

*А.В. Курочкина*  
 студентка СПбГУКиТ  
[kuro4ckina.alla@yandex.ru](mailto:kuro4ckina.alla@yandex.ru)

## ПРОЕКТ ЖАНРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА

В статье автор анализирует творчество одного из самых необычных русских кинорежиссеров, Алексея Балабанова, пытаясь рассмотреть его фильмографию с точки зрения жанровой формулы и выявить основные особенности авторского видения и метода, с помощью которого складывается феномен Балабанова.

In this article author analysis the work of Aleksei Balabanov, who is one of the most unusual Russian filmmakers now. Trying to understand his cinematography in terms of genre formula and according to the main features of the director's view, author describing the method, by which Balabanov's phenomenon can be realize.

**Ключевые слова:** Алексей Балабанов, жанровая формула, социальная мифология

**Keywords:** Aleksei Balabanov, genre formula, social mythology

На сегодняшний момент Алексей Балабанов – один из самых противоречивых авторов в российском кинематографе, которого сколько угодно можно обвинять в бескомпромиссности по отношению к зрителю, однако, обойти стороной специфику его режиссерского метода было бы совершенной глупостью – этот факт очевиден даже самым ярким его противникам. Кинематограф Балабанова на протяжении двадцатилетнего периода вызывал абсолютно разного рода реакции: здесь было и восхищение, как, скажем, в ситуации со «Счастливыми днями» 1991 года, когда критики заговорили о нем, как о талантливом режиссере, и полное недоумение, граничившее с безудержным отвращением, после премьеры «Груза 200» в 2007 году, и, наконец, откровенный провал в Венеции в 2012 году последней картины «Я тоже хочу», которую российская публика приняла противоположным образом. Так или иначе, его фильмы всегда вызывали живой интерес у зрительской аудитории, с которой у режиссера сложились отнюдь не простые отношения.

Сейчас уже можно смело говорить о том, что Балабанов очень зависим от своего зрителя. Конечно, если брать во внимание его мизантропический образ, который Балабанов уже давно создал, это заявление кажется по меньшей мере странным – режиссер неохотно идет на контакт с журналистами, то и дело говорит о том, что все его фильмы глупы и бессмысленны, а на экране зачастую пытается сделать все, для того чтобы его кино просто перестали смотреть. Но все это оборачивается всего лишь мистификацией, если внимательно всмотреться в концепцию, в соответствии с которой режиссер снимает свои картины. В первую очередь, феномен Балабанова нельзя рассматривать в изоляции от его метода – практически во всех своих фильмах режиссер пытается реализовать проект жанровой кинематографии. О том, для чего ему это необходимо, позже. Сейчас же примем как данность сам факт ее наличия в творчестве режиссера и попытаемся обозначить ту или иную жанровую формулу в контексте отдельных фильмов.

Если для большей части его картин подобный подход эффективен, то в отношении таких фильмов, как «Счастливые дни» или «Я тоже хочу», задача значительно усложняется.

«Счастливые дни» был снят в 1991 году и стал первым полнометражным фильмом Балабанова не только в большом кинематографе, но и в Петербурге, на студии СТВ, сотрудничество с которой будет продолжаться и по сей день. Он приглашает на главные роли не совсем известного тогда актера

