

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-140-156
EDN QCEOST
УДК 791.43-2(=161.1)

А. О. Беззубиков
Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С. А. Герасимова,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0706-2354

Мифологическая логика в фильмах Алексея Балабанова

АННОТАЦИЯ

Алексей Балабанов создал на экране собственную художественную картину мира с узнаваемыми темами, визуальными и звуковыми кодами. Анализ этой картины мира может интерпретироваться в свете концепции медиации противоположностей, выдвинутой К. Леви-Строссом. Согласно данной концепции, миф гармонизирует картину мира путем преодоления антагонизма противоположных фактов действительности, непосредственно касающихся критических аспектов жизни человека. Применение подобного инструментария к балабановскому кино обусловлено тезисами исследователей о том, что режиссер смог артикулировать «миф о национальной жизни России последнего десятилетия XX века».

Базовая пара противоположностей, которая так или иначе осмысливается в разных фильмах Балабанова, может быть обозначена как «появление — изгнание». Балабановский герой фактически либо символически появляется на свет, однако в неустроенном, хаотичном мире ему не находится места — поэтому, возникая как субъект, этот герой одновременно подвергается изгнанию из этого мира. Режиссер неоднократно подбирает одно означившее для выражения концепций как появления, так и изгнания. Балабановский герой выступает в качестве субъекта-медиатора — где-то оружием, где-то с помощью коммуникативных «ключей» — масок он устанавливает связи между разрозненными фрагментами действительности, создавая внутри хаоса зыбкое пространство порядка. Пара «появление — изгнание» обуславливает и стилистическую канву балабановских фильмов — зримые аналогии концептов «появления» и «изгнания» формируют узнаваемый режиссерский почерк.

Одна из причин массового успеха фильмов Балабанова — совпадение выраженной в них пары «появление — изгнание» и социально-культурного контекста, в котором творил режиссер.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Кино, миф, медиация противоположностей, медиатор, Балабанов, Леви-Стросс.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-140-156
EDN QCEOST
УДК 791.43-2(=161.1)

Aleksey O. Bezzubikov
Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0706-2354

Mythological Logic in Alexey Balabanov's Films

ABSTRACT

Alexey Balabanov created his own picture of the world on the screen with both recognizable themes, visual and sound codes. In this article this picture of the world is considered through the prism of the concept of binary opposites proposed by C. Levi-Strauss. This concept primarily concerns the study of myth as a way of conceptualizing the reality through overcoming the antagonism of the opposing facts that directly relate to the most critical aspects of human life. The application of such theory to Balabanov's films is due, to the numerous theses of various researchers that the director was able to articulate "the myth of the Russian life in the last decade of the 20th century".

The basic pair of opposites, on which the universe of many of Balabanov's films is built, can be indicated as *appearance* — *exile*. Balabanov's hero appears in the world symbolically. However, in an unsettled, chaotic world there is no place for him. Therefore, emerging as a person, this hero is simultaneously exiled from this world. The director repeatedly selects one meaning to express the concepts of both appearance and exile. Balabanov's hero acts as an active subject — somewhere acting with a weapon, somewhere using the keys — masks he establishes the links between disparate fragments of reality, creating an unsteady space of order inside the chaos. The *appearance* — *exile* pair also determines the stylistic outline of Balabanov's films — the analogues of these ideas or their derivatives are forming the well-known director's style.

One of the reasons for the massive success of Balabanov's films is the coincidence of the *appearance* — *exile* pair and the socio-cultural context in which the films were made.

KEYWORDS

Cinema, myth, binary opposites, mediator, Balabanov, Levi-Strauss.

Алексей Балабанов — пожалуй, единственный отечественный постсоветский режиссер, творческое наследие которого приковало внимание киноведов и исследователей гуманитарных дисциплин и при этом обрело популярность у широкого зрителя. По замечанию Марии Кувшиновой, с автором «Брата» на протяжении пятнадцати последующих лет сверялись все — от десантников до кинокритиков [1, с. 7]. А. И. Туманов в статье «Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности» рассматривает кино как одно из средств повествования нации о себе, иными словами, как средство формирования и выражения национальной идентичности, обеспечивающей целостность общества [2, с. 36]. В этой же работе исследователь с целью выявления современных российских фильмов, оказавших наибольшее влияние на массовое сознание, а следовательно, формирующих ту самую идентичность, обращается к рейтингу популярного в стране сайта о кино «Кинопоиск», основанному на голосовании пользователей. Туманов отмечает, что в список вошли всего шесть отечественных лент, снятых после распада СССР, — три из них снял Алексей Балабанов.

Киноведческая традиция осмысления творчества Балабанова представляется довольно фрагментированной, даже при всей значимости его фигуры для российского кино. Среди наиболее заметных работ, посвященных этому автору, — книга «Бриколаж режиссера Балабанова» Фредерика Х. Уайта, а также выпущенные издательством «Сеанс» книга «Балабанов» (автор-составитель Мария Кувшинова) и сборник «Балабанов. Перекрестки» (составители: Василий Степанов, Алексей Артамонов). Все они представляют собой сборники текстов разного формата — интервью, рецензий, воспоминаний, научных докладов, как правило, собранных вокруг нескольких основных статей от автора, «монтирующего» ряд подобных работ в целую книгу. В этих материалах содержатся ценные замечания и наблюдения о творчестве режиссера, важная аналитика, касающаяся отдельных аспектов его стиля и мировоззрения. К этому корпусу стоит добавить ряд статей, вышедших отдельно в тех или иных научных изданиях.

