, пропустил «Замок» и «Жмурки», отказался от «Груза 200» — вышло так, что они закончили на «Мне не больно». Изобретатель бесконечных операторских «приспособ», предприниматель и дважды лауреат Госпремии, он был для Балабанова коллегой, антагонистом в мелочах и единомышленником в целом — отношения их можно назвать партнерскими. В 2009-м Астахов говорил:

Мне просто приятно, когда меня приглашает умный человек. Человек, который дает мне те идеи, которые меня интересуют, и которые я, естественно, не могу придумать, но могу реализовать. Это просто профессия — я являюсь проводником между идеей и экранным образом. Балабанов достаточно точно ставит задачу, и я пытаюсь максимально точно ее исполнить. При этом возникают какие-то импровизации — я никогда не боялся ему что-то посоветовать. Часто это принималось, потому что я не лез по каждому поводу. Но когда меня что-то не устраивало в актерской игре, я в это лез. В конечном итоге это же наше общее дело. Что я зрителю скажу? «Я хотел сделать не так»?

После «Реки» и Кармадона все стало другим, и Балабанов стал другим. Последние четыре фильма снял Александр Симонов, который принял на себя миссию

медиума, проводника режиссерской воли; их совместная работа с Балабановым больше была похожа на симбиоз.

Не то чтобы у нас были споры. Он просил, например: «Чуть-чуть вправо сдвинь». — «Леша, ну, по-моему, так будет не очень». — «Ну давай, чуть-чуть вправо подвинь». — «Хорошо, подвину». Дальше начинается репетиция, я тихо все возвращаю обратно, а потом, когда уже идет приготовление к съемке, он опять: «Саш, чуть-чуть вправо». Группа аплодирует. Это уже была какая-то игра — не то чтобы у меня была задача обмануть Лешу, просто я всегда поражался, как он все это чувствует. Ну и потом — я прекрасно понимал, что глупо с ним спорить.

Симонов родился в Клину, был механиком съёмочной техники, как оператор начинал на Одесской киностудии, учился во ВГИКе и делал рекламу. Его первая заметная работа в России — фильм Ольги Столповской и Дмитрия Троицкого «Я тебя люблю», пестрая и яркая комедийная мелодрама про любовный треугольник с гомосексуальной гипотенузой. В 2004-м фильм показали в Берлине и на «Кинотавре». В числе тех, кто тогда обратил на него внимание, был продюсер Сергей Члиянц, знакомый Симонова еще по Одессе — вместе с Сельяновым они как раз собирались продюсировать на студии СТВ второго «Бумера» (первый снял погибший в Кармадоне Даниил Гуревич).

«Я еще во ВГИКе мечтал работать в СТВ», — вспоминает Симонов; уже после «Бумера 2» Сельянов порекомендовал его Балабанову:

Мне позвонил Леша, когда я был в Ялте на выборе натуры для какой-то рекламы. Очень неожиданный звонок: «Саша, привет! Это Балабанов». Я думаю: «Ни хрена себе!» И он очень немногословно объяснил, что хочет познакомиться. Я смотрел его фильмы, мои друзья работали у него на «Жмурках». Я его самого даже видел



в [лаборатории] «Саламандра», когда они там принимали копию «Жмурок». Все сидели такие: «Туда не ходи, там Балабанов!» Ну, в общем, я к нему приехал — это были смотрины чистой воды. Мы пришли к нему домой со вторым режиссером на тот момент — Таней Чистой. Не помню, о чем мы говорили, но до чего-то договорились: «Окей, мы будем вместе работать». Тогда я задал Чистой наивный вопрос: «А когда мы будем рисовать раскадровки?» Таня так на меня посмотрела, что я, в общем, понял, что сказал что-то не то. Все про это говорят, и я в очередной раз подтверждаю — когда он заканчивал писать сценарий, у него все кино было уже в голове. Он потом даже раздражался на съемках: «Ребята, ну ведь это же очевидно!»

Симонов признается, что во время работы над «Грузом» у него была одна задача — «просто выжить и не быть уволенным с этой картины»:

Я прочитал сценарий и подумал: Балабанов сошел с ума, но это круто. Потом был выбор природы, мы съездили в Череповец, на Ладогу — посмотрели на все это дело, опять же присматривались друг к другу. Леша разглядывал фотографии, которые я делал. Я не думал, что мы будем снимать дальше, и дальше, и дальше. Честно. Я гордился его доверием, но понимал правила игры — у меня никогда не было уверенности, что следующую картину буду снимать я. И с каждым разом я волновался все больше и больше. Это как парашют — бьются не на первых прыжках, бьются, когда уже считают себя опытными.

Первое, что удивило Симонова, — съемочный процесс у Балабанова шел гораздо быстрее, чем он привык на других картинах. «Всегда бывает много встреч, подробных обсуждений, читка сценария. А здесь это все происходило раза в три быстрее, чем я ожидал». Симонов попал в постоянную группу Балабанова, был там единственным новеньким и настоял, чтобы его

ассистенты приехали с ним из Москвы. Вторым оператором на «Грузе» стал Заур Болотаев, который уже работал с Евгением Привиним на «Жмурках»: «Я уговаривал Заура: „Пожалуйста, иди со мной, потому что я их всех боюсь. Ты хотя бы на «Жмурках» был, ты хотя бы знаешь примерно, как там все происходит, как там все устроено. Один на один с ними просто не справлюсь“».

Свои первые дни у Балабанова Симонов называет «новенький в детдоме»; тогда же произошел его самый опасный конфликт с группой. Симонов сказал в сердцах, что картину надо прямо сейчас отдать на переозвучивание Гоблину; многие обиделись. По его признанию, поначалу он совершенно не понимал, что происходит:

Даже потом меня всегда удивляло, как Балабанов умеет удивлять — насколько все уже потом складывается у него в единое целое. Наверно, читая сценарий, я ожидал от «Груза» ухода в триллер, в жанр — я ведь смотрел «Жмурки», видел «Мне не больно». Но на площадке я этого не видел, и первое время действительно не понимал, что мы делаем. Тогда у меня и вырвалась эта фраза. Ребята до сих пор посмеиваются над тем, как я тогда все воспринимал эмоционально. «Груз» для меня был какая-то помесь «Бартона Финка» и «Твин Пикса», если честно. Очень смешной разговор перед поездкой в Череповец состоялся у нас с директором картины Владом Маевским. Пока группа вылезала из гостиницы, мы сидели в кафешке, и я говорю: «Влад, слушай, ты уверен, что у нас все хорошо?» Влад ржет: «Саня, все нормально». Я: «Слушай, просто, честно, я не совсем понимаю, что у нас происходит на площадке, что мы снимаем. Иногда мне это очень нравится, иногда не нравится». И Влад улыбается и говорит: «Саня, вот ты не парься. Я давно работаю с Лешей. Я знаю, что в конце концов все будет хорошо. Я не знаю, как тебе это объяснить. Я понимаю, почему ты дергаешься». А в Череповце для меня наступил перелом, и все стало складываться.

## МУХИ У НАС

Один из нескольких пунктов в расписании киноэкспедиций, Череповец — тот самый город, куда Журов привез дочку председателя райкома Анжелику под песню Юрия Лозы «На маленьком плоту». Проезд снимался на территории завода «Северсталь», группа жила в заводском пансионате.

Квартиру милиционера и его мамы сначала хотели снимать тут же, построив выгородку на крыше девятиэтажного дома. Симонов вспоминает:

Опять же, Леша точно знал, чего он хочет. Говорит: «Мне не нужна квартира целиком на крыше — угол, чтобы сделать два кадра». Остальное — в павильоне в Питере. Один персонаж подошел, посмотрел в окно. Другой персонаж подошел, посмотрел. Все. А дальше — павильон. Я писал заявку на свет и пытался себе представить, как мы все это будем затаскивать на крышу, и что мы будем делать, если пойдет дождь.

Балабанов не следил за развитием технологий, все делал, как в XX веке. Пусть и не сразу, но Симонов и художник по CGI Олег Беляев убедили его в том, что квартиру на крыше строить не надо, все можно снять в павильоне, а индустриальный пейзаж вставить на компьютере. «Он нам доверял в этих вопросах. После того как мы утвердили эту технологию, он переделал все мизансценические решения эпизода. Потом мы этой технологией уже активно пользовались и на „Морфии“».

Художник Павел Пархоменко построил квартиру в Петербурге, в бывшем кинозале ДК «Невский» на проспекте Обуховской обороны, а вид из окна подсняли в Череповце. Второй режиссер Владимир Пляцковский вспоминает, что сложнее всего было разбудить мух — в Петербург группа вернулась уже в ноябре, и мухи впали в спячку; Балабанов требовал, чтобы они летали, и их приходилось поднимать в воздух вентиляторами.

## «ГЛИНЯНАЯ ЯМА»

Следующей (после «Груза») совместной работой Симонова и Балабанова должна была стать «Глиняная яма» — экранизация пьесы петербургской журналистки Ольги Погодиной, права на которую купил Сельянов. Она начинается с диалога, напоминающего сцену из «Войны», — теща капитана Медведева говорила там про то, что «все национальности равны, но мандарины я у них никогда не покупаю». В пьесе мать рассказывает младшей дочери Людмиле, приехавшей домой издалека, что ее старшая сестра Галина после гибели мужа-алкоголика начала жить с «нацменом» Рустамом. Вскоре появляются и они, Галина объявляет, что беременна, мать устраивает сцену: «Чучмек ее околдовал». Чуть позже пара женится, но сразу после свадьбы у Рустама начинается роман с Людмилой. Пока сестры делят мужчину, двое маленьких сыновей Галины, отданные бабушке «на время», исчезают из квартиры, оставив записку с просьбой «закопать нас в глиняную яму, как вы закопали папку». Чуть позже Рустам и его новая возлюбленная Карина находят их повешенными — дети решили освободить жилплощадь для новой маминной семьи и отправились к мертвому отцу.

Тогда Балабанов занимался проектом «Кино» — тем самым сборником любительских видео, который не удалось смонтировать в единую картину. Симонов вспоминает:

Мне идея эта[«Кино»] очень нравилась. Я приехал в Питер, а у него тяжело шло, и он не хотел запускаться, пока не будет стопроцентной уверенности. Леша не то что бы жаловался, он сказал: «Я не могу. У меня эти пять сюжетных линий — бог с ними, с диалогами, но они просто не сходятся». Он очень долго над этим бился, по-моему, месяц-полтора. И он дал мне почитать пьесу «Глиняная яма». Вот тогда я испугался, потому что по мне — это жестче, чем «Груз 200». Я, честно говоря, боялся, что Лешу после этой «Гли-

няной ямы» порвут. Там основная тема — межнациональные отношения. Потом я улетал в Одессу, был на трапе самолета, мне позвонил Сельянов и сказал, что проект «Кино» закрыт. Леша потом объяснил: «Я полтора или два месяца бился над финалом, но меня это все не устраивало: ни одно, ни другое, ни третье. Не хочу, чтобы было стыдно». Вот это его фраза: «Мы же не стыдное кино сняли». То есть он все кино делил на стыдное и нестыдное. Я прилетел в Одессу, и Леша попросил меня съездить в Любашевку — начать подготовку к «Глиняной яме». Я был в очень сильном стрессе, потому что этот фильм мне делать не хотелось. Как зритель я понимал все драматургические достоинства пьесы, но чувствовал — не мое произведение, и по-хорошему надо от него отказаться. Но уже было понятно, что отношения с Лешей сложились, и я просто не могу его бросить. Я очень много думал и не понимал: что, мне ломать себя? Включать холодного [профессионала]?

В Любашевке Балабанов бывал в детстве; Симонов нашел по его описаниям нужный дом, встретил людей, которые помнили Октябрина Сергеевича.

Разумеется, уже все было переделано. [Нужный] дом физически был, но внутри — уже евроремонт. Потом я вернулся из Одессы. Мы готовились к «Глиняной яме», у меня уже начался подбор референтов, я искал станции — предварительно, через Интернет. Мы работали по полной программе, процесс шел, и я начал себя приучать к мысли, что мне все-таки придется снимать «Яму». Уже обсуждали, что надо ехать, смотреть натуру, а потом позвонил Леша и говорит: «Вышла книжка Бодрова, найди ее, прочитай там сценарий „Морфий“». И через неделю Балабанов спросил: «Ну вот, „Глиняная яма“ или „Морфий“?». И я, разумеется, заорал, я просто прыгал и сказал: «Да! Конечно, конечно, „Морфий“, „Морфий“, „Морфий“!»

### «МОРФИЙ»

«Скоро все изменится!» — говорит в «Грузе 200» Алексей, которого ведут на расстрел за преступление Жукова. Есть большой соблазн сравнить экранизацию Булгакова с «историческими» «Трофимом» или «Уродами», но Сельянов предполагает: «Морфий» в паре с «Грузом 200» — режиссерская диалогия о канунах.

Они оба — про то, как страна щелчком, п-щ-щ-щ, исчезает, переходит в какую-то полную свою противоположность. В конце «Груза 200» [появляются] эти ребята, которые разговаривают на капиталистическом языке, вот так — пумс! и все. И здесь — бац! и какие-то проходящие мимо матросы — и все. История перевернулась, страна перевернулась, встала на какое-то другое ребро, прямо совсем, на 180 градусов. И там и там неслучайно взяты кануны.

Двенадцатый фильм Балабанова снят по мотивам «Морфия» и «Записок юного врача» Михаила Булгакова (Дмитрий Быков в качестве основы сценария называет еще «Сельского врача» Кафки — они и правда похожи по атмосфере). Сценарий был написан Сергеем Бодровым в конце девяностых и выпущен в 2007-м в сеансовском сборнике «Связной». «Морфий» мог стать первой режиссерской работой Бодрова, вместо «Сестер», мог стать второй, но лег в стол во многом по экономическим причинам — на костюмный фильм не было денег. «1917 год — это дорого. Сельянову в 1998-м трудно было поднять такое кино», — говорил Балабанов в интервью журналу *Empire* в 2008-м.

Очевидно, что запуск «Морфия» был для Балабанова продолжением их совместной работы с Бодровым. «Как это могло быть не связано? — удивляется Сельянов. — Но при этом, опять же — это балабановский материал». Сценарий Бодрова читается как хорошая русская литература и передает ощущение предельного существования — того самого, в котором так легко обживается русский человек и герой Балабанова. Иван Ефремов откуда-то знает, как вести





себя на войне (а «с детства упакованный иностранец» не знает), Данила Багров — как уцелеть в криминальных разборках. Еще неопытный доктор Поляков в операционной принимает верные решения, повинувшись инстинкту. Как и у самого Балабанова во времена «Счастливых дней», у них нет периода ученичества. Балабанов объяснял на съемках «Морфия»:

Это история гения. Поляков и морфинист, и врач-подвижник, и талантливый хирург, по наитию и без опыта проводящий сложные операции.

Сельянов вспоминает:

Мы в свое время с Сережей обсуждали сценарий. Я не просто знал о его существовании, я его читал. И как бы по умолчанию думал, может, Леша тоже? Но оказалось, нет, он прочел в книжке. Ну, и сразу решил делать — только немножко переписал, уточнил под себя.

Версия про книжку широко распространена, но пародия на неопытного доктора Полякова появляется еще в «Жмурках», за два года до выхода сборника, — в виде студента-медика, извлекающего пулю по учебнику.

«Структуру придумал Сережа: соединил „Морфий“ с другими рассказами, — говорил Балабанов в 2008-м в интервью *Empire*. — Структура дорогого стоит, поэтому я свою фамилию рядом не поставил». Текст Бодрова, однако, претерпел у Балабанова серьезные изменения (более серьезные, чем «немножко»), и главное из них — финал, самоубийство доктора Полякова в кинотеатре; в первоначальном сценарии он убегает от преследования в неизвестность, застрелив дворника-татарина. Постоянный балабановский мотив — кино о кино — возвращается тут в своем предельном изводе. Уколовшись в церкви и получив короткое благословение священника, герой заходит в синематограф, где кассирша отказывается принять в уплату часы и пропускает его бесплатно (дверь кинематографа открыта для всех?). Сеанс давно идет (или никогда не прекращался). Поляков садится на свободное место, обезболивает себя еще раз — на экране кувырывается девушка в купальнике, тапер играет веселую вариацию «Наверх вы, товарищи, все по местам». Действие постепенно затягивает героя, он начинает хотеть вместе с залом, потом, совершенно счастливый, достает из саквояжа пистолет и стреляет себе в голову. Никто не обращает внимания, шоу должно продолжаться, люди смеются, пока на экране не появляется титр «Конец». Для человека, принадлежащего кино, это модель идеальной смерти: в кинотеатре, незамеченным, с улыбкой, накануне роковых перемен.

У финального эпизода, дописанного Балабановым в сценарий Бодрова, помимо личного есть достаточно серьезное и любопытное историческое обоснование. В книге «Историческая рецепция кино» Юрий Цивьян подробно описывает и анализирует практику «свободного входа», характерную для ранних кинотеатров: «Публика входила в зал беспрерывно и сидела в зале, пока не надоедало». Это было связано с особенностями проекции — в первые годы существования кинематографа не было технической возможности для полнометражных картин (проекторный аппарат рвал пленку на склейках), поэтому зрителям показывали «нарезку» из роликов; смотреть ее можно было с любой минуты. «Свободный вход» превращал посещение кинотеатра в импровизацию и авантюру, «внезапное отклонение от рутины» (в случае Полякова — от рутины жизни), но главное — реципиент психологически не зависел от времени начала и конца картины и не опасался «неполноценного» впечатления (каковым для нас является фильм, на который мы опоздали). В книге Цивьян цитирует слова американского исследователя, отчасти напоминающие описание наркотического опыта, хорошо знакомого Полякову: «Когда приход в кино был нефиксированным и вы входили в любой момент демонстрации <...> то вбирали в себя все — и собственные фантазии, и реакцию сидящих

рядом, и ощущение своей анонимности, и уносили эти ощущения нетронутыми».

Критики назовут «Морфий» шедевром, или проигнорируют, или в очередной раз поругают Балабанова за антисемитизм («А революцию кто сделал? — ответит Балабанов вопросом на вопрос в интервью *Empire*. — Идея была еврейская»). Но точнее всех окажется Михаил Трофименков в блоге «Сеанса»:

[Морфий] — безжалостное препарирование мифов русской культуры: о враче-подвижнике, о декадансе, о сельской, крыжовенной благодати. Натурализм не заставляет отводить глаза от экрана, поскольку Балабанов не опускается до того, чтобы бить зрителей «ниже пояса». Финал формулирует то, о чем часто забывают: Балабанов, как любой великий режиссер, снимает кино прежде всего о кино.

В документальном фильме Петра Шепотинника режиссер говорит, что любит простые названия — «Брат», «Война», «Бензин» («Я хотел бы снять фильм, который будет называться «Бензин»). «Морфий» — еще одно простое название, вещество, которое используется для обезболивания и вызывает привыкание. Пытаясь расшифровать его значение, критики говорили о том, что наркотиком является революция или саморазрушение, но балабановские фильмы всегда автобиографичны, а его метафоры не требуют многословной расшифровки. Кино — это просто средство для снятия боли.

### НА СЪЕМКАХ

В рассказах Булгакова и сценарии Бодрова мела метель, молодой доктор под ее покровом сражался с уездной жизнью и зависимостью, а революция тихо прожирала русскую провинцию. Однако на съемках картины сработало вечное балабановское «не везет с погодой». «Карма какая-то режиссерская, — говорит Сельянов и упоминает про феноменальное «погодное»

везение Рогожкина. — Кто преодолевает — кинематографическое, кто под него подстраивается. Леша сам был против шерсти, и тут против шерсти — в рифму».

Вспоминает Симонов:

[Художник] Паша Пархоменко построил станцию «Сычевка», нам надо было снять прибытие поезда без снега, когда доктор приезжает в самый-самый первый раз. Все было построено за три дня до начала, но на этой ветке перевернулся состав с гравием, и пока его поднимали, мы сдвинули съемки на пару дней. В два часа ночи я задремал, через минут двадцать открываю глаза и вижу, что чудовищный снегопад — не видно фар, не видно ничего. А мы, подчеркиваю, должны снимать осень без снега. И мы пробирались караваном, машины вязли в воде, в снегу, теряли колпаки от колес, номера, мы выходили, толкали. Приехали, поставили камеру. Снег? Ну ладно. Потом пришлось кому-то из героев говорить, что в этом году снег очень рано выпал.

Снега то было с перебором, то не было совсем.

Мы со вторым оператором Петей Сарандуком поехали на рынок «Экстрим» и закупились теплыми вещами так, что нас можно было выбросить на Южный полюс. И потом уже в Твери на съемках мы с ним ржали, что не надо было покупать это все, потому что нам не повезло с погодой и постоянно приходилось за снег бороться. А при этом в трехстах-четырехстах километрах, на Валдайской возвышенности, его было по горло.

Говорит Сельянов:

В кино нет такого слова «нет». Когда имеешь дело с таким сильным режиссером, как Балабанов, все не существенно. Все будет преодолено, решено. Если нет снега, как решить эту проблему? Засыпать все искусственным снегом — такое решение, понятно, простенькое.

В марте 2008-го, на площадке в Калязине и Кашине (это соседние города в Тверской области, которые не сильно изменились за сто лет) искусственный снег сыпался постоянно; его мгновенно уносил весенний ручей; из-за прогноза погоды съемки перенесли на неделю вперед, но середина марта оказалась не более снежной, чем начало. Проблема с деньгами, которая помешала поставить сценарий в девяностых, не до конца была решена и в нулевые; после «Груза 200» новый проект Балабанова отказалось финансировать Министерство культуры. «Госкино нам показало дулю», — беззлобно констатировал он на съемках. Костюмы шили сами: по словам Надежды Васильевой, аренда бы все равно обошлась дороже. Она покупала по 700 рублей списанные армейские тулупы, а потом из двух-трех делала один, пригодный к употреблению.

Помимо Бичевина, которого утверждали очень долго (режиссеру казалось, что 23-летний актер выглядит недостаточно молодо), в фильме в третий раз у Балабанова сыграла Светлана Письмиченко, и второй — Ингеборга Дапкунайте. Анжелике Невониной режиссер предлагал роль светской львицы Екатерины Карловны, но она отказалась:

Там была голая женщина, сербская актриса<sup>5</sup> — я ее потом озвучивала. Вот здесь уже никакие доводы и уговоры не подействовали, но, слава богу, мы не поссорились, а услышали друг друга. Он понял, что я не просто кочевряжусь. Я знаю, когда актеры отказывались в «Грузе 200» сниматься, он переживал. Наверное, режиссеру кажется, что он подарок делает актеру. Но ведь отказываются не от режиссера, а от конкретного материала.

Комиссара Горенбурга, одолжившего свою фамилию у свердловского друга Балабанова, сыграл актер из Петербурга Юрий Герцман — ему даже номер

<sup>5</sup> Катарина Радивоевич, которая сыграла Екатерину Карловну.

в санатории «Углич» забронировали как Горенбургу. В роли фельдшера снялся Андрей Панин — еще один, не переживший 2013 год.

### ОТЕЦ РАФАИЛ

Во время съемок «Морфия» группа жила в 70 километрах от Калязина, в Ярославской области, в пансионате «Углич». Тогда же состоялось знакомство Балабанова с отцом Рафаилом, настоятелем храма Михаила Архангела под Угличем, выпускником МАРХИ, бывшим художником-авангардистом, автором обложки одной из пластинок Аллы Пугачевой; в 2011-м он обвенчает режиссера с женой, Надеждой Васильевой.

Васильева вспоминает:

Леша крестился во взрослом состоянии уже в Ленинграде. Но доверял только своему отцу Рафаилу, большому товарищу из Углича. Отец Рафаил знаком был с Андрюшей Мерзликиным, он попросил познакомить их с Балабановым — и тот дал ему телефон. Я помню, что Андрей позвонил Алеше и сказал: «Тебя ищет священник, очень хочет с тобой познакомиться». И когда мы поехали в Углич, Алеша ему позвонил, и они договорились встретиться. И встретились в гостинице. Батюшка пришел с творогом своим, молоком, чтобы остаться, видимо, у нас навсегда и в гостинице, и в сердце, и в душе.

Это он играет священника, который благословляет Полякова перед последним походом в кинотеатр. Эпизод, снятый на втором, неотопливаемом этаже храма Михаила Архангела, можно понимать и так: доктор Поляков не принял благословения, не остался в церкви — он пошел в кино и убил себя.

Священника, который исповедует Александра Мосина в «Я тоже хочу» после четверного убийства и рассказываем ему о Колокольне Счастья «где-то между Питером и Угличем», тоже зовут отец Рафаил.



## Глава 8

# ПОСЛЕДНИЕ ФИЛЬМЫ

По воспоминаниям близких, в последние годы Балабанов большую часть времени проводил в своей комнате, в квартире на Васильевском острове. Все форточки были открыты даже в тридцатиградусный мороз, он лежал в кровати в шерстяном шарфе и носках, укрытый одеялом, и дышал морозом. Вокруг стояли пакеты из-под морсов и кислых соков, которые он пил постоянно. Над кроватью висел телевизор — он или спал, или читал, или что-то смотрел. Надежда Васильева вспоминает:

Очень ему нравилось с Янковским и с Роланом Быковым кино — «Служили два товарища». Он его смотрел последний раз за неделю до смерти и плакал. И вообще часто смотрел кино по телевизору — старые фильмы, сериалы вот эти: «Вечный зов», «Тени исчезают в полдень». Днем — то, что никто не смотрит обычно, а после полуночи — по Первому каналу новое кино. А в промежутках он смотрел футбол. Любил такое кино, как *Pulp Fiction*, — смотрел его и радовался все время. Я никогда не знала, что ему понравится, а что нет. Помню, поставила фильм Гриши Константинопольского про снежных людей — «Самка». Мы лежали на кровати и просто катались. Я сползла уже за кровать, меня трясло. Он плакал от смеха, говорил: «У меня живот болит». Мы так не смеялись ни разу — от счастья какого-то и от того, что происходило на экране; он радовался за Гришу. При этом его «Кошечку» Леша отверг напрочь.

Рассказывает Любовь Аркус:

Он по-настоящему был аутичным человеком, особенно после того, как все это стало происходить. И для него любое общение с людьми было каторжным страшным трудом. К этому не относились разговоры в поезде или случайные знакомства в бане или забегаловке — это как раз он любил. Но все, что касалось отношений или профессиональной среды, — это было адским тру-

дом для него. Был ближний круг людей, с которыми не надо общаться — просто жить. По сути — Сельянов, Надя, дети и группа на момент съемок; в этот ближний круг попала и я.

Рассказывает Васильева:

Один раз я устроила скандал, потому что он привел бомжа смотреть кино к нам в спальню. Я когда вошла в квартиру, уже был запах, как будто кто-то умер. Я ходила по квартире, искала, где же стухло что-то. Потом услышала звук телевизора и пошла в спальню. Леша сидел на кровати, рядом сидел бомж, ужасно вонял и смотрел фильм «Война». Я говорю: «Леша, ну почему в спальне?» Он говорит: «Ну, я же табуретку поставил, на кровать не пустил». У этого бомжа было прозвище Жора Миллиметр. Он был очень высокий. Стоял всегда около магазина «Золотой гвоздь», а жил между вторым и третьим этажом в этом же доме у батареи. Он заворачивал штаны, и были видны больные ноги в язвах. Иногда он носил какие-нибудь ящики в магазине, и ему давали за это или еще за что-то. Леша его подкармливал. Потом Жора куда-то делся, умер, наверно. Вообще Леша был жуткий аккуратист. Я-то сама вошла в дом, сняла, бросила, через это перешагнула и пошла дальше. А Леша складывал все аккуратно в стопочку и со мной боролся. Он боролся с моим вот этим моментом и моими опозданиями. Я не хочу опаздывать и честно говорю: «Я приду во столько-то». А дальше я иду, и гроздьями на меня сыпятся обстоятельства. Я обязательно встречу какую-нибудь женщину с несчастной судьбой и живо приму в ней участие. Леша тоже принимал участие большое в судьбе бомжей местных.

Среди случайных знакомых, с которыми Балабанов затевал разговоры, были посетители бани «Имбирь» на 5-й линии Васильевского острова — он ходил туда по средам, в день официального выходного, когда за-

ведение принимало только «своих»; дверь в эту баню есть в эпизоде фильма «Я тоже хочу». Васильева рассказывает:

Там он встречался с человеком, который писал про НЛО. Ходил часто с Петей. Петя мне рассказывал: «Опять был этот сумасшедший, опять приносил ворох газет, опять папа с открытым ртом слушал об инопланетянах и мечтал о них снять кино.

Васильева вспоминает, как во время их поездки в Египет Балабанов восторженно прыгал между колонн и говорил о пришельцах, построивших пирамиды:

Как в нем это сочеталось? Конструктивное мышление, когда он кино складывал, как пазл, и при этом — он мог совершенно спокойно, на полном серьезе говорить про инопланетян. По-моему, он верил даже в историю про Алешеньку<sup>1</sup>, которого какая-то бабка нашла.

В его последнем фильме «Я тоже хочу», который называют «православным роуд-муви» и «православным „Сталкером“», патриарх отдает распоряжение — пускать всех в Зону, из которой через старую церковную колокольню забирают на планету, где есть воздух, вода и счастье. Сидящие у костра герои обсуждают происхождение жизни: Бог создал жизнь после потопа и смерти динозавров, а потом прилетели инопланетяне. Не так важно, какими словами мы говорим о своем стремлении вверх.

Аркус говорит о Балабанове как о безусловно православном художнике, но нетипичном для православия — задающим вопросы вместо того чтобы просить, каяться и славить. Крестился он уже взрослым, а позже крестил и родителей-коммунистов, потому что

<sup>1</sup> Кыштымский карлик, мумия неизвестного происхождения, которую некоторые считают останками инопланетянина.





не хотел разминуться с ними после смерти. Отец Балабанова умер в 2009-м — он просил похоронить себя под простым крестом с именем Октябрин-Антоний.

Говорит Надежда Васильева:

Религиозные переживания у Леша какие-то очень странные были. В Библии написано, что молиться нельзя на людях. Надо зайти в келью, закрыть за собой дверь и там общаться с Господом. Вот он так жил. Заходил в комнату, чтобы действительно никто не видел, как он молится, и закрывал за собой дверь. Это было его общение личное.

Она вспоминает, как Балабанов с Федором Бондарчуком ездил в Сергиев Посад — «гонять чертей»:

Леша проходил эту процедуру несколько дней подряд, а потом еще вернулся и взял с собой Петю. При этом хихикал над словами священника о том, что под каждым покрашенным женским ногтем существуют бесы — если считать все пальцы на руках и ногах с маникюром и с педикюром, то это будет двадцать бесов.

Аркус вспоминает:

Я много раз слышала от него: «Я не хочу жить». Каждый раз, когда его надо было везти в больницу с очередным переломом, он отказывался, и его надо было уговаривать: «Леша, ты умрешь, будет беда». Он пропускал двадцать пять моих уговоров, а на двадцать шестой сообщал: «Я не хочу жить». Типа — отстаньте. Внешне он становился все критичнее и критичнее — его облик, физическое здоровье, и все, что касалось состояния его тела. Это абсолютно поразительно, но это так: при этом он становился все мягче и все добрее. Он в общем всегда был честным человеком. Но раньше было много закидонов. Выделялся, устраивал заварушки, любил строить из себя то, чем он не являлся, как-то пафосничать — все это по молодости было. А в последние

годы он как будто в какой-то кристалл выпал. Стал дико немногословный. Его реплики сводились к нескольким словам, а лучше к одному. На вопросы отвечал так: «Лао-цзы говорил: „Если можешь помолчать — молчи“». То, что он общался или не общался с человеком, не означало его плохого или хорошего отношения. При этом он был ужасно нежным другом, невероятным.

Вспоминает Васильева:

Леша просыпался и говорил: «Я придумал кино». Каждый день он мне рассказывал какую-нибудь очередную историю, очень короткую, двумя-тремя фразами — только фабулу. Если бы я была не идиоткой, я бы это записывала, а сейчас уже не вспомнишь.

Так, день за днем, неделя за неделей, Балабанов проводил дни в своей комнате, а потом вставал и шел снимать кино.

Аркус вспоминает:

Он лежал какое-то количество времени, допустим, несколько месяцев, потом понимал, что ему надо писать сценарий. Чаще всего ему приходилось куда-то уезжать, чтобы закончить, — в Сосново на дачу или еще куда-нибудь. «Груз 200» он закончил в Карелии, куда мы его увезли спасать.

Свой последний сценарий «Мой брат умер» он дописал в сестрорецком санатории «Дюны» за три дня до смерти; но перед этим успел снять еще два фильма — оба можно назвать последними.

#### «КОЧЕГАР»

Балабанову нравился Кронштадт и ему нравился гитарист Дидюля — «отменный гитарист», — во время подготовки к съемкам «Кочегара» он бесконечно слушал его записи под включенный телевизор, как обычно синхронизируя звук и изображение.

С формальной точки зрения снятый в Кронштадте «Кочегар» — это *opus magnum* Балабанова, сумма всех его постоянных мотивов и кристальное производное абсолютно герметичной режиссерской вселенной. Но ни в этой картине, ни во всех предыдущих никогда не было претензии на грандиозность, и «Кочегар» — это *opus magnum*, в котором главным героем становится маленький человек, блаженный, не различающий оттенков зла (как и главный герой «Счастливых дней»).

С первых кадров становится понятно, что это снова автобиографический фильм, причем предельно автобиографический — и без свидетельства Надежды Васильевой понятно, что якут-кочегар в исполнении Михаила Скрыбина (тоже уже умершего) одет «под Балабанова»: тельняшка, шапка-афганка (точно так же в «Джинджер и Фред» в костюме Феллини появляется Марчелло Мастоанни). Герой сидит в кочегарке и двумя пальцами на печатной машинке пытается набить роман об истории якутов, к которым пришли злые люди извне; герой его книги после каторги определен к якутам, как Вацлав Серошевский.

Поначалу кочегар в фильме должен был писать от руки, как и сам Балабанов (ему постоянно требовались чернила для перьевой ручки), но потом Васильева предложила использовать машинку, которую на кинематографический случай принесла ей подруга: «Она стояла в прихожей, я и говорю: „Леша, пусть он печатает на машинке, как ты раньше“. Потому что первый сценарий он печатал на машинке».

Отдельные упомянутые вскользь детали биографии майора совпадают с деталями биографии бывшего военного переводчика Балабанова (служил сначала в Витебске, потом в Афганистане; оружием же торгует офицер, который приходит познакомиться с кочегаром). Нет никаких сомнений в том, что именно таким видел себя сам режиссер: запертым в кочегарке, растерянным, окруженным смертью, но упорно продолжающим двумя пальцами набивать свой рассказ.

Каждый эпизод и каждая реплика этого фильма отсылают к предыдущим картинам Балабанова — перед внимательным зрителем открывается бесконечный гипертекст; в замкнутое пространство кочегарки вмещается полтора десятка других снятых и не снятых фильмов.

Исполнитель главной роли Михаил Скрыбин играл кроткого корейца Суньку в «Грузе 200», и он же снимался в незавершенных картинах «Американец» и «Река»; «Кочегар» с его разделением на хорошего якута и злой русский мир — еще один (как и часовая монтажная версия «Реки») памятник Туйаре Свинобоевой и неосуществленной работе. Персонаж Александра Мосина, идущий на дело с гитарным футляром, — не «Десперадо», а воспоминание о старой идее: свести в одном фильме бандитов и музыкантов. И Мосин, и Юрий Матвеев — Бизон — появляются и в следующем фильме Балабанова «Я тоже хочу». Кочегар убивает их, потому что не бывает хороших бандитов, как бы ни оправдывала их сила искусства; совершив двойное убийство, главный герой должен покончить с собой.

В песне Бутусова героиня «читала мир, как роман, а он оказался повестью», в «Кочегаре» у Балабанова — автора скорее литературоцентричного, чем киноцентричного — происходит ровно наоборот. Действия тут едва бы хватило на повесть, но режиссер чисто кинематографическими средствами — бесконечным нагнетанием своих фирменных «проходов», когда герой долго движется через кадр, — создает внутренний масштаб, подобно тому, как он создается в классическом романе за счет монотонности и подробности описаний. Так камерный, снятый в трех интерьерах фильм через расширяющийся космос цитат и сгущение пространства перерастает сам себя.

«Груз 200» и «Морфий» закрепили за Балабановым славу мизантропа, пессимиста, от гиньоля переходящего к гран-гиньолю. В «Кочегаре» (несмотря на обильные жертвоприношения), возможно, впервые после

дебютных «Счастливых дней» гораздо более явственно проявляется его специфический гуманизм, почти сентиментальность. И гитара Дидюли, заглушающая диалоги, — один из способов трансляции этой эмоции зрителю (если кому-то казалось, что в «Братьях» слишком много музыки — так это было не много). С картинами упомянутого выше Феллини «Кочегара» роднит трагическая ирония, прозрачной стеной отделяющая героя от зрителя: Кабирия не знает, что она обманута, а мы знаем; майор не знает, что уже не застанет дома убитую дочь, а мы знаем. В сущности, мы прозреваем судьбу майора с самого начала, и это знание означает для нас многие скорби. Есть в «Кочегаре» и еще один аспект, превращающий его просмотр в абсолютно уникальное переживание: отношения Балабанова со временем.

Действие как будто бы происходит в девяностые, но немного условные — и это не ностальгия и не стилизация. Первый «Брат» остается единственным значительным кинофильмом девяностых, в точности запечатлевшим момент. Произошло это не потому, что Балабанов является последовательным реалистом (хотя точность совпадения кино с реальностью на уровне деталей поражает даже в его фантазмагориях, даже в «Я тоже хочу»). Ощущение первичной необустроенности мира, бесприютности, неопределенного времени года, подвешенности в воздухе — имманентное состояние этого художника, полтора десятилетия назад намертво совпавшего со временем.

Когда же на самом деле происходит действие «Кочегара»? «Девяностые, — говорит Васильева. — Абсолютные девяностые годы. Если „Груз 200“ — это 1984-й, то „Кочегар“ — с 1990 по 1995-й, я на это ориентировалась».

Сергей Сельянов вспоминает:

Этот вопрос мы живо обсуждали с Алексеем: какое время, какие машины должны стоять и ездить в кадре. Но в результате, что бы мы там ни говорили, это некое условное время. Девяностые очень волновали Бала-

банова, и в общем понятно, почему. Сейчас, конечно, смотреть на это не хочется. Но я не исключаю, что интерес кино к этим годам возобновится. Кино ведь довольно грубая вещь, любит работать с такими экзистенциями, как жизнь и смерть, предал — не предал, сказал слово, за него ответил или не ответил... и так далее.

Режиссер (как и его альтер эго на экране) органичен избранному, пусть и условному, хронотопу — девяностые, провинция. Но у зрителя «Кочегар» вызывает странное ощущение давно потерянного и заново обретенного фильма, в котором сверхъестественным образом предсказан весь последующий контекст. Просмотр картины становится опытом пребывания одновременно в двух временах: тогда, когда все было зыбко и рождало надежду, и теперь, когда все устроилось и стало безнадежным. Похожее чувство вызывают сейчас песни Виктора Цоя (в «Грузе 200» «Время есть, а денег нет» становится гимном подступающего распада) и раннего «Наутилуса». Так зритель вслед за героем становится заложником трагической иронии одновременного знания и незнания, согнутого в дугу времени, в котором прошлое и будущее соприкасаются, словно оголенные провода.

Для тех, кто смотрел фильмы Балабанова внимательно, в «Кочегаре» дополнительный, внутренний саспенс создается за счет постоянного путешествия по гиперссылкам балабановского текста. Весь фильм дожидаясь самоцитаты из картины «Про уродов и людей», мы получим ее в конце — в виде неуклюжей и пронзительной метафоры: камера, которая некогда подглядывала за живыми телами, теперь подглядывает за телом остывающим. Консерватизм Балабанова — не столько в идеологии, сколько в его постоянном движении против времени, и камера в финале — это «полароид», первый и последний аналоговый фотоаппарат, умеющий запечатлеть то, что сейчас еще есть, но через мгновение уже не будет.



«Кочегар» не попал в программы крупных европейских киносмотров, но получил два неглавных приза в Выборге и «Белого слона» все той же гильдии кинокритиков; призы режиссер любил, потому что их можно было показывать детям. О фильме было написано много хороших слов, снова вспоминали Беккета и античную трагедию.

Критик Алексей Медведев рассматривает «Кочегара» в ряду «последних» фильмов, которые большие мастера снимают в те времена, когда никто не готов слушать и никто больше не признает их права задавать Богу предельные вопросы.

Сколько бы ни говорил Алексей Октябрьевич, что снимает огонь, «потому что это просто красиво», это, конечно, не так. <...> Природа этого пламени не вполне земная — уж слишком зловещие у него отсветы. Это пламя, в котором сгорают последняя надежда. Балабановский фильм поражает какой-то особой окончательностью своей интонации. Даже безобидную музыку Дидюли режиссер вбивает в голову зрителя, как последний гвоздь — в крышку гроба. Кажется, к этой мрачной истории из конца девяностых нечего добавить. Отставной майор отомстил лыжной палкой за практически бессмысленное убийство дочери, но чувства восстановленной справедливости не возникает. «Кочегар» — горький итог балабановских размышлений над новейшей российской историей, насмешка над романтизмом «Брата». Время действия «Кочегара» — это время, когда был снят «Брат». Кажется, что режиссер возвращается не столько в девяностые, сколько к самому себе, снимавшему про то время. <...> А еще «Кочегар» — это фильм о парадоксальной надежде, возрождающейся из адского пламени. <...> Абсолютное отчаяние как очищающий и освобождающий опыт — это тоже черта «последнего фильма»<sup>2</sup>.

2 Медведев А. Последний фильм // Сеанс №45-46. 2011

На тринадцатом фильме — от «Счастливых дней» к «Кочегару» — кинематограф Балабанова замкнул кольцо; «В моем начале мой конец». «Я уже умер», «Жизнь прожил», «Мы все должны умереть» — так назывались последние интервью Балабанова. Оставался еще один фильм, и он уже будет снят не на пленку.

### ПЕРЕХОД НА ЦИФРУ

«Моя пленка кончается», — говорил перед смертью Луи Люмьер. На протяжении всей своей истории кино было искусством на пленке — гибкая подложка и фотослой были его телом, материальной составляющей; именно эта материя сохранила для будущего Трофима, в то время как его собственное тело превратилось в прах.

Цифровая революция в кино превращает пленку в объект ностальгии и исследования, но как новаторы, так и ретрограды чаще всего соглашаются с тем, что цифровое кино является принципиально иным видом искусства. Как переход от немногого кино к звуку, как переход от черно-белого изображения к цветному, переключение на цифру для многих уже состоявшихся режиссеров прошло с огромными потерями; один из примеров — тот самый фильм Клер Дени по мотивам «Святылища» Фолкнера: это ее первая работа с цифровым изображением, и механическая замена одной камеры на другую привела к удручающему визуальному результату.

Чисто пленочным кино Балабанова (как и любое другое) не было уже с середины двухтысячных — все последние фильмы делались с применением технологии *Digital Intermediate*, когда отснятый материал сканируется, весь постпродакшн происходит на компьютере, а потом изображение снова переводится на пленку.

Так или иначе, пленка для Балабанова закончилась на «Кочегаре». «Я тоже хочу» стал его первым и единственным «бестелесным» фильмом. Переход к цифре прошел незаметно для зрителя; визуальный минима-

лизм Балабанова легко и без потерь перетек в пиксели. Александр Симонов вспоминает:

Леша всегда был за пленку. Я помню этот его рассказ про желатин и про то, что пленка делается из живого, привносит что-то такое. Мы с ним спорили, я говорил, что не разделяю его мнения. Я иногда ему вскользь рассказывал про какие-то там тенденции. Когда мы обсуждали «Я тоже хочу», я не пытался заставить его снимать на цифру, он сам об этом заговорил. Леша сказал: «Я не против, если это будет сниматься на цифру, я здесь абсолютно не упираюсь».

Во время работы над «Братом» Сергей Астахов так же постепенно приучил Балабанова пользоваться монитором:

Помню, что я у своих друзей выхлопотал задешево камеру. Тогда еще не было телевизионных мониторов, но у нее был выход на видеокамеру, я какую-то камеру внешнего наблюдения черно-белую туда приспособил. И она показывала — мигала, но показывала. Принес Леше: «Вот тебе монитор», а он говорит: «Нет, это для клипмейкеров. А я поближе к актеру». Он пошел к актеру, а потом так краешком глаза смотрит, потом еще раз, потом спрашивает: «Она пишет?» — «Да, вот VHS-ка, вот магнитофон». Прошло много лет, теперь он приходит на площадку и сразу говорит: «А где мое кино? Где этот ящик?» Иной раз садится спиной к актерам. Он уже наркоман в этом плане.

Попав к Балабанову на съемки, достаточно было бросить один взгляд на монитор, чтобы понять: это «его кино», чисто балабановский фильм — даже если в кадре еще не было актеров.

Сельянов вспоминает:

Алеша, конечно, относился к этому долгое время скептически. Просто ему казалось, что есть какие-то риски.

Саша Симонов как раз один из людей чрезвычайно в этом плане опытных, он стал его тискать. Симонов, собственно, предлагал это со времен «Кочегара». Я говорю: «Алеша, попробуй. Сделай пробу. Не понравится — будем на пленку снимать, то се». В цифре никакой особой экономии нет, это некий миф — экономия есть на очень малобюджетных проектах. Просто ему предлагали какую-то возможность — может, будет интересно. Если нет, то нет. Он сделал пробу с Симоновым вместе и сказал: «Да. Здорово».

«Мне кажется, в „Я тоже хочу“ цифра помогла рассказать историю лучше», — Александр Симонов уверен, что технология не должна диктовать, не должна довлеть над содержанием, и ни один из предыдущих фильмов Балабанова не мог быть снят на цифровую камеру.

Более того, «Кочегар» принципиально вообще изначально планировалось делать по технологии прямой печати, без *Digital Intermediate*. Я там обрабатывал пленку по специальному процессу, мы недопроявляли ее, чтоб она была более мягкой и более пластичной. Но потом все равно пришлось делать *DI*, потому что пришлось подтирать кучу артефактов из двухтысячных — кондиционеры, еще какие-то вещи, трубки с кровью. В общем, набралась критическая масса мелочей, и стало понятно, что лучше сделать цифровой постпродакшн целиком. В «Я тоже хочу» много сцен в машине, а кинокамера очень шумная, даже компактная. Она здорово тарыхтит, что опять же будет отвлекать актеров. Я говорю: «Леша, если ты не против, есть [камера] *Red Epic*, она маленькая, компактная». Он сказал: «О'кей». Я ему просто объяснил, что нам это дает свободу, что мы не запариваемся с пленкой, мы не запариваемся со сменой кассет, мы можем снимать столько, сколько нам надо. У нас не сразу, но получилось. Насколько я понимаю, он остался доволен конечным результатом.

## В ПОИСКАХ КОЛОКОЛЬНИ

11 мая 2012 года, двор инфекционной детской больницы № 3 на Васильевском острове, последние дни съемок фильма «Я тоже хочу». Работы сдвинулись на неделю — Балабанов сам только что вышел из госпиталя. «Почему вас здесь столько, и все советы дают мудачки? — спрашивает режиссер у испуганной группы. — Саша, Симонов, у тебя было?».

Владимир Пляцковский рассказывает:

С этой больницей отдельная была история. Леша приехал, начал говорить с главврачом. Чудесная на самом деле тетка — она хозяйка там, это ее больница, к тому же она оберегает покой больных детей. Леша такой: «Мы тут это сделаем, там это сделаем», а она ему: «Вы будете делать то, что я разрешу, и там, где я разрешу». Леша начал у нее перед лицом пальцем махать, и я понял, что мы туда не попадем. Но ничего, разобрались как-то... Она с уважением к нам отнеслась.

Пляцковский рассказывает, что в экспедициях им почти всегда удавалось договориться с местными. И хотя реагировали люди на Балабанова по-разному, негатива он не видел ни разу:

В Кронштадте выдала тетка: „Мне не больно“ — это да, но „Груз 200“ — такой ужас, такой ужас». А в Шексне управляющий гостиницей наоборот говорит: «У меня любимый фильм — „Груз 200“». Приехали в Колтуши за песком, директор карьера нам дорогу сделал бесплатно: «Вы же кино снимаете, наше, российское».

В поселке Шексна, который находится в Вологодской области, в 50 километрах от Череповца, снимали Колокольню Счастья (вторая церковь, с остатками фресок, находится в Бежецке). Герои узнают о ней со слов Бандита, Бандит — от некоего отца Рафаила, а мы, зрители, видим телепрограмму, в которой моло-

дой пророк (Петр Балабанов) рассказывает о далекой планете, где есть «вода и жизнь, а еще там есть счастье». Очевидно, Колокольня — это портал на Планету Счастья.

Запогостскую церковь Рождества Христова в устье реки Чуровки, при впадении в Шексню, построили в 1802 году, до этого здесь месте как минимум с XV века стояли другие, деревянные. В 1960-е годы при строительстве водного пути, соединяющего Волгу с Балтийским морем, окрестные реки поменяли русла, и церковь оказалась на островке, отрезанном от поселка. В июне 2013-го колокольня обвалилась — упала прямо на то место, где на льду стояла палатка операторской группы. Балабанов говорит в интервью Константину Шавловскому в августе 2012 года, перед венецианской премьерой фильма:

Мы просто увидели колокольню. Я вспомнил. Покосившуюся колокольню, которая стоит на острове. Так красиво. И, собственно говоря, все оттуда и родилось. Первый толчок — картинка, изображение. У меня всегда от изображения все идет. А там действительно очень красиво. У меня сейчас в компьютере даже заставка стоит вот с этой колокольней. Говорят, она в этом году упадет.

«Он видел эту колокольню на „Грузе 200“, — уверен Пляцковский. — Мы были тогда в Череповце, она там чуть ли не видна в каком-то кадре». Однако еще на «Морфии», проезжая по Тверской и Ярославским областям, Балабанов высматривал церкви и расспрашивал всех — не видели ли вы отдельно стоящей колокольни?

Пляцковский говорит:

Натуру мы выбирали по-разному. Он звонил и говорил: «Я видел трубу, я видел трамвай, а теперь попробуйте найти, где я это видел». Говорил про мост. Приезжаем, а он: «Это не тот мост, мне не этот мост



нравится. Я же вам говорил, тот — красивый!». Для начальной сцены «Я тоже хочу» нужна была булыжная мостовая, всю Ваську облазали, потом звонит: «Я нашел, за Надиной костюмерной». Пойдем, говорю, покажешь. «Вот здесь». И ни одного булыжника, а он говорит: «Здесь хорошие трубы, посмотри, как красиво!»

Говорит Симонов:

Леша запоминал какие-то очень неожиданные вещи. Так же было с этой колокольней. Честно говоря, на «Грузе» я ее не помню. Может быть, Леша, когда мы были в Череповце, ездил на машине туда сам. С этой колокольней я пересекаюсь уже в 2008 году, примерно в ноябре. Я на поезде приехал в Череповец, а Балабанов из Питера на машине — и мы поехали в Великий Устюг. И вот тогда по дороге мы заехали к этой колокольне.

Тогда же режиссер и оператор обсуждали «Пикник на обочине» — книгу, которую Балабанов хотел экранизировать, но снова не смог получить права.

Собственно, мы ехали из Череповца в Великий Устюг, посмотрели эти места и увидели колокольню. Было странное ощущение — тогда зима началась очень рано и неожиданно. Протока замерзла, но снега не было. Мы, конечно, обалдели от увиденного, прошли пешком до колокольни, я ее фотографировал — потом на основе этих фотографий делался лед в «Я тоже хочу».

