

УДК 791.43

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-105-113

А.А. Болдырев

ПУТЬ ГЕРОЯ ОТ СТАНОВЛЕНИЯ И РАСЦВЕТА К ДЕГРАДАЦИИ И РАЗЛОЖЕНИЮ В КИНЕМАТОГРАФЕ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА

Предметом исследования является рассмотрение особенностей воплощения героя в фильмах А. Балабанова. Основными методами исследования выступают анализ, синтез, сравнение. Научная новизна работы состоит в комплексном подходе к рассмотрению наследия режиссера, позволяющему отразить эволюцию главного героя. В результате исследования показана цикличность творчества Балабанова, сигнализирующая об особом векторе развития его центрального персонажа, который проходит путь от становления до смерти.

Ключевые слова: *российский кинематограф, авторское кино, Алексей Балабанов, режиссерская стратегия, кинематографический сюжет.*

Актуальность темы исследования. Алексей Балабанов является одной из определяющих фигур кинематографа новой России, пережившей 90-е, поскольку ему удалось запечатлеть дух того времени, осмыслить и воплотить на экране свой живой взгляд на эпоху, выстроить структуру своего авторского кинематографического мира, пользуясь при этом большим количеством художественных средств, в первую очередь, конечно, процессом раскрытия общего через частное. Выполнение этой важнейшей функции, характерной для великого искусства, режиссер поручает в первую очередь своему герою, который является одновременно частным Данилой Багровым и всем своим поколением в целом. Именно это и сделало дилогию «Брат» и «Брат 2» Балабанова столь успешной и в коммерческом плане, и в плане отклика зрителей, а ее главный герой ярко заявил о себе на фоне ранних работ режиссера и закрепился за ним как ассоциативный образ. Однако хоть Данила Багров и живет до сих пор в сознании большей части населения России и, по-видимому, будет продолжать жить дальше, в самом кинематографическом творчестве Балабанова наступает момент, когда этот сильный герой, меняя лица и имена, претерпевает разрушительные трансформации и в конечном счете разлагается «на плесень и липовый мед».

Цель, задачи, предмет исследования. Почему же это произошло, и как сильный герой дошел до деградации? Ответ на данный вопрос и оказывается целью настоящего исследования.

Задачами работы выступают:

1. Исследование эволюции главного героя Балабанова на примере дилогии «Брат» и «Брат 2»;
2. Выявление «новой» формы главного персонажа в фильме «Война»;
3. Раскрытие особенностей нового видения главного героя в фильме «Жмурки»;
4. Определение роли в эволюции главного персонажа кинокартины «Груз 200».

Предмет исследования – особенности воплощения пути героя в фильмах А. Балабанова.

Степень разработанности темы. Следует отметить, что своеобразие и неоднозначность личности и творчества А. Балабанова повлияло на исследовательский интерес ученых. Действительно, его работы оказались предметом исследования многих статей и книг. Так, например, самая популярная у зрителей дилогия «Брат» и «Брат 2» рассматривалась такими исследователями, как Е.Д. Закураева [1], Д.А. Журкова [2], Е.О. Третьяков [3], Э.В. Кабышева [4] и мн. др. В современных публикациях отражены особенности воплощения городского пространства в фильмах, лейтмотивы

картины, отчасти раскрываются черты героев. Кроме того, исследователями подчеркивается особый взгляд А. Балабанова на жизненные реалии, мифологизация творчества (А.Г. Пудов [5]), интертекстуальность его поэтики (А.В. Флоря [6]), тенденция к «обнажению» проблем современного ему общества, вступившего в новый исторический этап (А.С. Брейтман [7], А.В. Семченкова [8], А.И. Туманов [9] и др.). Однако такой большой научный опыт в плане изучения творчества А. Балабанова не исключает, а скорее актуализирует новые изыскания по вопросу воплощения героя в картинах названного режиссера.

Научная новизна настоящей работы состоит в том, что анализ творчества режиссера базируется на комплексном подходе: в качестве материала избран обширный кинематографический материал, рассматривающийся в хронологическом порядке, что позволяет проследить эволюцию главного персонажа балабановских картин, демонстрирующего авторское мировоззрение.