Среди идей, выдвигаемых разными авторами, в качестве центральной концепции балабановских фильмов приводятся: постмодернистское цитирование классических сюжетов и литературных образов в контексте российских «смутных времен» (как постперестроечных, так и предреволюционных) [3, с. 5; 4]; мета-рефлексия о природе кино [3, с. 13–15; 5; 6; 7]; рефлексия болезненного перехода от социализма к капитализму [8]; осмысление образа неоварвара в постсоветской России [9; 10]. Часто разные авторы обращают внимание на одни и те же аспекты балабановского экранного универсума, однако нередко их оценки и выводы заметно разнятся. Например, Мария Кувшинова и Андрей Плахов относят Балабанова к модернистам [1, с. 9; 11], в то время как Фредерик Х. Уайт оценивает балабановский кинотекст как «характерный постмодернистский» [3, с. 5].

Теоретическое осмысление балабановского наследия нуждается в концепции, способной согласовать многочисленный, но, с нашей точки зрения, довольно разрозненный корпус взглядов и идей о творчестве режиссера. Представляется принципиально важным рассмотреть творчество Балабанова

в целостном контексте мифа и таким образом выработать концепцию, предполагающую корреляцию существующих взглядов на фильмы режиссера.

Ряд исследователей, анализируя работы этого режиссера, отмечали их мифологичность. Действительно, его ленты транслируют предельно выразительную картину мира, с которой идентифицирует себя российское общество, прошедшее через 1990–2000-е годы, по крайней мере значительная его часть. Миф призван объяснить действительность, дать человеку образ окружающей его вселенной и набор представлений, от которых непосредственно зависит существование некоторой общности [12, с. 45–47]. Анализ работ Балабанова через призму мифа — задача отчасти опасная: о наличии того или иного мифа с полной уверенностью можно судить лишь в том случае, если он воспроизводится многими авторами на протяжении поколений. С другой стороны, неоднократные упоминания термина «миф» в ряде исследований, посвященных творчеству Балабанова, обязывают нас обратить внимание на данную особенность. В этой статье мы рассмотрим наиболее популярные фильмы режиссера — «Брат», «Брат 2» и «Война», а также «Счастливые дни» и «Трофим», поскольку они дают ряд ключей для понимания дальнейшего творчества мастера.

На мифологические аспекты в творчестве Балабанова современные исследователи обращают внимание все чаще. А. Г. Пудов проецирует структуру волшебной сказки, описанную В. Я. Проппом, на балабановские ленты «Брат», «Брат 2» и «Река» [13]. Однако в ряде случаев соответствие функциям волшебной сказки выбранных автором фрагментов из названных картин выглядит довольно дискуссионным. Например, выход Данилы Багрова на съемочную площадку в первом «Брате» исследователь соотносит с пропповским нарушением запрета. Новое — на этот раз легальное — появление героя на съемках телепередачи в начале второй части киноленты Пудов также обозначает как нарушенный запрет, что, исходя из контекста балабановского повествования, не соответствует действительности — туда Данила пришел на правах приглашенного гостя. А. В. Флоря в статье «Интертекстуальные элементы в поэтике фильма А. Балабанова “Груз 200”» выделяет отдельные классические мифологемы в исследуемой картине [4], однако в целом мифологическая составляющая этого кинотекста упоминается по касательной. Е. О. Третьяков исследует феномен варварства в фильме «Брат 2» как сущностную основу творимого Балабановым мифа о национальной жизни России последнего десятилетия XX века [10]. С точки зрения исследователя, Данила Багров воплощает собой варвара — витального «нового гунна», явившегося в момент угасания теряющей свою жизненную силу цивилизации. Подобная трактовка фильма ценна, хотя трудно однозначно утверждать, что сущностной основой балабановского универсума является погруженность в состояние архаического хаоса.

Помимо уже исследованных отдельных аспектов мифа в балабановском тексте, выделенных единичных мифологем и роли в структуре его фильмов тех или иных универсальных мифопоэтических структур, важно дать оценку целостности созданного Балабановым мифа с точки зрения концепции медиации противоположностей К. Леви-Стросса [14, с. 262] — ключевой логической

операции, которую осуществляет мифологическое мышление в процессе построения картины мира. Обладая пониманием, какие именно противоположности синтезирует балабановский миф, можно определить его сущностные основы и охарактеризовать его влияние на стиль изучаемых фильмов.

«Миф, — утверждает Леви-Стросс, — обычно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию — медиации. Положим, что два члена, для которых переход от одного к другому представляется невозможным, заменены двумя другими эквивалентными членами, допускающими наличие третьего, переходного. После этого один из крайних членов и медиатор, в свою очередь, заменяются новой триадой» [14, с. 262]. В качестве примера ученый приводит мифологию североамериканских индейцев, где жизнь сводится к земледелию, а смерть — к войне. В свою очередь, между земледелием и войной вводится средний элемент — охота, которая, как и земледелие, приносит пропитание и в то же время является «умеренной» версией войны. Охота же, в свою очередь, «раскладывается» на ассоциации из животного мира — травоядных, плотоядных и падальщиков. Последние, в частности ворон и койот, выступают медиаторами между первыми двумя. Они едят мясо (подобно хищникам), но при этом не убивают (подобно травоядным). Таким образом, фигуры койота и ворона становятся сакральными образами, в которых разрешается противоречие между жизнью и смертью [14, с. 262–263].

Таким образом, мифологическое мышление выделяет из окружающей действительности противоположные факты реальности, непосредственно касающиеся наиболее критических аспектов жизни человека, и, подыскивая им осязаемые аналогии, пытается преодолеть их антагонизм. Подобное преодоление фиксируется в космогоническом мифе — предании о сотворении мира, сущность которого, как подмечает В. Н. Топоров, «состоит в борьбе упорядочивающего космического начала с деструктивной хаотической стихией, в описании этапов последовательного сотворения и становления мира» [15, с. 9]. Осмысление и синтез противоположных начал бытия, представленных в космогоническом мифе через их осязаемые аналогии, становится сакральным и вневременным прецедентом, который мифологическое мышление экстраполирует на все процессы, протекающие в бытовом историческом времени [15, с. 11]. Таким образом, миф становится базовым образцом для любых форм человеческой деятельности. Все внешние формы, использованные мифологическим мышлением в качестве осязаемых аналогий, обретают для носителя подобного мышления особый сакральный статус и формируют внешний облик, пластику культуры, с которой этот носитель себя ассоциирует.

