

ГДЕ МОИ КРЫЛЬЯ?

Анализ фильма Алексея Балабанова «Брат»

Gde moi kryl'ja? Analiz fil'ma Alekseja Balabanova «Brat»
(Missä ovat siipeni? Aleksei Balabanovin elokuvan Brat analyysi)

Ira Österberg
Pääaineen tutkielma
Helsingin yliopisto
Venäjän kieli ja kirjallisuus
Kevät 2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| 1. ВВЕДЕНИЕ | 3 |
| 1.1. Контекст: Русское кино в 1990-х | 5 |
| 1.2. Критика: «Брат» как фильм нашего времени | 7 |
| 1.3. Цели и задачи исследования | 9 |
| 2. «ВОЗЬМИТЕ МОЕ ЦАРСТВО»: «БРАТ» КАК СКАЗКА | 11 |
| 2.1. Действующие лица | 13 |
| 2.1.1. Герой и ложный герой | 14 |
| 2.1.2. Другие персонажи и ложные варианты | 16 |
| 2.2. Главный ход действия | 18 |
| 2.2.1. В провинции: подготовительная часть и завязка | 21 |
| 2.2.2. В городе: ход действия развивается | 23 |
| 2.2.3. Конфронтация: вторичная завязка и развязка | 26 |
| 2.3. Ложный ход действия | 28 |
| 3. «НЕ БРАТ ТЫ МНЕ»: РАЗРУШЕНИЕ СЕМЬИ И ОБЩЕСТВА | 32 |
| 3.1. Горизонтальность – вертикальность и «Культура Два» | 35 |
| 3.2. Удвоение отца: Витя – Немец | 38 |
| 3.3. Удвоение женщины: Света – Кэт | 42 |
| 3.4. Горизонтальная семья: гангстеры | 45 |
| 3.5. Проблема национальности: «Ты не русский, что ли?» | 47 |
| 3.5.1. Национальность с субъективной точки зрения | 49 |
| 3.5.2. Национальность с объективной точки зрения | 52 |
| 3.6. Горизонтальность и вертикальность в композиции кадров | 56 |
| 4. «ГОРОД – СТРАШНАЯ СИЛА»: ОППОЗИЦИИ В МЕСТАХ ДЕЙСТВИЯ | 59 |
| 4.1. Город – провинция | 61 |
| 4.2. Миф о Петербурге: удвоение города | 65 |
| 4.3. Публичное пространство – личное пространство | 70 |
| 4.4. Петербург – Москва | 73 |
| 4.5. Время – движение | 75 |
| 4.5.1. Проблема памяти: «Как вспомнишь, так сердце болит» | 78 |
| 5. «А ЧТО ЭТО ЗА ПЕСНЯ?»: АНАЛИЗ ФУНКЦИИ МУЗЫКИ | 80 |
| 5.1. Альтернативный ход действия | 82 |
| 5.2. Музыка и горизонтальность – вертикальность | 86 |
| 5.2.1. Бутусов и удвоение отца | 89 |
| 5.3. Музыка как место фантастичности | 91 |
| 5.4. Проблема развития героя: «А кем быть ты хочешь?» | 95 |
| 6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 98 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ: Горизонтальность и вертикальность в композиции кадров | 100 |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ | 104 |

1. ВВЕДЕНИЕ

Фильм «Брат» вышел в 1997-м году, т. е. в то время, когда кинематография в России все еще страдала от распада Советского Союза. В 1990-х количество фильмов в России год от года уменьшалось, а 1996 был самым черным годом: в том году в России выпустили всего 28 фильмов¹ (Beumers 1999a: 2). К концу 1990-х годов, однако, были уже организованы многие новые, независимые кинокомпании, и в связи с этим киноиндустрия России начала медленно возрождаться. Одной из таких компаний была созданная Сергеем Сельяновым в 1992-м году в Петербурге СТВ, которая продюсировала фильмы таких режиссеров, как, например, Александра Рогожкина («Особенности национальной рыбалки», 1998), и до сих пор все фильмы Алексея Балабанова, в том числе и «Брат». Сельянов был один из первых продюсеров, который внедрил метод финансирования художественных фильмов с помощью более коммерческих картин. (Beumers 2003: 453.)

Режиссер и сценарист «Брата», Алексей Балабанов начал свою карьеру уже в конце 1980-х, сняв подпольно в своем родном городе Свердловске два любительских фильма, в которых участвовала группа «Наутилус Помпилиус», также родом из Свердловска (Сергеева 2000). Его первый полнометражный фильм «Счастливые дни» (1991) был сделан по мотивам Сэмюэла Беккета, а второй «Замок» (1994) – экранизация повести Франца Кафки. «Грофимъ», в свою очередь, был одним из четырех короткометражных фильмов², входящих в киноальманах «Прибытие поезда» (1995). Все эти фильмы представляли собой «работы авторские, в большей или меньшей степени предназначенные для посвященной публики» (Дондурей 1998).

Четвертый фильм Балабанова, неожиданно для практически всех, был боевиком. «Брат» – история о Даниле Багрове, который приезжает к своему старшему брату в Петербург. Оказывается, что брат Витя работает там наемным убийцей и он уговаривает Данилу работать в петербургском преступном мире вместе с ним. В Петербурге Данила знакомится с разными людьми: с бомжем Немцем, с наркоманкой Кэт и с водителем трамвая Светой. Одновременно он выражает свою ненависть к кавказцам и евреям, и слушает музыку «Наутилуса Помпилиуса». Брат Данилы обманывает его,

1 Соответствующая цифра в 1990-м году была 300, но это также связано с тем, что в то время производство фильмов было популярным способом отмывания денег (Beumers 1999a: 2).

2 Остальные части: «Экзерсис №5» (Режиссер: Дмитрий Месхиев), «Дорога» (Владимир Хотиненко), «Свадебный марш» (Александр Хван).

но Данила, как настоящий киллер, справляется со гангстерами, в том числе и с их главой, Круглым, и заодно спасает жизнь своему брату. В конце фильма мы видим его на дороге в Москву.

На производство этого довольно малобюджетного фильма затратили около 200 тысяч долларов, но уже в первые недели проката он стал лидером российского видеопроката и даже себя полностью окупил: «его не только покупают, но о нем говорят, пишут, спорят, а главное – его любят. Это первая за много лет картина, которую можно любить» (Солнцева 1997). В это время самоокупаемость российского фильма считали как правило невозможной. В 2000-м году вышла его вторая часть «Брат-2», действие которой отчасти происходит в Америке, и которая стоила уже два миллиона долларов – и имела еще больший успех. (Сиривля 2000.) В связи с сиквелом, в том же году, были также опубликованы три саундтрека фильмов, собственный сайт в Интернете и даже компьютерная игра «Обратно в Америку». В дополнение ко всему прочему в Москве был организован огромный рок-концерт, посвященный фильмам.

Уже прямо после проявления первого «Брата», вполне неожиданно для режиссера Балабанова и продюсера Сельянова, главный герой, Данила, приобрел культовый характер (Липовецкий 2000). Данилу Багрова признали новым национальным героем: «Произошло то, чего так давно ждали от кино: имя главного героя стало нарицательным. Появилось ‘лицо’ у целой армии молодых людей, пытающихся найти себя в большом городе» (Белова 1997). «Киллер стал героем нашего времени. Или герой нашего времени – киллером» (Солнцева 1997). Им удалось создать новую национальную идентичность для русской молодежи, такую идентичность, которой, наконец, можно гордиться. Продюсер Сельянов объяснил популярность «Брата» таким образом: «(...) там появился новый герой, который впервые за долгое время заставил зрителей положительно воспринимать самих себя и свою страну» (Сиривля 2001). Но не все положительно относились к такому беспрецедентному ‘буму’: «От этого, честно говоря, тошно» (Дондурей 1998).

Биргит Беумерс объясняет необыкновенную популярность Брата общественными причинами. ‘Блокбастеры’, по словам Беумерс, являются фильмами, которые не только сделаны на большие деньги и пользуются огромной популярностью среди

зрителей, но которые опираются на знакомые образы и сюжеты, с которыми людям легко отождествить себя, и форма которых, в первую очередь, опирается на особенные жанры. Такие жанровые фильмы являются популярными особенно во время больших кризисов и общественных переломов. Они нравятся публике своей близостью и доступностью и тем предлагают возможность полностью отвлечься от нестабильной действительности. (Beumers 2003: 441-442.) Сразу после распада СССР блокбастеров в России не появилось из-за одновременного краха киноиндустрии, а вернулись они только в 1998-м году, с появлением «Брата» в сопровождении «Брата-2» (2000)³ и «Сибирского цирюльника» (1999) Никиты Михалкова, популярность которых совпадала с тяжелыми годами экономического кризиса 1998-го года и пост-кризисного периода. (Beumers 2003: 442-444).

«Брат» получил многие призы и награды как в России, так и за границей, в том числе на Кинотавре (Сочи 1997) за лучший фильм и лучшего актера (Бодров мл.). Фильм был даже участником официальной программы Каннского кинофестиваля в 1997-м году. Одновременно, однако, фестиваль в Выборге отказался от включения его в фестивальную программу «как нарушающего нравственные нормы» (Кузьмин 2000). Действительно, фильм был принят критиками не только восторженно.

1.1. Контекст: Русское кино в 1990-х

После распада Советского Союза, государство перестал финансировать киноиндустрию России, следствием чего был глубокий кризис, подобно тому, что происходило также во всех других сферах культурной жизни. Публика перестала ходить в кино, притом заграничные, в первую очередь американские, картины завоевали рынок. (Faraday 2000: 2.) Глубочайшие изменения, происходящие в обществе, заставили киноиндустрию переосмыслить свою функцию в нем и переоценить свое отношение к самому себе, к своей окружающей среде, и, прежде всего, к своей публике. Появилось традиционное противопоставление между элитным, авторским кино и коммерческим, подобно голливудскому моделью, кино (Faraday 2000: 163).

³ Нужно отметить, что то, что касается производства и содержания первого «Брата», то его вряд ли можно назвать блокбастером. Вернее, это жанровый фильм-эксперимент, с сильным авторским оттенком. Восприятие его, в свою очередь, уже совпадает с определением блокбастера. А сиквел «Брат-2» уже можно считать подлинным блокбастером от начала до конца.

Роль режиссера, как и остальных представителей творческой интеллигенции, и своего произведения в России традиционно считали священными. Они, по крайней мере, по собственному мнению режиссеров, имели моральное и этическое преимущество перед публикой, и задача их – просветить и научить простой народ. Это привлекло к определенной замкнутости и пренебрежению вкусов публики, что было возможно лишь из-за экономической независимости, обеспеченной государством. После упразднения такой системой режиссеры все еще настаивали на своей свободе от претензий со стороны публики. (Faraday 2000: 21.) Когда это связывается с упразднением контроля на политическом и идеологическом уровне, получается, что режиссеры остались сами с собой, сделав фильмы только для себе – фильмы, которые никто больше не ходил смотреть (Faraday 2000: 2-3).

Одной из главных причин исчезновения публики из кинотеатров можно считать появившийся в 1986-1991 годах новый жанр, ‘чернуха’. Чернухой называют фильм, который представляет особенно мрачное изображение современной жизни России. Он не предполагает никаких решений общественных проблем, никаких выходов для главных персонажей из безнадежного окружения. (Beumers 1999a: 1.) Это можно понимать как реакцию со стороны режиссеров на кинематографические правила советских времен: они намеренно обращались ко всем прежним табу, как, например, насилию, наркомании и проституции (Faraday 2000: 159). Хорошими примерами такого направления являются «Покаяние» (1986) Тенгиза Абуладзе и «Маленькая Вера» (1988) Валерия Пичула, которые во время перестройки были самими распространенными советскими фильмами на Западе (Faraday 2000: 138). Не интересуя широкую отечественную публику, фильмы-чернуха обычно были направлены именно на международный рынок, в особенности на многочисленные западные кинофестивали (Beumers 1999a: 3).

В середине 1990-х многие престижные кинодеятели начали говорить о том, что режиссеры должны взять на себя больше коммерческой и моральной ответственности за свой произведения. Один из самых громких сторонников этой позиции был главный редактор журнала «Искусство кино» Даниил Дондурей, который неоднократно повторял, что единственным выходом для режиссеров из кризиса является обращение их к своему искусству с точки зрения его потенциального потребления. (Larsen 1999: 195.) Дондурей критиковал то, что ориентируясь на Запад, русские режиссеры

думают только о себе, а не о своей подлинной, народной публике. Фильмы, на его взгляд, должны поддержать положительную реформу общества, а не вертеться вокруг одной и той же темы национального комплекса неполноценности. (Dondurei 1999: 47.) Режиссер Никита Михалков, в свою очередь, говорил за создание нового национального кино, который предоставил бы новых, народных героев, и таким образом, помог бы развивать в России национальную гордость и чувство коллективности, подобно функции киноиндустрии в Америке (Mikhalkov 1999: 51).

Таким образом, вторая половина 1990-х видела появление ряда фильмов, обращающихся к вопросу, что это значит – быть русским, и к вечной проблеме о роли и судьбе России (Beumers 1999a: 4). Ларсен видит эту тенденцию в переходе от двух видов чернухи, ‘кино покаяния прошлых грехов’ (от названия фильма «Покаяние») и ‘кино маленькой веры в будущее’ (от фильма «Маленькая Вера») к новому ‘кино примирения или искупления’ (‘cinema of reconciliation’). В кино примирения все еще остаются некоторые черты чернухи, но мрачность этих фильмов отстранена более лирическим или комическим подходом. (Larsen 1999: 198-199.) Примерами подобной попытки создать нового национального идентитета и вернуть публику обратно в кинотеатры Ларсен считает фильмы «Особенности национальной охоты» (1995) Рогожкина и «Мусульманин» (1995) Владимира Хотиненко (Larsen 1999: 200). Также «Брат» был одним из тех фильмов, которые начали привлекать русскую публику обратно в кинотеатры (Larsen 1999: 196).

1.2. Критика: «Брат» как фильм нашего времени

Пламенная кинематографическая полемика 1990-х не могла не оказать влияние на восприятие «Брата» в 1997-м году: «На режиссера [Балабанова] обрушились, как говорится, и слева и справа, обвиняя его во всех грехах» (Кузьмин 2000). Всеобщая дискуссия о том, каким должно быть новое русское кино, отвлекала критиков от собственного анализа и понимания фильма. Этому не помог тот факт, что «Брат» был первым жанровым фильмом режиссера Балабанова, который обычно снимал интеллектуальные и художественные фильмы. Критики, наверное, просто не знали, как относиться к этому странному гибриду.

Публика и некоторые кинокритики немедленно приняли «Брат» как долгожданного представителя народного кино с настоящим русским героем. «Это кино про наше время», – писала Солнцева, полагая, что такого фильма, как «Брат», никогда не будут понимать на Западе, потому что он фильм «слишком здешний, местный. Но за то и любим народом» (Солнцева 1997). А другие, т. е. большинство критиков, видели в нем именно тот фильм-чернуху, сделанную исключительно для западных кинофестивалей: «Чернуха как чернуха [...] Балабанов прекрасно знал, на какие педали нажать: фестивальная публика по-прежнему хочет получать из России что-то (...) создающее образ дурной и дикой страны» (Гладильщиков 1997). Это вызывало боязнь того, что фильм передает слишком пессимистическое и насильственное представление о России для Запада и поддерживает вредные стереотипы о русском обществе и русских людях: там думают, что это точное воспроизведение русской жизни⁴ (Гладильщиков 1997).

Но критики не только волновались за западную публику, но и за народную, русскую публику и как они воспринимают такую мрачность. Даниил Дондурей, хотя и так желал оживления русского кино, резко напал на «Брата», давая, например, следующее описание фильма:

«A typical modern family. The father – a recidivist thief; the brother – a degenerate character, a hired killer. The charming hero does not like ‘black arses’ and ‘Jews’, but he adores the songs of Nautilus Pompilius; and, without the slightest doubt – having become a killer – he decides who to ‘off’ and who to spare.» Situational and existential killers, ‘new Russians’, power and comradeship – it’s all the same, our cinema asserts to its audience which does not understand high art. Thus, cinema refrains from laying the foundations of a new life, hopes and success. Together with television, we seem to be trying to persuade the population: ‘Dear fellow-countrymen, look and don’t forget, you’re living in a real hell’. (Dondurei 1999: 48-49.)

Дондурей не только считал «Брата» чернухой, но и шовинистической проходной работой обычно интеллектуального Балабанова, который ему ни в каком смысле понравился: «Внутрикадровые композиции, выбор ракурсов, монтажные ритмы – все то, что называется в просторечии киногенией, здесь то приблизительно, то жирно» (Дондурей 1998).

4 Боялись зря – фильм получил резкую критику на Западе тоже: «A surprisingly adolescent film with an artificial view of modern Russian life [...] If this is not a description of cinematic cheapness, then I don't know what is» (Horton 2000).

Дондурей не был единственным, который счел «Брата» «политически некорректным, разжигающим межнациональную рознь и чуть ли не профашистским» (Кузьмин 2000). Режиссер Алексей Герман назвал «Брата» одной «из самых безнравственных картин последних лет» и продолжал: «Очень модна сегодня (...) мысль о том, что пора нам научиться делать национальное кино, выражающее ‘русскую идею’ (...) Неужели, если у нас будет национальное кино, то это будет фашистское кино?» (Герман 1998). Режиссера также критиковали за то, что сделал Данилу положительным героем, отказавшись рефлексировать по поводу его дурных привычек (Солнцева 1997). А сам Балабанов вообще не хотел участвовать в этой бурной дискуссии о своем произведении, со свойственной ему лаконичностью он определил свою позицию следующим образом: «Ничего этим фильмом не хочу сказать – просто это жизнь в России середины 90-х, какой я ее сегодня понимаю и чувствую»⁵.