*А. Курочкина Проект жанровой кинематографии в творчестве Алексея Балабанова*

Виктора Сухорукова и Анжелику Неволину, которая позже сыграет у него же «Про уродов и людей» и в скандальном «Грузе 200». Уже в своем первом фильме автор ставит в центр повествования крайне одинокого героя, чьи попытки обрести хоть какое-то объективное счастье жестко пресекаются внешней действительностью. Он, персонаж Сухорукова, просыпается в больничной палате под пристальным наблюдением врачей, которые, вероятно, уже несколько лет держат его у себя. Единственное, что они просят его сделать, так это «показать темя», которое герой демонстрирует с заметным удовлетворением. После осмотра врачи решают, что больше никакой пользы пациент не в состоянии им принести, что влечет за собой его последующее изгнание из больницы. Очевидно, что он боится того, что ожидает его вне стен лечебницы, поскольку совершенно не хочет выходить оттуда, несколько раз просит врачей, чтобы те еще раз осмотрели его темя, но переубедить их оказывается невозможным. Безусловно, в этой ненужности главного героя тем людям, которые в течение долгого времени исследовали его и держали в изолированном пространстве, есть что-то метафорическое. Здесь важен временной контекст - это 1991 год, на дворе заключительный этап перестройки, который повлечет за собой дальнейший распад СССР. Сверхмощная лаборатория по выращиванию в искусственных условиях самого «счастливого человека» в мире, путем пристального наблюдения за его «теменем», прекращает свое существование, а «пациенты», которым пытались привить законы этой самой счастливой жизни, оказались совершенно не интересными и выброшенными в предельно условное пространство, как это случилось с персонажем Сухорукова. Он попадает в мир, который функционирует по каким-то чудовищным постапокалиптическим законам, где возможность продолжать жить практически сводится к нулю. Время от времени появляются лишённые всякой предыстории герои: мир заселяется обезумевшими от одиночества и тоски женщинами, скользкими типами, властвующими на «выжженной земле», и чужими женами, вынашивающими чужих же детей. Все цепляются за главного героя, давая призрачную надежду на возможность стать счастливым. Кто-то из них сдает ему свою комнату, кто-то приглашает его в свою жизнь, на секунду убеждая в том, что у НЕГО есть имя и даже будущее. Но все это лишь проблески того, что когда-то могло называться нормальной жизнью. У Балабанова они тут же растворяются в общем потоке абсурда, не оставляя за собой ничего, кроме глухого звука. Все герои появляются буквально ниоткуда и исчезают бесследно, без какого либо объяснения, как тот ослик, про которого герой Сухорукова говорит просто: «его больше нет». Эти люди – фантомообразные существа, не преследующие никаких целей, у них нет ни прошлого, ни будущего, есть лишь текущий момент, в котором они все даже не пытаются выжить, а существуют исключительно, потому что еще не пришло время испариться. Слово абсурд, упомянутое выше, здесь неслучайно: «Счастливые дни» это экранизация Сэмюэля Беккета, чей литературный метод исследователи называют «драмой абсурда». С точки зрения жанра картину Балабанова условно можно отнести сюда же. Хотя нельзя ограничиться только подобной интерпретацией, не беря во внимание эсхатологическое настроение фильма: в вымирающем Петербурге, в котором и происходит все основное действие, людей осталось чрезвычайно мало, кроме тех, что мы видим на экране. За полтора часа исчезает каждый, включая и самого главного героя. В конечном итоге и он, спрятавшись от всего остального мира, очевидно, находит свою смерть в заброшенной лодке в одном из дворов пустынного города. Последние два кадра фильма транслируют режиссерское ощущение постепенного вымирания всего сущего: сначала мы видим, как он задвигает крышку лодки, четко ассоциирующуюся с крышкой гроба, в котором умирает последний человек в городе, после чего на экране появляется общий план улицы, в середине которой стоит затопленный дождевой водой трамвай. С трамвая, идущего по уличным рельсам, начинался фильм, им же он и закончился, только теперь он замирает вместе со всеми остальными персонажами и временем в целом. Все останавливается, механизм жизни перестает работать, а то, что осталось, постепенно распадается или сразу же исчезает.

К подобному внедрению эсхатологического ощущения в жанровую конструкцию фильма Балабанов возвращается через двадцать лет в своей последней картине «Я тоже хочу». Здесь режиссер сводит всю ткань повествования к жанру роуд-муви. Главные герои предельно условны:

петербургский музыкант, уставший от праздности существования, бандит со своим другом-алкоголиком и его выжившим из ума престарелым отцом отправляются на поиски мифической «колокольни счастья», которая забирает людей в некое метафизическое пространство, из которого еще никто не возвращался. По дороге они подбирают молодую проститутку, со слезами на глазах заявляющую, что она когда-то закончила философский факультет. Под эгидой «я тоже хочу» все пятеро продолжают свой путь к колокольне. Далее, как и в «Счастливых днях», начинается процесс «устранения» персонажей: сначала умирает престарелый отец, которого его сын-алкоголик по-христиански хоронит в земле, после чего остается умирать на его могиле. Это, пожалуй, единственный персонаж в фильме, который находит относительное счастье: для него это, в первую очередь, невозможность отрыва от корней, которые в данном случае — лежащий под «вечной мерзлотой» отец. Счастье героя зримо, он обретает покой там, где каждый если и умирает, то в полном одиночестве. По большому счету, он выполняет свою абсолютную миссию и закономерно исчезает. Что касается остальных героев, то для них счастье — абстрактная категория. Они понятия не имеют, чем оно может являться, что нового оно способно привнести в их жизнь, да им, по большому счету, и все равно: они просто «тоже хотят». Это можно назвать балабановским пониманием русского счастья: возможность обрести его представляется исключительно в условиях полного исчезновения из пространства «вечной зимы», точнее эманации в какое-то принципиально иное место, которое не будет подчинено земным законам существования. Но только если повезет. Двум персонажам картины, бандиту и режиссеру, совсем не везет. Колокольня их не забирает, оставляя умирать в заснеженном поле.

Парадоксальным образом Балабанов лишает счастья настолько разных людей — с точки зрения «суда вечности» режиссер и бандит примерно одно и то же. Уничтожая таким жестоким способом героя-режиссера, которого Балабанов не без иронии решил сыграть сам, автор выносит обвинение кинематографу, как искусству, совершающему что-то вроде преступления против человечества. Недоверие к кино из-за его возможности предельной откровенности появляется у Балабанова еще в пессимистической драме 1998 года «Про уродов и людей». Там зло берет свое начало в кинематографической предтечи: фотографии. Фотографический аппарат, которым пользуется герой Путилов, выполняя заказ хозяина подпольного ателье Иогана на порнографические фотографии, по сути, является главным оружием преступления «уродов» против «людей». В прямом и переносном смысле обнажая Лизу и сиамских близнецов перед объективом камеры, они лишают их не только достоинства, но и счастливой жизни, которая у них была до этого. В одной из сцен фильма инженер Радлов говорит Путилову, что синематограф в потенции может стать великим искусством, самым близким к народу, самым массовым. По его логике, человечество стоит на пороге чего-то принципиально нового, синематограф в этой прогрессивной стремительности только лишь начало. Поскольку действие фильма происходит в самом начале 20 века, размышление Радлова кажется особенно точным в контексте предстоящих социально-политических изменений, которые ждут Россию в 1917 году. Революция повлечет за собой торжество людей, принципиально отличающихся от тех, которых мы видим главными героями фильма «Про уродов и людей», то есть, Радлова, Лизы, доктора Стасова, его слепой жены и детей-близнецов. Уже сейчас их начинают истреблять: Радлов умирает от сердечного приступа, Стасова убивают, а Лиза с сиамскими близнецами попадают в порнографическое рабство к Иогану и Виктору Ивановичу. Когда пленникам все же удастся вырваться, мы видим, что их унижения и страдания, снятые на киноленту Путилова, все же останутся вписанными в вечность — БДСМ-лента с участием Лизы уже идет во всех синематографах Европы, а режиссер получает всеобщее признание. Размышление Балабанова относительно природы кинематографа отнюдь не лестное: в «Про уродов и людей» он выступает главным хранителем перверсии и патологии, которые то и дело прорываются из локализованности реальной жизни в массы. В его же «Морфии», снятом в 2008 году, роль кинематографа представляется совершенно пугающей — темный зал с движущимися картинками на стене дает неограниченное количество возможностей, начиная от укола морфием, заканчивая самоубийством.

*А. Курочкина Проект жанровой кинематографии в творчестве Алексея Балабанова*

Эта искусственно отраженная реальность провоцирует окружающих мертвого доктора Полякова на сознательную пассивность, в условиях которой ужасы реальной жизни могут быть абсолютно вытеснены манипулятивной функцией кино. На экране кинематографического салона, в котором доктор Поляков сводит счеты с жизнью, в этот момент показывают немую комедию, которая вызывает гомерический смех у всех зрителей. Несмотря на то, что между «Морфием» и «Про уродов и людей» стоит целое десятилетие, обе эти картины одинаково беспросветны в своей пессимистической риторике и ретранслируют соображение самого Балабанова относительно того, что происходит вокруг - мир уже давно заселен какими-то мерзостными «гадами» и первертами, не способными на человечность и сострадание.

