

A portrait of Alexey Balabanov, a man with long hair, a beard, and glasses, wearing a dark beanie and a dark jacket over a red zip-up shirt. He is looking slightly to the right.

Мария Кувшинова

18+

биография

АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ

A stylized logo consisting of several horizontal lines of varying lengths, creating a sense of motion or a stylized letter 'B'.

БОМБОРА

Мария Юрьевна Кувшинова
Алексей Балабанов. Биография
Серия «Наше кино. Книги
об отечественном кино от
1896 года до наших дней»

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=71645431
Алексей Балабанов : биография:
ISBN 978-5-04-218953-1*

Аннотация

Обновленное издание книги Марии Кувшиновой «Балабанов»!

Книга Марии Кувшиновой «Алексей Балабанов. Биография» – это не просто биография великого российского режиссера. Это тщательно сплетенный узор воспоминаний, критических размышлений и увлекательных рассказов, который проводит читателя по жизненному и творческому пути Балабанова.

Мария Кувшинова, признанный кинокритик, с особым чувством и уважением раскрывает малоизвестные факты его жизни и подробности создания культовых фильмов. Каждая страница книги – это новое открытие: от первых шагов режиссера в кинематографе до создания таких шедевров, как «Брат» и «Груз 200». С ее помощью вы сможете по-новому взглянуть на

работы Балабанова, заглянуть за кулисы его фильмов и понять, как его уникальный взгляд на мир формировал целые поколения зрителей.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Предисловие к новому изданию	6
Глава 1	9
Главное событие страны	13
Обет целомудрия и русское бедное	21
Попса своего века	27
Бодров-младший	30
Исполнение бюджета	33
Конец ознакомительного фрагмента.	36

**Мария Юрьевна
Кувшинова
Алексей Балабанов
Биография**

© Мария Кувшинова, текст, 2025

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2025

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 произве-

дениями 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 дуэта 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 маленького 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 реви-

зия культуры последних двадцати пяти лет становится мейн-стримом, 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

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 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, вперемишку торгующие компакт-дисками и туалетной бумагой, Апраксин двор и Смо-

ленское 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 rande-ву 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 ис-

ключительно совпадением балабановской картины с конъюнктурой: «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 рецен-

зии из девяностых и нулевых, поражаешься интенсивности 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 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 коме-

дий» 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 бывшего 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 «рахищение государственной собственности», но впоследствии оправданный; за несколько дней до отъезда в интервью газете «СПИД-Инфо» он заявил, что с минуты на минуту ожи-

дает 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 филь-

ма, 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 снять 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 они повзрослели и в свой черед встали в очередь к государственной кассе).

О собственном проекте малобюджетного кино в середине 1996 года объявила студия Горького под руководством Сергея Ливнева, автора сценария соловьевской «Ассы». Манифест – «Жесткое время» [1-04] – был написан Сергеем Добротворским. В напечатанном «Коммерсантом» [1-05] репортаже со студии перечислены 13 кинематографистов, поддер-

жавших 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 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. Согласно 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», хотя и не

во всех случаях, невольно 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 музыку любит», – простодушно объяснял Балабанов), сами музыканты входят в кадр и становятся участниками действия. Пока российские авторы затягивали пояса ради возможности делать фильмы, передовой отряд европейских режиссеров принимал «обет целомудрия» для спасения кино, отравленного, по их мнению, технологиями, ложью и деньгами; в России вообще довольно часто происходят те же процессы, что и во всем мире, но по своим причинам.

Обстоятельный 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 обвиняются 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 спустя год после смерти Балабанова, в 2013-м году, подмечала¹ и более тонкие (кроме общего – провокационности) совпадения: «И тот и другой не обошли своим вниманием тему порнографии и мазохизма, а свою “Нимфоманку”, где героиню так же самозабвенно хлещут по ягодицам, Триер вполне мог бы назвать “Про уродов и людей”. Для обоих полна символики водная стихия: чаще всего она становится метафорой разложения, тлена и декаданса. Оба выдают время от времени радикальные хулиганские жесты, когда кажется, что их “несет”, но это только так кажется. Про выходку “фашиста” Триера все помнят². Балабанов выступал не столь громко, но тем, кто слышал его хлесткие заявления против “буржуев”, скандальности тоже хватило. Когда ему для поездки на фестиваль в Роттердам не продлили визу, он назвал Гол-

¹ Блог журнала «Сеанс», 11.03.2014.

² В мае 2011 года на пресс-конференции по случаю премьеры «Меланхолии» на Каннском фестивале Ларс фон Триер произнес фразу «Я понимаю Гитлера», которая стоила ему семи лет изгнания с набережной Круазетт (он вернулся на фестиваль только в 2018-м с внеконкурсным показом «Дома, который построил Джек»).