Достоинства «Брата» поняли отчасти только тогда, когда вышел его сиквел «Брат-2». Тогда заметили, что по сравнению со своим продолжением первая часть все-таки довольно удачная. Получилось и так, что критики рассматривали оба фильма как одно целое, не видя существующей основательной разницы между ними⁶. Но было также, что сравнивая сходства и, в особенности, различия между этими двумя картинами, критики наконец увидели особенные заслуги в обоих: «И оба «Брата» – фильмы в каком-то смысле очень глубокие, дающие многое для понимания механизмов поведения и психологии человека, который пережил то, что мы все пережили в той или иной степени» (Стишова и др. 2000). Самый крутой поворот был сделан критиком журнала «Итоги», Ю. Гладильщикова, которому «Брат» сначала показался фильмом «скучно-бесконечным» и его персонажи «примитивно ходульными» (1997), но который в 2000-м году писал: «С «Братом» у меня вышла ошибочка [...] я его возненавидел [...] Ошибся, каюсь. Все в «Брате» не совсем так» (Гладильщикова 2000).

1.3. Цели и задачи исследования

В данной работе мы представляем подробный анализ фильма «Брат» Алексея Балабанова. Для анализа мы пользуемся разными теоретическими контекстами, и имеем намерение показать, что хотя жанр «Брата», в основном, усвоен от западной кинема-

5 Из интервью с Балабановым в журнале СЕАНС 15/1997.

Цитата с сайта <http://www.ezhe.ru/cgi-bin/vgik-bd.cgi?p=p3990> (24.1.2006.)

6 Обычно это западные кинокритики, см. например Gillespie 2003: 152.

тографической традиции⁷, в фильме, однако, обсуждают темы, существенные исключительно для русской литературной и культурной традиции.

Сначала, во второй главе, мы будем рассматривать «Брата» как сказку, анализируя ход действия фильма и главных действующих лиц с помощью «Морфологии сказки» Владимира Проппа (1969). Потом, в третьей главе, мы будем обсуждать отношения между главными персонажами с точки зрения проблемы самоидентификации главного героя. Кроме оригинального анализа, мы отчасти будем прибегать к теории Владимира Паперного «Культура 2» (1996). В четвертой главе мы останавливаемся на оппозициях в местах действия фильма, сравнивая также «Брата» с традицией петербургского текста с помощью исследования Владимира Топорова (2003). В последней, пятой главе, мы будем рассматривать функцию музыки в данном фильме со всех трех точек зрения предыдущих глав, и надеемся таким образом показать, что роль музыки крайне важна для тематики фильма.

Для анализа фильма мы также используем русские рецензии, вышедшие в связи не только с появлением первого, но и второго «Брата». Это потому, что рассматривая вторую часть, рецензенты обычно делали и проницательные наблюдения о первом фильме. Что касается западных исследователей, мы прибегаем к статьям Беумерса (1999b), Ларсена (2003) и Типпнера (2003), которые в первую очередь рассматривают разные русские фильмы 1990-х, но вместе с тем они более или менее обсуждают и «Брата». Западные критики тоже обычно рассматривают первый и второй «Брат» вместе, но мы в данной работе сосредоточиваемся исключительно на первом «Брате», потому что это же, все-таки, отдельное произведение, которое также можно считать представителем другого жанра, чем более развлекательный, боевой и юмористический сиквел.

В конце следует добавить, что в данной работе мы хотим воздержаться от анализа русского общества 1990-х на основе данного фильма. Хотя действие «Брата» происходит в России в середине 1990-х, мы будем, главным образом, отделять общество,

⁷ Кинематографические корни «Брата» лежат именно в западной традиции кино, хотя Беумерс считает, что русскими предшественниками героя данного фильма являются главные персонажи фильмов «Асса» (1988, Сергей Соловьев) и «Игла» (1988, Рашид Нугманов): «They continued their resistance to social, political and moral standards and sought to create their own set of moral standards, preparing the path for a new type of hero in the 1990s, a hero which defends his own 'moral code' without following a social or legal normative pattern: the killer» (1999b: 77).

изображенное в фильме, от действительности, и анализировать «Брат» как исключительно художественное произведение, а не как социальный комментарий.

2. «ВОЗЬМИТЕ МОЕ ЦАРСТВО»: «БРАТ» КАК СКАЗКА

В данной главе мы отходим от той точки зрения, что на основе структуры фильма в «Брате» можно видеть традицию русских волшебных сказок. На это обратили внимание и многие русские кинокритики⁸. Солнцева пишет:

Он [Данила] сказочно силен (...) Но этой волшебной силой наделен не рыцарь без страха и упрека, не какой-нибудь там супергерой, а обычный, саурядный вроде парень, меньшей брат. Это старший – умный был детства. Младший же вовсе, как помните, был дурак (...) Настоящий же герой русских сказок никогда на подвиги не напрашивался, наград не искал, от чужого мнения не зависел, силой не хвастался, врагов крушил как бы нехотя, мимоходом (...) Герой фильма «Брат» нравится зрителю (...) тем, что его поведение полностью совпадает с хранящимися где-то в глубине родовой памяти русскими фольклорными героями. (Солнцева 1997.)

Таким образом, связи со сказками обычно видели в характере Данилы и в его соперничестве с старшим братом. Но кроме них, одной из самых очевидных отсылок к традиции сказок является мотив поисков главного героя: в протяжении всего действия фильма Данила неоднократно гуляет по городу и чего-то ищет: то брата, то диск, то квартиру, то таблетку от головной боли. Мы даже считаем, что эти поиски Данилы представляют собой главную тему данного фильма. На сказочные мотивы указывает также то, что мать отправляет своего сына в Петербург и устроение определенных элементов: во время уголовного дела в дверь звонят три раза, Данила участвует всего в трех больших конфликтах с петербургскими гангстерами – дважды по просьбе Вити, а третий раз уже спасает его.

Особое внимание привлекает к себе то, что почти все сцены составлены из взаимодействия между не больше чем двумя персонажами, лицом к лицу, и что большинство действующих лиц мы видим только во взаимодействии с Данилой, т. е. главным образом они не общаются между собой⁹. С этим связаны также способы

8 Например: «Он [Данила] как Иванушка-дурачок из сказки: говорит, что думает; вещи называет их настоящими именами (...)» (Етоев 2000), «Писали что он [Данила] вариант Робин Гуда, но он скорее Иван-дурак, вдруг ставший Робин Гудом» (Гладильщиков 2000), «[Brat is] the folkloric story of the country bumpkin ('Ivan the Fool') who outfoxes his conniving older 'city' brother» (Larsen 2003: 508).

9 Примерно в 10 сценах (из приблизительно 65) действие происходит без Данилы, подробнее об этих исключениях, см. глава 3.4.

включения в ход действия новых лиц: без всякой мотивировки они просто попадают по пути Даниле. Подобную одноплановость и однообразие обычно означает серьезные недостатки в действии кинофильма, но здесь мы склонны принять их как очередные сознательные намеки на традиционную структуру и приемы волшебных сказок.

Единственная эксплицитно выраженная ссылка на сказочную традицию заключается в настоящем имени бомжа Немца – Гофман. Мы трактуем его как прямой намек на немецкого писателя волшебных сказок Э. Т. А. Гофмана, который пользовался особенной популярностью среди писателей-представителей русского романтизма в 1825-1830-х годах (Passage 1963: 221). Таким образом, он оказал большое влияние особенно на многие из так называемых ‘петербургских текстов’, например «Пиковую даму» Пушкина, «Петербургские повести» Гоголя, и произведения Достоевского (Passage 1963: 223). Мы считаем, что выбирая такое имя для одного из персонажей, режиссер не только признает, что обязан особенной сказочной традиции, но и обозначает присутствие в фильме русской традиции петербургского текста¹⁰.

Но помимо этих отдельных элементов мы намерены доказать, что весь фильм можно анализировать на основе структуры волшебной сказки¹¹. Для этого мы опираемся на известное исследование по этой теме Владимира Проппа «Морфологию сказки» (1969), в которой Пропп определяет те основные составные части, лежащие в основе всех возможных вариантов волшебных сказок. Используя модель Проппа, мы будем рассматривать ход действия фильма и определять основные функции его действующих лиц. Нашей отправной точкой является положение, что в «Брате» можно найти три разных хода действия. Первый, *главный ход действия* – это сказка о том, как Данила ищет своего брата (т. е. один возможный вариант авторитета), и как он в конце концов вместо брата находит этот авторитет в самом себе. Второй ход действия связан с Светой, т.е. это сказка о том, как Данила пытается спасти несчастную царевну, но потому, что это не получается, этот ход можно вообще считать второстепенным, называем его *ложным ходом действия* этого фильма. Третий ход действия, в свою очередь, тоже связан с поисками Данилы: это уже сказка о том, как он

10 Действительно, многие из элементов петербургского текста также традиционно видели как основные элементы сказок Гофмана, ср. Passage 1963 и Топоров 2003. Об отношениях между «Братом» и традицией петербургского текста мы будем говорить в главе 4.

11 О сходстве между структурой сказок и жанровых фильмов в общем см. Beumers 2003: 445.

очарован музыкой группы «Наутилуса Помпилиуса», и как он в протяжении всего действия фильма не перестает искать диск «Крылья». Этот ход считаем *альтернативным ходом действия*, и его мы будем рассматривать отдельно, в главе 5.1.

2.1. Действующие лица

Пропп констатирует, что в сказках существует семь основных действующих лиц: антагонист (или вредитель), даритель (или снабдитель), помощник, царевна (или искомый персонаж) и ее отец, отправитель, герой и ложный герой. Каждый из этих персонажей связан со своим, особенным, кругом действий в сказке. Например мать-отправитель советует герою отправляться из дома, он ее слушается, и потом отправляется в путь – эти три части составляют один круг действий, связанный именно с отправителем. (Пропп 1969: 72-73.)

Действующие лица Проппа можно распределить, в общих чертах, по главным персонажам «Брата» следующим образом: Данила – герой, Витя – ложный герой, мать Данилы – отправитель, Света – помощник¹², Немец – даритель, Круглый – антагонист. Важно отметить, что необязательно, что особенный круг действий в точности соответствует персонажу. Один персонаж может охватывать несколько кругов действий, например Немец действует не только в функции дарителя, но и помощника. Также один круг действий может распределяться по нескольким персонажам: в функции помощника действует не только Немец, но и Кэт и Света по очереди. (Пропп 1969: 73-74.)

Мелетинский, исходя из принципиальных основ, заложенных В.Я. Проппом, говорит об атрибутах персонажей волшебных сказок: «В изучение атрибутов и самих персонажей можно ввести некоторые парадигматические отношения, также имеющие бинарный характер.» Такими являются особенно герой – антагонист, герой – ложный герой (Мелетинский 1969: 161). Но мы считаем, что действующие лица в «Брате» не только имеют парадигматические отношения друг с другом (именно типа герой – антагонист, герой – ложный герой), но они и удваиваются дальше, т. е. почти для каждой функции действующих лиц существует свой ложный вариант. Существует не только ложный герой, но и ложные дарители, ложные помощники, ложные

¹² Света выполняет функцию помощника только на уровне главного хода действия – в ложном ходе действия она является царевной.

царевны и ложные антагонисты. Ложные варианты обычно действуют для контраста с главными функциями, таким образом, Кэт как ложная царица противопоставлена Свете и усиливает ее функцию как 'настоящей царицы'. Но ложные варианты могут иметь атрибутивный характер, например безбилетники в Трамвае как ложные антагонисты отражают лишь заблуждение Данилы.

2.1.1. Герой и ложный герой

Само собой разумеется, что в «Брате» Данила Багров выполняет функцию героя. Уже его имя, встречающийся в старинных былинах, привлекает к себе внимание своей старомодностью¹³. Но брат его Витя представляет собой немножко сложным случаем. Он предает своего младшего брата, таким образом было бы обосновано считать его главным антагонистом героя, но на уровне хода действия по модели Проппа он скорее соответствует ложному герою. Герой и ложный герой имели по словам Мелетинского, бинарный характер, обычно они – «самозванцы противоположного духовного, семейного, социального статуса (оппозиция младший – старший и т.п.)» (Мелетинский 1969: 161).

Таких бинарных оппозиций можно найти между ними сколько угодно: Витя – старший, Данила – младший, Витя живет в городе, Данила – в деревне, Витя работает, Данила – бездельник, Витя имеет деньги, Данила – без денег, Витя – уродливый, Данила – симпатичный, Витя наглый и самоуверенный, Данила – замкнутый и молчаливый, Витя водит машину, а Данила гуляет пешком. Иерархия братьев видна, когда они впервые встречаются в Петербурге, и Витя советует младшему брату, что ему делать в городе: «Ты пей, пей! А у меня еще дела сегодня. Вот тебе на первое время. Оденься поприличнее. Сними квартиру или комнату. Не дороже сотни пока, потом посмотрим»¹⁴.

Очевидно, что мать отдает предпочтение именно страшному брату: «Одна надежда у меня», – говорит она Даниле. Она сильно ругает Данилу, но о Вите говорит только с восхищением. По словам матери, брат Витя «большой человек» в Петербурге, и она ставить его в пример Даниле. Мать показывает фотографии Вити в детстве и вплоть до настоящего времени. Витя как бы вырастает в 'большого человека' на глазах

¹³ О значении имени героя см. также конец главы 3.2.

¹⁴ Все цитаты без ссылок относятся к БРАТ 1997. Транскрипция – I.Ö.

Данилы и зрителей. Пропп упоминает ‘чудесное рождение героя’ как очень важный сказочный элемент: «Это одна из форм появления героя, с включением ее в начальную ситуацию (...) Рассказываются о его быстром росте, о его превосходстве над братьями», но дополняет, что «иногда, наоборот, Иван – дурак» (Пропп 1969: 77). На основе первых сцен фильма, в которых и милиционер и мать по очереди ругают медлительного и немногословного Данилу, он кажется нам именно таким, Иваном-дураком. Мать это даже эксплицитно выражает: «Уж лучше бы в армии остался. Тут тебя, дурака, скорее убьют». Последовательно, то, что Витю сначала представляют как чудесного героя, моментально обманывает и зрителей. Далее мы видим, как предвзятые мнения о характере братьев оказываются ошибочными в обоих случаях¹⁵.

Но братья не только противопоставлены друг другу, но их можно считать как бы удвоением одного и того же человека, двумя противоположными сторонами одной личности. Мотив ‘двойников’ тесно связан со сказками Гофмана и петербургскими текстами, из которых особенно Достоевский перенял этот мотив как существенный элемент своих произведений (Passage 1963: 233). У обоих, Гофмана и Достоевского, двойники обычно упоминаются через образы двух братьев. Например в «Братьях Карамазовых» Смердякова, хотя он и изображен как реальный брат Ивана, можно видеть как представителя его злой стороны, которую ему нужно победить, чтобы достичь внутреннего спокойствия (Passage 1963: 234). Таким же образом задачей Данилы является освобождение от душевного превосходства своего брата, замена образ Вити своим собственным образом.

Этот постепенный процесс замены отражен прежде всего в мотиве зеркала и зеркального отражения, который также часто встречается у Гофмана (Passage 1963: 199). В сцене с матерью Данила сидит за столом и рядом с ним видно его отражение в зеркале. Через удвоение Данилы предвосхищается существование брата перед тем, как его впервые упоминают в диалоге. Равным образом, Данила, входя в первый раз в квартиру брата, сначала мимоходом видит свое собственное отражение в зеркале, а только потом появляется Витя. В конце фильма, перед тем, когда Данила спасает Витю от гангстеров, он долго у себя в комнате смотрит в зеркало – теперь образ брата совсем исчез, а остался только сам Данила. Замена совершена.

¹⁵ Неузнаваемость личности является повторяющим мотивом в «Брате». В личности или характере какого-нибудь персонажа ошибаются не только сами персонажи фильма, но, как в данном случае, иногда и зрители. Мы возвращаемся к этой теме в начале главы 3.

Упрощенно говоря, весь ход действия фильма заключается именно в замене старшего брата младшим братом. В сказках, если в действии участвует два брата, обыкновенно у каждого есть свой собственный, отдельный ход действия, т. е. в начале сказки их пути расходятся, и потом можно следовать за приключениями каждого по очереди. Но в «Брате», вопреки ожиданиям, этого не происходит. Можно полагать, что там братья разошлись уже перед началом фильма: Данила уехал в армию, а Витя в Петербург. Но вместо отдельных ходов действия, здесь происходит то, что Витя уговаривает Данилу выполнить его задачи вместо себя: Данила убивает Чечена, Данила участвует в убийстве в квартире. Здесь Данила конкретно делает то, что происходит символически в конце фильма, он становится на место брата, и именно поэтому ему удается совершить убийство Чечена – гангстеры же ожидали только Витю.

Глава гангстеров Круглый – настоящий антагонист в этом фильме. Роль антагониста – нарушать покой счастливого семейства, вызвать какую-либо беду, нанести вред, ущерб (Пропп 1969: 32). Но важно то, что он, в первую очередь, антагонист Вити, а не Данилы. Но Витя заманивает Данилу участвовать в своем ходе действия, и таким образом превращает Круглого в антагониста Данилы. Таким образом, Витя действительно является ложным героем, ложным именно потому, что не хочет и не может сам бороться со своим антагонистом. В начале Витя также исполняет функцию искомого персонажа, которая обычно относится к функции царевны. Первоначально Данила уезжает в Петербург, чтобы найти именно его. Уже в этой начальной ситуации, Витя как объект поисков и Данила как активный субъект, намекают на действительную иерархию братьев: на основную душевную слабость Вити и непоколебимую внутреннюю силу Данилы.