В своем мелодраматическом фильме 2006 года «Мне не больно», Балабанов вводит совершенно новый тип героини, которая, по словам одного из персонажей картины, десантника Олега, «как будто из другого мира, где нет гадов». Тата, персонаж Ренаты Литвиновой, действительно, изначально, словно не принадлежит этому миру. Ее смертельная болезнь, которая приводит к постепенному увяданию и дальнейшему уходу из жизни, прокладывает непреодолимую грань между ней и другими людьми. Она понимает про них намного больше, чем они сами способны осознать. Этим можно объяснить ее доверчивость по отношению ко всем ним. Она легко становится содержанкой Сергея Сергеевича, крупного бизнесмена и бандита, с такой же легкостью она становится любовницей молодого архитектора Миши, который мгновенно в нее влюбляется. Ее жизнь, казалось бы, протекает в формате абсолютной беспечности и необремененности, за которыми кроется трагическая усталость от существования в целом. Возможно, по этой причине, она с такой готовностью воспринимает информацию о своей скорой кончине. Складывается впечатление, что смерть для Таты – это всего лишь переход из этого мира, где все функционирует в соответствии с сомнительными законами выживания, в другой, более совершенный, не впускающий в себя нарочитость и пошлость первого. Героиня, хоть и является главным участником действия, все равно смотрит на происходящее с некоторым отстранением, не включаясь до конца в общий поток жизнедеятельности. «Мне не больно» – это, по сути, размышления режиссера о совершенном существе, прикрывающиеся мелодраматической риторикой. Героиня Ренаты Литвиновой не может быть частью нашей действительности, так же как и мы не в состоянии познать ее в соответствии с человеческой логикой. «А как я выгляжу?» – спрашивает Тата Мишу в одной из самых трогательных сцен фильма, когда они в первый раз лежат на чудовищной по своей нелепости копне, которая оказывается самой дорогой для героини вещью. «Запредельно» – в ответ произносит Миша, что, в общем-то, оказывается единственно верным эпитетом в отношениях между героями фильма, зрителями и Татой: и первые и вторые могут лишь наблюдать за ней, в то время как героиня уже одной ногой стоит за пределами осязаемого мира. Для Балабанова то, что будет после смерти, не связано ни с Богом, ни даже с каким-то конкретным философским толкованием, в его понимании это - место, где просто нет гадов. В этом смысле Колокольня в «Я тоже хочу» переносит тех, кому повезло, туда, где люди в первую очередь люди, а не бесхребетные существа, способные на ежесекундную подлость. Персонаж Литвиновой примерно оттуда, куда в скором времени, видимо, и вернется.

Внешний мир же, по Балабанову, буквально соткан из перверсий и патологий. Один из самых провокационных персонажей балабановского кинематографа, капитан Журов из фильма «Груз 200» 2007 года, является тому свидетельством. Его способность любить пугающе извращена: когда он похищает Анжелику и увозит в Ленинск, в квартиру к своей матери-алкоголичке, капитан искренне верит в то, что таким образом он демонстрирует ей свою любовь. Привычка героя упиваться собственной властью над людьми здесь смешивается вместе с комплексом неполноценности (Журов импотент), из-за чего в его сознании происходит замещение «нормального» «ненормальным». Примерно так же границы адекватного стерты у его выжившей из ума матери, которая каждодневно пьет литрами водку, а прикованную к кровати кровотокающую девицу, лежащую рядом с двумя трупами, считает женой своего сына, то и дело давая ей указания, как вести себя с мужем. В связи с подобными замещениями режиссер размышляет о трансформации реальности в некий

