

БАЛАБАНОВ Алексей Октябрьнович. Режиссер, сценарист, продюсер. Родился 25 февраля 1959 года в Свердловске.

В 1981 году окончил переводческий факультет Горьковского педагогического института.

Служил в армии торговым переводчиком, «раз в неделю летал куда-нибудь в Сирию, Анголу – всюду, где войнушка была».

В 1983-1987 годы - ассистент режиссера на Свердловской киностудии, снимает любительские ленты.

В 1990-м Алексей Балабанов заканчивает Высшие двухгодичные курсы сценаристов и режиссеров (экспериментальная мастерская «Авторское кино» Л. Николаева и Б. Галантера).

Дальнейший творческий путь Балабанова связан с Петербургом – прежде всего, в мировоззренческом, духовном смысле.

В кинематографе А. Балабанова можно выделить несколько условных периодов, относительно завершенных в смысловом и стилистическом планах.

К наиболее раннему относятся хроникально-документальные и игровые короткометражки, многие из которых он сам называет «рок-н-ролльными» как по авторскому мироощущению, так и потому, что в них снимались его друзья из «Наутилуса Помпилиуса», других рок-групп Свердловска.

Следующий этап – артхаузное, эстетически усложненное кино. В 1991 году Балабанов, при участии Студии первого и экспериментального фильма А. Ю. Германа, снимает по своему сценарию первый полнометражный фильм «Счастливые дни» - фантазию на темы произведений Сэмюэля Беккета (призы «Грезы Парижа» и жюри критиков «За создание целостного кинематографического мира и бескомпромиссное следование изначальному авторскому выбору» в Заречном (1991), приз за лучший полнометражный фильм в 1992 г. на кинофестивале «Дебют» в Москве).

Затем выходит экранизация романа Ф. Кафки «Замок» (1994, 2П и К*, совм. с Францией, при участии Германии; сценарий совм. с С. Сельяновым). Фильм удостоился премии «Ника» и ряда других наград: в частности, приза жюри кино клубов на кинофестивале «Кинотавр» (Сочи-1994), специального приза жюри на кинофестивале «Литература и кино» в Гатчине (1995).

В 1995 году режиссер принимает участие в создании киноальманаха «Прибытие поезда», посвященного 100-летию киноискусства, как режиссер новеллы «Трофимъ», блистательной стилизации в духе раннего

кинематографа. Киноальманах был отмечен призом кинопрессы как лучший фильм года (1995), призом «Кентавр» МКФ «Послание к человеку» (СПб, 1996), призом ФИПРЕССИ на КФ «Кинотавр» (Сочи-1996) и др.

К этому же периоду примыкает и созданная несколько позднее еще одна стилизация в манере немого кино – лента «Про уродов и людей» (1998) о первых отечественных создателях фото- и кинопорнографии в дореволюционной России, сценарий которой был написан А.Балабановым в 1995 г. Фильм получил Гран-при на «Фестивале фестивалей» в Санкт-Петербурге (1998), специальный приз жюри «За режиссерский профессионализм и цельное стилевое решение» на кинофестивале «Кинотавр» (Сочи-1998), Гран-при «Золотой овен» (1998), премию «Ника» в номинациях «За лучший игровой фильм» и «За лучшую режиссуру».

В 1992 году вместе с Сергеем Сельяновым и Василием Григорьевым А. Балабанов становится соучредителем Кинокомпании СТВ, которая, с этого момента, принимает участие в постановке всех его фильмов.

Содержательно-стилевой поворот в творчестве Балабанова происходит в конце 1990-х. Появляется ряд созданных по сценариям режиссера картин, единство которых обеспечивает герой, чей социально-психологический прототип сформировался на рубеже 1980-1990-х годов. Это фильмы «Брат»(1997) и «Брат-2» (2000), а затем и «Война» (2001).