2.1.2. Другие персонажи и ложные варианты

Остальные персонажи можно распределить на две группы: на тех, кто связан лишь с одним кругом действий (например мать Данилы, Круглый), и тех, которые охватывают несколько кругов действий (например Немец, Света, Кэт), т. е. выполняют в ходе действия больше чем одну функцию. Из функций остальных действующих лиц самой простой для определения является функция матери Данилы. Несомненно, она – отправитель. Ее функция – отправить Данилу в путь, к брату в Петербург. Парал-

тельную функцию исполняет Света, когда в конце фильма она выгоняет Данилу: «Уходи, я сказала, и не приходи сюда больше!» Также сам Данила служит отправителем, когда советует Вите вернуться к матери в деревню. У этого персонажа нет ложных вариантов.

Немец, в свою очередь, выполняет и функцию дарителя, и функцию помощника. Даритель-помощник – особого типа соединение двух персонажей, которое часто встречается в сказках, где даритель, вместо того, чтобы дает герою какое-нибудь волшебное средство, становится помощником героя. Данила встречает Немца, как следует, неожиданно на улице: «Обычно оно [даритель] случайно встречено в лесу, на дороге и т. д.» (Пропп 1969: 40). Характер его соответствует критериям помощника: «Один из важнейших атрибутов помощника – это его вещая мудрость» (Пропп 1969: 75). Немец дает отеческие советы Даниле, но помогает ему и конкретно: находит ему квартиру, ухаживает за ним, когда он ранен, хоронит трупы гангстеров вместо него. Даритель-помощник Проппа похож на одного из типичных для сказок Гофмана персонажа: чародея ('the mage'), который является обычно мужчиной старшего возраста, относящимся по-отцовски к герою (Passage 1963: 235-236).

Света появляется в ходе действия как помощник. На своем 'волшебном' трамвае она спасает Данилу от преследования гангстеров. Она потом, когда Данила влюбляется в нее, превращается в царевну, которую Данила пытается спасти от насильника-мужа. Важно, однако, отметить, что Света является царевной только в ложном ходе действия, который мы будем рассматривать в главе 2.3. На уровне главного хода она является лишь помощником.

Кэт – девушка-наркоманка, которую Данила, подобно Немцу, неожиданно встречает на улице. Ее можно определить как ложный помощник. Таким образом она отражает и функцию Немца и функцию Светы. Ложным она является потому, что в действительности никак не помогает Даниле. Только когда Данила хочет отплатить Свете то, что встретил ее мужа, он временно находится в связи с ней. Кэт тогда противопоставляется также Свете как царевне, но о ее роли ложной царевны мы будем также подробнее говорить в главе 2.3.

Все ложные варианты можно разделить на те, которые оказываются ложными из-за собственного поведения (Кэт) и те, которые являются ложными из-за предрассудков Данилы (безбилетники). Первые служат для отражения, контраста и повторения, а вторая группа имеет атрибутивный характер, передавая нам прежде всего информацию о характере Данилы. Такие ложные варианты являются исключительно ложными антагонистами, как, например, кавказцы, которых Данила заставляет заплатить штраф в трамвае. Как мы уже установили в предыдущей главе, ‘настоящим’ антагонистом в «Брате» мы считаем Круглого. Ложные антагонисты, в свою очередь, не имеют никакого отношения к нему, они не отражают его функцию или противопоставляются ему. Они – антагонисты, потому что Данила их такими видит, но ложные именно потому, что никакой настоящей угрозы Даниле они не создают и никакой важной функции на ход действия не оказывают.

2.2. Главный ход действия

Пропп показывает, что в основе всех русских волшебных сказок лежит одинаковая структура, состоящая из более 30-и *основных составных частей*. Таковой является, например, ‘борьба с вредителем’ – элемент, который встречается почти во всех сказках, где имеется антагонист-вредитель. Вместе подобные основные элементы составляют *ход действия* сказки. Не все элементы, однако, должны иметься одновременно в одной и той же сказке, и последовательность их может также варьироваться. У каждого элемента есть свое *сокращение*, например ‘борьбу’ обозначают знаком ‘Б’. Некоторые элементы являются *парными*, т. е. они обычно всегда появляются в сказках вместе, например ‘борьбу’ редко встречают без ‘победы’. Если более двух элементов всегда появляется вместе, то это уже называется *круг действий*¹⁶. Мы считаем, что из этих изложенных Проппом основных частей можно выделить всего 27, составляющих главный ход действия фильма «Брат» (полный список см. Пропп 1969: 127-132). Приведем список этих 27-и частей здесь с соответствующими сокращениями – парные элементы написаны вместе в одной строчке:

Подготовительная часть:

1. отлучка – е

2.-3. запрет – б, нарушение запрета – в

4.-5. подвох/обманные уговоры вредителя – г, пособничество героя – г

Завязка:

6. вредительство – А, или недостача – а

¹⁶ ср. глава 2.1.

7. посредничество/отсылка – В
8. начинающееся противодействие героя – С
9. отправка героя из дома – ↑
- Элементы, развивающиеся ход действия:
- 10.-11. первая функция дарителя – Д, реакция героя – Г
12. получение волшебного средства – Z
13. перемещение героя к месту назначения – R
- 14.-15. неузнанное прибытие героя – X, узнавание героя – У
- 16.-17. трудная задача – З, решение задачи – Р
- 18.-19. преследование героя – Пр, спасение героя – Сп
- Развязка:
- 20.-21. борьба – Б, победа – П
22. ликвидация беды или недостачи – Л
23. обличение ложного героя – О
24. трансфигурация – Т
25. наказание ложного героя – Н
26. возвращение героя – ↓
27. свадьба и воцарение – С

Каждый составный элемент разделяется на разные подвиды, которые обозначаются цифрами. Например, в подготовительной части элемент ‘отлучка’ (е) имеет три разных подвида: в начале сказки из дома могут отлучаться или старшие (е¹) или младшие (е³), или может присутствовать усиленная форма отлучки, т. е. смерть старших (е²) (Пропп 1969: 30). Иногда происходит, что успех какой-нибудь функции окажется отрицательным или получает противоположный результат. Например ‘овладение волшебным средством’ (Z) по каким-то причинам не происходит (Z_{neg}) или герой получает от дарителя какое-нибудь другое средство (Z_{contr}). (Пропп 1969: 45.)

Центральное место во всяких сказках занимают поиски главного героя: «Структура сказки требует, чтобы герой во что бы то ни стало отправился из дома» (Пропп 1969: 39). Таким образом, самым важным кругом действий сказки является ее завязка, в которой заключается этот процесс. Завязка состоит из четырех составных элементов: ‘вредительство’ (A) или ‘недостача’ (a), ‘посредничество/отсылка’ (B), ‘начинающееся противодействие’ (C), ‘отправка героя из дома’ (↑). По Проппу, у завязки есть два основных варианта: (ABC↑) или (aBC↑). Последовательно существует два разных типа сказки: те, в которых завязка открывается вредительством (A), т. е. антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб, и те, в которых завязка открывается недостачей (a), т. е. поиски героя мотивируется тем, что у него недостает чего-нибудь:

Всматриваясь в это явление, мы можем наблюдать, что эти сказки исходят из некоторой ситуации нехватки или недостачи, что и вызывает

поиски, аналогичные поискам при вредительстве. (...) Как похищение, так и нехватка определяют собой следующий момент завязки: Иван отправляется на поиски. (...) В первом случае нехватка создается извне, во втором она осознается изнутри. (Пропп 1969: 36.)

Мы считаем, что «Брат» – сказка, открывающаяся недостатчей. У Данилы в начале фильма не хватает отцовского образца, поэтому его отправляют к брату. Называем этот круг действий *первичной завязкой*. Но позже в фильме появляется и вторая завязка, открывающаяся на этот раз вредительством: антагонист Круглый похищает Витю, и Даниле нужно его спасти. Этот круг действий служит *вторичной завязкой*. Как мы уже раньше установили, эта завязка должна была принадлежать к ходу действия Вити, но ее связывают с ходом действия Данилы. Вместе эти две завязки составляют главный ход действия «Брата».

Приведя сокращения всех важнейших, по нашему мнению, составных частей «Брата» в надлежащем порядке, получаем следующую, обобщенную схему главного хода действия фильма¹⁷:

$$e^3 b^1 aB^2C \uparrow \text{rg} \{ D^7 \Gamma^7 Z^9 \} R X Y \{ 3 P \quad \quad \quad \} A^1 B^4 C Z^3 B \Pi T L^4 O H_{\text{neg}} C_{\text{neg}} \downarrow_{\text{neg}}$$

Эту схему мы будем подробнее освещать в следующих главах. На данном этапе исследования важно уделить внимание только тому, что упомянутые выше две завязки в схеме выделены нами жирным шрифтом, и что подписыванием элементов друг под другом в фигурных скобках обозначается обычно повторение (Пропп 1969:

17 В схеме включены не все возможные элементы или происшествия фильма, а только те, которые мы считаем существенными с точки зрения нашего исследования. Эту схему можно вкратце разобрать следующим образом: Данила отлучается из дома на съемочную площадку (e^3). Он участвует в драке, нарушая запрет матери (b^1). У Данилы отсутствует отцовский авторитет (a). Мать советует ему уехать к брату (B). Данила слушается ее (C) и уезжает в Петербург (\uparrow). Круглый обманывает Витю (r) и Витя поддается обману (g). Немец окажется в затруднительном положении (d^7) и Данила выручает его (Γ^7). Немец становится его другом (z^9). Те же самые элементы повторяются с Кэт: Кэт спрашивает у Данилы деньги (D^7), у Данилы нет денег (Γ_{neg}) и не получает ничего от Кэт (Z_{neg}). Данила приходит к брату (R). Витя сначала не узнает его (X), но потом узнает (Y). Витя просит Данилу убить Чечена (3). Данила готовит оружие для этого (Z^3). Данила убивает Чечена (P). Гангстеры гонятся за ним (Π), но Данила спасается в трамвае Светы (Cn). Элементы повторяются: Витя просит Данилу поехать с гангстерами (3) и он их убивает (P). Круглый насилует Свету и похищает Витю (A). Данила слышит об этом у Светы в кухне и в голосе Вити по телефону (B). Данила решает на противодействие (C) и готовит оружие (Z^3). Данила приходит к Круглому (B) и сразу убивает его (Π). Роли братьев меняются: Данила сильный, а Витя слабый (T). Ликвидация беды и нехватки (L). Гангстер объявляет, что Витя предал Данилу (O). Данила прощает брата (H_{neg}). Данила отказывается от денег (C_{neg}) и уезжает в Москву (\downarrow_{neg}).

121). В этом случае два раза подряд в разных видах повторяются круг действий дарителя (ДГZ) и парные элементы ‘задача’ – ‘решение’ (ЗР).

2.2.1. В провинции: подготовительная часть и завязка

Перед завязкой в сказках, согласно Проппу, имеется подготовительная часть, в которой представляют нам начальную ситуацию и главные персонажи: герой, ложный герой и антагонист. Иногда дается и предварительная беда, предсказывающая будущего вредительства антагониста (Пропп 1969: 33). В нашей схеме «Брата» подготовительная часть состоит из первых двух элементов ‘отлучка’ и ‘нарушение’ ($e^3 b^1$). Сказки обычно начинаются с того, что один из членов семьи на время отлучается из дома: как мы уже раньше установили, отлучаться могут или родители (e^1) или младшие (e^3) (Пропп 1969: 30). В этом случае, это младшие, т. е. фильм начинается тем, что Данила идет на прогулку и попадает на съемочную площадку. Одновременно имплицитно присутствует, хотя зрители узнают об этом попозже, и усиленная форма отлучки: отец Данилы умер (e^2).

На съемочной площадке происходит нарушение запрета (b), являющееся парным элементом с запретом (b). Это значит, что перед отлучкой героя из дома, родители обычно дают ему какой-либо запрет (b^1) или приказание (b^2). А сын, во время отлучки нарушает запрет (b^1) или не обращает внимание на приказания (b^2) (Пропп 1969: 30-31). В «Брате» Данила нарушает запрет, когда попадает в драку с членами съемочной группы. Важно отметить, что вторая половина этого парного элемента может существовать без первой (Пропп 1969: 31). Таким образом, запрет здесь словами не выражен, но на основе реплик милиционера и матери в последующих сценах, можно делать вывод, что он присутствует имплицитно. Браня Данилу, милиционер и мать приравниваются друг к другу как представители авторитета в жизни Данилы: «Не был бы трезвый, я бы тебя посадил!» говорит милиционер, а потом мать: «Дров бы ты лучше наколот, чем морду подставлять!». Данила относится к обоим с молчаливым детским уважением. На основе слов матери можно предполагать, что запрет нарушен не первый раз.

По Проппу, к подготовительной части принадлежат еще парные элементы ‘подвох’ и ‘пособничество’ ($г g$), т. е. антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овла-

деть ею или ее имуществом и жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу (Пропп 1969: 33). Обычно эта пара функций находится перед завязкой, но здесь в «Брате» встречается обращенная последовательность. Сразу за прологом, происходящим в провинции, следует сцена, в которой зрители первый раз видят ложного героя, Витю. Он говорит с Круглым о деталях заказного убийства Чечена, но раскрывается, что в действительности Круглый имеет намерение убить Витю. Это соответствует подвидам ($\Gamma^3 g^3$), обозначающимся 'обман антагониста с целью погубить' и 'герой поддается обману'. Эта сцена не только исключение из обыкновенной последовательности сказки, но отличается от норм и тем, что происходит не с героем, а с ложным героем сказки. Этот элемент может быть определен как предварительная беда (Пропп 1969: 33), предупреждая здесь об опасности, открывающейся лишь позже в фильме со вторичной завязкой.

Первичная наша завязка ($aV^2C\uparrow$), в свою очередь, происходит целиком в сцене с Данилой и матерью в кухне. Как мы уже раньше отметили, назначением завязки является посылка героя на поиски, и мы установили, что в этом случае поиски мотивированы недостатчей: у Данилы отсутствует отцовский образ и авторитет. Первым элементом в завязке является (а): 'одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо' (Пропп 1969: 37).

«Далее мы видим, что недостача осознается через персонажей-посредников, которые обращают внимание Ивана на то, что ему недостает чего-либо. Чаще всего это родители, которые находят, что сыну нужна невеста» (Пропп 1969: 70). Посредником в «Брате» служит мать Данилы, но речь не идет о добычи невесты, она хочет спасти сына от преступной жизни и от вероятной насильственной смерти. В предыдущей сцене милиционер предъявил Даниле ультиматум: «Через неделю не устройшься на работу, поставлю тебя на учет.» Мать продолжает ругательства на кухне, и там происходит основная отсылка:

МАТЬ ДАНИЛЫ: Уж лучше бы в армии остался. Тут тебя, дурака скорее убьют. (...) Подохнешь в тюрьме как отец твой непутевый. (...) Ехал бы к брату в Ленинград. Помру ведь я уже скоро.

Интересно отметить, что мать называет Данилу именно дураком, как бы осознавая сходство сына с Иваном-дураком. Реакция матери полностью соответствует второй части завязки (В): 'беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его' (Пропп 1969: 38).

С другой стороны, отсылка сына мотивируется не только недостаточей, но и плохим поведением Данилы: «изгнание может мотивироваться скверным характером изгнанника (...) Это – качество героя, выраженное в поступках, служащих мотивом для изгнания» (Пропп 1969: 69). Таким образом, драку с членами съемочной группы можно видеть не как действие как таковое, а как атрибут характера Данилы, и мать изгоняет сына против его воли. Согласно Проппу, герои сказки разделяются на две группы: на героев-искателей и на пострадавших героев, в зависимости от того, отсылают ли или изгоняют ли их из дома (Пропп 1969: 39). Для нашей точки зрения, однако, более плодотворно рассматривать Данилу в первую очередь как героя-искателя, хотя он сам в начале небольшой интерес проявляет к своим поискам.

Следующим элементом в завязке является (С): ‘искатель соглашается или решается на противодействие’ (Пропп 1969: 39), т. е. в этом случае решение героя отправиться в путь (Пропп 1969: 39). В фильме решения Данилы, собственно, не показывают, но этот элемент часто присутствует в сказках только имплицитно: «Иногда этот момент словами не упоминается, но волевое решение, конечно, предшествует исканию» (Пропп 1969: 39). Вследствие этого герой покидает дом (↑) (Пропп 1969: 40), т. е. Данила уезжает из деревни в Петербург и начинается главное действие фильма. Все сцены до этого момента являются лишь прологом, показанным между начальными титрами.

2.2.2. В городе: ход действия развивается

Приезжая ‘в иное царство’, т. е. в Петербург, Даниле сначала не удастся найти своего брата, но он сталкивается с некоторыми новыми действующими лицами. Первым из них является Гофман, бомж, которого Данила станет называть Немцем. Встреча с Немцем соответствует обыкновенному в сказках кругу действий дарителя ($d^7\Gamma^7z^9$), в котором герой испытывается, выпрашивается или подвергается нападению, действие которое называется ‘первой функцией дарителя’ (Д). Герой потом реагирует на действия будущего дарителя (Г), чем подготавливается получение им волшебного средства или помощника (Z) (Пропп 1969: 42-45).

Данила встречает своего волшебного дарителя, как и следует, случайно. Один гангстер требует ‘налоги’ от торгующего на улице Немца и Данила спасает его от этого

затруднительного положения. В этом случае даритель прямо не испытывает героя, а имеется просто беспомощное состояние дарителя без произнесенной просьбы (D^7). Герою в таких случаях представляется возможность оказать услугу (Γ^7): «Объективно здесь имеется испытание, хотя субъективно оно не ощущается как таковое героем» (Пропп 1969: 42). Возможное и такое истолкование, что оружие, конфискуемое Данилой у гангстера представляет собой ложное волшебное средство, которым Данила пользуется в следующей сцене против безбилетников в трамвае. Там Данила оказывается в ложной борьбе с ложными антагонистами, но эту сцену нельзя считать составным элементом хода действия, но это опять элемент, имеющий атрибутивный характер¹⁸. В настоящую награду за оказанной услугой Данила получает то, что персонаж сам предоставляет себя в распоряжение героя (Z^9) (Пропп 1969: 45), т. е. Немец становится его помощником.