Анализ балабановского мифа предполагает деконструкцию на нескольких этапах: определение ключевых, особенно антагонистичных, явлений действительности в универсуме его фильмов, резонирующих в сюжете с социально-культурным контекстом эпохи; изучение аналогий как способа выражения явлений и способов их медиации в формосодержательном единстве киновысказывания; оценка функционального диапазона аналогий ключевых противоположностей как одной из доминант стилистики балабановских картин.

КЛЮЧЕВАЯ ПАРА ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ БАЛАБАНОВСКОГО УНИВЕРСУМА

В качестве ключевой пары противоположностей, на которой строится мир балабановских картин, можно выделить оппозицию «появление — изгнание». Герой Балабанова появляется на свет, однако в неустроенном, хаотичном мире ему не находится места — поэтому, возникая как субъект, этот герой одновременно подвергается изгнанию. Оппозиция «появление — изгнание» четко заявлена уже в дебютном полнометражном фильме режиссера — «Счастливых днях». Безымянный главный герой в исполнении Виктора Сухорукова неприкаянно скитается по улицам, подвалам и квартирам призрачного Петербурга, совершая отчаянные и безуспешные попытки обрести свой уголок стабильности.

Скитания героя начинаются после того, как он покинул больницу в начале фильма. Формально героя выписали из лечебного заведения — фактически его изгнали на произвол судьбы:

- А нельзя ли мне тут как-нибудь продержаться? Я бы приносил пользу.
- Если бы вам поверили, что вы можете приносить пользу, вас бы непременно оставили.

Экспозиция с изгнанием одновременно обозначает и появление героя на свет. Зрителю не сообщаются его имя и предыстория — он представляется как абсолютная *tabula rasa*. Первые кадры демонстрируют безлюдные улицы города, по которым несется из небытия в небытие пустой трамвай — незаполненное человеком пространство. С помощью наплыва этот кадр превращается в детский рисунок, где из темноты подворотни появляется смешной человечек, подписанный «Это я», — так лирический герой осознает свое существование, возникая из абсолютной пустоты.

Само действие картины максимально дистанцировано от какого бы то ни было исторического контекста, отчего предлагаемые обстоятельства лишены привязки к той или иной эпохе, а значит, и весь мир фильма вместе с его протагонистом, вырванные из системы хронологических координат, возникают из небытия с началом сюжетного действия.

Сцена в больнице начинается с кромешной тьмы, которую прерывают вошедшие в палату к герою врачи, — щелчок выключателя, и экран заливают яркий, бьющий в глаза белый цвет — зрительный удар, который человек получает, едва выглянув из утробы. Вскоре мы понимаем, что камера снимает этот кадр с точки, где лежит на кровати безымянный герой. Кроме того, врачи в больнице тщательно изучают его темя, зрителю же не разъясняется, в чем причина их интереса. Здесь возникает прямая ассоциация с родничком новорожденного младенца.

В экспозиции фильма режиссер заявляет оба полюса своей ключевой оппозиции — появление и изгнание — одним означающим, сводя их к одному действию. Для Балабанова появление и изгнание — одно и то же явление.

Появление героя в мире автоматически становится и его изгнанием из мира. Поэтому вся человеческая жизнь (последствие его появления) есть скитание (последствие изгнания). Действие балабановского героя заключается в преодолении этого парадокса через попытку выстроить в чужеродном и охваченном хаосом пространстве новые связи и структуры, в которых он мог бы найти себе место.

В экспозиции «Брата» Балабанов заявляет ту же пару противоположностей «появление — изгнание». В отличие от «Счастливых дней», действие «Брата» происходит в четко обозначенном историческом контексте, а сам герой, оказавшись в милиции, называет свои имя, фамилию, отчество, адрес и год рождения. Тем не менее здесь режиссер снова выражает известную нам по «Счастливым дням» оппозицию, пользуясь иными аналогиями как визуального, так и драматургического ряда.

В первом своем кадре Данила выходит из-за пригорка, будто вырастая из земли, — и тут же попадает на съемочную площадку, где ему, мягко говоря, не рады. Вскоре следует сцена с матерью, которая, отправляя сына «в Ленинград к брату», фактически изгоняет его из дома. Образ матери становится общим означающим появления и изгнания героя — она дала ему жизнь, но и она же изгнала его, обрекла тем самым на скитания.

Схожие аналогии для выражения оппозиции «появление — изгнание» Балабанов подбирает и в предшествовавшей «Брату» ленте «Трофим». Ее героя предаст собственная семья, после чего тот покидает родную деревню. В финале картины Трофима еще дважды изгоняют — из жизни и самой истории. Сначала его казнят, затем, когда действие переносится из начала в конец XX века, мужчина обнаруживается на архивной киноленте с хроникой. Монтажеры, которым она попала в руки, безжалостно отрезают кадры, где Трофим появляется перед камерой, и выбрасывают их — единственное свидетельство жизни этого человека — в мусорное ведро.

Важно оценить аналогию между заявленной в фильмах Балабанова оппозицией «появление — изгнание» и контекстом, в котором работал режиссер. Эта аналогия может объяснить широкую популярность его работ. Отечественный зритель 1990-х — начала 2000-х оказался в ситуации, которую как нельзя точнее описывает указанная оппозиция. Распалось государство, рухнула прежняя система ценностей и еще не возникла новая. Человек появился в качестве жителя новой страны — но в новом хаотичном мире такое появление представляло собой своеобразное изгнание в неизвестность. Мир оказался фрагментирован — и человек, вышедший в новую действительность, будучи неспособен ее концептуализировать, оказался в положении изгоя. Так появление субъекта в качестве жителя новой постсоветской России одновременно являло собой его изгнание. Балабанову удалось зафиксировать и художественно осмыслить эти ключевые, противоположные друг другу, но в то же время друг друга определяющие аспекты эпохи.