### «Я ТОЖЕ ХОЧУ»

Критик Ксения Рождественская писала в связи с «Братом», что «немец» и «татарин» там — это звательный падеж, а не национальность. В «Я тоже хочу» звательным падежом становятся профессии (или жизненное призвание) героев — Музыкант, Бандит,

Кинорежиссер, добрая Проститутка с философским образованием (ее сыграла непрофессиональная актриса Алиса Шитикова, студентка режиссерского факультета). Только квинтэссенция — ничего лишнего. Как и в «Брате», в своем последнем фильме Балабанов снова сводит бандитов и музыкантов. Музыканта могли сыграть Бутусов, Сергей Чиграков, Леонид Федоров или Глеб Самойлов, но сыграл в итоге Олег Гаркуша, никогда прежде не игравший больших ролей. К бандитам и музыкантам, как и в «Брате», снова добавляется режиссер, сыгранным самим Балабановым; как и во времена «Замка», его альтер эго застывает на пороге того, что отказывается его принять.

Колокольня заберет Музыканта и Проститутку, а Бандита и Режиссера — нет. «Что-то плохое сделал?» — спрашивает режиссер, как будто встретивший героя своих фильмов. «Да, и не одно». — «А я не знаю, что».

Васильева в интервью «Афише» вспоминает, что в эту экспедицию никто не хотел ехать: «Говорили: по морозу, по мистическим делам, да с Алексеем Октябрьновичем — нет, спасибо». Шитиковой пришлось бегать по кадру голой, группа пряталась в кустах и ждала ее в конечной точке с шубой и валенками.

Ощущения от этого фильма, впрочем, как и от других фильмов Леша, у меня такие: он снимает все живую, ничего не придумано, все та же грязь и мрак, но странное дело — натурализм есть, а на экране все равно какая-то фантастика. И ты не понимаешь — как это, что это такое. Это всегда чувствуется животом, мозгами этого не понять.

И даже в фантазмагии, разыгранной условными персонажами, поражает совпадение кинематографа с реальностью и не на уровне топографии — хотя маршрут, которым по Васильевскому острову двига-

ется Олег Гаркуша, не просто возможен, а абсолютно правдоподобен: от Смоленского кладбища, вдоль реки Смоленки, через аптеку Пеля на углу Большого проспекта и 7-й линии, Андреевская церковь, баня «Имбирь» на 5-й.

Балабанов говорил, что изобрел особый жанр — «фантастический реализм». «Были какие-то вещи, которые его волновали, но в нынешнее время их трудно вписывать конкретно в сегодняшний день. Поэтому возникает такое достоверное, но при этом условное место и время», — поясняет Сельянов, почти в точности воспроизводя медведевскую формулу «стратегии последнего фильма».

### «МОЙ БРАТ УМЕР»

Последний сценарий Балабанов дописал за два-три дня до смерти; 27 мая он был опубликован на сайте журнала «Сеанс». В нем рассказывается о двух братьях, один из которых живет в голове у другого («Полголовы яд, полголовы свет», — поет на саундтреке «Я тоже хочу» Леонид Федоров). Сергей Сельянов слышит в нем отголоски неснятой «Камеры обскуры», Надежда Васильева узнает «Запечатленного ангела» Лескова.

Балабанов уже начал искать актера на главную роль — внешне он должен был походить на его сына Петра. «Он говорил: „Петька наш не справится, нужен артист сильный. Но я все равно попробую, потому внешне он такой должен быть, — рассказывает Васильева. — Высокий, красивый, очень молодой“». Кроме того Балабанов обращался за консультацией к Валерию Тодоровскому и его кастинг-директору Тине Туманишвили. «Валера прислал четырех кандидатов по примерному описанию Балабанова, — вспоминает Сельянов. — Алеше один из них понравился».

На лбу главный герой должен был носить очки, вроде плавательных — через них на мир смотрел его брат-близнец. Симонов уже начал придумывать, как снять то, что видят эти глаза. «Мы только глаза эти

успели с ним обсудить, — говорит Васильева. — Он снимает очки, а там такие прорези».

Сельянов говорит:

Немного было сделано, но в общем было понятно, где будет сниматься фильм. Симонов съездил в Кострому и снял ледоход — он должен был войти в фильм, потому что к моменту запуска его бы уже не было. С него все должно было начинаться. К сожалению, ледоход оказался невыразителен. Ну ладно, подумали, снимем как-нибудь.

Говорит Васильева:

Я абсолютно верила в эту историю, потому что мне казалось, что такое может быть. И вот Леша мне прислал сценарий, я его прочитала и начала ругать: «Леша, хватит писать кино за три рубля!». Мы ведь уже ездили в Кострому на выбор природы. Я говорю: «Там может быть такой масштаб! Придумай несколько сцен, вот таких, которые выведут эту камерную историю на очень большое кино. Давай что-нибудь такое сотвори, дорогое». — «Я подумаю». — «Просто я знаю, что ты гений, а мне хочется, чтобы все об этом знали». — «Я уже не справлюсь, у меня нет сил». Я говорю: «У тебя есть силы, ты притворяешься, ты просто ленивый».

Балабанов умер в «Дюнах» 18 мая. Официальная причина смерти — острая сердечная недостаточность. 21-го его отпевали в Князь-Владимирском соборе возле метро «Спортивная». Похоронили на Смоленском кладбище, где он снимал «Брата» и «Счастливые дни». «Нам очень нравилось это кладбище, — говорит Васильева. — Мы читали, кто где похоронен и представляли себе, что это были за семьи. Леше очень нравились всегда семейные захоронения и склепы, он мечтал, чтобы у нас был склеп». Место на Смоленском кладбище он выбрал сам.

### ЭПИЛОГ. КОЛОКОЛЬНЯ В ШЕКСНЕ

«Как можно быть неверующим после того, что случилось с Балабановым? — спрашивает Любовь Аркус. — Мы не знаем, что такое святые, но он своим существованием явил Его. Что угодно можно говорить, но после того как рухнула колокольня... Таких совпадений не бывает».

Первая новость об упавшей в Шексне колокольне датируется пятницей, 28 июня. В ней сообщается, что постройка обрушилась накануне, в четверг, на 41-й день с момента смерти Алексея Балабанова. Указывается даже точное время — 18:46. Позднее СМИ скорректируют заголовки, и сорок первый день станет сороковинами. Кажется, все, с кем пришлось говорить в эти дни, втайне надеялись, что невероятного совпадения не случилось.

Так сорок первый или сороковой?

Рано утром 6 июля мы выезжаем в Шексню из Москвы — с Александром Симоновым и Денисом Шабановым, студентом Марины Разбежкиной, который ведет машину и по просьбе Любви Аркус снимает наше путешествие на камеру.

На берегу реки мы находим людей, распивающих аптечные спиртовые настойки. Они обещают нам лодку. Неподалеку находится пляж, на котором отдыхают местные жители. Некоторые из тех, с кем мы разговариваем, не без труда вспоминают съемочную группу, которая была тут прошлой зимой. Тогда они удивились их присутствию: «Кино? У нас?» Почти никто не смотрел фильм, и ни один не помнит имени режиссера. Кто-то из наших собеседников принимает фамилию Балабанов за название поселка: Балабаново. Но все единодушно сходятся в одном: колокольня упала в среду, 26 июня, через сорок дней после 18 мая.

Что делать с этим знанием, я не знаю до сих пор. Но это было движение к свету.

Что делать с этим знанием, я не знаю до сих пор. Но это было движение к свету.



## ЧАСТЬ II

# ФИЛЬМОГРАФИЯ

# СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ

АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. ОПЕРАТОР: СЕРГЕЙ АСТАХОВ.  
ЗВУКООПЕРАТОР: ГАЛИНА ГОЛУБЕВА. ХУДОЖНИК: СЕРГЕЙ КАРНЕТ. ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: ГАЛИНА ДЕЕВА.  
МОНТАЖ: РАИСА ИЗАКСОН

В РОЛЯХ: ВИКТОР СУХОРОУКОВ, АНЖЕЛИКА НЕВОЛИНА, ЕВГЕНИЙ МЕРКУРЬЕВ, ГЕОРГИЙ ТЕЙХ, НИКОЛАЙ ЛАВРОВ

ПРОИЗВОДСТВО: К/С «ЛЕНФИЛЬМ». 1991, 35 ММ, 86 МИН., ЧЕРНО-БЕЛЫЙ.

**Дмитрий Савельев**

## НЕСЧАСТЛИВЫЕ ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

**Б**ыть несчастливым не стыдно.

Все счастливые дни несчастливы по-своему. Два года стоят большего по табели несчастливых дней нашей жизни.

Когда Игорь Алимпиев глядел сквозь черно-белое окно мастерской первого фильма на осыпающийся питерский «Панцирь», то уходящий обратно (в болото) город еще пузырился остатками жизни, истекая мрачным весельем.

Смердело из коммуналок и душ, тошнило от засахаренных воспоминаний под стакан сивушной водки на ужин — но и белокрылые ангелы попадались в подворотнях, и шампанские пробки хлопали на скользких крышах, где последние герои куражливо справляли поминки по себе.

Взгляду Алексея Балабанова сквозь то же самое окно два года спустя город достался уже другим.

Хлопья перебродившего шампанского окоченели в лужицах на мостовых. Обрушились каменные стены, обнажив нездоровое нутро и давнюю склонность к суициду. Бедовые ангелы застыли на кладбищенских надгробьях — под их панцирем навсегда успокоились бледные тени алимпиевских отщепенцев.

Предсказание опальной прорицательницы, расслышанное Балабановым, поспешило вступить в законную силу: этот город есть пуст. И только оголтелый трамвай иногда громыкает по ржавым рельсам, описывая безумные круги из никуда в никуда.

Похоронив мертвых и отменив еще живых, Балабанов населил бывший Питер одиночками посланцами от невозможного Сэмюэля Беккета. Впрочем, о Беккете ни слова. Его присутствие и не требует удостоверения личности. Реплики его косноязычных диалогов уютно и по-домашнему окликают друг друга в разомкнутом питерском пространстве. О Беккете ни слова — за исключением названия, позаимствованного у одной из его пьес, да финального

титра со слабым намеком на его же рассказ «Конец», из которого и приплется в «Счастливые дни» несчастный человек с забинтованной головой и затравленными глазами.

С жизнью он распрощается еще в первых кадрах, застающих его в тошнотворно-стерильном заведении (помесь научной лаборатории с покойницей). Прощание не будет долгим: в обмен на истасканную жизнь его снабдят такими же пальто и шляпой, некоторой суммой в придачу — и вытолкнут вон.

Прежде чем обнаружить себя на городском кладбище, он будет долго и неприкаянно скитаться по кладбищенскому городу, вынуждая камеру Сергея Астахова следовать за ним по пятам. Ловить его ускользающий силуэт в проулках между домов с запавшими черными глазницами. Пробираться на ощупь сквозь клочковатый туман по набережным и мостам, перекинутым через мертвую реку. Подниматься по гулким лестницам темных подъездов, чей безучастный облик хранит печать былого великолепия счастливых дней.

Балабанов нимало не настаивает на узнаваемой топографии города (как настаивал на ней Алимпиев, разгуливая по Невскому, взлетая на Думскую башню и спускаясь в переходы метро). Провожая героя по городу, камера сторонится привычного: лишь изредка мелькнет знакомая уличная табличка, обозначится изгиб мостика, прошмыгнет диковатый школьник с тяжелым ранцем за плечами. Насколько «Панцирь» узаконил узнаваемость историей про здесь и сейчас, настолько безразлична эта узнаваемость истории про счастливые дни.

Снимая кино в Петербурге исхода восьмидесятых, Балабанов делает ударение на исход.

Тихому дыханию «Счастливых дней» чужд и ржавый перегар некрореализма. Сюжет не соблазняется

легким хлебом путешествия удалого трупака в поисках товарищей по счастью. Режиссер вычерчивает некро-романтический маршрут путешествия души, покинувшей мертвое тело, — по мертвому городу, покинутому душой.

Отказываясь быть признанным, город не желает признавать и этого одинокого и заносчивого безумца. Затеяв жестокую игру — обманывает смутной надеждой, чтобы потом зло рассмеяться в лицо.

Так что напрасно слоняется он в поисках какого-никакого пристанища — не успеет обрести случайные жилье и имя («Я буду звать вас Сергей Сергеевич», — услышит он от хозяйки), как будет лишен того и другого и с позором изгнан настоящим Сергеевичем...

После долгих скитаний с грустным осликом на поводке он естественным образом забредет на кладбище, где некая Анна с грустными глазами одарит его именем Боря и пригласит к себе. Но и эта попытка любви — на манер и по мотивам «Первой любви» Беккета — останется не более чем обещанием, не исполненным по причине древнейшей профессии Анны.

Человеку «Счастливых дней» отказано всеми и везде, и идти ему больше некуда. Цепочка утрат размотана до конца, обратно до «Конца». Все закончится там же, где начиналось. Почти так. Потому что начиналось все на корявом детском рисунке. Улочка, дом с подворотней и человечек. «Это я» — указывала стрелочка. Сквозь рисунок проступали очертания призрачного города, где все должно произойти и ничего не произошло.

В финале городской силуэт захочет вернуться на детский рисунок с лодкой на воде и той же надписью. Только вот обратно никак. И лодка качается пустая. И стрелочка указывает: «Это я».





**Вячеслав Курицын**

## ...ДЛЯ ОДИНОКОГО МУЖЧИНЫ

**В** первые восемь минут «Счастливых дней» героя гонят четырежды. Выписывают из больницы, где он не прочь остаться («Я мог приносить пользу». — «Если бы вам поверили, что вы способны приносить пользу, вас бы непременно оставили»), шугают из больничной подсобки. Тут же дважды без комментариев не пускают в квартиры, где он пытается снять «комнату для одинокого мужчины».

Четыре случая за восемь минут — это вроде четырех голов в одни ворота в дебюте футбольного матча, которому «Счастливые дни» примерно равны по хронометражу. Исход сразу понятен, но отбить придется весь номер. Раньше положенного судья не свистнет, а идея самоубийства, преждевременного выхода из игры, в балабановском творчестве возникнет, но позже.

В следующих эпизодах анонимный герой Сухорукова обретет было комнату и имя, хозяйка-татарка наречет его Сергеем Сергеевичем в честь предыдущего жильца, но с чужим именем жить негоже, тем более что вскоре явится подлинный Сергей Сергеевич и укажет протагонисту на порог. Потом последует сцена с таинственным действием внутри очередной квартиры: зритель не узнает, что сотворили там за пару секунд с потенциальным арендатором жизнерадостные хозяева, отчего он так ошпаренно метнулся по лестнице вниз. И т. д., и т. п., если героя не гонят, то он сам уединяется, внутри образовавшегося пространства выгораживает себе сегмент сегмента, фрагмент фрагмента (диван лицом к стене, спиной к остальной квартире), слова ласкового никому не скажет, крыситься будет на протягивающих дружескую руку.

Тема задана с некоторым даже и перебором.

Ослика герой уведет у слепого товарища, а потом этого ослика кинет в сложной ситуации. Сосредоточится на любви к ежу, который как никто умеет отыгливаться от мира, уходить в автохтонный шар. «Уйду я от вас» — самая запоминающаяся фраза.



Отчуждение, невозможность контакта, неприютность, разорванность человеческих связей, «вы мне не даёте спокойно протянуть ноги», дружба — так с калекой или животным, любовь — так с проституткой.

И сквозные образы: яркие, тугие, но все в одну примерно копилку. Музыкальная шкатулка за пазухой, а там балерина, обреченная на вечное одинокое вращение. Темя, которое почему-то нужно показать врачам. Пустой громяющий трамвай за номером 6666. Музыка в чужом тепле, за которым герой в окно подглядывает из непогоды. Коллекция часов, тикающих вразнобой.

Смущает этот перебор? Настаивание на мысли отчасти сермяжной, кургузой, не без пафоса. Смущает, наверное. Но не слишком сильно. Оно, наверное, если роман Пруста-Музиля сочиняешь, тогда нужно мысль истончать, филигранить, а кино может, а то и должно быть поглубже.

Плюс (то есть «минус») некоторая недокрученность истории. Сам Балабанов говорил о «Счастливых днях», что пересматривать их скучно. Что будто бы длинно. В истории — да — не хватает развития, то есть фабульные штырьки клацают исправно, но пыхтит на месте пафос-про-отчуждение, смыслы как заданы, так особо не прирастают.

Но несмотря на статичную эту мораль и на недопрощенный сюжет, фильм держится, мерно покачивается, идет ровно и гулко. Это мнение я подкрепляю мемуаром: сочиняя эту статью, трижды пересмотрел кино от начала до конца (не считая вылазок за отдельными кадрами), всякий раз с новыми товарищами-соглядатаями: порядок, работает.

Уже в первом фильме пойман (на двадцать лет вперед) завораживающий ритм, гармоничное чередование улиц, лестничных клеток, музыки и речи; собираясь в жгуты диалогов, история расслабляет суставы на оказавшихся позже фирменными проездах-проходах, бытовые детали вроде галош и супа с петрушкой и клецками нашинкованы вместе с пунктиками метафизическими, какой-нибудь песней в небеса, взглядами в пустоту, фантазмагорическими погонями все за тем же трамваем... Это как прыгать по камушкам, преодолевая залитую грязью улицу, — вроде и не сложная задача, а расслабиться нельзя, упадешь.

Образы-мотивы, заклеенные выше примерно однообразными, шустро пропекаются при этом с разных сторон, подпрыгивают на сковородке сюжета. Безымянность героя вдруг рифмуется с неопределенностью статуса квартирной хозяйки («Она не татарка»). Ноты, случайно оказавшиеся в руках больного, «это не вам», оказываются «не вам» в двух смыслах: не только бумажка случайно в руки, но и стоящая за нотами музыка адресована кому-то другому. Дверь, за которой ничего нет (она встречается герою в разных квартирах), в какой-то момент откроется, обнаружив огромный провал: но ведь это не совсем «ничего», это целое огромное пустое помещение. У балерины отломана рука. У трамвая всегда — и в движении, и зимой — открыты двери... То есть смыслы, может, так и не разрослись, но зато вот как щедро аукаются.

Балабанов ловко пользуется условностями кинематографического языка, мелкими дискурсивными фокусами. Техническая темнота экрана в первых ка-

драх оказывается выключенным зрением героя и исчезает, когда врач щелкает светом в палате. Или — я сказал, что герой вылетел из квартиры, в которой не ясно, что происходило, через пару секунд; но это ведь экранное время, а «в реальности» он мог там пробыть даже и сутки. В одном из поздних фильмов подобный нехитрый, но изящный прием будет доведен до естественного предела: титр «Конец», принадлежащий вставному фильму, который смотрят внутри сюжета персонажи балабановской ленты, одновременно сыграет и роль финального титра в его картине.

Отдельные сцены, напротив, хочется провести по разряду фокусов крупных. Ошарашивающий проход героя по площади перед Царскосельским дворцом (ее еще и не опознаешь, эту площадь, хотя вот что, казалось бы, трудно «остранить») — доктор, исходящий на эмоции под Вагнера из граммофона, — бочки в подворотне, выписанной из немецкого экспрессионизма, — затопленный город с погружающимся в воду трамваем — радикально отвлеченные от реального хронотопа кладбищенские пейзажи: кадры в учебник, в историю, в пыльную вечность музеев.

Первое свое большое кино уроженец Свердловска Балабанов снял в Ленинграде (примерно вокруг даты съемок города стали Екатеринбург и Петербург), и тут же сам переехал туда жить, и неоднократно в дальнейшем выводил его в своих фильмах: есть, кажется, несомненная связь между городом, подчеркнуто-элементарная планировка которого допускает в себя ядовитые фантазмагии, кипит в пропилах каналов и проспектов, сочится кинематографом.

Но пустой, словно киношники приехали на натуру в покинутый населением мегаполис, Петербург — и в синхронных, начала девяностых, откликах, и в позднейших — воспринимался наблюдателями еще и как символ эпохи. Символ большого разлада, случившегося с Россией, предвестие лихой эпохи с ее тотальной атомизацией — смыслов, общества, сред-

нестатистической отечественной личности. Я помню, однако, премьеру «Счастливых дней» в свердловском Доме кино и совершенно иное ощущение времени — среда, в которой вращался я, гульбанила, не горевала и с оптимизмом смотрела в наступающее капиталистическое будущее. Девяностые, видимо, показали, какое настроение было адекватнее: мое личное время и впрямь оказалось веселым, но общественное — скорее, трагичным, а цайтгайт, дух времени, конечно, производное от состояния массы, а не отдельного наблюдателя; именно совпадение с ним дает творцу — нет, не признание массы, которое много от чего зависит, а художественную мощь. Но здесь что важно: насосавшись соками эпохи, вспоив ими фильм, режиссер не пустил календарь в сюжет. Энергии конкретного времени питают фильм, очень искусно прикидывающийся снятым прямо в вечности (в следующем фильме, в «Замке», Балабанов пытался повторить этот фокус про абстрактное время, но неудачно, а для всех последующих его работ эпоха — важная часть космоса фильма).

Вообще, прямо уж таки в вечность пускают один раз, чаще — в конце пути, но вот Балабанову разрешили сразу.



**Сергей Добротворский**

## УЗНИК ЗАМКА К.

С именем Кафки связывается одна из самых живучих художественных традиций XX века: обыденная фантазмагория. Тщедушный канцелярист из Праги описал повседневную двойственность мира как неумолимую всепроникающую логику абсурда. Это открытие, словно специально сделанное для кинематографа с его способностью показывать ирреальное реальным, никак или почти никак не отразилось в экранизациях прозы самого Кафки. Ни гениальный «Процесс» Орсона Уэллса, ни образцово-постмодернистский «Кафка» Стивена Содерберга так и не проникли до конца в душный мир писателя, герой одного из самых известных рассказов которого, превратившись в насекомое, пугается не столько перемены собственной участи, сколько того, что не сможет вовремя явиться на службу.

Алексей Балабанов выбрал как будто третий путь. Или наоборот — третий путь выбрал Алексея Балабанова. Очевидно, что для 35-летнего режиссера, чье поколение возглашало на ночных кухнях людоедский лозунг «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью!», творчество писателя (квалифицируемое в мировой практике по самым разнообразным эстетическим позициям) раз и навсегда связалось с абсурдизмом. Абсурдизм же был для нас явлением по преимуществу общественным. Оттого и полные экзистенциальной тоски черные кафкианские притчи мы переадресовывали миру в узко взятом ракурсе социального устройства, в категориях личности и системы, принуждения и свободы.

В «Счастливых днях» Балабанов заметно отступил от традиции. Черно-белая картина, удачно выделившая неоэкспрессионистскую тональность в патентованной ленинградской киночернухе, показывала пустой город, нежилые дома, заброшенные квартиры. И хотя Он и Она носили подчеркнуто русские имена, а за руинами полумертвого мегаполиса отчетливо угадывался модный в ту пору «декаданс белых ночей», трагикомедия одиночества происходила «везде и всегда», в неантагонистическом пространстве всемирного упадка. Меланхолическая интонация пробуксовывала лишь в разговорах, что для стильного кинодебюта

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ, СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ.  
ОПЕРАТОР: СЕРГЕЙ ЮРИЗДИЦКИЙ, АНДРЕЙ ЖЕГАЛОВ. ЗВУКОРЕЖИССЕР: КИРИЛЛ КУЗЬМИН. ХУДОЖНИК: ВЛАДИМИР КАРТАШОВ.  
ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: НАДЕЖДА ВАСИЛЬЕВА. МОНТАЖ: ТАМАРА ЛИПАРТИЯ. КОМПОЗИТОР: СЕРГЕЙ КУРЕХИН.

В РОЛЯХ: НИКОЛАЙ СТОЦКИЙ, СВЕТЛАНА ПИСЬМИЧЕНКО, АНВАР ЛИБАБОВ, ВИКТОР СУХОРУКОВ, ИГОРЬ ШИБАНОВ, ВЛАДИСЛАВ ДЕМЧЕНКО, АНДРЕЙ СМИРНОВ, АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН

ПРОДЮСЕРЫ: АЛЕКСАНДР ГОЛУТВА, ГЕННАДИЙ ПЕТЕЛИН  
ПРОИЗВОДСТВО: К/С «ЛЕНФИЛЬМ». 1994, 35 ММ, 110 МИН., ЦВЕТНОЙ.

было, в общем, простительно. Настолько, что мало кто вспомнил: замаскированный беккетовский оригинал только из разговоров и состоял. Авторская ремарка предписывала герою не вставать со стула, а героине все глубже проваливаться в песок, символизирующий, в свою очередь, толщу времени.

То, чего избежала героиня балабановской версии «Счастливых дней», случилось с новым фильмом режиссера. За вычетом «Кодака» и *Dolby*-звука так или почти так должна была бы выглядеть экранизация Кафки, если бы она чудом состоялась в советском кино двадцатилетней давности. То есть в эпоху, когда незлобивому маразму системы сопротивлялся малый джентльменский набор из Востока, Брейгеля Мужичкого, физиогномики психбольных и выдранных из «Иностранки» «Носорога» и «В ожидании Годо». Когда граждане, счастливо избавленные державой от саморефлексий, возводили на космологический уровень с ней, державой, раздраженное несогласие.

Герой Кафки состоял из сплошных рефлексий. Поэтому он страдал. Герою Балабанова страдать некогда: он сражается. У Кафки заурядный землемер К. не имел ни имени, ни лица — герой Балабанова похож на Преснякова-младшего и означает свой временный компромисс с системой потерей имени, а значит, и себя. Роман Кафки обрывается на полуслове. В финале «Замка» Балабанова герою, уже готовому раствориться в толпе недочеловеков, достается исполненный веры взгляд маленького мальчика. Того самого, которому кафкианский землемер всего лишь обещал подарить тросточку с красивым узором. И того самого, кого балабановский персонаж собирался выучить драться на палках и кому посулил стеклянную пугови-

цу — привет от Тома Сойера, чей подростковый оптимизм значительно ближе экранному «Замку», нежели вневозрастное отчаяние его собственного литературного первоисточника. Кафка написал притчу об отчуждении. Балабанов снял притчу о свободе. Методом простого сравнения находим искомый результат. Отчуждение и есть свобода. Эта инфантильная сентенция, определившая фрондерский этикет нескольких советских поколений, всплывает сегодня всякий раз, когда речь заходит о художественном опредмечивании инобытного, фантастического, «другого», превышающего меру материального противостояния (в качестве примера достаточно вспомнить печальные итоги многочисленных экранных и сценических толкований Хармса).

Балабанов сделал искреннюю картину. Художник Владимир Карташов любовно населил ее штучным реквизитом. Операторы Сергей Юриздицкий и Андрей Жигалов продемонстрировали высокую пластическую культуру, а композитор Сергей Курехин доказал, что способен не просто перекомбинировать ноты классических шлягеров. Но общее детище этих талантов не поднялось выше трех давно высохших сосен. За одним стволом прячутся персонажи Брейгеля (мог быть и Босх, мог и Сальвадор Дали). За другим приютился Восток, подаривший деревенскому старосте внешность Болота Бейшеналиева. За третьим вершится бюрократическая мистерия. А над всем высится замок. У Кафки он был невзрачен и обшарпан. У Балабанова пропущен через цитату из Тарковского — через «зону», «мыслящий океан», присвоенные все той же джентльменской мифологией интеллектуального застоя.





**Антон Долин**

## В ОЖИДАНИИ КЛАММА

**Б**алабанов как-то назвал «Замок» самым неудачным своим фильмом. Единственным, за который стыдно. Был, по обыкновению, лапидарен, дальше гадайте сами. Наверняка есть простейшее объяснение, но было бы здорово так его и не узнать. В этом фильме в самом деле есть какое-то несовершенство, столь редкое для Балабанова, — но именно этим он ценен. Здесь виден и ощутим автор, ранимый и незащищенный (хотя казалось бы: экранизация). И даже чудится в лице Николая Стоцкого — актера, о выборе которого режиссер потом жалел, — что-то неуловимо балабановское.

Землемер здесь — не скрытный и беспокойный чужестранец, как в снятой тремя годами позже киноверсии Михаэля Ханеке, а «очарованный странник». (Как забыть роль, прославившую актера, в лубочном «Левше» Сергея Овчарова? Лесков всегда был в числе любимых писателей Балабанова.) Прямолинейный и хамоватый идеалист смахивает на шварцевского Ланцелота, пришедшего в сказочную деревню под управлением Замка. Это черное каменное чудище с холма является Землемеру исключительно во сне. Там же из снежно-пенного варева у подножья Замка вдруг встает, отряхиваясь, гигантская птица, темная и явно хищная: чем не Дракон? Но этот Землемер всегда готов к битве: недаром одного из немногих своих союзников, мальчишку Ханса, обещает научить драться на палках.

Несуразная простодушная боевитость — за несколько лет до «Брата» — тоже чисто балабановская. Взяться за Кафку, давно сделанного былью, да еще на руинах постсоветского кино, и посметь дописать неоконченный «Замок»: тут нужна недюжинная отвага. Та прямая и беззастенчивая атака на уклоняющуюся, лживую, меняющуюся на глазах реальность, которую Балабанов вел на протяжении двух десятилетий, началась с Землемера, вошедшего на постоянный двор незнакомой деревни и заявившего, что будет работать в Замке.

Впрочем, здесь реальности меньше даже, чем в «Счастливых днях» с их ложно-беккетовским пафосом и подлинно-сюрреалистическим Питером. Брейгель чистой воды — что лица,

что одеяния, что палитра; карикатурные физиономии в обрамлении средневековых чепцов, не от мира сего. И сам замок — не как у Кафки, кишачье бюрократами невзрачное строение, а мрачный, внушительный, с башнями: приступом не возьмешь, особенно в одиночку. Но этот Замок — все-таки из сновидений, как, возможно, и остальное. В настоящий, аккуратный и белый, больше похожий на театральную декорацию, Землемер попадет в дописанном Балабановым с Сельяновым на пару финале. Ничегошеньки там интересного не обнаружится, только очередной чиновник в костюме для охоты (имя Валлабене, из Кафки, упорно слышится как «Балобене», эхом фамилии режиссера) да бывший помощник главного героя, перекавалифицировавшийся в замковые служащие. Лабиринт с бутафорскими стенами, крашеными под каменную кладку, — что твой Черный Вигвам: войдешь одним человеком, выйдешь другим. Так и он: вошел искателем Землемером, а вышел мастером по валикам для музыкальных автоматов Брунсвиком.



Музыка Сергея Курехина — тот ключ, которым заводится лишь с виду простая шкатулка балабановского «Замка». Крутится ручка, срабатывает механизм, и звуки inferнального сладкоголосого органчика льются из раструба. Все вокруг поет и пляшет в унисон: хор детишек, канкан неведомых девиц, комический ансамбль клерков... И, конечно, заводилы в этом *dance macabre* — не способные ни секунды сидеть без движения помощники Землемера, они же наушники из Замка, Артур и Иеремия, шуты будто прямиком из Средневековья — несравненные Анвар Либабов и Виктор Сухоруков. Сцена не пустует никогда.

Кафка, которого принято интерпретировать угрюмо-молчаливо (все многообразие музыки XX века не нашло адекватного языка для звуковой интерпретации его прозы), вдруг обрел идеальное отражение в глумливых курехинских спиральях, механистически-уютных, автоматически-стилизованых под воображаемый мир брейгелевской мнимо-европейской вселенной. Невольно пожалеешь о том, что трагически короткая жизнь Курехина не позволила продолжиться его сотрудничеству с Балабановым — а мог бы сложиться уникальный тандем. В том, как позже режиссер организовывал музыкальный строй своих картин — с закольцовыванием повторяющихся паттернов, чем проще, тем эффективнее, — до сих пор слышатся отзвуки курехинского Кафки.

Единственная фальшивая нота в этой гармонии — Землемер, не способный постигнуть ее музыкальных законов и все время удивляющийся: то свиньям, вереницы которых выбегают из одного тайного хода и бегут стройной гурьбой через помещение, чтобы скрыться в другом (все присутствующие вскакивают по стойке «смирно»), то таким же вымытым и вычищенным, розовым и распаренным голым девицам, вдруг вываливающимся из бани прямиком на снег, счастливо хохоча в объятиях очередного чиновника из Замка. Когда же к финалу и Землемеру высочайшим указом будет позволено слушать собственную музыку, он перестанет

быть собой и вряд ли услышит о нежданно дарованном счастье. В этот миг он будет уже сидеть за общим столом, напялив смешную шапочку, в точности как у окружающих, мимикрировавший до полной амнезии — больше не бунтовщик, а анонимный крестьянин из толпы. Он рад уже и тому, что не гонят (как раньше) на мороз, что не заставляют месить неподатливый снег, меряя шаги от одного тусклого фонаря до другого, в гордом, но обреченном одиночестве. Ему не до музыки.

Между этим галлюциногенным блужданием по сугробам, безусловно, по-кафкиански точно выловленным операторами Сергеем Юризицким и Андреем Жегаловым из египетской тьмы (из этих образов потом вылупится, например, «Морфий»), и повседневной нестрашной катастрофой растворения в бытовом аду на глазах рождается социопатическая философия и условная эстетика Балабанова, певца одиночек и одиночки по жизни. Но именно эта внеположенность всему окружающему миру позволяет открывать его секреты. Вот Землемер смотрит в глазок в двери и видит за ним монументальную фигуру Кламма, важного бюрократа из Замка: красная мантия и головной убор, как у судьи с какой-нибудь апокалиптической картины, глаза скрыты за непроницаемыми очками (правосудие должно быть слепое, а Кламм, к тому же, всегда спит). Сцена с глазком, пусть и не в таких подробностях, из Кафки. А вот уже из самого Балабанова, дописанная кода: внутри Замка Землемер смотрит в другой глазок, в аппарат со спрятанной оптической иллюзией внутри... и видит там того же Кламма. Выходит, не настоящего, придуманного управляющего судьбами. Неудивительно, что этого Годо не дождаться и после окончания времен.

Между двумя крайностями — стратегиями существования художника в России — Балабанов выбирает не величественного (возможно, не существующего вовсе) Кламма, скрытого за семью печатями судию, а бедолагу Землемера, одинаково рьяно ломящегося

и в открытые, и в запертые наглухо двери. Неслучаен, разумеется, выбор персоны на роль Кламма. В мантии и очках на стуле, как на троне, восседает Алексей Юрьевич Герман — может, напрямую назвать его «учителем» Балабанова было бы и неточно, но свой первый фильм тот снял именно на германовской студии. Пройдет совсем немного времени (за этот срок Герман сыграет у Балабанова еще одного небожителя-демиурга в короткометражном «Трофиме»), выйдет «Брат», и старший режиссер перестанет подавать руку младшему. Они так и не помирятся, будут существовать рядом, но параллельно, а потом уйдут из жизни один за другим, с разницей в три весенних месяца. Громогласным эхом после этого прозвучит посмертный «Трудно быть богом», в котором Герман историей еще одного бродяги-одиночки в брейгелевских лабиринтах средневековой то-ли-Европы-то-ли-России невольно завершит тему, начатую за два десятилетия до того молодым режиссером Балабановым.



# Трофимъ

АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ (ПРИ УЧАСТИИ СЕРГЕЯ СЕЛьяНОВА). РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ.  
ОПЕРАТОР: СЕРГЕЙ АСТАХОВ. ЗВУКООПЕРАТОР: МАКСИМ БЕЛОВОЛОВ. ХУДОЖНИК: СЕРГЕЙ ШЕМЯКИН. ХУДОЖНИКИ ПО  
КОСТЮМАМ: НАДЕЖДА ВАСИЛЬЕВА, ТАТЬЯНА ПАТРАХАЛЬЦЕВА. МОНТАЖ: ТАМАРА ЛИПАРТИЯ

В РОЛЯХ: СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ, ЗОЯ БУРЯК, СЕМЕН СТРУГАЧЕВ, АНАТОЛИЙ ЖУРАВЛЕВ, ВЛАДИМИР БОГДАНОВ, АЛЕКСЕЙ  
ГЕРМАН, АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ, ТАМАРА ЛИПАРТИЯ

ПРОДЮСЕР: СЕРГЕЙ СЕЛьяНОВ

ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 1995, 35 ММ, 25 МИН., ЧЕРНО-БЕЛЫЙ.

Василий Степанов

## ПОЗНАВАЯ БЕЛЫЙ СВЕТ

Э тот фильм рождается, как и многие, в темноте.  
Женский крик, лязг, грохот — картинки нет.

Только потом из затемнения — печальная русская изба и чувство чего-то плохого. Бородатый мужичонка с топором в одной руке и вязанкой баранок в другой. Выйдет на улицу, обнимет лошадку свою глуповатую, а потом уже в хлев к корове-кормилице, вешаться. Веревку перекинет, повиснет, глаза выпучит. Хрипит, а режиссер его — в белое. И титр — «Трофимъ». Титры на белом фоне — редкость. У Балабанова только раз еще — в «Счастливых днях», где в потусторонний мир изгоняет автор своего *alter ego*, человека-грибка, а тот, пошатавшись чутка, залезает, как в дом, в каменный гроб.

Через несколько лет «Братом» тот же автор довольно быстро приучит своего зрителя к другому цвету — черному, к ровному пульсу сцен, затухающих темными склейками. Эпизоды, как бусинки, будут нанизываться на веревочку сюжета, а между ними — непролазная космическая темнота. Сколько в эту тьму всего умещается, поди догадайся: может, и целая жизнь. Белая же склейка на старте «Трофима» полагается смерти. Но веревка у крестьянина старая, ненадежная, и в яслях с по-доброму жующей коровой уготовано Трофиму самое настоящее воскресение. Второе рождество. На горизонте идет поезд, и белый пар зовет в путь, которым Трофим-воскресший не может не соблазниться. Он несет весть миру. Правда, она у него не то чтобы очень благая: «А я брата убил». Встречных-поперечных озадачивает. Заварил кашу из топора.

В «Брате» Данила Багров, закинув за плечо тот же неказистый сидор, фактически повторяет маршрут Трофима: тоже поезд с псковщины, тот же город, засасывающий в себя и зыбкий. Тот же вокзал. Царскосельский, он же Витебский. Та же злая вода вспухшей по осени Невы и бесцельное человеческое кружение. Только брат у Данилы Багрова живой, хорошо это или плохо. Есть у него свои. А Трофиму чужие все.

В 1994 году в момент выхода «Трофима» на экран кто-то мог еще написать, что по-ленинградски тщательно сработанная кинолента — ах, посмотрите, какой второй план, какие смачные эпизодники в кадре, какая глубина мизансцены (так вычурно автор больше снимать не будет) — своего рода интерпретация истории о Каине и Авеле. Поднаторевшим в искусствоведении знатокам Писания и воскрешение в хлеву на руку, и вдруг заохавшая от женской плакучей жалости деваха из борделя в помощь. Но сегодня с головокружительной высотой прошедшего времени, ситуация видится чуть прозаичнее: извечные, преследующие Балабанова мотивы — родство крови, война, конец века, город-душегубка — пропущены в «Трофиме» сквозь сито заданной темы — «рождение кино». Снятая в рамках юбилейного альманаха «Прибытие поезда» новелла станет первым из балабановских рассказов о живой и мертвой воде кинематографа.

Кинематограф дает жизнь. Кинематограф жизнь отбирает. Все просто. Льет белый свет на сделанную из коровьего желатина пленку (Балабанов потом часто будет говорить о тонкостях и преимуществах пленочной технологии именно в контексте ее связи с животноводством), и живая ее ткань усваивает этот белый свет. Жадный взгляд камеры на перроне Царскосельского вбирает в себя воскресшего мужичка со всей его простонародной статью: бородой, зипуном, шапкой кособокой (такого Маковецкого мы больше нигде и никогда не увидим). Как магнит притянет псковича заморский аппарат. Был бы звук, он бы и с этим ящиком, пожалуй, поделился тем, как брата из-за бабы пришиб. Но аппарат, равно как и вертящий его ручку француз из фирмы *Pathe*, в сущности, нем, ни бельмеса по-русски не разберет. Отнимет только у мужичка душу, а тело его,

покрутившись по городу с сутки, пойдет под страшный человеческий суд.

Жизнь в темноте архивного яуфа окажется куда длиннее жизни на этом свете. Пройдет еще без малого сто лет, прежде чем прервет ее еще один кинематографист. Уже свой, родной, не француз. Щелкнет нож на монтажном столе Тамары Липартия: смотрел мужик в камеру — и вот уж нет его. Четырнадцать метров немонтированной хроники укорочены — остановился поезд.

Ирония: за столом рядом с Липартия — Алексей Юрьевич Герман. Кажется, Балабанов неслучайно берет на роль всклокоченного документалиста своего учителя и наставника. «Трофим» весь вполне себе ухмылка: судьбы — над человеком, вымысла — над документом, автора — над материалом, почвы — над историей. А тут уж постановщик улыбается во весь рот: это ведь Герман, который в собственных фильмах так упивался взглядами героев в камеру, Герман, которому человек — мизерный, кривой, грешноватый, — как зеркальце, говорит 24 кадра в секунду правду и только правду, именно этот Герман вырезает человека Трофима к чертям собачьим. Из истории, из жизни, из фильма. Так обнажается безжалостный люмьеровский механизм: кто бы там ни шел по платформе, паровозик кинематографу всегда будет важнее.

В финале мы увидим настоящий фильм о Трофиме — *L'arrivée du train russe*, «Прибытие русского поезда». Срезки — в корзину. Перемотают бобину на начало, и пленочная петля затянется на шее и без того мертвого душегуба. «Что с ним будет?» — спрашивает хозяйка дома терпимости. «Повесят мерзавца», — отвечает не без удалства опрокинувший рюмочку уса-тый урядник. Он не знает, что дважды. Затемнение.



# БРАТ

АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. ОПЕРАТОР: СЕРГЕЙ АСТАХОВ.  
ЗВУКООПЕРАТОР: МАКСИМ БЕЛОВОЛОВ. ХУДОЖНИК: ВЛАДИМИР КАРТАШОВ. ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: НАДЕЖДА ВАСИЛЬЕВА  
МОНТАЖ: МАРИНА ЛИПАРТИЯ. КОМПОЗИТОР: ВЯЧЕСЛАВ БУТУСОВ

В РОЛЯХ: СЕРГЕЙ БОДРОВ, ВИКТОР СУХОРУКОВ, ЮРИЙ КУЗНЕЦОВ, СЕРГЕЙ МУРЗИН, СВЕТЛАНА ПИСЬМИЧЕНКО, МАРИЯ ЖУКОВА

ПРОДЮСЕР: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ  
ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 1997, 35 ММ, 100 МИН., ЦВЕТНОЙ.

**Евгений Марголит**

## В ОСАДЕ

Не было, пожалуй, в отечественном кино 1990-х другого фильма, который вызвал бы такой всплеск массового зрительского энтузиазма и столь энергичное отторжение у большей части кинособщества. Причиной тому центральный персонаж — единственный, кто в эту пору будет возведен зрителем в ранг Героя. Этот Маугли из провинциальных джунглей, с Чечней в качестве университетов за плечами и «пушкой» в руке, бьющей без промаха, — оказывается в исполнении Сергея Бодрова-младшего неотразимо, и потому пугающе, притягательным. Он не ведает сомнений и страха, четко делит мир на «наших» и «не наших», и оружие в его руках смотрится волшебной палочкой, с помощью которой герой всем воздает «по справедливости». Причем принцип сортировки по-детски элементарен. «Не наши» — это «черножопые» и бандюки. «Наши» — все остальные. С первыми герой беспощаден, со вторыми — по-рыцарски милосерден, невзирая на их вопиющие несовершенства. Массовый зритель взирает на Данилу Багрова с восхищением почти детским, прогрессивное кинособщество внимает с гражданским негодованием его речам и выговаривает режиссеру: герои так-де не говорят. Алексей Балабанов огрызается и отвечает совершенно в духе незабвенной Розы Скорород: так не говорят — так думают.

Не Балабанов с Сергеем Сельяновым — самые глубокие и талантливые художники своего поколения — сделали этого персонажа Героем, — но массовая киноиндустрия. Авторы создали тест, а сам фильм — точнейший диагноз состояния аудитории. Родство, которое ощущает зритель с Героем, — виртуально. Реально же — ощущение тотальной заброшенности и незащищенности, герой обречен на одиночество, как и все остальные персонажи, населяющие фильм. Из одиночества и незащищенности вырастает пронизывающая фильм тема сиротства. Данила Багров недаром сделан сыном сгинувшего где-то в лагерях уголовника и изгнан из дома матерью, которая не в состоянии его прокормить. Старший брат — преуспевающий киллер — предаст его без тени колебаний. Тех немногих, кто в фильме относится к нему

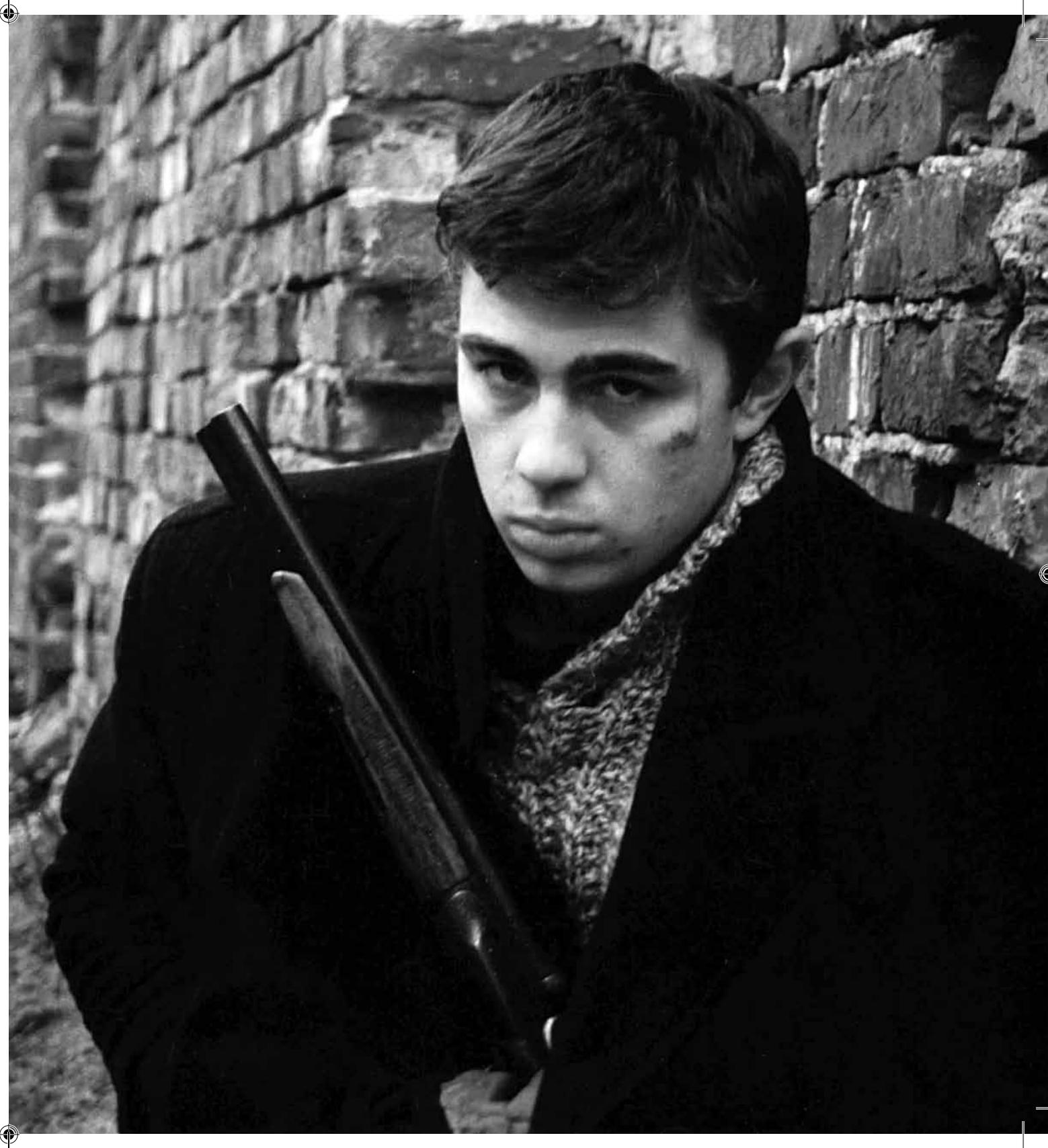
как к человеку, а не функции («немца» и трамвайщицу Светку), этот постсоветский Робин Гуд услышать не способен. Он уходит, так и не поняв, почему эти двое отвергли его помощь и покровительство. Ему неизвестен их язык, непонятна их мораль — больно сложная для мира, где царят несправедливость и беззаконие. Меж тем в плоскостном мире рэкетиров, киллеров, наркоманов и новых русских эти двое смотрятся откровенными цитатами из высокой отечественной классики. И Светка, для которой любовь и жалость — то есть сострадание — синонимичны, и «немец» — новейшая модификация бедного Евгения, воплощенная «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам». Они существуют в этом городе на птичьих правах, ютятся на задворках и в кладбищенских склепах — уж не в качестве ли представителей исчезающего вида?

И Город, виртуозно снятый Сергеем Астаховым, выглядит в «Брате» апофеозом сиротства. В данном случае — и как культурной безродности. Не Ленинград, не Санкт-Петербург — Питер, лишенный именно культурных своих символов. Город, из которого умчался уже Медный Всадник во главе табуна «коней с петербургских застав, что хотят ускакать из столицы стремглав» (как еще полтора века назад догадался Николай Некрасов). Город, из которого укатил Ленин на броневике, с площади Финляндского вокзала. Потому это город умирающего слова, утрачивающего свой смысл, свою прямую функцию. Кроме тех двоих, словом уже никто толком не владеет. Для каждого в слове другого слышится чужой — «иностранный» акцент.

Вот где сказывается предыдущий опыт Балабанова — глубокого и изощренного интерпретатора Сэмю-

эля Беккета и Франца Кафки именно на почве классической русской культурной традиции! Спасительная национальная самоидентификация здесь — главный и чудовищный абсурд. Старший братец героя рвет на себе рубаху: русскому человеку кавказцы на рынке торговать не дают, — а кличка-то у него «Татарин». Сулит герой иностранцу «кирдык» всей вашей «Америке», а иностранец-то — французик обкурившийся. Тогда совершенно очевидно, что носитель высокого Слова классической русской культуры тут будет «немец» (это Юрий-то Кузнецов с лицом, «русее» которого не бывает).

Тут уж не в дословесном уровне, на котором пребывает этот Маугли, дело, но — в «постсловесном», так сказать, состоянии мира. Слово — уходит. Авторы строят сюжет на ходе столь же элементарном, сколь и безукоризненно точном. Сделав героя поклонником группы «Наутилус» — неожиданно, похоже, и для него самого, — они придали образу действительный объем, стереоскопичность. Неповторимый плачущий голос Вячеслава Бутусова превращается во внутренний голос героя, некую весть из другого мира. Но слова почти неразличимы, невнятные, их смысл фатально ускользает от него. И только в финале без всяких помех прослушивается подряд текст двух баллад — «Зверь» и «Люди на холме» — тогда, когда полная победа героя оборачивается полной его оставленностью. Слово превращается в комментарий от автора — герой его уже не услышит. Зритель — тоже. Название болезни, которую диагностирует «Брат», — синдром осажденной крепости. Эпоху спустя он станет государственной идеологией.





**Михаил Трофименков**

## У ВАС ЕСТЬ КРЫЛЬЯ?

«...я вам уши на ходу отрежу»  
(Атос)

«Руслан (...) подошел к Аслану, достал на ходу нож  
и отрезал ему ухо»  
(«Война»)

**Е**го разбудило вот это: «Ты снимаешь вечернее платье, стоя лицом к стене...»<sup>1</sup>  
Стоя... лицом к стене?  
Стоять! Лицом к стене! (Руки в гору!)  
Испортил песню, дурак... «Выкиньте его на хер отсюда!»  
«А я все полз, все полз сквозь взрывы // И, лишь услышав громкий крик: // “Стой, бля!  
Стреляю! В землю рылом!” // Я понял, что среди своих»<sup>2</sup>.  
«На колени, руки за голову!»  
Брат?  
«Рто здесь есть? брат сестра теть! // смотрите на меня — я иду поджигать <...> я иду  
поджигать наш дом»<sup>3</sup>.  
«А где уроды?» Сиамские братья Маркс: Каин и Авель.  
«Ну, здравствуй, брат».  
(Здравствуй, Бим! — Здравствуй, Бом!)  
Не Бом ты мне, гнида черножопая...  
«Брат, ты брат мне!» — «Не стреляй, брат. Пожалуйста, не стреляй».  
Братья... Братья? Братья!!! «Слышите!!! Не стреляйте!!!»<sup>4</sup>  
Как «не стреляйте»?  
«У человека нет предрасположенного инстинкта смерти. Он хочет выжить. Как только не  
мешаешь ему это делать, он каким-то образом находит способ это сделать. Выжить»; «Когда

1 Илья Кормильцев

2 Всеволод Емелин

3 Илья Кормильцев

4 «Броненосец Потемкин» Сергей Эйзенштейн

на уровне технологии я объясняю это людям осведомленным и включенным в процесс принятия решений, у моих американских коллег бледнеют лица и отвисают челюсти. Я не шучу» (Егор Гайдар).