Сразу после ложной борьбы в трамвае, круг действий дарителя повторяется, и в ход действия вступает новое лицо: Кэт. Данила встречает ее, подобно Немцу, случайно на улице, но здесь ситуация с Немцем переворачивается: Данила оказывается в затруднительном положении, из которого его выручает Кэт. Ему преграждают путь два американца с которыми символично происходит очередная ложная борьба:

АМЕРИКАНКА: You know the Nóra night club somewhere around here?

ДАНИЛА: [смотрит молча]

АМЕРИКАНКА: Do you speak English? English? Nóra?

КЭТ: [приходит] It's not Nóra, a Norá.

Данила выглядит крайне смущенным, а Кэт приходит и спасает его волшебным словом, т. е. она умеет говорить с иностранцами по-английски. Потом она выполняет первую функцию дарителя (D^7), герой выпрашивается: «Кислота есть? А башли? Башли есть?» Реакция героя оказывается в этот раз отрицательным (Γ_{neg}), из чего следует, что он ничего не получает от дарителя (Z_{neg}). «Ну, ладно», – говорит Кэт, но дает ему, однако, совет касательно следующего раза: «Здесь меня всегда найдешь. Будут деньги, приходи, оттопырится. Ну все, пока.» В другой раз, позже в фильме, Данила звонит ей и дает ей деньги, т. е. выполняет требуемую задачу, но вместо какого-нибудь волшебного средства он получает что-то совсем другое: Кэт вызывается переспать с ним (Z_{contr}).

18 Хотя и вызванное добротой героя, поведение Данилы в этих сценах не встречается с восторгом: ни Немец, ни контролер не благодарят его, и в глазах обоих даже виден страх спасателя. Мы видим этот момент как трещинку в структуре сказки, намекающую на действительное положение дел. К этой теме мы обращаемся в главе 2.3.

После первой встречи с Кэт, Данила наконец приходит в квартиру своего брата, т. е. происходит перемещение к месту назначения (R). Одновременно эту сцену можно считать неузнанным прибытием героя (X), за которым следует узнавание героя (Y): Витя сначала не узнает своего младшего брата, а встречает его с оружием:

ВИТЯ: На колени, руки вперед.

ДАНИЛА: Я брата ищу, Багров Виктор. Он жил здесь. Я брат того младший. Только два дня в Ленинграде. Мне мать его адрес дала: Мойка 1, квартира 8.

ВИТЯ: Ну, здравствуй... брат.

В данный момент также Данила, и вместе с ним и зрители, не узнают Витю, его лицо скрыто, и видно только держащие оружие руки. Моментально Витя становится тождественным со своим оружием. Лицо Вити показывается только с произнесенными им словами: «здравствуй... брат». В его голосе, особенно со словом ‘брат’ слышен сильно иронический тон. Здесь важно то, что отправка героя в путь и перемещение к месту назначения не сопровождаются ликвидацией недостачи (Л), с которой сказка должна достичь своей вершины (Пропп 1969: 51). Это служит доказательством того, что Витя все же не является настоящим объектом поисков Данилы, его нельзя воспринимать как хороший образец для младшего брата.

Потом Витя уговаривает Данилу вместо него убить Чечена и поехать с гангстерами за неопределенным уголовным делом. Два раза повторяются парные элементы ‘трудная задача’ (З) и ‘решение задачи’ (Р). В обоих случаях зрители знают, что Витя обманывает брата: мы уже видели, что Вите заплатили за убийство Чечена в десять раз больше, чем он предлагает Даниле. Потом, когда Витя звонит и просит его: «Выручай, брат! Заболел я совсем. Надо срочно подъехать разобраться вместо меня», мы опять видим, что он вполне здоров и дееспособен. Обоснованно предполагать, что Витя передает задачи Даниле именно потому, что сам считает их нерешаемыми. С первой трудной задачи связанные еще три основных элемента: перед убийством Данила сам готовится себе волшебное средство (z^3) т. е. оружие, и после убийства Чечена двое гангстеров гонятся за Данилой (‘преследование героя’ – Пр) и он спасается от них, прыгая в трамвай, управляемое новым действующим лицом, вагоновожатой Светой (‘спасение’ – Сп). Повторение задачи и решения представляет собой также частью традиционного сказочного приема – утроения. Пары функций могут утраиваться со значением нарастания, т. е. третья задача является самой трудной

(Пропп 1969: 67-68). В «Брате» третья задача, переходившая от брата Данила – это борьба с антагонистом Круглым.

2.2.3. Конфронтация: вторичная завязка и развязка

Вторичная завязка (AB⁴C) открывается вредительством (A). Круглый с двумя гангстерами насилуют Свету и похищают Витю, т. е. появляется одновременно два подвита вредительства: нанесение телесное повреждение (A⁶) и похищение человека (A¹). Данила узнает об этом от Светы на кухне, и по телефону с братом он угадывает по его голосу, что там в действительности творится ('сообщение беды в разных формах' – B⁴). Данила решается на противодействие (C) и готовится еще раз волшебное средство (z³).

Сцена, соответствующая паре функции 'борьба с антагонистом' (B) и 'победа над ним' (П), отличается от всех предыдущих сцен своей резкостью и быстротой. Первый раз в фильме Данила повышает свой голос; как на войне он кричит гангстерам: «Оружие на пол, руки за голову, всем лежать мордой в пол!» Данная реплика сопоставляется со словами Вити, с которыми он приветствовал младшего брата в начале фильма: «На колени, руки вперед». Данила убивает Круглого сразу, а потом стреляет лежащих на полу гангстеров в спину. Самый яркий контраст со ожиданием зрителей и обыкновенным подходом боевиков создается именно быстротой действия: трудно считать эту сцену настоящей конфронтацией: Круглый вряд ли успеет заметить, кто в него стреляет. Это поддерживает нашу точку зрения, что главный ход действия все же сосредоточивается не на антагонизме Круглого (вторичная завязка), а на соотношении братьев (первичная завязка).

Важно отметить, что по приказу Данилы Витя бросается на пол вместе с гангстерами: он сам считает себя антагонистом брата. Совершается трансформация (Т): роли братьев меняются, Данила оказывается сильным, Витя слабым. Это изменение в соотношении сил братьев показано в том, как в начале фильма брат вырос в фотографиях, а в конце фильма он опять как бы лишь огромный, уродливый ребенок: голый, беззащитный и пугливый¹⁹. Трансформация подчеркивается обличением ложного героя (О): «Это он тебя сдал», – говорит гангстер Даниле, которому, однако, это уже

¹⁹ См. приложение, кадр 4.4.

было известно: «Знаю.» Происходит наказание ложного героя с отрицательным успехом функции (H_{neg}), т. е. великодушное прощение (Пропп 1969: 59):

ДАНИЛА: Вить, вставай..!

ВИТЯ: Не стреляй, брат, пожалуйста, не стреляй!

ДАНИЛА: Ты что, брат?... Вставай, давай, все.

Только в данный момент наконец происходит окончательная ликвидация первоначальной недостачи (Л): Даниле больше не нужен авторитет старшего брата – он сам себе авторитет. Витя просит пощады у Данилы: «Не стреляй, брат!», все еще не понимая, что такое поведение (стрелять в брата) невозможно для Данилы. Таким образом, моральное преимущество его доказано: он сильнее брата и физически, и морально. Но можно поставить под вопрос, до какой степени прощение Данилы великодушно. Когда Витя плаксивым голосом умоляет: «Прости, брат!», Данила хлопает его по плечу и говорит: «Ну, что ты... Деньги где?» Обмен в ролях между братьев отражается и в том, как типичное для сказок возвращение домой выполняется не героем, а ложным героем:

ДАНИЛА: А ты домой езжай, к маме. Старая она уже. Помогать надо. Денег вот ей дашь. На работу устройся, в милицию. У них там этот, дядя Коля, начальник, одноклассник отцовский, помнишь? Там у них место есть. На поезд не садись. Из города на попутках выбирайся. Ну что, брат, прощай. Даст Бог, свидимся.

Данила советует старшему брату точно таким же образом, как мать и Витя по очереди советовали ему в начале фильма. Он даже выражает ту же самую циничность произношением слова ‘брат’, как Витя во время их первой встречи.

Последней составной частью в сказках является то, что герой вступает в брак и воцаряется (С) (Пропп 1969: 59). В «Брате» данный элемент имеет отрицательный успех (C_{neg}), т. е. Данила остается один и получаемые им деньги он отдает другим персонажам. В некотором смысле он наследует от своего брата царство: господство над уголовным миром Петербурга. Он властен приказать оставшемуся в живых гангстеру: «А ты скажешь своим: кто брата тронет – завалю. Иди!» Но Данила отказывается от этой власти над Петербургом, и продолжает свой путь дальше, в Москву. Таким образом, возвращение домой героя выполняется также в отрицательном виде (\uparrow_{neg}). Отказ Данилы от духовного и материального наследства своего брата отражается в песне группы «Наутилуса Помпилиуса» «Черные птицы», которую Данила слушает,

готовя оружие перед развязкой. Слова песни состоят из диалога, который символизирует диалог между Витей и Данилой:

Возьмите мое золото (...)
 Нам не нужно твое золото
 заржавело твое золото
 и повсюду на нем пятна (...)
 Возьмите мое царство
 и возьмите мою корону (...)
 Нам не нужно твое царство
 и корона твоя из глины
 Возьмите тогда глаза мои (...)
 Нам уже не нужны глаза твои
 побывали уже в глазах твоих
 и все, что нам нужно, взяли.²⁰

2.3. Ложный ход действия

То, что мы в конце главы 2 назвали ложным ходом действия фильма «Брат», состоит из происшествий, связанных со вагоновозом Светой. Данный ход действия имитирует традиционную сказку о том, как герой пытается спасти несчастную царевну. Но в этом случае подвиг героя заканчивается неудачей, и вообще остается второстепенным по сравнению с главным ходом действия. В его неудаче и второстепенности отражается и более важный для фильма мотив: конфликт между сказкой и реальностью.

Возможность центральной роли царевны в главном ходе действия отвергается уже во второй части первичной завязки, когда отправитель отправляет героя на поиски. Согласно Проппу, отправителем служат «чаще всего (...) родители, которые находят, что сыну нужна невеста» (Пропп 1969: 70). Как мы уже раньше установили, мать Данилы не отправляет сына искать невесту, а считает, что единственный выход из трудного положения сына – найти ему именно мужской образец. Второстепенность женщины как объект поисков проявляется в первой сцене фильма, где Данила случайно забредает на съемочную площадку. Сцена начинается с песни «Крылья»:

Ты снимаешь вечернее платье, стоя лицом к стене,
 И я вижу свежие шрамы на гладкой, как бархат, спине.
 (...)
 Где твои крылья, которые нравились мне?

²⁰ Автор слов этой песни, как и всех остальных цитированных нами на данной работе песен «Наутилуса» – Илья Кормильцев. Подробнее о значении музыки «Брата» мы будем говорить в главе 5.

Сначала видны вода и березы, потом стена старинного замка, перед которой стоит царевна с обнаженной спиной. В следующем кадре проясняется, что это съемочная площадка нового клипа «Наутилуса», видны множество людей, режиссер и камеры. Данила в военной куртке появляется как бы из воды, и подходит к замку, привлеченный туда не женщиной, а голосом неведомого ему певца. Данила шагает перед камерой, взглядывает на обнаженную спину женщины без крыльев – и обращается к члену съемочной группы, чтобы спросить: «Слышишь, что это за песня?» В этот момент режиссер кричит: «Стоп! Кто пустил сюда этого урода?!»

В данной сцене фильм указывает на свою собственную искусственность²¹. Противопоставляется не только 'реальный мир' зрителя искусственному миру фильма «Брат», но и 'реальный мир фильма' искусственному миру клипа. Автор как бы уделяет внимание тому, что царевны существуют и их спасают только в сказках и клипах, но это не касается 'реального мира' фильма. Одновременно там заключены все важнейшие мотивы в миниатюре: есть сказка о царевне и о красивой песне – и все заканчивается насилием. Это прямой намек на сказочный подтекст фильма, но с тем и на его основную иллюзорность. По словам Манцова (1998), Данила – подлинный рыцарь, но «в первом же эпизоде автор низвергает своего насквозь условного идеального героя с горних киновысот (...) на грешную землю, в повседневную нашу жанрово не оформленную реальность.»

Свету конкретно сопоставляют с бескрылой девушкой на киноплощадке в сцене, где она с Данилой лежат на постели и Данила видит синяки на ее спине. Данила спрашивает: «Муж? Ну, скажи.» «Не хочу» отвечает Света. На фоне этой сцены, над кроватью Светы, виден настенный ковер, изображающий картину В. М. Васнецова «Богатыри»²². Таким образом, он виден также, когда гангстеры насилуют ее, и когда муж бьет и Данила стреляет в него. По мнению Ларсена (2003: 507), положение этих традиционных героев русской культуры на заднем плане комнаты создает сильный контраст между ними и мужчинами настоящего времени; богатыри как бы смотрят вниз на все происходящее, но ничего не могут сделать. Что касается Данилы, его

21 То, что герой «Брата» в первой сцене случайно бродит перед камерой можно также понять как комментарий автора к тому, как Данила оказался героем этого фильма: он не был создан, он сам появился из русской земли перед камерой Балабанова.

22 См. приложение, кадр 2.4.

неспособность оградить Свету от насилия со стороны мужа и гангстеров доказывает, что он, по сути дела, не преемник русской героической традиции (Larsen 2003: 507).

Таким образом, это не фильм о женщине в беде, но Света в роли царевны принадлежит к ложному ходу действия. В ложном ходе действия антагонистом Данилы является муж Светы. Он не ложный антагонист, потому что представляет действительную опасность для своей жены и Данилы. Важно здесь повторить, что Света не ложная царевна, и муж ее не ложный антагонист, но сам ход действия оказывается ложным. Данила встречается мужа всего два раза на протяжении фильма. Первый раз они сталкиваются друг с другом в дверях квартиры, и Даниле легко одержать победу в данной предварительной борьбе (Б – П): «Еще раз увижу тебя, убью», – говорит Данила муже, который отвечает: «Еще посмотрим, кто кого...» Вторая борьба, в свою очередь, заканчивается неожиданным образом (Б – П_{contr}). Муж бьет Свету, крича: «Где он? Где этот козел?!» Данила входит в комнату: «Здесь я.» Он сразу стреляет в него, но вместо того, чтобы Света с благодарностью назвала Данилу своим спасителем, она бросается помогать мужу:

ДАНИЛА: Света?

СВЕТА: Давай, стреляй, всех убей, ну? Ты же у нас крутой... Уходи! Что тебе человека убить... Писарь!

ДАНИЛА: Света...

СВЕТА: Уходи!

ДАНИЛА: Света, я с тобой... У меня деньги есть, уедем... Света?

СВЕТА: Уходи я сказала. И не приходи сюда больше. Не люблю я тебя.

Значит, вместо счастливого конца со свадьбой героя и царевны, царевна отказывается уехать с героем (С_{neg}). Света не одобряет насильственный поступок Данилы и таким образом ставит под вопрос мнимую героичность подобного образа жизни. Это главная сцена, где насильственный мир гангстеров, и сказок, моментально сопоставляется с нормальной жизнью, в которой никого нельзя убить – даже мужа, который бьет свою жену.

Кроме вышеупомянутой сцены, намеки на осуждающее отношение персонажей к поведению Данилы дают в двух прочих случаях. Это видно в беглых, удивленных взглядах Контролера и Немца, когда Данила ‘великодушно’ спасает их. Можно даже сказать, что они боятся своего спасителя столько же, сколько и бывшего антагониста. Иначе говоря, они видят только насилие, а не четко определенные функции героя, антагониста или помощника. Эти взгляды действуют как ‘трещинки’ в струк-

туре сказки, нарушая ее поверхность, и привлекают обсуждать проблему точки зрения в фильме. С чей точки зрения события в «Брате» показываются сказкой? Мы склонны трактовать эти намеки как попытку автора показать нам, что точку зрения Данилы, хотя и доминирующую в фильме, нельзя принимать как таковую²³.

Посторонность Данилы на киноплощадке в начале фильма отражает его посторонность в насильственном браке Светы. В начале замок, раненая девушка и отсутствие крыльев составляют сюжет для сказки, героем которой Данила не может стать. В конце сцены и в конце всего фильма он оказывается только дураком в неподходящем месте в неподходящее время. Данила – не герой, потому что не может помочь Свету и Света не царевна, потому что не хочет быть спасена. Сюжет о неудаче героя в спасении женщины часто встречается в оказавшихся под влиянием Э.Т.А. Гофмана петербургских текстах²⁴: таков сюжет, например, в «Невском проспекте» Гоголя, в «Записках из подполья» и «Белых ночах» Достоевского (Passage 1963: 153, 208). Ассоциация «Брата» с этими произведениями так сильна, что Свету иногда и трактовали как проститутку²⁵, хотя ничто в фильме не подкрепляет такую интерпретацию.

Окончательная иллюзорность сказочных исходов подтверждается с помощью Кэт в качестве ложной царевны. Почти гротескно, что после того, как Немец отказывается от денег и Света отказывается от любви, Данила обращается к ней, с надеждой спасти хоть кого-нибудь. Ей, однако, не интересно, но она охотно принимает деньги, по всей вероятности, для наркотиков и прочих развлечений. Лаконичный диалог между Кэт и Данилой в Макдональдсе является анти-климаксом фильма:

КЭТ: Если ты за бабки рубишься – зря. Не брала я.