Методология и методы исследования. Основными методами исследования в работе использованы анализ, сравнение и синтез. Для более детального рассмотрения эволюции героя в творческом наследии А. Балабанова применен хронологический подход, подразумевающий поэтапный анализ кинолент, начиная с ранних и заканчивая последними.

В качестве источников исследования определены те фильмы, которые находят живой отклик зрителей, ставшие особенно популярными и даже «культовыми» – дилогия «Брат» и «Брат 2», «Война», «Жмурки», «Мне не больно», «Груз 200», «Я тоже хочу».

Основная часть исследования. Итак, рассмотрим процесс трансформации непосредственно от рождения героя в фильме «Брат».

В этой картине автор больше не обращается к эстетике абсурдизма, как в своих первых фильмах, а делает упор на абсолютную реалистичность происходящего: героев, событий, пространства, диалогов. Это и разворот в сторону зрительского кино, и «живая среда», из которой возник герой Алексея Балабанова, ставший главной фигурой и его собственного кинематографа, и постперестроечного. То, что будет происходить с этим героем в дальнейшем, затронет саму материю каждого из фильмов Балабанова и станет интереснейшим феноменом российского кино конца 90-х – начала «нулевых» годов.

По словам продюсера Сергея Сельянова, один из основных смыслов «Брата» заключался в фиксации перехода от «общинной системы жизни» при социализме к «индивидуальной ответственности» капитализма. «В 1990-х у отдельного человека появился шанс реализоваться максимально», но даже родственные связи, дающие объяснение названию фильма, перестали работать [10]. Балабанов хотел показать важность и ценность потерянных связей, хотя главный герой в одиночку противостоял всем обстоятельствам окружающего мира.

Алексей Балабанов познакомился с Сергеем Бодровым-младшим в 1996 году на фестивале «Кинотавр» и сразу предложил ему вместе сделать кино и рассказал об идее «Брата». Несмотря на то, что денег на проект на тот момент не было, Бодров согласился. Актер к тому времени уже снялся в фильме «Кавказский пленник» и получил приз за «Лучшую мужскую роль».

В итоге бюджет фильма уместился в 100 тысяч долларов, при условии, что экономили на всем: снимали в квартирах и на дачах друзей режиссера, на пленку, оставленную американской съемочной группой фильма «Анна Каренина», играли в своей одежде. Актеры, исполнившие главные роли, снялись в фильме бесплатно.

История – характерная для того периода и близкая к истории съемок «Дня ангела».

Итак, осенью 1997 года герой Сергея Бодрова Данила Багров возвращается с Чеченской войны в свой родной маленький провинциальный город, где происходит

знаковая для него встреча с группой «Наутилус» – он случайно срывает съемки их клипа «Крылья» и уже вполне осознанно избивает охранника группы. В первой же сцене фильма заявлены мотивы войны и насилия как метода защиты.

«Где твои крылья, которые нравились мне?»¹. Точно не здесь. В городе нет работы, и мать отправляет Данилу за счастьем в Санкт-Петербург к брату, который стал там «большим человеком».

Брата, конечно, как и всех «больших людей» не всегда можно застать дома, и Данила совершает небольшое путешествие по Петербургу (чем напоминает о фильме «Счастливые дни»), ночует на чердаке, спасает торговца подержанными вещами от наезда рэкетира (у которого забирает револьвер). Пожилой обрусевший немец Гофман (Юрий Кузнецов) становится одним из центральных персонажей фильма, морально-этическим камертоном, с которым зритель может сверять, насколько принципы Данилы Багрова искажены. Чем? Детством на почти заброшенной периферии? Отсутствием фигуры отца? Войной? Вероятно, всем вместе.

Гофман приводит Данилу на Смоленское лютеранское кладбище, в склеп, где знакомит со своими друзьями-бомжами. Данила делится с ними пирогом, который мать передала брату. В этой сцене должны были бы ощущаться христианские мотивы, как например, в «Виридиане» Луиса Бунюэля, однако ее реализм приземляет любые попытки вчитать туда метафорическое или притчевое начало. Герои просто выпивают и закусывают, просто говорят о ничего не значащих вещах.