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА, СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И РЕЖИССЕРСКИЕ ПРИЕМЫ БАЛАБАНОВА В КОНТЕКСТЕ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ «ПОЯВЛЕНИЕ — ИЗГНАНИЕ»

Оппозиция «появление — изгнание», находя свое воплощение в зримых образах и аналогиях, определяет стилистические особенности балабановских картин. Процесс претворения абстрактной идеи во внешние формы наиболее явно отслеживается и фиксируется в короткометражной работе «Трофим». Ее построение, внутренняя драматургия кадра — компоненты фильма, относящиеся к его стилистической концепции, — и событие, завершающее фабулу, визуализируют одну идею.

Напомним: в конце картины действие из Петербурга начала XX века переносится в современность, где Трофима вырезают из кинохроники. В свою очередь, в большинстве сцен, где Трофим идет по Петербургу начала XX века, мизансцена развивается так, что герой постоянно уходит вглубь улицы и покидает пределы кадра, а сама улица еще остается какое-то время перед глазами зрителя — одна, без Трофима. На ней происходят различные локальные события: мальчишки что-то просят у прохожих, какого-то парня гонят от входа в трактир. Таким образом, сама действительность словно дистанцируется от Трофима, выгоняет его из себя и продолжает жить самостоятельной жизнью. Подобное построение и развитие мизансцены предвещают будущее драматургическое событие — изгнание Трофима с киноплёнки, на которой после вмешательства монтажера остается лишь обезличенная, живущая сама по себе, без Трофима, панорама вокзала.

Подобный принцип развития мизансцены становится излюбленным приемом Балабанова — раз за разом он отсекает героев «Брата», «Войны», а впоследствии «Я тоже хочу» и других своих картин от окружающего их мира, позволяя камере снимать после того, как персонаж покинет пределы кадра или растворится в глубине улицы, став крохотной, не выделяющейся на общем фоне фигурой. Жизнь — прошлое в форме соборов и прочих сооружений Санкт-Петербурга и настоящее в виде оживленной толпы — существует сама по себе без главного героя, пребывает в бытии, обособленном от протагониста, с которым ассоциирует себя зритель.

Третьяков в своей статье о варварстве обращает внимание на еще одну форму подобного «отсечения» героя от мира: он замечает, что «монументы, на которых надолго задерживается камера, всегда повернуты от героя (и зрителя) — от памятника Владимиру Ленину в Приозерске до творения Фальконе на Сенатской площади» [10, с. 184]. Исследователь связывает такое построение кадра с «мыслью об отчужденности современного варвара от какой бы то ни было исторической эпохи» [10, с. 184]. Мы же, считающие, что сущностную основу балабановского мифа составляет не тема современного варварства, но попытка медиации появления и изгнания, согласны, что описанная Третьяковым мизансцена играет важную роль в характеристике отношений

героя с окружающим миром, однако склонны трактовать ее как выражение отчуждения от мира человека вообще, а не конкретно «нового варвара».

Так абстрактная концепция воплощается в различных зримых приемах и формах, определяя стилистическую канву балабановских фильмов. Для нас существенным значением обладает многократная повторяемость таких форм и приемов, обусловленная их общим содержанием. Ролан Барт писал: «Для мифолога очень важна такая повторяемость понятия, проходящего через разные формы; именно она позволяет ему расшифровывать миф — так повторяемость поступка или переживания выдает скрытую в нем интенцию» [16, с. 278]. Барт, рассматривая миф в качестве вторичной семиологической системы — то есть коммуникативной системы, сообщения которой используют в качестве своего материала элементы «ранее существовавшей семиологической цепочки» [16, с. 271], указывает, что любой предмет в окружающей нас действительности может служить языковым знаком, любой объект можно трактовать как текст, а значит, миф может быть выражен через абсолютно любую вещь [16, с. 265]. В нашем случае одним из означающих мифа становятся не только улицы, здания и памятники, запечатленные Балабановым, но и способ их съемки. Здесь нужно подчеркнуть, что способ отображения жизненного материала в произведении искусства нередко играет не менее важную роль в формировании его коннотаций, чем сам отображенный материал. Бела Балаш, проводя аналогию между кино и изобразительным искусством, отмечал: «Пример мейснеровского фарфора тоже известен. Древние китайские узоры приобрели немецкий характер. Ибо дело не в модели, а в том, как водить кистью» [17, с. 45]. Таким образом, способ художественной обработки материала также становится языковым выражением, которое вторичные семиологические системы, такие как миф, используют в качестве формы для выражения своих понятий.

Оппозиция «появление — изгнание» формирует и музыкальный образ балабановского кино. В «Брате» музыка становится одним из проводников героя, скитающегося по миру в поисках своего места. Впервые появившись в кадре, Данила идет на съемочную площадку на звучание «Крыльев» «Наутилуса», чтобы узнать, «что за песня играет». Обрести эту музыку Даниле поначалу не удастся — вместо ответа его грубо изгоняют. Затем его выгоняет из музыкального магазина продавщица, не желающая связываться со странным избитым человеком. Лишь в Петербурге, городе «злой силы», ему удастся купить заветный диск с музыкой, которая будет его оберегать как символически, так и физически — именно в плеер попадает пуля киллера, следующего по пятам за Данилой.

Наиболее показательна с точки зрения оппозиции «появление — изгнание» композиция «Моя звезда» Вячеслава Бутусова, звучащая в финале «Войны». В ней некий странник рассказывает о непростых и противоречивых отношениях со своей путеводной звездой. Звезде в тексте дается ряд взаимоисключающих характеристик, соответствующих ключевым полюсам основной оппозиции балабановского универсума.