Велик был и страшен год 1997-ой... и 1996-ой тоже, и 1995-ый, и 1994-ый, и ... тоже, тоже, тоже... «Мы живем, под собою почуяв страну»<sup>5</sup>.

Улица страшного сына. Трамвай, арбуз, красный кирпич... Красный, как желтый трамвай, как арбуз и кровь.

«Я вижу цвет но я здесь не был»<sup>6</sup>.

«Шестой арбуз сегодня съел. Не могу остановиться» — «Муж объелся груш» — «Кирдык...»

Америке? Ну, почему же только Америке?

«Антиамериканские чувства — это, в общем, признак душевного нездоровья» (Егор Гайдар)

«Мы только мечтаем, // Морлоки и орки, // Как встретим цветами // Здесь тридцатьчетверки»<sup>7</sup>.

Для шишек рано, для кислоты поздно. Может быть, морфию? «Нельзя мне в больницу, Немец».

Тогда, на Смоленское? «Любишь медок, люби и холодок...»

Ты зачем, вообще, на Васильевский пришел? Ты же не немец.

Смоленское — немецкое. Немец Гофман расскажет сказку на вечную ночь брату, младшему, маленькому, как Вера — им бы встретиться. Были бы, как Бони и Клайд.

«Давай с тобой научимся // хорошо стрелять! // Мне скучно. // Я не хочу // стариться и гулять <...> Мне ничего не надо. // Пусть сдохну я. // Бабушка на веранде // мне читает Гофмана»<sup>8</sup>.

«Я евреев как-то не очень...» «А немцев?» «Немцев нормально» «А в чем разница?»

«Еврей в России больше, чем еврей»<sup>9</sup>.

Да, уже ни в чем разницы нет, Брат. Тут одни немцы в городе, кроме Немца. Миллионы «хозяйственных субъектов». «Дед, продай стволы» — «Мильён». «Башли будут: оттопырится». «Ну что, гниды синие, сдаем по полтинничку».

Даже Татарин — и тот немец: «вперед много взял».

В этом городе убивают только днем.

«Кто — пустил — сюда — этого — придурка?»

Кто?

Пустил?

Сюда?

Этого?

Он сам пришел. «Это был не Татарин! Молодой. Все классно сделал». Надо же: Брата не узнали.

«Здорово, бандиты». Хлоп-хлоп. Незванный брат хуже Татарина.

Придурак... В штабе служил... Писарем, да? На стрельбище водили... строим... Ходит, как отсос... Дембель не отгулял еще... Чечена завалил...

Еще очки надел! ...когда на Чечена шел. («Когда я шел на медведя, на Адам-зада я шел»)<sup>10</sup> Очки не темные — светлые: свидетельство разделенной любви к родине. Повезло с родиной — с женщиной не повезет.

«Вот тут прошла моя пуля. — Значит, мой господин попал в голову? — спросила Магги (...) и кокетливо улыбнулась» (Алексей Балабанов, «Пан»).

Когда идешь к женщине, бери с собой плетку.

«Плетка» — автомат (крим.).

«Только другая Война заменяет войну. // Смерти страна. Я другую не знаю страну»<sup>11</sup>.

Хлоп-хлоп.

«А вы — по воробьям?»<sup>12</sup>

Почему бы и не по воробьям? Вредители полей. «...в поле каждый колосок». «Зерна отольются в пули»<sup>13</sup>. Хлоп-хлоп.

Данила... Данька... Мститель неуловимый... Пепел... Фашист... Какой же он Фашист: у него дедушка на войне погиб (еще не погиб, надо дожидаться другого фильма), и папа — вор-рецидивист.

«У вас есть “Крылья”?» У вас есть крылья?

Где же вы ходили: крылья опять все разобрали.

Крылья еще ему! Дурачок Иванушка...

Младший брат.

«Слышь-ка, а я ведь брата зарубил. Младшего». «А у меня няня умерла». «А ты к девкам сходи. Полегчает». Оттопыришься.

«Ну, чего ты смотришь? Я людей хороших спас» «Ты похорони их по-человечески... Ладно?»

Ну, правда, чего ты смотришь...

А можно я музыку включу? (...музыку включу? ...музыку включу? ...музыку включу?) У меня крылья есть.

ЗТМ



5 Зоя Эзрохи

6 Илья Кормильцев

7 Всеволод Емелин

8 Алина Витухновская

9 Всеволод Емелин

10 Редьярд Киплинг

11 Алина Витухновская

12 «Пепел и алмаз» Анджей Вайда



## КРИТИКИ О ФИЛЬМЕ «БРАТ»

Губастый розовощекий парнишка, кажется, прибыл с другой планеты — его представления о том, что такое хорошо и что такое плохо, остались на уровне детского сада. Война стерла из его сердца прошлое и настоящее, оставив лишь клише в форме убеждений (нелюбовь к евреям, «черножопым» и «пидерам»). Герой абсолютно аморален — в том смысле, что лишен всякой морали. Попытки вступить в контакт с людьми оканчиваются крахом, которого герой, впрочем, не замечает — он живет каждой конкретной минутой, его реплики совсем детские. (Водитель грузовика, подхвативший его на дороге, спрашивает: «Кем хочешь работать после армии?» «Шофером», — чистосердечно отвечает юноша, поглядев на баранку. Сотрудника музыкальной радиостанции, ставшего случайным свидетелем жуткой сцены убийства, герой прямо над трупами начинает расспрашивать: «А ты Бутусова знаешь? А какой он в жизни?»)

**Веселая Е. Гамлет с пистолетом**

Московские новости. 1997. 15 июня.

По слухам, фильм «Брат» является лидером российского видеопроката. Говорят, что продано то ли пятьсот тысяч кассет, то ли четыреста. Точно не знает никто, даже Починок. Известно лишь, что этот малобюджетный фильм, на производство которого затрачено что-то около 200 тысяч долларов, себя окупил уже в первые недели продаж. <...>

Бодров сыграл роль, которая впервые за десятилетие заставила критиков говорить о точно угаданном типе современного героя. Даже слова все эти забыли уже, а вот пожалуйста.

Сам-то фильм сделан очень просто. Но точно. <...>

Герой фильма «Брат» нравится зрителю, да и режиссеру, по-моему, тем, что его поведение полностью совпадает с хранящимися где-то в глубине родовой памяти русскими фольклорными героями. Он точно свой, не потому что живет, как мы, а потому что совпадает с нашими самыми заветными ожиданиями. С теми стереотипами национального сознания, что

позволяют относиться к себе хорошо. Наш бронепоезд стоит на запасном пути, своей земли вершка не отдадим, еду-еду — не свищу, а наеду — не спущу...

В отличие от большинства американских героев, наш Данила вообще не агрессивен, даже почти до глупости. У него никакой активной позиции нет, никакой цели, только глубоко затаенная внутренняя жизнь. Кем работать хочешь, спрашивает Данилу водитель грузовика, который он тормознул на пути к Москве. А шофером, отвечает Данила, глядя на руль. То есть все равно кем, лишь бы не трогали, оставили в покое, дали бы вволю слушать музыку, мечтать да на печке лежать. Пока не позовут на подмогу, и тогда — раззудись плечо...

#### **Солнцева А. Вольный стрелок**

Огонек. 1997. 28 сент. № 38 (4521)

Герой обаятельного актера-непрофессионала Сергея Бодрова-младшего после службы в армии приезжает в Питер — к старшему брату, вроде бы ставшему там большим человеком. А брат, оказывается, киллер. Персонаж Бодрова уверяет брата, будто всю службу прокукувал в штабе. Но зритель догадывается, что у него за спиной кровавый безнравственный опыт горячих точек. Когда старший брат привлекает его к киллерскому ремеслу, он оказывается убийцей профессиональным и хладнокровным. <...> Персонаж Бодрова стреляет мерзавцев, но так привык применять оружие, что в итоге калечит нормального мужика: коли ты начал проливать кровь, то остановиться уже невозможно. В финале, покоров Питер, добыв денег и раздав их друзьям, он едет покорять Москву. Киллер — герой нашего времени. Убийство стало обыденностью. Если раньше убийца слыл человеком мерзким, знал про себя, что он грешник и злыдень, то теперь можно быть одновременно убийцей и обаятельным добряком. <...>

Мораль, как легко догадаться, в том, что убийцы — инфантильны. Что в душе героя гармонично соседствуют «Наутилус» с его нравственным нонконформизмом и — способность безмятежно убивать. Выросло поколение, с одной стороны, вроде бы взрослое (но в реальности усвоившее лишь одну науку — защищаться и истреблять), а с другой — не способное ни к раскаянию, ни к рефлексии по поводу смерти и злодейства.

#### **Гладильщиков Ю. Сюжет для небольшого убийства**

Итоги. 1997. № 23. 10 июня

Фильм, лишенный в своей основе больших амбиций, вдруг стал чуть ли не манифестом нашего новейшего кинематографа (ситуация нынешней идейной и эстетической пустыни не оправдывает явно завышенных оценок). Манифестом, который встречен многими изданиями с восторгом. Декабрьский «Кинопарк»: персонаж Сергея Бодрова-младшего «признали новым национальным героем... Произошло то, чего так ждали от кино: имя главного героя стало нарицательным. Появилось „лицо“ у целой армии молодых людей, пытающихся найти себя в большом городе». И от этого, честно говоря, тошно.

В жизнеподобную ткань картины вплетены будто само собой разумеющиеся всенародно любимые сентенции: «черные с пушками — звери», «оборзел, татарин», «не брат я тебе, гнида черножопая», «евреев я как-то не очень»... Используя уже опробованное обаяние Сергея Бодрова, обласканного и задушенного после «Пленника» премиями, которые удостоверяют его актерскую профпригодность, Балабанов заставляет своих молодых зрителей идентифицироваться с этим персонажем, именно его нагружая посконными мифологемами: «теперь русских душат, значит, знают, что слабые мы сейчас», «скоро вашей Америке кирдык». <...>

Какой приятный парень — герой. Чистым взором и с искусствоведческим прищуром он обзрывает изумительные постройки Воронихина и Растрелли. Ну, а если убивает каких-то там людей (причем не «черножопых»), так ведь потому только, что они — плохие. К тому же русских, особенно родственников, притесняют, потому и мстит он, почти как... чеченец.

#### **Дондурей Д. Не брат я тебе, гнида**

Искусство кино. 1998. № 2. Февр.

В известном смысле автор делит судьбу пополам с героем. Оба переступили определенную границу. В том смысле, в каком великий Андре Базен говорил об «этике взгляда». Суть очень проста: не следует выискивать нравственные мотивы внутри или вне окружающих. Надо обладать этикой собственного видения, и она сама все расставит по местам.

Алексей Балабанов увидел в нынешней жизни нечто не виденное прежде всего потому, что не встал ни на одну из точек зрения, так или иначе приличных теме. Традиционно осуждающую (убивать плохо!). Покорно оправдательную (убиваю, а что делать?). И даже модно-куражистскую (убивать, так грамотно). Герой уехал в столицу с тем, с чем и приехал, — любя брата и фанатея от песни «Крылья». И что с того, что брат оказался иудой, а Слава Бутусов так никогда и не узнает, что в квартире, этажом выше которой он выпивал, в тот момент резали людей? Такая нынче жизнь. Такой ее увидел Алексей Балабанов. Потом зрители. А совсем скоро — Каннский фестиваль.

#### **Добротворский С. Канны: Россию представит «Брат»**

Коммерсантъ. 1997. № 65 (1247). 7 мая

Внешне простенький, «Брат» оказался непрост. <...>

Речь в «Брате» идет именно о жажде национальной самоидентификации, о стремлении ощутить себя колесиком и винтиком — не общепролетарского, но общенационального дела. Все те не столько ужасные-опасные, сколько глупые слова, которые герой произносит по адресу кавказцев, евреев и американцев, можно трактовать как попытку определить группу «своих». Методом исключения. Мы не кавказцы. А кто? Черт его знает. Никакой общности в фильме нет. Братки — не нация, и герой их не любит. Поиск идентичности при отсутствии линии развития и каких бы то ни было опор приводит только к немотивированной ксенофобии. Что до русских, то единственным классическим — литературным — русским в фильме оказывается немец, и это неслучайно. <...>

Занятный случай с «Наутилусом». «Нау» — фетиш не Багрова-Бодрова, а самого режиссера Балабанова, поколения не девяностых, а восьмидесятых. Рецензенты все как один писали о несоответствии Багрова и «Нау», но делали вывод об инфантильности героя-убийцы. Слушает интеллигентский «Нау», но не слышит. Убил двоих — и тут же с радостью заговорил про Бутусова. Помог брату убить, как помог перевезти мебель на другую квартиру, и тут же врубил «В этой стране, вязкой, как грязь». <...> Герою «Брата» не нужен именно «Нау». Он искусственно ищет себе зацепку: пытается ухватиться за «Нау», как за наркоманку Кэт. Ведь на «Нау» он наткнулся случайно, забредя на площадку, где снимался видеоклип. Коли нет других опор, герой пытается ощутить культурную причастность к «своим». Паузы-затемнения в первом «Брате», после каждой из которых не ясно, то ли минута прошла, то ли неделя, — еще один знак того, что в жизни нет линии, осмысленного поступательного движения, а всем правят импульсы.

#### **Гладильщиков Ю. Одинокое плавание**

Итоги. 2000. 5 июня. № 23 (209).

По аналогии с фильмом Алексея Балабанова «Брат» припомнилась история, некогда рассказанная Шукшиным. Она называлась «Брат мой». <...>

История давно минувших дней про то, как победительный горожанин похитил у своего деревенского родственника любовь. <...> Шукшин как бы говорил: «Брат мой...». А обделенному герою ничего не оставалось, как доскакать: «...враг мой». <...>

То была еще притча о том, как Город обесценивает Деревенскую Непосредственность. <...>

Питер обессилил и обезличил старшего Багрова. Профессиональный киллер на поверку оказался мокрой тряпкой, висящей на плече у преданного им брата.

Другое дело, что хищнику-мегаполису не по зубам оказался Багров-младший. Так — впереди Москва, на пути в которую мы и расстаемся с киллером, братом киллера.

То, что столица его выпотрошит и размажет по какой-нибудь из своих многочисленных стенок или в прямом, или в фигуральном смысле, сомнения у зрителя не должно оставаться. Такова логика, во-первых, жизни, во-вторых, фильма.

Или наоборот?..

#### **Богомолов Ю. Киллер — брат киллера**

Искусство кино. 1997. №10. Окт.

«Брат» Алексея Балабанова для меня <...> не «новое» кино, не «старое» кино, а художественное. И потому — бесстрашное. Понятно, что это работа человека с подлинным кинематографическим чутьем (что в эпоху видео ба-а-альшая редкость). Но чутье-то откуда? И вот тут-то отвечаю: это кино идеального зрителя. И уточню: идеального зрителя детского пионерского кинотеатра (а такие были во всех городах нашей тогда еще необъятной Родины), который — в отличие от многих — вырос. Но не забыл (именно потому что вырос) себя того, безошибочно делившего персонажей на «наших» и «не наших», где б ни происходило действие, и приходившего в неистовый восторг, когда в самый решающий момент «не наши», комично дрыгнувшись, рушились наземь, по одному ли, десятками ли — не важно. И даже пусть погибал самый главный «наш» — все равно не уйти было в конце концов «не нашим» от справедливой расправы, от острой сабли, меткой пули или дальнобойного снаряда. Так что вроде как и не считалась эта смерть. Тем более что можно было еще раз пойти на того же «Чапаева», и снова мчался герой на лихом коне, и позорно бежали и рушились враги, роняя свой флаг со страшным черепом и костями. И, конечно же, заевший пулемет не мог не заработать в последний решающий момент, не могло подвести героя оружие. И не подводило. «Не бойтесь героической смерти, бойцы!» — напутствовал своих бойцов отважный Щорс. И не боялись.

«Смерти нет, ребята!» — и такая была картина. <...> Главного героя в «Брате» зовут Даня, как предводителя славной четверки «неуловимых мстителей». И хотя по фильму отец у него вроде как уголовный элемент, сгинувший в местах заключения, но, похоже, это не более чем элементарная сюжетная условность, ибо подлинная родословная героя — чисто кинематографическая.

#### **Марголит Е. Плач по пионеру, или Немецкое слово «Яблокитай»**

Искусство кино. 1998. № 2. Февраль

Среди российских фильмов последнего времени «из современной жизни» он выгодно отличается стильностью и вполне современным (то есть порой некорректным и еще менее гуманным) юмором. А самое главное — сейчас,

когда едва ли не каждая наша лента хоть немного да «про бандитов», Балабанову как никому другому удалось показать мир криминала, точно и со вкусом сочетая в образах своих незаконопослушных героев почти фольклорную стилизацию и суровую правду жизни. Возможно, это не лучший комплимент режиссеру «Счастливых дней» и «Замка» — фильмов вполне эстетских. Но, с другой стороны, как знать — не начини некогда постановщик с Беккета и Кафки, отечественные «пацаны» не получились бы у него столь выразительными и живыми?

#### **Ростоцкий С. Ф. Брат**

Premiere. 1997. № 2

В наше кино пришел человек, которому суждено стать олицетворением Времени и Поколения.

И очень хорошо, что Бодров-младший не артист. Игра ему противопоказана. Он должен просто быть. И если в «Кавказском пленнике» органичность этого кинобытия оказалась убедительнее блистательного таланта Олега Меньшикова, то в «Брате» с Бодровым сопоставить некого.

Говорить о фильме — значит говорить о нем. <...>

Особой критике подвергается эпизод, в котором юный Багров-Бодров грубо пресекает нагловатую попытку кавказцев проехать без билета в питерском трамвае. До смерти испугав воинствующих безбилетников, парень и произносит то самое слово, употребление которого считалось прерогативой рыночных торговков. <...>

На основании этого создателей ленты обвиняют в пропаганде межнациональной розни и едва ли не в фашизме. Между тем в вещах, раздражающих наших «пи-си», и проявляется поражающая новация этого фильма и этого характера. <...>

Багров-Бодров действует и, что самое важное, мыслит, сообразуясь со своей первой психологической реакцией на событие или человека. <...>

Надо быть уж очень озабоченным проблемами современных межнациональных отношений, чтобы не разглядеть, на мой взгляд, главное в характере, открытом Балабановым и Бодровым. Данила Багров из «Брата» — это Мачек Хелмицкий из шедевра Анджея Вайды, фильма «Пепел и алмаз». Их роднит чувство неразделенной любви к Родине.

#### **Лаврентьев С. Чем не новый Збигнев Цибульский?**

Культура. 1997. 17 июля



# ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ

АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. ОПЕРАТОР: СЕРГЕЙ АСТАХОВ.  
ЗВУКОРЕЖИССЕР: МАКСИМ БЕЛОВОЛОВ. ХУДОЖНИК: ВЕРА ЗЕЛИНСКАЯ. ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: НАДЕЖДА ВАСИЛЬЕВА.  
МОНТАЖ: МАРИНА ЛИПАРТИЯ.

В РОЛЯХ: СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ, ВИКТОР СУХОРУКОВ, АНЖЕЛИКА НЕВОЛИНА, ДИНАРА ДРУКАРОВА, АЛЕКСЕЙ ДЁ, ЧИНГИЗ  
ЦЫДЕНДАНБАЕВ, ВАДИМ ПРОХОРОВ, ДАРЬЯ ЮРГЕНС

ПРОДЮСЕРЫ: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ, ОЛЕГ БОТОГОВ  
ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 1998, 35 ММ, 93 МИН., ЧЕРНО-БЕЛЫЙ.

**Олег Ковалов**

## КАЗУС БАЛАБАНОВА

**В** Петербурге начала XX века, странно пустынным в любое время суток и напоминающем декорацию, невесть откуда заводятся кошмарные человечки в глухих сюртуках и черных котелках, напоминающие то ли похоронную команду, то ли куплетистов-гастролеров, то ли таперов из синематографов. Главная цель странной банды — растлить добропорядочных, уважаемых петербуржцев: прелестных дам и девушек принуждают сниматься в... порнографических фильмах о садомазохизме. И эти эфирные создания, забыв про стыд и классическую поэзию, снимают пышные юбки и подставляют нежные ягодицы под розги... Кроме того, жертвами темных пройдох становятся «Толя и Коля» — сиамские близнецы и отчего-то китайцы (!?). Словом, самым закаленным критикам есть от чего прийти в изумление.

Появление фильма «Про уродов и людей» заставляет еще раз вспомнить легенду о «двух Балабановых». Один, ценитель Сэмюэля Беккета и баловень кино клубов, снимает «кино не для всех». Другой, квасной патриот, — цинично угождает неразвитому «плебсу». Авангардисты не раз соскальзывали в жанровое кино (обратных примеров почти нет), но «казус Балабанова» не объяснишь творческой эволюцией или компромиссом. Чередувание «элитарных» и «кассовых» лент у него циклично, и фильмография режиссера напоминает не то слоеный пирог, не то мерное раскачивание маятника. Самый «декадентский» фильм Балабанова окажется заключен в «рамку» из двух самых популярных: «Брат» / «Про уродов и людей» / «Брат-2». Этот триптих и станет «визитной карточкой» режиссера.

И все же у фильмов Балабанова есть единый, общий мотив: чужак попадает в иной край (обычно — в незнакомый город), показанный как пространство враждебное и угрожающее. Особенно достается здесь Петербургу — у Балабанова он исключительно неудобный, неухоженный, словно лежащий в руинах. По его хмурым улицам блуждают и беккетовский бродяжка, словно заброшенный сюда ниоткуда, и дембель Данила, пришедший с чеченской войны, и мужичок Трофим, от полиции и нещадных дождей спасающийся в подворотнях,

трактирах, дешевых борделях... Для балабановских «пришельцев» враждебны и заволоченный туманами кафианский «Замок», и дикое заокеанское Чикаго, куда заявятся вершить справедливость российские «братки», и загадочный Кавказ, где будет наводить «конституционный порядок» молодой герой фильма Война. Герой Балабанова — человек без корней, «перекати-поле»: на родине ему отчего-то не сидится, а другого дома у него нет. Растинька покорял Париж ловкостью, Амедео Модильяни — талантом. У балабановского «странника» нет ни того ни другого.

Раскатистое название «Пр-ро ур-родов...» звучит торжественно и любовно, а презрительно-безнадежное «...и людей» прилеплено словно «в довесок». Самыми страдательными персонажами выступают здесь несчастные «сиамские» китайчата, да и прочие его «униженные и оскорбленные» как на подбор — убогие, больные, юродивые, пораженные маниями и наделенные легким сумасшествием. Доктор Йозеф Геббельс отправил бы в печь этот «человеческий шлак» не раздумывая. Балабанов — поэт и защитник маргинальности, будь то сиамские близнецы, прокаженные из далекой Якутии или молодой бандит из фильма Брат. Здесь его творчество вполне цельно: фильмы дополняют друг друга.

Словно «позитив» и «негатив» — фильмы «Брат» и «Про уродов и людей». В одном — «наш парень» приходит в город и силой очищает его от скверны. В другом — «не наш человек», иноземец Иоган, приходит в ту же «северную столицу» и успешно растлеивает ее обитателей. Его «идейным оружием» является... порнография, т. е. наивные фильмики о садомазохизме. Герой Сергея Маковецкого — в котелке, с букетом тугих лилий, поджатыми губками и цепкими глазками-буравчиками — пародия то ли на сладострастника Серебряного века, то ли на излюбленного персонажа советской пропаганды, «дельца от кинематографа», разлагающего население «сексом и насилием».

Во время съемок вокруг фильма роились слухи о том, что на экране предстанут невиданные извращения. Но истинным извращением выглядит иррациональная любовь Иогана к сырой морковке со сметаной. В фильме Балабанова совсем нет мотива вождения — лишь тема власти (в частности, над чужим телом).

Тонкая пленка внешней цивилизованности не способна защитить от нашествия новых варваров, — и дело не столько в насильниках, сколько в самих жертвах, тайно предрасположенных к ним и охотно им отдающихся. Далекий от поверхностного любования красотами Серебряного века, Балабанов трезво рисует черты времени, когда рафинированные интеллигенты воспедали «здоровое варварство», а в агрессивной наглости видели порой высшую правоту силы. Фильм «Про уродов и людей», по утверждению режиссера, вырос из «Мелкого беса» Федора Сологуба — шедевра русского модернизма, где поверх всех мелочей быта и норм морали бушуют иррациональные стихии, вызывая беспричинную агрессию и изощренное сладострастие.

Философский гротеск парадоксально соединен в фильме с лирическим высказыванием. Балабанова обвиняли в том, что, изображая в Брате обаятельного убийцу, он соблазняет «малых сих». Фильм Про уродов и людей словно рожден рефлексией по поводу этих обвинений. История о том, как аморальный кинематографист издалека прибывает в «северную столицу», чтобы не просто покорить, но и растлить ее, воспринимается как бессознательный автошарж — тем более что мерзавец Иоган, сотканный из комплексов, изображен с художнической любовью и кажется обычным странным персонажем «из Балабанова». Он наделен милой манией: хрумкает, как зайчик, морковку со сметаной — а глаза подернуты надмирной печалью.

В России начала XXI века фигура маргинала теряет привлекательность и популярность, и СМИ начнут воспевать уже не романтического «братка», а жизнерадостного потребителя.



# БРАТ 2

АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. ОПЕРАТОР: СЕРГЕЙ АСТАХОВ.  
ЗВУКОРЕЖИССЕР: МАКСИМ БЕЛОВОЛОВ. ХУДОЖНИК: АЛЕКСАНДР ГИЛЯРЕВСКИЙ, ДЕБА ГРЭЙ, ДЖУДИ КРОПШ, ЛАУРА ДАРНЕР.  
ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: НАДЕЖДА ВАСИЛЬЕВА. МОНТАЖ: МАРИНА ЛИПАРТИЯ. КОМПОЗИТОР: ВЯЧЕСЛАВ БУТУСОВ

В РОЛЯХ: СЕРГЕЙ БОДРОВ, СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ, ВИКТОР СУХОРУКОВ, ИРИНА САЛТЫКОВА, КИРИЛЛ ПИРОГОВ, АЛЕКСАНДР  
ДЬЯЧЕНКО, КОНСТАНТИН МУРЗЕНКО, ГЭРИ ХЬЮСТОН

ПРОДЮСЕРЫ: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ, ВАЛЕРИ ГОБО  
ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 2000, 35 ММ, 117 МИН., ЦВЕТНОЙ.

**Василий Степанов**

## ПРИДИ КО МНЕ, БРАТЕ, В МОСКОВ

Так устроено, что драматургия сиквела, порожденного пережитым успехом, обычно вынуждает авторов повторяться: как в истории, так и в других элементах. Большинство сиквелов основано на желании продлить жизнь тому, кто уже выполнил свое предназначение. И потому в них почти всегда явственно ощутим запах посмертного бытия, конца времен. Занавес опущен, но мы все еще переживаем сон завершившегося представления. Говорят, перед смертью можно снова увидеть всю свою жизнь, и сиквел — что-то вроде того: собрание фантазмов, подсказанных услужливой памятью.

Точный и монолитный «Брат» не требовал продолжения. Финальный исход Багрова, заткнувшего за пояс обреза, в столицу воспринимался как вознесение Героя, который, сделав что должно, покидал мертвый город. Конец, титры. «Брат 2» начинается, с ходу разрушая метафоричную — при всей погруженности в реальную среду — герметичность первоисточника. Повторив маршрут из первого фильма, Данила Багров вошел в кадр второго через съемочную площадку. На фоне черного «хаммера» и Останкинской телебашни суровый браток читает из Лермонтова: «Нет, я не Байрон, я другой, // Ещё неведомый избранник, // Как он, гонимый миром странник, // Но только с русской душой», — формулируя то, как три года назад понял российский зритель нового русского Героя — брата Данилу.

«Брат 2» — первый и единственный изначально коммерческий, еще до начала съемок востребованный публикой проект Сельянова и Балабанова. И они с самого начала задают правила, по которым будут играть с публикой и критикой: это поддавки, даже фансервис. Они «устраивают» столь желанный для зрителей первого «Брата» «кирдык Америке», приписывают герою задним числом столь востребованную чеченскую биографию, подсовывают энциклопедию русского поп-рока в виде саундтрека. Евгений Марголит в сеансовской «Новейшей истории отечественного кино» писал о первом «Брате», что Бутусов в плеере был своеобразным внутренним голосом главного героя. В «Брате 2» саундтрек — это всего лишь

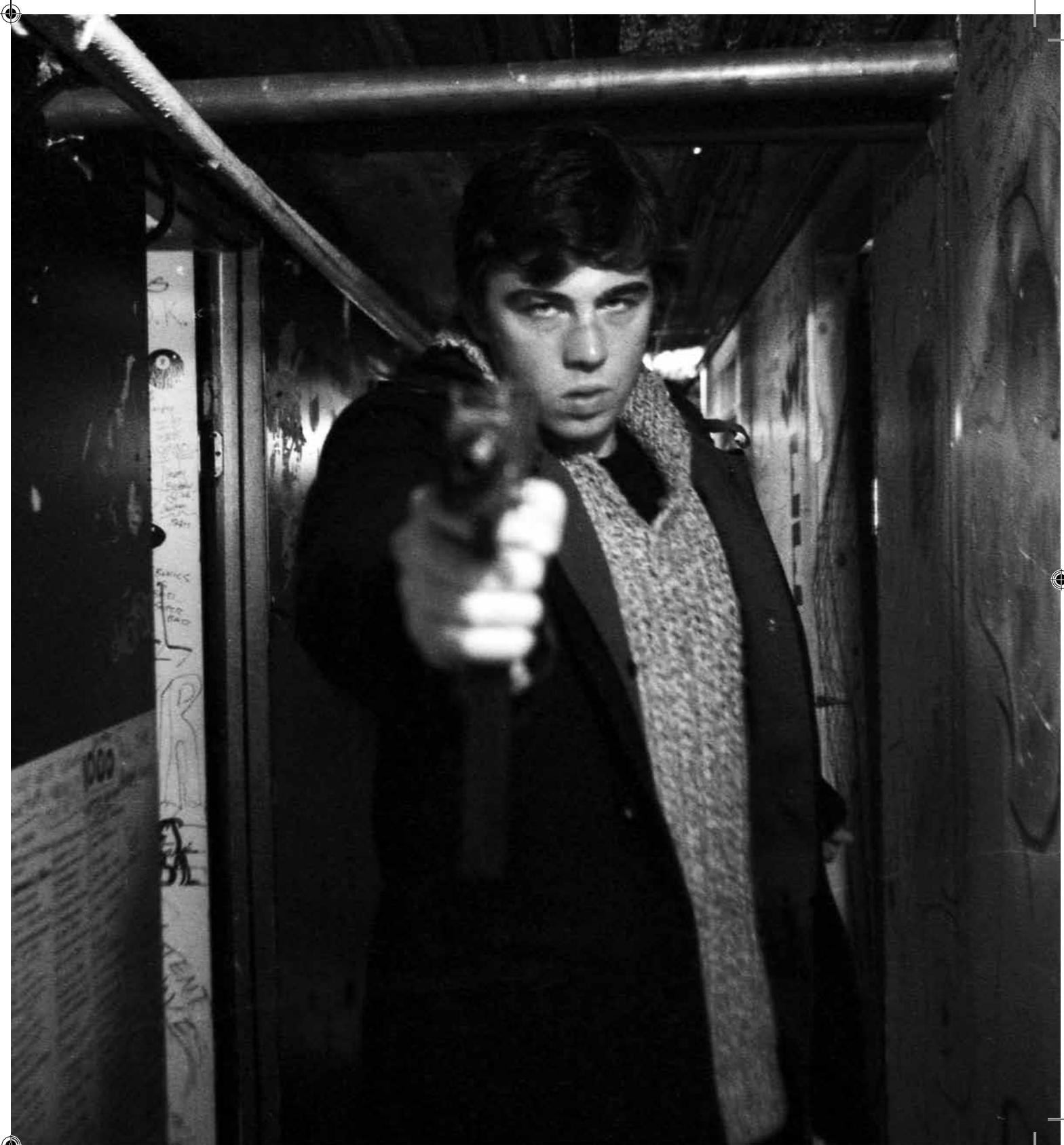
саундтрек, его функция в фильме — задавать ритм монтажу. Как бы надрывно ни звучали композиции «Би-2» и Земфиры, они ничего не сообщают зрителю (как не сообщает ничего и их суггестивная лирика слушателю). Подчеркивая это, Балабанов вводит в пространство фильма поп-диву Ирину Салтыкову, музыка которой Багрову, очевидно, «как-то не очень». Но Салтыкова единственная позволяет себе какой-то личное, не каноническое восприятие Данилы. Ее бессмертное «включи ТВ-6, посмотри... там мальчик такой губастенький» — удачная попытка по-новому взглянуть на забронзовевшего героя, который в «Брате 2» разговаривает пистолетными очередями и афоризмами. В Питере ему еще противилась среда в лице всеведущего немца Гофмана; была еще и трамвайщица Света. Москва же наполнена людьми хоть и не придуманными, но виртуальными (телезвезды играют телезвезд). История и среда здесь эклектичны, фрагментарны и неполноценны. Москва скукоживается до пулемета марки «Максим», вытасченного из запасников Исторического музея, таксиста, недовольного тем, что его клиенты называют театр на Таганке «тем домом», да Фашиста, торгующего выкопанными из земли «шмай-серами», в исполнении Константина Мурзенко.

Об этом герое стоит сказать особо. В начале нулевых его мимоходом брошенное «свой своему — поневоле брат» в сочетании с «вы мне еще за Севастополь ответите» станут адекватным выражением всей путаной государственнической идеологии. Второго «Брата» будут показывать государственные телеканалы по государственным праздникам, и на улицах появятся рекламные постеры: «Данила — мой брат. Путин — мой президент». В 2000 году фильм еще мог выглядеть как заигрывание с парализованным чувством национальной неполноценности зрителем. Сегодня он кажется скорее предсказанием, преждевременно отраз-

ившим ту какофонию смыслов, которая чуть позднее органично укоренится в патриотичных головах. «Свой своему — поневоле брат, народная фашистская поговорка». И Данила, промямлив: «У меня вообще-то дед на войне погиб», соглашается. Зрителю вникать в противоречия отечественной истории недосуг, хотя горькая поговорка о братстве поневоле точно определяет текущую повестку дня, с ощущением круговой поруки и общей замазанности... Но так комфортно катиться вперед под уютный русский рок.

Данила — герой-делатель, персонаж трагический в своей неспособности осознать, что к чему, анализировать. «Это родина моя, всех люблю на свете я», — с детским стишком про колосок и лесок на устах он улаживает чужие дела. Да при чем здесь родина? И что там должен понять из его русскоязычного спича про правду чикагский крестный отец? Почему так нужно расстреливать заокеанских бандитов, и чем они хуже русского банкира-мафиози, сыгранного Сергеем Маковецким? И что такого хорошего в старшем брате, который горазд только лгать, бухать да пугать?

Конечно, американцы в фильме — за вычетом очарованной Данилой телеведущей и добродушного дальнобойщика — поражены вирусом лицемерия и казуистики (лживая политкорректность и алкоголь из бумажных пакетов), но в чем же заключается московская правда, кроме привитого столетиями ощущения избранности и жажды жить словно в осажденной крепости? Баррикадируется в полицейском участке с криком «Русские не сдаются!» герой Сухорукова, но он двуличен и низок, чтобы стоять до конца, и его выводит под белы ручки американская полиция. Данила, сказав Америке «гудбай», возвращается в химерическую Москву, решившую назваться последним оплотом истины. «Мальчик, водочки нам принеси, мы домой летим».





## КРИТИКИ О ФИЛЬМЕ «БРАТ 2»

Про «Брата 2» заранее говорили, что это совсем другое кино: жанровое и зрительское. Ладно бы. Жаль, однако, что «Братом 2» Балабанов обесмыслил первого «Брата». И фактически шовинизировал. Изобразил Багрова живым представителем живой реальности, поскольку наконец-то снабдил его боевым чеченским прошлым (и куда Багров это прошлое, оказывается, не вытеснял!), а на экране мелькают играющие самих себя Якубович, Демидов, Каспарайтис и певица Салтыкова (та и вовсе падает с героем в постель). Сделал неидеологического героя идеологическим: раньше он палил в кого ни попадая, поскольку паскуда-брат наврал, что от этого русским людям польза будет, а теперь сражается со Злом на стороне сил Добра. Добро — это наши, русские, за исключением братков и русских новых (те тоже Зло). Зло — ненаши: гады-негры и сволочи-хохлы из Чикаго (выражаюсь в соответствии с пафосом фильма), а также белые американские скоты-буржуи, которые грабят наивных наших и заказывают в России грязные кассеты с реальными убийствами и изнасилованиями.

Был одинокий растерянный человек — только внешне спокойный, а на деле не знающий, к кому приткнуться. Оказался — выразитель народного гнева. <...>

Разумеется, Балабанов хитер, и «Брат 2» — фильм двухуровневый. Выводя на киноэкран Якубовича, хоккеиста НХЛ Каспарайтиса и других (что для многих — только знак «реальности» Багрова), Балабанов одновременно хохмит по поводу постмодернистской ситуации рубежа веков, когда реальные люди, сделавшие карьеру в шоу-бизнесе, становятся одновременно и персонажами виртуальными, героями масскульта. Роман Багрова и певицы Салтыковой в этой новой системе координат — штука настолько же бредовая, насколько и возможная. С таким же успехом Багров мог очутиться в прямом эфире не у Демидова на ТВ-6, а у самого Сергея Бодрова во «Взгляде». <...>

Деловой цинизм создателей фильма (Алексея Балабанова и продюсера Сергея Сельянова), однако же, в том, что эти двое питерских интеллектуалов прекрасно осознают: иронию

в эпизоде про «силу в правде» просят немногие. Большинство зрителей именно за эту фразу фильм и полюбят. Так же, как за ругательство «бендеровцы» и фразочку «Вы мне, гады, еще за Севастополь ответите!», обращенную старшим братом Багрова к американо-украинским мафиози (старшой вдруг переделался из негодяя в славного малого и тоже очень-даже-робин-гуда). Ведь «кирдык Америке» тоже был воспринят всерьез и на ура. Часть молодой аудитории, как и герой Бодрова, ищет национальную идентичность через отторжение чужаков. Именно на их деньги, отданные за билеты и видеокассеты, режиссер с продюсером и рассчитывают.

#### **Гладильщиков Ю. Одинокое плавание**

Итоги. 2000. 5 июня. № 23 (209)

От сиквелов мало кто ждет, что они окажутся глубже, умнее, интереснее. Но в любом случае зритель вправе ожидать некой преемственности, которую обеспечивают не только те же персонажи и те же актеры, но и режиссер, пытающийся развить свою мысль. В «Брате 2» явственно видно, что Балабанов ничего развивать не собирался. Максимум, что он намеревался сделать, — немного продлить жизнь своего героя. Сергей Бодров-младший и впрямь присутствует на экране совсем как живой. Даже гораздо более живой по сравнению с флегматичным Данилой Багровым образца 1997 года — у него теперь всего немного больше: девушек, врагов, друзей, возможностей и забот. Но брат по-прежнему один, и его играет по-прежнему прекрасный Виктор Сухоруков, хотя все это уже не имеет никакого значения.

Для меня Багров-Бодров, вознамерившийся бодрячком прожить еще один полнометражный фильм, безвозвратно гибнет как романтический герой в самом начале, в тот момент, когда запавшая на него по сценарию певица Салтыкова видит его по телевизору и говорит в телефонную трубку своей подруге (такой же, наверное, певице): «Включи ящик. Там мальчик такой... Губастенький». И непонятно, от чего более пакостно на душе: от того, что эстрадные звезды такие бывают, на пэтэушниц похожие (никто, кстати, и не пытается делать вид, что Ирина Салтыкова хоть за чем-нибудь нужна по сюжету), то ли от того, что сценарист такое словечко гаденькое вклеил, то ли от того, что герой-то действительно «губастенький» и больше добавить о нем совершенно нечего...

То, что фильм не получился, небольшая трагедия. Бывает. <...> Жалко только, что был герой — высокий, стройный, мужественный, немногословный. В меру дебиловатый. Настоящий *action hero*, одним словом, каких на отечественном экране, почитай, и нет. И вот при попытке поместить его в более эффектные, более коммерческие декорации сгинул ни за понюшку, растворился в мельтешении каких-то натужно выдуманных межконтинентальных приключений, в хороводе маловыразительных лиц.

#### **Маслова Л. Морганатический брат**

Коммерсантъ. 2000. № 84 (1969). 13 мая. С. 9

Зерно беспрецедентного успеха «Брата 2» в том, что в обличье комедии это настоящий идеологический проект! Предлагающий своим потенциальным зрителям вовсе не заурядное развлечение по меркам транснационального мейнстрима, а фильм-концепцию. На фоне содержательной мути, мировоззренческой хляби и путаницы ельцинского десятилетия оба балабановских «Брата» дают жесткую и целостную картину мира, предельно ясную схему объяснения происходящего. <...>

Суть этой доктрины стара, много раз опробована и, к сожалению, неискоренима: все окружающие нас люди, точно так же, как и в первобытном обществе, делятся всего на две категории — своих, наших (они нам как родные братья) и чужих, не наших, то есть врагов.

Для российского человека, стоит чуть-чуть поковырять его глубинные мифологемы, состоятельный соплеменник всегда подозрителен. Он не то чтобы аморален (хотя кто же с этим будет на Руси спорить), но как бы заведомо обречен. Подавляющее большинство убеждено: большие деньги наживаются у нас несправедливым путем. Их здесь исключительно «хапают». С этим даже спорить глупо. Показательно, что двух главных злодеев-бизнесменов авторы фильма тем не менее не наказывают.

#### **Дондурей Д. «Вы гангстеры?» — «Нет, мы русские»**

Искусство кино. 2000. № 11. Ноябрь.

Изыщная ирония — это как раз то, что отличает второго «Брата» от первого. При безусловной общности — это стилистически разные ленты. Первый — в стиле сурового реализма, жесткий, предельно эмоционально обнаженный, выполненный в стилистике Достоевского фильм. Второй — ироничная, изыщная, тонко прописанная былина о походе солдата Данилы в Америку справедливость восстанавливать. И эта былинность подкупает.

После просмотра «Брата 2» остается ощущение, что Балабанов ничуть не пытался услужить зрителю, так сказать, «потрафить публике». Нет, он просто снимал кино о том, как он сам видит и понимает место современного русского человека в сегодняшней истории Руси.

И здесь возникает некая переключка двух «героев своего времени». Соловьевского Бананана из «Ассы» более чем десятилетней давности и Данилы Багрова из «Брата».

Пассивный, толстовский нигилизм Бананана — с его почти полным уходом от реальности в мир «бога БэГэ», декаданса, «комюникейшн тьюб», цветных снов — стал символом целого поколения, которое оказалось так выгодно и удобно мафиозным Крымовым, которые на костях этих самых Банананов переустроили Россию в огромную зону. Банананы проиграли историю и оказались не у дел.

И вот сегодня наступило время Багровых.

#### **Шурыгин В. Брат мой**

Завтра. 2000. № 24 (341). 12 июня. С. 4.

Прошлых у Данилы Багрова два. Во-первых — чеченское, во-вторых — петербургское. Со времени первых проб пера и нагана в городе на Неве он сильно изменился. Вместе с ним изменилась и Чечня. В первом фильме это было место, где калечат. Где еще не сформировавшихся мальчиков превращают в вполне сформировавшиеся автоматы для убийства, не способные отдать себе отчета в том, что они делают. Фраза «мне как-то евреи не очень» и доблестная победа над двумя троллейбусными «зайцами» кавказской национальности в первом фильме были свидетельством чеченской дебилизации багровых. Во втором такие чувства и поступки становятся стержнем его крутизны. Чечня же превратилась в место боя святого и правого, школу мужества и кузницу дружбы. А водительница трамвая, скромно предполагающая, что лучше не палить в людей только потому, что они тебе не нравятся, во второй фильм не попала. Ей там делать нечего. Теперь Данила Багров любит только эстрадных див и звезд телеэкрана.

И «Наутилус» он больше не слушает.

#### **Наринская А. И какой же русский не любит мочить в сортире**

Эксперт. 2000. № 19 (232). 22 мая.



Первый «Брат», помнится, сопровождался нешуточными дискуссиями критиков, соскучившихся по «социальному» и «национальному» кинематографу, энергично и охотно ломавших критические копья об ответственности художника. На этот раз ничего подобного ожидать не приходится. Если криминальная активность первого «Брата» служила неким фоном для хотя бы минимальных рефлексий главного героя, пытавшегося выручить из беды своего незадачливого родственника (при случае его же и предавшего), то в «Брате 2» ни о каких сомнениях и неоправданных выстрелах речь не идет вовсе. Киллерствующий в «бандитском Петербурге» Данила Багров спустя три года оказывается в Москве, где его ремесло по-прежнему пользуется спросом. Но поскольку в отечественном индустриальном пейзаже «мочить» проворовавшихся бизнесменов привычно и неинтересно, то авторы фильма придумали своему герою дельце за океаном и отправили Данилу Багрова в Чикаго, где ему открылись новые криминальные горизонты, такие же обширные, как и в двух русских столицах.

Искать какие-то серьезные смыслы в «Брате 2» — занятие весьма затруднительное, если не пустое. Зрителю ничего не остается, как двигаться вслед непритворному сюжету, который, в отсутствие авторского тщания и азарта, временами сбивается на очевидные банальности. Как Балабанову пришло в голову разыграть сюжет с безвкусной поп-дивой Ириной Салтыковой, никто не догадается. Было бы еще ничего, если бы разыграть действительно удалось. Но, видимо, такой неподатливый актерский материал — а вернее, полное его отсутствие — неподвластен даже гениальному режиссеру. Вынуть эти эпизоды — картина ровным счетом ничего не потеряет.

**Крюкова А. Непутевый «Брат 2»**

Независимая газета. 2000. № 88 (2150). 17 мая.

«Брат 2», боевик *as such*, в котором герой устраивает Америке обещанный еще в первом фильме «кирдык», проходит не по линии агитпропа, то есть тупого идеологического наставления, но, напротив, представляет собой подробный и адекватный ответ на социальный запрос среднестатистического русского обывателя относительно своей национальной самодостаточности. Эта работа, требующая заметно большего интеллектуального напряжения, была бы признана нами весьма тонкой, если бы стала итогом сугубо профессионального усилия, однако ряд дополнительных свидетельств, уличающих Балабанова в том, что он и сам в большой степени готов следовать заявленной в фильме идеологической конъюнктуре, несколько портят впечатление от чистоты продукта. <...>

Балабанов снимал фильм минувшей осенью, когда косовская операция еще не стерлась окончательно из памяти, а взрывы в Москве и Волгодонске и начало активной войны в Чечне актуализовали национальные вопросы. Но Балабанов, понимая изменчивость общественных настроений (действительно, социологические опросы показывают сегодня уже другие результаты), хотел выразить не общественные послы того времени, но более устойчивые правила и реакции, сохранившиеся, судя по реакции зала, во всем соку. И в том, что лучше него (даже не лучше, но лаконичнее) удалось выразить подход к Западу только президенту Путину с его знаменитой «домашней заготовкой» насчет вступления в НАТО, безусловная Балабанова творческая удача. И неминуемая благодарность неприятельской, но очень широкой публики будет ему заслуженной наградой.

**Фишман М. Кирдык Америке — ответный удар**

Полит.ру.

Появление любого сиквела — знак здоровья кинокультуры. Значит, у предшественника был успех и можно наладить поточное производство. Предприятие отчасти циничное, но цинизм — неизбежный брат-2 здоровья. Сиквел по определению повторяет старую формулу и не собирается рисковать. Два главных риска из «Брата» ушли. Ушла живая среда — питерские проходняки, Сенной рынок, — точно угаданная фактура нового времени. Осталась одна история — честная, прямая и не новая, как и ее герой. Ушла «безнравственность», весь смак первого «Брата», который парадоксально совмещал в себе комсомольскую искренность и киллерский зомбизм. Осталась духовность — православные ценности, «сила не в деньгах, а в правде», насилие не потому, что легко, как зубы почистить, а потому, что несправедливость в мире — и надо бороться. Насилия теперь мало. Еще меньше связанных с ним вопросов. Также ушел Бутусов (его поют дети). Вместо него — «Максидром» на саундтреке (25 номеров, примерно столько же коллективов, спроси, кого нет, — так сразу и не ответишь). Успех обязывает.

Фильм крепкий, смотреть не скучно. Алексей Балабанов снимает так, как только и нужно снимать: будто мы и правда живем в здоровой стране, выпускающей по 150 фильмов в год. Хотя это, конечно, не так, и вокруг него чисто поле, а на нем — чуть ли не крест спасителя, реагировать на «Брата 2» следует адекватно: без истерики, спокойно, как на нормальное кино, какого должно быть много. Не всякий же раз Америке кирдык показывать. Иногда и кукиш — тоже приятно.

**Брашинский М. Рецензия на фильм «Брат 2»**

Afisha.ru. 2001. 1 янв.

# ВОЙНА

АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. ОПЕРАТОР: СЕРГЕЙ АСТАХОВ.  
ЗВУКОРЕЖИССЕР: МАКСИМ БЕЛОВОЛОВ. ХУДОЖНИК: ПАВЕЛ ПАРХОМЕНКО. ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: ТАТЬЯНА  
ПАТРАХАЛЬЦЕВА. МОНТАЖ: МАРИНА ЛИПАРТИЯ. КОМПОЗИТОР: ВЯЧЕСЛАВ БУТУСОВ.

В РОЛЯХ: АЛЕКСЕЙ ЧАДОВ, ЙЭН КЕЛЛИ, СЕРГЕЙ БОДРОВ, ИНГЕБОРГА ДАПКУНАЙТЕ, ГЕОРГИЙ ГУРГУЛИЯ, ВЛАДИМИР ГОСТЮХИН,  
ЮРИЙ СТЕПАНОВ

ПРОДЮСЕР: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 2002, 35 ММ, 120 МИН., ЦВЕТНОЙ.

**Антон Костылев**

## В ГОРАХ НАШЕ СЕРДЦЕ

С Пересматривать балабановскую «Войну» сегодня, наверное, полезней, чем было смотреть тогда, в 2002-м. Тогда устрашающее своей незыблемой абсолютностью взаимопонимание подлецов, героев, убийц, полевых командиров, коррумпированных бюрократов, честных тружеников и бандитов, людей и власти, из которого ткался воздух общественной жизни, казалось нормой. Не мы такие — жизнь такая. В 2013-м гораздо понятней, что это сообщническое взаимопонимание — самая причудливая сторона того тотального распада социального тела, о котором снимал Балабанов вообще, и «Войну» снимал в частности.

История кино намучается искать полку для этого фильма. О том, что истина войны, которая — смерть, непереводаема в истину (мирной) жизни, уже сказано множество раз, но интуитивно понятно, что «Война» — не анализ природы этого явления, не попытка познать его логику. Фильм, невзирая на эпическое всеохватное название, странно смотрится рядом с «Апокалипсисом сегодня», «Железным крестом» или «Подводной лодкой» и куда естественней — в подборках онлайн-кинотеатров, например «Фильмы Алексея Балабанова» или даже «Фильмы о Чечне». Куда еще, в самом деле? Для тех картин был необходим мир. Для этой — нет. Потому что мир — это «свои». А где они, свои-то?