Далее следует знаменитая сцена с кавказцами. И снова попытка героя защитить слабого с помощью насилия. На этот раз психологического. Здесь проявляется одна из неоднозначных черт «простого русского парня» – обостренное чувство справедливости в оболочке бытового национализма. Именно эта сцена вызвала бурю негодования среди критиков и абсолютную эмпатию у публики. Некоторый популизм Балабанова с тех пор стал тем «крючком», который приводил в кинозалы его аудиторию.

В рокерском музыкальном магазине Багров покупает диск «Наутилуса» и знакомится с тусовщицей Кэт (Мария Жукова).

Встреча с братом происходит после. Будучи киллером по кличке Татарин, брат Виктор (Виктор Сухоруков) пытается представиться Даниле солидным бизнесменом, дает ему денег на новую одежду и аренду приличного жилья. Но зритель запомнит Багрова в растянутом свитере. На самом деле «приличное» в пространстве фильма – это скромное, свое, а новое – как будто ворованное, полученное нечестным путем. Прилично ничего не иметь, потому что как будто бы все вокруг не имеют, и только бандиты могут позволить себе роскошь новых вещей. И на фоне общего убожества они (вещи) выглядят как Майбах посреди деревни африканских аборигенов.

Накануне встречи бандит по кличке Круглый (Сергей Мурзин), любитель поговорок, заказал Татарину убийство криминального авторитета Чечена (Юрий Макусинский), захватившего рынок. Виктор передает брату «заказ», Данила соглашается, думая, что Чечен угрожает Виктору, приходит на рынок в «образе» студента и убивает бандита. Однако охрана Чечена успевает ранить его в руку. Убегая от погони, Данила прыгает в грузовой трамвай, где вагоновожатая Светлана (Светлана Письмиченко) предлагает ему помощь.

Линия отношений Данилы и Светы, которая замужем и не скрывает этого, правда муж ее бьет, – еще одна неоднозначная история, где нет ни правых, ни виноватых. Прострелив колени мужу Светы (Владимир Ермилов), не вовремя вернувшемуся домой, Данила оказывается «врагом» для своей... Хочется написать «возлюбленной», но это,

¹ Песня «Крылья» вошла в одноименный альбом группы «Наутилус Помпилиус» (Nautilus Pompilius), вышедший в 1996 году.

конечно, не так. Света уже пострадала из-за него, когда в поисках Данилы бандиты из банды Круглого избили и изнасиловали ее, однако и защиты она не захотела.

Решив попробовать новое развлечение, Данила оказывается на рейве вместе со своей новой знакомой Кэт. Пообщавшись с одним из иностранцев – французом – и приняв его за американца, Данила радостно обещает Америке скорый «кирдык». Зрители увидят это во второй части фильма «Брат» – «Брат 2».

Вторая разборка с бандитами по просьбе брата приводит Данилу на день рождения рок-музыкантов. Сцена, в которой Багров знакомится (громко сказано! однако) с Вячеславом Бутусовым, Настей Полевой и другими рокерами – один из самых запоминающихся моментов фильма. Присутствие «звезд» в камерной, домашней обстановке, их приближение к «простому русскому парню», а значит, и зрителям, – еще один «крючок», оставленный режиссером в фильме. Тем более если речь о таких загадочных, философичных, отстраненных звездах, как Бутусов.

И третье – финальное – столкновение с бандитами происходит, когда Круглый берет в заложники Виктора, требуя выдать брата и вернуть деньги за заказ. Данила расправляется с ними с помощью самодельного обреза. Это очередная черта народного героя Балабанова – он может быть абсолютно автономным, например, он не будет доставать оружие традиционным для криминальной драмы способом – через маргинальных знакомых или на черном рынке, – он в состоянии сделать его сам, будь то взрывпакет или обрез.

Герой советует брату возвращаться домой к матери, а сам после короткой встречи с Гофманом, который отказывается от предложенных Данилой денег, выходит на заснеженную трассу и ловит попутку в сторону Москвы.