Первая группа характеристик определяет звезду как символ бытия героя — его субъектности. Она является неотъемлемой частью сущности странника:

«Моя звезда всегда со мной». Представляет собой источник жизненной энергии, источает свет и звук: «Моя звезда горит внутри...», «Звезда блестит в моей груди», «Моя звезда звучит в ночи, / Ее огонь во мне пылает». Она же дает герою ориентир: «Она ведет меня на крайний север», «Она приводит всех к заветной цели».

Вторая группа характеристик представляет звезду как символ отчуждения героя. Они связаны с тьмой, холодом и молчанием: «Но след ее не озаряет, / Лучи звезды меня не греют», «И никогда не скажет “Да”, / Не понадеется на чудо, / Не подарит капли света, / Никому не даст тепла», «Но моя звезда мне безответна», «Она не греет никого, / Она не светит никому».

Две группы характеристик — свет, тепло, ориентир и тьма, холод молчание — сводятся в песне к противопоставлению двух строчек: «Она ведет меня на крайний север» и «Она приводит всех к заветной цели». Представление «крайнего севера» в качестве «заветной цели» акцентируется в структуре песни: ее композицию и текст можно разделить на две половины по 17 строчек в каждой. Граница между половинами обозначается исполнителем интонационно: нараставший темпоритм после семнадцатой строчки возвращается к изначальному состоянию и заново набирает обороты. Фразы «Она ведет меня на крайний север» и «Она приводит всех к заветной цели» находятся на одной и той же, десятой, строчке в соответствующих половинах песни.

В итоге символ существования лирического героя, его субъектности в то же время являет собой и символ его отчуждения, невозможности коммуникации, утверждает его в роли изгнанника. Движение вслед за этой звездой представляет собой замкнутый круг, что прямым текстом проговаривается в тексте — «Она рисует круг за кругом». И в конечном счете: «Моя звезда меня хоронит». Таким образом, в песне, выбранной Балабановым в качестве саундтрека для финальных кадров «Войны» и подводящей итог всему фильму, существование человека (следствие его появления) и его скитание (следствие изгнания) также сводятся к одному означаемому.

Образ героя, существование которого являет собой изгнание, таким образом, проявляется посредством структуры повествования, динамики развития мизансцены, визуальных образов и текстов звучащих в фильме песен.

МЕДИАЦИЯ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ

Итак, балабановский мир представляет собой место, появление, возникновение в котором приравнивается к изгнанию. Подобное свойство обусловлено тотальной атомизированностью, раздробленностью этого универсума. Первоочередная задача обитателя-изгнанника такого мира, испытывающего потребность разрешить противоречия между указанными полюсами исследуемой нами оппозиции, заключается в формировании собственной системы связей в нестабильном пространстве. Отсюда истекает еще одна значимая оппозиция балабановских сюжетов — «свой — чужой». Многие исследователи

и критики отмечали выраженную артикуляцию этой пары понятий в фильмах режиссера [1, с. 104; 18; 9, с. 275]. Творение в условиях хаоса новой парадигмы действительности через идентификацию «своих» составляет основу космогонического процесса в балабановском кино. При этом как «свои», так и «чужие» в мире Балабанова не определяются через их формальную принадлежность к тем или иным привычным стратам — национальным, классовым, государственным, профессиональным. Все подобные деления оказываются формальными и не выражающими истинное положение их представителей. В «Войне» военные и силовики, как действующие, так и бывшие, отказывают Ивану в помощи, когда тот пытается вызволить из плена капитана Медведева. Среди, как правило, чуждых героям Балабанова «нерусских» («не брат ты мне...») встречается продавщица в простеньком кафе из мелодрамы «Мне не больно» — ее оскорбляет русский омовец, который тут же получает отпор от персонажей Ренаты Литвиновой и Дмитрия Дюжева. Данила Багров спасает от смерти звукорежиссера с радио, хотя в целом «креативная элита» либо откровенно враждебна к простому парню (как в открывающей сцене «Брата»), либо исповедует диаметрально противоположные ему взгляды на жизнь и эстетические вкусы (Ирина Салтыкова из «Брата 2»).

Балабанова часто упрекали в шовинизме и ксенофобии, однако мир в его фильмах не делится на черное и белое — балабановский герой в противостоянии формально «чужим» врагам вынужден действовать вне какой бы то ни было страты, поскольку представители таких страт (национальных, государственных) часто оказываются безучастны по отношению к, казалось бы, «своему» человеку. Не случайно для сюжета «Войны» Балабанов выбирает момент в жизни героя, когда тот более официально не состоит в вооруженных силах, но отправляется в зону боевых действий нелегально, руководствуясь лишь собственной совестью и представлениями о добре и зле. Таким образом, в балабановском мире предшествующий космогонии хаос представляет собой несоответствие между внешним формальным делением мира на страты и действительной разобщенностью, атомизированностью внутри каждой из этих страт, что и обуславливает изгнанническое положение человека, появившегося в подобного рода универсуме.

О подобной характеристике мира, показанного в фильмах режиссера, писал и Фредерик Х. Уайт. Балабановский текст интерпретируется Уайтом как попытка преодоления профанной «неореальности» — симулякров, тиражируемых медиа и отдаляющих человека от сакрального: «... постмодернистское общество рассматривает мир через призму коммерциализированных медийных образов, которые, в свою очередь, отдаляют людей от символического. Мир, который кажется вовлеченным в непрерывную коммуникацию, на самом деле участвует одновременно в систематическом разрушении, упрощении и замещении человеческих отношений <...> С балабановской точки зрения, беда как прошлого, так и настоящего в недостатке сакрального. Режиссер специально создает симулированное пространство паромов, паровозов, трамваев, фотографии и кино, чтобы отобразить патологию постмодернизма» [3, с. 8–9].