Первые два, вызвав бурную отрицательную реакцию в среде либеральной критики, в то же время вышли в прокатные лидеры и заняли место, что называется, культовых картин. Их герой Данила Багров (Сергей Бодров-младший), молодой человек, рождения середины 1970-х, прошедший чеченскую войну, вначале попадает из провинции в Петербург, а затем и в Америку. И всюду, используя боевые навыки отечественного Рембо, становится защитником и спасителем униженных и оскорбленных.

«Брат» получил специальный приз жюри и приз ФИПРЕССИ МКФ в Котбусе (1997), Гран-при «Золотая медаль» МКФ в Триесте (1997) и ряд других наград.

Судьбы людей, оказавшихся заложниками в чеченском плену, - материал «Войны» (Гран-при «Золотая роза» в 2002 г. на «Кинотавре»), герой которой, как и Данила Багров, но уже в исполнении юного дебютанта Алексея Чадова, на свой страх и риск, вместе с английским подданным Джоном (Иен Келли), выступает в роли бескорыстного спасителя.

В хронологических рамках этого периода (2000-й год) Балабанов начинает новую, кажется, неожиданную для него работу «Река» (сценарий «На краю земли» написан совм. с Э. Паязатяном по роману польского писателя Вацлава Серашевского) - о жителях якутской деревни для прокаженных в начале XX века. Но из-за внезапной

гибели исполнительницы главной роли Туйнары Свинобоевой проект приостанавливается. Спустя год режиссер монтирует отснятый материал с закадровым комментарием недостающих сцен.

Следующие работы А. Балабанова выглядят своеобразным итогом-прощанием с эпохой 1990-х. Пародийно-смеховой вариант прощания – «черная комедия» «Жмурки» (2005, сценарий совм. с С. Мохначевым), поставленная с оглядкой на криминальные фильмы К. Тарантино и Г. Ричи. «Слезный» вариант – мелодрама «Мне не больно» (2006, сценарий – совм. с В. Мнацакановым), в которой угадываются мотивы «Трех товарищей» Э.-М. Ремарка. Призами на «Кинотавре» (2006) награждены Рената Литвинова как исполнительница лучшей женской роли и Александр Яценко – за лучшую мужскую роль.

Резкую черту подо всем созданным ранее подвел шокировавший общественность фильм «Груз 200» (2007, приз Гильдии киноведов и кинокритиков на «Кинотавре» в Сочи-2007), действие которого было отнесено к 1984 году и разворачивалось в советской провинции. В центре повествования на этот раз оказался капитан милиции Журов, совершающий ряд жестоких убийств и насилий. Венцом его жутких деяний становится изымание для собственных преступных манипуляций «груза 200» – гроба с погибшим в Афганистане женихом дочери местного секретаря райкома партии Анжелики, похищенной и изнасилованной «в особо извращенной форме» все тем же ментом-маньяком.

Несмотря на внятную сюжетно-жанровую, тематически-стилевую градацию творчества Алексея Балабанова он всегда воспринимался как фигура, стоящая особняком в отечественном кино, противоречивая, даже загадочная. С одной стороны, картины, рассчитанные, кажется, на аудиторию массовую, а с другой – усложненно эстетские. С одной стороны, «энциклопедически образован, владеет несколькими языками», а с другой, – «делает героем нового поколения весьма ограниченного Данилу Багрова».

«Я не для интеллигентной среды снимаю кино, – поясняет свою позицию режиссер, – а для людей, поэтому им и нравится мое кино». «Маргинальное кино», на взгляд Балабанова, давно умерло. «Мы с идеями не снимаем. Потому что с идеями кино плохое».

Существует убеждение, что Балабанов в каждом своем игровом фильме «прокручивает один и тот же сюжет». О чужаке, который попадает в незнакомое, часто враждебное для него пространство жизни и пытается выстроить с ним отношения. Здесь видят отражение духовной биографии самого автора: провинциал-свердловчанин, он отправляется в столицы для их немедленного завоевания. И его появление в столичной кинематографической среде, действительно, обозначилось подспудным противостоянием ей. Сам Петербург во многих его лентах не столько населенный пункт, сколько монстр цивилизации, подавляющий и поглощающий тела и души.