Осенью 1997 года за тридцать один день фильм был снят, в декабре состоялась премьера. Фильм сразу же стал культовым, персонажа Сергея Бодрова называли «героем нового поколения», и, как показала жизнь, не одного. На тот момент страна знала тысячи таких историй – как неприкаянные парни, вернувшись с войны, становились бандитами. Для них начиналась другая война, и Балабанов показал, что в ней может быть смысл – защитить обиженного. Однако благородство рыцаря «нового российского Средневековья» оказалось своеобразным, в сравнении с почти классической нравственной догматикой Блаженного Августина с лютеранского кладбища – обрусевшего немца Гофмана.

Далее в 2002 году вышел фильм «Война», где тема собственно войны оказалась центральной. Картина снята максимально натуралистично, можно сказать, правдиво, в жанре чистейшего реализма без капли абсурда или напускного патриотизма. Балабанов наглядно показывает всю суть чеченской войны. Это в первую очередь война идеологий, война убеждений, религиозных и моральных.

Все образы в фильме продуманны, индивидуальны и реалистичны, пусть и есть в них порой небольшая карикатурность. Эта работа оказалась одной из самых выразительных в фильмографии Алексея Чадова, на тот момент никому еще не известного молодого актера. Честное и достойное кино о современном русском богатыре – простом парне, который идет воевать, защищая свою честь и честь своей Родины.

Повествование заключено в рамку пролога и эпилога, сцен из «наших дней», где герой Иван Ермаков в следственном изоляторе дает журналисту интервью о своем участии в боевых действиях и истории, которая произошла с ним на войне.

Чечня, лето 2001 года. Иван и еще один срочник, Федя (Стас Стоцкий), в плену у полевого командира находятся на положении домашних рабов, когда в заложниках оказываются актеры из Англии: Джон (Иэн Келли) и его невеста Маргарет (Ингеборга Дапкунайте). Вместе с ними Ивана и Федю перевозят в другой аул и сажают в зиндан, где уже находится парализованный в результате ранения капитан Медведев в исполнении Сергея Бодрова.

Вскоре Джона, Ивана и Федю отпускают с задачей собрать деньги для выкупа Маргарет. Срочники могут не возвращаться. На этом история Ивана могла бы закончиться – он выполнил свой долг перед родиной и пострадал за это. Однако когда Джон просит его помочь выволить Маргарет из чеченского плена, он соглашается. Потому что жизнь на войне оказывается для него более понятной, чем жизнь в Тобольске, куда он вернулся. Там он не может найти себе места, поскольку его не берут на работу, боясь психической нестабильности бывшего военнопленного. Ему непонятна позиция семьи Медведева, с которой он встречается в Санкт-Петербурге, – никто не хочет спасать своего родственника. Жизнь не является здесь мерилom ответственности, уровня проблем. Она просто течет как-нибудь, частенько ставя людей перед моральным выбором, в котором борьбе они предпочитают покой.

Операция по спасению Маргарет проходит относительно успешно, в чем немалая заслуга капитана Медведева, с помощью своих связей организовавшего поддержку со стороны ВВС: вертолеты уничтожают боевиков и доставляют Медведева с остальными на военную базу.

В финале фильма мы возвращаемся в следственный изолятор, где Иван коротко завершает историю: Маргарет не вышла замуж за Джона, Джон, снимавший весь путь спасения возлюбленной, выпустил фильм и книгу под названием «Моя жизнь в России», а Иван после их выхода попал под суд за убийство «мирных жителей Российской Федерации». Его единственным защитником становится капитан Медведев.

Мы видим здесь развитие образа Данилы Багрова – «народного героя» – в две ипостаси: юношу, чьи принципы формируются на войне (как и принципы героя «Брата») и опытного офицера, чья жизнь прошла на войне. Можно сказать, что Медведев – это во многом развитие образа Багрова. Сильный герой Балабанова, появившийся в «Брате» становится еще сильнее в «Войне», но не за счет усиления агрессии или увеличения боезапаса. Это внутренняя сила, спокойствие, уверенность и ум.

