

РЕЦЕНЗИИ

REVIEWS

УДК 791.43-2

DOI: 10.21209/1996-7853-2021-16-4-179-188

Евгений Олегович Третьяков,
Томский государственный университет
(г. Томск, Россия),
e-mail: shvarcengopf@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0001-9874-972X>

«Время варваров»: феномен варварства в фильме Алексея Балабанова «Брат 2»

В статье предлагается взгляд на программную кинокартину Алексея Балабанова «Брат 2» (2000), в соответствии с которым герой предстаёт воплощением концепции «нового варварства». Методология исследования включает структурно-семиотический, мифопоэтический и мотивный аспекты анализа художественного текста, явленного в кинематографическом воплощении. В образе Данилы Багрова обнаруживаются политические и этические смыслы, тогда как проведённое исследование со всей очевидностью репрезентирует в нём черты варвара. Подобно создателю Конана-варвара Роберту Говарду, Алексей Балабанов констатирует, что именно варвар есть герой современной эпохи, и в мир, «сдвинувшийся с места», он привносит несгибаемую волю и собственные жёсткие нравственные ориентиры. Но если в первом «Брате» варварство выглядит выигрышно, сочетая силу и этику – пусть прозрения и не происходит, и варвар отправляется завоевывать новые земли, – то во втором фильме диптиха герой идёт путём насилия привычно, с цинизмом. Формально он побеждает, но экзистенциально терпит крах. И потому могучая сила «нового варвара» проявляется локально, мелко, реализуясь в частных столкновениях. Нет достойного испытания для богатырства Багрова, ибо мир не соответствует его масштабу, и потому герою неспокойно – витальность, поистине варварская полнота жизненных сил, не защищает от экзистенциального страха. Несоответствие установок героя-варвара и позиции автора-интеллекта демаскирует отчуждение последнего от принципов и прописных истин персонажа и осложняет фильм драматическими коннотациями.

Ключевые слова: Алексей Балабанов, «Брат 2», феномен варварства, экзистенциализм, пост- и деколониальная мысль

Evgeniy O. Tretyakov,
Tomsk State University
(Tomsk, Russia),
e-mail: shvarcengopf@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0001-9874-972X>

“Time of the Barbarians”: The Phenomenon of Barbarism in the Film *Brother 2* by Aleksey Balabanov

This article presents a look at Aleksey Balabanov's program film *Brother 2* (2000). The hero is the embodiment of the concept of “new barbarism”. The research methodology includes structural-semiotic, mythopoetic and motivational aspects of the analysis of the work of cinematography. Political and ethical meanings were revealed in the image of Danila Bagrov, but the research carried out clearly shows the features of a barbarian in him. Like the creator of Conan the Barbarian Robert Howard, Aleksey Balabanov states that it is the barbarian who is the hero of the current era. In a world that has “moved from its place”, this “new barbarian” brings unbending will and his own rigid moral guidelines. But if in the first film *Brother* barbarism looks advantageous, combining strength and ethics – even if insight does not occur, and the barbarian goes to conquer new lands,

© Третьяков Е. О., 2021





then in the second film of the diptych the hero goes through violence as usual, with cynicism. Formally, he wins, but existentially he fails. Therefore, the mighty force of the “new barbarian” manifests itself locally, in small ways and is realized in private confrontations. There is no worthy test for Bagrov’s heroism, because the world does not correspond to its scale, and therefore the hero is restless – the truly barbaric fullness of vitality does not protect against existential fear. The discrepancy between the attitudes of the barbarian hero and the position of the intellectual director unmasks the author’s alienation from the principles and common truths of the character and complicates the film with dramatic connotations.

Keywords: Aleksey Balabanov, *Brother 2*, phenomenon of barbarism, existentialism, post- and-decolonial thought

Введение. Йохан Хейзинга в 1935 г. отмечал: «Бастионы технического совершенства, экономической и политической эффективности ни в коей мере не ограждают нашу культуру от сползания в варварство. Варварство тоже может пользоваться всеми этими средствами. Оснащённое с таким совершенством, варварство станет только сильнее и деспотичнее» [1, с. 352]; эти слова кажутся пророческими, поскольку «современное варварство – это не низкий экономический уровень цивилизации, а антигуманное, обезличенное состояние последней» [2]. Однако понятие «варварство» отнюдь не ограничивается этим социологическим определением – вспомним феномен идеализации северных народов в древнегреческой традиции, когда стали очевидны известные негативные последствия вступления античной культуры на тропу цивилизации, вспомним расхожий образ «благородного варвара», вспомним, наконец, доктрину евразийцев, объявлявших залогом нового Возрождения русской культуры «вторичное варварство», – всё это служит подтверждением великой жизненности варварства, рельефности и энергичности, вечности этого феномена. Потому искусство породило множество художественных воплощений варварства – от блоковских «Скифов» до Конана-киммерийца, созданного Робертом И. Говардом. Одним из подобных произведений видится и кинолента Алексея Балабанова «Брат 2», ставшая объектом данного исследования, тогда как реализация в фильме феномена варварства выступает предметом.

Цель статьи – доказательство субстанциональной роли феномена варварства в художественном мире фильма А. Балабанова «Брат 2», являющемся сублимацией мировоззренческих и творческих установок сценариста и режиссёра.