Уайт приходит к тем же выводам: мир фильмов Балабанова характеризуется разрушением человеческих отношений вследствие недостатка сакрального, то есть мифологически-символического измерения. Рассмотрение же фильмов Балабанова через призму медиации противоположностей позволяет объяснить происхождение этого «недостатка сакрального» — данное состояние возникает как следствие хаоса, которое преодолевает балабановский герой.

Подлинно «своими» у Балабанова, как правило, являются герои, находящиеся в таком же, как и протагонист, положении изгнанника, — например, Немец из первого «Брата» и проститутка Мэрилин из второго, капитан Медведев из «Войны». С ними герой противостоит то безразличному, то враждебному внешнему миру не только в физическом, но и в ценностном плане. При этом иные персонажи, ситуативно ассистирующие балабановским героям, являются им «чужими» по мировоззрению — такие как Джон из «Войны», не осознающий разницы между shooting, то есть видеосъемкой, и shooting из оружия. Задача балабановского субъекта в конечном счете состоит в выявлении подлинных «своих» и создании с ними гармоничных микроуниверсумов. Отметим, что режиссер сам озвучивает эту задачу устами героя Сергея Маковецкого в ленте «Мне не больно»: «Главное в жизни — найти своих и успокоиться».

Положение нелегала, балансирующего на тонкой грани между враждебными «чужими» и индифферентными «своими чужими», также находит отражение в хронотопе балабановских лент. Пространство «Брата» являет собой лабиринт, сплетенный из перетекающих друг в друга коридоров коммуналок, чужих квартир и сцепленных друг с другом питерских дворов, по которому странствует в поисках подлинных «своих» Данила Багров, действующий вне любой страты и системы. Схожим образом выстроено пространство в «Счастливых днях», «Трофиме», «Брате 2», «Войне» и других работах режиссера. Их герои продираются сквозь вокзалы, подсобные помещения, чужие жилища, заброшенные помещения, грязные окраины. Шаткое положение балабановского героя выражено и в отсылающих к одному и тому же мироощущению образах трамвая, куда запрыгивает, спасаясь от погони, Данила в «Брате», и плота, на котором герои «Войны» спасаются от боевиков.

Определение «своих» у Балабанова происходит через тест на коммуникативный барьер. Причем такой барьер в работах режиссера может принимать самые разнообразные формы, в любом случае утверждающие героя в качестве изгнанника, лишённого обратной связи с окружающим миром. Наиболее очевидная форма коммуникативного барьера — языковая: француз-оператор гневно ругается на своем языке, выталкивая Трофима из кадра; его соотечественник спустя почти столетие не понимает Данилу Багрова, когда тот пытается «пояснить» ему за «музыку вашу американскую».

Второй вид коммуникативного барьера связан с общением обоих участников диалога на понятном друг другу языке, в ходе которого, однако, оба либо демонстрируют приверженность разным ценностям и представлениям о жизни, либо один из беседующих остается безучастным к другому. Это и спор о музыке Данилы Багрова с Ириной Салтыковой, и уже упомянутый диалог Ивана

из «Войны» с Джоном, где последнему объясняют разницу между shooting-видеосъемкой и shooting из оружия. Сюда же можно отнести диалог Трофима со случайным моряком в трактире:

- А я брата зарубил, младшего.
- Не поделили чего?
- Да он с бабой моей...
- Не зевай.

Данный вариант коммуникативного барьера отсылает к образу некоммуникабельности, разработанному еще у Чехова. Сравните приведенный отрывок из балабановского фильма с чеховской «Тоской»:

- А у меня на этой неделе... тово... сын помер!
- Все помер. — вздыхает горбач, вытирая после кашля губы. — Ну, погоняй, погоняй! Господа, я решительно не могу дальше так ехать! Когда он нас довезет?

Наконец, третий тип коммуникативного барьера выражается без слов — с помощью мизансцены и актерского исполнения. Иван Ермаков и Руслан Шамаев, сидящие спиной к закату в финале «Войны», глядят в разные стороны; Данила Багров и водительница трамвая Света смотрят в записи концерт «Наутилуса», при этом Данила полностью вовлечен в происходящее, а на лице женщины читаются откровенная скука и страдание.

Наибольшее внимание аспекту коммуникативного барьера Балабанов уделяет в «Войне». Путь Ивана Ермакова представляет собой квест, в котором герой встречает противников, ситуативных ассистентов, ложных и подлинных помощников, причем к каждому из них необходимо подобрать коммуникативный ключ — «маску», позволяющую передать или получить информацию, необходимую для дальнейшего продвижения. Словно хороший актер, Иван воспроизводит разные образы: простодушному бедолаге удастся выжить в плену у боевиков; молодеватый вояка запросто отшивает надоедливую и наивного журналиста в самолете домой («Это в вас озлобленность говорит». — «Слушай, журналист, дай сигаретку.»); не очень хорошо владея английским, он тем не менее координирует действия Джона в самоубийственном походе; в вагоне-ресторане, подобрав уголовно-воровские обертоны голоса и речи, «прощупывает» обстановку в беседе с бандитским авторитетом; убедительно изображая русского Рэмбо, обращает недоброжелательного горного пастуха в своего помощника.

Так Иван Ермаков упорядочивает окружающую действительность, выявляет в ней кластеры «своих», ситуативно «своих» и «чужих», подбирает к каждой из этих групп соответствующие «ключи» и создает коммуникации, становящиеся мостиком к спасению попавших в беду людей.