Переломным моментом в творчестве Алексея Балабанова стал уход из жизни его друга, актера Сергея Бодрова. Именно с этого трагического события начал меняться образ героя, за чем последовали характерные, соотносимые с этим образом изменения в том, как показывалось пространство, материя жизни в каждой последующей картине режиссера, независимо от того, была она абсолютно авторской или до определенной степени коммерческой. Можно сказать, что авторский дискурс начал очень сильно влиять на атмосферу зрительских фильмов, привнося в нее сначала почти неуловимое, а затем и довольно мощное ощущение распада, умирания, разложения. Так и герой становился все более слабым, неуверенным, разболтанным, все сильнее абстрагировался от внешней реальности, в которой происходили события картины.

Двумя годами ранее в жизни режиссера случилась еще одна трагедия – во время съемок картины «Река» в автомобильной аварии погибла исполнительница главной роли Туйара Свинобоева. Съемки были прекращены и не возобновлялись. Из уже готового материала была смонтирована короткая 50-минутная версия фильма с титрами, заменявшими неснятые сцены. Картина была показана на нескольких фестивалях, но так и не вышла в прокат.

После долгого перерыва на экраны вышел седьмой полнометражный фильм Алексея Балабанова – «Жмурки», продолживший тему бандитизма 1990-х, но совсем иначе, чем в дилогии о брате. Значимым отличием картины стало отсутствие положительного, сильного героя. Ни одному из персонажей черной комедии не получается сопереживать, поскольку все они существуют в системе понятий, легитимизирующих насилие, но иначе, чем в «Брате». Насилие здесь – животная реакция на агрессию и не является способом защиты собственных принципов или слабого, поэтому воспринимается зрителем буквально, и до какой-то степени «в штыки».

Образ, который можно связать с теми сильными героями, которых массовая аудитория видела в первых зрительских фильмах Балабанова, мы находим в следующей

картине режиссера – «Грузе 200». Это образ мертвого солдата, жениха героини, тело которого прибывает в город вместе с «грузом 200» из Афганистана, чей труп насильник Журов бросает на кровать рядом с прикованной Анжеликой и оставляет там. Сильный герой фильмов Балабанова мертв, он больше не появится в пространстве его картин, не будет и напоминаний о нем. Зритель попрощался с ним в финале предыдущей ленты Балабанова – «Мне не больно», узнав в растянутой кофте, в которой персонаж Дмитрия Дюжева разжигает костер в поле возле больницы, где умирает Тата, свитер Данилы Багрова – брата.

Тело сильного героя подверглось разложению на глазах у широкой аудитории, верившей в его существование, благодаря прошлым картинам Балабанова, наполненным витальностью и свободой. В «Грузе 200» аудитория сталкивается со смертью, детально показанной на экране, вплоть до мух, прилетающих на запах гниения плоти, и абсолютной несвободой и безвыходностью в той материальной реальности, которую демонстрирует нам автор.

В системе персонажей фильма у зрителя есть проводник – Артем Николаевич Казаков, профессор научного атеизма (исполненный Леонидом Громовым и озвученный Сергеем Маковецким), он становится свидетелем всей цепочки происшествий, случившихся с дочкой секретаря райкома КПСС и расстрелянного самогонщика и бывшего преступника Алексея Белова. Он бессилен что-либо сделать и ищет выход уже не из правовой ситуации, в которой оказались все эти малознакомые ему люди, поскольку она кажется нерешаемой, а из состояния беспомощности.

Ответом и на агрессию мира, и на растерянность раньше было насилие как способ решения любой проблемы, и его манифестантом был сильный герой, способный бороться за гуманистические максимы, здесь же герой мертв, и у персонажей нет выбора, они вынуждены подчиняться чудовищным правилам этого мира.

Единственный выход наблюдатель, преподаватель научного атеизма Артем Николаевич Казаков видит в побеге от реальности в лоно церкви. Он приходит в храм и просит крестить его.