В соответствии с этим определяются следующие задачи:

1. Кратко обозначить связь феномена варварства как «идеи времени» 1990-х гг. с

общей историко-культурной ситуацией, сложившейся в России на рубеже XX–XXI столетий.

2. Рассмотреть поэтику фильма А. Балабанова «Брат 2» в аспекте бытования в нём феномена варварства как исключительно значимой категории мировоззрения и эстетики автора.

3. Проанализировать роль указанного феномена в содержании и форме балабановского фильма как художественного текста, отражающего общую специфику мировосприятия художника.

4. Сделать вывод о парадигме варварства как сущностной основе фильма «Брат 2», крайне репрезентативного для творимого А. Балабановым авторского мифа о национальной жизни России последнего десятилетия XX в., и месте в ней человека.

Методология и методы исследования. Методология исследования, выполненного на пересечении филологической и культурологической парадигм научной мысли, сочетает семиотический (фильм понимается как кинематографический текст, т. е. воспринимается в качестве знаковой системы, и потому выявляются связи между составляющими таковой (например, образ главного героя или пространственная организация «Брата 2») и их референтами), мотивный (ввиду того, что очевидным образом имеет место обращение к анализу мотивной структуры текста) и мифопоэтический (ориентированный на реконструкцию авторской мифологии – созданного в художественном мире балабановского фильма представления о русском национальном бытии рубежа XX–XXI вв. как актуализации модели варварства) аспекты анализа художественного текста, явленного в кинематографическом воплощении.

Результаты исследования и их об-суждение. «Брат 2» вышел в российский прокат 11 мая 2000 г., явившись реквиемом по переломному десятилетию 1990-х гг., актуализировав ещё одно понимание «вар-



варства» как «особ[ой] форм[ы] ликвидации ценностей всего общества, возникающ[ей] вследствие основополагающего дезавуирования всех этих ценностей из-за радикального и быстрого социального изменения» [3, с. 130; цит. по: 4, с. 99–100]. Это как нельзя более полно отражает контекст «лихих 90-х». «Брат 2» отразил связь искусства с изменившейся социальной действительностью, поскольку не только вечные проблемы, но и дилеммы современности получают глубокое и всестороннее осмысление в кинематографе. И одна из таковых заключается в том, что, по словам Константина Кострикова, «варваризация – это одна из тенденций (при определённых социополитических условиях) развития массовой художественной культуры информационного общества». Полагаем, именно феномен варварства, репрезентирующийся в «Брате 2», во многом обуславливает неоднозначность реакции публики и критики на кинокартину. Вторым следствием стало то, что «Брат 2» до сих пор остаётся terra incognita относительно как проблематики и поэтики, так и позиции автора. Так, Юрий Гладильщиков, верно, как представляется, отозвавшийся о «Брате»¹, довольно близоруко сводит «Брата 2» – «концептуальный фильм интеллигента» – к лубочному его истолкованию². На мрачную постгероики второй части дилогии, иронично оттенённую её очевидно умышленной тривиальностью эстетики и характерную для мизантропа А. Балабанова, рецензент внимания не обращает; мы же, в свою очередь, именно ею аргументируем высказанную сентенцию взглядом на «Брат 2» с позиции репрезентации в нём феномена варварства, могущего стать своеобразным «ключом» к балабановской картине мира.

Так, об эпической «подсветке» образа Данилы Багрова, которая определяется

¹ «Брат» нечаянно стал знаменем для не слишком развитых слоёв, усмотревших в нём прямой призыв к ненависти <...> Между тем это концептуальный фильм интеллигента о новом для России и нередко для мира потерянном поколении. Данила Багров <...> не только солдат-супермен, но и отчаянно запутавшийся в непонятной новой жизни русский мальчик». См.: Гладильщиков Ю. В. Самый трагический из русских киногениев: портрет Алексея Балабанова. – Текст: электронный // Искусство кино. – URL: <https://kinoart.ru/opinions/samyu-tragicheskiy-iz-russkih-kinogeniev-portret-alekseya-balabanova> (дата обращения: 28.03.2021).

² «Увы, в “Брате 2” <...> режиссёр Балабанов и его продюсер Сельянов <...> сделали не трагический фильм о поколении, каким был первый “Брат”, а конъюнктурную фигову о том, как наш брат мочит ненавистных ура-патриотам долбаных америкосов» [Там же].

прозрачными аллюзиями на русские былины (к чему примыкает персонаж Виктора с «говорящей» в данном контексте бандитской кличкой Татарин, вскрывающей противоречивость образов обоих братьев), писали многие – от статусного либерала Дмитрия Быкова («Данила Багров заморозил его [Балабанова] – обаянием пустоты, силы и звериной, животной имморальности – до-моральности, сказал бы я»³) до Елены Стишовой (в чьём прочтении Данила Багров – «фольклорный герой эпохи “лихих 90-х”», ибо, «как ни крути, но идеология есть в этом вроде бы безбашенном приключении с безбашенным вроде бы героем. На пике всенародного отчаяния и бессилия по всем законам должен был появиться фольклорный герой, который, пусть символически, станет защитником и заступником»⁴).