Данила Багров тоже выступает медиатором, восстанавливающим связи между истинными «своими», но в менее явной форме. На это указывает в том

числе стихотворение, которое он несколько раз цитирует в «Брате 2», — «Я узнал, что у меня...». Как правило, обычно зритель ассоциирует эти строки со сценой, где Данила поднимается по пожарной лестнице небоскреба, чтобы разобраться с американским мафиози. Однако не менее важно данное стихотворение в сцене, где герой и Мэрилин сидят в тесной комнатухе посреди американских трущоб, готовясь отстреливаться от бандитов, — ведь именно здесь начинается активная фаза ее побега на родину, инициированного Данилой.

Согласно А. Ж. Греймасу, любой сконструированный человеческим сознанием универсум, в том числе мифологический, имеет в своей основе актантную модель. В абстрактном виде она выглядит следующим образом: некий субъект выполняет роль добытчика определенного объекта, передавая его от адресанта к адресату [19, с. 163]. В балабановском универсуме субъект наиболее явно обозначен в диалогии «Брат» и «Войне» — его позицию занимают Данила Багров и Иван Ермаков. Объектом, исходя из вышесказанного, становится собственный гармоничный универсум внутри атомизированного мира («найти своих и успокоиться», «я узнал, что у меня есть огромная семья», «ты брат мой, ты ж мне вместо отца был»). Адресант и адресат в балабановской схеме отчасти совпадают. Адресантом является идея этого универсума, латентно существующая в «истинных своих» (можно обозначить ее как представление об идеальной, «бесплотной» родине). Адресатом являются сами «истинные свои».

* * *

Балабановский миф осмысливает противоположность «рождение — изгнание» и производную от нее «существование — скитание (отчуждение)». Действительность, описанная данным мифом, пребывает в хаосе — она атомизирована, при внешней структурированности ее элементов все ее связи разорваны. Поэтому появление человека в таком мире представляет собой и его изгнание из мира. Исходя из этого, режиссер зачастую подбирает единые означающие, выражающие одновременно концепции появления и изгнания. Балабановский герой выступает в качестве субъекта-медиатора — где-то оружием, где-то с помощью коммуникативных «ключей»-масок он выстраивает мосты между «истинными своими», создавая внутри хаоса островки гармонии. Ситуация одновременного существования человека в мире и отчуждения от него обуславливает стилистическую концепцию фильмов — подбор локаций, где происходит действие, методы их съемки, музыкальная драматургия являют собой осязаемые аналогии абстрактных представлений, о которых было сказано выше.

Подобная концепция позволяет прояснить отдельные вопросы, касающиеся построения сюжетов балабановских лент, их эстетическую парадигму. Также с ней органично соотносятся отдельные аспекты, о которых писали другие исследователи Балабанова. Например, образ «нового варварства» Третьякова получает новое обоснование и становится частью более многостороннего и фундаментального объяснения балабановских работ. Также данная концепция объясняет «недостаток сакрального», который пытается преодолеть Балабанов, по мнению Фредерика Х. Уайта.

Рассмотрение картин режиссера через призму медиации противоречия «появление — изгнание» открывает и дальнейшие перспективы исследования балабановского творчества. В частности, проецируя эту концепцию на фильмы автора, можно проследить, как режиссер формировал миф постперестроечной России — опосредованно от «Счастливых дней» к дилогии «Брат» и «Войне», а затем подвергал его же деконструкции в более поздних работах, таких как «Я тоже хочу».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кувшинова М. Балабанов / авт.-сост. Мария Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские: Сеанс, 2013. — 360 с.
2. Туманов А. И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности // Наука. Культура. Общество. 2021. № 3. С. 35–49.
3. Уайт Ф. Х. Бриколаж режиссера Балабанова. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2016. — 240 с.
4. Флоря А. В. Интертекстуальные элементы в поэтике фильма А. Балабанова «Груз 200» // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2019. № 6. С. 1071–1080.
5. МакКей Д. «Я вообще-то режиссеров не очень люблю»: саморефлексия в кинематографе Балабанова // Балабанов. Перекрестки: по материалам Первых Балабановских чтений / сост.: А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2017. С. 91–98.
6. Рождественская К. Хищная механика взгляда // Балабанов / сост. М. Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские: Сеанс, 2013. С. 298–309.
7. Маслова Л. Сам себе кочегар // Коммерсант. Власть. 2010. № 40. 11 октября. С. 48.
8. Монтгомери К. Про уродов и бандитов: постсоветский ревизионистский кинематограф Балабанова // Балабанов. Перекрестки: по материалам Первых Балабановских чтений / сост. А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2017. С. 99–110.
9. Грачева Е. Пространство для жизни и смерти // Балабанов / сост. Мария Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские: Сеанс, 2013. С. 272–297.
10. Третьяков Е. О. «Время варваров»: феномен варварства в фильме Алексея Балабанова «Брат 2» // Гуманитарный вектор. 2021. Т. 16. № 4. С. 179–188.
11. Плахов А. Балабанов как проклятый поэт // Балабанов. Перекрестки: по материалам Первых Балабановских чтений / сост. А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2017. С. 7–12.
12. Кэмпбелл Д. Пути к блаженству: мифология и трансформация личности / пер. с англ. А. Осипова. М.: Открытый Мир, 2006. — 320 с.
13. Пудов А. Г. Мифологическая концептуализация в фильмах А. О. Балабанова и интерпретация фильма «Река» // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 3. С. 262–277.
14. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Академический Проект, 2008. — 555 с.
15. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 7–60.
16. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. С. 265–324.
17. Балаш Б. Дух фильма. М.: Художественная литература, 1935. — 197 с.
18. Костылев А. В горах наше сердце // Балабанов / сост. Мария Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские: Сеанс, 2013. С. 195–198.
19. Греймас А. Ж. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 153–170.

REFERENCES

1. Kuvshinova M. Balabanov. Saint Petersburg.: Knizhnye masterskie: Seans, 2013. 360 p.
2. Tumanov A. I. *Otechestvennyj kinematograf i ego znachenie v formirovanii nacional'noj identichnosti* [National Cinema and Its Role in the Formation of National Identity]. *Nauka. Kul'tura. Obshchestvo*. 2021, no. 3, pp. 35–49.