Это, пожалуй, единственный момент в фильмах Балабанова, где напрямую говорится о наличии у человека души, во всяком случае о подозрении, что она может существовать. Следовательно, и ее нужно уничтожить, чтобы окончательно расправиться с образом сильного героя. Что и происходит в картине, снятой по мотивам цикла Михаила Булгакова «Записки юного врача» и рассказа «Морфий», автором сценария которой был Сергей Бодров-мл.

Стремительное разложение человеческой личности, а вместе с ней и духа, происходит на протяжении всего фильма. Герой, молодой врач Михаил Поляков, подсаживается на морфий и последовательно отказывается от каждой из максим, декларируемых героем диалогии о брате, нарушая все мыслимые моральные принципы вольно или, в случае с подменой морфина хлоридом кальция, повлекшей смерть погорельцев, невольно, хотя и ожидаемо.

Герой уничтожает не только собственное существо, принимая зависимость за облегчение страдания, лекарство от скуки деревенской жизни, но и затягивает в это болото всех окружающих его людей, унижая медсестру, влюбившуюся в него, как в единственный объект страсти, доступный в четырех стенах больницы, куда приходят только крестьяне, также подсадив ее на наркотик и заставив быть соучастницей в воровстве препарата.

В финальной сцене Поляков, измученный абстинентным синдромом, с разрушенной психикой, ставший убийцей, потерявшийся в этом мире, где бушует революция, непонятная ему, известная по слухам, доходящим до деревни с опозданием, принимает последнюю дозу и стреляет себе в голову в истерическом припадке смеха, наблюдая за движением теней на экране в синематографе.

Смерть тела в этом случае – не трагедия, а следствие смерти духа, подробно и детально показываемой на протяжении всего сюжета, построенного вокруг этого умирания. Собственно, главной темой фильма становится следование от точки бифуркации, когда герой впервые принял морфий для того, чтобы скрасить вечер, к финальному выстрелу, когда кроме тела, чьи нужды герой вынужден обслуживать, у него ничего не осталось, ни дома, ни страны, ни профессии, ни близких, ни личности, ни сил бороться за них.

После смерти героя, являющегося точкой опоры миров фильмов Алексея Балабанова, осталась только одна фигура, поддерживающая жизнь в этих мирах, и это – автор-рассказчик, демиург, генерирующий смыслы, манифестантом которых был герой. Значит, нужно уничтожить и его, чтобы со всей очевидностью показать работу смерти, останавливающей движение, которым были наполнены первые зрительские фильмы автора.

Смерть автора, приведшего своих персонажей к Колокольне Счастья и оставившего их там в абсолютной растерянности, зритель буквально увидел на экране в последней картине режиссера «Я тоже хочу».

Кроме того, зритель увидел некий возврат к кафкианской эстетике, вернувшейся в фильм режиссера спустя почти двадцать лет после выхода его картины «Замок», снятой в 1994 году по одноименному роману Франца Кафки. Оттуда же перекочевали и некоторые смыслы, конструируемые зрителем самостоятельно из впечатлений от открывшейся глазу реальности, не имеющей вектора развития, нелогичной, не позволяющей ни остановиться, ни вырваться.

Выводы. Таким образом, подводя итоги исследования, отметим следующее:

- трансформация главного героя картин Балабанова происходит поэтапно: вначале он представляется в образе сильного духом защитника семьи и Родины, затем такого рода персонажи сходят с экранных произведений, созданных Балабановым, что знаменует собой кризис, своеобразный перелом;

- в последних фильмах автор неумолимо побеждает продюсера, режиссера зрительского кино. Балабанов предельно честен в том, что делает, и поскольку реальность больше не дает ему поводов обнадежить зрителя и дать ему опору в виде сильного героя, способного усмирять разбушевавшийся хаос 1990-х;

- Балабанов снимает авторские картины в поисках лекарства от смерти, принятия конечности жизни и полноты понимания того, что представляет собой уход в неизвестность. Иными словами, все больше погружается в философию;

- данный факт свидетельствует о воплощении своеобразного режиссерского предвидения перспектив времени, которое уже не нуждается в умном, решительном и смелом герое, поэтому в последних своих картинах Балабанов натуралистично обличает те типы людей, которые лишены выбора, с иной системой моральных и нравственных ценностей, идущих на поводу у агрессивного внешнего мира.