противоположный перевертыш, на границе между которыми возникает то, что принято называть злом. Откровенным образом препарировав своих персонажей, автор пытается изучить природу зла вместе со зрителем. Можно сказать, что в жанровом контексте «Груз 200» - это хоррор, где присутствует и саспенс, и маньяк-убийца, издевающийся над своей жертвой, и ощущение некоей бессильности перед абсолютным злом, которым пронизан весь мир в целом. Здесь не может существовать лимитов в форме «показать чуть больше» или «показать чуть меньше», поскольку в жанровой категории фильма все, что показывает Балабанов, вполне закономерно, хоть и сознательно гиперболизировано. Интересно то, что у капитана Журова, по сути дела, есть созвучный персонаж в другом фильме режиссера, который уже был выше упомянут. В «Про уродов и людей» Иоган, владелец подпольного порнографического ателье, практически действует по тому же принципу, что и Журов: он насильно овладевает женщиной, в данном случае Лизой, подвергая ее всяческим унижениям и ужасам. Иоган такой же импотент, вдобавок еще и эпилептик, который впадает в форменный инфантилизм при любом контакте со своей сумасшедшей няней. Журов ведет себя абсолютно таким же образом, когда вступает в диалог с матерью-алкоголичкой. И тот и другой — воплощение настоящего зла. У обоих остановившийся леденящий взгляд, пристально изучающий объект своего внимания. «Про уродов и людей» патологичен так же, как и «Груз 200», разве что в первом нет разлагающихся трупов и анальных изнасилований бутылкой. Иоган, отплывающий в финале на льдине, фактически возвращается в «Грузе 200» в облики капитана Журова, но только в более ожесточенной и агрессивной форме.

В 1997 году Алексей Балабанов снимает, пожалуй, свой самый культовый фильм, криминальный боевик «Брат» с Сергеем Бодровым младшим в главной роли. После абсолютно противоположных по своей философии «Счастливых дней» «Брат» выглядел как принципиально новый виток в творчестве режиссера. Данила Багров смоделировал иного рода ценностный пласт в конце 90-х годов: с одной стороны, герой выступает как блюститель «правды», хотя и сам не знает, что должно ей являться. Он действует интуитивно, устанавливая свой личный взгляд на то, что хорошо, а что плохо. Данила практически непоколебим в том, что в итоге обозначает в качестве «собственной ценности». С другой стороны, такого рода методика выживания в условиях жестокости 90-х, превращает героя в «машину для убийств», а саму действительность в какое-то бесконечное поле военных действий. Даже после откровенного предательства, кровное родство для Данилы остается глубоко сакральным моментом. Подобную устойчивость в ценностном плане герой экстраполирует на идею объединения по национальному признаку. Русский народ практически отождествляется в сознании персонажа с семьей, которая на момент действия фильма переживает не лучшие времена. Этот момент также мотивирует героя помочь русской проститутке Даше вернуться на Родину в фильме «Брат-2». Шовинистическое соображение самого режиссера - «Не брат ты мне, а гнида черножопая» — найдет значительный отклик у поколения, для которого вопрос сохранения национальной русской целостности стал злободневным. Багров — уже не выброшенный на улицу в начале 90-х годов беспомощный и забытый персонаж Сухорукова в «Счастливых днях», а, напротив, воинствующий миссионер со своей правдой и чудовищной жадью к жизни. Он пребывает в состоянии личной борьбы с мародерствующими силами, которые стали потенциальной опасностью после распада СССР. Харизматичность героя не в его удачливости или умении как надо обращаться с «Калашниковым», а в его искренности и открытости по отношению к окружающему миру, который, по Балабанову, гниет и разлагается. Эта искренность проявляется во всем: начиная от дружбы с девицей Кэт, «сторчавшейся» на кислоте, заканчивая диалогами, в которые Багров вступает практически с каждым незнакомым ему персонажем. В действии фильма «Брат» герой Бодрова не проходит никаких обрядов инициации — он появляется уже обученным «школе жизни» с самого начала. Едва ли в диалогах Балабанов дает намеки на то, что таким его сделала война, с которой Данила вернулся. Режиссер касается темы войны, как бы оправдывая топорность своего героя и выписывая ему индульгенцию на все последующие действия, которые отличаются форменной жестокостью. Подобное отношение к войне у Балабанова имеет автобиографические истоки: еще до