История о русском солдате Иване и английском актере Джоне, которые выбрались из плена, и чеченском бандите Аслане (все герои плакатно упрощены, двусложны, как и их имена) — это как будто история о чужих. Чужих во всем. И в жизни, и в смерти, и в мире, и в войне. Неслучайно афиши фильма предупреждали зрителей, которые могли соблазниться Бодровым-младшим в списке исполнителей ролей. Казалось бы, вот вам окончательное решение кавказского вопроса, но: «Это не „Брат 3“, это „Война“». Такая война, на которой своих быть не может. Джону, который должен заплатить два миллиона фунтов за оставшуюся в плену невесту Маргарет, отказывает в помощи собственное правительство, Ивана, самовольно решившего взяться за оружие и сдержать слово, данное капитану Медведеву, сажают в тюрьму. Где же здесь свои?

С чеченской войной кино обошлось даже хуже, чем с афганской, от которой по гамбургскому счету остались разве что «Нога» да «Девятая рота». Пока авторский кинематограф настойчиво превращал кавказский конфликт в возвышенную метафору, телевидение плодило квасные сериалы. Уморительная серьезность, с которой российский кинематограф пытался освоить высокие истины, не обращая внимания на всякие мелочи вроде того, что даже число погибших с обеих сторон до сих пор является предметом споров, вызвала лунатическое чувство: что, по правде? Прямо основано на реальных событиях? Неприручаемыми остались неистовый Невзоров с неистовым же «Чистилищем» и Алексей Балабанов. Конечно, по разным причинам. По каким? У Балабанова уже не спросишь, да и не любил он объяснять, а гадать не хочется.

Скажем так: правда войны и правда о войне — это разные вещи, но одна неотделима от другой. Правда войны — то, что тут «не шутинг, а шутинг», не снимают, а стреляют. Правда о войне — то, что ее изначальная подлость неотделима ни от подвигов, ни от памяти; те, кто погиб, — от тех, кто заработал; те, кто стрелял, — от тех, кто не стрелял; Грозный — от Москвы. Разделить все это можно только временем, которое никого не лечит и ничего не расставляет по местам, а просто стирает детали, в которых дьявол правды, и убивает тех, кто помнит — как это было. Возможно, самый

честный и правильный способ — принять «Войну» как снимок «полароида» на память: все застыли с глупыми лицами, живые и мертвые, чеченцы и русские, все свои, невинных нет. Все свои (широка страна моя родная). Все свои — кроме нелепого англичанина, который так верит в собственную невинность, что даже убийство не может его изменить. Иногда закрадывается жуткая мысль, что невинность на балабановской войне — худшая форма греха, высшая форма тщеславия. (Или же мы не так поняли, и все наоборот: невинны все — боже, храни зверей и детей! — кроме бедного англичанина? Это многое объяснило бы: все мы тут невинны, все без греха — живем как умеем, умираем как умеем, ложимся в землю и все тут, сказочке конец. Какой грех?)

И вроде бы нужно сказать в сотый раз об операторской работе Сергея Астахова, о тяжелых съемках в опасных горах, о дебюте Алексея Чадова, о том, как вскрикивала в ледяной воде Ингеборга Дапкунайте и как бросали со скалы джип под печальные взгляды местных, про изживание кино в кинематографе Алексея Балабанова, вспомнить «Брата», а за ним бодровских «Сестер» — но вот не будем. А зачем? Балабанов хотел, чтобы актерской игры — не было, операторской работы — не было, а «зубная боль в сердце» после фильма — была. Болит или нет — вот и вся кинокритика. На дворе октябрь 2013-го: автобус взорвали в Волгограде. Как ни крути — в горах наше сердце.





## КРИТИКИ О ФИЛЬМЕ «ВОЙНА»

Едва нащупанная в «Кавказском пленнике» линия человеческих взаимоотношений чеченцев и русских, насильно вброшенная в кровавую историю, «Войной» окончательно разорвана.

Из фильма в фильм Балабанов последовательно раскладывает пасьянс своего эпоса, своих героев: старший Брат (Сухоруков), средний Данила (Бодров) и вот — фольклорный младший брат, и звать его Иванушка. Именно Иванушка в «Войне» выручает из большой беды старшего «брата», да еще и иноземцев слабосильных спасает. Вот он — новый солдат Сухов, обвешанный оружием, как Рэмбо, сквозь ледники и опасные речные пороги рассекает просторы охваченного войной Востока.

В финале к древней башне, в которой кучка искалеченных бедолаг отбивается от вооруженных бандитов, прилетят, как в сказке, железные «гуси-лебеди», они же спасители-вертолеты. Это тоже ответ Бодрову-старшему. В «Кавказском пленнике» вертушки в финале несли всем гибель. Здесь все строго разграничено: спасение — нашим, смерть — врагам.

**Малюкова Л. Братец Иванушка и shoot с ним**

Новая газета. 2002. № 19. 18 марта.

Балабанов будто бы понял, что война — это чересчур сильно, больно и жестоко; что она попросту не имеет права быть занимательной в подлом кинематографическом смысле слова. Оттого и герой у него — не обложечный немногословный красавец, а маленький неприятный человек из Тобольска. И эпизодический торговец героином, отвратительный Александр Матросов (Юрий Степанов), не идет ни в какое сравнение с изящным продавцом трофейного оружия Фашистом. И даже знакомые по «Брату 2» храбро-некорректные замечания и шутки звучат тускло и придушенно, словно из зловонной ямы для пленных. Это получилось плохое кино, но едва ли про войну, идущую в режиме реального времени, можно и нужно снимать хорошее.

Простой пример — побывавший в Чечне рок-певец Шевчук написал об этом очень невнятные, скверные песни. Но когда тот же самый Юрий Юлианович в застольной беседе просто и хрипло описывал мне то, что там увидел, рассказ его провоцировал на учащенное сердцебиение как минимум. По всей вероятности, заявление «Война — это война» оказывается в данном случае единственно верным. Только одна тавтология все и объясняет, но едва ли тавтология способна породить кино. Снять красивый и остроумный миф вроде «Брата 2» или бондианы на таком материале было никак нельзя — для этого Балабанов слишком честный. А гнать чистую документалку — для этого Балабанов слишком режиссер.

Выходит, что фильм «Война» — это двухчасовое сражение между Балабановым как человеком, потрясенным фактом отрезания голов, и Балабановым как выдумщиком, опытным рассказчиком красиво сочиненных историй. И проиграли, кажется, оба.

**Семеляк М. Тонкая красная линия огня**

Ведомости. 2002. 15 марта

Балабанов — редкий для нашего кино профи, наш Люк Бессон, гений места и времени. Поставил себе задачу «поменьше актерской игры, побольше натурального» — и абсолютно с ней справился. От первой же сцены фильма, в которой чечены режут головы пленным российским солдатам, — оторопь и рвотные позывы, как от телерепортажа. (На пресс-конференции одна чувствительная дама не успокоилась до тех пор, пока создатели не поклялись, что сцена — не документальная.)

Действуют в «Войне» «натуральные», реальные люди, разговаривающие «натуральным» русским языком (в диалогах задействованы все известные мне матерные ругательства) и совершающие хоть и бесшабашные, но по большей части мотивированные поступки. Кое-чего стоит и стопроцентная убедительность всех занятых в фильме актеров. В то, что играющий главную роль Алексей Чадов не служил в армии, поверить нелегко. Талант молодого актера не вызывает сомнений, но у плохого режиссера погасла бы и взошедшая звезда.

При всем этом смотреть «Войну» мне было интересно лишь первые полчаса, когда меня взяли и, не спросив разрешения, ткнули мордой в зловонный зиндан — в жизнь, которую я не знаю и, если честно, не хотел бы знать.

**Тыркин С. Идет «Война» народная. Ужасная война...**

Комсомольская правда. 2002. № 47. 16 марта

Устав рекламировать нашего «брата», самого братского брата в мире, Балабанов впервые коснулся очень важной темы и с блеском ее раскрыл. Я бы этот фильм принудительно заставила посмотреть всю европейскую комиссию по правам человека и прочих лордов Джаддов, которые таскаются в глубокие тылы нашей войны, а потом, удобно устроившись в кресле, трюндят про гуманитарную катастрофу.

Фильм «Война» очень правдиво показывает, что такое обычный сытый европеец, оказавшийся в экстремальных обстоятельствах.

**Бакушинская О. Идет «Война» народная. Ужасная война...**

Комсомольская правда. 2002. № 47. 16 марта

«Война» — картина этапная, она свидетельствует о двух важнейших фактах. Первый: чеченская война, как в свое время та война, которую Америка вела во Вьетнаме, обязана быть сюжетом для книг, песен и филь-

мов, это важный и болезненный опыт, о котором нельзя молчать. Второй: время «Кавказского пленника» ушло навсегда, примирение уже невозможно. Поэтому Балабанов так настаивает на слове «война» и отказывается признавать, что дела на Кавказе «идут на лад». Это как минимум честно, и если уж «Войну» клеймят за идеологическую программу, то «Останкино», ласково рапортующее о редких «вспышках экстремизма», достойно презрения в высшей степени. <...> Фильм остается ярким и страшным свидетельством того, что такое война. Вечная тема русской литературы и кинематографа. <...> Если кто-то из веселых пареньков в кожаных куртках, которых я встретил в кинозале на сеансе «Войны», после фильма, заставившего их весело смеяться и орать: «Да минометом черных по жопе, и все дела!» — пойдет и запишется добровольцем, часть вины Балабанова в этом будет. Но не исключено, что кто-то из зрителей «Взвода» или «Апокалипсиса наших дней» был рад записаться в американскую армию. Такие всегда находятся, а в нашей стране их больше, чем где бы то ни было.

**Долин А. A la guerre как на войне**

Искусство кино. 2002. № 7. Июль

«Война» — вызов внедряемому в общество слепому оптимизму. История вчерашнего солдата, сибирского парнишки, и английского актера-недотепы, чудом вырвавшихся из чеченского зиндана и вернувшихся на войну ради освобождения невесты англичанина, — ни в коем случае не вестерн и не истерн. Скорее, жанр фильма можно определить как реквием по романтизму, манифест героического поражения, прощание с мифом о прекрасной даме, которую надо вырвать из лап людоеда. Алексей Балабанов умеет снимать вполне по-голливудски (подтверждение тому — виртуозная сцена погони автобуса за плотом), но демонстрирует это умение как бы походя, собирая из микроэпизодов печальную картину общества, где офицер спецслужб с лицом завязанного героинщика делает бизнес на заложниках, жизнерадостного воротилу наркоторговли зовут Александр Матросов, а в провинциальных бандитских разборках погибает больше мальчишек, чем на кавказском фронте.

**Трофименков М. Видео за неделю**

Коммерсантъ. 2002. № 91 (2460). 30 мая

В паре «Иван — Джон» Джон — реален, понятен, прост, его психические движения элементарны и вняты. Иван — нереален, при том, что густо населяет жизнь. Когда европейские интеллектуалы предупреждали мир о том, что человека можно полностью отчуждить от всего бывшего когда-то важным и существенным, а он при этом будет жить, вне родины, долга, веры, семьи, любви, как атомарный витальный микромир, — мало кто предполагал, что Россия станет настоящей отчизной когда-то вычисленного художественного абсурда. Что-нибудь по-настоящему нужно этому смутно-миловидному, универсальному мальчику, хладнокровно повествующему о своих кровавых приключениях? На чеченской войне у него не осталось ни невесты, ни друга, ни долга перед Родиной. Что же им движет, ведь не корысть? Никак нет, им движет куда более мощный двигатель — абсолютное незнание того, что ему делать со своей жизнью. И тут случай, который толкает на поступки, оказывается кстати. Тут вообще открывается вселенная свободной абсурдной воли, перед которой спасует в конце концов жалкий «Аллах акбар». Там, на вражеской стороне, нужна идеология, энергия, постоянная накачка верой, экстазом, преданностью, подвигом. Здесь — не нужно ничего. Здесь нет «во имя», «ради», нет ничего наркотического, а есть пустота, холод, сила, одинокий человек, который по своей свободной воле уничтожит «врага» — по условиям игры, без ненависти. Спокойно. С холодным удовольствием.

Из «Войны» Балабанова ясно, что Россия выиграет не только чеченскую войну, но любые другие войны. Вопреки безобразному состоянию армии и закона — выиграет. В ней вывелась особая порода автономных людей, ничем в жизни не прельщенных — ни религией, ни государственностью, ни частной жизнью. Они абсолютно непобедимы. Они воюют не «за или против» — они просто воюют. Это серьезная мутация генофонда, весь объем которой мы изучим «в ожидании Годо». Времени хватит...

**Москвина Т. Про Ивана и Джона**

GlobalRus.ru. 2002. 17 июня

Фильм задуман и начат еще до событий 11 сентября, и сейчас можно только догадываться, как он смотрелся бы, не случись этой катастрофы. Сегодня отношение в мире к террористам и заложникам во многом то же, что и у героя фильма, который учит напарника: думать надо до войны, а на войне — не надо, надо — выживать.

Раз враг — плохой, то наш — хороший. Очень хороший: умный (на компьютере шарашит, английский знает), добрый (выручать англичанку идет, и не за деньги — сам сказал), смелый (в самое пекло к дьяволу не боится сунуться), ловкий (он всех убивает, а его никто не задел даже), догадливый (подставу раскусил с легкостью) и совестливый (пришлось убить женщину, старика и ребенка, но ему это неприятно).

Но и это все обыкновенно, по этим законам скроены герои всех Сталлоне со Шварценеггерами.

Есть одно обстоятельство, которое делает судьбу супермена Ивана чуть более сложной, давая ему шанс стать по-настоящему «нашим» парнем. Возвращаясь после дембеля в свой Тобольск, Иван понимает, что «попал» хуже чем в яму. Там, в Чечне, в его жизни был настоящий, глубинный смысл, он выживал, сохранял себя, боролся со страхом смерти и ценил свою силу. Здесь, на гражданке, — та же смерть ходит рядом (школьные друзья убиты в местных разборках), но все так мелко и несерьезно, что жизнь — как та банька с пауками — страшнее отрезанных голов. И потому он возвращается. За туманом. И за запахом тайги.

**Солнцева А. Живет такой парень**

Время новостей. 2002. № 45. 15 марта

«Брат 2» обыгрывал умозрительные, придуманные отношения «русского брата» с Америкой или даже с Украиной, в сущности, экранизировал национальный комплекс неполноценности. <...> Истеричные юноши и дамы будут кричать об униженном национальном достоинстве и о том, как Балабанов его восстанавливает, — это раз. Государство спокойно переживет балабановскую критику в свой адрес — это два, ибо, как говаривали прежде, сие есть «критика справа». <...>

«Войну» на фестивали действительно, скорее всего, не возьмут, да и нечего ей там, грешной, делать. Включение в сюжет фильма союзников-англичан делу не поможет. Создатели «Охотника на оленей» тоже намекали, что американцы — это те же русские, но кинообщество даже без подсказки СССР с трудом переварило фильм из-за двух кадров с пытающими пленных вьетнамцами. В свое время и Джон Форд считался сначала реакционером, а уже потом режиссером. Балабанова тоже прогрессивным не назовешь, и с этим придется смириться.

**Плахов А. На «Войне» как на войне**

Коммерсантъ. 2002. №44 (2413). 15 марта



# РЕКА

АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ, ЭВЕРТ ПАЯЗЯТЯН.  
ОПЕРАТОР: СЕРГЕЙ АСТАХОВ. ЗВУКОРЕЖИССЕР: МАКСИМ БЕЛОВОЛОВ. ХУДОЖНИК: ПАВЕЛ ПАРХОМЕНКО. ХУДОЖНИК ПО  
КОСТЮМАМ: НАДЕЖДА ВАСИЛЬЕВА. МОНТАЖ: МАРИНА ЛИПАРТИЯ.

В РОЛЯХ: ТУЙАРА СВИНОБОЕВА, МИХАИЛ СКРЯБИН, ВАСИЛИЙ БОРИСОВ, АННА ФЛЕГОНТОВА, МАРИЯ КЫЧКИНА, МАРИЯ КАНАЕВА

ПРОДЮСЕР: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ  
ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 2002, 35 ММ, 50 МИН., ЦВЕТНОЙ.

**Алексей Востриков, Елена Грачева**

## ПРЕДЕЛ СКОРБИ

Сценарий Эверта Паязятяна попал на студию «СТВ» самотеком. Это была адаптация повести «Предел скорби. Из жизни прокаженных» Вацлава Серошевского.

Вацлав Серошевский — поляк-революционер, в 1880–1893 годах отбывал ссылку в Сибири в самой что ни на есть глухомани даже по сибирским меркам: Андылах, Баягантайский улус, Намский улус; кормился с земли, осваивал промыслы. Именно культурная изоляция развила в молодом образованном шляхтиче мощнейшую волю к саморазвитию: Серошевский решает стать «бытописателем Сибири», осваивает якутский язык, изучает нравы и обычаи якутов. В 1892 году ему разрешают поселиться в Иркутске, где он получает возможность систематизировать и перебелить собранный материал. Напечатанный в 1896 году фундаментальный труд «Якуты: Опыт этнографического исследования. Том 1» (более 700 страниц ин-кварти) был удостоен малой золотой медали Русского географического общества. Почти одновременно с научным признанием приходит и литературный успех. Свой первый рассказ, «Хайлах», Серошевский опубликовал в 1887 году по-польски в Варшаве, а затем в 1890 в иркутском «Сибирском вестнике» (в переводе Л. В. Василевского). Рассказ был перепечатан «Русским богатством», и якутские повести и рассказы Серошевского стали регулярно появляться на страницах тогдашних столичных «тяжеловесов» — того же «Русского богатства» и «Мира Божьего».

Якутская проза Серошевского изначально выглядела странно на фоне текущей литературы, и столетняя выдержка только усиливает это впечатление. Это совершенно нелитературная литература, лишенная какой бы то ни было декоративности и, что называется, работы со словом; последовательность действий по преимуществу, на грани протокола. Она не адресована никакому читателю, рождена практически в пустоте (в пустоту), в первую очередь для того, чтобы заполнить вакуум мыслью и огласить речь. Из косноязычия лепится мир грубый, жестокий, мощный, действенный, лишенный этики и рефлексии. У Серошевского напрочь

отсутствует привычное для экзотической этнографии сочувственное умиление («Вот ведь как живут!»), он практичен и обыден, он сам тут живет.

Якутский хронотоп Серошевского монолитен, несмотря на все стыки и склейки. Беспредельное пространство и нескончаемое время сжимаются в здесь и сейчас проживаемые мгновения, наполненные единственным смыслом и единственной целью — выжить. Никаких изысков и отклонений от прямой, никакого прошлого и будущего, все предельно просто: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. Добра ниоткуда не жди. Извне может прийти только насилие, и когда придет оно — отгони, или терпи, пока жив. Вариантов нет. Или ты погибнешь, или выживешь, и завтра все начнется по-новому, и оборвется, или же растянется на годы — никто не знает пределов скорби. Преодоление двойного остранения (якутско-европейское и польско-русское) требует от читателя постоянного усилия; сквозь эту прозу нужно продираться, чтобы оценить ее действенную способность регистрировать первичные страсти и действия.

В сценарии Паязятяна история якутского лепрозория, рассказанная Серошевским, напротив, раскрашена яркими этнографическими красками. Паязятян добавил *couleur locale*, проигнорированный Серошевским: шаманов, праздники Весны, Урожая, свадебные обряды и т. п. Когда Сергей Сельянов предложил этот проект Алексею Балабанову, выпускавшему к тому времени «Брата 2», режиссер нашел повесть, опубликованную в журнале «Мир Божий» за 1900 год, прочитал ее и полностью переписал сценарий — отменив, насколько это возможно, всю соблазнительную для кино экзотику.

Этнография с ее самодовлеющей фактурой; живописание пограничного существования между жизнью и смертью; восхищение цельным миром первобытности — все это Балабанову (как и Серошевскому) безразлично. Его точка зрения на прокаженных — прямая, не сверху, не снизу, не сбоку; они не предмет для

сочувствия или любопытства, а люди как таковые, без поправок и оговорок. В якутском лепрозории режиссера интересует то же, что и в эпохе декаданса («Про уродов и людей») или современной России («Брат», «Брат 2», «Война»), а именно: невыдуманный замкнутый социум, у которого — по разным причинам — произошел разрыв с прошлым, не предвидится никакого будущего и есть только настоящее. Только первичная эмоция, первичная воля, первичная этика, остающиеся при человеке, что называется, в сухом остатке — за вычетом истории, традиции, рефлексии, «семьи, частной собственности и государства».

Действие в «Реке» происходит в общине прокаженных, на выселках, на краю земли. Эти люди случайно оказались вместе, они не народ и не семья. Здесь не чтут стариков и не балуют детей, потому что перед проказой (они называют ее Госпожой) все равны. Они не знают своих сроков, их будущее — каждый следующий день. Они изгнаны из любой цивилизации — языческой ли, христианской. Эти цивилизации милостиво оставили им только простейшие орудия для добывания пищи и память о Пасхе, которую надо праздновать и к которой нужно приберечь единственный существующий платок или рубашку. Их тающие силы направлены только на выживание: если могут ходить — ловят рыбу, заготавливают дрова и собирают сено для единственной коровы. Если не могут — ложатся в чуме, укутываются чем попало и ждут, пока «общество» пришлет им что-нибудь. За ледяными окнами день сменяется ночью; сквозь гнилые шкуры в чум проникает дождь и снег; умерших выбрасывают, если есть силы встать и вынести труп, а нет — и так полежит, не барин. Никаких красот тундры — только серый монохром. Герои говорят о себе: мы тени, мы уже умерли. Это — «нулевой» социум, свободный от всего, от чего только можно.

Главная героиня, Мергень (Туйара Свинобоева), не родила своему мужу детей. Чтобы не возвращать ей имущество при разводе, муж бросил ее, связан-



ную, в лесу. Ее нашли прокаженные, она полюбила одного из них и забеременела. И тут к ее «мужу» приезжает жена. Мергень не хочет терпеть эту женщину. Она пытается напугать ее; потом пытается уйти — забрав общие сети и лодку, бросив умирать только что родившегося ребенка, да и всю общину. Но, не пересилив своей любви, возвращается. А когда понимает, что избранник ее не хочет, боится и предпочитает тихо-мирно жить со своей беременной женой, — поджигает юрту, и пожар уничтожает все убогое поселение.

Мергень единственная оказывается способной на выходящие за пределы выживания эмоции и поступки — и это становится манифестацией личности и ее свободы. Их всех выбросили из мира людей, их всех обидели. Но прокаженные не обиделись, им нечем было обижаться; на новом месте они продолжили свое органичное роевое выживание, не нуждающееся в личной воле. Мергень обиделась — и проснулась, вылупилась из этой растительной жизни. Ее возлюбленный равнодушно доживает жизнь, поглощенный своей болезнью, и потому любовь героини не мотивирована ничем, кроме личного выбора, «своевольного хотения». С этого момента каждое ее действие — наперекор судьбе, приготовившей для нее только смерть. Когда вся община от голода ложится и в бредовом полусне прислушивается, не бросят ли им милостыню, Мергень уходит воровать — и выживает сама, без подачек, хотя и получает ужасную рану. Когда скученные в чуме прокаженные пытаются жалкими лохмотьями скрыть друг от друга гниющие язвы, она, наоборот, сбрасывает шкуры, надевает тяжелую серебряную гривну, браслет, гребень — и ее хищная, языческая красота кажется неуязвимой. Она тиранит безвольных сожителей-доходяг, держит их в страхе, словно пытается отнять у всемогущей проказы звание Госпожи. Она не может только одного: избавиться от любви. Так Мергень научается свободе — и оказывается в безысходной зависимости от нее.

С этой точки зрения в «Реке» происходит почти то же самое, что в «Брате» или «Войне». Самоутверждение «натуральной», «новорожденной» личности — не в рефлексии, а в манифестации; не в сознании, а в действии. Это этика, подчиненная рефлекторной защите своей только что обретенной воли от окружающего аморфного хаоса; страшная в своем агрессивном простодушии и каком-то нутряном презрении к тем, кто своего «я» не знает и знать не хочет, кто готов терпеть все что угодно. Но новая свобода оказывается столь же властной, что и старая несвобода — и теперь уже она вертит человеком как хочет. Окоротить ее могут только представления о добре и зле, но в том-то и дело, что в фильмах Балабанова герои живут в обреченном обществе, где никто уже не помнит и не понимает, что это такое — добро и зло, и потому растительное выживание толпы и решительная деятельность одиночек равно ведут к смерти.

Казалось бы, финал повести Серошевского как тут и был: к разрушенному поселению приходит медведь и поедает и трупы, и единственную чудом уцелевшую в пожаре восьмилетнюю девочку. Но режиссер решает завершить фильм по-своему: спасшаяся девочка находит на пожарище новорожденного ребенка, кладет его в лодку, неловко приладив бутыл с последним молоком от сгоревшей коровы, — и отталкивает от берега.

На первый взгляд — это стереотипная оптимистическая концовка: «мир входящему». Но, похоже, смысл здесь другой. Пока община цепляется за жизнь, у нее никакого будущего нет: дети прокаженных — все равно прокаженные, они никогда не смогут выйти за пределы проклятого поселения. Только погибнув, уничтожившись, община дает этому ребенку шанс на жизнь. Только на этого ребенка, который никогда и ничего не узнает о своих обреченных родителях, мы и можем надеяться. Только у него, в буквальном смысле прошедшего мифологические огонь и воду, может быть будущее — потому что заразность проказы безусловна, а вот наследственность — только вероятна.

Поэтому в заглавие фильма вынесена движущаяся река, вместо которой в повести Серошевского было стоячее гниущее болото.

Именно гнилое болото, из которого торчат остовы умерших деревьев, а растут только ядовитые однодневки, в качестве метафоры для одряхлевшей и умирающей цивилизации предложил в свое время Освальд Шпенглер. В современной России, судя по предшествующим фильмам, ничего другого Балабанову рассмотреть не удастся. И только в «Реке» он оказался готов наконец додумать ситуацию до конца — и найти способ сделать финал открытым.

Фильм снимали под Мурманском, съемочная группа жила в Кандалахше, на дорогу каждый раз уходило больше часа по обледеневшей дороге. 21 ноября 2000 года машина со съемочной группой перевернулась, пострадали все находившиеся в ней. За жизнь молодой якутской актрисы Туйары Свинобоевой врачи боролись пять часов, но спасти ее не удалось. К этому времени было снято около половины материала. Балабанов не стал искать другую актрису и картину закрыл.

Через год продюсер и режиссер вернулись к отснятому материалу, и Балабанов смонтировал его, восполнив пробелы закадровым комментарием. Но на выходе оказалось, что это вовсе не памятник несостоявшемуся фильму, а настоящее, мощное кино.

На съемках «Реки» Балабанов познакомился с якутским артистом Михаилом Скрябиным, которого приглашал в свои следующие проекты: «Американец» (2004, не состоялся), «Груз 200» (2007) и «Кочегар» (2010). В фильме «Кочегар» Михаил Скрябин играет главную роль, и якутская тема возвращается — вместе с прозой Серошевского и стилистикой «Реки» в новелле, ставшей послесловием.

Едва ли не в первом кадре мы видим майора в отставке Ивана Скрябина в кочегарке за старенькой пишущей машинкой. Прочитанный когда-то рассказ «Хайлах» застрял в его контуженной памяти, и теперь Иван Скрябин снова и снова пишет этот рассказ, как борхесовский Пьер Менар пишет «Дон Кихота». Однако Балабанов не собирается играть в постмодернистские трансформации, метатексты и коды. Он берет дебютный рассказ Серошевского, писавшийся урывками на клочках бумаги, чуть не на бересте, — как самое личное и самое искреннее, еще не нюхавшее типографской краски, воплощение воли к противлению злу. Две истории развиваются параллельно. Насилие заполняет все пространство (дореволюционная тундра, современная Россия — неважно); убежище (кочегарка, юрта) убого и уязвимо. Вся сюжетная предыстория исчерпывается парой фраз, действия следуют одно за другим, без рассуждений, стремительно; какова будет развязка — неизвестно, но ничем хорошим это кончиться не может, мы свидетели.

В изначальном «Хайлахе» Хабджий, избитый и оскорбленный Хайлахом, побежал жаловаться князю, и тот вызвал вооруженных людей. Почувывая угрозу Хайлах заперся в юрте с Керемес, и, когда приехавшие взломали дверь и ворвались в юрту, они увидели зарезанную якутку и над ней безумца с окровавленными руками. Концовка рассказа назидательна: «Позволь! Позволь мне его убить! — молил Хабджий, обнимая колена князя. Но тот оттолкнул его...» Балабанов не спорит с Серошевским, просто у него — сейчас — все закончится ровно наоборот. Кочегар не будет никого просить о помощи, а сделает то, что умеет, — убьет зло. Балабанов, в отличие от Серошевского, всегда оставляет выбор за героем.



АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ, СТАС МОХНАЧЕВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ.  
ОПЕРАТОР: ЕВГЕНИЙ ПРИВИН. ЗВУКОРЕЖИССЕР: МИХАИЛ НИКОЛАЕВ. ХУДОЖНИК: ПАВЕЛ ПАРХОМЕНКО. ХУДОЖНИК ПО  
КОСТЮМАМ: ТАТЬЯНА ПАТРАХАЛЬЦЕВА. МОНТАЖ: ТАТЬЯНА КУЗЬМИЧЕВА. КОМПОЗИТОР: ВЯЧЕСЛАВ БУТУСОВ

В РОЛЯХ: АЛЕКСЕЙ ПАНИН, ДМИТРИЙ ДЮЖЕВ, НИКИТА МИХАЛКОВ, ВИКТОР СУХОРУКОВ, СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ, ГРИГОРИЙ  
СИЯТВИНДА, АНАТОЛИЙ ЖУРАВЛЕВ, АЛЕКСЕЙ СЕРЕБРЯКОВ, АНДРЕЙ ПАНИН, ДМИТРИЙ ПЕВЦОВ, КИРИЛЛ ПИРОГОВ, ЮРИЙ  
СТЕПАНОВ, РЕНАТА ЛИТВИНОВА, ТАТЬЯНА ДОГИЛЕВА, ЖАННА БОЛОТОВА

ПРОДЮСЕР: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ. ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ.2005, 35 ММ, 111 МИН., ЦВЕТНОЙ.

**Алексей Медведев**

## НИЧЕГО НЕ ИЗМЕНИЛОСЬ

«Жмурки» существуют в окружении апокрифов. Начнем с того, что автором сценария значится Стас Мохначев, про которого из прессы в момент выхода фильма можно было узнать только то, что он играл за юношескую сборную СССР по футболу. Мне вообще казалось, что это фигура вымышленная, и в реальности этого человека я лично убедился совсем недавно — только поговорив с ним по телефону и получив в свое распоряжение первый драфт под названием «Кавардак». Ходили слухи о том, что фильм был снят чуть ли не на спор: Алексей, все чаще ставивший под вопрос необходимость новых фильмов в своей жизни, неожиданно охотно взялся за чужой материал (что для него, как и для абсолютного большинства режиссеров-авторов, было скорее исключением) и с легкостью превратил его в свой. Недавно я не поверил друзьям, рассказавшим мне о том, что в Интернете продается коллекционная фигурка Дмитрия Дюжева в образе Саймона-башкотряса, но вот же она: «Свирепое выражение лица, драматично развивающиеся полы пальто и пара вскинутых револьверов» (цитата из рекламного объявления). А в момент написания этой статьи промелькнула и вовсе уж не-сусветная информация о том, что «Жмурки» — любимый фильм Путина, и только благодаря роли в нем артист Алексей Панин может смело предаваться неформатному поведению, не опасаясь последствий. Верить ли последнему, я не знаю, хотя легко могу себе представить, что депутат-бандит Панина из эпилога «Жмурок» ближе и симпатичнее нынешнему президенту, чем те, с кем ему обычно приходится работать.

И в фильмографии Балабанова «Жмурки» находятся на положении апокрифа. Симпатии широкого зрителя навсегда отданы «Брату», а у критиков — другой канон («Счастливые дни», «Про уродов и людей», «Груз 200»). В момент выхода на экраны картина была встречена с некоторым тоскливым недоумением: смеяться над малиновыми пиджаками с золотыми пуговицами казалось, мягко говоря, несвоевременным, а тарантиновские аллюзии (в духе переходящего волшебного чемоданчика и рассуждений о гамбургерах) и вовсе выглядели дико-

винным анахронизмом. Западным критикам, как всегда, вглядываться в Балабанова было недосуг (в чем они, впрочем, сами честно признавались; кажется, только Джим Ховерман расхвалил «Брата»), а на фестивалях его по-настоящему научились ценить только в анархическом Роттердаме. Но почему-то — для меня, по крайней мере, — этот апокрифический эпизод его кинобиографии со временем вышел на первый план. Может быть, потому, что ничего не изменилось. Но не в том смысле, в котором можно было бы подумать («в стране по-прежнему правят бандиты, «мы живем по звериным законам» и т. п.). Впрочем, об этом чуть позже.

Середина девяностых, условная провинция (на самом деле — Нижний Новгород). Два не слишком удачливых товарища-бандита — говорливый, четкий Сергей (Панин) и тормознутый, но надежный Саймон (Дюжев) с переменным успехом выполняют поручения местного криминального босса Сергея Михайловича (Никита Михалков). Сергей крестится на каждую церковь и на дело ходит с секретной бронированной папкой, а Саймон старательно учит английский, любит *Sparks* и *E. L. O.* и с удовольствием берет на себя грязную работу по ликвидации себе подобных. Перипетии, связанные со взаимными подставами наркоторговцев, коррумпированных ментов, воров в законе, бандитов новой формации и конченых отморожков, достаточно внятно прописаны, чтобы без лишних вопросов следить за сюжетом, но в памяти не задерживаются и восстанавливать их после просмотра, пожалуй, смысла не имеет. В роли макгаффина — вполне формальные пять килограммов героина. А вот что действительно запоминается, так это лица актеров, искаженные (впрочем, не до неузнаваемости) наползающими на низкие лбы париками, обильным гримом и даже вставными челюстями, превращающими их в живых героев комикса.

Балабанов в интервью говорил, что сюжет взял у Мохначева, а диалоги полностью переписал. Это не совсем так. Если прочесть первый вариант сценария,

то даже удивительно, насколько он похож на фильм. И в то же время совершенно очевидно, что не возьмись за него Балабанов, никаких «Жмурок» не было бы. Поправок внесено не так уж много, но тем важнее обратить на них внимание. По просьбе Балабанова сценарист допишет пролог — институтскую лекцию о периоде накопления начального капитала. Первая кровавая сцена из девяностых будет перенесена в живописный морг. Для наглядности переговоры бандитов пройдут в террариуме, где желающие могут приобрести крысу и скормить ее аллигатору. Крестный отец Сергей Михайлович (видимо, не без помощи Михалкова) разрастется в полноценного героя: обзаведется толстым сыночком, словно забежавшим к Балабанову из «Перевала Миллера», спалит архитектора в неудачно сложенном камине (вошедшая в фильм городская легенда девяностых) и появится в финале в образе униженного и смешного охранника. Музыкальные пристрастия Саймона, вид на Кремль в эпилоге и один из лучших гэгов фильма, в котором студент Леша, приехавший «починить» раненого в живот Сергея, достает из сумки медицинский учебник (вместо набора хирургических инструментов), — это все тоже на совести Балабанова.

Кажется, что в каждой добавленной и усиленной детали, реплике Балабанов стремится к одному — сделать фильм еще более условным, плакатным, нестрашным, комиковым. Он без стеснения прибегает к штампам, выбирая наиболее откровенные и агрессивные. В каждом кадре он настаивает на том, что это ни в коем случае не реальная история недавнего прошлого, а лихое жанровое кино. Не жизнь, а жанр. И действительно, нельзя же всерьез отнести к фильму, в котором злоебный красный титр появляется на экране под звук выстрела — и начинает подплывать струйками крови.

Той же цели служит и беспрецедентный кастинг «Жмурок». Ей-богу, места не хватит перечислить всех знаменитостей, сыгравших в фильме, но хочется лиш-





ний раз вспомнить потрясающего Маковецкого, перевоплотившегося в глупого отморозка, стопроцентно убедительную Жанну Болотову в роли профессора экономики и феерический десятисекундный бенефис Андрея Краско, прерванный выстрелами Саймона. Разумеется, весь этот актерский капустник работает на ту же идею: все понарошку, не всерьез, народным артистам не вышибают мозги.

И тут происходит удивительный поворот: именно в этой легкости, лихости, нарочитой несерьезности мы начинаем узнавать реальное время. Страна, система, образ жизни именно что не рушатся — надсадно и с грохотом, а стремительно растворяются, как рафинад в горячем чае. В ушах звенит, и легкое головокружение. Ничего не произошло. Это и есть девяностые. Режиссер улавливает не визуальные приметы времени, а именно его ощущение — тот легкий холодок в груди, который остался от десятилетия, так и не ставшего реальным историческим опытом.

Балабанов, бывший стопроцентно авторским режиссером, тем не менее наиболее последовательно в России исследовал категорию жанра. Подобно Кубрику, он даже создал свою жанровую энциклопедию. Драма абсурда, боевик, мелодрама, постапокалипти-



ческая фантастика, вестерн, фильм ужасов и даже порно — все эти жанры так или иначе изучены его кино. Более того, он любит подчеркивать условность жанра, доводит до крайности его штампы, чтобы в какой-то момент они треснули по всем швам. Именно так построено начало «Груза 200» — со зловещей полной луной и населенной упырями избушкой. Балабанов заманивает зрителя в жанровые схемы, чтобы потом разрушить их и ткнуть нас носом в реальность. В «Кочегаре», например, молчаливый Бизон по всем законам должен оказаться положительным героем — даже фасон его свитера напоминает нам о Даниле Багрове. Но Бизон убивает дочь Кочегара, и в этот момент почва уходит у зрителей из-под ног.

Граница между жанром и жизнью — боль. «Мне не больно», — бравируют балабановские герои, но больно становится. Заставить почувствовать боль — это и есть главная режиссерская задача. И в тот момент, когда боль приходит, становится ясно, что нет никаких границ между жанром и реальностью. Более того, сама реальность живет по законам жанра — с его карикатурными героями, нелепыми смертями и невероятными совпадениями. А жанр и штамп — не категории искусства, а фундаментальные законы человеческого



бытия, до поры до времени скрытые под покровом условности.

Саймон напяливает черную маску на чернокожего бандита, а потом сдергивает ее. «О! Не изменился!» — восклицает он, и эта реплика, конечно же, вписана в сценарий Алексеем Балабановым. В этом и суть. То, что выглядело маской, карикатурой, жанровой игрой, полностью совпадает с реальностью. Не описывает ее метафорически, не намекает на нее, а именно совпадает — в самом важном. Например, роль мелкого пахана, растерявшего харизму и превратившегося в жалкого охранника, — это не только актерский бенефис Никиты Михалкова, решившего поучаствовать в «русском Тарантино», но и беспощадный автопортрет. А «Жмурки» в целом — это и есть наша недавняя история: так она скроена, такими законами управляется, и все нам — божья роса. Этого, конечно, никакие западные критики не поймут, да и просто не поверят, даже если им объяснить, и вряд ли стоит их за это упрекать.



Этот фильм для Балабанова, с одной стороны, типичен, с другой — уникален. Он доводит жанр до абсурдной концентрации, но последнего шага не делает — не разрушает накренившуюся конструкцию. Непостижимым образом мы получаем передышку от жесткого и неудобного режиссера — боль вынесена за рамки фильма, отложена на потом (а в скобках замечу, что как раз фильмы, в которых что-то отложено на потом, на будущее, живут дольше всего). Настроение жанровой легкости никуда не уходит до самого финала. В эпилоге депутат — Панин готовится к утверждению госбюджета, а помощник — Дюжев заигрывает с секретаршей — Литвиновой. За окном — Красная площадь, зеленые елки. Никита Михалков по-прежнему веселит публику своими фирменными актерскими штучками. Никому не больно, всем весело. Балабанов, утверждавший, что снимал зрительскую комедию, терпеливо ждет, когда больно станет нам. Дождется, рано или поздно.



# МНЕ НЕ БОЛЬНО

АВТОР СЦЕНАРИЯ: ВАЛЕРИЙ МНАЦАКАНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. ОПЕРАТОР: СЕРГЕЙ АСТАХОВ.  
ЗВУКОРЕЖИССЕР: МИХАИЛ НИКОЛАЕВ. ХУДОЖНИК: ПАВЕЛ ПАРХОМЕНКО. ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: ТАТЬЯНА ПАТРАХАЛЬЦЕВА.  
МОНТАЖ: ТАТЬЯНА КУЗЬМИЧЕВА. КОМПОЗИТОР: ВАДИМ САМОЙЛОВ.

В РОЛЯХ: РЕНАТА ЛИТВИНОВА, АЛЕКСАНДР ЯЦЕНКО, ДМИТРИЙ ДЮЖЕВ, НИКИТА МИХАЛКОВ, ИНГА СТРЕЛКОВА-ОБОЛДИНА,  
СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ

ПРОДЮСЕР: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 2006, 35 ММ, 104 МИН., ЦВЕТНОЙ.

Татьяна Москвина

## ПЕРЕМИРИЕ

**Н**еужели в душе Алексея Балабанова закончилась война? Оказалось, что в душе он хранит недюжинные запасы чистой нежности, что позволило ему снять легкую, умную, печальную картину «Мне не больно» — картину о повседневной жизни обычных людей.

Действие происходит сегодня в Петербурге, снятом в основном с любимой точки зрения Балабанова — с точки зрения воды. Но на этот раз нет в изображении Питера ни мрачной, имперской, inferнальной красоты, ни коммунальной эстетики помоек и заброшенных углов. Город показан молодыми, свежими, чистыми глазами, которые слишком увлечены жизнью, чтоб замечать, в каких декорациях она происходит. Ракурсы выбраны оригинальные, а осточертевшего в последнее время приторного любования Петербургом — нету (оператор Сергей Астахов).

Миша и Олег дали объявление в газеты — дескать, сделаем быстро, качественно и недорого ремонт, дизайн, перепланировку и что угодно (только бы заплатили хоть немножко). Они не обманщики, так, преувеличивают малость, но у них в маленькой фирме есть настоящий архитектор по имени Аля (пять с плюсом Инге Стрелковой-Оболдиной за эту великолепную отделанную рольку!). Девушка она дикая, мужиковатая, косолапая, сердитая, одевается, как бомжиха, говорить на русском языке не умеет, и вообще видно, как сильно задубела эта человеческая особь в боях за место под солнцем. Но талант! Сняли «два друга и подруга» квартиру по случаю и пошли по заказчикам. Так герой, забавный веселый паренек в очках (Александр Яценко) и повстречался с героиней Литвиновой, живущей на содержании у «папика».

То, что у нашего Миши поплыла голова от лунной девы с бледными губами и бесстрастным голосом, неудивительно. Но нетрудно поверить и в то, что она не на шутку вцепилась в него как в образ милой, теплой и навсегда уходящей от нее жизни. Однако главная тема картины не в этом вполне убедительно снятом и сыгранном притяжении.

Главная тема абсолютно простодушно заявлена уже в самом названии фильма. «Мне не больно» — так говорят люди из гордости или из страха показаться слабыми, когда скрывают свою боль. Ведь на самом деле жить — очень больно.

Ужас потери близких, личного несчастья, отвержения, обиды непонимания ничем не лечится. Нет врачей, нет лекарств! Разве что напиться в компании друзей или уткнуться в грудь другого живого человека и всласть поплакать. Люди храбрятся, держатся, стараются не выдавать себя — и вдруг точно судорога пройдет по лицу: больно! И звероватый, огромный парень (симпатичнейший теленок — Дмитрий Дюжев) станет рассказывать про мерзавца, который убил его друзей, а расхристанная шалава в поезде завоет, как ей погано: полгода жила с человеком, а он оказался таким гадом... Живое болит и просит тепла на душу, забывая, что от тепла-то еще хуже, ведь боль глушит только холод.

Удивительно трогательный образ нарисовал в эпизоде и Никита Михалков (видно, как томится человек по актерской работе!). Он играет мощного, крутого, властного снаружи человека, который весь изранен и беззащитен внутри. Купить-то можно только квартиру, а больше — ничего. Ни любовь, ни здоровье близких, ни даже спокойный сон за деньги не купишь. Михалков плачет прямо в кадре (такого еще не было), и стоит отметить, что на этот раз, в отличие от «Статского советника», ему сделали хороший грим.

Рената Литвинова продолжает удивлять разнообразием своих артистических проявлений — эта роль не похожа на предыдущие. Конечно, любая роль Литвиновой — это цепь ракурсов и картинок, но низанная на общую мелодию актрисы. Здесь эта музыка — радостная и обреченная любовь к свободе женщины-беглянки. Выбор мальчика в героиню-любов-

ники — это ее личное, собственное «против всех». Не хочу того, что выгодно и правильно, а хочу самостоятельного хотения...

На мой взгляд, в сценарии Валерия Мнацаканова есть серьезный недостаток — болезнь героини заявлена как данность, что плохо для художественного произведения. Герои художественных произведений, в отличие от людей, просто так не болеют — болезнь всегда для чего-то нужна, имеет свои причины. Как правило, болезнь является за любовь, не наоборот. И тем не менее свою вариацию «Дамы с камелиями» Литвинова сыграла со вкусом — роскошная, нежная, искристо-ледяная, бедная и вольная пленница судьбы. Надеюсь, литвиновская обреченность в этой картине примирила сердитых зрительниц с ее по-прежнему феноменальной фотогеничностью.

Молодая энергия растворяется в воздухе умирания, в мертвом городе полно живых людей, и жизнь находит некое мелодраматическое перемирие со смертью, как то и положено в итальянской опере. Больно и хорошо. Или, как пела Снегурочка, — люблю и таю...

Смысл? Он давно сформулирован, и не нами, а Блоком: «Радость-страданье — сердцу закон непреложный». К счастью, по мелодраматической канве сюжета рассыпаны маленькие салюты беззлобного юмора. Хороша и актерская игра — без жирных подчеркиваний и нажимов, естественная и разумная. Так что «радость-страданье» смотрится на сей раз привлекательно и легко. Алексей Балабанов сделал неожиданную картину, а, позвольте напомнить, неожиданность — это хоть я и не главный, но постоянный признак таланта. А война в его внутреннем мире, конечно, не закончилась.

Но надо же и отдыхать иногда. Смотреть на воду, на старые камни, на милых обреченных женщин. Перемирие, перекур, отпуск по ранению...





**Юрий Сапрыкин**

## ВНЕЗАПНО НАВСЕГДА

Проходные фильмы (книги, альбомы и так далее) есть у всех, это естественный закон — от растерянности ли, творческого ли кризиса, или просто оттого, что надо сделать передышку между двумя подходами к тяжелому весу — иногда можно позволить себе выстрелить не из всех орудий сразу или чуть-чуть мимо цели. Год назад были inferнально-комические «Жмурки», до этого — катастрофа с «Рекой», впереди нисхождение в ад «Груза 200»; что ж, можно выдохнуть. «Мне не больно» по всем показателям — самый легкий и необязательный фильм Балабанова; упражнение в жанре, который в России традиционно разыгрывают, не включая головы, — этакая субботняя мелодрама на канале «Россия»; камерная история про внезапную любовь и вечную разлуку. Но в результате самое необязательное становится самым неотменимым; это как мелодия из «Агаты Кристи», проходящая через весь фильм, — вроде бы безделица, среднее арифметическое всей постсоветской попсы — но попробуй выкинь ее из головы.

Балабанов — как не без оснований принято считать — это всегда про Россию, про самую глубинную, неуловимую ее суть; в этом смысле «Мне не больно» — это какой-то другой Балабанов, не про хтонь и не про глубь; вообще, от смены географических координат геометрия этой архетипической лав-стори не сильно изменилась бы. «Мне не больно» относится скорее не к стране с ее тяжело артикулируемой жизненной матрицей — а к городу с его неповторимым цветом стен. Это история очень про Питер — который на каком-то сущностном уровне далеко не то же самое, что Санкт-Петербург или Ленинград. Это место, где вечно требуется ремонт, где гаснет на ветру зажигалка, где трудно (а чаще всего и незачем) подобрать нужные слова, где легко намотить вписку и еще легче попасть под замес. Это не взаврадашний город — а, скорее, миф о городе, во многом созданный постперестроечным питерским кино: герои Яценко и Дюжева бродят по тем же воображаемым улицам, где ищут морячка в «Маме, не горюй». Этот город узнаваемо расположен

во времени — несмотря на хайтековскую машину Литвиновой, это кинематографические девяностые с братками, презентациями и общей неприютностью. Это город, где счастье или гибель поджидают в каждой подворотне, — и время, которое балансирует на грани между жизнью и смертью.

Если бы у фильмов Балабанова был возраст, «Мне не больно» был бы самым юным из них: дело не в том, что фильм «о молодых» и тем более не в том, что он «для молодых»; Балабанову удалось поймать какую-то универсальную формулу молодости — которая идеально совпадает с местом и временем, где разворачивается сюжет. Нет дома — вернее, он везде, в любой квартире, где тебя готовы приютить, и на каждом речном трамвайчике, куда можно завернуть с бутылкой коньяка в кармане. Нет обязанностей — точнее, они быстро появляются и легко исчезают: эскизы и чертежи любого ремонта делаются мгновенно, а строить долгосрочные планы не на чем, да и незачем. Нет долгов, кредитов, связей, должностных инструкций — и любые житейские проблемы решаются на раз и на слабо: выпьешь? поменяем отопление.

Молодость — это как драка, до первой крови: история любви здесь оборачивается историей

взросления. В треугольник Яценко-Литвинова-Михалков — живые аллегории невинности, опыта и власти — вторгаются силы, против которых нет приема: любовь сильнее смерти, или наоборот, — вопрос открытый, но вместе они определенно сильнее всего остального — невинности, опыта, власти. Пока тебе легко пьется и весело поется, и ты бежишь по улицам (то ли от опасности, то ли за удачей, то ли просто потому, что зябко) и толкаешь случайных прохожих, и никому ни секундошки не больно, — в твою жизнь незаметно вторгаются силы непонятной природы, которые наложат на тебя, безответственного, самую тяжелую ответственность и грозят тебе, ничего не имеющему, самой страшной потерей. Молодость заканчивается, когда судьба вынимает из тебя самый важный кусок жизни, — и от этого уже никуда не убежишь, и остается в лучшем случае, как учит врач в исполнении Маковецкого, найти своих и успокоиться. Будет больно. Очень. Но пока еще нет. Пока еще все живы — и все молоды.

«Мне не больно» останется воспоминанием об этом счастливом времени, теперь уже в самом житейском смысле.



# ГРУЗ 200

АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. ОПЕРАТОР: АЛЕКСАНДР СИМОНОВ.  
ЗВУКОРЕЖИССЕР: МИХАИЛ НИКОЛАЕВ. ХУДОЖНИК: ПАВЕЛ ПАРХОМЕНКО. ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: НАДЕЖДА ВАСИЛЬЕВА.  
МОНТАЖ: ТАТЬЯНА КУЗЬМИЧЕВА. КОМПОЗИТОР: ВЯЧЕСЛАВ БУТУСОВ.

В РОЛЯХ: АГНИЯ КУЗНЕЦОВА, АЛЕКСЕЙ ПОЛУЯН, ЛЕОНИД ГРОМОВ, ЛЕОНИД БИЧЕВИН, ЮРИЙ СТЕПАНОВ, НАТАЛЬЯ АКИМОВА,  
МИХАИЛ СКРЯБИН, АЛЕКСЕЙ СЕРЕБРЯКОВ

ПРОДЮСЕР: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 2007, 35 ММ, 90 МИН., ЦВЕТНОЙ.

**Дмитрий Савельев**

## НЕ КАНТОВАТЬ

**А**лексей Балабанов начинал с условного кино и сразу не делал секрета из своего интереса к метафоре как кратчайшему пути к сути дела. Такова была его авторская стратегия в «Счастливых днях» и «Замке», такова же она и в «Грузе 200». Однако за пятнадцать с лишним лет радикально изменилась его режиссерская тактика. Балабанову уже к пятидесяти, он взрослый мужчина с залысинами и сам, наверное, смеется над прежним инфантильным стремлением заручиться поддержкой Беккета и Кафки, сослаться на их авторитетные миры, чтобы выговорить свой.