Проблема обеих точек зрения видится в том, что они прокламируют этическую модальность высказывания по отношению к актору балабановского фильма. Нам же представляется, что, начиная с «Брата», А. Балабанов (осознанно или же бессознательно) выстраивает своё творчество как реализацию подспудного глубокого интереса к феномену «нового варварства», увиденного не с академической [5], но с художественной точки зрения и осложняющего дополнительными коннотациями его оригинальные (пост)колониальные воззрения, следуя, не зная того, тезису создателя знаменитого Конана-варвара Роберта Говарда: «Моё изучение истории – это постоянный поиск новых варваров, от эпохи к эпохе»⁵. Подтверждением этого служит и режиссёрский почерк А. Балабанова – в «Брате» и впоследствии «Брате 2» энергичное действие происходит с жёсткой прямоотой, свирепой, лютой бескомпромиссностью (особенно во втором); тем самым автор дерзает восстановить точки схождения кино и жизни, во имя достижения этой цели допуская стереотипность в стремлении к эффективности и используя чёткий и простой язык с минимумом описаний, но не чуждый метафоричности. В этом

³ Быков Д. Л. Где брат твой? // Огонёк. – 2000. – № 18. – С. 14.

⁴ Стишова Е. М. Апология «Брата»: Данила Багров как фольклорный герой. – Текст: электронный // Искусство кино. – URL: <https://kinoart.ru/opinions/apologiya-brata-danila-bagrov-kak-folklornyu-geroy> (дата обращения: 01.04.2021).

⁵ Луине П. Вступление // Конан. Рождённый в битве / Р. И. Говард. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – С. 18.



смысле обнаружение параллелей между перекликающимися концептами столь отдалённых художественных практик, как балабановская и говардовская, выявляет известные сходства в утверждении обоими того, что «цивилизованный человек воспитан куда хуже дикаря, которому невдомёк, как это можно не поплатиться за бестактность расколотым черепом»¹; соответственно, фабулы и цикла произведений Р. Говарда и дилогии фильмов А. Балабанова доводят эту одновременно и сардоническую, и мрачную максиму до логического заключения, и в первом случае победу одерживает Конан как единственный ведомый первобытными инстинктами, во втором же формально побеждает Данила Багров, явно принадлежащий варварству, пусть и в современном его изводе, в значительно большей степени, нежели цивилизации.

Как писатель, так и режиссёр не идеализируют варварство и не превозносят его, но лишь констатируют то, что в отношении «Брата 2» страшит Быкова: «Любуюсь своим Данилой, А. Балабанов в одном из интервью назвал его героем дня: неважно, положительным или отрицательным, но – героем. Человека с дочеловеческими, пещерными представлениями о своём и чужом (“Брат он мне” – “Не брат ты мне”) он представил себе тем самым новым типажом, о котором грезил на своём исходе и девятнадцатый век: мы – хилые, кислые, слабые, измученные рефлексией. Но вот идёт грядущий гунн, и будет он нас посильней»². То, что фильмы А. Балабанова – пронзительно интимные, болезненно личные, сомнений не вызывает; сомнительно то, что альтер эго автора – это герой, который «в город, где постреливают», «привозит войну, где стреляют; это для него не драма, не повод для рефлексии – а естественное состояние» и который «целится в бизнесмена с той же готовностью, что и в рядового бандита, и в нерадивого мужа, с той же нерассуждающей готовностью он застрелил бы и случайного прохожего, окажись он на линии движения пули»³.

¹ Говард Р. И. Башня Слона // Конан. Рождённый в битве / Р. И. Говард. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – С. 110.

² Быков Д. Л. Где брат твой? // Огонёк. – 2000. – № 18. – С. 14.

³ Сапрыкин Ю. Г. Сказка о пустоте. 20 лет «Брату» // Коммерсантъ Weekend. – 2017. – № 20. – С. 24. К слову, далее Ю. Г. Сапрыкин постулирует мысль, прямо противоположную цитированной ранее сентенции Е. М. Стишовой относительно ценностных критериев

Об этих отношениях героя и автора как о чём-то само собой разумеющемся говорил Сергей Кудрявцев в микрорецензии, приуроченной к 10-летию картины «Брат»⁴; полемизируя с этим суждением, Юрий Сапрыкин указывает на то, что, «возможно, права Мария Кувшинова, автор образцовой балабановской биографии, разглядевшая альтер эго режиссёра в другом персонаже. Немец – один из тех слабых, потерянных, кого в случае чего готов защитить Данила. Немцу Данила интересен, он может разделить с ним место у костра, но он лучше понимает про силу и правду, он отказывается брать у Данилы деньги, он знает – что русскому хорошо, то немцу смерть. Он понимает, что жизнь сложнее, чем выученные в окопе этические “дважды два четыре”»⁵. При этом ни один из комментаторов «Брата» не делает предметом рефлексии фамилию Немца – Гофман, и эта номинация бомжа именем Эрнста Теодора Амадея Гофмана, изображавшего болезненное состояние человеческой души как выражение её раздвоенной природы и исключавшего возможность определяющей или окончательной трактовки своих произведений, экспонирует полисемантику балабановского фильма, отнюдь не сводимого к общеизвестным трюизмам.