*А. Курочкина Проект жанровой кинематографии в творчестве Алексея Балабанова*

того, как прийти в кинематограф, режиссер участвовал в военных действиях в Афганистане. Размышляя о войне, он всегда остается на стороне архетипичного русского, пытающегося отвоевать то, что якобы принадлежит ему. Таков Данила Багров, который видит в своей локальной войне единственный способ восстановить справедливость. Похожие черты можно проследить в герое боевика «Война» 2002 года. Иван Ермаков, попавший в плен во время Второй Чеченской войны в один из кавказских аулов, в отличие от Данилы, находится в условиях настоящих боевых действий. Вдали от дома его считают рабом, всячески унижают и подвергают чудовищным пыткам. Благодаря стечению обстоятельств чеченский командир Аслан освобождает юношу из плена, однако, Ивана не покидает чувство долга перед оставшимися в ауле англичанкой Маргарет и русским капитаном Медведевым, за которых чеченец ждет выкуп со стороны Британского и Русского правительств. Ермаков не надеется на то, что «верхи» как-то отреагируют на подобную ситуацию, так как, по его логике, никому из них совершенно нет дела до судьбы отдельно взятого человека. Этот мотив скрыт за общей канвой происходящего: по сюжету Ивана просит помочь освободить пленных Джон, жених Маргарет, которого выпустили из аула с условием, что тот в течение месяца привезет деньги. Главный герой, несмотря на свой юный возраст, успел воспитать в себе понятие «личной войны», которая была основой существования персонажа Данилы Багрова в «Брате». За счет чрезмерного героизма и нарочито «привитой» автором малолетнему Ивану философии правды, Ермаков кажется крайне кичевым персонажем, отталкивающим своей искусственной претенциозностью. Рядом с ним англичанин Джон, который постоянно кричит про «human rights», выглядит слишком нелепым в условиях того, как воюют русские. Балабанов здесь перегибает с идеализацией русского «железобетонного» миссионера, в котором видит едва ли не спасителя всего мира в целом. В фильме даже нет иронии, которая все-таки была в «Брате» на фоне общего абсурда происходящего. Здесь есть что-то совсем уж глянцево, чрезмерно приглаженное, присущее сегодняшним голливудским боевикам, что говорит о том, что Балабанов сам до конца не разобрался в своем отношении к событиям 1999 года, подобно своему малолетнему герою Ермакову. Провал режиссера в том, что он сделал ставку на персонажа, харизма которого, по его логике, должна была быть релевантна харизме Багрова, а сам фильм должен был показать историю России такой, какой она стала после подписания Ельциным указа о начале Второй Чеченской кампании. Балабанов почему-то решил, что созданная им в «Брате» идея русского миссионера, будет иметь такой же успех в 2002 году так, как имела его в 1997. Однако за пять лет все значительно изменилось, стала активно работать «путинская система», началось формирование общества потребления и тотальной пассивности. Главный герой «Войны» был задуман как попытка обращения к коллективному бессознательному, но совершенно не оправдал себя, оставив всех глубоко равнодушными.

Однако контекст 90-х не дает покоя режиссеру и в 2005 году, когда он снимает черную криминальную комедию «Жмурки» с Алексеем Паниным, Дмитрием Дюжевым и Никитой Михалковым в главных ролях. На фильм заметно повлияла Тарантиновская картина «Криминальное чтиво», которую сам Балабанов считает одной из самых лучших в истории кинематографа. В центре повествования двое подсобников местного криминального авторитета, Саймон и Сергей, не отличающиеся умом и сообразительностью. Бандиты периодически отправляются на выполнение заданий, связанных с тем, что в 90-х было основой ведения бизнеса: то и дело «ставят» кого-то на бабло, пытаются отыскать похищенный другими группировками героин в кейсе, а также наказать тех, кто его, собственно, и похитил. В подобную жанровую категорию прекрасно вписываются образчики контекста русских 90-х: нелепые малиновые пиджаки, чрезвычайно смешные «погоняла» (Баклажан или Эфиоп), а также незатейливая игра в «жмурки», суть которой упирается в принцип «завалить» / «не завалить». Несмотря на то, что Балабанов разговаривает на языке «черного юмора», вместе с тем он вполне серьезно пытается рассказать о том, какие истоки имеет российская экономика и социальная жизнь на период 2005 года. Те люди, которые у власти сейчас, вышли из примитивной игры в «жмурки», и то, едва ли потому, что сами не «зажмурились». Все они чудовищно глупы и условны, как и сама конструкция фильма «Жмурки» -

персонажи разыскивают макгаффин, который к тому же еще чрезвычайно прост и очевиден по своей сути. В нем нет никакого элемента непроясненности, кейс с героиним - главный катализатор криминального действия по-русски. Балабанов не без иронии замечает, что единственными двигателями жизнедеятельности русского бандита в 90-х были «бабло» и героин. Саймон и Сергей подобны персонажу русской фольклорной сказки про «Колобка» - от Михалкова ушли, от смерти убежали, осталось лису обмануть, но у Балабанова просто нет такой категории, поскольку никакого объективного суда над преступниками по большому счету и не вершится.