3. White F. H. *Brikolazh rezhissera Balabanova* [Alexey Balabanov' Bricolage]. Nizhny Novgorod: DEKOM, 2016. 240 p.
4. Florya A. V. *Intertekstualnye elementy v poetike filma A. Balabanova "Gruz 200"* [Intertextual Elements in the Poetics of A. Balabanov's Film Cargo 200]. In: *Vestnik Udmurtskogo Universiteta. Seriya Istorija i filologija*. 2019, no. 6, pp. 1071–1080.
5. MacKay J. "Ja voobshche-to rezhisserov ne ochen' l'ubl'u": *samorefleksija v kinematografe Balabanova* ["Actually, I don't Really Like Directors": Self-reflection in Balabanov's Cinema]. In: *Balabanov. Perekrestki: po materialam Pervyh Balabanovskih chtenij* [Balabanov. Crossroads. Based on Materials of the First Balabanov's Readings]. Comp. by A. Artamonov, V. Stepanov. Saint Petersburg: Seans, 2017, pp. 91–98.
6. Rozhdstvenskaja K. *Hishchnaja mekhanika vzglyada* [Predatory Gaze Mechanics]. In: *Balabanov. Comp. by M. Kuvshinova*. Saint Petersburg: Knizhnye masterskie: Seans, 2013, pp. 298–309.
7. Maslova L. *Sam sebe kochegar* [The Stoker Himself]. *Kommersant. Vlast'*. 2010, October 11, no. 40, p. 48.
8. Montgomeri K. *Pro urodov i banditov: postsovetiskij revizionistiskij kinematograf Balabanova* [About Freaks and Bandits: Balabanov's Post-Soviet Revisionist Cinema]. In: *Balabanov. Perekrestki: po materialam Pervyh Balabanovskih chtenij* [Balabanov. Crossroads. Based on materials of the First Balabanov's Readings]. Comp. by A. Artamonov, V. Stepanov. Saint Petersburg: Seans, 2017, pp. 99–110.
9. Gracheva E. *Prostranstvo dlya zhizni i smerti* [Space for Life and Death]. In: *Balabanov. Comp. by M. Kuvshinova*. Saint Petersburg: Knizhnye masterskie: Seans, 2013, pp. 272–297.
10. Tretjakov E. O. "Vrem'a varvarov": *fenomen varvarstva v filme Alekseja Balabanova "Brat 2"* ["Time of the Barbarians": The Phenomenon of Barbarism in the Film Brother 2 by Aleksey Balabanov]. *Humanitarian Vector*. 2021, vol. 16, no. 4, pp. 179–188.
11. Plahov A. *Balabanov kak proklyatyj poet* [Balabanov as a Damned Poet]. In: *Balabanov. Perekrestki: po materialam Pervyh Balabanovskih chtenij* [Balabanov. Crossroads. Based on Materials of the First Balabanov's Readings]. Comp. by A. Artamonov, V. Stepanov. Saint Petersburg: Seans, 2017, pp. 7–12.
12. Campbell J. *Puti k blazhenstvu: mifologija i transformacija lichnosti* [Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation]. Trans. by A. Osipov. Moscow: Otklytyy Mir, 2006. 320 p.
13. Pudov A. G. *Mifologicheskaja konceptualizacija v filmah A. O. Balabanova i interpretacija filma "Reka"* [Mythological Conceptualization in A. O. Balabanov's Films and Interpretation of The River]. *Observatory of Culture*. 2020, vol. 17, no. 3, pp. 262–277.
14. Lévi-Strauss C. *Strukturnaja antropologija* [Structural Anthropology]. Moscow: Akademicheskij Proekt, 2008. 555 p.
15. Toporov V. N. *O rituale. Vvedenie v problematiku* [About the Ritual. Introduction to the Topic]. In: *Arhaicheskij ritual v fol'klornyh i ranneliteraturnyh pam'atnikah* [Archaic Ritual in Folklore and Tarry Literary Monuments]. Moscow: Nauka, 1988, pp. 7–60.
16. Barthes R. *Mif segodn'a* [Myth Today]. In: *Barthes R. Mifologii* [Mythologies] Moscow: Akademicheskij proekt, 2014, pp. 265–324.
17. Balash B. *Duh fil'my* [The Spirit of the Film]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1935. 197 p.
18. Kostylev A. *V gorah nashe serdce* [Our Heart is in the Highlands]. In: *Balabanov. Comp. by M. Kuvshinova*. Saint Petersburg: Knizhnye masterskie: Seans, 2013, pp. 195–198.
19. Greimas A. J. *Razmyshlenija ob aktantnyh model'ah* [Reflections on Actant Models]. In: *Francuzskaja semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]. Trans. by G. K. Kosikov. Moscow: Progress, 2000, pp. 153–170.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Беззубиков Алексей Олегович — научный сотрудник Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия.

E-mail: axbezzub@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0706-2354

ABOUT THE AUTHOR

Aleksey O. Bezzubikov — researcher of the Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov.

E-mail: axbezzub@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0706-2354

Статья поступила в редакцию: 01.06.2023

Отредактирована: 31.12.2023

Принята к публикации: 13.02.2024

Received: 01.06.2023

Revised: 31.12.2023

Accepted: 13.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Беззубиков А. О. Мифологическая логика в фильмах Алексея Балабанова // Театр. Живопись. Кино.

Музыка. 2024. № 1. С. 140–156.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-140-156

EDN QCEOST

FOR CITATION

Bezzubikov A. O. Mythological Logic in Alexey Balabanov's Films. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024,

no. 1, pp. 140–156.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-140-156

EDN QCEOST