Медленно и страшно разрушающийся пустой Петербург, куда прибывает из унылого, но человеческого Приозёрска Данила, символизирует собой судьбу любой метрополии, «неестественная» сущность которой должна уступить «естественным» силам. С присущим варвару умением адаптироваться, олицетворяющий это стихийное начало жизни Данила «не расспрашивал, ничему не удивлялся. В съёмном жилье, купив примитивные исходники, смастерил самопал, по наводке брата вышел на киллера, снайперским выстрелом уложил его. И растворился в пространстве большого города с наушниками и с диском “Наутилуса”»⁶.

Данилы Багрова: «Классовая вражда отсутствует в его простой ценностной сетке, где важно лишь разделение на своих и чужих, и за вычетом Татарина, который всегда свой, потому что брат, это разделение всегда устанавливается случайно, по ситуации».

⁴ Кудрявцев С. В. Брат. – Текст: электронный // 3500: книга кинорецензий: в 2 т. Т. 1. А–М / С. В. Кудрявцев. – М., 2008. – URL: <https://kinanet.livejournal.com/1227825.html?mode=reply> (дата обращения: 31.03.2021).

⁵ Сапрыкин Ю. Г. Сказка о пустоте. 20 лет «Брату» // Коммерсантъ Weekend. – 2017. – № 20. – С. 24.

⁶ Стишова Е. М. Апология «Брата»: Данила Багров как фольклорный герой. – Текст: электронный // Искус-



Не останавливаясь на сформированной в отечественной гуманитарной мысли богатейшей традиции осмысления Санкт-Петербурга как эксцентрического города, расположенного на границе культурного пространства, между землёй и водой, где очевидно актуализируется оппозиция «естественное – искусственное» [6], лишь воспроизведём формулировку Юрия Лотмана, согласно которой бывшая имперская столица – это «город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, с другой» [7, с. 30], и в соответствии с этим отметим, что балабановский Петербург – это Петербург Гоголя и Достоевского, в котором «креативные потенции бытия обретают черты эсхатологического сознания»¹ – именно здесь брат ради призрачного шанса сохранить жизнь предаёт брата. Ввиду этого уместным представляется вновь обратиться к аналогиям между образами Конана и Данилы Багрова и вспомнить, что «[в] своём содержащем немало плодотворных идей эссе “Роберт И. Говард: искушённый автор героической фэнтези” Джордж Найт предполагает, что <...> Конан <...> не испытывает почтения к правилам, навязанным властями или традицией, предпочитая жить по правилам, которые помогают ему “поддерживать порядок в мире, катящемся к безумию”. <...> Конан, говорит Хоффман, знает, что жизнь лишена смысла <...> Но осознание полной бессмысленности каких-либо действий не приводит Конана в отчаяние: он “демонстрирует, как обладающий сильной волей человек может создавать цели, ценности и смысл жизни для самого себя”². То же можно сказать и о герое А. Балабанова, направляемом архаически незыблемой нравственной позицией и сдерживаемом собственным строгим моральным кодексом. Как бы ни позиционировал себя герой, автор придерживается точки зрения деколонизальной в тлостановском значении – как экзистенциального выбора субъекта, находящегося в позиции экстерности, т. е. трансцендентального момента «вещи в себе» [8].

ство кино. – URL: <https://kinoart.ru/opinions/apologiya-brata-danila-bagrov-kak-folklornyy-geroy> (дата обращения: 01.04.2021).

¹ Янушкевич А. С. История русской литературы первой трети XIX века. – М.: ФЛИНТА, 2013. – С. 626.

² Берк Р. Вступление // Конан. Кровавый венец / Р. И. Говард. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – С. 15.

В связи с этим возникает дихотомия исследовательской оптики, в зависимости от выбора альтернативных составляющих которой фильмы А. Балабанова приобретают различные смысловые коннотации: так, если рассматривать образ Данилы Багрова в аспекте реализации темы «Варварство против цивилизации», то финальное кровопролитие, подводящее итог фабуле первого фильма, есть однозначное свидетельство гегемонии первого, позволяющего и торжествовать над врагом, и всё же оставаться человеком:

«– Прости меня, брат, не стреляй, пожалуйста! Не убивай меня. Не стреляй!

– Брат! Ты брат мой. Ты же вместо отца мне был! Я же «папа» тебя называл. – Данила обнял его, и Виктор заплакал. – Помнишь, на рыбалке я ногу проколол, и ты меня десять километров на руках нёс? Я помню, как я сам испугался, а ты смеялся. <...>

– Это он тебя сдал, – сказал бандит напоследок.

– Я знаю. – Данила отвернулся, и бандит исчез»³.

С другой стороны, герой, желающий, как мы узнаём во втором фильме, поступить в медицинский институт, без колебаний применяет полученный в армии навык убийства, при этом с циничной иронией рекомендуясь студентом медицинского института (227), а впоследствии – и вовсе доктором (231), т. е. метафорическая попытка постколониального «субалтерна» [9] заговорить терпит крах, и вместо выстраивания собственной траектории жизни он в контексте пресловутых девяностых – «как пуля, которая летит по прямой», безапелляционно следует путём насилия, что представляет собой «самое быстрое движение к цели, у которого срезаны все этические углы»⁴. Формальное торжество героя оборачивается его экзистенциальным поражением, демаскируя отчуждение автора от декларируемых персонажем принципов и прописных истин.