ДАНИЛА: Что делать будешь?

КЭТ: Не знаю. Может в «Пирамиду», может в «Планетарий». Только дорого там. Пенкин сегодня. Сейчас рано, чего думать. Буратино, оттопырь 60 тысяч, возьмем по кислоте. А вечером я угощаю.

ДАНИЛА: Уезжаю я.

КЭТ: А чего хотел-то?

ДАНИЛА: Попрощаться.

КЭТ: Ну, пока.

23 Больше о точке зрения мы будем говорить в главе 3.5.

24 Эта тема выявляет также интересные соответствия «Брата» с некоторыми западными фильмами. Особенно хочется упомянуть Таксист (Taxi Driver 1976, США) Мартина Скорсезе. Об этом см. Horton 2000.

25 Например Holden 1998: «a hard boiled trolley car driver and part-time prostitute named Sveta». В сиквеле «Брат-2» речь идет уже о настоящей проститутке Даше, которую Данила спасает от несчастной судьбы в Америке. Это не единственный элемент сиквела, в котором режиссер Балабанов как бы комментирует ту критику, которую получил на первый «Брат».

3. «НЕ БРАТ ТЫ МНЕ»: РАЗРУШЕНИЕ СЕМЬИ И ОБЩЕСТВА

С помощью морфологического анализа «Брата» как сказки мы показали, что центральное место в действии фильма занимают поиски главного героя Данилы. Он, конечно, не только ищет конкретных людей (брата) или определенные вещи (диск или квартиру), но, в первую очередь, заместителя отца и авторитета. Отсутствие отца в жизни Данилы служит первым толчком к проблеме его самоидентификации, которую мы считаем центральной проблемой в фильме. Многие рецензенты, в особенности Ларсен (2003) и Гладильщиков (2000), связали эту проблему с проблемой национальной самоидентификации, считая, таким образом, что это не только проблема Данилы, но и всего общества, изображенного в фильме – и российского общества вообще.

Важно то, что Данила отличается от традиционных одиноких героев тем, что не хочет быть один²⁶ (Гладильщиков 2000). Чтобы понимать самого себя, нужны другие люди, нужно чувство общности и референтная группа, дающая четкие принципы и руководство для жизни. На протяжении всей картины Данила, одинокий герой, пытается установить контакт с другими людьми, найти хоть какую-нибудь референтную группу, не только через определение ‘своих’, но и через определение ‘чужих’: «Ведь в поисках себя человек отыскивает прежде всего признаки, отличающие его от других; чтобы ощутить себя ‘своим’, нужно найти ‘чужого’». (Ларсен 1996: 170).

Трудность определения ‘своего’ и ‘чужого’ повторяется конкретно много раз в сценах, где не узнают или ошибаются в личности какого-либо персонажа. Братья сначала не узнают друг друга, гангстеры не узнают переодетого Данилу²⁷ на рынке, и когда Данила с двумя гангстерами ожидают свою жертву в квартире, в дверь постоянно звонят не те люди: «Это не тот!» «Кто это?» «Ты сам кто?» Особенно хорошо это заблуждение видно в сцене, где Данила ожидает Свету в ее квартире, но у дверей оказывается ее муж:

МУЖ СВЕТЫ: Ты кто?

ДАНИЛА: Я – Данила. А ты кто?

26 Одинокие герои встречаются особенно в американских вестернах, ср., например, Томпкинс: «town functions as a surrogate home (...) But in fact, the town always threatens to entrap the hero in the very things the genre most wishes to avoid: intimacy, mutual dependence, a network of social and emotional responsibilities» (Tompkins 1992: 86). В «Брате» ситуация наоборот, Данила ищет в городе именно социальные связи, но город отказывает, Данила остается один против своей воли.

27 Как своего рода кинематографическую цитату можно видеть то, что одежда Данилы в данной сцене очень похожа на одежду главного героя «Ассы» в начале фильма.

МУЖ СВЕТЫ: Я – Павел Евграфович. А Светка где?

ДАНИЛА: Светка? Светки нету.

(...)

МУЖ СВЕТЫ: Еще посмотрим кто кого...

Мотив неузнанности отражает не только разделение персонажей, сделанное нами в предыдущей главе, на настоящие и ложные варианты, но и тему разрушения семьи и общества – ситуация, когда никто больше не знает ‘кто есть кто’ и ‘кто кого’. Это можно также считать одним из повторяющихся мотивов петербургских текстов.

По словам Ларсен, центральной проблемой общества в «Брате» является отсутствие национального идентичности и общественного авторитета. Эти проблемы возникают от разрушенной связи между современной жизнью и национальной традицией.

(Larsen 2003: 492). Гладильщиков пишет, что то, что у героя не было отца, и таким образом нет прошлого, обозначает всеобщий разрыв в линии развития (Гладильщиков 2000). Отходя от понятия разрыва, мы можем определить в «Брате» бинарную оппозицию между двумя линиями: горизонтальной и вертикальной. Данные линии соответствуют мысли Ларсен о современности без традиции (горизонтальная линия) и традиция отдельно от современности (вертикальная линия). Таким образом, на временном плане к горизонтальной линии принадлежит настоящее время, к вертикальной линии прошлое, а будущего нет пока эти две линии не пересекутся. На уровне семейных связей к горизонтальной линии принадлежит связь между братьями, к вертикальной линии связь между отцом и сыном.

Время перед разрывом между этими двумя линиями является временем символического присутствия отца. Тогда присутствуют в общественном плане порядок, закон, право и безопасность, в частном плане семья, корни и идентитет. В образе символического отца заключаются обе тематических линии: и вертикальная и горизонтальная. С одной стороны, отец символизирует корни, традицию и преемственность рода во временном континууме. С другой стороны, он представляет авторитет в плане пространства, он – закон и порядок в жизни ребенка. При потере отца разрываются эти две линии друг от друга, между ними создается противопоставление и напряжение, которое приведет к хаосу как в обществе, так и в жизни отдельного человека, в данном случае, Данилы.

Данила оказывается в мире, где ни предыдущие поколения, ни общество больше не выполняют свою первоочередную задачу: воспитать и заботиться о молодежи.

Даниле надо заботиться о самом себе и чинить самосуд (Tirpner 2003: 323). Мы считаем, что общество, изображенное в «Брате» принадлежит исключительно к горизонтальной линии, т. е. является обществом, которое не хочет признать свое прошлое и существует, таким образом, без временного плана: без прошлого и без будущего. Это общество, где все традиционные семейные и общественные связи разрушены: семья – без отца, супружеская пара – без детей, муж бьет свою жену, брат обманывает брата, или персонажи живут вовсе без всяких родственных связей. От этого исходит беспорядок и хаос, в обществе отсутствуют порядок и законы, и все люди заняты только собственным выживанием.

В данной главе мы рассматриваем попытки Данилы найти себе референтную группу, и почему это не получается, с точки зрения горизонтальности и вертикальности. Сначала сосредоточимся на связях между Данилой и остальными главными персонажами фильма (Витя, Немец, Света, Кэт). На уровне семейных связей данная бинарная оппозиция обозначает удвоение, персонажи можно распределить на горизонтальные и вертикальные варианты. Важно отметить, что предлагаемая нами в предыдущей главе оппозиция между ложными и настоящими вариантами функции на данном уровне больше не актуальна²⁸. Проблемой здесь является то, что ни горизонтальные, ни вертикальные варианты не могут предложить Даниле желаемое им чувство общности. После главных персонажей мы уделяем внимание горизонтальной семье, созданной гангстерами, и потом отношения, изображенные в фильме, к другим национальностями, т. е. какими способами национальное самоопределение создается через вертикальную и горизонтальную линию. В последней главе мы обращаем внимание на то, как тема горизонтальности и вертикальности отражается на уровне композиции кадров. Но перед тем мы останавливаемся на соотношении горизонтальности и вертикальности с теорией Владимира Паперного о 'культуре 2', с которой наши понятия имеют некоторые общие черты.

28 Хотя возможно такое грубое разделение, что ложные варианты относятся к горизонтальной линии, а настоящие функции к вертикальной.

3.1. Горизонтальность – вертикальность и «Культура Два»

Противопоставление горизонтальности и вертикальности занимает важное место в исследовании Владимира Паперного «Культура Два» (1996). Паперный изображает историю России как циклический процесс чередования двух противоположных культур, которые он называет ‘культурой 1’ и ‘культурой 2’. Иными словами, чередуется время растекания и время затвердевания²⁹: «разбегания населения по стране и попыток правительства остановить его с помощью архитектуры» (Паперный 1996: 20). В культуре 1 заключаются, в общих чертах, понятия начала, движения, горизонтальности и равномерности. Во время культуры 1 стремятся к уничтожению иерархии, оппозиции и всяких границ, к равномерности на всех уровнях, осуществленной особенно через свободу движения. В культуре 2, в свою очередь, заключаются понятия конца, неподвижности, вертикальности и иерархии. Для культуры 2 свойственна вертикальная ориентация, неподвижная и категорическая иерархия, через которую акцентируется центр над периферией: «Культура 2 характеризуется перемещением ценностей в центр. Общество застывает и кристаллизуется» (Паперный 1996: 20). Значит, в обоих периодах по-разному определяется отношение к времени, к пространству, к движению и к связи между обществом и личностью.

Здесь важно отметить, что определения Паперного горизонтальности и вертикальности отличаются от употребляемых нами понятий. У Паперного горизонтальность связывается с равномерностью, отсутствием иерархии, движением от центра к периферии: «Культуре 1 свойственно то, что здесь названо горизонтальностью. Это значит, что ценности периферии становятся выше ценностей центра. И создание людей, и сами эти люди устремляются в горизонтальном направлении, от центра» (Паперный 1996: 20). Но когда мы в предыдущей главе назвали общество «Брата» горизонтальным обществом, мы прежде всего имели в виду *пространство без временного плана*, а Паперный горизонтальностью обозначает особенное *направление* в пространственном плане, противоположное вертикальному направлению³⁰. Наше понятие горизонтального общества отчасти совпадает с временем культуры 1 у

29 В данной работе мы обращаемся, в первую очередь, к первой части работы Паперного, считая ее более существенной для нашей точки зрения.

30 Во всех последующих главах, когда мы говорим о горизонтальности или вертикальности, мы указываем именно на наше собственное определение этих понятий, не на Паперного. В тех случаях, где речь идет о теории Паперного, это показано при помощи ссылок.

Паперного, а время культуры 2 можно считать как время присутствия отца, перед разрывом, изображаемое нами в предыдущей главе.

Россию в середине 1990-х можно трактовать как возвращение к времени культуры 2, когда общественный хаос, вызванный распадом Советского Союза, постепенно сменяется централизацией и восстановлением иерархической структуры³¹. Но общество, изображенное в «Брате» не так легко определить. Своей горизонтальностью (в определенном нами смысле), оно напоминает время культуры 1, которая «обрывает свои связи с прошлым, отказывается от наследства прошлого» (Паперный 1996: 41). Но одновременно «культура 1 ориентирована на будущее» (Паперный 1996: 41), тенденция, которая, кроме конца фильма, в большой степени отсутствует в «Брате». С другой стороны стремления Данилы найти себе авторитет, и тем самым найти свое место в иерархии, намекают на тенденции культуры 2: «под индивидуальностью в культуре 2 понималось лишь точно найденное место в иерархии» (Паперный 1996: 111). Культура 2 подчеркивает связи между старцами и младенцами, и отрекается от возможности конфликта между поколениями (Паперный 1996: 94), но Даниле не удается найти подобной связи, тем более своего места. Ему остается только верить в себя и найти свою собственную силу, и это, опять, подходит к духу культуры 1, которая утверждает культ молодости (Паперный 1996: 94).

Можно делать вывод, что общество в «Брате», в общих чертах, является обществом культуры 1³², но в крайне отрицательном смысле. Подчеркиваются свойства культуры 1 как «культура перемещения, изменения состояния, неустойчивости, нестабильности» (Паперный 1996: 60). Следовательно, в «Брате» уже возникает, в особенности в образе Данилы, тоска по культуре 2, по более иерархически структурированному, стабильному обществу. Паперный напоминает о том, что переход из одной культуры в другую невозможно четко определить: «Между культурами есть некоторая временная граница (...) на протяжении которого две культуры сосуще-

31 См. например Медведев (1999: 39), который тщательно цитирует теорию Паперного в своей статье: «The culture in general now acquires all features of Culture Two. Gone is the polycentrism and multiculturalism of late 80s and early 90s. The inflow of money into Moscow once again makes it a cultural capital. A deplorable example is the marginalization of St. Petersburg in the national cultural context, following the decay of the city's economy.»

32 Беумерс также видит связи между «Братом» и теорией Паперного, но по ее мнению, в «Брате» отражается возвращение культуры 1 в доминирующую позицию: «there is no sense of past (...) or present (...) Kultura 2 is superseded once more by Kultura 1, the centrifugal pattern replaced by centripetal one, the vertical substituted by the horizontal» (Beumers 1999b: 87). Нам кажется, что здесь перепутаны центробежность ('centrifugal') и центростремительность ('centripetal').

ствуют, конфликтуют, пока в конце концов одна не поглощает (или, точнее, выживает) другую» (Паперный 1996: 21).

У Паперного культура 1 – культура в непрерывном движении (Паперный 1996: 60), связанном с отрывом от корней и с разрушением семейной единицы (Паперный 1996: 64-5, 68). Это осуществляется в Даниле, находящемся в постоянном движении из провинции в Петербург, и потом из Петербурга в Москву, и в его невозможности восстановить семейную идиллию. В его мышлении, однако, доминируют понятия оппозиции и границ, свойственных культуре 2, где возникновение иерархии видно «прежде всего в повышении значимости границ государства, то есть в вертикализации; находящееся внутри границ обладает теперь значительно большей ценностью, чем все, что находится вне их» (Паперный 1996: 112). Особенно это видно в желании Данилы вернуться обратно под руководство отцовского авторитета³³.

Мечта о равномерности в культуре 1 (Паперный 1996: 100) в «Брате» приводит только к 'ложной' иерархии, основанной горизонтальной связью, т. е. к иерархии гангстеров-братьев. Как будто общество просто не может и не умеет существовать без каких-то иерархических структур. И в этой иерархии Данила находит свое место, но он отказывается от него, и уезжает дальше, в Москву: «Danila prepares for his new image, the Moscow killer» (Beumers 1999b: 85). Беумерс правильно трактует это как знак центростремительности. Первый знак возникновения иерархии в культуре 2 – это именно возвышение Москвы в особое положение центра, по сравнению с которым все остальное оказывается периферией (Паперный 1996: 107-108). С другой стороны, несмотря на центростремительную тенденцию, конец фильма одновременно намекает на вышеупомянутые идеалы культуры 1: на непрерывное движение, на культ молодости, и прежде всего на новую ориентацию на будущее³⁴.

33 Это желание можно также видеть как намек на культ отца Сталинских времен (Beumers 1999b: 83). Эта ужасная безотцовщина была темой и в других русских фильмах в середине 1990-х. Говоря о фильме «Вор» (Павел Чухрай, 1997), Цыркун пишет: «it is a reality of Russia today. There are not only real orphans, but millions of people feel fatherless as their fatherland is going to pieces. Hence the craving for a master, which is a conductive factor for the revival of totalitarianism and for the search for a shelter in the shadow of the mafia» (Tsykrun 1999: 60).

34 К значению Москвы, и к темам времени и движения мы возвращаемся во главах 4.4. и 4.5.

3.2. Удвоение отца: Витя – Немец

Настоящий отец Данилы умер, или, по словам милиционера, «Убит в местах лишения свободы в январе 82-го года». Он был вором-рецидивистом, и поэтому правдоподобно предположить, что даже перед смертью отсутствовал в жизни своего сына. Мать отправляет Данилу в путь именно потому, чтобы он *не последовал* отцовскому примеру: «Подохнешь в тюрьме как отец твой непутевый!» Здесь интересно, что отец (прошлое) сразу связывается со смертью. Именно мать предлагает сыну отказаться от образа отца (от вертикальной линии), и прибегнуть к образу брата (к горизонтальной линии). Таким образом, горизонтальная и вертикальная линии являются отделенными друг от друга. Эти две линии воплощаются в двух самых важных мужских знакомствах, завязанных Данилой в Петербурге: в Вите и в Немце. Витя является репрезентацией отца в горизонтальной линии, а Немец – отец вертикальной линии³⁵. Лишенный вертикальной линии отец является только братом, произвольным авторитетом без действительного содержания. А лишенный горизонтальной линии отец остается лишь призраком, великой мудростью без возможности влиять на окружающую среду.

В жизни Данилы брат Витя должен был занять место его отца³⁶ (Larsen 2003: 493). Витю дважды в фильме прямо называют заменителем отца, сначала мать говорит Даниле, как бы его напоминая об этом: «Он вместо отца у тебя был.» А в конце фильма Данила цитирует слова матери: «Ты же мне вместо отца был. Я же тебя папой называл.» Важно то, что братство – это семейная связь, принадлежащая исключительно к горизонтальной линии. Таким образом, связь между горизонтальной и вертикальной линиями разрушена. По словам Ларсен, эта замена образа отца братом символизирует тенденцию всего общества отказаться от своего прошлого. В фильме прошлое больше не имеет власти влиять на современность (2003: 504).

Замену образа отца образом брата даже прямо показывают в фильме в сцене, где

35 Здесь важно отметить, что хотя на уровне морфологического анализа «Брата» как сказки, Немец выступает только в вспомогательной функции дарителя-помощника, на тематическом уровне он играет центральную роль.