Литература

1. Закураева Е.Д. «Город – страшная сила». Репрезентация городского пространства в фильме «Брат» режиссера А.О. Балабанова // *Studia Culturae*. 2020. № 45. С. 218–227.

2. Журкова Д.А. «Брат 2» Алексея Балабанова: непрочитанное признание в любви // *Наука телевидения*. 2018. Т. 14. № 3. С. 92–114. DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-92-114.

3. Третьяков Е.О. «Время варваров»: феномен варварства в фильме Алексея Балабанова «Брат 2» // *Гуманитарный вектор*. 2021. Т. 16. № 4. С. 179–188. DOI: 10.21209/1996-7853-2021-16-4-179-188.

4. Кабышева Э.В. Образ «пацана» как выражение традиционных маскулинных черт в российском кино: характерные черты и причины актуальности // *Вестник Томского*

государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 31. С. 56–64. DOI: 10.17223/22220836/31/5.

5. Пудов А.Г. Мифологическая концептуализация в фильмах А.О. Балабанова и интерпретация фильма «Река» // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 3. С. 262–277. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-262-277.

6. Флоря А.В. Интертекстуальные элементы в поэтике фильма А. Балабанова «Груз 200» // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2019. Т. 29. № 6. С. 1071–1080. DOI: 10.35634/2412-9534-2019-29-6-1071-1080.

7. Брейтман А.С. Современная история: трагедия или фарс? (киноэтнод о власти А. Балабанова «Жмурки») // Культура и наука Дальнего Востока. 2018. № 1(23). С. 31–33.

8. Семченкова А.В. Художественный фильм «Кочегар» как образец авторского стиля режиссера А. Балабанова // Культурная жизнь Юга России. 2012. № 1(44). С. 105–106.

9. Туманов А.И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности // Наука. Культура. Общество. 2021. Т. 27. № 3. С. 35–49. DOI: 10.19181/нко.2021.27.3.4.

10. Сенников Е. Сергей Сельянов: «Только идиоты сядут за работу, планируя создать образ эпохи». URL: <https://republic.ru/posts/89291> (дата обращения: 02.02.2021).

The hero's way from formation and flowering to degradation and decay in the cinematography of Alexey Balabanov

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 3 (86), 105–113. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-105-113

Aleksandr A. Boldyrev, Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov (Moscow, Russian Federation). E-mail: Boldyrev.films@gmail.com

Keywords: Russian cinema, author's cinema, Aleksey Balabanov, director's strategy, cinematic plot.

The purpose of this work was to reveal the image of the protagonist on the material of the films of Alexey Balabanov. As the material of the study, the author selected those films of the named director, which found the greatest success with the audience, and began to be considered cult films. Among them are the dilogy “Brother” and “Brother 2”, “War”, “Blind Man's Buff”, “It Doesn't Hurt Me”, “Cargo 200”, “I Want Too”. The study is based on an integrated approach, including methods of comparison and analysis, as well as synthesis. The scientific narrative is built in accordance with the chronology of the release of films on the screens, which makes it possible to trace the evolution of the protagonist more clearly, who transforms from picture to picture. This evolution illustrates the changing own director's views, who initially brought to the arena a hero-defender who has a system of values, respects his family, and is ready to sacrifice himself for the Motherland. After the release of the film “War”, a turning point in the work of A. Balabanov is planned, which relates to the events of the author's personal life. “Blind Man's Buff” no longer shows the viewer that Danila Bagrov - a charming, intelligent, and determined hero-hero. This stage of the director's work is characterized by a gradual departure from the image of a strong hero. Now, characters who legitimize violence and seek their own benefit come to the fore. The collapse of a strong hero was also marked by the film “Cargo 200”, where the central character initially turns out to be dead. This symbolizes the death of the hero, embodied in the image of Danila Bagrov, who will no longer appear in Balabanov's films. The apogee of the decomposition of the main character of the tapes of the named master is the painting “I also want”, turning the viewer to Kafkaesque philosophy. As a result of the study, it was revealed that the Balabanov hero undergoes a transformation from becoming to complete disappearance, leaving room only for the narrator - the author himself. But the

viewer also sees his death in the painting “I also want”, which indicates the desire of the master to find a way out of life’s impasse, but at the same time he comes to realize the inevitability of death.