С истинно варварской логикой Данила говорит Немцу во время их последней встречи: «Вот ты говорил, город – сила. А здесь слабые все» – и, услышав в ответ: «Город – это злая сила. Сильный приезжает, стано-

³ «Груз 200» и другие киносценарии. – СПб.: Амфора, 2007. – С. 179. Далее тексты киносценариев А. О. Балабанова цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁴ Сапрыкин Ю. Г. Сказка о пустоте. 20 лет «Брату» // Коммерсантъ Weekend. – 2017. – № 20. – С. 24.



вится слабым. Город забирает силу. Вот и ты пропал», – снисходительно улыбается, что прописано в сценарии (181), но не отражено в фильме, где Данила недоумённо глядяется в лицо философствующего бездомного и отворачивается с напряжённым выражением отчаянно желающего понять... Его мироздание рушится, сокрушённое предательством брата, самоубийственным отказом возлюбленной, сущностной пустотой всего им свершённого; но экзистенциально-прорыва к пониманию бессмысленности насилия как подчинения обстоятельствам, овнешнения под воздействием жестокости окружающей действительности не происходит. Это остаётся прерогативой автора, безрадостно наблюдающего в мучительно затянувшемся финале за тем, как варвар, отмыв от крови руки в Неве, отправляется на экстенсивное, имперского типа, завоевание новых земель:

«– А куда едешь-то?

– В Москву.

Машина пронеслась мимо» (182).

И в этом «мимо» – зазор между позициями героя и автора, отстраняющегося от изображаемого и занимающего безнадежно-трагическую позицию в противовес тщетной активности героя.

При этом возможно и иное толкование реализации антиномии «варварство – цивилизация», схожее с постулатами работ Нелли Мотрошиловой, согласно которым «и после возникновения цивилизации <...> варварство неизменно оставалось спутником, оборотной стороной цивилизации, означая её “саморазрушение”» [4, с. 78], что перекликается с идеями Клауса Оффе, в соответствии с которыми «понятие “варварство” означает “саморазрушение цивилизованности”, внезапное нарушение правил и принципов её функционирования» [10, с. 263]. Постулируемая исследователями коррелятивность концептов «варварство – цивилизация» не снимает их оппозиционность, но переводит её в качественно иную плоскость, утверждая, что историческое развитие «неминуемо порождало <...> новое, более рафинированное варварство» [11, с. 118; цит. по: 4, с. 78], и «рецидивы варварства, как полагают исследователи, не исключены и в будущем, если до сих пор сохраняющаяся, при всех изменениях, “программа модерна” не будет подвергнута человеческому коренному изменению» [4, с. 78]. И тогда

пиррова победа Данилы Багрова, т. е. торжество варварства, не тождественна поражению цивилизации, но есть актуализация тех скрытых потенциалов, что определяются предпосылкой «варвары – это отколовшаяся часть нашего коллективного Я», проблематизирующей детерминированность дефиниций обеих универсалий подобно тому, как взаимозависимы главные, в представлении Зигмунда Фрейда, движущие силы, источники мироотношения человека – Эрос и Танатос. Приведённое сопоставление видится весьма удачным, поскольку, как заявляет в главе «Дыхание варварства» книги «Между произволом и свободой» Владимир Кантор, латентное либо эксплицитное культивирование и проявление агрессии в актах насилия и жестокости представляет собой как один из основных атрибутов варварства, так и конститутивную черту человека вообще, ибо «агрессивность присуща человеческому роду как порождению природы» [12, с. 66].

А. Балабанов, подобно Н. Гоголю, не делает акцента на архитектурном величии Петербурга, но «стремится рассмотреть изнанку действительности» [13, с. 208]. Привлекает внимание то, что монументы, на которых надолго задерживается камера, всегда повернуты от героя (и зрителя) – от памятника Владимиру Ленину в Приозёрске до творения Фальконе на Сенатской площади; мысль об отчуждённости современного варвара от какой бы то ни было исторической эпохи, отсутствии у него исторической памяти, его внутренней пустоте, обуславливающей исключительно чувственное бытие, детерминированное внешними факторами, получает символично-аллегорическое воплощение – он словно «появляется из ниоткуда – влез на пригорок, отряхнулся, осмотрелся, спросил, что за песня, и понеслось»¹, как феномен русской действительности, олицетворение движения истории вспять.

Москва – столица современной Федерации – показана иначе, чем маревый Петербург – фантазмагорическая столица павшей Империи, более витальной (наплывом камеры демонстрировавшие озеро и пригорок сменились врывающимся уже в первый кадр героем; визуализация эфемерно-хрупких «Крыльев» «Наутилуса» уступила место лермонтовскому «Нет, я не Байрон, я другой...», что с трогательной серьёзностью «читал крепкий парень со стриженным за-

¹ Сапрыкин Ю. Г. Сказка о пустоте. 20 лет «Брату» // Коммерсантъ Weekend. – 2017. – № 20. – С. 24.