Теперь ему этого не нужно. Скажу даже, что он видел это в гробу, и вы знаете, в каком.

«Груз 200» он строит по другим принципам: не превращает запущенный перестроечный Ленинград в беккетовский город-призрак и не гримирует заснеженную Ленинградскую область под кафкианский лабиринт, а сочиняет такое пространство, чтобы метафора не торчала из житейской плоти острыми ребрами наружу и чтобы при этом нас, в пространство загруженных, раскачивало между «так никогда не было» и «все именно так и есть».

Когда грозные недруги «Груза 200» пытаются, скажем, ухватить Балабанова за свитер с надписью «СССР», который и не свитер вовсе, а добытая фарцией фуфайка нашей хоккейной сборной, или напоминают ему, что «Пионерскую зорьку» по воскресеньям не передавали, — почему они возмущаются так рьяно и так горячо напирают на эти смешные частности? У меня есть версия. Потому что они верят в сказанное здесь главное, только сознаваться не хотят, упираются. И выдают себя, штурмуя неточности, которые слишком заметно контрастируют с общей и сущностной правдой «Груза 200» и нарочито бросаются в глаза.

Все эти анахронизмы Балабанов бросает нам в глаза специально — как кость в пасть. Чтоб было за что зубами уцепиться, куда спрятаться от беспокойных мыслей о себе, если уж нет храбрости от них не прятаться. Это в высшей степени гуманная авторская позиция — ни

к чему не принуждать и обеспечивать слабых спасательными кругами. После такого обвинять Балабанова в патологическом смаковании жестокости и даже насилии над хрупкой психикой согладатаев — удел совсем уж неблагодарных, закомплексованных и неспособных отличить нескрытую боль от садистского желания сделать другому побольнее.

А также — простодушно поверивших за год до «Груза», что Балабанову «не больно».

Может, вы примете на веру и его утверждение, что он снимал свое новое кино про закат застойных восьмидесятых и больше ни о чем? Как же. Еще и для того «Грузу» нужны дырки во временной ткани, чтобы вы вдруг и вправду не решили, что это кино про там и тогда. Про мента Журова, который орудовал в Ленинске-1984 и его окрестностях: похищал дочку партийного начальника, вскрывал цинковый гроб с ее женихом-«афганцем» и был застрелен деревенской бабой, отмстившей за гибель мужа, которого ментманьяк подставил под пули.

Не надейтесь. Это кино про здесь и всегда. Но как для юных и мало чем отягощенных предусмотрена возможность провести «Груз» по жанровому ведомству страшилки и тем защититься от его электрического удара, так припасена отдушина и для несмелой публики в летах — формальная возможность списать все происходящее в фильме на ушедший «совок» и перекреститься. Или взвиться: «У нас была другая эпоха!»

Что, этим кричащим так уж посмертно дороги конкретные восьмидесятые с их миром во всем мире и зеленоватой на срезе колбасой за два двадцать? Да ну. Это совсем не то живое, за которое чужак заденет — и нет сил терпеть. А Балабанов именно за живое задел — и тех, кто принял его фильм, и тех, кто им возмущился. И ясно, чем именно задел.

Мы живем с трупами. Мы обложили себя дорогими покойниками: чувствами, мыслями, воспоминаниями, знаниями. Трупами-идеями, трупами-мечтами, трупа-



ми-надеждами. Мы обманываем себя, что они — живые и теплые. А они — ороговевшие, смердят и мухами обсижены. Мы напридумывали себе всякую мертвечину и носимся с ней как с торбой, а то и приковали себя к ней наручниками. И все это — от страха остаться один на один с миром, который не обещает нам встречной любви. Напротив, обещает опасность и тревогу. Так что же, лучше сбежать от живой жизни, уткнуться носом в неживое, да? Ну вот и получайте труп в кровать — взгляните на себя, жалких, со стороны, не причитайте и не отворачивайтесь. Может, хоть так поймете, что прятки не выход. Собственно, вот что сказал Балабанов. Сказал вслух и прямо, не размениваясь на формальные кинематографические изыски и предпочтя им лаконичную геометрию. В чем проявил себя, кстати, рафинированным эстетом, действительно умеющим работать с «простыми вещами». Его «Груз» начинает дышать холодной жутью задолго до появления из ночного мрака бледного журавского лица и изнасилования девушки пустой водочной бутылкой — с первой же, снятой элементарной «восьмеркой», сцены, где двое братьев употребляют пиво на балконе и ничего вроде бы не происходит. Почти по Чехову: кто-то пьет пиво, а в это время рушатся судьбы.

Все «слишком человеческое» общечеловеческое волнует Балабанова в российском изводе. Описанный в «Грузе» мир сознательно не подчиняется рациональным законам — и соответственным образом ведет себя драматургия. Тут бессмысленны вопросы о том, с какой конкретной целью вокруг дома мечтателя Алексея шлялся ночью мент Журов, откуда в деревне неподалеку от Ленинграда взялся вьетнамец Сунька в услужении и зачем из окна квартиры университетского преподавателя в нарушение стертого визуального строя фильма вдруг открывается помпезный вид на гранитные невские берега. Все эти реалии — вездесущий мент, униженный чужак, безучастная имперская столица — необходимы Балабанову как смыс-

ловые приметы российской местности. Как важные слова из песни о Родине.

Чувство опасной двойственности русской жизни последовательно воплощено им в череде расколов. Кряжистого обывателя средних лет — на двух родных братьев: ленинградского профессора-словоблуда в мохеровом джемпере и ленинского мордастого военкома в обвислой майке. Крепко пьющего русского мужика — на деревенского куркуля с утопическими задвижками и грязного люмпена: обоих своими ли, чужими ли руками прикончит импотент-мент. Он тут действует от имени власти — наряду с мелькающим на обочине сюжета растерянным лысым аппаратчиком, сраженным пропажей дочери. Два бессильных представителя силы.

Наконец, главное: Родина здесь троится. Как известно, она у человека одна. Но в сознании советского человека родина всегда была раздвоена, и это раздвоение отчетливо отпечаталось в советском кино. Одна «родина» была крестьянской матерью с лучистым взглядом, покладистым нравом и тяжелыми натруженными руками. Ее лицо было испещрено морщинами, как трещинами, которые разбегаются по уставшей рожать земле. Мать хранила на лице следы простонародной красоты, а в сердце — память об отце, на примере которого хотела воспитать достойных сыновей. Другая «родина» была воительницей со стальным ликом имперской отчизны. В ее взгляде читалась готовность дать отпор всякому, кто посягнет на ее священные рубежи. Советский человек душой любил мать, а служил отчизне и перед обеими чувствовал себя виноватым.

Сегодня автор «Груза», взрослый сын, сам уже давно отец, по-мужски смотрит в глаза своей несчастной родине и видит воительницу и мать. Отчизна квитается с обидчиком мужа пулей из двустволки. Опухшую от пьянки, растерявшую остатки ума и все же сердцем любящую мать не оторвать от телевизора. Но видит Балабанов и третью «родину». Вконец запутавшуюся девчонку с размазанной по лицу косметикой и в белых



носочках, которую мент — титульный и, может быть, даже гениальный кадр — везет, прикованную наручниками, на мотоцикле под «Маленький плот» по сизой утренней промзоне, тревожно вглядываясь вдаль. И на которую потом натравливает люмпена. Эта «родина» — несчастная, смертельно напуганная жертва насильника и собственной глупости. Вчера она хвалилась папой-партбоссом, храбрилась и строила из себя опытную женщину, а сегодня ей неоткуда ждать помощи. Отчизна-воительница, всадив кол в гнилое сердце упыря, на помощь этой девчонке не придет.

И восьмидесятые тут ни при чем. Хотя долгий и такой простой кадр с выгрузкой из чрева самолета

«цинковых гробов» и загрузкой туда живых десантников — убирает десять «Девятых рот». Но если вам так уж хочется снимать со смыслов «Груза» тонкую политическую стружку — присмотритесь к покойному десантнику при параде и, как водилось в Афгане, в кроссовках. Примите его не только как несчастного парня, погибшего ни за что и достойного лучшей памяти, но и как знак всего советского, которое никуда не девалось, а благополучно хранилось в цинковом гробу, дожидаясь лучших времен, — и вот извлечено на свет и брошено к нам в кровать неприметным мужчиной при исполнении.



Елена Фанайлова

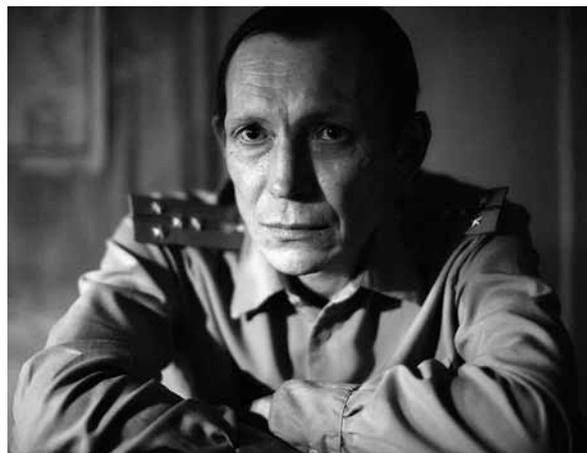
## КОСМЕТИКА ВРАГА

Спасибо Виктору Леонидовичу Топорову за подсказку<sup>1</sup>: Топоров напоминает, что в основе сюжета «Груза 200» лежит известная повесть Фолкнера «Святылище». Теперь, после этого замечания и после «Мне не больно», сделанного на основе истории «Трех товарищей», и «Жмурок» по канве Тарантино, я с еще большим интересом буду относиться к новой культурологической программе Балабанова, который отказался от прежней манеры ницшеанского нравоучительства на русской почве, лучше всего представленной «Братом 2». Его нынешний кинематограф весьма дружелюбен зрителю (тут раздаются возмущенные возгласы противников «Груза 200»), этот кинематограф имеет в виду состояние ума человека 2000-х годов с чудовищными информационными перегрузками, медиазапрограммированностью, пиксельным мышлением (в отличие от клипового мышления 1990-х годов), отсутствием времени для продумывания сложных повествований, но неплохой адаптированностью к тому, чтобы воспринимать фабулу. Балабанов держит внимание по принципу комикса: прекрасная простая картинка (Балабанов здесь лучший в отечественном кино, пусть киноману и кажется, что режиссер жертвует принципами кинематографичности, а заодно и драматургией), короткие поясняющие реплики (диалоги и тексты героев предельно скудны, но символически информативны), истории динамичны, герои схематизированы, демонстрируется примитивная борьба добра со злом с непредсказуемым результатом (эта непредсказуемость — условие комиксов; вспомним здесь концлагерные комиксы Арта Шпигельмана, которые, как и фильм Балабанова, производили общественный скандал); наконец, комический эффект, который является единственным прямым способом авторской подсказки зрителю, как следовало бы

<sup>1</sup> Топоров В. «Груз 200» и другие киносценарии // Seance.ru. 2007. 18 июня. URL: <http://seance.ru/blog/balabanov-toporov/> (Вступительная статья к сборнику сценариев А. Балабанова: «Груз 200» и другие киносценарии. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007.) — *Здесь и далее примеч. ред.*

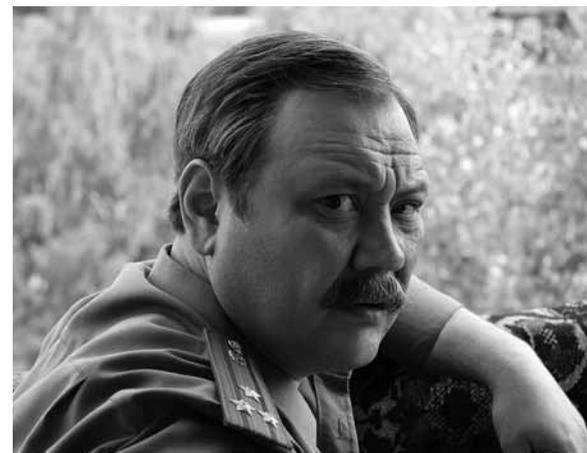


реагировать. Зритель же в массе своей, как следует из скандала на «Кинотавре» и множественных отзывов в Интернете, реагирует, как Зидан на закадровую реплику Матерацци (не уверена, что после признания кинокритиками «Груза 200» фильмом года ситуация в массе изменится). Хотелось бы разобраться почему. Дело, кажется, и в прекрасном новом мире, в котором мы оказались к 2007 году: с высокими ценами на нефть, экономическим ростом, доставшейся нам в подарок сочинской Олимпиадой и чудесной, прямо-таки волшебной победой нашей сборной над англичанами (некоторые злопыхатели полагают, что два последних события тоже не обошлись без нефтедоллара), что поднимает державный дух и заставляет верить в светлое будущее; мы видим принимаемого в Кремле молодого Кадырова как гаранта московского покоя и конца эпохи взрывов и захватов. Это с одной стороны. С другой стороны, мы имеем социологию, которая свидетельствует об экзистенциальном неблагополучии, неуверенности сограждан в завтрашнем дне (чего стоят слухи о неизбежном дефолте), ксенофобных настроениях, а также наблюдаем черты ненавязчивого присутствия Большого брата по центральным каналам и тотальную дебило-гламуризацию по



другим, разгоны маршей несогласных, преследование малюсенькой оппозиции, закрытие оппозиционных властей общественных и журналистских организаций. Наконец, мы имеем итоги думских выборов и наследную фигуру будущего президента. Дело и в старом советском мире, знакомом методе управления, который сегодня всю просвечивает со всеми взятыми вместе старыми песнями о главном, в каком-то политическом, этическом и эстетическом повторении уроков эпохи советского застоя. Дело и в повторении уроков консерватизма эпохи восьмидесятых в глобальном мире с общекультурным (в массовом варианте) желанием гламурного диско вместо студенческих волнений по телеку и в других медиа. Дело и в том, как отдельно взятая современная человеческая психика на нашей родине пытается со всем этим справиться. Дело и в том, воспринимать ли фильм Балабанова как историю реалистическую, или же как историю типическую, историю о духе времени — 1984 и 2007 годов, для которых общим остается воздух насилия как национальной охоты.

Иногда убийца подходил к окну среди дня и пел один...  
«Еще один день! Потом я сохну, как сукин сын. Го-



ворят: нет тебе места в раю! Говорят: нет тебе места в аду! Говорят: нет тебе места в тюрьме!»  
(У. Фолкнер. «Святылище»)

Есть одно наблюдение, касающееся Фолкнера, с которого Балабанов снял матрицу своего повествования, Фолкнера — классика и гордости американской литературы, южанина, потомка плантаторов-рабовладельцев, тяжелого алкоголика, поссорившегося с семьей настолько, что завещавшего похоронить себя отдельно от родни. Филологи, которые занимаются сейчас Фолкнером на его родине, в университете Оксфорда, маленькой южной провинции, описанной автором до каждого дома и кустика, утверждают, что он был женоненавистником, антифеминистом и сторонником расовой сегрегации. Признаться, это заявление, сделанное в 2007 году в рамках семинара для русских писателей, меня заинтриговало. Я всегда наивно считала Фолкнера крупным гуманистом и, вероятно, антропологическим и социальным критиком (чем, собственно, американская литература XX века и знаменита, помимо ее выдающихся художественных достоинств). Когда я попыталась выяснить, на чем эти образованные люди основывают свои постулаты, они



отсылали меня к текстам автора: там женщин насилуют, а негров убивают (в сценарии Балабанова, следующем коллизиям «Святылища», негр превращается во вьетнамца). Следует сообщить в режиме репортажа, что вопросы расовой сегрегации до сих пор остаются чрезвычайно актуальными для районов американского Юга, там до сих пор черные и белые сидят в разных углах классных комнат, ходят по разным маршрутам и живут в разных районах. Нам не дано предугадать, как художественное произведение соотносится с мозгами реципиентов. На том основании, которое выдвигают современные фолкнероведы, мы должны бы обвинять Балабанова в некрофилии или непревзойденном цинизме, а он, предположим, имел в виду дегуманизированное, по Ортеге и теоретикам современных медиа, отношение публики к картине мертвых тел на экране. («Бросали груды мертвых тел / В подвал сырой. / Туда пустить нас не хотел / Городовой» — это Сологуб, стихи о революции 1905 года.) И помнил циничное отношение государства к памяти героев-афганцев. Когда в мой родной город Воронеж, точнее, в мой пролетарский микрорайон приходили цинковые гробы с запретом их открывать и с военкомками-стервятниками над полутрупам матерей, никого эти несня-

тые кадры не шокировали. Или, может, шокирует то, что в фильме некронатюрморт выкладывает именно милиционер? Или все-таки автору отшибло некоторые зоны заботы о собственном психическом комфорте и, соответственно, комфорте зрителей?

Думаешь, Нарцисса позволит кому-то узнать, что ее родственник знает с людьми, способными на столь естественные вещи, как любовные утехы, грабеж или кража? (У. Фолкнер. «Святые лица»)

Вернемся ненадолго к литературному первоисточнику. Он, безусловно, богаче заимствованной и перенесенной на русскую почву фабулы. Там интересно нечто утраченное в русском кинопересказе.

В книге, в художественном мире Фолкнера присутствует моральный оценщик, распутывающий убийство рабочего и похищение девушки, и есть толпа (соглядатаи, зрители), которая находится внутри повествования, и автор может показать, насколько малочеловечны (неадекватны) реакции людей на убийство, ложное обвинение, сексуальное преступление. Случай Балабанова — и радиация истории Фолкнера — любопытен тем, что такого оценщика нет, и кино (мрачная и немного ходульная комедия масок) явно стремится себя дополнить за счет зрителя: фильм обладает большим последствием, атмосферно захватывает довольно значительное антропологическое пространство, текст от автора как будто дописывается в многочисленных критических статьях и блогах. Товарищи, которые утверждают, что Балабанов негодяй и не любит родину, могли бы находиться и внутри фильма, если бы Балабанов действительно хотел сделать полотно советской жизни (в фильме ханжа — а по мне люди, которые заботятся о нравственности извне произведения, являются, простите, по большей части ханжами — представлен единственным типом, преподавателем атеизма, да и тот сомневается). Но Балабанов создает притчу, гротеск, карикатурный скетч, лагер-

ный комикс, страшную сказку из низового фольклора, поэтому персонажей мало, и у каждого своя маска. Меня озадачивает, когда взрослые критики, образованные люди, принимают эту историю искусства от эстета и трикстера Балабанова за документальную реконструкцию советских восьмидесятых. (Видимо, в обман вводят титры «фильм основан на реальных событиях». Ну, Достоевский тоже газетные хроники читал. Или что, надо, как у Звягинцева, дать титры «по мотивам рассказа Уильяма Сарояна», то есть Фолкнера?) В последних сценах «Груза 200» автор его достигает такой степени разлития желчи, такого мрачного сатирического гротеска, такой концентрации гиньоля, что хочется плюнуть и отвернуться от экрана, но наши старшие учителя, гордость русской литературы Гоголь (малоросс) и Салтыков-Щедрин, а также Сологуб с его «Мелким бесом» не позволяют этого сделать. «Мертвые души» и «История города Глупова» тяжелыми томами бьют меня по затылку и заставляют пялиться в монитор.

Для меня главное, чтобы люди в кино пошли и почувствовали тот ужас, который чувствовал я (А. Балабанов. Из интервью журналу «Искусство кино»).

Балабанову удалось сгустить символический смысл восьмидесятых. В этом убойная сила фильма, и, конечно, это главное, что заставляет меня, на четыре года моложе автора, смотреть это кино не отрываясь: идея вспомнить все. На этот смысл работают типические детали. Советская свадьба, выходящая с гладиолусами из подъезда дома, куда менты идут забирать нужный им персонаж, и та еще обстановка квартир, и юноша с лицом дебила из «Песняров» по телеку, и раздражившая всех критиков красная майка с надписью «СССР», и хуже того — брейк-данс, когда его и в помине не было (это же манки будущего, которые расставляет режиссер), и многожды упомянутая всеми писавшими о фильме дискотека в разрушенной церкви, и вечно ломающиеся совковые автомобили,



и мохеровый джемпер доцента, и стрекотание ночных сверчков на хуторе, и ночной деревенский свет, и явный там холод, и знакомая жителям тех времен масляная краска в присутственных местах, да много чего еще — это работает на чувственное, телесное воспоминание времени. Балабанов показал крах советской тоталитарной утопии (что делалось и до него в кино и публицистике) не в визуально прилизанном и поневоле огламуренном сериале «В круге первом» и не в возможной экранизации перестроечного журнализма. Он показал трагедию человеческих существ, порожденных тоталитарным миром, советским душным миром 1980-х годов, который не оставляет людям свободы воли и направляет эту волю по преступным каналам свободы-беззакония. Главный урок фильма для меня заключается в констатации краха утопических идей русского коммунизма-социализма, наследника рационалистических идей Нового времени. Нигилистически трактуется, подвергается чудовищному осмеянию прежде всего марксистская идея создания нового человека (ницшеанского сверхчеловека, как заметил А. Секацкий в своей реплике на фильм); и в этом смысле Балабанов прощается с образом Данилы Багрова. Оба антигероя — капитан Журов и бывший зэк Алексей, связанные одной лагерной цепью прошлого, о которой мы узнаем в проговорках, — одержимы манией преодоления и преобразования действительности, прямо как герои октябрьского переворота и военного коммунизма: об этой идее поет нам Юрий Лоза в кадрах похищения «кавказской пленницы» на фоне индустриального пейзажа; этой же идеей в травестированном виде одержим и алкоголик, герой Баширова. (Кто в здравом уме и в твердой камере скажет менту: «Хочу, чтоб ты у меня отсосал»? Только тот, кто безбашенно верит в свое всемогущество, власть над физическим миром или желает эту власть проверить или опровергнуть, ну и получает по почкам ее, материю, данную нам в ощущениях.) Советская империя времен полураспада дает ничтожно мало возможностей для героев, да и просто

адреналинщиков. Мировая революция, которую зачали русские, кончилась в шестидесятые. Настали времена длинного Термидора. Капитан Журов — сексуальный трансгрессор, воплощающий всю подавленную, извращенную сексуальную энергию советского мира и ее, этой энергии, лагерную мораль. Возможно, у товарищей из блога «Сеанса»<sup>2</sup>, вспоминающих советское время как мирно-идиллическое, оно действительно было таковым. Детство, предположим, и выглядело безмятежным, но только для детей из приличных семей (см. книгу Рубена Гальего «Черным по белому», документальное повествование о жизни в интернате для физически неполноценных детей; взрослый ГУЛАГ нервно курит в углу). Отрочество же было тревожным, не говоря о юности. Я вспоминаю страх вечернего возвращения из школы в старших классах в упомянутом выше окраинном районе провинциального города Воронежа, где парни со свинчатками и штырями ходили стенка на стенку; изнасилованных и избитых подруг-студенток, бесконечные сексуальные домогательства в общественном пространстве, страшные дворцовые убийства на глазах детей. Маньяки есть в любом обществе, напоминает Леонид Павлючек в рецензии на фильм в газете «Труд». Да, это правда, маньяки есть в любое время в любом месте, и в американской глубинке времен Фолкнера, он их описал для Алексея Балабанова и нас, грешных. Только в совке эти преступления замалчивались и по большей части оставались безнаказанными, вытеснялись из общественного дискурса и становились как будто невидимыми и от этого — калечащими людей. И каждый становился потенциальным убийцей или жертвой, и в тотальном неверии в советский суд, самый справедливый суд в мире, каждый становился сам себе свой Страшный суд. Мало кто из девочек шел в милицию, чтобы не позориться, но у кого были братья — те втихую забивали или калечили насильника. Без братьев — тихо плакали

2 Имеются в виду комментарии читателей к статье В. Топорова.

в подушку и искали утешения у неболтливых подруг, матерям тоже нельзя было рассказывать. В ранние девчачьи годы мою знакомую изнасиловала милицейская бригада. В начале двухтысячных мне по долгу службы пришлось ознакомиться с фактами принуждения милиционерами к сексуальным контактам девушек-подростков, несовершеннолетних сирот. Продолжается эта история русского харассмента, эта неудобная для патриархального и беззаконного русского мира тема, она существует что в восьмидесятые, что в нулевые. Удивительно, что Балабанов — мужик все-таки, должен быть, по идее, на стороне мужиков — так отчетливо это видит. Прямо как провокатор фон Триер в своих женских историях. Неужели оба режиссера чувствуют

себя, говоря о времени и о себе, о социуме — каждый о своем, как униженные и оскорбленные женщины? Как Фолкнер? Как Толстой? Как Куприн? Как Золя? Как Мопассан? Как Флобер? Попранная Анима. Эмма — это я.

Я сейчас выступаю как травматик: рассказываю о личных болезненных воспоминаниях, которые вызвал во мне фильм. Не уверена, что автор имел в виду именно такую мою личную реакцию, по крайней мере, не чувствую, что он вел к ней тоталитарною рукою (он не более тоталитарен, чем любой художник; ну вы же знаете, тов. Чужой<sup>3</sup>, художественное произведение по

3 Никнейм одного из комментаторов.





большой части распадётся, если не будет устроено по законам композиции, а она в принципе тоталитарна, как сообщают нам постструктуралисты). Фильм сделан чрезвычайно скромными выразительными средствами (как отметили критики Н. Зархи и Л. Карахан в «Искусстве кино» № 7 за 2007 год<sup>4</sup>). Особенно первая его половина, где планы простые, склейки прямые, никакой киносуггестии, за исключением знаковых песенок; и сцена изнасилования, как замечено в том же издании Н. Зархи и А. Медведевым, чрезвычайно, если так можно выразиться, щадит зрителя. Повествование уплотняется, становится суггестивным к финалу: эпизоды все короче, музыкальные характеристики персонажей и ситуаций повторяются, степень содержательного гиньоля увеличивается, не оставляя сомнений в жанровой принадлежности этого кино. Трагедия решается как фарс, как русский «Декамерон» (в этой книге много ужасающего, если кто не помнит), но, в сущности, никого до слез не жаль, потому что персонажи — авторские марионетки, как и положено комиксу и комедии дель арте. Высоколобые критики, арбитры прекрасного, вполне могли бы оценить фильм как кинокарикатуру местного значения и на этом успокоиться (полагаю, успокоило их то, что из высших инстанций не последовало запрета). Одна моя знакомая девушка тридцати лет, пережившая страшноватый опыт сексуального домогательства в старших классах средней школы в провинции, так и сказала: никакого особенного уж впечатления, Балабанов и Балабанов. Отчего все стали так нервны? Почему одни товарищи признали в этом фильме свое и защищают свои смыслы и миропонимание вплоть до выхода из киногольдиды, а другие (см. блог) готовы броситься на автора с кулаками, прямо как мусульманские фанатики на датского карикатуриста? Что такое заключено в этом фильме? Какая и чего провокация (в медицинском смысле)?

<sup>4</sup> Про людей и уродов. Круглый стол «ИК». URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/07/n7-article3>

Слышали б вы, что творится в городе. Баптистский священник сегодня утром говорил о Гудвине в проповеди. Не только как об убийце, но и как о прелюбодее, осквернителе свободной демократическо-протестантской атмосферы округа Йокнапатофа (*У. Фолкнер. «Святылище»*).

Я думаю, что для понимания феномена реакций на «Груз 200» важны два типа переживания исторического травматизма (а опыт тоталитарного прошлого является травматическим, даже если его участники не осознают этого феномена). Первый тип травмы пусть будет авторский, поскольку он все это затеял, и тех зрителей, кто идентифицируется с его позицией. Позднесоветское время осталось в Балабанове как его личная травма, как провинциальная история страны, прошедшая через его ум, душу и тело. (Слово «тело» я бы здесь подчеркнула: память тела, которому в те времена было неудобно и нечисто, оказывается важнее ума, и это очень видно в фильме, пластическое уродство жилой среды — и насильственная индустриальная красота, вообще-то страшная, неосуществленного надчеловеческого, технического, под песенку «Из монотонных будней я тихо уплыву».) Насилие, скука, рутина, предсказуемость, невозможность настоящего действия и самостоятельного решения, алкоголизм и аморалка, в смысле — лживая мораль, обожествление начальства, подавление всего необычного, преступная халатность, полная незащищенность, оруэлловский мир, русская поэзия в слепых копиях и страхе КГБ. Я помню совок 1980-х годов таким и помню радость простых людей после 21 августа 1991 года, в том же моем страшном провинциальном районе, и как из всех окон транслировали репортажи свободы из Белого дома. Девяностые, как веселое и безумное время, тоже помню: порядка стало не больше, а вот лжи — меньше, и это давало некоторую надежду. Конечно, нас с Балаба-

новым, как мизантропов и анархистов, дико бесят эти чванные и лживые двухтысячные, в которые умер дух народной революции и возрождается культ совка со всеми его довольно омерзительными чертами: холуйством, лизоблюдством, враньем по телеку и комплексом сверхдержавы — осталось еще закрыть границы и объявить ВВП генсеком (партию он на момент написания этих строк уже возглавил). С их разлитым в воздухе насилием, которое никуда не делось, просто из Чечни больше нет новостей, про фашистов репортажи тоже не больно показывают. Москва жирует, провинция спит. Вспоминать, откуда исторические ноги этого положения дел растут, мне не больно, то есть больно, но я же не сплю и не жирую, без анестезии перетерплю я эту боль и не захочу в объятия капитана Журова, да и в коммуны Алексея, в русский город Солнца, пожалуй, тоже, чтобы они меня, каждый по-своему, наставляли на путь истинный. Я, пожалуй, предпочту жить как персонаж одной песенки покойного Кормильцева (как и Балабанов, екатеринбургца), в столице сбрендившего под конец своей нелегкой жизни. Как последний человек на земле. И как лично ответственный за свою судьбу русский европеец.

Другой тип личного переживания исторического травматизма выражает себя в желании соборности. В усталости от перемен и нестабильности девяностых, в желании успокоиться и получить удовольствие от последствий высоких цен на нефть. Я могу понять людей, которым месяцами не платили зарплаты и пенсии; хуже я понимаю молодых обеспеченных ребят, которые воспроизводят конформный тип поведения, характерный для советского застоя. Как рассказывают нам классики психоанализа, в моменты травматизма и перенапряжения (личного и исторического) склонная к стереотипному поведению и реакциям психика пытается найти себя в образах прошлого, которые ассоциируются с родительским домом и безопасностью. Реальные события прошлого искажаются в лучшую

сторону, то есть приукрашиваются, воспоминания становятся избирательными, любая критика в адрес прошлого воспринимается болезненно. Выражается этот тип травматизма также в любви к простодушной развлекательной литературе и зрелищам (спасибо Дарье Донцовой и Петросяну со товарищи за терапию миллионов соотечественников) того же типа. В культуре предпочитают консервативные, проверенные временем формы (разновидности классического искусства). Любые намеки на существование темных сторон жизни отвергаются (критикой — как не-искусство, дурное искусство). Нация как большая семья чрезвычайно ценится. Одновременно разыскивается враг в лице другой национальности или другого государства. Поиск общего врага способствует укреплению символических связей в малых культурных группах. Государство как защищающая инстанция абсолютизируется. Это доктор Фрейд, работы 20–30-х годов двадцатого столетия.

Я не утверждаю, что один тип реакций лучше другого, история делается всеми и сообща. Я точно принадлежу к определенному психотипу, но это не мешает мне сочувствовать остальным, кого не устраивает фильм Балабанова. Не знаю, находились ли когда-либо зрители и критики режиссера в такой стадии душевного раздражения, настоящей беспримесной ярости благородной и отчаяния за судьбы своей родины, плюс помраченной веры в победу добра над злом, из точки сборки которых это кино сделано. Слишком нескрываема борьба с врагом рода человеческого на этом экранном пространстве, и не так она простодушно гуманизирована, как в кинофильме «Остров». Не знаю, в каком именно кино или литературе сегодня зрители ищут ответы на волнующие всех вечные вопросы: кто я? где я? чем я живу и как буду умирать? Мне только представляется довольно примечательным, что это кино вызвало такую классическую реакцию сопротивления, какая бывает на приеме у психоаналитика.

Есть еще одно краткое соображение. Поскольку Россия вступила в эпоху диковатого капитализма, вспомним, что в капиталистические времена немедленно появлялись критики общественных нравов. Самый показательный пример в отечестве и вершина разночинной ветки будущих революционеров — Максим Горький, пьеса «На дне». Начинать как буржуазный натуралист, с чудовищными эротическими сценами в ранних рассказах. И как вы думаете, неужели Фолкнера и Драйзера в Советском Союзе переводили и печатали за то, что они воспевали американский образ жизни, великую Америку? Большая просьба к читателю и зрителю: обратитесь к литературе XX века. Попробуйте понять, как мировой опыт соотносится с отечественным. Постарайтесь догадаться, зачем Балабанову сегодня понадобились сюжеты Ремарка и Фолкнера, а Вуди Аллену — Драйзера. Извините за педагогический, полемический, местами тоталитарный тон.

*P. S.*

Тема груза 200 дважды возникает в известных мне поэтических источниках начала двухтысячных; по времени она связана со второй чеченской кампанией. Я имею в виду известную песню Бориса Гребенщикова: «Моя родина, как свинья, жрет своих сыновей... / Каждый раз, когда мне говорят, что мы — вместе, / Я помню — больше всего денег приносит груз 200... / Мертвые хоронят своих мертвецов» (альбом «Сестра Хаос», 2002). Менее известно широкой публике стихотворение московского поэта Всеволода Емелина «Лили Марлен. Колыбельная бедных» (2003), которое я процитирую с небольшими купюрами.

Где под вечер страшно  
Выйти без дружков,  
Где пятиэтажки  
Не сломал Лужков,



Среди слез и мата,  
Сразу за пивной  
У военкомата  
Ты стоишь со мной.

Глаза цвета стали,  
Юбка до колен.  
Нет, не зря прозвали  
Тебя Лили Марлен. <...>

Всем у нас в квартале  
Ты сосала член.  
Нет, не зря прозвали  
Тебя Лили Марлен.

Но пришла сюда ты  
На рассвете дня  
Провожать в солдаты  
Все-таки меня.

Строятся рядами,  
Слушают приказ  
Парни с рюкзаками  
В брюках *Adidas*.

Выдадут и каску,  
И противогаз,  
На фронтир кавказский  
Отправляют нас.

Эх, мотопехота —  
Пташки на броне,  
Ждите груз двухсотый  
В милой стороне. <...>

Вот настанет лето,  
Птицы прилетят,  
Я вернусь одетый  
В цинковый наряд.

Ты мне на вокзале  
Не устроишь сцен.  
Нет, не зря прозвали  
Тебя Лили Марлен.

С мятыми цветами  
Жмешься у перил,  
Их твой новый парень  
Тебе подарил.

Эх, тычинки, пестик,  
Прижимай к груди.  
И он грузом двести  
Станет, подожди.

Будет тот же финиш —  
Цинковый сугроб.  
Ты букетик кинешь  
На тяжелый гроб.

И прощу тогда я  
Тысячу измен.  
Нет, не зря прозвали  
Тебя Лили Марлен!

*P. P. S.*

Солнечный воздух был насыщен звуками соперничающих радиоприемников и граммофонов, установленных в дверях музыкальных магазинов и закусокных. Люди весь день толпились перед этими дверями и слушали. Больше всего их трогали простые по мелодии и теме народные песни о тяжелой утрате, возмездии и раскаянии, металлически звучащие, сливающиеся, перебиваемые треском электрических разрядов или остановкой иглы. Голоса сурово, хрипло, печально неслись... (У. Фолкнер. «Святылище»)





## КРИТИКИ О ФИЛЬМЕ «ГРУЗ 200»

Первый титр фильма гласит: «На основе реальных событий» — и ей-богу, даже если режиссер фантазировал, сомнений не остается: там все — правда высшего порядка, рядом с которой вероятные упреки в анахронизмах (действие происходит в допотопном 1984-м) прозвучат смешно. Зачем, однако, возвращаться на четверть века назад? Конечно, не за модной нынче ностальгией: хиты «Песняров» в фильме есть, а вот тоски по миновавшему совку нет. Клеймить коррумпированную милицию развалившейся империи и обличать ныне отмененную смертную казнь вроде тоже незачем. Балабанов нырнул в ретро по иной причине. Как и в лучшем своем (до сей поры) фильме «Про уродов и людей», он будит механизмы памяти, щадящие человека и выключаящие из сознания самые мерзкие и жуткие стороны его бытия. Стартует мнемонический процесс уже с заголовка: не все помнят и знают, что «груз 200» — эвфемизм для обозначения металлического ящика с трупом солдата, вернувшимся домой с поля боя. Полем боя в середине 1980-х был Афганистан. О нем сегодня тоже мало кто бы помнил, если бы не Федор Бондарчук.

Но если тот даже в гнетущих пустошах чужой страны находил любезные публике красоты, то Балабанов, не отъезжая слишком далеко от родного Ленинграда, заставляет ощутить ледяное дыхание вечности (или, напротив, пустоты) и на провинциальной дискотеке, и в захолустном лесочке, и в мирном райцентре. Город носит название Ленинск, и тут символического смысла искать не стоит, хоть герои Балабанова и мечтают в своих убогих жилищах о кампанелловом городе Солнца. Простой топоним — еще одно напоминание о неприятном подзабытом, произвольно стершемся, скрытом под пленкой гламура. Чем тщательнее оно скрывалось, тем явственней проступает в событиях, лицах, словах — например, немудреных, но точных стихах Виктора Цоя в финале: «И куда-то все подевались вдруг. Я попал в какой-то не такой круг. Я хочу пить, я хочу есть, я хочу просто где-нибудь есть». <...>

«Груз 200» — фильм о том, как тонка грань. Между гнетущей нормой и холодным безумием, между прошлым и настоящим, между СССР и РФ, между провинцией и столицей, между любовью и ненавистью, — при том, что главной причиной страданий становятся не любовь и ненависть, а равнодушие. Кроме всего прочего, это кино — модель мира, где яркие сосуществуют с бесцветными, профессионалы — с любителями, а сравнительно знаменитые Александр Баширов или Алексей Серебряков — с малоизвестными артистами (но и для них, особенно для исполнительницы центральной роли Агнии Кузнецовой, эта работа — своего рода подвиг). Они все — жертвы одной безжалостной системы, в которой нет ненаказуемых грехов, и висящее на стене ружье непременно выстрелит. Причем не единожды, и каждый раз прямо в сердце. План А. П. Чехова А. О. Балабанов перевыполнил процентов на пятьсот.

**Долин А. Власть тьмы**

Московские новости. 2007. 6 апр.

Самый страшный эпизод фильма не имеет ничего общего ни с сексом, ни с насилием. Герой-злодей везет свою любимую на мотоцикле с коляской по бесконечной промзоне под оптимистические рулады Юрия Лозы — и все вместе это кажется таким знакомым, обыденным и до ужаса родным, и все так же «тянут ко дну боль и грусть».

Мучитель оказывается вовсе не садистом. Его любовь, превращающаяся в насилие («Ведь я люблю ее, мама... А она меня — нет»), не ищет наслаждения — он хочет только, чтобы «ей понравилось». Это бунт против любых представлений не о советском, а вообще о человеческом. На этом фоне попытки других персонажей построить город Солнца в отдельно взятой избе или продемонстрировать свободомыслие на кухне выглядят так жалко, так смешно... Балабанов последовательно беспощаден. Да, взглянув одним глазком на ад, один из героев бежит спастись в церковь. Но в церкви — пусто. Никого нет дома.

**Корецкий В. Свинцовая тяжесть «Груза 200»**

Русский репортер. 2007. № 4. 14 июня

«Груз 200», скорее всего, будет воспринят одними как «глумеж над памятью», другими — как образец «фашистской эстетики» и политической провокации. Я бы в данном случае говорил о другом — о глубоко личной идеологической травме, которую пережил Балабанов как большой художник, сформировавшийся на излете советской эпохи. Ее миазмы, казалось бы, выпущенные Кирией Муратовой в «Астеническом синдроме», по-прежнему отравляют воздух. Попытки очищения (смотри фильм «Остров») показательно успешны, но вряд ли способны перетянуть «Груз 200». Алексей Балабанов не «очищает», в его фильме нет ни одного раскаявшегося, ни одного положительного героя.

Кроме невинно убиенного и попытавшегося противостоять злу убогого вьетнамца Суньки — конечно, это «знак», данный режиссером тем, кто считает его ксенофобом. А финальный тандем из романтика-рокера и деляги-фарцовщика (с грузинской фамилией) — не менее очевидный намек на то, что лучшую часть молодежи отдали на заклятие, а перестроечное будущее так же темно и нечисто, как советское прошлое. Мало того, оборотни в погонах и без не только палачи, но и жертвы общества, построенного на тотальной репрессии. Почему-то вспоминается, что левый Пазолини однажды встал на сторону итальянских «ментов», а не буржуазных леваков, чьи демонстрации они разгоняли. Начиная с «Брата» Алексей Балабанов с его природным «ультраправым» консерватизмом лишь по недопониманию стал выразителем чаяний «новых левых». В «Грузе 200» эти ярлыки спадают с него, как случайные одежды.

**Плахов А. Грузилово 200**

Коммерсантъ. 2007. № 52 (3628). 30 марта

Это кино чрезвычайно своевременно демонстрацией подспудного зверства, зрющего в закрытом обществе. С одной стороны — крепчающий маразм, импотенция власти. Черненко на дрожащем телеэкране, сладенько-комсомольские мелодии советской попсы, которыми и озвучена картина (поистине наш автор не имеет себе равных в изображении проходов, проездов и панорам на фоне медленной музыки). С другой — нарастающее снизу зверство, беспредельный цинизм, всеобщее разложение, дикость, наглые мажоры, беспросветное пьянство; первая произвольная реакция — пылкая благодарность Горбачеву за то, что если не его волей, то по крайней мере через него все это прекратилось. Правда, сегодняшняя Россия отличается от изображенной хотя бы тем, что город Ленинск наверняка переименован, трубы не дымят, лозунги «Слава КПСС» заменены чем-нибудь единоросским, а попса стала значительно менее мелодична. Но все могло бы случиться и теперь — маньяки не переводятся. Вот парадокс — сегодня это не было бы ТАК СТРАШНО. Потому что тогда, на контрастном фоне «Вологды-гды», всеобщего лицемерия, старческого пришепетывания и детского сюсюканья, кровавая, гнилая, червивая изнанка жизни поражала метафизическим, воющим ужасом. Налиествовала норма — оттого так ошпаривала патология. Теоретически все устремлялись к счастью и благу — и только поэтому реальный социализм воспринимался с таким омерзением.

В принципе и с месседжем проблем нет, он легко считывается благодаря говорящему названию: вся застойная Россия — сплошной разлагающийся груз 200. Балабанов не только острее других чувствует, но и профессиональнее других снимает. Все это делало бы его картину чрезвычайно значительным явлением, если бы не одно «но». А именно — если бы не четкое зрительское понимание, что режиссер пристегнул к картине весь этот пафос только для того, чтобы оправдать собственное наслаждение процессом.

**Быков Д. Груз 2007**

Огонек. 2007. № 14 (4990). 8 апр.

Ходят мрачные пророчества, что «Груз 200» может стать первой российской полочной картиной — ведь, поди, раздадутся еще и обвинения в русофобстве (это Балабанов-то русофоб, которого после «Брата», и особенно «Брата 2» и «Войны», обзывали чуть ли не черносотенцем?).

Но — по себе сужу, — отойдя от шока, немедленно вступаешь с фильмом во взаимоотношения. И никак не можешь их прервать. Пожалуй, у нас давно не было ленты, которая бы так заставляла задуматься: что есть Россия, куда она идет-катится, что есть русский человек от так называемого простого до так называемого интеллигента, что есть русская женщина, что есть человек вообще.

**Гладильщиков Ю. Жесть замечательных людей**

Русский Newsweek. 2007. 9 апр.

На мой взгляд, сходство «Груза 200» с пропагандистскими фильмами (которые снимались главным образом в тоталитарных странах, но не только там) неоспоримо. «Принцип» идеологической пропаганды, как известно, состоит в том, что цель оправдывает средства, то есть он, по сути, беспринципен. Но в таком случае сторонники фильма не имеют права требовать от его противников «судить художника по законам, им самим над собою поставленным», — ведь он признает над собой законы только де-юре, но не де-факто.

Однако так ли принципиален для режиссера отход от реализма? Что мешало Балабанову приблизить фильм к реальности, сохранив все показанные в нем события (кроме разве что чудесного обращения в веру препода-

вателя атеизма в 1984 году), всю метафоричность и весь обличительный пафос, который приписали фильму его апологеты? По сути — ничто. Представьте себе на минуту, что начальник милиции похищает девочку под покровом ночи, а не на рассвете, не везет через весь город на глазах недремлющих пенсионеров, а прячет в более безопасном и уединенном месте, чем его городская квартира, — в месте, где ее можно держать годами. Вообразите, что он незаметно похищает бомжа и привозит туда же. Что он, ненароком заполучив гроб с телом «афганца» и улучив момент, извлекает труп, кладет вместо него хоть бревно в тряпках — и далее по балабановскому тексту. Чем это ослабило бы картину? Ровно ничем. Более того, таким же образом ее можно было бы усилить, хоть пунктиром показав халтурное следствие, суд над невиновным и его расстрел, — была бы настоящая оплеуха советской судебной системе. Любая реалистическая деталь насытила бы фильм убийственными смыслами, вместо которых у Балабанова — шум в канале связи.

**Матизен В. Трупы преткновения**

Сеанс. 2008. № 33/34.

«Груз 200», мягко говоря, страшен, как смерть. Предыдущая русская картина, транслировавшая похожего рода монотонный примитивный ужас в такой концентрации, — 15-летней давности «Чекист» Александра Рогожкина. <...> Самая очевидная цепочка — что Балабанов выводит советскую власть в виде маньяка, далее — что он ставит знак равенства между 1984-м и сегодняшним днем, тем самым в одиночку выходя против главенствующей сейчас в России идеологии позитивизма и радостного примирения с мертвым советским прошлым. Он идет и дальше — туда, где политическая аллегория заканчивается и начинается чистая бесовщина, обитель зла, территория, куда нормальные люди не ходят и куда Балабанов вступает со спокойствием человека, которому совсем нечего терять. <...>

[Он] не утешитель и не мать Тереза. У него другая работа: он Ван Хельсинг — или, если угодно, отец Каррас из «Экзорциста». Его фильм как осиновый кол — возможно, грубоватое, но, как показывает исторический опыт, единственное по-настоящему эффективное средство для примирения с прошлым, когда это прошлое — мертвец, упорно настаивающий на том, что он жив.

**Волобуев Р. Рецензия на фильм «Груз 200»**

Afisha.ru. 2007. 4 июня.

«Груз 200» — кино не о СССР и не о судьбах России, это кино про ад — inferнальное пространство, где Бога нет и все позволено. 1984-й был выбран, видимо, ради чистоты эксперимента: советские боги к тому времени уже умерли, а Бог с большой буквы был давно и, казалось, навечно устранен из общественной жизни. Короче, жизнь шла без Бога. И сводилась она, по Балабанову, к дьявольскому извращению всех основных начал. Воюющее государство не в силах с честью похоронить павших героев. Представитель закона — насильник, маньяк и убийца. Наука, призванная к познанию истины, превращена в пропаганду отъявленной лжи. Мечты о светлом будущем выливаются в торговлю паленой водкой. Справедливое возмездие не восстанавливает этическое равновесие, но ведет лишь к умножению зла. А любовь — последнее вроде бы прибежище Божьего света в этом жестоком мире — превращается в такую мерзость, что и сказать страшно.

Мент ведь девушку Ангелину «любит», называет своей женой... Но он пустышка, урод, импотент, и вся его любовь сводится к стремлению убить в душе жертвы тягу к тому, что он не в силах ей дать. Бросив рядом труп

жениха, он убивает в ней надежду, что кто-то ее защитит. Отдав ее насильнику, уничтожает физическую потребность в любви. А зачитывая ей, обложенной смердящими трупами, над которыми вьются жирные мухи, письма жениха из Афгана, убивает веру, что кроме этого дрянного кошмара в жизни может быть хоть что-то еще. Вот такая «любовь без Бога»: человек сознает, что любить его не за что, и, будучи живым трупом, стремится другого превратить в живой труп, чтобы не утратить власти, чтобы не быть отвергнутым.

**Сиривля Н. Без Бога в душе, без царя в голове...**

Новый мир. 2007. № 9.

Сам режиссер упорно утверждает, что снял про любовь милиционера к девушке, а опытному зрителю все равно кажется, что это сегодняшняя история о любви нашей власти к нашей хорошенькой стране. Любовь болезненная, с импотенцией, но с выдумкой.

Удивительным образом, но фильм одинаково мало понравится как благонадежным чиновникам, так и приятным, дорогостоящим около-молодым людям, новой, так сказать, аристократии. Они сами и критикуют, и брезгуют, и прогрессивничают, а вот «В краю магнолий» слышать не желают. Верим и сочувствуем. Что поделать, если Лондон кажется ближе, чем Ленинск. Даже рады будем, если у них получится так обмануть время и пространство.

Пока же «Груз 200», фильм, образцовый с кинематографической точки зрения, показательно не получил ни одного приза на «Кинотавре».

**Горячева Д. Путешествие за край магнолий**

Газета.ру. 2007. 16 апр.

В какой-то момент развешанные в кадре транспаранты «Слава КПСС», вид Черненко, бубнящего что-то из раздолбанного телевизора, — в общем, весь детально воспроизведенный интерьер советской жизни начинает казаться приемом для того, чтобы остранить и подчеркнуть куда более фундаментальные вещи, нежели упадок отдельно взятого режима. В любом случае, один только взгляд милиционера и маньяка Журова внушает такой метафизический ужас, что невольно задумываешься о безнаказанности и легитимности зла в более широком масштабе, нежели крохотный — к тому же вымышленный — город Ленинск с его дымящими индустриальными трубами и облезлыми многоэтажками.

Достижение Балабанова в том, что он не делает и антиностальгической картины, которая представляют собой те же самые «старые песни о главном», только с обратным знаком. «Груз 200» работает в направлении, обратном движению и логике нашей памяти и накопленных ею стереотипов. Он перпендикулярен нашим воспоминаниям — персональным и коллективным, «светлым» и «мрачным» — о 1984 годе, возвращая его в виде нарочито искусственной, дистанцированной реальности, о которой невозможно помнить в силу того, что она обладает безусловным присутствием, работает в режиме «здесь и сейчас», а не «там и тогда». В то же время эта аналитическая дистанция прорывает плоскость и клишированность картинки, придает фильму многозначность, провоцирует бесчисленные трактовки, ни одна из которых, впрочем, не будет исчерпывающей.

**Гусятинский Е. Нулевые и восьмидесятые: наследование по прямой**

Сеанс. 2008. № 35/36.

# МОРФИЙ

АВТОР СЦЕНАРИЯ: СЕРГЕЙ БОДРОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. ОПЕРАТОР: АЛЕКСАНДР СИМОНОВ.  
ЗВУКОРЕЖИССЕР: МИХАИЛ НИКОЛАЕВ. ХУДОЖНИК: ПАВЕЛ ПАРХОМЕНКО. ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: НАДЕЖДА ВАСИЛЬЕВА  
МОНТАЖ: ТАТЬЯНА КУЗЬМИЧЕВА. КОМПОЗИТОР: ВЯЧЕСЛАВ БУТУСОВ.

В РОЛЯХ: ЛЕОНИД БИЧЕВИН, ИНГЕБОРГА ДАПКУНАЙТЕ, АНДРЕЙ ПАНИН, СВЕТЛАНА ПИСЬМИЧЕНКО, КАТАРИНА РАДИВОНОВИЧ,  
ЮРИЙ ГЕРЦМАН, АЛЕКСАНДР МОСИН, СЕРГЕЙ ГАРМАШ

ПРОДЮСЕР: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ  
ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 2008, 35 ММ, 107 МИН., ЦВЕТНОЙ.

Андрей Плахов

## ХОРОШЕЕ ЛЕКАРСТВО

«Морфий» выходит на фоне еще не изжитого скандала вокруг «Груза 200». Хотя в сегодняшней ситуации новая работа вряд ли принесет Алексею Балабанову особые дивиденды, в его фильмографию она впишется отдельной крупной строкой.