References

1. Zakuraeva, E. D. (2020) «Gorod – strashnaya sila». Reprezentaciya gorodskogo prostranstva v fil'me «Brat» rezhissera A.O. Balabanova [“The city is a terrible force.” Representation of urban space in the film “Brother” directed by A. O. Balabanov]. *Studia Culturae*. 45. pp. 218–227.
2. Zhurkova, D. A. (2018) «Brat 2» Alekseya Balabanova: neprochitanoe priznanie v lyubvi [“Brother 2” by Alexei Balabanov: an unread declaration of love]. *Nauka televideniya – Science of Television*. V. 14. 3. pp. 92–114. DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-92-114.
3. Tretyakov, E. O. (2021) «Vremya varvarov»: fenomen varvarstva v fil'me Alekseya Balabanova «Brat 2» [“The Time of the Barbarians”: the Phenomenon of Barbarism in Alexei Balabanov’s Film “Brother 2”]. *Gumanitarnyj vector – Humanitarian Vector*. V. 16. 4. pp. 179–188. DOI: 10.21209/1996-7853-2021-16-4-179-188.
4. Kabysheva, E. V. (2018) Obraz «pacana» kak vyrazhenie tradicionnykh maskulinnykh chert v rossijskom kino: harakternye cherty i prichiny aktual'nosti [The image of a “kid” as an expression of traditional masculine features in Russian cinema: characteristic features and reasons for relevance]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Bulletin of the Tomsk State University. Cultural studies and art history*. 31. pp. 56–64. DOI: 10.17223/22220836/31/5.
5. Pudov, A. G. (2020) Mifologicheskaya konceptualizaciya v fil'mah A.O. Balabanova i interpretaciya fil'ma «Reka» [Mythological conceptualization in the films of A. O. Balabanov and the interpretation of the film “River”]. *Observatoriya kul'tury – Observatory of Culture*. V. 17. 3. pp. 262–277. – DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-262-277.
6. Florya, A. V. (2019) Intertekstual'nye elementy v poetike fil'ma A. Balabanova «Gruz 200» [Intertextual elements in the poetics of A. Balabanov’s film “Cargo 200”]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya – Bulletin of the Udmurt University. Series History and Philology*. V. 29. 6. pp. 1071–1080. DOI: 10.35634/2412-9534-2019-29-6-1071-1080.
7. Breitman, A. S. (2018) Sovremennaya istoriya: tragediya ili fars? (kinoetyud o vlasti A. Balabanova «ZHMurki») [Modern history: tragedy or farce? (a film sketch about the power of A. Balabanov “Blind Man’s Buff”)]. *Kul'tura i nauka Dal'nego Vostoka – Culture and Science of the Far East*. 1(23). pp. 31–33.
8. Semchenkova, A. V. (2012) Hudozhestvennyj fil'm «Kochegar» kak obrazec avtorskogo stilya rezhissera A. Balabanova [Feature film “Stoker” as an example of the author’s style of director A. Balabanov]. *Kul'turnaya zhizn' YUga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 1(44). pp. 105–106.
9. Tumanov, A. I. (2021) Otechestvennyj kinematograf i ego znachenie v formirovanii nacional'noj identichnosti [Domestic cinema and its significance in the formation of national identity] *Nauka. Kul'tura. Obshchestvo – Science. Culture. Society*. V. 27. 3. pp. 35–49. DOI: 10.19181/nko.2021.27.3.4.
10. Sennikov, E. *Sergej Sel'yanov: «Tol'ko idioty sadyatsya za rabotu, planiruya sozdat' obraz epohi»* [Sergey Selyanov: “Only idiots get down to work, planning to create an image of the era”]. [Online] Available: <https://republic.ru/posts/89291> (Accessed: 02.02.2021).