тылком, стоя у открытых дверей огромного чёрного “Хаммера”» (189); появились телецентр, в котором снимаются клип Ирины Салтыковой и программа «В мире людей» Ивана Демидова, банк под руководством антагониста фильма Валентина Белкина и т. д.), но улицы метрополии всё так же пусты, что видно во время автомобильной погони, а люди все так же «слабые все». Как и ранее, пролонгируется идея нежизнеспособности стагнирующей метрополии, и подобно тому, как «маршем проходит по питерским и нью-йоркским улицам Данила Багров», проходит он «прямой, весёлой и страшной»¹ дорогой через Москву; и «Третий Рим» пал от руки «грядущего гунна», как некогда Римская империя под натиском варварских орд.

Впоследствии схожая участь постигнет США, пространство которых сужается до русских кварталов Нью-Йорка и Чикаго, гротескное изображение которых вводит идею сущностного единства гаммад России и Америки при внешнем обилии демаркационных линий и, более того, нарочитом заострении внимания на таковых (выраженном, например, в простраивании окольной траектории попадания в Чикаго):

«Данила <...> гулял по Брайтону.

Здесь всё было по-русски, и ему нравилось. В музыкальном магазине он нашёл всё, что хотел, почитал вывески, купил конфеты “Каракумы” и “Белочка”, снял деньги с Илюшиной карточки, поболтал с парнями в баре» (223–224).

Но американский город примечателен тем, что, в отличие от Петербурга и Москвы, в которых присутствует лишь социальная дикость (безусловно, наличествующая и здесь), в нём сохраняется и онтологическая, первобытная сила:

«— А мне кажется, сила в природном начале человека, — задумчиво сказала Даша. — Вот в них, — она кивнула на темноту, — есть что-то первобытное, что-то животное, то, что мы давно потеряли, и поэтому они сильнее» (243).

Правда, эпическая схватка между варварами завершается, фактически не успев начаться:

«Из темноты появились трое крепких чёрных парней с палками. <...> Данила сразу выстрелил.

Негр схватился за ногу и заорал. Остальные бросились бежать» (243).

Примитивная мощь мускулов и твёрдость палок не в состоянии конкурировать с варваром, вооружённым достижениями цивилизации, но не развёрнутым ею и не утратившим дикарского инстинкта, побуждающего наносить удар первым. Разумеется, этот провокационный эпизод может быть осмыслен и как метафора столкновения двух национальных культур (причём один из его участников — представитель «гибридной» идентичности, «распятый» между культурными метрополиями — России и США) с предсказуемым для сторонников националистического прочтения фильма итогом. Но и Москва, и гангстерский Чикаго признают право силы и склоняются перед Данилой Багровым как её обладателем.

Впрочем, к чему относятся эти высокопарные сентенции, как и ксенофобский и просто хамский «кирдык», который в «Брате» сулил «всей вашей Америке» Данила, затаившись косяком и «миролюбиво» обращаясь к французу (185), и который он вроде бы устроил в «Брате 2»? К автомату, упирающемуся в пах «нового русского», председателя банка, не гнушающегося криминальной деятельностью, излишне рьяный начальник охраны которого убивает однополчанина Данилы, что провоцирует неостановимую лавину ответного насилия; к сразу отдавшим герою певиче Ирине Салтыковой, образ которой олицетворяет Москву — «Она же звезда! Её вся Москва знает!» (229), — и американской телеведущей Лизе Джеффри, которая выполняет зеркальную семиотическую функцию и с которой аналогичным образом отождествляется Чикаго, в метафорическом смысле павшим жертвами мужского обаяния героя; к павшим буквально жертвам впечатляющей, но всё же локальной бойни в клубе «Метро» и в офисе Американца?..

Эти весьма скромные столкновения отнюдь не служат отголосками неких глобальных битв — напротив, демонстрируемые на экране «разборки» выглядели бы комическими (тем более, что они сопровождаются запоминающимися сценами и яркими диалогами, ставшими источником безошибочно определяемых цитат), если бы не глубокий мрачный контекст: в «Брате 2» не герой

¹ Корецкий В. Не время для героев. Боги и герои Алексея Балабанова. — Текст: электронный // Русский репортёр. — 2013. — № 20. — URL: https://expert.ru/russian_reporter/2013/20/ne-vremya-dlya-geroev (дата обращения: 31.03.2021).



измельчал, он всё тот же богатырь, но в современной действительности нет настоящего испытания для его безмерной силы, и всё, что делает «герой нашего времени», оборачивается анекдотичными ситуациями. Это подчёркивается отсутствием господствующего сюжета, заданной фабульной нацеленности, вместо чего воспроизводится естественный ход жизни.

«Рыхлая» фабула и раскованное течение художественного времени позволяют выявиться лицу героя, которого сюжет себе не подчиняет; именно поэтому события, из которых складывается повествование, явлены на уровне бытовых положений, которые лишены единства: дробность происходящего указывает на то, что мир не соответствует колоссальному масштабу пришельца из иных, мифологических времён. Но в эпическом по природе герое-правдоискателе, в котором во втором фильме, в отличие от первого, пусть насмешливо, но всё же акцентированы душевная неуспокоенность, состояние фрустрации, проявляется стремление к поиску собственных ответов на поставленные жизнью вопросы и зарождается понимание того, что невозможно прийти к их однозначному решению; таким образом, наблюдается эволюция характера вроде бы монолитного героя, что оказывается заброшен и одинок в экзистенциальном пространстве, пребывание в котором субъекта не детерминировано внешними императивами, но обуславливается возможностью выбора бытия, неотделимой от каждой личности.

