

Содержание

4

Предисловие к новому изданию

7

ГЛАВА 1. Балабанов появляется: «Брат»

35

ГЛАВА 2. Начало: раньше было другое время

68

ГЛАВА 3. «Счастливые дни», «Замок»
и другие книги

103

ГЛАВА 4. Осколки декаданса: «Трофим»
и «Про уродов и людей»

132

ГЛАВА 5. Народное кино: «Брат 2» и «Война»

155

ГЛАВА 6. Катастрофа и после: «Река», «Американец»,
«Мне не больно», «Жмурки»

187

ГЛАВА 7. Диалогия рубежа: «Груз 200» и «Морфий»

221

ГЛАВА 8. Последние фильмы: «Кочегар» и «Я тоже хочу»

248

ЭПИЛОГ. Колокольня в Шексне

250

Библиографический указатель

ПРЕДИСЛОВИЕ К НОВОМУ ИЗДАНИЮ

Работа над этой книгой началась в 2009 году, когда были организованы журналом «Сеанс» и взяты мной основные интервью, в том числе с самим Алексеем Балабановым, с его матерью Ингой Александровной, с актерами Алексеем Полуяном, Анжеликой Невוליной, Сергеем Астаховым. Мне едва исполнилось тридцать, я еще не написала ни одной книги, и для работы над биографией этого режиссера мне не хватало ни опыта, ни наглости, ни отчаяния. Я до сих пор не знаю, почему Любовь Аркус и редакция «Сеанса», мечтавшие продолжить свою «Черную серию» режиссерских портретов, предложили

«Балабанова» именно мне; возможно, потому, что более взрослые и более опытные коллеги опасались его неоднозначной репутации. Так или иначе, собрав достаточно материала, я не справилась с задачей, и книга была отложена на несколько лет, пока смерть режиссера и окончание его творческого пути не сделали эту работу возможной и даже необходимой. Так получилось, что ни тогда, ни сейчас никто не сделал ее вместо меня. Осенью 2013 года я приехала в Петербург, чтобы в редакции «Сеанса» писать книгу о Балабанове, и осталась здесь навсегда, в некотором смысле повторив его собственный путь.

Балабанов никогда не был моим любимым режиссером, но для живущего (живущей) в России это автор, с произведениями которого невозможно не находиться в постоянном диалоге. За десять лет, прошедших с момента первых двух изданий (в подарочной «Черной серии» в конце 2013-го и в мягкой обложке спустя несколько месяцев), я мысленно не раз возвращалась к балабановскому гипертексту, несколько раз радикально поменяв взгляды на него. Теперь я думаю, что пара гангстеров, западник и славянофил в «Жмурках» — автопортрет друга Балабанов/Сельянов, и чтение этой книги отчасти подтверждает эту гипотезу: отход режиссера от западничества совпадает с тем моментом, когда он встретил своего продюсера. Я думаю, что главный герой первого «Брата» — Немец, единственный носитель морали в релятивистском пространстве данного произведения, и что этот режиссер всегда находился на стороне малень-

кого уязвленного человека, идентифицировался с ним, а созданные им супергерои — скорее аберрация массового сознания, чем воля автора. И я склоняюсь к версии, что балабановский злой рок, который приводил к катастрофам и отпугивал суеверных, был связан не столько с мистикой, сколько с несоблюдением правил безопасности на съемках; эти люди слишком серьезно относились к кино и слишком несерьезно — к собственному здоровью. Сегодня такой тип производства, такая расстановка приоритетов и такой художник уже невозможны, это не хорошо и не плохо, это другая реальность.

Радикальная ревизия — плодотворная практика для критика, но в ситуации, когда запоздалая и чрезмерная ревизия культуры последних двадцати пяти лет становится мейнстримом, мне хочется вернуться к первоначальному тексту этой книги, тем более что он, как оказалось, совсем не устарел, поэтому в это издание внесены минимальные изменения и дополнения, в основном связанные с уточнением тех реалий, которые спустя десять лет уже кажутся непонятными.

Санкт-Петербург, сентябрь 2024

**БАЛАБАНОВ
ПОЯВЛЯЕТСЯ: «БРАТ»**



ГЛАВА 1.

БАЛАБАНОВ ПОЯВЛЯЕТСЯ: «БРАТ»

Никита 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 диалогия Данилы 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 были никому не нужны, кроме 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 середи-

ны 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 просто не существовало; вместо него были «Терминатор» и Тарантино. «Брат» оказался первым фильмом, которому удалось преодолеть звуковой барьер; его автор стал первым (и остался единственным) постсоветским режиссером, которого видели и с которым на протяжении последующих лет сверялись все — от десантников до кинокритиков.

Главное событие страны

Успех «Брата» был тотальным, он продолжался несколько месяцев и проходил в 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 по костюмам 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» [1-01] объяснял исключительно совпадением балабановской картины с конъюн-

ктурой: «Почему при подобной неряшливости “Брат” хорошо прошел в Каннах? Потому что ответил ожиданиям. Еще в конце восьмидесятых, в годы перестроечной чернухи, кинозапад 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) “новые 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 позиции Гладильщикова — посредника между российской аудиторией и мировым кино — невозможно было разглядеть другой мотивации автора, помимо просчитанной 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 второй раз посмотрит «Брата» по телевизору другими глазами и впервые извинится за «Сюжет для небольшого убийства». Но режиссер Балабанов и его продюсер Сергей Сельянов, своими ранними работами заслужившие репутацию петербургских эстетов-модернистов, еще долго будут в глазах журналистов выглядеть 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 Гладильщиков о Балабанове в 1999 году [1-02]. Ирония заключается в том, что критики-постмодернисты обвиняли в постмодернизме режиссера, который до конца жизни не переставал быть последовательным модернистом. Перечитывая сейчас рецензии из девяностых и нулевых, поражаешься интенсивности вчитывания в балабановский текст, в котором, по зре-

лом 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 фильм 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 внешним миром. 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.

5 июня, одновременно с показом в Сочи, картина вышла и с невероятной скоростью начала 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 «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) спродюсировал Сельянов. «После “Особенностей национальной

охоты” (1995) все видеодистрибьюторы захотели получить новую комедию Рогожкина и не смогли изображать перед нами эти “максимум 30 тысяч”, — вспоминает Сельянов. — Все приняли стартовую стоимость прав в 100 тысяч долларов безоговорочно, в результате тендер выиграл 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 случилось 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 сочинского Зимнего театра; оттуда весь сеанс раздавался неодобрительный шум. После фильма его товарищи, сплошь знаменитости своего времени, начали раздавать в фойе 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 сыграет бывалого уркагана в «Жмурках»). Горелов вспоминает, что расстроенный Балабанов набрал перед премьерой «Кризиса» пива, сел в третьем ряду, но через пять минут воспрял духом и закричал: «Люди, что же вы смотрите?» Вечером прошел слух, что оператор Сукачева, малоизвестный тогда Влад Опельянц, 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», существовавший почти десять лет, 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 отдыхающим на черноморском побережье криминалитетом. 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, забывший дорогу в кинотеатр и 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» [1-03] 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

Вслед за «Замком», своей второй картиной, сделанной при поддержке немцев и французов, Балабанов хотел снимать 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 рос-