В качестве эпиграфа к творчеству А. Балабанова мог бы служить «Трофимь».

Россия в один из переломных периодов своей истории: война с Японией. Герой (Сергей Маковецкий) - крестьянин, чем-то смахивающий на толстовского Поликушку из немой ленты А. Санина. Из ревности он убивает брата, нелепо пытается покончить с жизнью. А затем, в бегах от обрушившихся на него дум, направляется поездом в Петербург. Он хочет открыться случайным людям. Но исповеди, от косноязычия, не получается. Последнее пристанище чужака - публичный дом. Еще одна неудачная попытка исповеди в постели проститутки. Отсюда героя уводит полиция – так прерывается его печальная одиссея.

... Еще на перроне, сойдя с поезда, Трофим попытается заговорить с кинооператором-французом, снимающим фильм о вокзалах России. И на пленке останется случайное лицо, пытливый взгляд чужака-мужика, будто стремящегося заглянуть за временные пределы собственной судьбы. По сути, обнажится феномен киноизображения как матрицы живого времени, в которое впаяна неповторимая человеческая индивидуальность. И как раз эти кадры уже наш современник-режиссер потребует отсечь как лишний материал в сюжете «Вокзалы Петербурга и его пригородов».

За жестом безымянного режиссера – не только равнодушие к самой природе киноискусства, но и к малой человеческой судьбе, случайно угодившей на пленку. А это могла быть и судьба какого-нибудь Данилы Багрова, как из-под земли возникшего в начале фильма «Брат» на съемочной площадке по зову неожиданно затронувших его неразвитую душу звуков «Наутилуса» и скандально оттуда изгнанного. Могла быть и судьба Ивана Ермакова, нечаянного участника чеченской войны, который тоже оказался запечатленным на кинопленку в качестве статиста, равнодушным к его судьбе англичанином Джоном.

Но это, конечно, и судьба Алексея Балабанова, вынырнувшего из провинциальной России и сражающегося за право собственного голоса в отечественном кино. Символика происходящего в «Трофиме» была иронически акцентирована. Четырнадцать метров пленки, предъявленных авторитетному режиссеру, в исполнении Алексея Германа, добыл молодой его ассистент, сыгранный Алексеем Балабановым.

Свой метод в комментариях по поводу фильма «Про уродов и людей» А. Балабанов определил как «патологический реализм». Необходимо уточнение: в его фильмах акцентирована не клиника индивидуальности, а фатальная патология социальной среды, схваченной в состоянии слома.

Герой Балабанова – из бесчисленных «малых сих». Часто обладает девственно нетронутым сознанием. Патология с обратным знаком. То ли сказочный Иванушка, то ли русский Кандид-простодушный.

Склонность к притчево-анекдотическим обобщениям не мешает Балабанову быть исторически конкретным. Социально-психологический материал, на который опирается кино Балабанова по преимуществу, - последние десятилетия XX века, время собственного духовного созревания режиссера. Оттого и атмосфера его картин субъективно наэлектризована как след распада веками складывающегося мироустройства и хаотическим нарождением другого.

В этом контексте понятно дебютное обращение к произведениям С. Беккета, Ф. Кафки. А. Балабанову близко переживание враждебности индивиду современного мира, зафиксированной в феномене смерти как выражения незащитности человека перед могуществом неподвластных ему сил. В его произведениях, подобно Беккету, сочетается пафос и трагический настрой с балаганной комической стихией. Подобно же Кафке, режиссер подчиняет сюжет не «потoku сознания», а «потoku обстоятельств».

Заглавный образ романа Ф. Кафки – Замок – символ подавляющей человека гигантской чиновничьей машины. Разветвленная сеть его канцелярий опутала Деревню, которая живет в вечном страхе перед Замок, куда не всякому смертному есть доступ.