При этом, хотя в образе Данилы Багрова А. Балабанов сотворил настоящего, дееспособного главного героя, который показательно затмил популярностью все прочие созданные им образы, психологический анализ в фильме со всей отчётливостью фиксирует отсутствие интеллектуальной жизни актора; этот вакуум компенсируется подчёркиванием силы чувств последнего, глубины его переживаний, что достигается, в частности, пристальным вниманием к психологическим жестам. Крайне репрезентативен эпизод встречи Данилы с Американцем, сопровождаемый хрестоматийным диалогом, несомненно, наиболее часто цитируемым из всего балабановского наследия:

«Американец с партнёром пили водку со льдом и играли в шахматы. <...> Данила сразу выстрелил, и партнёр Американца

упал. <...> Данила посмотрел на этикетку и налил два стакана. <...>

– Вот скажи мне, Американец, в чём сила? – спросил он. – Разве в деньгах? <...> А я думаю, что сила в правде. У кого правда, тот и сильнее. Вот если ты обманул кого-то и разбогател, разве ты стал сильнее? Не стал, потому что правды за тобой нет. А правда за тем, кого ты обманул. Значит, он сильнее. Да? – говорил Данила.

– Да, – ответил Американец и заплакал. <...> Данила опустил голову, потом посмотрел в окно.

– Дмитрий Громов. Мани давай, – устало сказал он» (246–247).

Два основных антагониста остаются в живых, потому что варварский кодекс чести, жестко регламентирующий действия Данилы, накладывает запрет как на лишение жизни человека, с которым была разделена трапеза, так и на убийство отца мальчика, после прочтения которым «Я узнал, что у меня // Есть огромная семья...» «комком подступил к горлу Данилы» (206):

«– Ладно, живи, гад. Сына благодари. Жалко такого парня без отца оставлять... Сиди здесь тихо, штаны суши» (208).

Безымянный же «партнёр Американца» становится случайной жертвой, которого герой ничтоже сумняшеся убивает, не давая себе труда задуматься над необходимостью расправы. Рыдания Американца открывают Даниле, что его смыслопоисковые интенции – прежде всего поиск силы как той «правды», «под крылом которой мог бы посогреться всякий»¹, бесплодны. Его усталость – это безрадостная угнетённость живущего витально варвара, при полноте жизненных сил вдруг ощутившего экзистенциальный страх как «головокружение свободы» [14, с. 160].

Заключение. Приходим к выводу, что в образе Данилы Багрова находили политические и этические смыслы, тогда как проведённое исследование со всей очевидностью репрезентирует в нём черты варвара. Подобно создателю Конана-варвара Роберту Говарду, Алексей Балабанов констатирует, что именно варвар есть герой современной эпохи, и в мир, «сдвинувшийся с места», он привносит негибкую волю и собственные жёсткие нравственные ориентиры.

Но если в первом «Брате» варварство выглядит выигрышно, сочетая силу и этику –

¹ Шолохов М. А. Тихий Дон // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. – М.: Правда, 1975. – С. 188.



пусть прозрения и не происходит, варвар отправляется завоевывать новые земли, – то во втором фильме диптиха герой идёт путём насилия привычно, с цинизмом. Формально он побеждает, но экзистенциально переживает крах. Потому могучая сила «нового варвара» проявляется локально, мелко, будучи реализована в частных столкновениях. Нет достойного испытания для богатырства Багрова, ибо мир не соответствует его масштабу, и потому герою неспокойно – витальность, поистине варварская полнота жизненных сил не защищает от экзистенциального страха.

Итак, «Данила Багров – он кто: фашист или патриот?..»¹; подчиняющийся неотвратимости своей высокой миссии вершения правосудия «благородный варвар», все усилия которого на этом пути неизбежно тщетны ввиду трагической несправедливости мироустройства, или разрушитель,

торжество которого знаменует «крушение гуманизма»?.. Если говорить о том, в чём на самом деле заключается притягательность балабановского фильма и его главного героя, можно, контаминируя высказывания Антона Долина и Артура Шопенгауэра, получить следующий тезис: «На самом деле, у Данилы Багрова не было никаких братьев. Он такой был один»², «...и так как индивид – это сама воля к жизни в её отдельной объективации, то всё его существо противится смерти» [15, с. 276]. Такая неподвластность поведения человека безнадёжности ситуации, истинно варварская витальная сила, воскрешающая в сознании тютчевские строки: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, // Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!»³ – как выражение экзистенциального кредо, согласно которому человек велик в действии, и впечатляет неизменно в «Брате 2».