Алексей Балабанов всегда работает с жанром. В своей книге «Изучение литературных формул» Джон Кавелти<sup>1</sup> пишет о том, если трактовать понятие жанра как набора художественных ограничений и возможностей, то конкретные произведения можно рассматривать, исследуя то, каким образом они отклоняются от обычных жанровых стандартов, чтобы решить задачу самовыражения автора. Этот механизм исследования можно применить к творчеству Балабанова, поскольку он всегда стремился к тому, чтобы максимально раздвинуть рамки того или иного жанра – разнообразие тем, транслирующихся в его фильмах и описанных выше, тому свидетельство. Сейчас уже видно, что главным инструментом, которым пользуется режиссер для расширения границ конвенций, является социальная мифология. В каждом его фильме она выступает как целостное явление, переосмысливается и репрезентируется в том или ином ее виде. Данила Багров – это идеальный русский миф в контексте 90-х годов, воплощенный режиссером в одном конкретном персонаже. Тот же Кавелти пишет, что формульную структуру чаще всего обвиняют в том, что она слишком стандартизирована и всегда отвечает потребности читателя или зрителя в отходе от действительности. С одной стороны, персонаж Сергея Бодрова является производной этой формульной структуры, поскольку мифологизируя его, Балабанов фактически дает зрителю право на симпатию и отстранение от неприглядности и мерзости реальной жизни. С другой, – этот миф, который режиссер наполняет в лице своего героя теми или иными специфическими качествами (и, потому Кавелти), «оживляет стереотип», созданный Балабановым с целью раздвинуть жанровые границы и уйти от их стандартизации. Здесь уже можно говорить о том, что подобная творческая методология является причиной стремления режиссера к авторскому самовыражению. В жанровой формуле Балабанов видит возможность установить прямую связь со зрителем, поэтому она ему так необходима. На всех своих героев режиссер смотрит не с жанровой точки зрения, то есть не с позиции архетипа, о котором пишет Кавелти, а в соответствии со своей авторской оптикой. Маньяк Журов в «Грузе 200», с одной стороны, возникает из недр хоррора, во всяком случае, если рассматривать его в данном контексте, то он подходит практически по всем параметрам. С другой стороны, Журов – безликое зло, обнаруживающее себя в образе социального защитника, капитана милиции. Это дает возможность так же думать о нем как о мифологическом персонаже, поскольку в российском контексте образ «оборотня в погонах» уже давно отождествлен с потенциальной опасностью.

Здесь возникает необходимость говорить об авторском стиле Балабанова с художественной точки зрения. Он чаще всего транслируется через его эстетику, точнее будет сказать анти-эстетику или эстетику отвратительного. В «Грузе 200» автор сознательно выбирает самые неприглядные кадры, будь то мужчины, распивающие пиво из трехлитровой банки на балконе обшарпанной хрущевки или кровать в доме капитана Журова, около которой стоит горшок с испражнениями и груды бутылок из-под водки. В «Морфии» это, прежде всего, чрезмерная физиологичность, нарочитое режиссерское стремление к максимально откровенному повествованию (ампутированные ноги, кровоточащие роженицы, посиневшие, задыхающиеся дети). Всю чудовищность жизни Балабанов предпочитает визуализировать с помощью такого рода вещей – это маргинальный во всех своих проявлениях русский быт, чаще всего продиктованный в том или ином фильме самим автором, поскольку, очевидно, что художественная гипербола – любимый прием

<sup>1</sup> См. Кавелти Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, № 22, С.33-64. Перевод с английского Е. М. Лазаревой [Электронный ресурс]. URL: <http://www.metodolog.ru/00438/00438.html> (дата обращения: 22.01.2013).