В фильме Балабанова Замок, а особенно обезличенное болото деревенских жителей, включая и фигуры немногочисленных чиновников, - сила, отымающая у человека личность, а точнее, его живую индивидуальную мелодию.

Те персонажи фильмов Балабанова, которым он, так или иначе, симпатизирует, даже откровенно над ними подсмеиваясь, всегда снабжены звучащей в них или в пространстве их жизни мелодией. Например, документальная лирическая новелла «Настя и Егор» (1989) о культовых фигурах свердловского рока Насте Полтевой и Егоре Белкине строится на контрапункте таких мелодий, проникающих каждого из героев, так друг на друга непохожих. В «Братьях» довольно одномерный Данила Багров предпочитает все же не Салтыкову, а «Наутилус» или «ДДТ» как свидетельство его человеческой избыточности. Есть мелодия и у дремучего крестьянина Трофима. Точнее, не столько его индивидуальная мелодия, сколько мелодия зыбкого времени – вальс «На сопках Маньчжурии».

Нет мелодии у тех, кого режиссер откровенно не любит. Таков Брунsvик (Игорь Шибанов) в «Замке». Он хоть и сооружает музыкальные валики, но своей, индивидуальной музыки в душе не имеет. Он хитростью лишает Землемера (Николай Стоцкий) не только его личностной самоидентичности, но и мелодии, с которой тот прибыл в Деревню.

Любимые герои Балабанова, какими бы убогими они не казались, натуры художественные, в которых творческое начало подавлено или извращено уродливой средой их существования.

В финале «Замка» обезличенный герой (здесь это прозвание может

звучать и как Музыкант), кажется, растворяется среди темной массы деревенских жителей. Победу празднует подменный Землемер Брунsvик: за примерное поведение ему позволяют слушать привезенную героем мелодию. Но настоящего Землемера все же узнают - маленький сын Брунsvика, устами которого в фильме глаголет человеческая истина.

Наличие мелодии у героя Балабанова тем более существенно, что он, по происхождению, чаще всего «простой (советский) человек», а точнее, «простой парень». Он из тех, кто, по давнему сценарию Евгения Григорьева «Простые парни, или Умереть за пулеметом» (фильм М. Оsepьяна «Три дня Виктора Чернышева», 1968), может затоптать в толпе случайно подвернувшегося несчастного, но может на рубежах родной столицы удерживать пулеметным огнем «максима» вражеские полчища.

Родство с григорьевским персонажем неожиданно аукается в «Брате-2»: натуральным «максимом» здесь виртуозно и сладострастно овладевает брат героя Виктор Багров (Виктор Сухоруков).

«Брат-2» - насквозь пародийная картина. Предмет смехового снижения - убогий патриотизм «простого парня» Данилы, питающийся общинно-коллективистской психологией предков. «Брат-2» - комедийное эхо на общественную реакцию, вызванную первым «Братом». Здесь игра образом героя наших пионерских лет, рыцарем без страха и упрека Тимуром, но без глубокой гайдаровской печали.

В «Брате» же герой Сергея Бодрова этой печали не лишен. Он не шутя погружен в хаос катаклизмов 1990-х. Действует он по тем же ритуальным меркам, что и пионеры-герои советских лет. Духовно приподнимает Данилу не столько его, сколько авторская мелодия «Наутилуса». «Крылья», которых так не достает Даниле, отвлекают его от исполнения миссии «неуловимого мстителя» «ненашим» за «наши» беды.

Однако для Данилы «верхний этаж» духа, где творит его кумир Вячеслав Бутусов, останется влекущим, но недоступным. Он никогда не завершит полноценный «взрослый» путь, то и дело впадая в обморок ЗТМ (критика отмечала использование в фильме затемнения как художественного приема).