Балабанов только использует тему (молодой врач в российской провинции в разгар большевистской революции становится морфинистом) и стиль (пламенеющий модерн в сплаве с жестким натурализмом) для личного, можно сказать, интимного высказывания о смерти души. Его характер подчеркивается на редкость явной идентификацией автора и персонажа — врача Полякова. Хотя вдвое младший режиссера артист Леонид Бичевин с правильным статичным лицом, конечно, мало похож на Балабанова, но внутренне они близки целым комплексом травматических свойств — уязвимостью, состраданием к бедам русского народа и склонностью к распаду, которую этот народ как мало какой другой умеет культивировать. Вторым свидетельством личных, национально окрашенных намерений режиссера становится великолепная роль Ингеборги Дапкунайте — фельдшерицы Анны Николаевны, разделяющей порок и жребий главного героя. Приглашая западную (по происхождению и по стилю) актрису сыграть русскую бабю жертвенность, Балабанов следует известной российской традиции: высокомерно презирая «буржуйский Запад», одновременно тянуться к нему, как мужчина тянется к красивой недоступной женщине.

Как всегда, режиссер насыщает свое кино провокациями, которые делают зрелище «невыносимым» для чувствительного глаза и сердца, благо провинциальная больница дает в этом смысле бездну возможностей: отпиленная женская нога, разрезанное детское горлышко, роды с неверным поворотом ножки и выходом из заветного места младенцеобразной куклы стоимостью в двадцать тысяч долларов.

После этого данс-макабра такие мелочи, как вуайеристское любование девичьей попкой в туалете или стыдливо изображенный минет (сцена, которую отказалась сыграть Рената

Литвинова и честно выполнила другая актриса) выглядят чисто балабановскими приколами, к которым трудно относиться без юмора. Но и закаленных зрителей, уже два десятилетия переваривающих самую крутую «балабановщину», режиссер ухитряется шокировать зрелищем отвратительного еврея, не только крадущего морфий для гнусных целей, но и чуть ли не возглавляющего в регионе большевистский заговор.

Еще до выхода фильма о нем сказано и напечатано изрядное количество глупостей. Две из них наиболее выдающиеся: что после «Морфия» жить не хочется и что это кино не близко широкой аудитории. Разумеется, желания жить у сходявших на этот просмотр не прибавляется, ну так умрите на здоровье и обвините в предсмертной записке Балабанова, если все остальное вокруг, кроме этого злосчастного фильма, вас устраивает. Примерно то же самое говорили по поводу «извращенных и упаднических» картин Ингмара Бергмана его соотечественники-шведы, к которым всегда были готовы присоединиться бдительные советские кинокритики. Это не помешало тем же шведам и даже некоторым из тех самых советских критиков оплакивать кончину Бергмана как великого гуманиста.

«Простые зрители», в отличие от профессиональных критиков не обязаны отличать искусство от жизни, но именно они в своем подавляющем большинстве как не пошли на «Груз 200», так не пойдут и на «Морфий». Так что в данном случае совершенно нечего волноваться тем, кто считает критерием значительности и полезности фильма массовый успех: лучше бы они задумались о том, почему так популярны и массово успешны были идеи Гитлера или Сталина.

Здесь, однако, возникает злое слово «антисемитизм», и в дискуссию вступают блюстители политической корректности. Они довольно убедительно доказывают, что показать плохого русского, поляка

или американца, не говоря о немце, сам бог велел, а вот еврея не троньте. Причина, очевидно, в том, что это было угнетенное меньшинство, которое благодаря революции и марксизму-интернационализму поднялось с колен. Ну а что бывает с поднявшимися с колен нациями, которые начинают беспредельничать, мы хорошо знаем по целому ряду исторических примеров, из которых последний нам особенно близок географически. Мне кажется, что за свой «антисемитизм», реальный или мифический, Балабанов сам ответит где положено, а в качестве свидетелей потащит за собой двух покойных соавторов — Михаила Булгакова (чь рассказы положены в основу сценария) и Сергея Бодрова-младшего (который этот сценарий написал, введя и тенденциозно укрупнив еврейский мотив). Вот пусть там с этим делом и разбираются.

Спорить об искусстве с точки зрения идеологии вообще довольно бессмысленно, ибо никакой анализ не способен вызвать в человеке те чувства, которые художник не сумел в нем пробудить. Поэтому речь не о том, чтобы противопоставить одним аргументам другие, а о том, чтобы поделить тем мощным художественным впечатлением, которое этот фильм заставил пережить, — а такие люди есть. С их точки зрения, «Морфий» — сильное, жестокое, «упадническое» произведение Балабанова, режиссера консервативного по содержанию, а в этом фильме — и по форме тоже, ибо декаданс и авангард давно вышли из моды. В отличие от «Груза 200», от «Морфия» отвернется значительная часть «прогрессивной критики», не найдя в нем волнующей актуальности. Но как сильнодействующий наркотик, он останется жить вместе с вопросами о трагическом смысле-бессмысленности жизни, которые остро стояли еще до появления слова «экзистенциализм» и никуда не денутся после его девальвации.





**Михаил Ратгауз**

## НА СМЕРТЬ БРАТА

**К**ак про всякое «священное чудовище», про Балабанова известно несколько обстоятельств полумифологического свойства, которые он с удовольствием подтверждает в интервью. Он асоциален, он ничего не понимает в деньгах и в целом в современности, он редко выходит из дома, а если выходит, то в тельняшке и в темных очках.

Взгляд отшельника, человека, привыкшего к полутьме, хорошо виден и в «Морфии». Балабанов запирает героя в тихую чистую светелку с чужими книгами и чужой бронзой, вырытую в снегу пещеру, нору, в которую забирается человек, скрывающийся от раздражающего свиста времени. В «Морфии» много планов из окна на равнодушную жизнь с безмянными статистами, топчущимися у колодца мужиками. Поляков глядит вокруг ослабленным от внутренней темноты зрением, при котором у людей, поневоле приблизившихся к тебе плотнее, все-таки начинаешь различать привычки и лица (особенно если эти лица оказываются на соседней подушке), но уже подальше план загроможден не столько людьми, сколько их платками и тулупами, взятыми из книг по истории костюма, а еще дальше — просто черными фигурками на снегу с белыми мизинчиками лиц. Открытые пространства Поляков всегда пересекает. Идущий по Угличу, он шагает мимо жизни с детьми и бабами, из которой он вытеснен навечно, хотя, возможно, это он стоит на месте, а город ползет мимо него, как в панораме.

В оригинальном сценарии Сергей Бодров, верный Булгакову, отправляет своего морфиниста на лечение в революционную Москву. Москва пуста, но Новодевичий на месте, и героя в больнице занимает плывущий с улицы колокольный звон. Балабанов отказывается сдвигаться дальше Углича в сторону столиц. Он загоняет своего героя туда, где время лежит нетающим сугробом, в нетронутые снега собственного детства. Три из четырех последних фильмов Балабанова происходят в провинции. Как и Поляков, он совершает движение, обратное тому, которое когда-то проделывал Данила Багров, завоевывавший пространство. Балабанов движется обратно, туда, откуда все начиналось, в кокон прошлого. Несомненно, что

«Морфий» снят человеком, для которого время кончилось. У этого конца есть точные даты. В интервью Балабанова и Дапкунайте, которые они давали в связи с «Морфием», есть одна настойчивая деталь. Балабанову хотелось, чтобы Поляков был талантливым врачом. От Дапкунайте требовалось сыграть любовь к «гению, который умирает молодым». В фильме есть даже буквальная реплика Панина: «Да вы гений, доктор». Но ни Бичевин, ни Балабанов, ни Дапкунайте не смогли сделать это убедительным. Герой Бичевина изначально лишен всякой витальности. Про него известно только то, что он безлично молод и гибнет. Первые же звуки Вертинского скользят над ним погребальной поземкой. Интересна в этом не частная неудача, а само намерение автора. Балабанову было важно, чтобы перед нами гибла личность. Сквозь героя Бичевина явно должен был просвечивать еще один образ. Балабанов объяснял, почему он взялся за «Морфий»: это долг, который он отдает Бодрову. Вероятно, «Морфий» планировался как история не просто гибели, а невыполненного жизненного обещания. «Морфием» Балабанов как бы выполняет одно из обещаний Бодрова, ставит точку в одном из оставшихся после этой смерти многоточий.

Но начало нулевых для Балабанова — это не только гибель друга и нареченного брата, но и окончательный закат идеи братства вообще. «Морфий» и «Груз 200», фильмы про 1917-й и 1984-й, сделаны про две трещины, по его мнению, расколовшие крепкий материк России, когда-то единой, родовой, сначала распоротой по швам революцией, потом растащенной на солону Горбачевым. Революция в «Морфии» — это не только личный, но и исторический конец времен. Жечь людей можно безнаказанно, потому что все равно никому ни до чего нет дела. Стреляться тоже можно где угодно, не смущая окружающих. «Мне не больно» был тоже снят про фатальный конец коллективного. Кроме того, это была последняя слабая попытка договориться с современностью.

Первая фраза фильма: «Эта история случилась осенью 2005-го». Больше Балабанов перед датами, начинавшимися с двойки и нуля, не заискивал. Вместо того чтобы обустроиваться в нулевых, учить язык этой выросшей на его земле заграницы, Балабанов зашторивает окна и начинает жить в четырех стенах своей памяти. «Груз 200» — прыжок к его провинциальной юности, на двадцать лет назад, к той точке, когда началось всеобщее отчуждение, к потере страны. «Морфий» — внутренний переход к девяностым, к воспоминаниям о собственных опытах с модерном, к персональной потере — Бодрову. Но двусмысленность позиции Балабанова в том, что он, в сущности, не готов к своему одиночеству. Развороченные, со вкусом изготовленные внутренности в «Морфии», красная тряпочка антисемитизма, неловко подброшенная то в темные, то в снежные интерьеры фильма, — его старый способ привлечь к себе внимание.

Распалаться по поводу антисемитских шуток в «Морфии» могут только люди легковозбудимые и доверчивые, которым Балабанов, собственно, и должен быть благодарен. Это они выносят фильм на своих натруженных плечах борцов за либеральные ценности в блогосферу и другие места скопления народа. Легко провести умственную операцию и вычистить из «Морфия» очень легко изымаемые из него Горенбурга, расплюснутую конечность и гибкий стан сербской актрисы, чтобы понять, что результат мог бы искренне заинтересовать очень немногих. Поэтому одиночество Балабанова относительно. Важно и другое. В отличие от яростного «Груза», «Морфий» сделан рукой не романтика, а классика, которому для выражения своего отчаяния уже полагаются костюмные съемки и крупные бюджеты. Отчаяние здесь уже не только чувство, но и стилистическая черта.

Смотря «Морфий», мы, как на концерте вокалиста-виртуоза, ценим не только порыв, но и мастерство артиста. В связи с «Морфием» стало вдруг ясно еще одно. Перед тем как писать этот текст, я говорил с не-

сколькими знакомыми про Балабанова. К этому времени у меня была готова самостоятельно выстроившаяся версия его пути. К моему удивлению, у многих знакомых, даже мало интересующихся кино, нашлся свой карманный Балабанов. Мы незаметно вырастили себе спутника, которого только в силу разрозненности не можем объявить чем-то общим.

Совершенно в духе времени, которое Балабанов ровно за это не любит, каждый предпочитает на-

лаживать с ним отношения тет-а-тет. Думаю, что Балабанова сохранил для нас его эскапизм. Он не дал себя затаскать там, где с наслаждением затаскивали до полного развоплощения многое остальное. Для тех, кому за тридцать, это единственный большой режиссер, который весь, целиком случился при нас. Собственно, этот анахорет и есть наш единственный собственный киноавтор.





АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. ОПЕРАТОР: АЛЕКСАНДР СИМОНОВ.  
ЗВУКОРЕЖИССЕР: МАКСИМ БЕЛОВОЛОВ. ХУДОЖНИК: АНАСТАСИЯ КАРИМУЛИНА. ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: НАДЕЖДА  
ВАСИЛЬЕВА. МОНТАЖ: ТАТЬЯНА КУЗЬМИЧЕВА.

В РОЛЯХ: МИХАИЛ СКРЯБИН, АЛЕКСАНДР МОСИН, ЮРИЙ МАТВЕЕВ, АИДА ТУМУТОВА, АННА КОРОТАЕВА, ВЯЧЕСЛАВ ТЕЛЬНОВ

ПРОДЮСЕР: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 2010, 35 ММ, 87 МИН., ЦВЕТНОЙ.

**Аглая Чечот**

## ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ

О пухший сугробами питерский пригород. Медленно едем в лоснящемся джипе, на мягких кожаных креслах. День выдался светлый, спокойный. В салоне пахнет парфюмом и жидкостью для очистки стекол. Мимо пробегают несуразные люди в зимних шапках, ежась от холода. Под сладкоголосый бит автомагнитолы можно ехать вечно.

Не нуждаясь ни в «эстетиках», ни в «этиках», оставив далеко за спиной крикливые девяностые и иже с ними, Балабанов как будто нехотя, долго возит нас джипами и водит снежными тропами, прикидываясь простаком и лентяем. Не монтирующий без музыки автор здесь совсем отвязался: нате, мол, ешьте, как есть. Кочегар пишет у нас на глазах книгу, а режиссёр монтирует фильм прямо в зрительном зале. Не делая великой тайны из своих достижений, он диктует искусству, прежде в срок взимавшему с него дань художественности, так уверенно и бегло, что оно еле поспевает за ним. И, кажется, скоро совсем отстанет за ненужностью. Автору, сжигающему в кочегарке «мертвые души», странно всерьез прислушиваться к нуждам и прихотям прекрасного.

Отболев большой формой и большим стилем в «Грузе 200», пресытившись выписыванием виньеток по мертвому в «Морфии», Балабанов послал подальше и рок, и барокко, облегчавшие течение болезни. Новая боль требует оголенной простоты конструкции. Впервые проблема выбора между нравственностью и искусством, человеческим и бесчеловечным с такой мрачной ясностью требует не художественного воплощения, а бесхитростного разрешения.

Контуженный герой Советского Союза, отгородившийся от мира писатель — не монах и не праведник, принял сознательную или бессознательную схиму «неучастия» и «непротивления». Завороженный картинками насилия, утративший связь с реальным миром, женой и дочерью, кочегар наедине с самим собой сочиняет новеллы про каторжников с ярким этнографическим элементом, а потом пересказывает их девочкам из хороших семей. Девочкам очень нравится.

Или: пожилого человека, инвалида, выгнала из квартиры родная дочь. Ему платят нищенскую зарплату, а он отдает ей, небедной и сытой девице, владелице собственного мехового магазина, последние деньги. Выброшенный новой жизнью на свалку, он чувствует себя в ней лишним. Бывшие друзья по Афгану заходят к нему редко, да и то только для того, чтобы сжечь трупы. Дети охотно слушают его рассказы; он отвлекается от литературной работы, чтобы развлечь их: ведь они такие хорошие, неиспорченные еще.

Казалось бы, вполне серьезный оппозиционный социальный пафос (маленькому человеку другой национальности, герою СССР, нет места в новой России, он обижен и никому не нужен) можно наконец-то принять за артикуляцию лево-социальной мысли, упакованной в экономную, доступную, какую и положено социальной идее, форму. Чуть ли не в «производственную драму». Но как бы не так: эта мысль, как в родной омут, погружена в иноприродную, опасную материю — национальную тему — и не чурается неблагонадежных, равнодушных к социальным проблемам героев, главный из которых — наивный монархист. (Вспомним, с каким уважением кочегар говорит: «Так было в царской России».) Констатация вненациональной, обоюдной вины — и якуты, и русские не без греха, первые — разбойники и безыдейные охلامоны, вторые пассивны и сами позволяют творить над собой зло — пробивает существенную брешь в «левой» оболочке.

Якуты ассоциируются с женской стихией: «Бей, но не очень больно», — просила Кермес в сибирском эпосе о русском разбойнике. Кочегар — существо почти бесполое: у него нет ни жены, ни семьи. Боевой товарищ кочегара по Афгану не считает его за равного. Убийцы даже не предполагают, что месть с его стороны возможна. Он для них юрловый, писака, богема.

Проза кочегара-писателя немногословна. Там много действия, глаголов и перечисления фактов: пришёл, изнасиловал, убил. Кочегар одинок. Он — живой герой, существующий в ситуации девальвации героиз-

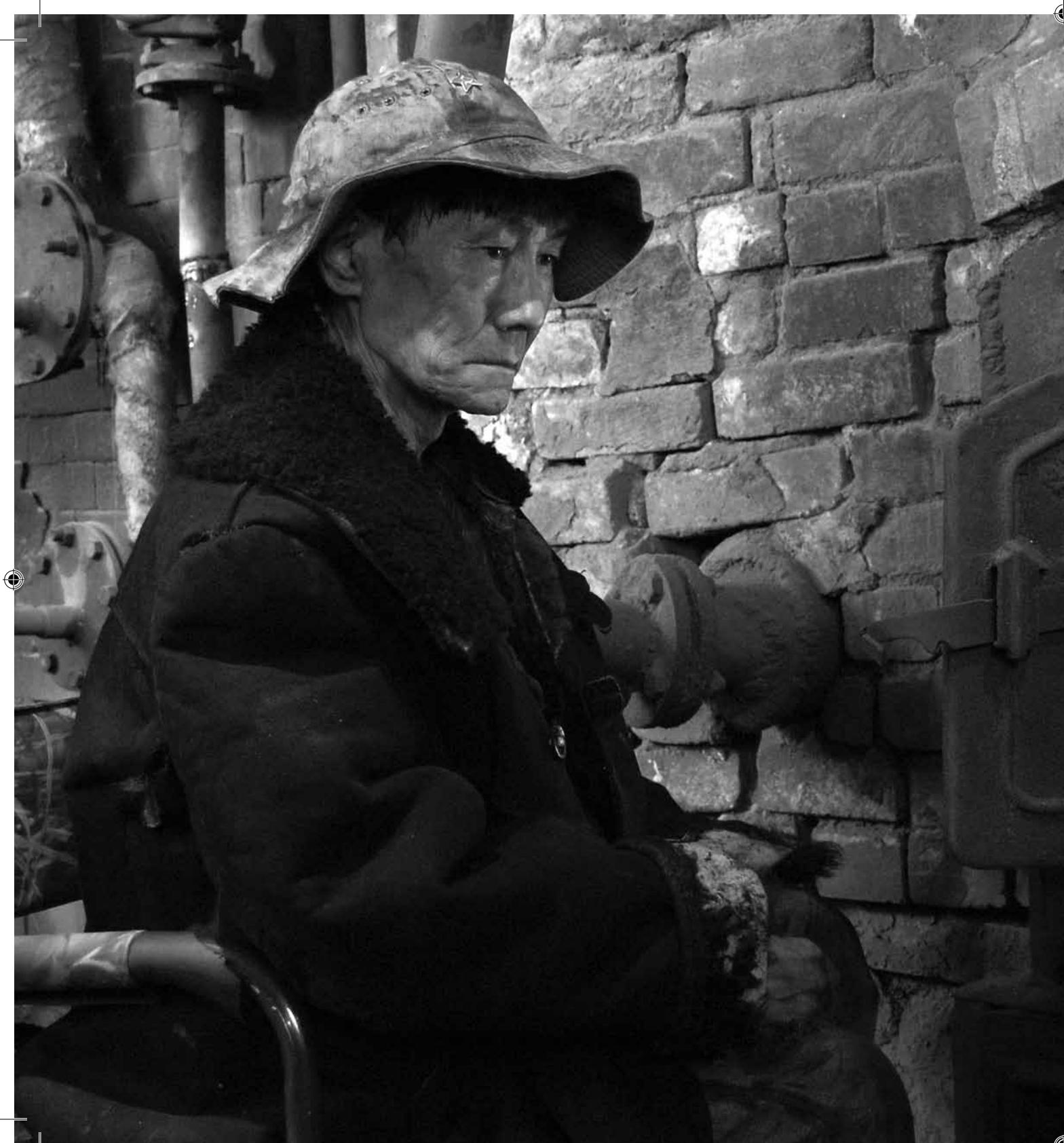
ма как такового. Окружающие его бандиты не умны, не хитры, у них нет ни божеских, ни хищнических законов. Есть только один закон, высеченный в сердце и душе человеческой, — закон бабла. Заказчик первого убийства (камео Вячеслава Тельнова) аргументирует решение тем, что компаньон украл у него идею. Та же самая ситуация проигрывается с прямо противоположным исходом в маленьком женском бизнесе: подруга дочери кочегара, убеждая своего отца устранить конкурентку, напирает на то, что деньги, которые как будто бы крадет якутка, важнее всех ее идей, вместе взятых.

В нулевые, когда слова «проект» и «идея» вроде бы заступили, наконец, на свое законное место, режиссер считает творчество в самом широком смысле разменной монетой криминальных операций. Свобода самовыражения и восторг эпохи капитала, поднявшей творческую инициативу на новую ступень социальной лестницы, — фальшивка. Так Балабанов без церемоний, одним ленивым жестом херит всю традицию романтизации криминала в российском кино, которую он по большей части сам и создал.

В России «нулевых» дьяволу нет никакой разницы, кого иметь, потому что все готовы ему отжаться. Слуга криминального авторитета — Бизон, глыба из мяса и кожи, одинаково трахает красавицу и умницу якутку, дочь героя Советского Союза, и завистливую славянскую потаскуху. Дочь кочегара могла найти себе кого-то и получше, но она одинока («Ты была одна, мужа не было, не было отца, потому что все ушли на фронт», — поет «Агата Кристи»), и ей нравится Бизон. Это, конечно, знак определенного вырождения и отсылка к истории о Кермес, изнасилованной русским разбойником. Как в фильме «Про уродов и людей»: не будь женщин с их соблазнами, не было бы и порнографических картинок.

Этого не хочет знать кочегар. Для него взрослая дочь — прежде всего дитя. Она приходит к нему, пускаяй и за деньгами, красивая и молодая, сидит на той





же кровати, что и две маленькие девочки, смотрит на него тем же ласковым и неопределенным женским взглядом. Парадоксально, но месть восстанавливает связь между отцом и дочерью. В момент убийства миру человеческих отношений на мгновение возвращается его утраченное единство, а разрыв между искусством и жизнью затягивается пролитой кровью.

Основная коллизия — неучастие или преступление — до самого конца не теряет своей остроты. Кочегар, как любой обыватель, пассивно принимавший бандитскую этику (или то, что за нее выдавалось), сам становится убийцей. Мститель с того света, переодетый героической куклой, напоминающей мертвого жениха из «Груза 200», не чувствует мороза.

Принимая дьявольский вызов, кочегар принимает его и как автор, которого другой автор — Балабанов — вынуждает дать, наконец, оценку, — не в искусстве, так в жизни. Герой сибирского эпоса сходит со страниц рукописи, чтобы принять участие в коллективном жертвоприношении, за которым он до поры до времени наблюдал со стороны. Не так плох тот мир, в котором есть и твоя капля крови.

В мести, в убийстве маленький кочегар становится частью грешного универсума, разделив его участь со всеми. Расслабленная музыкальная интонация фильма наконец дает трещину, и в кадр мощно врывается старушка «Агата Кристи» с песней про русского разбойника: «Проведу с тобой золотую ночь, а когда разбудит нас заря, сяду на коня, сяду на коня / Я тебя убью, как только поменяю коня / Ты дочь врага и мать врага, но это ерунда». Инфернальная сила этой музыки не может не осознаваться автором, недаром киллер в «Кочегаре» переодет рок-музыкантом. Герой отождествил себя с ненавистным ему миром, в сердце которого он только что воткнул лыжную палку. Кочегар и есть тот самый русский разбойник.

Как бы невзначай Балабанов рифмует историю про убийства в кочегарке с мыслью об испепеляющей душу природе кинематографа. Печное окошко кочегарки, в котором сгорают люди, так похоже на маленький киноэкран. У каждого из «идолопоклонников» в доме есть по небольшой адовой печке, камину ли, буржуйке. Даже во время полового акта одна из героинь, не отрываясь, смотрит на пламя прикроватной лампадки. Зритель, наравне с прочими, становится соучастником преступления. Он похож на наивную девочку, наблюдающую за огоньками адского пламени. Балабанов сует его носом в самое пекло и как бы спрашивает: что он в нем, какие-то ответы хочет найти, что ли? Зачем вы смотрите Балабанова, смотрящие Балабанова?..

Приглашая всех радостно подкидывать полешки в топку кинематографа, режиссер подразумевает, что зритель знает, зачем ему это надо. Поэтому покончив жизнь самоубийством героя, он все же оставляет финал открытым. Пусть другие допишут, если могут. Например, девочки с «полариодом», любители и начинающие маленькие живодеёры. Кочегар истекает кровью, а они все спрашивают его, что он хотел сказать этой монтажной склейкой.

Ситуация после смерти автора, в которой зрителю приходится самому искать ответ, — не самая простая. Балабанов отрезал все выходы. Сам выбор между неучастием и преступлением аморален, но третьего пути нет. В сущности человек не рожден для того, чтобы привыкать к жестокостям и пошлостям этого мира. Таков вывод идеалиста, гуманиста, атеиста, запертого в скучной герметичной коробке нового времени.

Предав сожжению свои любимые игрушки, Балабанов по обыкновению хитро тыкает пальцем в небо. После сожжения, как известно, только Воскресение.

Я тоже хочу

АВТОР СЦЕНАРИЯ: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК: АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ. ОПЕРАТОР: АЛЕКСАНДР СИМОНОВ.  
ЗВУКОРЕЖИССЕР: СТАНИСЛАВ МИХЕЕВ. ХУДОЖНИК: АНАСТАСИЯ КАРИМУЛИНА. ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ: НАДЕЖДА  
ВАСИЛЬЕВА. МОНТАЖ: ТАТЬЯНА КУЗЬМИЧЕВА. КОМПОЗИТОР: ЛЕОНИД ФЕДОРОВ.

В РОЛЯХ: АЛЕКСАНДР МОСИН, ОЛЕГ ГАРКУША, ЮРИЙ МАТВЕЕВ, АЛИСА ШИТИКОВА, АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ, ПЕТР БАЛАБАНОВ

ПРОДЮСЕР: СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

ПРОИЗВОДСТВО: КИНОКОМПАНИЯ СТВ. 2012, DIGITAL, 80 МИН., ЦВЕТНОЙ.

**Евгений Гусятинский**

## БОЛЬНО, БЫСТРО

У этой картины исключительное название. Стертое и цепкое. Повседневное и метафизическое. Второе название в фильмографии Балабанова с личным местоимением. До этого было «Мне не больно» — столь же прямое (не путать с прямолинейным) и чересчур, неприлично личностное. То была чистая лав-стори — впервые у режиссера. Но уже тогда он нарушал главный закон жанра — лишал мелодраму хэппи-энда; и это отсутствие не было фатальным.

«Я тоже хочу» тоже заканчивается смертью — счастливой и несчастливой, тяжелой и легкой, которая, соответственно, переживается неоднозначно. Как чудо и сверх-хэппи-энд. Как трагедия, унижающая человека, кем бы он ни был. Как вопрошание о том, что есть большее счастье — пропустить свою смерть и жить опять невыносимо долго или умереть вовремя? Но еще и такое, наивно-дурацкое или утопическое: если умирать, то где и как? Здесь, на земле, в своем теле, или же, может, удастся как-нибудь исчезнуть, испариться, не оставив от себя бранных следов — свидетельств болезни, боли?

Умереть или не умереть? Вот в чем вопрос, не совсем совпадающий с классическим «быть или не быть?», и различиям между ними можно было бы посвятить отдельную философскую статью.

Но для своей философии Балабанов выбирает форму короткого скоростного комикса, которую он освоил еще в «Жмурках», где тоже жили-умирали быстро и без боли. Выбирает с той же философской иронией — изящной и артистичной, — с какой его героиня (бесстрашно сыгранная Алисой Шитиковой), выпускница философского факультета, выбирает, чтобы не умереть с голоду, работу проститутки. Такое карнавальное смешение-смещение и шутовское пересмешничество — одно из нутряных свойств режиссуры Балабанова и основа сюрреалистичной природы «Я тоже хочу». Его осязаемых и неуловимых переходов: из лета в зиму, из сказки-были в притчу, из шутки над апокалипсисом, давно заслуживающим осмеяния, в непарадный автопортрет.



Сам режиссер использует термин «фантастический реализм», не столько в «достоевском», сколько в буквальном смысле, имея в виду, что все истории и характеры в фильме — реальные, а актеры играют практически самих себя: бывший бандит Мосин — бандита, музыкант Гаркуша — музыканта, кинематографист Балабанов — кинематографиста.

Еще больший «фантастический реализм» в том, что эти люди — персонажи сами по себе — оказались сверхактерами, перевоплотившись в героев Балабанова без намеков на свои биографии. Хотя, конечно, задействовали свою природную персонажность. Так, собственно, реальный опыт приобретает фантастическое измерение, а ювелирное суперусловное кино Балабанова — с ненавязчивыми реферансами в сторону сказки, лубка, наива, фольклора (причем еще и современного, который, кстати, собирает у нас только автор «Я тоже хочу») — оказывает вдруг безусловное воздействие.

Путешествие его героев к некой Колокольне Счастья, расположенной между Питером и Угличем, сколь внезапно, столь и неотвратно. Как в чистых высоких жанрах, тут работает механизм фатума, которому повинуются персонажи. Балабанов вообще не сторонник психологизма — есть во всех его героях какая-то монолитность, сверхсамость, не подверженная влиянию предлагаемых обстоятельств. Неслучайно искатели счастья (и смерти) в «Я тоже хочу» отправляются в путь, в радиоактивную зону, не думая ни секунды. И разговаривают они, как всегда у Балабанова, подчеркнуто афористично, метко. Словно все уже давно и окончательно обдумали, все поняли и готовы к чему угодно — от чуда и освобождения в виде буквального вознесения на небеса, при котором земная оболочка испаряется, до того, что твое тело так и останется лежать на холодной зимней земле, замерзая, вращая в почву, и никто никогда его не похоронит... Смысл в том, что герои фильма выбирают оба варианта, а какой выберет их — уже от них не зависит.

Они, конечно же, фаталисты, только эту фатальность несколько не романтизируют. Как и не переоценивают свое везение, зная, что и оно — случайность. Такая вот сверхтрезвость, позволяющая среди прочего балабановским путешественникам пить в дороге, но, кажется, вообще не пьянеть.

В «Жмурках» действовали жмурики — то есть покойники, которые если еще не умерли, то умрут с минуты на минуту, причем смерть их более-менее одинакова — нелепа и глупа, а другой они вроде как не достойны, потому что вообще ее не уважают. Герои «Я тоже хочу» едут за счастьем, ищут счастье, готовы ради него умереть и в итоге умирают-таки. Но не допускают мысли, что для его обретения, может, и смерти недостаточно. «Жмурки» посвящались тем, кто выжил в девяностые, которые Балабанов окончательно добил и тем самым обессмертил. Потом он сделал «Мне не

больно», «Груз 200», «Морфий», «Кочегара» — картины про распад, декаданс, конец разных эпох... Его последняя лента встраивается в этот ряд лишь сюжетно, но никак не интонационно — пожалуй, никогда прежде он не говорил о смерти столь свободно и бесстрашно, минуя и пафос, и чрезмерную иронию, обходясь вообще без всяких защитных средств.

«Я тоже хочу» выглядит инверсией «Сталкера». Балабанов же говорит, что никогда не видел фильм Тарковского целиком: не мог досмотреть до конца, потому что очень скучно. Словно по контрасту, он сделал реактивное и витальное кино про быстрый конец и близость конца, в котором нет времени на ностальгию, меланхолию, тоску по лучшей жизни и прочее убийство времени. Зато есть время на действия: на жизнь и смерть — здесь и сейчас.

### ЧАСТЬ III

# Ч А С Т И Р Е Ч И

ГОРОД



Елена Грачева

## ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ЖИЗНИ И СМЕРТИ

### ГОРОД КАК ЕСТЕСТВЕННЫЙ ОТБОР

В двадцатых-сороковых годах двадцатого века чикагские социологи Роберт Парк, Эрнест Берджесс, Луис Вирт и другие не без влияния социал-дарвинизма предложили описывать город по аналогии с экосистемами. С их точки зрения, в городе, точно так же, как и в любой другой среде, особи (в данном случае люди) борются за выживание, погибают или приспосабливаются, захватывают жизненные ресурсы или вытесняются на периферию и т. п. — Роберт Парк назвал город «безошибочным ситом». С этой точки зрения главным городским сюжетом становится битва между агрессивными чужаками и автохтонами за жизненные ресурсы, а знаменитый многовековой сценарий «провинциал в столице» окрашивается в кровавые тона. Балабановский город, сложившийся в девяностые, когда цивилизация дрогнула под натиском биологии, — вписывается в концепцию чикагской школы социологии почти идеально.

С этой точки зрения один из самых распространенных зачинов у Балабанова — прибытие чужака «из провинции в столицы» — приобретает особый смысл. Герой новеллы «Трофим», зарубивший брата топором, отправляется в город почти инстинктивно, сам не зная зачем («Не был никогда», — говорит он кондуктору), и в столичном борделе встречает проститутку из деревенских, проделавшую этот путь раньше. Братья Багровы в «Брате» и «Брате 2» отправляются из маленького городка в Петербург, потом в Москву, потом в Нью-Йорк и Чикаго. Иоган из фильма «Про уродов и людей», энергичная молодежь из фильма «Мне не больно», дочь Ивана Скрябина из «Кочегара» — все оказываются в Петербурге, чтобы не прозябать в провинции, заставить Город работать на себя, покорить его и подчинить. В «Жмурках» и «Грузе 200» приезд героев «в столицы» становится эпилогом, но воспринимается как зачин нового витка биографической траектории. Обратное движение — приезд доктора Полякова из столицы в глухомань («Морфий») — перверсия того же сюжета: не появление в столице,





а бегство из нее вписывается в ту же оппозицию «провинция — столица», и перемещение между ними становится сюжетообразующим.

С момента пересечения городской границы (Балабанов любит снимать вокзалы) герой осознанно или бессознательно включается в борьбу за существование, и дальнейшая его судьба определяется механизмами естественного отбора. Герои, способные адаптироваться к городской жизни, остаются, неспособные погибают или отторгаются. Не так важно, в каком качестве человек цепляется за городскую жизнь: проститутка из «Трофима», — скорее, жертва, братья Багровы, Иоган и горец Аслан с его московскими ресторанами и гостиницами, — скорее, победители; многие персонажи и вовсе не верифицируются в этих категориях — важно только то, что человек находит себе место, продавливая сопротивляющуюся среду и совершая выбор на каждой развилке.

Столица и противостоит провинции прежде всего как возможность выбрать из бесчисленного количества вариантов. В провинции, будь то город или деревня, любой выбор жестко ограничен (вспомним почти экзистенциальные размышления гротескных героев «Жмурок» о выборе между Макдональдсом и бильярдом). Даже тот, кто никогда никаких столиц не видел и живет в принципиально иной цивилизации, твердо знает, зачем эта столица нужна: когда в фильме «Война» проводник спрашивает у Ивана, откуда он, а Иван, чтобы отвязаться, отвечает: «Из Москвы», — воин-пастух вдруг произносит мечтательно: «Хочу своего парня отправить туда учиться... хоть один в роду выучится в университете...» Выйти за пределы безапелляционных социальных траекторий, поломать унылую предсказуемость будущего — вот зачем герои покидают обжитую ойкумену и отправляются в опасные эскапады.

Город во всех фильмах Балабанова прежде всего именно опасен: враждебность агрессивной среды — обратная сторона свободы выбора. В городе все друг другу чужаки: любые связи случайны, непрочны и заранее под подозрением. Отсюда решительные попытки «новеньких» горожан, не привыкших к тотальной отчужденности, найти «своих». Проститутка из деревни, в то время как ее товарки потешаются над мужиком-лапотником, немедленно забирает его под свою опеку («Трофим»). Иоган прямо с таможни едет к сестре («Про уродов и людей»). Трое понаехавших пассионариев сколачивают артель по перепланировке чужих квартир, не имея своей, и тут же присоединяют к себе таких же энергичных провинциалов — девушку из Козельска и прораба из деревни («Мне не больно»). В этом же фильме день ВДВ (один из героев — бывший десантник) снят как деревенские гулянья, где все друг друга знают, все встречные здороваются, обнимаются, поют и пляшут — обычно Балабанов снимает городскую толпу иначе (о чем речь ниже). Единственная опора дочери Скрябина в «Кочегаре» — ее полусумасшедший отец; местная компаньонка, почувствовав конкуренцию, требует физического устранения соперницы. Другой местный без звука (в прямом и переносном смысле слова) убивает свою невесту — потому что для него «свои» — не невеста, а бывший однополчанин, который и заказывает это убийство (кочегар, хоть и ветеран, служил не с ними, и это не одно и то же). Герои «Жмурок», попав в Москву благодаря протекции земляка, немедленно организуют свое

землячество напротив Кремля. Для Данилы Багрова братство, семейное или военное, — незыблемо и важнее предательства: предательство преходяще, родство неотменимо. Это тем более явно, что Данила дружелюбен, открыт для эмоций и симпатий, готов принять и бессмысленную тусовщицу, и бомжа-философа, и случайно встретившуюся женщину, оказавшую помощь, и даже тупых и истеричных братков из банды, не говоря уже о божественном Бутусове и его друзьях. Но городские не понимают родства, свойства, эмпатии и взаимных обязательств, они помнят и знают тебя, пока ты рядом, но готовы забыть, как только ты пропадаешь из поля зрения. Горожане привыкли к мельтешению и сменяемости лиц и научились не привязываться к случайным людям, вбрасываемым в их жизнь городской рулеткой.

В этом еще один парадокс большого города (описанный, кстати, той же чикагской школой): люди в нем живут гораздо более тесно и скученно, чем в провинциальном городе или деревне, их контакты друг с другом вынужденно интенсивны, но приводят не к эмпатии, а к отчуждению. Созданные для общей, отчасти совместной, жизни коммуналки заполнены войной: сумасшедший алкоголик с ружьем и шпионящая старуха в «Брате»; мужья, колотящие своих жен в «Брате» и «Грузе 200». Никому не приходит в голову дружить с продавщицей магазина, вагонновожатой или бомжом только потому, что они встречаются каждый день. И то, что Данила Багров все еще не обладает автоматизмом восприятия и не пропускает ни одного из новых городских знакомых, есть именно провинциальная, нестоличная привычка к родству и семейственности.

Город не приемлет эмпатию и братство, потому что не приемлет равенства. Город иерархичен по определению: ты не можешь быть с кем бы то ни было на равных, ты либо выше, либо ниже в пищевой цепочке городской эволюции. Жизнелюбивый и предприимчивый Иоган, его сестрица Дуня и компаньон Виктор Иванович берут приступом Петербург, как варвары берут Рим, вытесняют прекраснородушных интеллигентов — инженера-путейца и доктора — и занимают их места в домах и семьях. Победители, как водится, презирают побежденных за слабость и одновременно испытывают влечение, род недуга, к их изнеженным детям, утонченному комфорту, хрупкой культуре. Но и пострадавшие от пришельцев отпрыски бывших хозяев навсегда отравлены: они зависимы от энергичного насилия, вечного атрибута борьбы за выживание, и уже не способны существовать вне своей роли жертвы. Данила Багров в отличие от Иогана, рад бы жить без войны, но оказывается на передовой, как только переступает порог братнина жилья.

### ГОРОД КАК КУЛЬТУРНЫЙ СЛОЙ

Кстати о жилье. Почти каждый интерьер в фильме Балабанова — интерьер «с историей», демонстрирующий культурные слои, словно археологический раскоп; и для новых хозяев их новый статус сопровождается демонстративным освоением вещей прошлой цивилизации. То, что для предыдущих жильцов было привычным и обыденным, для новых становится символом жизненного триумфа, набором трофеев. Квартира Багрова-старшего — с видом на Спас

на Крови, дореволюционной мебелью в стиле ампир, рядами книг с золотым тиснением на корешках, старинными часами, пианино — это попытка пересоздать свое прошлое, вписать себя в чужую традицию, местную, «коренную»; отмежеваться от нестоличных неудачников. Книжек никто не читает, на пианино никто не играет, на антикварный стол постелена рабоче-крестьянская клееночка — неважно: способные опознать *mauvais ton* вытеснены за пределы бывшего ареала обитания. В фильме «Про уродов и людей» победители въезжают в оккупированный дом по-другому: контакт с предшествующей культурой слишком непосредствен, и она вызывает, скорее, презрение своей женственной слабостью. Изысканная современная мебель свалена в угол, чтобы освободить пространство под съемочный павильон; разнополые и разновозрастные пленники помещены в одну комнату — как инвентарь, который должен быть всегда под рукой.

Цивилизация словно проходит очередной виток, повторяющийся из века в век: когда энергичные варвары только завоевывают и осваивают чужое (хозяйское) пространство, они ломают все, что слишком хрупко, и приспособливают все, что можно пристроить к делу. Но через какое-то время их статус новых хозяев начинает нуждаться во внешних атрибутах, и тогда старинные фарфоровые вазы, отслужив свое в качестве ночных горшков, возвращаются в первоначальной функции: тешить глаз бесполезной красотой и удостоверять престиж. А если вазы не дожили, то нужно их симитировать, создать муляж — все равно тех, кто может отличить копию от оригинала, больше не существует. Так или иначе, чужое прошлое становится своим, а заодно и настоящим, и будущим.

Особенность балабановских фильмов в том, что этот механизм работает не только тогда, когда речь идет о новых сильных — в начале века или в конце. Все герои Балабанова неприкаянные, бесприютные и безродные по определению. Это не зависит ни от происхождения, ни от воспитания, ни от образования, ни от власти, ни от денег — это их экзистенциальный атрибут. Единственное, что им остается, — это взять уже существующий культурный слой и попытаться сделать его своим. По комнате Светы в «Брате» видно, как она пыталась ее обжить, навести порядок, создать уют: половичок, коврик «Три богатыря» на стенке, швейная машинка покрыта салфеткой. Все комнаты Данилы в Петербурге случайны и временны, единственный признак того, что сейчас Данила живет именно тут, — плакаты «Наутилуса». Поэтому такой же, как у Светы, коврик на стенке в комнате, где он делает обрез, — не его уют, не его выбор, но осколок чужой жизни, которая была до него и будет после.

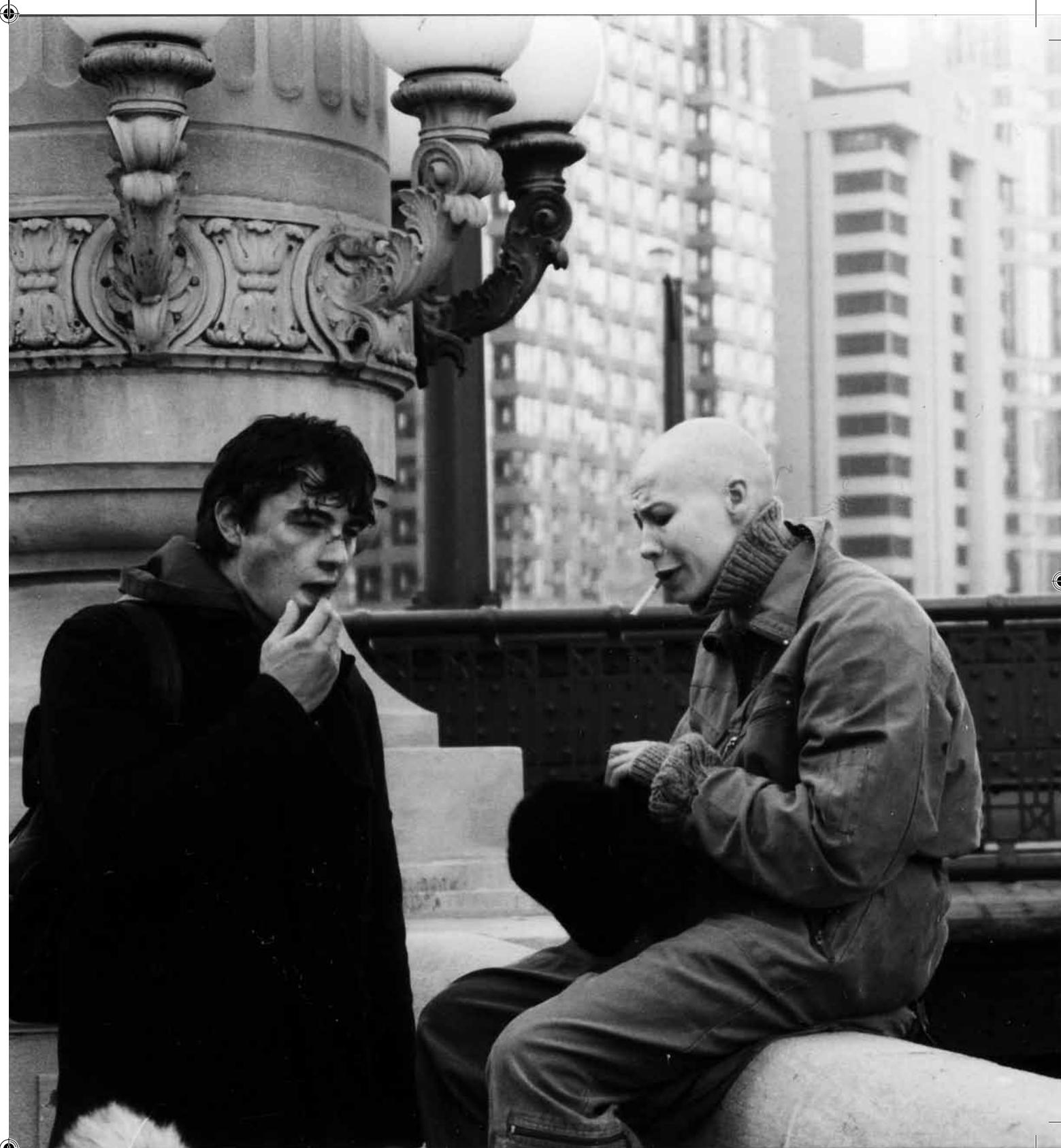
Петербургский дом в фильме «Брат» вообще квинтэссенция бездомности, какую комнату или квартиру ни возьми. Огромная родительская хата, в которой тусуются кислотники, почти лишенная мебели, — чуть не единственный стул (антикварного вида) сжигается в камине (не менее антикварного вида). Квартира, в которой устраивается засада, — ободранная, нежилая, загроможденная случайной мебелью, вписанная в сложную конфигурацию петербургского флигеля (из комнаты видно окно кухни), — явно не принадлежит тем, кто там находится в момент вторжения. Чья-то художественная мастерская со снесенными стенами, сплошь за-



вешанная картинами, не дом, но клуб по интересам, пространство для общения и творчества, но не жизни. И городские люди — приноровившиеся, приспособившиеся к этому бездомью, научившиеся создавать себе хрупкий призрак жилья из ничего: из чужого золоченого бра, потертого коврика на стенке, любимого плаката, из общего костра и общего чайника под совсем уж условной кладбищенской крышей.

Бомжи ли, пришлецы, богема, работяги, бандиты — их дома призрачны, как призрачен сам город, их сообщества возникают спонтанно и так же спонтанно исчезают, а люди все пытаются и пытаются свить гнездо из каких-то обрывков газет, веточек и бусин, оставшихся от предыдущей цивилизации. Они не понимают их назначения, не могут прочесть букв. Диалог московского таксиста и Данилы в «Брате 2»: «Где на Таганке?» — «За тем домом». — «За тем домом! Это Театр на Таганке!» — демонстрирует важное качество новых горожан: они не знают о своем новом месте обитания ровным счетом ничего. В «Брате 2» Балабанов доводит эту багровскую черту почти до фарса: про все, что видит Данила, он немедленно спрашивает: «А что (кто) это?» — и узнает только Якубовича и Пельша, не реальных людей, а фантомов из телевизора.

При этом балабановский город сохраняет реальную городскую топографию. Приезд в город — это, повторимся, вокзал (не без «прибытия поезда») и следом проходка героя по титульным достопримечательностям: в Петербурге — Невский проспект, Медный всадник, Аничков мост, Зимняя канавка, Исаакиевский собор, набережные (Данила в «Брате», Иоган в фильме «Про уродов и людей», Иван в «Войне»), в Москве — Красная площадь («Брат 2»). Но если герою удалось зацепиться и начать в городе жить, он перестает замечать туристические объекты, они просто исчезают из кадра. Городская жизнь распадается на утилитарные топосы: рынок, баня, новостройка, «старый фонд», дворы (проходные и колодцы), кочегарка, метро — у каждого места свой гений и свой характер. Как когда-то в знаменитых петербургских физиологических очерках, город делится вдоль (центр и окраины) и поперек (демократические верх и низ — чердаки, крыши, подвалы — и престижные бельэтаж или второй-третий ярус). Перемещения из одного социокультурного слоя в другой, по горизонтали или вертикали — словно переход границы, более важный, чем перемещение из одной страны в другую. Когда Данила, сидя в грязном подъезде с побитыми стеклами где-то на задворках Чикаго, сообщает героине Ирины Салтыковой, что звонит из Бирюлева, он недалек от истины: между чикагскими и московскими пригородами сходства больше, чем с центром каждого из городов. Когда Иоган переносит свою студию из подвала в бельэтаж, это для Российской империи чуть не главный признак успешной карьеры. Когда Тата в фильме «Мне не больно» перемещается из кафе на рынке в роскошную квартиру на набережной и уже из нее сбегает то вниз (в это же кафе на рынке), то вверх (к Мише на чердак) — это все перемещения семиотические. Город в фильмах Балабанова организован как культурная среда невероятной информационной насыщенности: мы узнаем из интерьера или городского пейзажа, окружающего героя, не меньше, чем из его слов или действий. Но вернемся к городскому социуму.





### ГОРОД КАК ОДИНОЧЕСТВО

Городская жизнь в изображении Балабанова автоматизирована и разобщена, улицы кишат людьми, не готовыми ни видеть, ни слышать друг друга, — отсюда постоянный мотив одиночества, оксюморонного напряжения между городом как вавилонским столпотворением и городом как безлюдной пустыней. Отсюда и два основных типа общих планов: улица, забитая людьми, и улица, на которой нет никого, кроме героев. Промежуточных вариантов практически не существует.

Уличная толпа в фильмах Балабанова полностью лишена характера, эмоции, ритма, звучания (исключение — «Трофим» и уже упоминавшийся день ВДВ в «Мне не больно»). Она не распадается на лица, мы не подслушиваем и не подсматриваем, нас не интригуют случайными обрывками чужой жизни — толпа лишь неперемнная часть городской среды, ее обстановка: как дома, телефонные будки, трамваи или машины. Режиссер подчеркнуто отделяет героя от всех, с кем тот вынужден физически соприкоснуться, перемещаясь в людском потоке: персонаж движется в толпе особо, не сливаясь с ней, не взаимодействуя, отгороженный невидимой оболочкой, как коконом. Ритм движения задается не ритмом города, а музыкой, звучащей в кадре и отсекающей городской шум в сценах таких проходок. Музыка может быть объяснена (мы видим, как Данила вставляет в уши наушники и нажимает *play*) или остается без дополнительных вводных, как в «Кочегаре», — неважно: ее задача — обособить героя, нарастить кожу, защитить от навязчивого прикосновения чужого и чуждого мира. Исключение делается, как правило, только для трамвайных звоночков, но трамвай не улица, в нем не толпа, но люди, каждый из которых точно так же сам по себе, сам с собой, наедине со своей тревожностью и одиночеством. Когда Иван Скрябин в «Кочегаре» выходит из трамвайного вагона (в начале фильма), оставшийся пассажир — обычный горожанин, навьюченный боями и тяготами жизни, — смотрит ему вслед и покачивает головой в такт закадровой музыке... как будто ее слышит. Но это, скорее, исключение, и у трамвая в балабановском кино роль особая, о чем речь впереди.