36 Замена отца братом можно видеть как отражение в СССР перехода от братских связей 20-х годов к сталинской семье 30-х годов: «Если в 20-е годы товарищество, братство и советский коллектив были гораздо важнее ‘буржуазной семьи’, то в 30-е годы понятие семьи возвращается. Маленькая семья, однако, лишь часть большой семьи народов СССР в главе со Сталиным в роли отца, мужа и дедушки» (Бойм 2002: 115). Интересной с этой точки зрения является также ситуация в 60-е годы: «В оппозиции коллективу, однако, выступает не столько отдельный человек, сколько альтернативное сообщество, неофициальный круг друзей, не товарищи, а родственные души, ‘свои’» (Бойм 2002: 118).

мать в кухне просматривает старые фотографии. Мать кладет над фотоальбомом фотографию, в которой видно двое мужчин рядом друг с другом как братья, видимо, это отец Данилы и дядя Коля (милиционер). На эту фотографию мать кладет фотографию Вити, так, что образ Вити покрывает одного мужчину, но другой остается рядом с ним. И потом она кладет больше фотографий Вити друг над друга, и одновременно говорит: «Он за место отца тебе был, самый родной человек тебе на всем свете.» Эта деталь открывает множество сопоставлений: Витя, конечно, сопоставляется с отцом. Но отец здесь также удваивается – таким образом подготавливается появление Немца позже в фильме. Отец (плохой) и милиционер (хороший) как братья сопоставляется с Витей (плохой) и Данилой (хороший)³⁷.

В течение лишь одной сцены Витя действительно берет на себя роль отца: он кормит Данилу, дает ему деньги и рассказывает, что нужно делать, чтобы жить в городе. Сцена, в которой Данила сидит и ест за столом, и Витя сначала гуляет по комнате и потом усаживается напротив Данилы, является параллельной со сценой в кухне с матерью. Моментально Витя сопоставляется с родителями. Но для зрителя, Витя с самого начала фильма оказывается подозрительной личностью. Это подчеркивается сильным контрастом между словами матери и тем, как его изображают в сцене с Круглым. «Одна надежда у меня – Витенька мой», – говорит мать ласкательно. Но когда после этой сцены мы впервые видим ‘Витеньку’, он с гангстерами обсуждает детали заказного убийства. Его первое предложение – «Мои цены реальные». Витя кажется хладнокровным и жадным к деньгам человеком, который знает, как делать ‘бизнес’. Таким образом, зрителям открывается настоящий характер Вити раньше, чем персонажам фильма. Данила сначала не видит негодность своего брата, и слушается его без возражений как ребенок, но постепенно он начинает сомневаться в его авторитете³⁸.

Но нельзя сказать, что Данила с большим энтузиазмом относится к своему брату. Когда мать в начале просит его посмотреть с ней фотографии брата, Данила не поднимая глаза от тарелки раздраженным голосом отвечает: «Да, видел я.» И когда Немец во время их второй встречи спрашивает: «Ну, нашел брата?» Данила лаконично отвечает «Нашел», на чем сцена заканчивается. Но брат Витя, в свою очередь, с еще

37 К функциям милиционера мы возвращаемся в главе 4.1.

38 Это проявляется опосредовано с помощью Немца и группы «Наутилус», о первом примере мы будем говорить подробнее в главе 3.5.1., о втором в главе 5.5.

большим равнодушием относится к младшему брату – до того момента, пока не узнает, что он был на войне: «А стрелять ты умеешь?» спрашивает он тогда, сразу думая, как лучше извлечь пользу из этого. Он передает Даниле свой последний контракт, хотя это может привести к его гибели, и говорит: «Ко мне больше не ходи, опасно». С этим предложением он символично высказывает свою собственную ненадежность. На неспособность Вити представлять отцовский образец Даниле намекает и тот факт, что он первоначально оставил мать и Данилу в деревне, и уехал в Петербург, чтобы преследовать своекорыстные цели. Кроме того, когда Данила приезжает в город, Витя встречает его с оружием в руках. Эта сцена символического расстрела младшего брата предсказывает то, как он по-настоящему поставит брата в смертельную опасность позже в фильме³⁹. Двуличность Вити подчеркивается тем, что во многих сценах он, общаясь с Данилой, одновременно переодевается. А в конце фильма, когда его настоящий характер обличается, он оказывается совершенно голым перед младшим братом⁴⁰.

Витя представляет собой настоящего представителя человека горизонтальной линии. Ему вообще не нужны семейные связи. Он не думает о прошлом, не волнуется о будущем, он заботится только о себе и главное для него – это деньги. Так как Витя в своей жизни не признает присутствие вертикальной линии, он не может дать Даниле подходящий авторитетный моральный кодекс или чувство общности – он не может стать заменителем отца для него. Он представляет собой фальшивую модель авторитета и поведения. Даниле надо отказаться от влияния брата (псевдо-отца) и найти свой собственный путь. Брат заменил ему отца, а самому Даниле нужно заменить брата.

Как мы уже раньше установили, в жизни Данилы Немец выполняет (или стремится выполнять) функции отца на вертикальной линии. Он тесно связан с признаками прошлого: он пожилой, мудрый, продает часы и живет на кладбище. Сьюзен Ларсен отмечает, что в «Брате» вообще отсутствует какое-либо историческое сознание. В фильме отрицается способность прошлого и культурных традиций влиять на совре-

39 См. приложение, кадры 4.1. и 4.2.

40 Это создает интересную связь с теорией Паперного, описывающего эгалитарные устремления культуры 1 в терминах 'раздевания': «с человека как бы срываются все социальные атрибуты – чины, звания, знаки различия. Это как бы голый человек – отсюда и своеобразное равенство голых людей. В культуре 2 человеку начинают постепенно возвращать его одежды, и по мере одевания люди вдруг с удивлением замечают, что находятся друг с другом в иерархических отношениях» (Паперный 1996: 115).

менность и, по мнению Ларсен, это непосредственно изображено в образе Немца. (2003: 504-5). Немец противопоставляется Вите с самого начала тем что Данила, только что приехав в Петербург не находит своего брата, но встречает Немца на улице. Данила дает ему хлеб, предназначенный брату в качестве гостинца от матери, говоря: «Да видать, не судьба.» Разделение хлеба можно понимать как знак более глубокого, духовного братства. Немец также выполняет роль отца более основательно чем Витя: он ухаживает за Данилой, когда тот смертельно ранен, он помогает ему найти квартиру, потом похоронить трупы убитых им гангстеров. Важно то, что Немец своим присутствием предоставляет Даниле спокойствие и защиту среди сцен и действия, наполненных насилием и страхом.

С Немцем Данила ведет единственные в фильме ‘глубокие’ разговоры⁴¹, в которых Немец дает Даниле отеческие советы, и Данила, в главную очередь, только слушает внимательно. Он единственный в фильме действительно пожилой человек, который может ответить на задаваемые Данилой вопросы (Марголит 1998):

ДАНИЛА: Вот ты умный Немец, скажи мне, мы зачем живем?

НЕМЕЦ: Это каждый сам решает. Есть такая поговорка: что русскому хорошо, то немцу смерть. Вот я живу, чтобы ее опровергнуть.

Марголит (1998) видит Немца как противоположность всему действию фильма, как человека, который много говорит, но его не слышат, его слова непонятны герою. Он отмечает, что слово ‘немец’, происходящее от слово ‘немой’, здесь символизирует то, что он как бы говорит на другом языке, герой фильма не может его понимать. Немец – представитель старости, мудрости и культурной (и немецкой и русской) традиции, но помогать Даниле своей мудростью у него нет силы. Для Данилы или для действия фильма содержание его слов не имеет никакого важного значения. Несответствие их диалога и действия фильма имеет все же важную функцию: оно подчеркивает неспособность прошлого повлиять на настоящее время.

Интересно также то, что хотя Петербург – огромный город, Даниле *никогда не надо искать* Немца – он как бы постоянно везде, как призрак из прошлого. С одной стороны это подчеркивает противопоставление его Вите, которого Данила долго ищет по городу, но с другой стороны это подкрепляет его связь с нефизическим и нереаль-

41 Режиссер Балабанов сам прокомментировал диалоги с преувеличенным пренебрежением: «Это я в первом «Брате» придумал дурацкий диалог о страшном городе, надо же было что-то Немцу говорить, но он мог сказать и что-то совсем другое. Повторюсь: я к диалогам всерьез не отношусь» (Сергеева 2000).

ным прошлым. Той же целью служит и факт, что Немец живет на кладбище, по словам Марголита, «на границе жизни и смерти» (1998). «Родина. Здесь предки мои лежат» говорит он Даниле о кладбище, подчеркивая таким образом важность опыта и присутствия предыдущих поколений. Это можно видеть как качество человека вертикальной линии. По словам Ларсен, символическая связь Немца со смертью обозначает его бессилие влиять на миру живых людей (Larsen 2003: 505). Это связь со смертью также окончательно соединяет его с образом отца Данилы: отец умер, а его заместитель как раз живет среди мертвых.

Ларсен отмечает, что Немец представляет собой единственный моральный голос в фильме: лишь он ставит мораль Данилы под вопрос и в конце фильма он единственный, кто отказывается от денег (2003: 505). Немец также первый, кто помогает Даниле начинать сомневаться в авторитете своего брата. Но Данила, однако, в действительности не слышит и не понимает его советы. В конце фильма Немцу остается только бессильно и грустно констатировать: «Вот и ты пропал.» Особенно показательным является момент, когда Данила тащит трупы гангстеров на кладбище, и Немец молча смотрит на него:

ДАНИЛА: Ну чего ты смотришь? Я людей хороших спас. И этого дохляка тоже.

НЕМЕЦ: Бог тебе судья.

ДАНИЛА: Немец, они там, в склепе, у забора. Похорони их по-человечески.

Ответ Немца прямой намек на имя Данилы, который в древнееврейском означает 'Бог мне судья'. Немец как бы сам признается в своей неспособности помочь Даниле, он понимает, что кроме Бога, у Данилы остается только один возможный авторитет: он сам.

3.3. Удвоение женщины: Света – Кэт

В «Брате» оба способа самоидентификации, т. е. и семейные и национальные отношения, определяются через мужские связи (Larsen 2003: 493). Женщины играют маргинальные роли. Их функция является не особенно важной для преимущественно маскулинного общества, изображенного в фильме, но, однако, эта неважность поддерживает тематику фильма, и категоризация женских персонажей соблюдает ту же самую дихотомию, что и мужские персонажи. Цыркун (1999: 60) пишет, что в рус-

ском кино в 1990-х часто обращались к теме отсутствия отца, и в таких случаях обычно связь между сыном и матерью становится центральной. В данном случае этого, однако, не происходит. Мать Данилы – крайне второстепенный персонаж: она выступает лишь в начале фильма и ее функция – отправить Данилу в путь. Кроме того, она не оправдывает доверия своего сына: ее совет Даниле взять брата как образец и авторитет не пригоден. Давая плохие советы, она выгоняет сына, и, таким образом, не представляет собой хорошего образа матери. Это опять символизирует потерянный контакт между прошлым и современностью – и является еще одним эпизодом, где представитель авторитета разочаровывает Данилу.

Итак, в отсутствие матери образ женщины в Петербурге, подобно образу отца, раздваивается. Женщиной-представительницей горизонтальной линии является Кэт и женщиной-представительницей вертикальной линии – Света. Данила встречает и ту и другую случайно на улице, и позже находится в более или менее романтических связях с обеими. Ларсен отмечает, что женщины для Данилы, в первую очередь, не являются предметами романтического обожания, их первостепенная функция для него – предоставить временное убежище от гангстеров (2003: 508). С одной стороны, его 'асексуальность' акцентирует невинность, наивность и детское поведение, а с другой стороны, маскулинность всего общества, изображенное в фильме⁴².

Света выполняет параллельную с Немцем функцию. Она тоже ухаживает за Данилой, спасает его жизнь, когда гангстеры гонятся за ним, и кормит его в постели. Она немного старше Данилы и тоже, таким образом, представляет собой больше мать, чем любовницу. Видя Свету, Кэт даже прямо спрашивает у Данилы: «Мама твоя?» Важным элементом является также то, что Света не имеет детей. Ее бесплодие отражается в трамвае, который она водит: это же только рамки трамвая с круглым открытым пространством посередине. И именно в эту металлическую матку раненый Данила бежит от гангстеров. Также как Немец, Света ставит поведение Данилы под вопрос. Когда он стреляет в ее мужа, она говорит с презрением: «Что тебе человека убить?» Параллельно с матерью Данилы, которая выгнала Данилу за то, что он ввязался в драку, Света тоже выгоняет Данилу в конце фильма: «Уходи я сказала, и не

42 Асексуальное отношение героя к женщинам – обыкновенное явление в западной традиции боевиков, например, в фильмах Клинта Иствуда и т. д. Томпкинс сравнивает жизнь героя вестерна с аскетизмом: «The hero almost never has sex, and when he does it's only implied, not shown, denial of sex being central to the kind of deprivation the Western finds essential for the exemplary life» (Tompkins 1992: 84).

приходи сюда больше». Значит, воспитание Данилы, или точнее, его поиск воспитателя, и в этом случае заканчивается неудачей. Данила хочет спасти Свету как рыцари и богатыри спасали женщин в древности, но его неудача в этом смысле опять напоминает о пропасти между прошлым и современностью: в настоящем времени героев нет и даже не может быть (Larsen 2003: 507). В решении Светы Хортон видит признаки женоненависти режиссера: «for Balabanov women are powerless over their fates» (Horton 2000). Но можно считать, что выбор Светы более реалистичен: ей не нужна помощь в таком наивном и насильственном виде.

Кэт противопоставляется Свете, она является параллельным Вите персонажем: она тоже думает только о себе и о собственной пользе. Таким образом, она представляет ценности, типичные для горизонтальной линии. Первое, что она замечает в Даниле: «Ух ты, плеер такой классный!», потом она критикует его одежду, потом хочет от него наркотики или деньги. Вся ее жизнь кружится вокруг развлечения и собственного наслаждения – и того, как найти деньги для этого. Как Витя в своем эгоизме не может стать хорошим отцом для Данилы, так невозможно представить Кэт в образе матери. Она также крайне равнодушно относится к Даниле, когда он звонит ей, она сначала даже не помнит кто он: «Ааа, это ты! А я думала, какой Данила, какой плеер. Бабки давай.» Отсутствие чувств и способности к настоящей близости отражается в ее отношении к сексу:

КЭТ: У тебя контрацептив есть?

ДАНИЛА: Зачем?

КЭТ: Ну как зачем? Ты думаешь, что я тебе деньги отдавать стану?!

Этот диалог тоже показывает невинность характера Данилы – он даже не понимает, о чем идет речь. Как ребенок без возражений он идет за ней в спальню. После отказов от других персонажей, в конце фильма у Данилы все еще есть надежда взять кого-то с собой: он ищет Кэт и дает деньги ей. Но она тоже отказывается от помощи Данилы. Во время их последней встречи Данила спрашивает: «Что делать будешь?» Впервые в фильме речь идет о будущем⁴³ – но для таких людей, как Кэт, планы на будущее – только выбор клуба сегодня вечером. Представительнице горизонтальной линии не нужны человеческие связи. Кэт принимает деньги и Данила остается один.

43 На отсутствии и значении прошлого и будущего в жизни Данилы мы подробнее сосредоточиваемся в главе 4.5.1.

3.4. Горизонтальная семья: гангстеры

В «Брате» речь идет также о том, что традиционные семейные связи подменяются ложным семейным обществом – братством гангстеров (Tippner 2003: 324). Как мы уже упоминали в главе 3.1., в отсутствие иерархических структур в «Брате» на государственном и на семейном уровне, гангстеры создают свою собственную ‘ложную’ иерархию. Медведев видит это явление в действительном русском обществе как еще один пример начавшейся в середине 1990-х вертикальной (в определенном Паперным значении) реорганизации, которая обозначала возвращение времени культуры 2 (Medvedev 1999: 36-37)⁴⁴. В обществе, изображенном в «Брате», значение явления примерно то же, но поскольку мы считаем иерархию гангстеров только *имитацией* настоящих структур, она обозначает не возвращение культуры 2, а скорее *желание* ее возвращения. А имитацией мы эту иерархию считаем потому, что она основана не, как следует, на вертикальной связи, т. е. связи отца и сына, а на горизонтальной связи – связи между братьями. Ведь слово ‘братва’ имеет в криминальном жаргоне значение группировки гангстеров.

Для описания связей между гангстерами, среди них употребляются личные местоимения описывающие семейные связи. В их кругах понятия ‘наши’ и ‘ненаши’ представляются очень важными. Семейство гангстеров, однако, основано единственно на насилии, внешне мотивированном денежными отношениями, и не представляет собой надежной или цельной общины – каждый готов предать другого. Идея такого братства постоянно окрашивается в репликах персонажей ироническими оттенками: Круглый говорит Вите: «*Наши* войны не хотят», хотя это именно они начинают войну. Когда гангстеры насилуют Свету, и она с жесткой улыбкой рассказывает об этом Даниле: «*Твои* приходили...»

Круглый конкретно сопоставляется с образом отцовского авторитета в сцене в начале фильма, где он разговаривает с Витей. Эта параллельная сцена с разговором милиционера и Данилы. Обе пары общаются за столом, и вслед за этим милиционер

⁴⁴ «The criminal and corruption vertical. (...) unprecedented growth of organized crime in the late 1980s and 1990s resulted in a situation when, for the first time in the Russian history, the entire territory of Russia, from Moscow to tiny villages on the periphery, is covered by criminal networks. Criminal communities have become highly diversified, specialized and professional, with an ever growing share in business and government. The entire space has been divided into spheres of influence, both territorially and functionally, and in fact the strict criminal hierarchy, with grade, rank and subordination of its own, constitutes another vertical component, integrating Russia's political, business and social life.» (Medvedev 1999: 37.)