Данила Багров творит ритуальный правед по меркам, которые не работают в хаосе расшатавшейся Системы, где уже нет мифического коллективистского целого («наших»), а есть лишь частицы его, отдельные человеческие индивидуальности, действительно взывающие о помощи. Поэтому любое деяние Багрова оборачивается катастрофой как для окружающих, так и для него самого.

«Пионерская» слепота героя проступает в его контактах с немцем Гофманом (Юрий Кузнецов). Он «не наш», «иной» в этом мире, «немец», то есть «немой» для него, хотя и лучше других этот мир различающий. Не зря он обитает на Смоленском лютеранском кладбище. Кладбище не только граница жизни и смерти, что

принципиально для кинематографа Балабанова, но и родина, место упокоения предков Гофмана, территория мудрого проникновения к первоосновам бытия, о которых ничего не ведает Багров.

«На героя-пионера, - читаем в рецензии историка кино Евг. Марголита, - и его мир Гофман смотрит взглядом взрослого человека, проживающего свою жизнь, - явление в нашем отечестве, более чем редкое. Если его ответы непонятны герою, они могут быть вняты кому-то из сидящих в зале. Все равно он считает нужным делиться тем, что познал».

В фильме «Война» тип Данилы Багрова получит имя Иван Ермаков (в сценарии Иван Задоломов) и будет все тем же «юным пионером», усвоившим партизанский опыт чеченской войны. Но, в отличие от Данилы, его постигнут разрушительные рефлексии, прозрения, что смертельный путь к зиндану полевого командира Аслана – не его война. Поэтому и сюжет разворачивается как исповедь посаженного под арест героя перед невидимым интервьюером, которым мог быть и автор картины.

На этой войне, как и в этой реальности у Ивана нет братьев, кроме сильного духом, но почти призрачного капитана Медведева (роль, подчеркнута выполненная С. Бодровым-младшим). Медведев – миф о герое едва ли не былинного прошлого, случайно забредший в негероическую эпоху. Ивана Ермакова, с его генетической памятью о советском братстве, настигает непривычное одиночество, катастрофическое, но и плодотворное. Оказавшись на стыке западно-европейской и восточной культур, он еще не в состоянии воспринять их разноязычие как продуктивное единство нового качества. Поэтому и поведение англичанина Джона, и поступки чеченца Руслана выглядят в фильме как предательство по отношению к нему, Ивану.

Алексею Балабанову, очевидно, близка народная тоска по братству, питающая его героев. Правда, в его картинах она так и не находит полноценного субъекта воплощения и оказывается на грани вырождения в хаосе дикого капитализма. Здесь ее носители - почти пародийные потомки советских «простых парней».

Эпоха советского героизма в 1990-е зримо становилась историческим прошлым. А настоящее выглядело карнавальным «пиром во время чумы», чем и поделился Балабанов в двух своих пародийно-ностальгических киновоспоминаниях о 1990-х «Жмурки» и «Мне не больно», где кровь явно была клюквенным соком, а слезы - глицерином. А чтобы у публики не возникало сомнений по поводу происхождения тлетворного духа, пропитывающего эту издевательски цитатную дилогию, А. Балабанов подвел жирную черту под соответствующим периодом отечественной истории и собственного творчества скандальным «Грузом 200».

А. Балабанов определил тему картины как «распад человека одновременно с распадом страны», которые, складываясь, «дают такой

страшный суммарный эффект». Времена СССР, по его убеждению, страшнее нынешних. «Сегодня хоть есть богатые и бедные. А тогда была жуть всеобщей нищеты и повальная ложь издыхающего коммунизма — поверх всего эта официальная идеология. Сегодня-то царит цинизм, который в чем-то честнее, в нем какая-то своя правда есть...»

Образное содержание картины обымается метафорой названия. «Груз 200» и есть Советский Союз накануне его распада. Пик развертывания метафоры – предфинальные кадры. В тесной квартирке, наполненной бесчисленными мухами, три трупа. На кровати – тела воина-афганца в парадной форме и «синяка», привычно изображенного А. Башировым; на полу – маньяка-импотента капитана милиции Журова (Алексей Полуян), только «замоченного» мстительницей из народа. Рядом – его рыдающая жертва, многожды изнасилованная дочь секретаря райкома партии Анжелика (Агния Кузнецова). А в соседней комнате – безумная мать Журова, наслаждающаяся телевизионным выступлением «Песняров» с их «Вологдой».