Список литературы

1. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
2. Костриков К. Н. Феномен переходности в развитии художественной культуры: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.11. М., 2005. 271 с.
3. Clausen L. Barbarei und Eisenstadt // Modenität und Barbarei: soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 1996. S. 130–136.
4. Мотрошилова Н. В. Цивилизация и варварство в эпоху глобальных кризисов. М.: ИФРАН: Канон+: Реабилитация, 2010. 480 с.
5. Кара-Мурза А. А. «Новое варварство» как проблема российской цивилизации. М.: ИФРАН, 1995. 264 с.
6. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб., 2003. 617 с.
7. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам: семиотика города и городской культуры. Тарту, 1984. Т. 8. С. 30–45.
8. Тлостанова М. Постколониальный удел и деколониальный выбор: постсоциалистическая медиация // Новое литературное обозрение. 2020. № 1. С. 66–84.
9. Spivak G.Ch. Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture. Chicago, 1988. Pp. 271–313.
10. Offe C. Moderne “Barbarei”: Der Naturzustand im Kleinformat? // Modenität und Barbarei: soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 1996. S. 258–289.
11. Giesen B. Die Struktur des Barbarischen // Modenität und Barbarei: soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 1996. S. 118–129.
12. Кантор В. К. Между произволом и свободой: к вопросу о русской ментальности. М.: РОССПЭН, 2007. 272 с.
13. Дилакторская О. Г. Художественный мир петербургских повестей Н. В. Гоголя // Петербургские повести / Н. В. Гоголь. СПб.: Наука, 1995. С. 207–257.
14. Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. 383 с.
15. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. 400 с.

Статья поступила в редакцию 04.05.2021; принята к публикации 20.06.2021

¹ Корецкий В. Не время для героев. Боги и герои Алексея Балабанова. – Текст: электронный // Русский репортёр. – 2013. – № 20. – URL: https://expert.ru/russian_reporter/2013/20/ne-vremya-dlya-geroev/ (дата обращения: 31.03.2021).

² Долин А.В. Оттенки русского: очерки отечественного кино. – М.: Редакция Елены Шубиной, 2018. – С. 146.

³ Тютчев Ф.И. Два голоса // Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. Т. 2. – М.: Классика, 2003. – С. 25.



Сведения об авторе

Третьяков Евгений Олегович, кандидат филологических наук, доцент, Томский государственный университет; 634050, Россия, г. Томск, пр-т Ленина, 36; e-mail: shvarcengopf@mail.ru; <https://orcid.org/0000-0001-9874-972X>.

Для цитирования:

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.

References

1. Huizinga, J. Homo Ludens. In the shadow of tomorrow. Moscow: Progress; Progress-Academy, 1992. (In Rus.)
2. Kostrikov, K. N. The phenomenon of transition in the development of artistic culture. Dr. philos. sci. diss. Moscow, 2005. (In Rus.)
3. Clausen, L. Barbarei und Eisenstadt. In Modenität und Barbarei: soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 1996: 130–136. (In Germ.)
4. Motroshilova, N. V. Civilization and barbarism in the era of global crises. Moscow: IFRAN: Canon +: Rehabilitation, 2010. (In Rus.)
5. Kara-Murza, A. A. "New barbarism" as a problem of Russian civilization. Moscow: IFRAN, 1995. (In Rus.)
6. Toporov, V. N. Petersburg text of Russian literature. Saint Petersburg: Art-SPb., 2003. (In Rus.)
7. Lotman, Yu. M. The symbolism of St. Petersburg and the problems of the semiotics of the city. In Works on sign systems: Semiotics of the city and urban culture. Vol. XVIII. Tartu, 1984: 30–45. (In Rus.)
8. Tlostanova, M. The Postcolonial Condition and the Decolonial Option: a Postsocialist Meditation. New Literary Review, no. 1, pp. 66–84, 2020. (In Rus.)
9. Spivak, G.Ch. Can the Subaltern Speak? In Marxism and the Interpretation of Culture. Chicago, 1988: 271–313. (In Engl.)
10. Offe, C. Moderne "Barbarei": Der Naturzustand im Kleinformat? In Modenität und Barbarei: soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 1996: 258–289. (In Germ.)
11. Giesen, B. Die Struktur des Barbarischen. In Modenität und Barbarei: soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 1996: 118–129. (In Germ.)
12. Kantor, V. K. Between arbitrariness and freedom: On the question of the Russian mentality. Moscow: RUSSPEN, 2007. (In Rus.)
13. Dilaktorskaya, O. G. The artistic world of St. Petersburg stories by N. V. Gogol. In Gogol, N. V. Petersburg stories. Saint Petersburg: Nauka, 1995: 207–257. (In Rus.)
14. Kierkegaard, S. Fear and Awe. Moscow: Republic, 1993. (In Rus.)
15. Schopenhauer, A. Collected Works. In 5 v. V. 1. Moscow: Moscow club, 1992. (In Rus.)

Received: May 4, 2021; accepted for publication June 20, 2021

Information about author

Tretyakov Evgeniy O., Candidate of Philology, Associate Professor, Tomsk State University; 36 Lenina ave., Tomsk, 634050, Russia; e-mail: shvarcengopf@mail.ru; <https://orcid.org/0000-0001-9874-972X>.

For citation:

Tretyakov E. O. "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. DOI: 10.21209/1996-7853-2021-16-4-179-188.