смотрит в окно, как Данила переходит площадь, и одинаковым образом Круглый следит за Витей, когда он переходит улицу к своей машине. Мотив отца с двумя сыновьями повторяется и в том, что у Круглого всегда двое бандитов-помощников с собой: когда он смотрит в окно за Витей, когда они насилуют Свету, он посылает двоих на рынок, чтобы следить за ситуацией, потом на машине за гостиницей Данилу ожидает опять двое⁴⁵:

ДАНИЛА: Здорово, бандиты!

БАНДИТ: Только вчера этого гада нашли. Матерый оказался. Почти полгода прятался. Сейчас вернулся, у дружка живет. Думаю, в парадке встанем и подождем.

ДАНИЛА: Втроем?

(...)

БАНДИТ: Там черный ход есть. Прямо из квартиры. Я проверил. И ход на чердак. Там можно.

ДАНИЛА: А чего нас трое-то?

БАНДИТ: Мы с Утюгом вместе...

По каким-то неизвестным причинам, бандитов должно быть всегда двое. Несмотря на то, что зрители узнают имена двоих из них, Шишки и Утюга, бандиты лишены всякой индивидуальности, они являются заменяемы другими персонажами. Но как в вышеупомянутом диалоге, так и в одной другой сцене в поведении гангстеров видны солидарность и чувство настоящего братства друг к другу: когда Данила стреляет на Шишку, второй бандит тоже перестает догонять Данилу, чтобы помочь раненому товарищу⁴⁶.

Представление Вити о значении братства сильно отличается от представления Данилы. Для Вити это именно иерархическое понятие, которое не представляет собой базиса доверия или обязательства, слово обозначает отношения между гангстерами, но не семейные связи. Сначала он употребляет слово 'брат' с сильной иронией, потом с его помощью манипулирует Данилой. Чтобы заставить младшего брата повиноваться, Витя неоднократно взывает к его чувству братства: «Брат! Не выручай – мне... мне край. Выручай! Это часть нашего общего дела.» Понятия 'мы' и 'наши' достаточны для обоснований убийства кого угодно.

45 Интересной деталью является также то, что в ложных и настоящих борьбах, Данила почти каждый раз оказывается в одиночку против двух антагониста, не только против гангстеров, но также американцев двое, безбилетников двое и т. д. Важно то, что Данила всегда один.

46 Круглый с двумя комическими помощниками можно видеть как начальную стадию персонажей самого последнего фильма Балабанова боевика-комедии «Жмурки» (2005).

У Данилы представление о братстве более идеалистическое. Такое представление переходит от матери, для которой кровное родство представляет собой достаточное основание Даниле уехать в Петербург: «Это кровь твоя. Самый родной человек тебе на всем свете.» Всего два раза в протяжении действия фильма Данила отрекается от братства с не родственными ему персонажами: безбилетник в трамвае умоляет его: «Брат, не убивай, брат», потом муж Светы говорит: «Ну что брат, как будем бабу-то делит?» Каждый раз Данила отвечает: «Не брат ты мне.» Но когда Витя, в сцене, параллельной с эпизодом в трамвае, умоляет Данилу оставить его в живых, ответ Данилы уже другой:

ВИТЯ: Не стреляй, брат! Пожалуйста, не стреляй!

ДАНИЛА: Ты что, брат..? Вставай, давай, все.

ВИТЯ: Прости брат! Не стреляй, пожалуйста. Не убивай меня!

ДАНИЛА: Брат! Ты брат мой!

Мы считаем, что в ответах Данилы прежде всего отражается то, как он детским образом воспринимает мир буквально, не понимая в вышеупомянутых случаях слово ‘брат’ как обращение разговорной речи, и не понимая употребление ‘брата’ в переносном смысле духовного братства: он же, например, никогда называет Немца братом. У него только один брат – Витя, несмотря на его поведение. А для Вити, в свою очередь, такое мировоззрение остается непонятным.

3.5. Проблема национальности: «Ты не русский, что ли?»

Гладильщиков пишет, что речь в «Брате» идет, в первую очередь, о жажде национальной самоидентификации, при полном отсутствии чувства общности, Даниле остается только искать свою национальную идентичность методом исключения: «Поиск идентичности при отсутствии линии развития и каких бы то ни было опор приводит только к немотивированной ксенофобии» (Гладильщиков 2000). Здесь мы считаем важным отличие между национальным самоопределением через чувство общности, т. е. подчеркивая общую национальную традицию, и определением его через исключение, т. е. подчеркивая различия с другими национальностями. Первый образ мы считаем определением национальности по вертикальной линии, второй – определение его по горизонтальной линии. В теории Паперного время культуры 1 обычно положительно относится ко всему заграничному, что связано с ее мечтой о равномерности, которая пересекает все границы (Паперный 1996: 73-74). Культура 2, в свою очередь, имеет более отрицательное отношение к заграничности, потому что

«в культуре 2 повсюду возникают непреходимые границы» (Паперный 1996: 78-9). В «Брате» с проблемой национальной идентификации тесно связано именно подчеркивание значимости разных границ – и реальных и искусственных.

С первого взгляда «Брат» легко кажется зрителям крайне националистическим, или даже профашистским⁴⁷. Мы считаем, что отношение, изображенное в фильме, к русскости и к нерусскости не столь прямолинейно и однозначно. Большинство проблем возникают от трудности отличить точку зрения автора от точки зрения главного героя. Успенский видит различия между разными точками зрения, существующими в художественных произведениях. Он отмечает, что возможно такая ситуация, что пространственно-временная точка зрения не совпадает с психологической или идеологической точками зрения (Успенский 2000: 178-181). В «Брате» зрители, главным образом, наблюдают Данилу, сопутствуют ему и видят то, что он видит, т. е. точка зрения на пространственно-временном уровне принадлежит ему⁴⁸. Но важно то, что на психологическом и идеологическом уровнях точки зрения больше не совпадают с точкой зрения Данилы. Его мысли, мотивы и душевное состояние остаются зрителям неизвестными. Следовательно, лучше говорить не о точке зрения Данилы, а о его *поле зрения*, т. е. автор пользуется его кругозором, но показывается его не 'изнутри', а 'извне' (Успенский 2000: 178, 181).

В следующих двух главах мы будем рассматривать проблему национальности с двух отдельных точек зрения, проявляющихся в фильме. Сначала сосредоточимся на субъективной точке зрения, т. е. точке зрения Данилы, как он говорит об иностранцах и как он относится к ним. Потом обсудим объективную, авторскую точку зрения, т. е. как иностранцы и русские вообще показываются в данном фильме. Мы считаем, что особенное отношение к границам, свойственное культуре 2, является здесь только субъективным стремлением Данилы, а на объективном уровне разными способами в фильме выражено, что авторская точка зрения не совпадает со взглядами Данилы – а на самом деле противоположна им.

47 См. например Дондурей 1998, Герман 1998. О противоположном мнении см. Стишова и др. 2000.

48 Уже замечено нами в начале главы 2, что существует и некоторые сцены, где показываются другие персонажи без Данилы. В первую очередь это поступки Круглого с гангстерами. Назначение подобных сцен – подкрепить чувство приближающейся беды.

3.5.1. Национальность с субъективной точки зрения

Обобщенно говоря, основанные на национальных различиях конфликты существуют только в мышлении Данилы, Вити и гангстеров. С их точки зрения мужским персонажам дают названия, более или менее описывающие их национальности. Круглый и его помощники называют Витю Татаром. Среди них глава конкурирующей группировки гангстеров называется Чеченом. Только Данила называет Гофмана Немцем. Для гангстеров, понятно, что это связано с противопоставлением разных группировок, поддержание искусственных границ и конфликтов служит их собственным целям, главной из которых является деньги. А для Данилы подчеркивание национальности встречаемых им людей не мотивировано конкуренцией или достижением чего-то. Единственной целью подобной ненависти является упомянутое нами в предыдущей главе определение его национальной идентичности горизонтальным способом, т. е. он разделяет всех людей на 'наших' и 'ненаших', создает фальшивое чувство общности через определение какое-то общего врага. Но выраженные им взгляды во всех случаях поставлены под вопрос присутствующими в сценах другими персонажами: возражения выражаются или прямо словами, или более осторожными способами.

В Петербурге у Данилы всего четыре столкновения с представителями других национальностей: он встречает Немца, конфликтует с кавказскими безбилетниками в трамвае, американцы спрашивают у него дорогу, и на вечеринке он спорит с французом о музыке. Впервые отрицательные взгляды Данилы обнаруживаются в его разговоре с Немцем:

ДАНИЛА: Тебя как звать-то?
 НЕМЕЦ: Гофман.
 ДАНИЛА: Еврей, что ли?
 НЕМЕЦ: Немец.
 ДАНИЛА: А! А то я евреев как-то не очень...
 НЕМЕЦ: А немцев?
 ДАНИЛА: Немцев? Нормально.
 НЕМЕЦ: А в чем разница-то?
 ДАНИЛА: Ну чего ты пристал?

В данном разговоре видно, что Данила не умеет обосновать свое усвоенное наизусть фашистское мнение о немцах и евреях. Это показывает, что его взгляды не основаны на рациональном мышлении, и сам 'представитель немцев-нацистов' обращает внимание на отсутствующую там логику. Важно отметить также, что кроме ситуации с

безбилетниками, в остальных сценах с иностранцами вообще отсутствует возможность насилия; агрессивность, если появляется, выражена Данилой только словами. Все это подчеркивается тот факт, что слова Данилы не столько ужасные-опасные, сколько возникавшие просто от глупости, и их всех «можно трактовать как попытку определить группу своих» (Гладильщиков 2000).

Сразу после вышеупомянутого разговора Данила видит в трамвае двое кавказцев, которые отказываются заплатить штраф контролеру. Данила ‘героически’ вмешивается в ситуацию, и угрожая безбилетников оружием, заставляет их отдать деньги:

КОНТРОЛЕР: Штраф, пожалуйста, платите.

БЕЗБИЛЕТНИК: Какой штраф, слушай? Я инвалид.

(...)

ДАНИЛА: Заплати штраф!

БЕЗБИЛЕТНИК: Брат, не убивай, брат. Деньги возьми! Все возьми, слышишь! Не убивай брат! Вот!

ДАНИЛА: Не брат ты мне, гнида черножопая.

Мы уже в главе 2.3. обратили внимание на то, что контролер не считает поступок Данилы героическим, а молча и со страхом смотрит на него. Это опять указывает на то, что окружающие Данилу люди не одобряют его поведение. Особенно интересной деталью является то, что в предыдущей сцене, когда гангстер угрожал Немцу, он его назвал именно гнидой: «Но что, по полтинничку теперь! С тебя, гнида! С тебя сказал!» Таким образом, не только оружие переходило Даниле от гангстера, но и его отношение и манера говорить. Кажется, Данила легко подвергается влиянию.

На субъективном уровне также американцы представляют собой своего рода угрозу. Их появление в следующей сцене сопоставляет их с безбилетниками. Сейчас проблемой является языковой барьер⁴⁹, Данила не понимает по-английски. Но в этот раз Данила не прибегает к своему оружию, а просто немеет от удивления. Кэт, как современная русская молодая женщина, уже владеет иностранными языками и показывает американцам дорогу. К плохому знанию языков Данилы возвращаются позже, когда Данила на вечеринке спрашивает у Кэт о звучащей на фоне англоязычной песне: «О чем поют?» А Кэт со свойственным ей равнодушием отвечает: «А тебе не один хер? Кайфово поют». Надо, однако, обратить внимание на то, что Данила совсем не рав-

49 Здесь мы отмечаем, что с положительным отношением культуры 1 к заграничности связана и мысль о многоязычности, все должны владеть каким-то иностранным, предпочтительно европейским, языком. А культура 2, в свою очередь, «видит и в латинском шрифте, и даже в устной иностранной речи нечто потенциально опасное» (Паперный 1996: 85).

нодушно или агрессивно относиться к иностранному языку, а наоборот, его интересуется узнать значение слов. С тем же интересом он потом разжигает двуязычный спор о музыке с французом:

ДАНИЛА: Музыка ваша американская – говно.

ФРАНЦУЗ: Musique? La musique... Elle est très bien, excellent.

ДАНИЛА: Ну, чего споришь? Тебе говорят: говно музыка, а ты споришь.

Да и сами вы все... Скоро всей вашей Америке кердык.

ФРАНЦУЗ: [улыбается, кивает головой].

ДАНИЛА: Вам всем козью рожу устроим. Понял?

КЭТ: Что ты пристал? Он же француз вообще!

ДАНИЛА: Какая разница?

Разговор подтверждает наше представление о Даниле как мальчике с ограниченным знанием своего окружающей среды. Он не умеет говорить на никаких иностранных языках, он не видит разницы между другими национальностями. Типпнер видит мораль Данилы такой, что все основано на принципе: нельзя против своих, но против чужих можно (2003). Мы считаем, что это также зависит от того что он просто наивный мальчик, который пока не умеет видеть мир по-другому⁵⁰. Нам кажется важным то, что Данила все же умеет нормально общаться с иностранцами: он покупает вкусный арбуз у кавказца на рынке. С другой стороны, в ходе всего экранного действия, он убивает или ушибает 10 людей, из которых один – чеченец и девять русских. Все, кроме мужа Светы, являются гангстерами. Что касается его ненависти к иностранцам, нам кажется, что Данила ни разу переходит от слов к делу, в конце концов между них большая разница.

Витя с наглостью не только использует идеалистические представления Данилы о братстве, но постоянно взывает и к его примитивному национальному чувству (Larsen 2003. 504):

ВИТЯ: Да, он же бывший чеченский террорист. Они тоже из Москвы в Питер двинули. Захватывают все, брат. Ну я тебе рассказывал, этот рынок взял, теперь русских душит. У меня часть дела, понимаешь? (...) И теперь вот, Даня, моя очередь. Если не заплачу... Так что либо они, либо мы, вот так вот, брат (...) С ним охрана всегда – два-три боевика. Все черные. С пушками. Звери!

⁵⁰ На критику Балабанов сам ответил: «Я никакой не шовинист. Что касается героя «Брата», то он не может быть политкорректным, поскольку это парень из русской провинции» (Плахов 1998). Сергей Бодров мл., в свою очередь, ответил так: «Мне не хотелось произносить слова ‘гнида черножопая’ (...) Но Балабанов убедил меня – ведь действительно эти слова произносятся, их говорят не монстры, не чудовища, их иногда говорят практически все. И если на это не обращать внимания, легче-то не станет» (Белова 1997).

Витя оправдывает убийство тем, что человек – чеченец и угрожает русским, он создает преувеличенное противопоставление, подчеркивая бесчеловечность жертвы. Он ничего не говорит о том, что ‘русские’, о которых он говорит, являются такими же гангстерами, как и чеченцы. И Данила его слушается, потому что он был на фронте и сейчас просто переносит ту самую воинскую логику о ‘наших’ и ‘ненаших’ в послевоенное общество. На это обращают внимание и многие критики: «Мерка, по которой Данила мерит людей и вещи – война в Чечне» (Етоев 2000), Данила – «человек, которого воспитала война – других нравственных установок он просто не знает, потому что война для него никогда не кончается» (Кузьмин 2000)⁵¹. В том, как брат эксплуатирует представления Данилы, опять виден параллелизм между авторитетом брата и авторитетом общества. Ведь теми же самыми противопоставлениями и аргументами («теперь русских душит», «либо они либо мы», «звери!») общество аргументирует то, что молодым людям надо ехать на войну и там убивать представителей других наций.

3.5.2. Национальность с объективной точки зрения

В начале фильма, в происходящем в провинции прологе, тема национальности отсутствует вообще, в провинции нет иностранцев, а наоборот, она кажется подчеркнуто русской. Другие национальности появляются в фильме только в Петербурге, где встречаются иностранцы, приезжающие как из запада так и из востока: американцы, кавказцы, чеченцы, французы и даже негры. Это особенность Петербурга, принадлежащая традиции петербургского текста⁵², в котором этот город традиционно изображают как место встречи востока и запада, как место, где русскость связывается с западным влиянием (Jangfeldt 1995: 225). Топоров говорит об особенной нерусскости Петербурга, противопоставленной русскости Москвы: «ни в одном русском городе их [иностранцев] процент не был так высок [как в Петербурге] и они не играли столь видную роль в структурах власти» (Топоров 2003: 33). Именно эти бинарные оппозиции восток – запад и русскость – нерусскость противопоставляется и в изображении национальностей в «Брате».

51 Для этой точки зрения, комментарий самого Балабанова является особенно полезным: «Человек, побывавший на войне, совершенно по-другому относится ко всему, чем тот, кто на ней не был. (...) Это люди со смещенной психикой, может быть, не патологической, но все-таки смещенной, отличающейся от нашей с вами» (Сергеева 2000).

52 О других ‘петербургских’ аспектах изображения города в «Брате» мы будем говорить в главе 4.

В основном иностранцы изображены в фильме нейтрально или даже положительно: американцы, француз и кавказский торговец являются вежливыми и веселыми персонажами, не говоря уже о Немце, которого, как мы показали, можно считать самым положительным персонажем фильма. Единственной подозрительной деталью мы считаем то, что на вечеринке на заднем плане видно двое негров, один из которых ест банан, а другой поправляет огонь в камине. Но на них Данила вообще не обращает внимания. В остальных случаях, по нашему мнению, на самом деле перемешиваются четкие национальные границы: выглядящая китайкой женщина оказывается американкой, человек, считаемый Данилой американцем, в действительности француз (или может быть, канадец?). И даже кавказцы на трамвае обращают ситуацию в шутку:

КОНТРОЛЕР: Билеты, пожалуйста.

БЕЗБИЛЕТНИК: Нет билет.

(...)

КОНТРОЛЕР: Ваши билеты, пожалуйста.

БЕЗБИЛЕТНИК: Слушай, ты не русский, что ли? Я тебе по-русски говорю: нет билет!