Другой полюс — городская пустыня, реализация метафоры городского одиночества: люди, которые для тебя никто и ничто, исчезают, оставляя вместо себя отсутствие, значимую пустоту. В Петербурге одиночество и пустота нераздельно связаны с холодом, это именно снежная пустыня, вымороженная и безжизненная. В «Счастливых днях» зритель переживает ледяную пустоту физически, до мороза по коже. Сергей Астахов поразительно снимает петербургское пространство: оно все время меняется — то смыкается до щелей между соседними стенами или сводчатых пещер-подвалов, то размыкается до постапокалиптической панорамы, в которой есть крыши, дворец, река, площадь... Мертвая красота совершенна, и живой человек, плетущийся вдоль кадра, — лишь досадная помеха, исчезающая на глазах. Никогда не знаешь, что найдешь за поворотом или отпертой дверью: только что существовавшая подворотня завалена бочками, словно ущелье камнями, за дверным проемом зияет утробная пропасть мертвого дома с редкими уцелевшими ребрами перекрытий. Несмотря на засилье камня, ветер пронизывает город насквозь, а вода все время на подступах. Ветер

и вода, первичные стихии, поглощают город в финале. Именно по поводу «Счастливых дней» рецензенты вспомнили знаменитое проклятье царицы Авдотьи: «Быть сему месту пусту».

В фильме «Про уродов и людей» пустота города тоже холодная, но природа ее холода — иная. Первое, что видит Иоган в Петербурге, — роскошная набережная и торжественное пространство воды, заполненное плывущим льдом. Эта не смертный холод, но имперская холодность, не ужас, но гордыня. Каждый раз, когда кто-то из героев этого фильма оказывается вне дома, — это набережная и мост, и каждый раз окрест — ни души. На набережной Лиза встречается с Виктором Ивановичем, чтобы забрать фотографии, которые погубят ее жизнь. Проплывая под мостом на лодке, Виктор Иванович впервые видит на мосту близнецов и понимает, что хочет их заполучить. По набережной мечется инженер в поисках пропавших детей. Если героям нужно куда-то добраться — трамвай стремительно нанизывает набережные и мосты, пароход уверенно пробивается сквозь хитросплетения рек и каналов на фоне тех же мостов и набережных. Знаменитые петербургские набережные и мосты как символ победы власти над стихией, камня над водой — и мощный неостановимый поток воды как угроза и напоминание о том, что цивилизация тварна и когда-то ее не было и вскоре снова не будет. Пустыньность набережных последовательна и подчеркнута: этот город не для живых, они только испортят совершенство пейзажа, и если и есть в нем люди, то им не суждено встретиться на улицах с себе подобными. Иоган появляется в Петербурге через ворота непоэтичной таможни, а уплывает по могущественной реке, на льдине, следом за впечатляющим массовым исходом из города людей с одинаковыми чемоданами. Иоган вытерпел этот город дольше всех, внутренний холод спасал его от холода внешнего — но столица и ему оказалась не по силам.

Остаться живым, унести ноги, выбраться из города непокалеченным труднее, чем войти. Багровы уходят живыми, но обречены двигаться от мегаполиса к мегаполису, от войны к войне. Близнецы уносят из столицы тяжелый алкоголизм, Лиза — мазохизм, и уже не важно, куда они направляются: проклятье города прижилось внутри, его не оставишь за городской заставой. Разъезжаются из Петербурга оставшиеся в живых герои фильма «Мне не больно», затосковавшие и растерявшие кураж. Выбирается из Москвы раненный декадентской любовью доктор Поляков, но поздно: рана не заживет от перемены места и убьет. И только в фильме «Я тоже хочу» город, заставив героев напоследок потыкаться, покружить по дворам и улицам, все же отпускает их на вольную волю, прочь, в деревню, в глушь, за счастьем: сказка — она сказка и есть.

### **ГОРОД КАК ЭНЦИКЛОПЕДИЯ РУССКОЙ ЖИЗНИ**

И все же семиотика, метафора и концепт в балабановском городе не главные. Какие бы знаки и символы ни считывались, главное — поразительный дар Балабанова фиксировать реальность, историческое время, стремительно исчезающую повседневность, когда чуть не каждый кадр, как пресловутое печенье «Мадлен», вызывает острый приступ узнавания. В любой рецензии на только что вышедший фильм Балабанова составление номенклатуры «примет времени» обязательно.

Трехлитровая банка с жигулевским, телевизор с Политбюро и «Вологодой-гдой», свадьба в квартире, выплескивающаяся в подъезд и двор; мамино «Обедать!» из окна — вечное проклятье детей во дворе, самогон, дискотека в клубе, продуктовые наборы, дымящие трубы вместо горизонта — вспомнили? Безработица, виниловые пластинки, перестрелка, вареная джинса, кожаные куртки, треники, ирокезы, очередь в макдональдс — начало девяностых и ничто другое. Телефоны-автоматы с оборванными и необорванными трубками, вещевого рынок, переходящий в блошинный, бомжи по скамейкам, клубы «Гора» и «Нора», тусовка во дворе кинотеатра «Спартак», Макдональдс на Петроградской — кто был молод в Петербурге в конце девяностых, не перепутает. Десятилетием спустя — «стекляшки», сменившие «точки» на рынках, буйство празднующих десантников, богемно-олигархические пиры во дворцах, бум расселения коммуналок и тотальный евроремонт. И так далее и тому подобное, список можно длить до бесконечности.

Другое дело, что такое перечисление, само по себе магическое и упоительное, создает только иллюзию понимания того, почему это производит такое ошеломляющее действие. Кто не снимал бандитов в кожаных куртках и адидасах? Кто не тащил в кадр автоматов с газировкой из ретро-соображений? Кто не составлял звуковой фон из хитов для лучшей идентификации эпохи? Как ни важна для Балабанова точность реалий, магия аутентичности его кинематографа не в этом — во всяком случае, не только в этом. Трехлитровая банка с пивом в «Грузе 200» торчит посреди кадра не для того, чтобы указать на эпоху, а потому, что, когда брат заезжает к брату по дороге к маме, им нужно посидеть и поговорить. Праздничный стол накрывать ни к чему, не тот случай, и водочки нельзя — за рулем; а сбежать за пивом и достать воблы — в самый раз (гаишники еще не считают пиво за алкоголь), и разговор за пивом — совсем не тот, что за чаем. А трехлитровая банка для этого пива появляется потому, что бутылочного хрен достанешь, а разливное — вон у гастронома бочка стоит. Деталь на периферии, ее место служебное; в эпицентре — разговор и та жизнь, что вырастает из него. Но история, которую рассказывает Балабанов, конкретна, не умозрительна, и люди в ней конкретные, не абстрактные, и именно из искреннего интереса к этим конкретным людям и их историям рождаются точные атрибуты их бытия — и времени.

Каждый город, снятый Балабановым, точен именно с этой точки зрения. Если для конкретной сцены важно, чтобы была историческая брусчатка, Балабанов найдет историческую брусчатку, но если важно что-то другое, пустит героя и по асфальту — даром что действие происходит в начале века. Это не небрежность, это четкое понимание условности самой тщательной аутентичности, отсутствие страха анахронизма и осознанно расставленные эстетические приоритеты. Поэтому достоверность городской среды в разных фильмах — разной природы, разных типов условности.

Город в «Счастливых днях» схематичен и сюрреалистичен, как это положено притче, но его улицы, дворы, подворотни, лестницы, квартиры совсем не абстрактны. Это Петербург, воспринятый сквозь мемуары эпохи революции и постреволюционного Апокалипсиса (ветшание, исчезновение тепла, света, воды, общая разруха и опустошение), которые, в свою оче-



редь, наследуют петербургскому канону классической литературы середины — второй половины XIX века: от физиологического очерка до позднего Достоевского (противопоставление большого города и маленького человека, роскоши дворцов и Невы и тьмы подвалов и т. д.). Но в 1991 году для ленинградцев, в одночасье ставших петербуржцами и погружившихся в дикую эпоху первичного накопления, — холод, голод, отсутствие света, запустение, тотальное исчезновение привычных социальных механизмов и острое переживание утраты почвы под ногами — совсем не метафора, а актуальный жизненный опыт.

Город в «Трофиме», как кажется поначалу, обозначен лаконично, настолько, насколько это нужно для жанра новеллы — идентифицировать хронотоп и только. Надпись «Санкт-Петербург» на дебаркадере Витебского (Царскосельского) вокзала для фиксации места действия; бульжник, вывески с ятями и ерами, телеги и прохожие в костюмах для «дореволюционности»; трактир и публичный дом обозначают социальный слой. Но как только гармонист в трактире затягивает «Спит гаолян», а случайным собеседником Трофима оказывается морячок, мрачно опрокидывающий одну стопку за другой, — смонтированный встык с этим диалогом общий план петербургской набережной, придавленной огромной грозовой тучей под драматичного Прокофьева, переводит частную историю мужика, схватившегося за топор, на другой уровень и вписывает ее в контекст смутного и страшного 1905-го — но и 1993-го тоже.

Это происходит во всех фильмах Балабанова. Герой живет в квартире, комнате, коммуналке, апартаментах, подвале; работает... кем только не работает; ходит в баню, морг, парикмахерскую, магазин, на рынок, дискотеку, кладбище; сидит в кафе, в кино, в гостях, на скамейке в парке; пьет пиво, чай, водку, газировку, воду из колонки, едет на метро, машине, трамвае, поезде, общается с друзьями, коллегами, врачами, продавцами, бомжами, киллерами, музыкантами, режиссерами, случайными встречными... То, как все это устроено, работает, выглядит, снято и смонтировано, и складывается в энциклопедию русской жизни, по которой потомки будут судить о нас, живших с девяностых по десятые. Но, повторимся, для Балабанова точная историческая среда — скорее побочный продукт, чем цель, достоверность его города следует из точно найденной стилистики для каждой конкретной истории. Герой, совершая долгие фирменные балабановские проходки по улицам, заходя в дома и поднимаясь по лестницам, каждый раз, как Вергилий, ведет нас по новому кругу. Нервный ритм декадентских изгибов и извивов, стильных, манерных, тяжеловатых, но изящных — в кованых решетках вдоль набережных, на входе в курдонер или лифт, асимметричных арках квартир эпохи модерн — в «Мне не больно». Грандиозный огнедышащий завод-молох и блеклое облупленное убожество позднесоветского жилья — в «Грузе 200». Краснокирпичный, словно обожженный, Кронштадт и горящие жерла печей не только в кочегарке, но и в каждой квартире, появляющейся в кадре, — в «Кочегаре». Знаменитая желтизна петербургских зданий, депрессивная, но выразительная, в лабиринте дворов и подворотен — в «Я тоже хочу». Город в кинематографе Балабанова, оборачиваясь разными ипостасями — среда обитания, памятник эпохи, воплощение картины мира и (или) конкретной идеи и т. д., — прежде всего часть произведения искусства и подчиняется именно его законам.





### ГОРОД КАК ПОЭЗИЯ: ЛЕЙТМОТИВЫ

Отсюда — особая балабановская городская поэзия, построенная на повторах, мотивах и рифмах, как стихи. Красота сама по себе — трамвай ли, лестничного пролета, воды, заката — достаточное основание, чтобы возвращаться к ним снова и снова, в каждой картине, задавая музыкальный ритм повествования и нанизывая разные фильмы на сквозные лейтмотивы, как бусины на нить.

О своей любви к трамваям Балабанов говорит чуть не в каждом интервью — и сознательно или неосознанно продолжает городскую трамвайную мифологию, созданную еще декадентами. Трамвай, стремительный, изящный, блистающий огнями, звенящий колокольчиком, грохочущий не просто так, а в поэтическом ритме, несущийся мимо, как прирученная, но все еще потусторонняя электрическая молния, — поразил поэтов начала века, и, судя по выдающемуся исследованию Романа Тименчика, соперничать с трамваем за внимание художников мог только не менее фантазмагорический телефон. С трамвая, врывающегося в кадр, начинается балабановский кинематограф в «Счастливых днях», и камера следит за ним до тех пор, пока от него не останется только взбудораженная поэмка. Трамвай наматывает круги по мертвому городу, появляясь и исчезая, отбивая ритм истории, и его движение непреклонно, прямолинейно и агрессивно, в отличие от жалких, плетущихся вкривь и вкось пешеходов. В нем есть сила и энергия — недаром герои бегут за ним, как подорванные, совершенно инстинктивно. Герой еще не знает, что хозяйка обманула его, украла деньги и сбежала, но за окном проезжает трамвай, и мы раньше героя понимаем, что она сейчас побежит за ним. Более того, мы понимаем, что и герой, как только ему посчастливится встретить трамвай, тоже побежит. Кто из нас не бежал за трамваем, как будто он последний и больше не будет до скончания века! Но в «Счастливых днях» мы точно знаем, что герою не добежать, не вскочить на подножку, не подняться.

Трамвай в фильме «Брат» не менее драматичен и драматургичен. В трамвае Данила первый раз достает ствол: «Не брат ты мне, гнида черножопая!» — и бытовая зарисовка в жанре «трамвайное хамство» взрывается ненавистью войны, с которой герой никак не может вернуться. Светин трамвай, необычный, потусторонний, появляющийся как *deus ex machina*, чудесным образом избавляет от смерти, но в его необычности не только сила (можно перевалить через борт и спрятаться), но и слабость — необычное не спрячешь, демоны смерти найдут и поквитаются. Трамвай-призрак без пассажиров, словно Летучий голландец, добавляет повествованию остранения. Он появляется то здесь, то там, вне прямой логики сюжета, но всегда связанный с происходящим на более глубоком уровне — как напоминание о том, что жизнь, любовь, спасение существуют и были возможны. Особенно это очевидно в сцене, когда Данила прощается с Немцем на кладбище, а Светин трамвай проезжает мимо и отсекает прошлое Данилы от будущего.

Трамвай в фильме «Про уродов и людей» торжествен и грозен, он брат пароходу и синемаграфу и так же, как они, провоцирует восхищение красотой технического совершенства, свойственное началу века, а нами утраченное. В «Жмурках» трамвай никого не распахивает из кадра, он скромнен и приличен, как положено провинциальному обывателю, и даже звоночек

его звучит иначе, чем в петербургских картинах. Но когда он проезжает мимо героя, который только что в сердцах выпил газировочки, шваркнул стакан оземь, сел в машину и был таков, камера следует не за героем, а за трамваем — просто из привычной симпатии. И когда бы машина героев ни пересекалась с трамваем (раз пять за фильм), камера всегда задержится и даст трамваю позвонить. Когда Тата с Мишей в «Мне не больно» заплывают под петербургский мостик на лодочке (это их первое, по сути дела, настоящее свидание), ровно в эту секунду по мосту проезжает трамвай, добавляя кадру романтики. На трамвае ездит Иван Скрябин в «Кочегаре», трамвай пережидают сидящие в машине герои «Я тоже хочу» — и именно в этих фильмах становится очевидно, сколько трамвай в балабановском кинематографе уже накопил смыслов и ассоциаций: ему уже можно просто быть в кадре, а поэзия прибавляется сама собой.

Еще один сквозной мотив — лестница: лестничная клетка, ступени, двери, лифты, движение вверх и вниз. Герой «Счастливых дней» в поисках дома поднимается и поднимается по лестницам и стучится и стучится в двери. После метафорического начала с заблудившимся трамваем, нарисованным на стене человечком и безумием больничных сцен номенклатура петербургских парадных поражает гиперреализмом. Они материальны и точно существуют; каждый, кто видел, не забудет: фактуры петербургских лестниц и дверей способны поразить любое воображение зримым напластованием времен и культур. Но есть в этих дерматинových дверях, звонках-пуговицах в два ряда, облупленных кариатидах, покореженных кованых стеблях перил, закрученных спиралью пролетах, снятых во всех подробностях, со всем тщанием и вниманием к мелочам, что-то изначально нездешнее, фантазмагорическое, безнадежное: здесь была жизнь, сейчас она угасает, и все исчезнет. Изгнание героя из дома, который, как ему казалось, у него появился, снято как низвержение в ад: герой бежит вниз, втягиваясь в воронку пролетов, а камера-соглядатай движется по прямой, на лифте, пробивая черные дыры перекрытий, и ритм сопряжения этих траекторий по-настоящему музыкальный, полифонический, разгоняющий действие к коде-финалу.

Каждый раз, когда герою нужно попасть в квартиру, режиссер покажет, как он движется по лестнице, и это будет эстетично и информативно. Данила Багров только и делает, что спускается и поднимается: то в квартиру брата (парадная с колоннами, роскошными, но, сообразно времени, расписанными нехорошими словами), то в коммуналку (бывшая черная лестница опознается сразу), то в мастерскую с музыкантами — как на небо, — и каждый раз это движение от одного социокультурного слоя к другому. Проходки Иогана по лестницам (вверх — в квартиру инженера, вниз — в подвал киностудии) сняты в экспрессивной стилистике немого кино: геометрия подчеркнута, противопоставление верха и низа символично, напряжение растет с каждой ступенькой. Разговоры Виктора Ивановича на лестнице (в квартиру не пускают) — зловещие причудливые тени на лице и ощущение пространства, уходящего в никуда. Много лестниц в «Мне не больно», «Грузе 200», «Кочегаре», «Я тоже хочу» — в каждой проходке балабановского героя есть какая-то тревожная музыка: в ритме ступеней, в прерывистом дыхании, в чередовании маршей и пролетов, в нанизывании дверей, в неизвестности, которая там, наверху или внизу. Лестница противопоставлена улице и площади как вертикаль горизонтали, она расчерчивает

городское пространство, отделяя одну жизнь от другой, она экспрессивна и соблазнительна в своей неотразимой киногении, она дает надежду на перемены — впрочем, как и отнимает.

Погост, кладбище Балабанов ценит ровно за противоположное. Город беспокоен, переменчив, дразнит, обманывает ожидания, мотает нервы, тянет жилы. Городское кладбище — остров блаженных посреди житейского моря: спокойно, безмятежно, все уже случилось, бояться больше нечего, терять — тоже; самое место перестать беспокоиться и начать жить. Кладбище в балабановском кино лишено страха смерти, отчаяния, оно обжито, домовито и дает приют не только мертвым, но и живым.

Как только в «Счастливых днях» строгие прямые улицы сменяются беспорядочным лабиринтом кладбищенских дорожек, герою начинают попадаться живые люди: нищенка ест за надгробьем как за столом, слепой и ослик зарабатывают на жизнь, в склеп каждый день, как в гости, приходит женщина, которая в конце концов даст герою приют. Улицы каменные, а на кладбище — деревья, листья, которые добавляют красок (неважно, что фильм черно-белый), пахнут, шуршат. Скопление надгробий похоже на город, но есть в их хаотичности и разностильности что-то ровно противоположное: геометрическое буйство памятников, пошлые ангелы, чопорные стелы, склепы-дворцы, склепы-избушки, хлипкие оградки, монументальные колонны, изысканные решетки — чуть не единственное доказательство, что в этом городе жили люди, их было много, и они были разные. Герою на кладбище холодновато, но спокойно: никто не тревожит, не гонит, не мучит.

В «Брате» кладбище и вовсе помещено в центр городской ойкумены. Единственное место, где Данила чувствует себя среди своих, в безопасности, в братстве и тепле. Никто не задает лишних вопросов, крыша, огонь, еда, вино — для всех, война осталась за оградой, и Немец категорически отказывается возвращаться в проигранную им городскую гонку. Погост — продолжение дома, смерть — продолжение жизни, одно без другого не бывает, и в фильмах Балабанова кладбище всегда прекрасно, гостеприимно и необходимо, потому что так все устроено, и сокрушаться тут нечему.

В «Грузе 200» гробов без счету, а кладбища нет, и это классический минус-прием, значимое отсутствие. Беззащитность, бездомность непогребенного трупа, невозможность прекратить насилие, добиться от родины-матушки, чтобы она отстала наконец, дала покой! Похороны — не семейное дело, не прощание, не свидетельство уважения к человеку, какой бы он ни был (даже Данила приволакивает убитых убийц на кладбище и просит Немца похоронить «почеловечески»), а головная боль для военкомов, непредусмотренные расходы для городского бюджета, обременительные хлопоты, порождающие рефлексорное желание избавиться от трупа любой ценой.

Зато кладбище в фильме «Я тоже хочу» — настоящий сельский погост, свой, негородской, где, прямо по Пушкину, «дремлют мертвые в торжественном покое» и «неукрашенным могилам есть простор», полная противоположность не только городскому кладбищу, но и всей городской цивилизации. Город со всем своим напряжением жизни остался позади и больше никогда не сможет причинить ни радости, ни боли.

### **ГОРОД КАК ПРОЗА: ПОСЛЕСЛОВИЕ**

Город в кинематографе Балабанова — опция по умолчанию. Балабанов не создает «образ города» в том смысле, который обычно вкладывают в это словосочетание. Он не урбанист, не руссоист, не наследует петербургскому мифу эпохи модерна или городским романсам шестидесятников. Город в его кино — это место действия и точка зрения. В городских декорациях, интерьерах и экстерьерах, живут герои, происходит действие, растет смысл. Сценография поддерживает действие, разгоняя на улицах, ломая на поворотах, раскалывая на перекрестках, тормозя в тупиках. Город для балабановских героев — привычный ареал обитания, незаменимый, но и незаметный. Они живут в городе, как мольеровский Журден говорил прозой — сами того не сознавая. Вверх-вниз по лестнице, черным ходом через проходняк — топография давно превратилась в психологию и социальную стратегию. Город укоренился в сознании, отстроил его по своим правилам и меркам, и высади балабановских героев на необитаемый остров, они все равно останутся горожанами. Так, в «Я тоже хочу», оказавшись ночью в заброшенной деревне, они не полезли по погребам за разносолами, а нашли магазин, и пили казенную, и закусывали консервами, и сидели на ящиках, как на заднем дворе василеостровского магазина. Потому что по-другому они не пробовали. Потому что по-другому Балабанов их не видит.



КИНО



**Ксения Рождественская**

## ХИЩНАЯ МЕХАНИКА ВЗГЛЯДА

«**С**лушайте, вот меня предыдущий интервьюер чуть до инфаркта не довел: что вы хотите сказать тем и тем? Я не хочу сказать, я хочу показать»<sup>1</sup>, — это из интервью Алексея Балабанова, режиссера, который лучше всех здесь понимал, что сила кино — она не в деньгах, и даже не в правде, а вот в этом «хочу показать».

Его фильмы легко перегрузить смыслами, потому что здесь маски действуют в условных декорациях. И легко упустить смыслы, потому что это фильмы о людях, застигнутых посреди мира. В лучших работах Балабанова очевидно, что с его героями ничего не было раньше, разве что вся жизнь, ничего не будет потом, разве что — ну, понятно. Да и сейчас ничего нет — так, трамваи какие-то, кладбища, промзона, необходимость что-то сделать.

Балабанов отлично чувствует (такие вещи нельзя в прошедшем времени) дистанцию между персонажем и маской, киножизнью и киножанром. Все его фильмы так или иначе говорят о кино, и все они говорят о кино одно и то же. Иди, говорят они, и *смотри*.

Вот его герои и смотрят, каждый свое кино. Вот кочегар устался в печь. Вот капитан Журов, не в состоянии участвовать в процессе, наблюдает за живыми порнокартинами. Вот Легавый следит за жизнью рыб в аквариумах. Вот Данила запрыгивает в грузовой трамвай, у трамвая такая же дыра в животе, как у самого Данилы, — и эта пустая рама трамвая проезжает по городу, как передвижной киноэкран. А иногда кино более нагло влезает в сюжет, отбирает у героев смысл, переиначивает пространство фильма. Жизнь и кино меняются местами, и оказывается, что «Про уродов и людей» — это не о заре кинематографа, а об уrodaх и людях. А «Морфий», наоборот, о заре кинематографа.

<sup>1</sup> Быков Д. «Кочегар — счастливый человек. Пока его дочь не убили». Интервью с А. Балабановым // Собеседник. 2010. № 41. 26 окт. URL: <http://sobesednik.ru/interview/aleksei-balabanov-kochegar-schastlivyi-chelovek-poka-ego-doch-ne-ubili/>





Виктор Топоров даже «Замок» когда-то увидел как «кино про кино. Вернее, кино про режиссера. Про молодого режиссера, подошедшего к заколдованному Замку со стороны («с улицы») и не умеющего в эту ужасающую, но и прекрасную цитадель проникнуть. <...> И ясноглазый мальчик, не верящий в „папино кино“, — единственный, кто умеет отличить молодое и талантливое от старчески и ремесленно бездарного»<sup>2</sup>. Замок к тому же напоминает реквизиторский цех — с непонятными механизмами, картонными декорациями, людьми-манекенами.

Собственно, все фильмы Балабанова набиты странными, хищными аппаратами. Лязгающие лифты, трамваи, «новая музыка» в футляре, обрезы. «Замок» был миром механизмов — и людей, которые пытаются быть механизмами. В «Брате» механизмы, от простейших до сложных, становились живыми: кусачки щелкали клювом под песню о черных птицах, двустволка смотрела любопытными зарядами, аудиоплеер своим телом закрывал героя от смерти. Аппараты для перегонки наркотиков, печатные машинки, сломанные автомобили, испорченные телевизоры — все это переставало быть реквизитом, превращалось в персонажей, следило за тем, как люди обнажали свою примитивную механику. Если кому и было снимать стимпанк в России, то Алексею Балабанову. Он, собственно, и снимал, с российскими девушками в роли викторианской Англии. Эпоха раннего капитализма, хищных механизмов, кочегарок, где плохие люди горят, горят, улетают в небо синими вспышками. Дымпанк.

И самый хищный из всех механизмов — кинокамера.

В новелле «Трофим» из альманаха «Прибытие поезда» кино — одновременно палач и залог бессмертия крестьянина Трофима, братоубийцы. Он прибыл на поезде в Санкт-Петербург — а на вокзале стоит французик-фигляр, смотрит в какую-то коробочку, ручку крутит. Что за коробочка? А, ладно, неважно, у Трофима есть другие дела в столице.

«Трофим» — не просто фильм в фильме, это своеобразная матрешка: фильм о прибытии русского поезда снимается внутри новеллы о братоубийце, а показывается — внутри современной новеллы. Здесь, в эпилоге, на экране появляется сам Балабанов. Он везет пленку с записью прибытия поезда своему начальнику, которого играет Алексей Герман, так что новелла превращается в автопародию. Персонаж Германа, специалист по вокзалам, раздражается, увидев на пленке Трофима: он же перекрывает все, за ним не видно самого главного — вокзала. Трофима вырезают из «фильма века», отправляют в мусор.

А может быть, это и есть казнь за убийство брата: отсутствие на пленке. Личный ад.

Обратная ситуация — в фильме «Про уродов и людей». В этой декадентской истории о зарождении кино из духа порнографии, о поганом любопытстве и начале эпохи нового вуайеризма оператор Путилов говорит своей возлюбленной: «Лиза, я спасу вас!» И спасает, но не в жизни, где ему нужна лишь темная комната для проявки пленки, а на экране. Именно на экране бедная Лиза обретет свой рай.

<sup>2</sup> Топоров В. Премьера фильма «Замок» // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Т. VI. Кино и контекст. СПб.: Сеанс, 2004. С. 406–407.



Синематограф здесь — субститут секса. Когда доктор пытается приласкать слепую жену (слепота — не уродство, а символ; когда-то Балабанова еще интересовали символы), та раздраженно говорит: «Ах, оставь!» — и потом, через паузу: «Своди мальчиков в синематограф». И чувствительный порнограф Иоган, посмотрев фильм «Наказание без преступления», наконец улыбнется. Когда этот фильм снимали, Иоган плакал.

«Будущее безусловно за синематографом... — говорил кто-то из персонажей «Уродов», почти как в хите «Москва слезам не верит». — Так что фотография ваша умрет. Мы стоим на пороге чего-то большого, нового. Синематограф — только начало».

Синематограф всегда появляется в фильмах Балабанова, как только на горизонте маячит «что-то большое, новое». Его фильмы часто оказываются матрешками, в них встроено отдельное кино, матрешки рассыпаются от прикосновения. Текст в тексте, «Мышеловка» в «Гамлете». В театре, если верить теоретикам, такие «мышеловки» делают основное пространство пьесы более реальным. В кино иначе. У Балабанова фильм в фильме появляется либо как документ (видеозапись в «Мне не больно» и в «Войне»), либо как эпитафия, либо как возможность другого мира. В любом случае, когда приходит кино, все уже непорочно. Так в «Трофиме», так в «Про уродов и людей», так в той же «Войне», в «Морфии», в «Кочегаре».

Данила Багров начинает свою экранную жизнь с того, что заходит на съемочную площадку, где снимают видеоклип на песню «Наутилуса». Он портит кадр, как и Трофим в предыдущем фильме Балабанова, и, как и Трофим, на секунду становится бессмертным — за это и огребают. Кстати, в этом эпизоде есть объяснение фразе, к которой прицепились все балабанофобы, «я евреев как-то не очень»: перед тем как Багрова начинают бить, а экран милосердно затемняется, слышно, как режиссер зовет, вероятно, вышибалу: «Шульц!» Неудивительно, что Багров после этого мордобоя «евреев как-то не очень» и «режиссеров как-то не очень».

Впрочем, режиссеров и так есть за что не любить. Режиссеры — это все те люди, которые заставляют других людей что-то изображать, жить по их правилам. Режиссер — это няня в «Про уродов и людей». Это герои Никиты Михалкова в «Жмурках» и «Мне не больно». Это капитан Журов в «Грузе 200». И «американец» в «Брате 2». И Кламм в «Замке». И Иван в «Войне».

«Донт шут ми! Энд донт шут пипл! Шут ерселф, понял? Турист, — ругается Иван на Джона, который маниакально снимает на камеру все подряд. — У него бабу вот-вот убьют, а он кино... А еще интересно, что по-английски “снимать” и “стрелять” — это одно слово, *to shoot*». Джон фиксирует все не только ради того, чтобы сделать фильм, заработать денег, спасти возлюбленную. Ему это нужно еще и для того, чтобы не сойти с ума: когда смотришь в объектив, кажется, что находишься в кино, а значит, есть логика и, возможно, будет хэппи-энд.

В «Войне» камера становится не только свидетелем, но и убийцей. Джон не в силах выстрелить в человека, он мучается от необходимости убивать. Когда Джон в финале надевает

камеру на голову, как шахтерский фонарь, он перестает быть человеком. Сам превращается в кинокамеру. И неудивительно, что Джон-кинокамера теперь способен выстрелить в человека. Это ведь одно и то же: *to shoot* и *to shoot*. Донт шут ми, шут ерселф.

Есть у Балабанова и фильмы на грани фарса, в которых персонажи, похоже, ежесекундно помнят о том, что они персонажи. Кинематограф в состоянии аффекта. Можно вспомнить теорию (чуть ли не самим Балабановым предложенную), что он снимал «фильмы для себя» и «фильмы для других». «Брат 2», но особенно «Жмурки» и «Мне не больно» — это игрушечное кино, как бывают пластмассовые фигурки супергероев. В главной роли «Мне не больно» — самая «переигрывающая» российская актриса Рената Литвинова. Здесь она задает доктору удивительный вопрос, как будто о себе рассказывает: «А как у вас с Татьяной из ординатуры? Не обидитесь? Она же актриса. Она же играет: взгляд, загадочность, то-се».

Не зря в «Жмурках», игре в чернушную комедию, даже кладбище не настоящее, как в «Счастливых днях» или «Брате», а игрушечное. И актеры все шуты («шут ерселф») — от Никиты Михалкова до Гарика Сукачева: взгляды, загадочность, то-се. «Есть фильм, типа „Жмурки“, где должны были все играть, специально я набрал звезд, они там пальцы гнут и играют. Это задача была, потому что это комедия», — объяснял Балабанов.

Эти два балабановских жанра, «фильмы для себя» и «фильмы для других», как сиамские близнецы. Если один пьет, второму плохо. Если второй собирает кассу, первому хорошо. Если в одном из них снимают кино, в другом — в него играют.

«Жмурки» и «Мне не больно», в которых нет героев, а есть лишь маски, были, похоже, способом как-то смириться с тем, что смерть безжалостнее кинематографа. После этого «народного кино» Балабанов снял «Груз 200» — еще один жанровый фильм, смертельный хоррор, но теперь уже безо всякого шутовства, без надежды на спасение. Потом были «Морфий», «Кочегар» и «Я тоже хочу» — убийственная обойма, развоплощение по нарастающей, эксперимент по смешиванию кино со смертью.

В «Морфии», с его виньетками, — фильме о том, что «кино для Балабанова — форма наркозависимости»<sup>3</sup>, — кино становится «золотой дозой», милосердной смертью. Герой, доктор Поляков, стреляется в кинотеатре, предварительно сделав себе последний укол. Говорят, сумасшедшие перед смертью приходят в себя, потому что организм тратит на безумие слишком много усилий. Поляков весь фильм живет своим морфием и своим врачеванием, как будто это и есть жизнь, и, как персонаж, не видит виньеток, разбивок на главы, титров немного кино. Но когда начинается революция и заканчиваются запасы морфия, когда все вокруг разваливается, когда весь этот сон смешного человека становится совсем невыносимым, он все-таки идет стреляться не куда-нибудь, а в кинотеатр. Как будто признает: да, это все кино.

3 Мнения о фильме «Морфий» / Абдуллаева З. // Сеанс. 2009. № 37/38. С. 66. URL: <http://seance.ru/category/n/37-38/movies-37-38/mophy/morphymenia/>

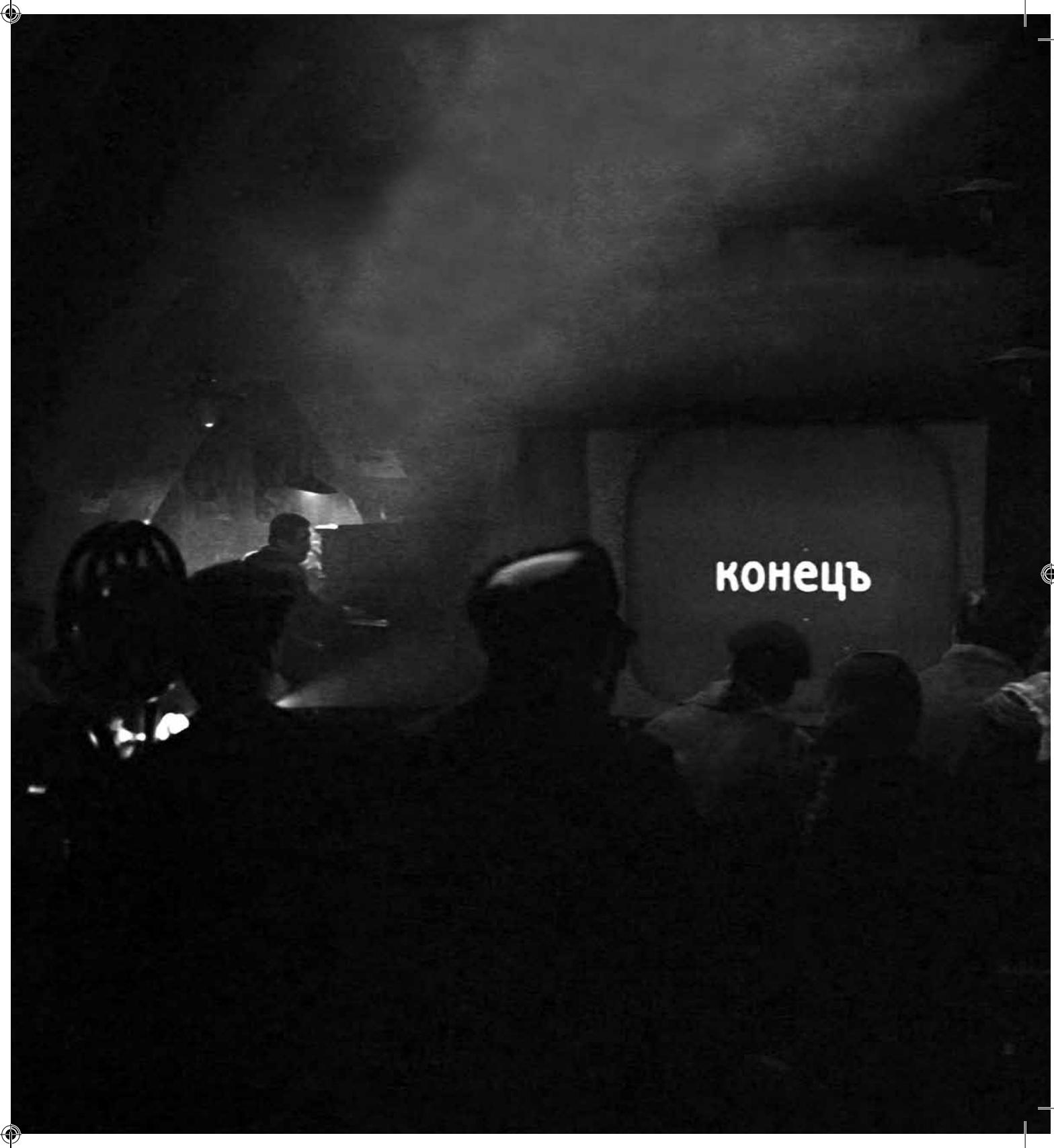
В «Кочегаре» Иван Скрябин медленно, пробуксовывая, пишет повесть о плохом человеке. Когда дяденька кочегар уже сделает все, что хотел сделать, и жизнь начнет потихоньку вытекать из него, девочка сфотографирует его полароидом. Чтобы фотография проявилась, нужно время — именно столько, сколько нужно жизни, чтобы закончиться. («Так что фотография ваша умрет».) Получается, что жизнь кочегара перетекает на полароидное фото, — так индейцы верили, что на фотографии остается часть души.

И на пленке — тем более. В эпилоге мы увидим повесть Скрябина как черно-белое немое кино. На самом деле герой переписывал повесть Вацлава Серошевского «Хайлах» — наивно и неумело. Так же наивно выглядит для современного взгляда немое черно-белое кино. Преувеличенные эмоции, театральные жесты. И это самое адекватное выражение мировосприятия Ивана Скрябина, впавшего в детство. В этом его детском мире остались только базовые понятия: «огонь», «честь», «плохие и хорошие люди». Кино. Движущиеся картинки. Вот что останется после смерти.

«Я тоже хочу» — самый прозрачный, нездешний фильм Балабанова. Последний. Не по времени создания, а по ощущению. Кино уже завершилось, оно работает вхолостую, поэтому и сюжета тут почти нет, и герои как будто собрались из прошлых фильмов и времен, те, кто выжил в балабановские девяностые: Бандит, Музыкант, Шлюха, — они все уже шли в свои последние походы, они уже летели домой («Мальчик, водочки нам принеси»), они уже умирали в других фильмах Балабанова. В роли «кинорежиссера, члена Европейской киноакадемии» сам Балабанов с портфельчиком, застигнутый посреди мира. На Планету Счастья его не взяли: может, кино плохое снимал.

Может, наоборот, слишком хорошее.

Не фильм в фильме, а персонаж в режиссере. Не cameo, а хакакири.



МУЗЫКА



Максим Семеляк

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАУЗА

Балабанов в своих фильмах задействовал музыку по преимуществу ординарную (за исключением совсем ранних работ), порой навязчиво сирую — а если в них паче чаяния попадала песня с претензиями, то прихотливый морок контекста быстро превращал ее во внешнюю, как выражался по другому поводу изощренный Жижек, форму своей полной противоположности. Сравните «Чудесную страну» у Соловьева и Балабанова. У Соловьева она закатное эхо иной реальности, где проживают в заповедном мире своих снов, и чашек мыть не надо. У Балабанова она звучит похабной, как шлепок по заднице секретарши в исполнении Ренаты Литвиновой, колядкой, к которой прилипли все самые мусорные ассоциации девяностых. В тех же «Жмурках» филофонический демарш со *Sparks*: фарсовость альбома *Propaganda* безвозвратно оборачивается гиньолем.

После саундтрека к «Брату 2» Балабанова сослепу назначили чуть не штатным баталистом «Нашего радио», простодушно решив, что раз герой слушает такую музыку, то лишь ею он и определяется.

Это, конечно, послышалось. Русский рок всего лишь озвучивает русский же мглистый морок (неслучайно Беккета Балабанов тоже снимал в местных подъездах), эти песни принадлежат скорее реальности, нежели герою — Данила на перегоне между Нью-Йорком и Чикаго на редкость весело врет, что под Тулой застрял; в сущности, весь этот «Наутилус» — это такая же отмазка, вечная отговорка, бесконечная Тула. С музыкой у Данилы, как с братом: брат есть, но братства как такового нет, потому что родственник чаще всего дрянь (будь то американский хоккеист или даже свой местный душегуб). Тоска по братству неутолима, но уходит в пустоту, в такую же колючую пустоту улетают и бутусовские сочинения. В сущности, от клевой Салтыковой герою проку дальше — больше. Данила в первом «Брате» просит у бутусовцев таблетку от головы и убирается восвояси, в свой привычный круг ада — потому



что той тусовке с верхнего этажа он столь же чужд, как и случайному американцу в сквоте; в принципе его легко представить говорящим кому-нибудь из загулявших наверху гитаристов: «Скоро всему вашему русскому року кирдык».

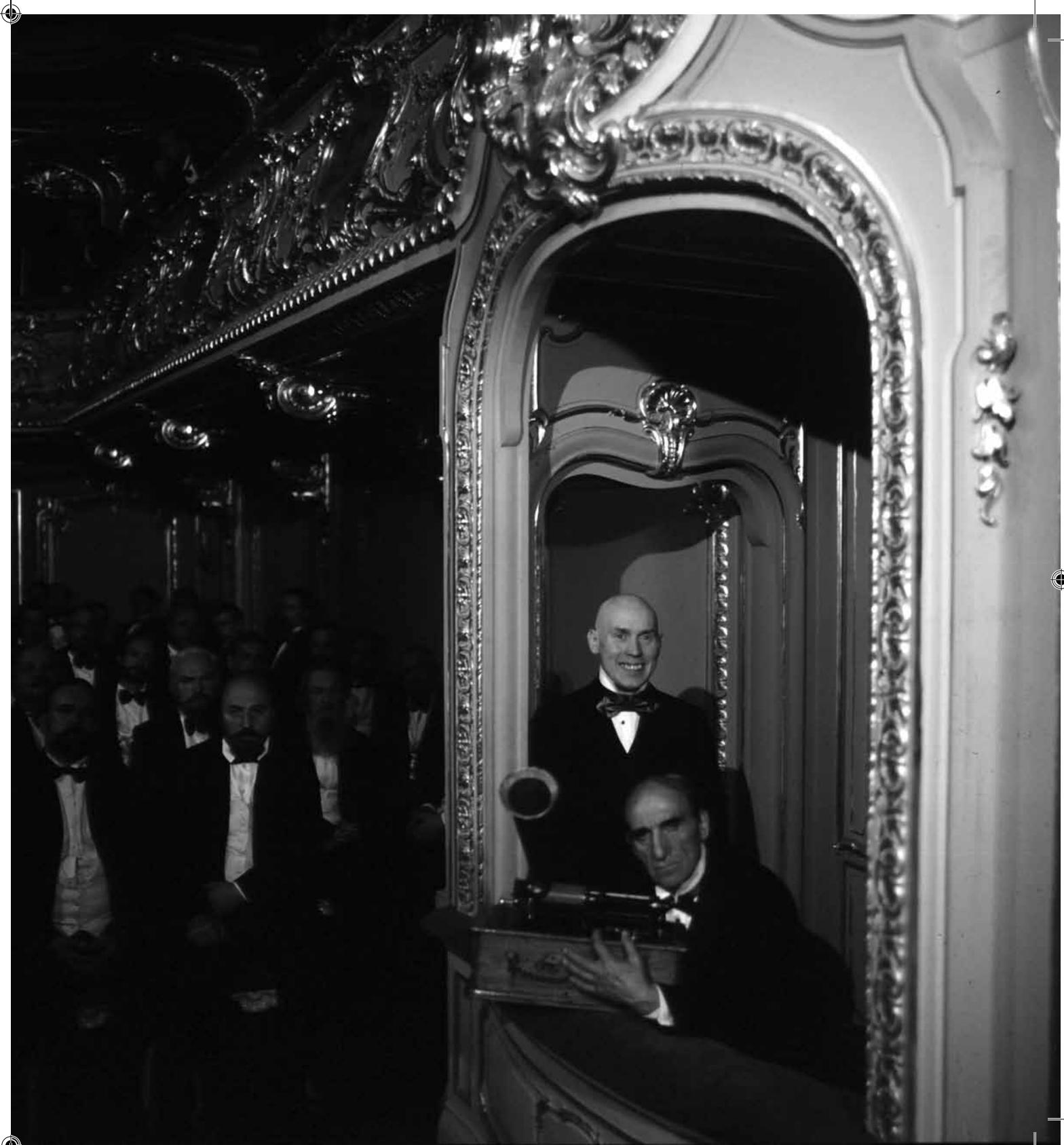
Мне кажется, что Балабанов в конечном итоге пришел именно к этому пониманию: скоро всему вашему русскому року кирдык. Поэтому и Цой у него в финале «Груза» поддельный, и Черный Лукич почему-то звучит в воровском шалмане, и «Гудбай, Америка» поют на показушном утреннике в лицее — в сущности так же, как бугай в начале того же фильма читает Лермонтова. Если рассматривать «Брата 2» как русский вариант «Криминального чтива» (что, по-моему, единственно верный способ оценить его по достоинству), то и финальный вылет под «Гудбай, Америка» следует воспринимать так же, как выход Джулса и Винсента в шортах под *Surf Rider*, — тогда все встает на свои места: русский рок у Балабанова — это скорее знак временной и географической, нежели символ чего-то большего.

Поздние фильмы Балабанова заставляют поверить в то, что музыка там вообще лишняя. Неслучайно, если в «Брате» плеер спасает героя от пули, то в «Кочегаре» в гитарном кофре уже — поклон Мельвилю — таскают стрелковое оружие. Метафора сколь редкая для Балабанова, столь и увесистая. Музыка здесь лишняя, потому что, пользуясь словами Драгомощенко, она «разъедена присутствием». «Кочегар» сцена за сценой морочит голову безвкусным панихидным чил-аутом, навязчивым, как прибаутки бандита из первого «Брата», а в последнем фильме федоровская «Голова-нога» повторяется до тех пор, пока не исчезают остатки смысла: способом подачи это похоже на кодирование.

Естественно, возникает вопрос, а чему, собственно, в таком случае не кирдык — в музыкальном отношении. Пожалуй, последнюю ценность представляет надсадный вой Гаркуши у прощального костра — вот это и есть настоящая ария балабановских героев, а не про полковника, которому никто не пишет. В этом вопле есть что-то первобытное, как справедливо замечала проститутка в «Брате 2». Дальше от этого костра ехать некуда, дальше будет звучать один только саундтрек заваленного горизонта.

«Спойте песенку», — просит Сухоруков в «Счастливых днях» у Невוליной, имея в виду фокстрот *Too Many Tears* Берта Амброуза.

Ответ — нет.





**PEKA**

**Елена Плахова**

## ПО ТЕЧЕНИЮ И ПРОТИВ

**И**з четырех стихий Балабанова больше всего привлекали вода и огонь. Очистительный огонь пылает в топке «Кочегара» и рвется из стволов в двух «Братьях» и «Войне», адский огонь самовозгорается в «Грузе 200». Огненные метафоры органичны для режиссера, создающего мифологическую картину яростного мира, который поочередно выступает то адом, то чистилищем, но раем не бывает никогда. Водная стихия у Балабанова не менее активна, но ее роль не столь очевидна и меняется с течением времени. Вода присутствует уже в его ранних, авангардистских и декадентских фильмах. Помните, как кончаются «Счастливые дни»? Короткий кадр, переходящий в рисунок: затопленная питерская улица, всегдашний балабановский пустой трамвай, словно полузатонувшее судно, а на рисунке та же улица и трамвай, а рядом лодка, и стрелка указывает: «Это — я». В лодке, по всей видимости, нашел последнее прибежище главный герой, потерянный человечек без роду и племени, даже настоящего имени его мы так и не узнали. Скорее всего, финальный образ искусственной реки посреди города, целиком на воде возведенного, — это проекция беккетовского и балабановского абсурда, которым наполнены «Счастливые дни». Но его можно трактовать и как версию всемирного потопа, который, как известно, послан человечеству за грехи.

«Про уродов и людей» начинается и заканчивается кадрами реки реальной — Невы в пору ледохода. По реке прибывает в северную Венецию Иоган — некий inferнальный Гость, безродный космополит, посланник нездешних сил. Ему предстоит разбудить в местных обывателях пристрастие к пороку, а также внедрить весьма подходящее для этого новейшее техническое средство — синемаграф. Осуществив свою миссию, заразив питерское население духом садомазохизма и порнографии, Иоган отбывает туда, откуда пришел, — но не на корабле, а перебежками по льдинам, оставаясь в итоге одиноким пятном посреди вырвавшейся из-под льда реки.





Город на Неве никогда не вызывал у Балабанова особого пиетета. В своей последней картине «Я тоже хочу» он прямо назвал его городом грехов. В этой связи и водная стихия, столь значимая для Петербурга, оказывается метафорой разложения, тлена и декаданса. Вспоминается, конечно, «Смерть в Венеции» Висконти, но, может быть, самый близкий аналог — «Эпидемия» и «Элемент преступления» Ларса фон Триера: речной поток скрывает в своих заводях следы нехороших дел, символизирует застой, болезнь и гниение.

Но это не значит, что река и вообще водная стихия у Балабанова обязательно окрашены в тона декаданса. Трудно представить, конечно, чтобы в его фильмах, как у Тарковского, изливался очистительный дождь. А вот река, поток, водопад — совсем другое дело. В «Войне» Ингеборга Дапкунайте в роли «кавказской пленницы» получила сцену купания в горном потоке, достойную Мэрилин Монро из «Ниагары». Узницу моют на веревке, так что образ очищения неотделим от ужаса бытия. Река жизни и смерти: реванш за неснятый, катастрофически прерванный фильм Балабанова, который так и назывался — «Река».

Этот фильм трагической судьбы занимает в творчестве режиссера центральное место: и хронологически, и по смыслу он оказывается ровно посередине на пути между «Счастливыми днями» и «Я тоже хочу». Даже в фатально усеченном виде «Река» предстает цельным и зрелым произведением, в котором во всем своем величии явлен мифомир Балабанова. Река — ключевой образ этого мифомира.

Появляясь в кадре, она меняет свои очертания, превращаясь из довольно скромной речушки в бескрайнее водное пространство. Хотя берега реки поросли зеленой травой, вода в ней пронзительно синяя, как редко бывает даже в море. В устье реки находится обитель больных лепрой: сюда якуты ссылают тех, кто опасен для общества, здесь изгои проживают остаток жизни — одни уже изъеденные язвами, другие внешне здоровые, но изнутри уже подточенные болезнью. Фактически это уже царство мертвых, а река в этом контексте понимается как символическая дорога из земного мира в загробный. В общем, понятно, что это скорее обобщенная река, нежели реальная — подобно мистической реке Джима Джармуша из «Мертвеца». Она близка природе шаманских практик: после долгой подготовки и пляски с бубном происходит впадение в транс и начинается долгое путешествие по невидимой реке. Так и Балабанов, начиная многие свои фильмы фрагментарными сюжетными линиями, постепенно собирает их в одно русло, и вот мы уже несемся вместе с героями в едином течении.

Мы становимся свидетелями жестокой драмы ревности и любовного соперничества между двумя женщинами, которая кончается гибелью обеих в зажженном одной из них огне. Темы огня и воды сходятся, образуя сюжет противостояния смерти и жизни. Причем огонь, мирно пылающий в домашнем очаге и озаряющий жадное до жизни тело преступницы, становится орудием смерти. Вода же в конечном счете приносит надежду. В последней сцене картины, как в фильме «Про уродов и людей», мы видим ледоход. Девочка с найденным на пепелище новорожденным пытается сесть в лодку, но успевает только положить ребенка, как под нею обламывается лед. И лодка, похожая на индейскую пирогу, отправляется в путешествие по реке жизни, которая сулит младенцу неведомо что.