ландию фашистской страной. А после “Брата”, отвечая на “Кинотавре” на наскоки либералов, уличивших его в ксенофобии, говорил: ну это же правда, что русский народ евреев не очень... Когда корреспондент “Радио «Свобода»” Петр Вайль (большой поклонник “Замка”) попытался в кулуарах прояснить позицию режиссера, тот был краток: “Просто я родину люблю”. Тогда любить родину было в России непопулярным занятием, тем более крайне интересно узнать, что сказал бы Балабанов сегодня по поводу Украины и Севастополя. Рискну предположить, что он бы опять удивил многих, в том числе расплодившихся патриотов. Но этого мы, конечно, точно никогда не узнаем. <...> В чем оба художника несомненно сошлись бы – это в своем негативизме по отношению к Америке. Оба они готовы объявить ей кирдык. Но опять же: один ненавидит ее слева, а другой, скорее, справа. Ненависть, как известно, обратная форма любви. И неслучайно оба изобретают свою Америку. Триер выстраивает и вычерчивает ее в Европе, населяя заокеанскими актерами-мифами в “Догвилле”, снимая “Танцующую в темноте” и “Мандерлей”. А Балабанов посылает Данилу Багрова за океан и дает русского Фолкнера в “Грузе 200”».

Так или иначе, в середине девяностых оба они снимали малобюджетное, предельно конкретное, вызывающее яростные споры кино (сам Балабанов, по свидетельству Надежды Васильевой, 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 фильм 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 [1-06]), в 1997 году раздражала критиков не меньше, чем моральная амбивалентность героя. Кому-то фильм представлялся полуторачасовым музыкальным клипом для группы, которая пережила пик своей популярности в перестроечные восьмидесятые. Широкой публике, однако, понравилась и амбивалентность, и музыка.

Позднее «попса своего века» – от «Сплина» в «Войне» до «Кокаинеточки» [1-07] в «Морфии» – стала одним из самых узнаваемых элементов балабановского кинематографа. Если в «Счастливых днях» звучали арии Вагнера и фокстрот Гарри Уоррена, а музыку 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». «У него во всех картинах музыка – первая, – говорит Надежда Васильева. – Он всегда знал, какая именно будет».

Еще один, кроме Триера, балабановский доппельгангер и

примерно ровесник – Тарантино, чувствовал примерно то же самое: 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 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 на 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».

Именно на концерте Чигракова и его группы «Чиж и Со» снимали толпу, которая в фильме стала восторженной публикой Бутусова. «Это было в Москве, в “Горбушке”, – вспоминала исполнительница роли вагоновожатой Светы актриса Светлана Письмиченко. – 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: “Серега, чего делать?”, а он: “Спокойно”. И как паровоз меня протаскивал, 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 случилось – боевое крещение».

Бодров-младший

«Леша взял бидон с супом и уехал на дачу, где написал “Брата”», – вспоминает Васильева. Балабанов уже знал, каким будет фильм, были 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 сценарий. Нужны были объекты. Финального сценария нет, пока нет актеров, хотя он, может быть, не сильно меняется на посторонний взгляд. Поэтому, когда появился Сережа, сценарий заметно – по Лешиней шкале заметно – определился и получил окончательную форму».

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

Балабанов познакомился с Бодровым на «Кинотавре» в 1996 году; ему было двадцать пять, в главном конкурсе показывали «Кавказского пленника» Сергея Бодрова-старшего, экранизацию повести Льва Толстого, действие которой

перенесено в Чечню в наши дни. Сергей 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». «Сережа мне очень понравился тогда, – вспоминал Балабанов. – 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”».

«Мы смотрели “Кавказского пленника”, и Сережа нас, конечно, поразил, – вспоминает Сельянов. – 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 играть главного героя”. Мне стало ясно, что фильм будет и будет замечательным». «Не было бы Сережи, фильма бы не было, – говорил Балабанов в 2009-м. – Или был бы, но проходной, каких много – сериалы всякие». «Я увидел картину, и она меня абсолютно поразила, – вспоминал Сергей Бодров-старший о «Брате». – 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 и Алексеем Балабановым в 1992-м. На этой студии в 1995 году Сельянов снимет картину «Время печали еще не пришло», которая в его режиссерской фильмографии окажется 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 короткометражный «Трофим» (Сельянов уступил товарищу свое место в молодежном режиссерском альманахе «Прибытие поезда»), все последующие фильмы Балабанова они сделали вместе. «Он просто поверил в меня, ну и все. Я больше никому нужен не был, – говорил Балабанов в 2009-м. – Я ходил к нему, когда “Замок” снимал, а он сидел и вентиляторы рекламировал, потому что надо было как-то выживать, чтобы за комна-

ту 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 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».

«“Брат” – это были наши деньги, кинокомпании СТВ, – вспоминает Сельянов. – 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 становился 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 осталось 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 произ-

водству 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 листажа. 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 перечитал и думаю: “Чего ж тут такое?”».

Самое простое объяснение Сельянов находит в том обстоятельстве, что Балабанов всегда писал для себя, без оглядки на постороннего читателя. «Да кто чего видит в сценарии, тем более когда ты его пишешь для себя? – подтверждал Балабанов. – Я для себя пишу». «Он-то чувствует, что за отдельными строчками стоит, – рассказывает Сельянов. – 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 мосту, потом – по этому, потом по набережной...»

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.