## А. Курочкина Проект жанровой кинематографии в творчестве Алексея Балабанова

режиссера. Даже в приглашенном «Мне не больно» находится место для запойного десантника, бандита-Михалкова в золотых цепях, который появляется как пережиток 90-х годов, и обшарпанным чердакам, на которых героям изредка, но все же приходится спать. Насилие над личностью, как еще один немаловажный элемент авторского стиля, в фильмах режиссера проявляется по-разному. С одной стороны, оно имеет предельно затяжной характер, направленный на подавление. Так издевается над сиаемскими близнецами Виктор Сергеевич в «Про уродов и людей, который в условиях заточения спаивает их водкой, после чего заставляет позировать обнаженными. Примерно та же самая операция осуществляется Иоганом в отношении Лизы. Он насильно взял ее в жены, унизив тем самым еще больше. Извращенец навсегда вселил в нее разочарование в мужчинах, лишив ее любой возможности на обретение человеческого счастья. В «Грузе 200» насилие достигает своего абсолютного апогея: Журов подвергает Анжелику чудовищным пыткам, как физическим, приковывая наручниками к кровати, так и психологическим, якобы наказывая ее за то, что она никак не может его полюбить. Доктор Поляков в «Морфии» подвергает насилию самого себя, постепенно истязая и разлагая, пока, наконец, не доходит до откровенного безумия и пускает пулю себе в лоб. В «Брате», «Войне» и «Жмурках» насилие не затягивается, а, наоборот, значительно учащается. То и дело кто-то кого-то убивает, кровь льется бесконечными потоками, а цена человеческой жизни не ставится совершенно ни во что. Персонажи балабановского кинематографа видят возможность остановить насилие исключительно в побеге – в каждом фильме герои, так или иначе, либо сами перемещаются в то или иное пространство, либо грезят об этом перемещении. В «Счастливых днях» персонаж блуждает по безлюдному городу, оказываясь то на кладбище, то в помпезных апартаментах. Трамвай, который также следует по заброшенному маршруту, постоянно появляется в кадре, напоминая о невозможности выйти из этого закупоренного пространства. В «Брате» и в «Брате-2» Данила всегда находится в состоянии движения: начиная от переезда в Петербург, заканчивая путешествием в Соединенные штаты. Только для Данилы побег - это не попытка сбежать от насилия, а, скорее, совершить такой, своего рода, «крестовый поход», утвердить свою правду на другом континенте. В картине «Про уродов и людей» Лиза печально смотрит на каждодневно отбывающий со станции поезд, на котором сама героиня давно мечтает уехать на Запад. Вырвавшись из России, Лиза понимает, что, даже уехавши, она не сможет никогда стать счастливой. В этом все персонажи Балабанова чрезвычайно одиноки: опять же, в условиях этого мира счастье для них невозможно. Каждый из них находится в активном поиске чего-то, но никто из них никогда ничего не обретает. Подобная эксплицитная фрустрация — один из главных упреков по отношению к творчеству Балабанова. Но в то же время она является неотъемлемой частью его авторского стиля.

В очередном из своих интервью, Балабанов рассказал, что приступает к съемкам фильма, посвященного бандитской юности Сталина. В каком жанре будет эта картина – неизвестно, но можно предположить, что, скорее всего, режиссер не изменит своему специфическому стилю. Может быть и такое, что и Сталина-то никакого не будет, однако, от возможности создать еще один социальный миф Балабанов уже вряд ли сможет отказаться.

### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Счастливые дни (1991, реж. А. Балабанов, СССР), игр.
2. Брат (1997, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
3. Брат-2 (1998, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
4. Про уродов и людей (2000, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
5. Война (2002, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
6. Жмурки (2005, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
7. Мне не больно (2006, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
8. Груз-200 (2007, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
9. Морфий (2008, реж. А. Балабанов, Россия), игр.
10. Я тоже хочу (2012, реж. А. Балабанов, Россия), игр.



**ЛИТЕРАТУРА**

1. Кавелти Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, №22, С.33-64. Перевод с английского Е. М. Лазаревой [Электронный ресурс]. URL: <http://www.metodolog.ru/00438/00438.html> (дата обращения: 22.01.2013).