СМЕРТЬ



## СТОП, КАДР, ЗАТЕМНЕНИЕ

**А** что смерть? Чуть что — сразу смерть. Я отказываюсь принимать ее в расчет. Знаю, да, говорили уже: когда человек умирает, изменяются его портреты. Умирает режиссер, и его фильмы застывают, каменеют, наваливаются надгробным камнем. Теперь на них будут накручивать новые прочтения, выискивать в них идеи, и никто не сможет возразить: да нет, диалоги тут просто так. С идеями кино плохое. Я никогда ничего такого не имею в виду. Нет, ничего за этим нет.

Расхожее высказывание, которое Годар приписывает Кокто, о том, что «кино снимает смерть за работой», сам Годар объясняет так: человек старится и умирает, кино же фиксирует этот процесс. Но возможно и другое объяснение: кино — тот рай или ад, который ждет всех участников процесса после смерти. Те, кто стоит за камерой, те, кто на экране, те, кто в зале, не могут не чувствовать, что пленка будет существовать и после них. А значит, они будут вновь и вновь проживать этот фильм, даже когда никого из них не останется. На экране — торжество их смерти.

В случае с Алексеем Балабановым есть другое, гораздо более простое объяснение. Кино снимает смерть за работой, потому что у смерти в фильмах Балабанова всегда много работы. Она — один из героев, как в «Грузе 200». Или место действия, как в «Счастливых днях». Или время, как в «Морфии».

Когда герой «Счастливых дней» приходит на кладбище, это такое же место смерти — не больше и не меньше, — как и весь Петербург, заброшенный, неприкаянный, черно-белый город. Под крестами можно спать. Позже, в «Брате», среди крестов можно будет пить и греться, и эти кресты будут названы родиной. Еще позже, в «Грузе 200», через кладбище пройдет преподаватель атеизма, решивший принять обряд крещения. Потом, в «Морфии», под крестом доктор вколет себе дозу. Кладбище — это дом.

«Счастливые дни» — слишком очевидное описание послесмертия; тем очевиднее, что Петербург всегда такой — наедине со своими мертвыми, по колена в листьях, патефонная пластинка вечно заедает. Нева не первую сотню лет «гробницей громадной в берегах освещенных лежит». В финале «Счастливых дней» герой ляжет в лодку, задвинет крышку, поплывет по местной Лете, по затопленным дворам Беккетбурга.

Интеллигентная растерянность «Счастливых дней», бесшабашность «Братьев», убийство и неудачное самоубийство в «Трофиме», липкая сладость «Про уродов и людей», — в фильмах Балабанова смерти всегда было больше, чем любви, но все-таки жизни было еще больше. Разве что в «Замке» не говорят о смерти, но, может быть, не зря сам Балабанов считал «Замок» неудачей. Все остальное так или иначе рядом со смертью. Когда в каком-то давнем интервью Балабанову сказали, что Данила Багров из «Братьев» живет со смертью в душе, он возразил: «Нет, никто не живет со смертью в душе». Хорошо, пусть так, но и Данила Багров, и все герои Балабанова живут со смертью по соседству, и иногда ошибаются дверью.

Первый «Брат» вообще один из самых — а вот тут как сказать? Недооцененных фильмов? Да нет, у фильма всенародная любовь, Данила Багров наш президент. Неправильно оцененных фильмов? Кто же знает, что такое правильно или неправильно? Но это, безусловно, фильм, в котором фоновый шум гораздо громче основной темы, смерть и ненависть выходят на первый план, тогда как на самом деле они — всего лишь работа. Зрители отвлекаются на «гниду черножопую», «Америке вашей кирдык», «евреев я как-то не очень» — и не слышат, что на самом деле происходит в этом фильме. «Язык является ключевой вещью», — говорил Балабанов, и «Брат» — это лучший фильм о языке. О Вавилоне девяностых, где никто ни с кем не умеет разговаривать, старая орфография отменена, французский мешается с наркоманским, а «татарин» и «немец» — это звательный падеж, а не национальность. Здесь все говорят неправду — кроме песен «Наутилуса», поющего на мертвом языке девяностых. И Данила Багров — наивный переводчик с метафорического на бандитский, с военного на гражданский.

«Война» стала обратным переводом. Здесь смерть заговорила громче и наглее. Сама идея этого фильма возникла, когда Балабанов увидел по телевизору репортаж из Чечни, в котором на земле стояли отрубленные головы солдат, и весь фильм — рассказ о том, что происходит с человеком, который не в кино смотрел на эти отрезанные головы, а видел их наяву.

В его фильмах есть те, кто убивает, и те, кого убивают. Но есть еще обслуживающий персонал: шоферы, дают себя любить, сидят вахтерами, подкидывают уголь в топку, рассказывают детям о плохих людях, пишут книги, лечат людей, снимают кино. Эти берут в руки оружие только в безвыходных ситуациях. Это и есть самое интересное. «Война» — это ведь не о хорошем парне, который поехал в Чечню спасать других хороших людей и убивать плохих. Скорее, это о несурзном человеке с камерой, который боялся и не хотел никого убивать. А потом взял и убил. Как это произошло? Вот так. Пришла смерть и показала, что надо делать.



Как заметил Константин Шавловский:

Все его фильмы после Кармадона — о смерти. В «Жмурках» смерть смешная, ненастоящая. Назывная. Она такая — до осознания. В «Мне не больно» — прикрыта фиговым листком мелодрамы. «Груз 200» — физический распад, страх гниения заживо. «Морфий» — анатомия смерти. Наконец, «Кочегар» и «Я тоже хочу». Метафизика: ад и рай. Кажется, что он оставался, потому что отвечал на один очень личный вопрос (это, конечно, помимо всех интерпретаций, которые есть и которые будут). Ответил. И ушел.

До неоконченной «Реки» смерть в фильмах Балабанова была невинной старлеткой. Сюжетным ходом, культурным штампом. Настоящая, не киношная смерть — сначала актрисы Туйары Свинобоевой, погибшей в автокатастрофе, когда снималась «Река», потом трагедия со съемочной группой с Сергеем Бодровым-младшим в Кармадонском ущелье — не то чтобы изменила балабановскую стилистику: его герои все так же смотрят в темноту и видят огни. Но если раньше темнота была концом жизни, а огни чем-то более важным: долгом, любовью, братством, — то теперь чем дальше, тем яснее: темнота — мир. Огни — смерть. Светятся.

Начиная со «Жмурок», смерть в фильмах Балабанова уже в своем праве, пришла работать ассистентом режиссера. Она переделывает под Ренату Литвинову «Трех товарищей» в фильме «Мне не больно», неуклюжей попытке нежности. Смерть веселится в «Жмурках», фарсе о накоплении капитала. «Доктор» Леша задает в конце «Жмурок» вопрос, который часто задавали по поводу фильмов Балабанова: «А че так много народу мертвых?» Самый страшный хоррор российского (а возможно, и не только российского) кинематографа «Груз 200» настолько несовместим с жизнью именно потому, что смерть здесь — и. о. жизни. В зомби-фильмах, в вампирских ужасиках есть надежда на послесмертие, не очень счастливое, но иногда весьма забавное; в «Грузе 200» посмертное существование заменяется присмертным, вместосмертным. Приходится делить постель с трупами, не обращая внимания на мух.

В «Грузе 200» можно искать и находить метафоры — и про Россию, которая спит со своими трупами, и про вечный засиженный мухами Ленинск, черную мертвую дыру, откуда нет выхода, и про свидание со смертью, которое ждет всех, кто имеет в себе силы сказать: «Скоро изменится все». И 1984 год, конечно, жужжит тут, пока зритель в наручниках рыдает посреди мертвых тел.

Но на самом деле «Груз 200» настолько страшен не из-за этих метафор, а потому, что Балабанов буквально и подробно экранизирует фигуры речи. Он развоплощает метафоры, убивает их. Журов любит Анжелику, хочет приковать ее к себе и никогда не расставаться, хочет доставить ей удовольствие любым способом. Она ждет жениха — вот, пожалуйста, «жених приехал». Артем Николаевич уверен, что нет души и нет Бога, — поэтому в финале, когда он приходит в церковь, там тоже никого нет. А главная фигура речи — в самом названии фильма: можно назвать труп «грузом 200», но мух от этого не станет меньше. Балабанов отказывается от фигур речи, он вскрывает гроб и вытряхивает оттуда мертвеца.



Всегда, во всех своих фильмах, этот режиссер считывал код времени — не того, о котором вроде бы снимал («Шла вторая половина 84 года»), а времени, которое сейчас и всегда. И пространство его вселенной условное, точнее — безусловное: все происходит здесь и везде, из Кремля — сразу на ржавые задворки, из Нью-Йорка сразу в Чикаго, и Углич, и Ленинск вокруг. Со смертью так же: это жизнь может быть чьей-то, а смерть — она всегда твоя. В ней есть свой 84 год, свой Кремль и свои задворки. «Кровь сильно идет?» — «Я в этом не сильно понимаю. Но идет».

Кровь идет то сильнее, то почти иссякает. «Морфий» — записки покойника, история болезни с летальным исходом: живой человек постепенно становится мертвым, а страна вязнет в сугробах революции. «Кочегар» — песенка про плохих и хороших людей: «Дядя кочегар, расскажи о плохих людях». А что тут расскажешь? Плохие люди умирают. Хорошие люди оказываются плохими и тоже умирают. Все умирают.

Путь Балабанова-режиссера, от первого до последнего полнометражного фильма (увязнув в снегу, по горло в питерской стыллой воде, по кривым миражам девяностых и смешному Михалкову двухтысячных), начинается посмертными мытарствами и кончается походом на край смерти. «Я тоже хочу» — русская народная сказка, еще дальше в Смерть, пейзаж уже совсем нездешний. Поспешное, все из пустот, роуд-муви о душегубах, старике, музыканте и блуднице, «Я тоже хочу» — «Кентерберийские рассказы» в русской версии. Паломники рассказывают друг другу байки по пути к безголовой Колокольне Счастья, порталу на другую, счастливую планету. Обсуждают, кого «взяли», кого «не взяли», как когда-то обсуждали тех, кто уехал и кто остался. Балабанов в интервью подчеркивал, что речь идет не о рае или аде, а именно о другой планете. Кажется, лукавил. Счастье и смерть здесь — почти синонимы: и те, кого «возьмут», и те, кого «не возьмут», не останутся среди живых. «Возьмут», кстати, тех, кто немножечко блаженный.

У разрушенной церкви посреди вечной зимы сидит сам Балабанов — «режиссер, член Европейской киноакадемии». Его «не взяли», хотя он тоже хотел счастья. С другой стороны — а что ему делать на планете вечного счастья? «Эта планета — не нашей системы».

У Набокова в «Приглашении на казнь» есть отчаянный эпизод, в котором автор изо всех сил пытается подсказать читателю слово, но чувствует, что читатель не увидит, не поймет. Цинциннат незадолго до казни пишет что-то нервное, бумага заканчивается, он берет последний отыскавшийся лист:

«...смерть», — продолжая фразу, написал он на нем, — но сразу вычеркнул это слово; следовало — иначе, точнее: казнь, что ли, боль, разлука — как-нибудь так... <...> отошел от стола, оставил там белый лист с единственным, да и то зачеркнутым словом.

Простая шарада, игра в зачеркнутые слова. Набоков хочет сказать: «смерти нет», но сказать не впрямую, хочет, чтобы читатель сам догадался: смерти нет. Балабанов делал то же самое, что Цинциннат перед казнью: снимал смерть за работой. И одновременно зачеркивал ее работу.

Цинциннат тут не зря вспоминается: в фильмах Балабанова, как и в мире «Приглашения на казнь», поражает пустота, картонность, недолговечность мироздания. Миры Балабанова идеально выстроены, вещны, он с огромным уважением относится к пространству. Все эти кинозалы «Про уродов и людей» или «Морфия». Коридоры и лестницы «Брата» или «Брата 2» (только в первом «Брате» лестницы — внутри дома, во втором — снаружи небоскреба, во втором «Брате» важнее не верх и низ, а «снаружи» и «внутри»). Серые трубы и телевизионные кишки в «Грузе 200». Лифт «Кочегара», скользкие улицы. Ущелья и Кремль «Войны». Но вот вроде все настоящее, а кажется, что это плохо нарисованный задник, актеры — лишь фигурки с подписью «это я», как в «Счастливых днях». Да и сюжеты какие-то условные, неловкие. Куда-то пошли или поехали, что-то пытались сделать, получилось что-то другое. Но и то, что собирались, тоже вроде сделали. Теперь только сидеть в снегу и ждать. Земля, когда-то такая большая и пустая, стала маленькой, по ней ходят последние, уставшие люди. Три последних фильма Балабанова заканчиваются самоубийствами: стреляется в кинотеатре герой «Морфия», кочегар, разобравшись с плохими людьми, режет себе вены, идут то ли к Богу, то ли за смертью герои «Я тоже хочу». Может быть, это одно и то же. Может быть, поэтому зрителей Балабанова уже не пугает смерть.

Следовало — иначе, точнее: «Груз 200», что ли, «Жмурки», «Кочегар», «Я тоже хочу». Отошел от стола, оставил там белый лист с единственным, да и то зачеркнутым словом.



**УТОПИЯ**



**Антон Долин**  
**УТОПИЯ**

«**Н**е нужен тебе город Солнца, где все трудятся, счастливы этим, где равны все! А мне нужен! И я построю его! Не в масштабах вашего дерьмового Союза, а здесь, на этом участке. Скоро все изменится», — горячится Алексей, алкаш и идеалист, житель избушки на краю света, куда судьба заносит всех подряд: и вьетнамца-гастарбайтера, и милиционера-маньяка, и профессора научного атеизма из университета, и дочку секретаря райкома, и ее дружка-фарцовщика. Вселенная на тесном пяточке, загнанная в банку с пауками, которая, по Достоевскому, равноценна вечности. Утопия, в которой все должно измениться — но, вероятно, так и не изменится. Чтобы оставалось где жить и во что верить.

Самый беспросветный фильм Балабанова «Груз 200» знакомит нас с единственным, вероятно, его персонажем, который не вызывает ничего, кроме симпатии. Он безупречен (безупречных ни в жизни, ни в кино не бывает) — по пьяни чуть не насилует девчонку; но, во-первых, «в городе Солнца жен нет, все равны», а во-вторых, возьми он ее под свое крыло, и не досталась бы Анжелика упырю-убийце Журову, не пошла бы по девяти кругам бытового советского ада. Зато Алексей — тезка актера Серебрякова, сыгравшего здесь одну из самых маленьких, но и самых тонких своих ролей, — готов умереть за принцип. И умрет. Зато он верит, а за это, по Балабанову, многое прощается.

Верит — во что? С Богом в фильмах Балабанова сложно: его сплошь и рядом поминают всуе, но верить в его справедливость с каждым кадром все сложнее. Вера в Утопию честнее и проще. Унаследованная от СССР, да и от дореволюционных мыслителей-провидцев, она направляет взор в будущее. От нее — тот вектор, который не дает балабановским искателям сидеть на месте, который толкает их из здесь и сейчас в другое пространство и время. Предчувствие Утопии — то, что не позволяет увидеть в его фильмах тривиальную «чернуху» и бытописание. В конце концов, чем гуще тьма, тем ближе рассвет. И Томмазо Кам-





панелла писал свой «Город Солнца» в пожизненном заключении, в застенках инквизиции, под пытками.

Первый город Солнца Балабанова — его новая, после Свердловска, родина, Петербург. Мутный, холодный, призрачный, нищий, но вместе с тем волшебный, необъяснимо точно отраженный в сюрреалистических «Счастливых днях». Как в настоящей утопии, безмянный бродяга обретает там имя, крышу над головой и даже, вроде как, возлюбленную — хотя все это со временем оказывается миражом. Если в пьесе Сэмюэла Беккета, к которой отсылает заголовок фильма, счастья на сцене не было — оно скрывалось в далеком и, возможно, вымышленном прошлом, то у Балабанова счастье все еще в надежде на будущее. Ею же иррационально воодушевлен Трофим, герой одноименной короткометражки: так же пережив символическую смерть и воскрешение, он отправляется в Питер — и получает призрачную посмертную жизнь на пленке французского кинооператора, снимавшего на перроне очередное «Прибытие поезда». Какой-то общий свет сквозит в выражениях лиц молодых Виктора Сухорукова в «Счастливых днях» и Сергея Маковецкого в «Трофиме»: растерянная надежда, назовем это так. С таким же лицом сходит с перрона Данила Багров в «Брате». И для него ведь, хоть ненадолго, Петербург исполнит все мечты — он найдет здесь верного друга, родного брата, любимую женщину и в каком-то смысле призвание. А заодно познакомится с любимым рок-певцом, небожителем в прямом смысле слова; недаром начинающий киллер охотится за альбомом «Наутилуса Помпилиуса» с говорящим названием «Крылья».

Второй город Солнца — Москва, куда отправляется в финале «Брата» неунывающий Данила. Если Петербург — призрачный город, то Москва и вовсе — город-сон, город-морок. В одном, по меньшей мере, Бутусов, в другом и вовсе Ирина Салтыкова. Столица красива и фальшива, как крашенная блондинка, поющая свои сладкие песни под фанеру. Когда в «Войне» лишившийся жены англичанин Джон, которому удалось чудом вырваться из чеченского зиндана, пытается пойти по московским инстанциям, справедливости находит не больше, чем дембель Багров. И все-таки это — еще одна утопия, вотчина Колеса Фортуны: в травестийном мире «Жмурок» более удачливые наследники Данилы, провинциальные киллеры Саймон и Сергей, находят в Москве единственное возможное в РФ счастье — дорогие костюмы с галстуками, должности депутатов, кабинеты с видом на Кремль. Плюс секретаршу Ренату Литвинову и швейцара Никиту Михалкова.

Третий город Солнца — где-то за бугром, куда и уходит светило по вечерам. Зыбкое царство свободы, где те же цепи да плетки, только бутафорские — как в горькой и страшной коде «Про уродов и людей». За подмогой едет туда, домой, Джон, но и в Лондоне ему ни от кого не будет помощи. И подвиг Данилы Багрова во втором «Брате» оборачивается пустым, бессмысленным ухарством: пусть за ним сила (она же правда), счастья она не принесет. Америка злых улиц, грязных подворотен, пустых автострад — едкое и горькое разоблачение мечты о недоступной утопии. Но путешествие к этому далекому Солнцу необходимо: лишь на таком расстоянии становится ясно, что истинный его Город — там, откуда уехал. «Я узнал,

что у меня есть огромная семья: и тропинка, и лесок, в поле каждый колосок, речка, небо голубое — это все мое, родное. Это Родина моя! Всех люблю на свете я!»

Зеркальное отражение двух, вероятно, ложных — но за тысячи километров друг от друга обретающих подлинность — утопий выражено ярче всего в сценарии нереализованного «Американца». Нью-йоркский бизнесмен Ник, потерявший деньги на афере с русскими бандитами, едет в далекую Сибирь — и, пережив страшные испытания, став в прямом смысле слова другим человеком, обретает-таки счастье с новой семьей, учительницей английского Катей и ее сыном Петей: на крайнем Севере, в юрте тофаларов. Меж тем брат Кати, беглый зэк Алеша, бежит за тем же счастьем подальше от родного Иркутска — в Америку. Единственный фильм Балабанова, в котором должен был присутствовать не иронический, а полноценный хэппи-энд, так и не воплотился на экране. Едва ли это случайность. Два раза режиссер пытался достичь того — самого далекого из возможных — берега, на котором утопия все-таки состоится: сначала в «Реке», так и не сложившейся в фильм из-за трагической гибели актрисы Туйары Свинобоевой (сценарий назывался «На краю земли»), потом в «Американце». Оба раза попытка сорвалась.

Природа, где нет места людям, — возможно, и есть следующий город Солнца Балабанова. И все-таки люди пытаются незаконно, контрабандно ухватить себе частичку этого покоя и этой воли — за что расплачиваются жестоко. Недаром место действия «Реки» — крошечная колония обреченных на смерть прокаженных в глубинах якутской тундры. Очищающее пламя, в котором суждено было сгинуть всем героям фильма, делало эту Утопию окончательной, еще раз подтверждая: она не для человека. Этот лес, эта вода, эти горы невысказанной красоты, как в подчеркнуто-открыточных пейзажах «Войны», становятся смертоносными, как только туда проникает *Homo sapiens*. Не ответ ли здесь герою первой короткометражки Балабанова «Егор и Настя», который зачитывался «Уолденом» Торо? «Человек — существо ущемленное, и, когда он в мелочах начинает видеть великое, он, конечно, обманывает себя, но он по более большому счету не обманывает себя, по более большому счету он прав. На самом деле жизнь прекрасна, только мы об этом ни фига не знаем...» Есть места, где еще возможно «увидеть великое» и почувствовать, как оно прекрасно, — да только нас в тех местах как не было, так и нет.

Попытка догнать Утопию сродни безуспешным попыткам Ахиллеса сравняться с черепахой. Парадокс, в полной мере переданный Кафкой в его прозе и переведенный Балабановым на визуальный язык сначала в «Замке», а потом и в остальных фильмах. Утопия сопротивляется, отказывается принимать материальные очертания и остается идеей, мечтой, направлением движения. Движения на утлом «маленьком плоту», о котором поет Юрий Лоза за кадром «Груза 200», на тающей льдине, на которую уходит с петербургской набережной Иоган в последних кадрах «Про уродов и людей».

Движение за Солнцем как попытка добежать до горизонта — еще и погоня за временем, в надежде на «город-сад» близкого будущего: оно вот-вот наступит. Веры в другую эпоху еще меньше, чем в иное место. Этот лейтмотив позволяет объединить в трилогию «несвершен-





ного будущего» три поздних фильма Балабанова. Сначала «Груз 200», который закрывается концертом группы «Кино» — той самой, что в другом фильме так настойчиво требовала перемен: СССР пал, но мало что изменилось. Потом «Морфий», с редкой последовательностью топчущий большевистскую мечту построения «нашего нового мира». Наконец, «Кочегар», реквием по «лихим девяностым», в жаркой топке которых догорал труп советской мечты. Из пепла не родилось никакого феникса, мертвое так и осталось мертвым.

И все-таки последняя отчаянная попытка была предпринята в фильме, где Балабанову удалось победить и пространство, и время: «Я тоже хочу». Апокалиптическая фантазия во все лишена сюжета или характеров в традиционном понимании. Пятеро — не персонажей, масок — в большой черной машине, будто в катафалке, едут в страну вечной смерти, чтобы обрести вечную жизнь. Говоря проще, счастье. Удивительно ли, что находится оно вдали от городов, в необитаемой Зоне — в самом сердце аномальной ядерной зимы, напоминающей о мерзлоте якутской глуши. И счастье это скрыто в жерле безглавой колокольни — трубе, направленной напрямик в небо. В ней испаряются легким дымком Музыкант и Проститутка, оставляя на земле лишь Бандита, в компании еще одного невесть откуда взявшегося странника, и Режиссера в исполнении самого Балабанова. Он тоже хотел счастья, но ему оно не выпало.

Ему — в смысле персонажу фильма. Настоящий Балабанов отыскал настоящую Колокольню Счастья. Согласно самопровозглашенному принципу «фантастического реализма», нашел не в фантазиях, а в реальности, в селе Еськи Бежецкого района. Вероятно, вошел туда и исчез. Через сорок дней после его смерти она рухнула. Вход в Утопию закрылся.

## ЧАСТЬ IV

## П Р И Л О Ж Е Н И Е

**Алексей Балабанов**

## МОЙ БРАТ УМЕР

В палате было светло.  
Карина улыбалась. Под простыней выделялся ее огромный живот.  
В палату вошел доктор, держа в руках снимки.  
— У вас двойня, — как-то неестественно весело сказал он. Немножко специально.  
Посмотрел на то, что держал в руках, и передал Карине.  
— Мальчики, — сказал он.  
Карина продолжала улыбаться, но снимков не взяла.  
— Я знаю. Ваня и Петя, — сказала она

\* \* \*

Доктор вышел из палаты, прошел по коридору, где сидели хорошо одетый мужчина средних лет и молодая женщина.  
— Можно? — спросил мужчина уходящего доктора.  
— А, да, конечно, заходите. Только не долго.  
Мужчина встал и вошел в палату. Женщина прошла за ним.  
Карина улыбалась.  
— Ваня и Петя, — сказала она.  
Мужчина промолчал.

\* \* \*

Карина кричала.  
— Тужься, тужься, — повторяла акушер.

По коридору прошел доктор. Мужчина сидел там же. Женщина нервно встала.  
— Не волнуйтесь, все хорошо, — сказал им доктор, проходя, и зашел в палату.  
Мужчина тоже нервничал.  
— Ну что? — спросил доктор, войдя в палату.  
— Первый пошел, — сказала акушер.  
Карина кричала.  
Появился первый. Акушер приняла его.  
— Мертвый, — привычно сказала она и передала тело доктору.  
— У него глаз нет, — нервно и чуть испуганно сказал доктор.  
У мальчика вместо глаз были черные дырки.  
— Второй пошел, — воскликнула акушер.  
Доктор принял его сам.  
У мальчика было четыре глаза. Он кричал.  
Карина кричать перестала.  
— Я знал, — сказал доктор.  
Он провел рукой перед белыми глазами младенца.  
— Он не видит, — сказал он и передал младенца акушеру.

\* \* \*

Доктор прошел по коридору. Мужчина и женщина сидели там же.

\* \* \*

Мужчина стоял у кровати Карины. Она плакала, прижимая к груди четырехглазого ребенка.  
— Его надо отдать в приют для уродов, — сказал мужчина.  
— Нет, — плача воскликнула Карина, прижимая к себе мальчика.  
— Тогда выбирай: либо я, либо он. Такой наследник мне не нужен.  
— Я его никому не отдам, — истерично крикнула Карина.  
— Тогда так... Я оставляю вам квартиру и пятьсот тысяч евро. Живите с миром, — спокойно сказал мужчина и вышел из палаты.  
— Саша! — крикнула Карина.  
Женщина вошла в палату.  
— Таня, — сказала Карина тихо...

\* \* \*

По реке шел лед.

## МОЙ БРАТ УМЕР

Прошло восемнадцать лет.  
Ваня жил в голове у Пети. Его глаза видели.

«Церковные, — говорю, — и на небо смотрят не с верою, а в Аристотилевы врата глядят, — читал Ваня, — и путь в море по звезде языческого бога Рамфана определяют. А ты с ними в одну точку смотреть захотел?

А Лефонтий отвечает...»

— Страницу перелистни, — попросил Ваня.

Петя перелистнул. Он сидел за столом перед открытой книгой и слушал Ванин голос.

«Ты, дядя, баснишь: никакого бога Рамфана не было и нет, а все единою премудростию создано.

Я от этого словно еще глупее стал и говорю:

— Церковные кофий пьют.

— Что за беда, — отвечает Лефонтий. — Кофий боб, он был царю Давиду в дар принесен.

Я сам вовсе уже не знаю, что сказать, да брякнул ему:

— Церковные, — говорю, — зайцев едят, а заяц поганый.

— Не погань, — говорит, — Богом созданного, это грех.

— Как, — говорю, — не поганить зайца, когда он поганый, когда у него ослий склад и мужеженское естество, и он рождает в человеке густую и меланхолическую кровь».

— Ладно, хватит. Устал я что-то, — сказал Петя.

— Закладку положи, — попросил Ваня.

Петя вложил закладку и закрыл томик с надписью «Н. С. Лесков».

— Тетя Таня пришла, — сказал Петя.

У него глаза были покрыты белой пленкой. Волосы были длинные.

— А ты почему знаешь, что она? — спросил Ваня.

— А ты что, не знаешь, что я шаги слышу? — спросил Петя.

Квартира была большая.

— Привет, Петя! — сказала тетя, входя в комнату.

— Тетя Таня, прибери, пожалуйста, и суп свари, — попросил Петя.

Тетя Таня вышла.

— Давай к маме сходим, — сказал Ваня.

— Давай, — ответил Петя.

Петя встал и надел черные очки.

— Мне очки не забудь, — сказал Ваня.

Петя взял ободок темного стекла и надел на Ванины глаза.

\* \* \*

Он шел по улице.

— Ваня, ты знаешь, мне Лесков не нравится. Я его не понимаю. Я слов много не знаю.

— А мне нравится, — сказал Ваня. — Я тоже много слов не знаю, но тем он и интереснее. Вот Достоевский просто пишет, у него сюжеты интересные, а вот фразы «до чего ж поганый народ — люди» он не придумает. Осторожно, здесь ступенька...

— Я помню, — сказал Петя. — Я шаги считаю.

В руках у него была трость для слепых.

Петя пересек площадь, прошел по узкой улочке и подошел к старому зданию с надписью «Психиатрическая больница № 1».

Петя прошел по коридору и сел на скамейку. Из кабинета вышел доктор и пошел по коридору. Он хромал.

— Здравствуйте, доктор! — крикнул Петя.

— А как вы знаете, что это я? — спросил доктор, подходя.

— По шагам, — сказал Петя. — Вы же знаете, что я хорошо слышу, а Вы хромаете на правую ногу.

Доктор улыбнулся.

— Как мама сегодня? — спросил Петя.

— Сегодня не очень. Пойдемте, — сказал доктор.

Доктор взял Петю под руку, они прошли по коридору и вошли в палату.

В одноместной палате дремала мама. Она была седая.

Петя подошел и сел на край кровати.

— Здравствуй, мама! — сказал он.

Мама открыла глаза.

— Ваня, — сказала она, глядя немножко мимо него.

— Мама, я тебе каждый раз говорю, что Ваня умер, — сказал Петя.

— Это туловище мое умерло, — сказал Ваня. — До чего ж поганый народ — люди.

— Ваня, — сказала мама, беря Петю за руку.

Она все так же смотрела мимо. Они молчали.

— Пойдемте, Петр, — сказал доктор.

Петя встал, и они вышли.

— Надо за два месяца заплатить, — сказал доктор уже в коридоре.

— Тетя Таня занесет деньги, — как-то отрешенно сказал Петя. — А когда ее можно будет забрать домой? — спросил он.

— Я не знаю, — сказал доктор.

\* \* \*

Петя молча шел по городу.

— Давай в банкомат зайдём, — сказал Ваня. — Осторожно, машина!

— Я слышу, — сказал Петя, остановился и пропустил машину.

\* \* \*

Он стоял перед банкоматом, держа в руках карточку.

— Другой стороной, — сказал Ваня.

Петя перевернул карточку, провел рукой по банкомату и ввел карточку в гнездо, нащупал клавиши и четыре раза нажал на цифру 1.

На экране возникли суммы. Петя привычно нажал на сумму 5000. Потекли деньги. Петя забрал деньги и нажал еще раз.

\* \* \*

Петя шел по улице.

— А маме хуже стало? — спросил он.

— Да, — сказал Ваня. — Давай в бар зайдём.

Петя прошел через пустующий старый рынок и подошел к узкой арке с крутыми ступеньками, ведущими к реке.

— Чуть правее, — сказал Ваня. — Ты помнишь, ступеньки крутые.

Петя спустился по ступенькам и подошел к ресторану «Старая пристань».

Он вошел в полутемный бар на первом этаже и сел с краю за стойку.

— Коля, — позвал он бармена.

— Здравствуй, Петр! — сказал бармен, подходя. — Как всегда? — спросил он.

Петя кивнул.

— Взял бы чего-нибудь другого, — сказал Ваня.

Бармен налил полстакана дорогого виски.

Бар был полупустой. Петя повернул голову. На другом конце барной стойки сидели две девушки. Они смеялись.

Бармен поставил стакан на стойку.

— Девушки красивые, — сказал Ваня.

Петя отпил из стакана.

— Коля, налей девушкам виски, — попросил он.

Бармен налил виски, поставил перед девушками и что-то тихо сказал им.

Крайняя девушка взяла стакан и с удивлением посмотрела на Петю.

Петя еще раз отпил.

Девушка взяла стакан, подошла и села рядом.

— Ирина, — сказала она.

— Петр, — сказал Петя.

— За знакомство! — сказала Ирина.

Они чокнулись и выпили.

Она была старше.

— Я плохо вижу, но я слышу хорошо, — немного смущенно сказал Петр.

— Вы такой дорогой виски пьете? — кокетливо сказала Ирина. — У вас много денег?

— Ну, есть чуть-чуть.

— Предложи ей как-нибудь поужинать, — сказал Ваня.

— А давайте как-нибудь поужинаем вместе? — предложил Петя.

— Давайте, — сразу согласилась она. — А где?

— Скажи, здесь, в ресторане на втором этаже, — подсказал Ваня.

— Давайте в ресторане на втором этаже? Я позвоню Вам. Напишите телефон.

— А как Вы прочтете? — спросила она.

— Я с тетей живу, — сказал Петя.

— Коля, дай ручку! — крикнула Ирина.

Они допили виски.

\* \* \*

Петя сидел дома и ел суп.

— Ну, я пойду? — спросила тетя Таня.

— Да, тетя Таня. Вы когда придете?

— Завтра, — сказала она и пошла.

— Если бы тетя Таня нас не усыновила, сидели бы мы сейчас в приюте для неполноценных.

Доешь, книжку читаем?

— Достал ты меня своим Лесковым. А она правда красивая?

— Да, — сказал Ваня. — Открой первые три страницы перед закладкой, я тебе еще раз про женщин прочту.

Петя отложил ложку и раздраженно полистал книгу.

«У нас в русском настоящем понятии насчет женского сложения соблюдается свой тип, который, по-нашему, гораздо нынешнего легкомыслия соответственнее, а совсем не то, что кочка, — читал Ваня. — Мы длинных цыбов, точно, не уважаем, а любим, чтобы женщина стояла не на долгих ножках, да на крепоньких, чтоб она не путалась, а как шарок всюду каталась и попевала, а цыбастенькая побежит да спотыкнется».

Петя захлопнул книгу.

— Все! — зло сказал он.

— Дурак ты, Петька, — сказал Ваня. — Вот умру я скоро, тебе нужен кто-то будет.

\* \* \*

Петя с Ириной сидели в ресторане возле окна с видом на реку.  
— А Вам нравится Лесков? — спросил Петя.  
— Не знаю, я не читала.  
— Нам еще вина принесите, — попросил Петя официанта.  
Официант забрал пустую бутылку красного французского вина.  
— Ну что, решайся! — сказал Ваня.  
— Ирина, выходите за меня замуж, — сказал Петя.  
— Вот так сразу? — растерялась она.  
Подошел официант и открыл бутылку.  
— А цыбастькая побежит да спотыкнется, — сказал Ваня.  
Ирина разлила вино.

\* \* \*

Прошел год.  
Петя сидел и слушал старый телевизор. Там шел фильм.  
Ваня рассказывал, что происходит.  
Вошел отец.  
— Кино смотрите? — спросил он, — Я еще возьму кое-что.  
— Здравствуй, папа! — сказал Петя.  
— А, да, привет!  
Виски его уже покрыла седина.  
Он прошел дальше, открыл секретер и достал какие-то книги.  
Вошла Ирина.  
— Папа! — позвал Петя.  
Отец вошел в комнату.  
— Папа, я хочу познакомить тебя со своей женой.  
— Ирина, — сказала она.  
— Рад познакомиться. Александр Сергеевич, — сказал отец и улыбнулся.  
— А вы правда миллионер? — кокетливо спросила она.  
— Ну, есть чуть-чуть.  
— Папа, — взволнованно сказал Петя. — Надо в больнице за маму заплатить.  
— А что, у тебя деньги кончились? — спросил отец.  
— Но уже мало осталось, — ответил Петя.  
— Надо зарабатывать, — сказал отец и вышел.  
Вышла и Ирина.  
Шел фильм. Ваня продолжил комментировать.

\* \* \*

Петя сидел на краю кровати. Мама держала его за руку.  
— Ваня, — повторяла она.  
Петя молчал.

\* \* \*

Петя прошел по набережной и зашел в бар.  
Он сидел в пустом баре за стойкой и пил виски.  
— Коля, а у тебя есть дети? — спросил он бармена.  
— Да, девочка, — ответил тот.  
Петя отпил из стакана.  
— А помнишь, у Лескова, — сказал Ваня, — мужик девочку убил и забрал узелок с едой. На суде его спросили: а почему ты яйца не съел? Так ведь постный день был, сказал он.  
— А что такое постный день? — мрачно спросил Петя.  
— Когда скоромного есть нельзя, — ответил Ваня.  
Петя не стал переспрашивать, что такое скоромное, хотя и не знал.  
Бармен подошел.  
— Постный день — это когда только овощи можно есть, — сказал он.

\* \* \*

Петя дремал на диване в большой комнате. Вдруг он вздрогнул и резко сел.  
— Там кто-то есть, — сказал он.  
— Да нет там никого, — сказал Ваня, — Ирина только.  
— Да нет, я слышу, — сказал Петя, встал и вышел.  
Он прошел через несколько комнат и вошел в спальню. Ирина сидела на кровати.  
— Он там, за кроватью, — сказал Ваня.  
— Эй, ты! — крикнул Петя. — А ну пошел вон отсюда!  
— Там никого нет, — испугалась Ирина.  
— Там он, там, — сказал Ваня.  
— Вон! — закричал Петя.  
Голый мужчина схватил вещи и выбежал из спальни.  
— И ты пошла вон, — уже тихо сказал Петя и сел на кровать.  
Ирина собрала вещи.  
— Урод! — сказала она и тоже вышла.  
— Вот мы и снова вдвоем, — сказал Ваня. — Давай тете Тане позвоним.  
Петя продолжал сидеть.

\* \* \*

Петя сидел на набережной на лавке. Рядом сидел синий мужик и пил пиво.  
— А помнишь, у Лескова, икона адописная, — сказал Ваня. — Слой письма отскочил, а под ним на грунту чертик с хвостом нарисован. А в другом месте скovyрнул, а там под низом опять чертик. Он заплакал и ушел.  
— А что тетя Таня сказала? Я забыл, — сказал Петя.  
— Ты с кем там, убогий? — спросил мужик и отпил из банки.  
— С собой, — тихо сказал Петя.  
Мужик постучал кулаком себя по голове и снова отпил.

\* \* \*

Петя с тетей Таней набирала в корзину продукты. Петя держал корзину, а продукты складывала она. Она была немножко скованна и необычна.  
На кассе Петя заплатил.  
Выходя из универсама, тетя Таня остановилась и тихо сказала:  
— Ваша мама умерла.  
Петя поставил пакет с продуктами на землю.  
— Пойдем, — тихо сказал Ваня.  
Они вышли.

\* \* \*

Несколько человек стояло возле открытой могилы. Священник закончил читать молитву.  
Рабочие на веревках опустили гроб и стали закапывать.  
— Папа не пришел, — сказал Ваня.  
Тетя Таня плакала.  
— Прости, мама! — сказал Петя.  
Рабочие забросали могилу и вставили деревянный крест.  
— Надо папу убить, — сказал Ваня.

\* \* \*

Петя шел по магазину «Детский мир».  
— Еще пять шагов и поверни направо, — сказал Ваня.  
Петя прошел и повернул.  
— Спроси, — быстро сказал Ваня.  
— Простите, — остановил Петя продавца, — а где у вас игрушечные пистолеты?

— Пойдемте, я покажу, — сказал продавец.  
— Какой похож на настоящий? — спросил Петя.  
— Вот, — сказал продавец и дал ему коробку.  
— Нет, — сказал Ваня, — это не то. Попроси похожий на пистолет Макарова.  
Продавец забрал коробку и дал другую.  
— Спасибо, — сказал Петя. — Покажите, где платить.  
Они подошли к кассе, и Петя заплатил.  
— Ну что, это тот? — спросил он на выходе.  
— Да, — сказал Ваня.

\* \* \*

Петя сидел на памятнике собаке и открывал коробку.  
— Пистолет достань, — сказал Ваня.  
Петя достал пистолет.  
— Сверху затвор, — говорил Ваня. —левой рукой потяни на себя и отпусти. Теперь пуля в стволе. Подними пистолет и нажми на курок.  
Петя поднял пистолет и нажал на курок.

\* \* \*

Петя сидел на диване в гостиной. Горел телевизор, но звука не было.  
— Я чувствую, что я скоро умру, — сказал Ваня.  
По телевизору шел мультфильм.  
— Ну что, пойдем? — спросил Ваня. — Ножик в папином кабинете.  
Петя встал и прошел через комнату до кабинета отца.  
— Направо шкаф, — сказал Ваня. — Там.  
Петя подошел к шкафу, открыл дверь и взял нож.

\* \* \*

Петя шел по улице.  
— Лесков говорит: всякого спасенного человека не эфиоп ведет, а ангел руководствует, — сказал Ваня.  
Петя прошел по улице и вошел в двухэтажный дом. Внизу стоял охранник.  
— Папа дома? — спросил Петя.  
— Да, — ответил охранник.  
— Давай, — сказал Ваня.  
Петя достал нож.

— Бей, — сказал Ваня, и Петя воткнул нож в охранника.  
Охранник захрипел и упал.  
— Пистолет должен быть у него под мышкой, — спокойно сказал Ваня.  
Петя покопался и нашел пистолет у еще живого охранника.  
— Давай дальше, — сказал Ваня.  
Петя уверенно пошел по лестнице на второй этаж.  
Он вошел в комнату.  
— Он здесь, — сказал Ваня.  
— Папа, почему ты к маме на похороны не пришел? — спросил Петя.  
— А что, она умерла? — без всякого сожаления спросил отец. — Я не знал.  
Рядом стояла Ирина.  
— Затвор передерни, — сказал Ваня.  
Петя достал пистолет, передернул затвор и вытянул руку вперед.  
— Ты чего? — воскликнул отец.  
— Правее возьми, — сказал Ваня.  
Петя направил пистолет прямо на отца.  
— Всё, — громко сказал Ваня.  
Петя нажал на курок. Отец упал.  
Ира зажала уши, закричала и села на пол.  
— Левее возьми, — сказал Ваня. — Это много.  
Петя взял правее. Ира кричала.  
— Ниже возьми, — сказал Ваня, — Еще. Всё.  
Петя выстрелил.  
— Теперь вправо. Папа на полу. Еще чуть-чуть правее. Нажимай.  
Петя выстрелил два раза.  
— Вот и всё, — сказал Ваня.

\* \* \*

Петя прошел по набережной и сел на лавку.  
— Как же так, Ваня, я их всех убил, — сказал Петя.  
— Я тоже скоро умру, — сказал Ваня.  
Петя посидел еще чуть-чуть и пошел.

\* \* \*

Петя сидел на диване в гостиной. Вошла тетя Таня.  
— Тетя Таня, я их всех убил, — сказал Петя.  
— Кого? — испуганно спросила она.

— Всех, — ответил Петя.  
Горел телевизор.  
— Дурак ты, — сказал Ваня.

\* \* \*

Петя пересек площадь и сел на памятник собаке.  
Он сидел и мрачно смотрел перед собой. Вдруг он вздрогнул и быстро снял очки. Свет резанул глаза. Белой пленки на глазах уже не было.  
— Ваня, я вижу! — закричал он, прикрывая глаза.  
Ваня не ответил.  
— Ваня, я вижу! — радостно крикнул он. — Ваня! Ваня!  
Ваня не ответил.  
— Ваня, ты что? — испуганно крикнул Петя. — Ты живой? — воскликнул Петя.  
Ему никто не ответил.  
— Ваня, как же я без тебя? — спросил Петя.  
Он долго смотрел перед собой, потом снял Ванины очки. Глаз не было.

\* \* \*

Петя прошел по улице и остановился возле здания с надписью «Кафе».  
— А где здесь можно поесть? — спросил он проходящего мимо мужика.  
— Ты чего, дурак, что ли? — спросил тот. — Вот же написано: кафе.  
— А я читать не умею, — сказал Петя.  
— Сколько дебилов в мире, — сказал мужик и ушел.  
Петя в кафе не пошел.

\* \* \*

Он сидел в баре перед пустым стаканом в темных очках.  
— Что-нибудь еще? — спросил бармен, подходя.  
— Еще налей, — сказал Петя.  
Бармен налил.  
Бармен поставил бутылку на полку и отошел.  
Петя не отпил, он молча сидел, глядя перед собой.  
— Коля, а у тебя брат был? — спросил он.  
— Нет, — ответил Коля, обслуживая других.

\* \* \*

Он прошел по улице, дошел до здания с надписью «Отдел полиции № 1 УВД Ленинского района» и вошел внутрь.

За решеткой сидели дежурный лейтенант и сержант.

— Я хочу сделать признание, — сказал Петя.

— Проводи его наверх, второй кабинет, дежурный оперативник капитан Гаркалин Владимир Николаевич, — сказал лейтенант сержанту.

Петя и сержант поднялись по лестнице.

— Пробей, — вслед сказал лейтенант.

Они вошли в кабинет.

— Чистосердечное оформи, — сказал сержант и вышел.

Оперативник оторвался от бумаг и посмотрел на Петю.

— Я папу убил, — сказал Петя. — И жену.

— Садитесь, — сказал оперативник.

Петя сел, оперативник дал ему листок и ручку.

— Чистосердечное признание напишите, — сказал оперативник.

Петя взял ручку, посмотрел на оперативника и сказал:

— Я писать не умею.

\* \* \*

Сержант стоял в коридоре, прислонив ухо к двери второго кабинета.

\* \* \*

— Михалков Петр Александрович, — стоя объявила судья, — по статье 105 Уголовного кодекса Российской Федерации, учитывая чистосердечное признание и инвалидность по зрению, приговаривается к двенадцати годам лишения свободы в колонии строгого режима.

Судья села.

Петя тоже сел.

Тетя Таня плакала.

\* \* \*

Прошел месяц.

Коротко стриженный Петя в робе вошел и сел на нары.

— Ты по какой статье? — спросил его сокамерник.

— Сто пятая, — сказал Петя.

— Круто, — сказал мужчина. — Я Юра, — он протянул руку.

— Как тут у вас?

\* \* \*

Петя сидел на ступеньках.

— Ваня, как же я без тебя?

\* \* \*

Они строем шли по территории, потом работали.

— У вас библиотека есть? — спросил Петя сокамерника.

— Конечно, есть, — ответил тот. — А тебе зачем?

— Помоги мне, ладно? — попросил Петя.

\* \* \*

Они прошли по коридору и зашли в библиотеку.

— У вас Лесков есть? — спросил Петя.

— А что именно вам нужно? — спросил библиотекарь.

— Все равно, — сказал Петя.

Библиотекарь открыл шкаф, порылся и достал книжку.

— Юра, почитай мне что-нибудь, — попросил Петя и сел.

Юра открыл книжку и сел рядом.

«9 мая, на день св. Николая Угодника, происходило разрушение Деевской староверческой часовни, — читал Юра. — Зрелище было страшное, непристойное и поистине возмутительное; а к сему же еще, как назло, железный крест с купольного фонаря сорвался и повис на цепях, а будучи остервененно понуждаем баграми разорителей к падению, упал внезапно и проломил пожарному солдату из жидов голову, отчего тот здесь же и помер. Ох, как мне было тяжело все это видеть: господи! Да, право, хотя бы жидов-то не посылали, что ли, кресты рвать! Вечером над разоренною молельной собирался народ, и их, и наш церковный, и все вместе много и горестно плакали и, на конец того, начали даже искать объятий и унии».

Петя сидел и слушал.

## ФИЛЬМЫ

1987 **Раньше было другое время**  
короткометражный

1988 **У меня нет друга**  
короткометражный

1989 **Настя и Егор**  
документальный

1990 **О воздушном летании в России**  
документальный

1991 **Счастливые дни**

1994 **Замок**

1995 **Трофим**  
короткометражный в киноальманахе  
«Прибытие поезда»

1997 **Брат**

1998 **Про уродов и людей**

2000 **Брат 2**

2002 **Война**

2002 **Река**  
не закончен

2004 **Американец**  
не закончен

2005 **Жмурки**

2006 **Мне не больно**

2007 **Груз 200**

2008 **Морфий**

2010 **Кочегар**

2012 **Я тоже хочу**



# СОДЕРЖАНИЕ

## Часть I. БИОГРАФИЯ

Мария Кувшинова

### ГЛАВА 1

Балабанов появляется: «Брат»

7

### ГЛАВА 2

Начало: «Счастливые дни» и «Замок»

23

### ГЛАВА 3

«Счастливые дни», «Замок» и другие книги

37

### ГЛАВА 4

Осколки декаданса: «Трофимъ»  
и «Про уродов и людей»

55

### ГЛАВА 5

Народное кино: «Брат 2» и «Война»

73

### ГЛАВА 6

Катастрофа и после: «Река», «Американец»,  
«Мне не больно», «Жмурки»

89

### ГЛАВА 7

Диалогия рубежа: «Груз-200» и «Морфий»

107

### ГЛАВА 8

Последние фильмы

127

## Часть II. ФИЛЬМОГРАФИЯ

Дмитрий Савельев

Несчастливые дни нашей жизни

145

Вячеслав Курицын

Для одинокого мужчины

149

Сергей Добротворский

Узник Замка К.

153

Антон Долин

В ожидании Кламма

157

Василий Степанов

Познавая белый свет

161

Евгений Марголит

В осаде

165

Михаил Трофименков

У вас есть крылья?

169

Критики о фильме «Брат»

173

Олег Ковалов

Казус Балабанова

179

Василий Степанов

Приди ко мне, брате, в Москов

183

Критики о фильме «Брат 2»

187

Антон Костылев

В горах наше сердце

195

Критики о фильме «Война»

199

Алексей Востриков,

Елена Грачева

Предел скорби

205

Алексей Медведев

Ничего не изменилось

211

Татьяна Москвина

Перемирие

217

Юрий Сапрыкин

Внезапно навсегда

221

Дмитрий Савельев

Не кантовать

225

Елена Фанайлова

Косметика врага

231

Критики о фильме «Груз 200»

245

Андрей Плахов

Хорошее лекарство

251

Михаил Ратгауз

На смерть друга

255

Аглая Чечот

Приглашение на казнь

259

Евгений Гусятинский

Быстро, больно

265

## Часть III. ЧАСТИ РЕЧИ

Елена Грачева

Пространство для жизни и смерти

272

Ксения Рождественская

Хищная механика взгляда

298

Максим Семеляк

Музыкальная пауза

310

Елена Плахова

По течению и против

316

Ксения Рождественская

Стоп, кадр, затемнение

322

Антон Долин

Зыбкое царство свободы

332

## Часть IV. ПРИЛОЖЕНИЕ

Алексей Балабанов

Мой брат умер (сценарий)

342

ББК 85.374(2)

УДК 791.43

**ИЗДАТЕЛИ ВЫРАЖАЮТ БЛАГОДАРНОСТЬ:**

Надежде Васильевой, Сергею Сельянову, Федору Балабанову, Петру Балабанову, Сергею Астахову, Владимиру Пляцковскому

Благодарим за помощь в подборе иллюстраций:

Надежду Васильеву, Владимира Пляцковского, Наталью Москальонову (кинокомпания СТВ), Ольгу Аграфенину (киностудия «Ленфильм»),  
???? (журнал «Афиша»)

Б 20

Балабанов / сост. Мария Кувшинова. – СПб.: Книжные мастерские;

СЕАНС, 2013.

ISBN 978-5-905669-13-2

Книга «Балабанов» продолжает «черную» режиссерскую серию книг журнала «Сеанс». Том состоит из нескольких разделов и представляет собой подробный рассказ о жизни и работе важнейшего российского кино девяностых и нулевых автора – Алексея Октябриновича Балабанова.

**Концепция:**

Любовь Аркус,  
Константин Шавловский,  
Василий Степанов

**Автор-составитель:**

Мария Кувшинова

**Выпускающий редактор:**

Василий Степанов

**Корректоры:**

Алексей Белозеров  
Валентина Кизило

**Дизайн серии:**

Любовь Аркус  
Светлана Бондаренко  
Петр Лезников

**Верстка:**

Алиса Гиль

**Фотографы:**

Юрий Казаков, Антон Чернявский,  
Никита Павлов, Анна Евсикова,  
Адиль Кусов

ООО «Книжные мастерские»

адрес: 197101, Санкт-Петербург,

Каменноостровский пр., д. 10

1000 экз, подп. в печать 18.11.2013

Типография «Моби Дик»

адрес: 191119, Санкт-Петербург,

ул. Достоевского, д. 44

© 2013 Мария Кувшинова

© 2013 Книжные мастерские

© 2013 Мастерская «Сеанс»