Гиньольно-гротесковые образы рождаются из безобидных советских будней. В мирном застолье зритель знакомится с братьями Казаковыми – Михаилом и Артемом. Первый – пятидесятилетний полковник-военком. Второй – преподаватель кафедры научного атеизма Ленинградского университета. Он направляется из Ленинграда в придуманный авторами Ленинск, к матери. Но, по хрестоматийной дьявольской логике Н. Гоголя, русская дорога делает мистический зигзаг (забарахлил старенький «Запорожец»), и научный атеист оказывается в своеобразной избушке на курьих ножках, «жилище смерти».

Тут начнется попойка с участием русского мужика Алексея Белова (А. Серебряков), антикоммуниста, мечтающего построить Город Солнца (очередной плод тоски по народному братству) на деньги, добытые на подпольной продаже паленой водки. Алексей поставит перед Артемом «воландовский»: «Есть ли Бог?». Прозвучит ожидаемо отрицательный ответ.

Здесь, как и в мистическом романе М.А. Булгакова, завязка сюжета. Открываются дьявольские бездны. Но ужас балабановской дьявольщины равнодушно прозаичен. Собственно, и дьявола никакого нет. Со времен М. Булгакова известно: где нет Бога, не может быть и Сатаны. Как персонажи булгаковской Москвы, так и действующие лица «Груза 200» (впрочем, и персонажи других картин Балабанова) не успели дорасти до монотеизма, то есть до высот индивидуального нравственного чувства. Оно подменено коллективистской круговой порукой, избавляющей человека от личностной ответственности за происходящее. Художественный мир А. Балабанова – мир имморальный, мир вне добра и зла.

Самое ужасное порождение подгнивающей языческой империи даже не Журов, а неуловимый мелкий бес в краснознаменной майке с

надписью «СССР» двадцатилетний Валера Буадзе (Леонид Бичевин), «грузин», который «в Грузии никогда не был». Он избавлен как от нравственных опор, так и «патологических» страстей - пионер дикого приобретательства ближайших десятилетий. «Щас время такое, что бабки можно сделать...», - реплика, завершающая сюжет.

Другие фильмы:

Раньше было другое время (1985, и сценарист).

У меня нет друга, или One step beyond... (1985, и сценарист).

О воздушном летании в России (1990, «Киевнаучфильм», творческое объединение «Четверг», хроникально-документальный).

Другие сценарии:

Пограничный конфликт (1991, совм. с В Суворовым, реж. Н. Хворова).

Пан (1992, по К. Гамсуну, совм. с С. Сельяновым).

Американец (2003).

Продюсер фильма «Исповедь незнакомцу» (1995).

Литература:

Балабанов А. Груз 200. Киносценарии. – СПб: Сеанс; Амфора, 2007.

Абдуллаева Зара. Арт-стрелка. – «Искусство кино», 2005, № 7.

Дондурей Д. «Вы гангстеры?» - «Нет, мы русские». – «Искусство кино», 2000, №11.

Киселев Саша. Дым Отечества. – «Искусство кино», 1992, № 12.

Манцов И. Звезды и солдаты. – «Искусство кино», 2000, №11.

Марголит Евг. Плач по пионеру, или Немецкое слово «Яблокитай». – Искусство кино, 1998, №2.

Москвина Татьяна. Про Ивана и Джона. – «Искусство кино», 2002, №7.

Сиривля Н. Братва. – «Искусство кино», 2000, №8.

Стишова Елена. Части речи. – «Искусство кино», 2002, № 6

Харитонов Марк. Зачем Кафка? - «Искусство кино», 1994, №12.