Но прежде всего перемешиваются национальные особенности главных, русских персонажей фильма. Их можно разделить на две группы: тех, кто представляет традиционную русскость (например, мать Данилы, Света) и тех, кто представляет русскость с усвоением заграничных влияний (например, Витя, Кэт). Определяющим фактором здесь является возраст персонажа: молодые люди с большим энтузиазмом воспринимают чужое влияние, чем люди старшего поколения, которые более охотно держатся за традицию⁵³.

Усвоение русскими чужих влияний изображено в фильме, в первую очередь, негативно. Самым ярким примером является англоязычный порнографический фильм, который у гангстеров слышен на фоне перед конфронтацией с Круглым, а также песня «Max Don't Have Sex with your Ex», которая нравится Кэт. Кажется, что все поступающие в России произведения западной культуры – низкопробные и пронизанные сексом. Кэт – настоящий продукт новой капиталистической России. Ее интересуют все проявления западной культуры: плеер Данилы, попса из Европы, гамбургеры в Макдональдсе. Кэт даже произносит свою первую реплику на английском языке. Она так глубоко усвоила принципы западной современной идеологии, что даже ее имя – слово английского языка. Ее последняя встреча с Данилой не случайно

53 Здесь опять видно также распределение на горизонтальную и вертикальную линии.

происходит в Макдональдсе, являющийся самым ярким символом американского капитализма. Торговля в Петербурге управляется именно иностранцами: Немец продает часы, кавказец арбузы, Чечен владеет целым рынком.

Но традиционная русскость также не описывается единственно положительными красками. Клише русской или советской культуры изображены негативно: баня и поговорки связываются с гангстерами, мрачные коммуналки, блат и пьянство бросают тень на жизнь таких людей как Светы. Обе женщины старшего поколения представляются стереотипами русской женщины. Характер матери Данилы придерживается традиционного образа русской матери: драматичная и сентиментальная, она постоянно жалуется, сетует на свою судьбу и на судьбу своего сына, не способная, однако, предоставить решения проблемы⁵⁴. Света также традиционная репрезентация русской жены: спокойная, молчаливая и терпеливая, и для нее тоже русскость характера обозначает личное несчастье: хотя муж ее бьет, она не хочет его оставить, она страдает, но носит свое страдание с достоинством. Она одновременно покоряется своему мужу и смела и сильна духом. Прежде всего русская традиция связывается с негативностью, или даже с насилием и смертью, в поговорках, используемых Круглым. Когда он велит своим помощникам убить Витю, он добавляет: «Жизнь весит на нитке, а думает о прибыли», когда гангстеры насилуют Свету, он говорит с улыбкой: «Любишь недуг, люби холодук». Манцов называет их «дебильными рифмованными шуточками» и «образами современного фольклора» (Манцов 1998). Главное то, что они не представляют какую-то мудрость предыдущих поколений, а крайнюю жестокость, которая сопровождается злорадным смехом гангстеров перед насилием⁵⁵.

Главные оппозиции восток – запад и русскость – нерусскость воплощаются в двух представителях отца Данилы. Витя – олицетворение заграничного влияния востока: среди гангстеров его называют Татаром, наверное, потому, что выглядит как главный герой из фильма «Потомок Чингиз-Хана» (1928, Всеволод Пудовкин). Своим характером он соответствует представлениям о мужчинах Востока: он груб, жесток, хладнокровен. Ему противопоставлен Немец, представляющий традицию западного гуманизма, влияние запада. Манцов (1998) видит его как представителя нации фило-

54 О традиционном образе русской матери в кино, см. Larsen 1999: 208.

55 Беспомощность прошлого и его взаимосвязь со смертью изображены в фильме и другими способами, о которых мы говорили в особенности в главе 3.2.

софов, «за плечами которого толпятся, видимо, титаны мысли от Лютера до Хабер-маса». Таким образом, ‘немец’ здесь не намекает на народ нацистов, а он, как мы уже раньше установили, высоко моральный человек и прямо ставит под вопрос анти-семитские мысли Данилы⁵⁶. Знакомство с Немцем действительно помогает Даниле немножко расширить свой кругозор, и это сразу видно в его отношении к брату; он начинает противиться его пропаганде:

ВИТЯ: Ты дело хорошее сделал, брат. Меня выручил. И людям помог. Теперь только русские люди торговать будут.

ДАНИЛА: А немцы?

ВИТЯ: Что немцы?

ДАНИЛА: Немцы будут?

ВИТЯ: Какие немцы?

ДАНИЛА: Ну, немцы.

ВИТЯ: Зачем немцы?

Марголит отмечает, что немцем на Руси традиционно звался всякий непохожий и иной (Марголит 1998). Немец как представитель морали и прошлого и живущий на лютеранском кладбище прямо, по нашему мнению, отражает нерусскую, европейскую душу самого Петербурга⁵⁷. Кладбище для него родина, там лежат его предки, а Витя же вообще не коренной петербуржец. С другой стороны Немец представляет и признаки, которые традиционно считают особенно русскими: солидарность, гостеприимство, взаимопомощь. Хотя Немец – иностранец, он все же является «единственным, классическим – литературным – русским в фильме» (Гладильщиков 2000). С Немцем и другими бомжами Данила участвует в братской трапезе на кладбище: вместе они по-христиански делят хлеб и водку – событие которое является «заветным событием постсоветского кинематографа, излюбленное всеми нашими режиссерами» (Манцов 1998).

С этой точки зрения гневная реплика соседа Данилы кажется нелепой: «Встретил бы я тебя в 43-ем под Курском!» Абсурдность такого рода национализма подчеркивается тем, что Немец на самом деле просит у него лекарство, чтобы помочь раненому Даниле. Немец даже сам прямо признается в своей задачи сопротивляться национальным стереотипам: «Есть такая поговорка: что русскому хорошо, то немцу смерть. Вот я живу, чтобы ее опровергнуть.» Мы считаем, что этот парадокс, одновременная русскость и нерусскость Немца, отражает то, что ‘быть русским’ – это

56 Как комментарий режиссера к критику о антисемитизме и нацизме можно видеть образ Фашиста в фильме «Брат-2». Первый раз встречая его, Данила прямо спрашивает: «Немец?»

57 О немецкой душе Петербурга в петербургских текстах см. например Топоров 2003: 11 и 16.

что-то совсем другое, чем конкретная национальность человека. Согласимся с Ларсен, которая констатирует, что в фильме видно, что братство (семейное или национальное) *не может* стать базисом морального кодекса (2003: 504). Даниле надо понять, что немец может быть более русским, чем сами русские, и что собственный брат может быть более опасным врагом, нерусским, чем какой-то 'гнида', который не хочет платить штраф кондуктору в трамвае. Таким образом, мы считаем обосновано утверждать, что хотя у Данилы примитивные и даже шовинистические представления о национальностях, в ходе действия фильма такое отношение вполне деконструируется.

3.4. Горизонтальность и вертикальность в композиции кадров

Как мы уже раньше установили, большинство из сцен «Брата» показывает Данилу во взаимодействии с кем-то другим из персонажей фильма. Для изображения отношений между ними употреблено три разных вида композиции в кадрах, которые повторяются более или менее одинаково, только персонаж, взаимодействующий с Данилой, сменяется. Таким образом, эти композиции являются одним из главных способов создания оппозиции и параллели между персонажами. Мы выделяем в «Брате» три главных композиции, изображающих отношений Данилы с другими персонажами. Первым вариантом является *напротив*, который считаем начальной ситуацией, за которой обычно следует один из двух остальных композиций. Второй композиционный вариант называется *сверху вниз*, который значит неравноправное отношение между персонажами, один выше другого. Третий вариант – *рядом*, т. е. равенство между персонажами, они сидят или стоят рядом друг с другом.

Важным пунктом является то, что за начальной ситуацией следует или вертикальная композиция (сверху вниз), обозначая какой-то авторитет над другим, или горизонтальная композиция (рядом), со значением товарищества или даже духовного братства. Следовательно, композиции кадров отражают отношение Данилы к другим персонажам, или наоборот, и показывают каким образом это отношение развивается, если развивается, на протяжении действия фильма. Особенно значительным мы считаем то, бывает ли переход от одной композиции к другой результатом активного выбора, и бывает ли этот выбор вынужденный или добровольный. Особенно внимание мы обращаем также на то, бывает ли наш герой Данила субъектом или объектом

в выборе позиции. Главным образом, через композиции показывают отношения Данилы с остальными мужскими персонажами: с Витей и Немцем, и с его возможными антагонистами. Таким образом, композиционные варианты определяют, в первую очередь, иерархию мужчин, но они существуют и в отношениях с женщинами, только в облегченном виде.

Начальной ситуацией является то, что встречая разных персонажей, Данила оказывается в позиции, где стоит или сидит напротив них. Композиционно, эта позиция не столь сильно обозначена, как две остальных: персонажи обычно показываются в отдельных кадрах. В начальной части фильма милиционер, мать и Витя по очереди сидят за столом напротив Данилы. Это можно видеть как ситуацию, где авторитетный персонаж советует Даниле, который сидит тихо и послушно (см. приложение 1.1). Позиция, где Данила стоит напротив персонажей, имеет более конфронтационный характер. Это происходит обычно на улице (например, с Кэт, с американцами, с безбилетниками) или у дверей, как, например, с мужем Светы и с Бутусовым (прил. 1.2. и 1.3.). Таким образом, позиция напротив в первую очередь обозначает какую-нибудь конфронтацию, после которой определяют следующую композицию: будут ли отношения иерархическими или равноправными. Встречая людей, Данила как бы через композицию показывает, считает ли он других 'нашими' или 'ненашими'. Особным случаем является ситуация в магазинах, где Данила стоит напротив продавщицы, а эта позиция не обозначает конфронтацию. Кроме того, позиция – стабильная, т. е. она не переходит к какой-нибудь другой композиции (прил. 1.4.).

Второй вариант композиции, сверху вниз, как уже упомянуто, основан на иерархических отношениях. Здесь существует два подвида: персонаж оказывается ниже другого или против собственной воли или добровольно. Если позиция вынужденная, это сделано с помощью оружия или насилия (горизонтальный образ авторитета), а если она добровольная, это сделано через ухаживание и нежность (вертикальный образ авторитета). Два разных вида данной композиции обозначают два разных образа отцовского авторитета: в этой позиции символически или наказывают или ласкают сына. Позиция связывается с авторитетом в начале фильма, где кроме позиции напротив за столом, и милиционер и мать и Витя все смотрят вниз на Данилу, милиционер в окно, а мать и Витя стоя рядом со столом, где Данила ест. Все эти примеры представляют собой естественный, невынужденный образ авторитета. В подоб-

ную позицию можно попасть и искусственным, ложным образом: при помощи насилия. Такой подход вообще типичен для гангстеров, например, когда гангстер угрожает Немцу, он стоит с оружием, а Немец сидит ниже, но когда Данила спасает Немца, и берет его оружие, он как бы только одновременно занимает его место в насильственной композиции (прил. 2.1.). Важно отметить что, в вынужденной позиции Данила почти исключительно оказывается субъектом: он насильем заставляет людей стать ниже себя. Так происходит, например, с безбилетниками, с мужем Светы и с режиссером Степой (прил. 2.2. и 2.3.). В добровольной позиции, в свою очередь, Данила всегда является объектом ухаживания, он сам ни за кем не ухаживает. Когда Данила ранен, Света помогает ему из трамвая, а потом Немец сидит у него на кровати, эта позиция сравнивает Свету и Немца. Света также является в позиции выше Данилы, когда они вместе у нее лежат на кровати и она с нежностью кормит его (прил. 2.4.).

Третьим вариантом композиции является позиция рядом, обозначающая равенство, товарищество и братство. Эта позиция появляется исключительно результатом решения Данилы. Он активно стремится к данной позиции с такими персонажами, которых считает или хочет считать своими товарищами. Данила усаживается рядом с кем-нибудь три раза: с Немцем, с членом съемочной группы и с режиссером Степой (прил. 3.1.-3.3.)⁵⁸. Важно то, что всех мужских персонажей, с которыми Данила выбирает сидеть рядом, он сначала насильем заставил быть ниже себя. Таким образом, он как бы отказывается от неправильной иерархии (сверху вниз) с ними. Например, с Немцем, он сначала оказывается выше него с оружием, но во время всех последующих встреч он сидит рядом с ним (ср. прил. 2.1. и 3.1.). Это отражает его желание установить контакт с другими, но это не совсем удается, потому что это все еще позиция, выбранная Данилой, а не результат совместного выбора. Интересно также то, что во время последней встречи Данилы и Немца, кажется, Даниле немножко стыдно сидеть рядом с ним, он как бы осознает, что Немец должен был бы оказаться выше него. Особенным случаем этой композиции является сцена, где Данила стоит между обеими женщинами (прил. 3.4.). В данной позиции женщины сопоставляются друг с другом, и образ женщины как бы конкретно удваивается. Связи Данилы со Светой и Кэт отличаются друг от друга и тем, что с Кэт Данила

58 О композиционных вариантах между Данилой и представителями музыкальной индустрии (Бутусов, член съемочной группы и режиссер Степа) мы будем также говорить в главе 5.2.

всегда оказывается или рядом или напротив, а только со Светой в иерархической композиции сверху вниз, где Света оказывается выше Данилы.

Самым хорошим примером того, как развития отношений между персонажами показывается через композиции кадров, является отношения Данилы с братом Витей. В первой сцене, где братья встречаются, они моментально оказываются в позиции напротив друг друга, но Данила стоит спиной к брату, и брата вообще не видно. Витя заставляет Данилу стать на колени с оружием (прил. 4.1. и 4.2.). Он таким образом показывает настоящую иерархию между ними. Этот образ горизонтального, вынужденного авторитета отражает невозможность Вити в действительности занять места отца в жизни Данилы. Это является единственным случаем, где Данила оказывается объектом вынужденной позиции. Очень показательным то, что Данила и Витя ни разу не показываются рядом друг с другом, т. е. в позиции, изображающей настоящее братство. Но Витя, однако, стремится к такой позиции с Данилой в сценах, где он хочет чего-нибудь от брата: «У меня тебе предложение» он говорит и усаживается рядом с Данилой (прил. 4.3.). Это, однако, показано с другого угла съемки, чем, например, данная позиция с Немцем. В последней сцене с братом Данила велит гангстерам лежать на полу и Витя также слушается этого приказа⁵⁹. Сейчас Витя оказывается в позиции ниже Данилы, и Данила много раз конкретно просит его встать, чтобы быть рядом с ним, как настоящие братья: «Витя, что ты? Ты брат мой. Вставай, давай, все.» Но Витя не может это сделать, сознавая, таким образом, свой собственный негодность (прил. 4.4.). Здесь важно отметить, что в этот раз его положение ниже Данилы не вынужденно, а добровольно, результат активного выбора Вити.

4. «ГОРОД — СТРАШНАЯ СИЛА»: ОППОЗИЦИИ В МЕСТАХ ДЕЙСТВИЯ

В «Брате» имеется два главных места действия: деревня (или провинция) в прологе фильма, и город Петербург, в котором действия фильма главным образом происходит. Помимо них с самого начала присутствует имплицитно и город Москва, в который Данила в конце фильма направляет свой путь. Следовательно, мы можем

⁵⁹ Интересной деталью является также то, что вообще отсутствует сцена, где Данила оказался бы напротив антагониста фильма, Круглого – это же традиционная композиция между героем и его врагом. Мы считаем, что это подчеркивает наше истолкование в главе 2 о том, что Круглый в действительности антагонист Вити, а не Данилы, и конфронтация между ними оказывается второстепенной по сравнению с конфронтацией младшего брата со старшим.

разделить в местах действия фильма две бинарных оппозиции⁶⁰: провинция – город, и Петербург – Москва. Притом в самом Петербурге присутствует множество противопоставлений: парадный Петербург – низкий Петербург, Петербург гангстеров – Петербург обыкновенных людей, и на более общем уровне: публичное пространство – личное пространство. Город как бы удваивается на разных уровнях. Неотъемлемым элементом Петербурга является также оппозиции восток – запад, и русскость – нерусскость, но их мы уже рассмотрели в главе 3.5.

Для Паперного к иерархическому времени культуры 2 принадлежит и резкая пространственная иерархия, которая в общих чертах означает подкрепление оппозиции между центром и периферией и создание сильной центростремительной ориентации (Паперный 1996: 105). Тогда положение Москвы особенно усиливается: «Москва в культуре 2 некоторым образом становится тождественной всей стране» (Паперный 1996: 109). Москва занимает особенное положение центра всей страны (Паперный 1996: 107-8). В «Брате» существует именно подобная иерархия мест: провинция подчиняется Петербургу, а Петербург Москве. Но следует уточнить, что иерархическим пространство видится только гангстерами, Витей и Данилой. Потому что одновременно движение Данилы от города в город сделано возможным именно демократией пространства, свойственной культуре 1: возможность всем передвигаться в пространстве создает ту равномерность, о которой культура 1 мечтает (Паперный 1996: 64-5).

Потому, что действие «Брата» происходит именно в Петербурге, и потому, что в городе находится так много явных оппозиции, невозможно не учесть в нашем анализе влияние традиции петербургского текста⁶¹. Так называемый «петербургский текст» состоит из текстов, которые объединяет общая семантическая основа: миф о Петербурге. Согласно данному мифу, основная сущность Петербурга является дуалистической: город изображается с помощью оппозиций (Könönen 2003: 17-18).

Обычно противопоставляется идеалистический образ Петербурга как кульминации рациональности с образом Петербурга как центр хаоса (Könönen 2003: 19). В основе всех петербургских оппозиций кажется, лежит противопоставление рай – ад. Но самой глубочайшей идеей оппозиции Петербурга, по Топорову, является то, что их

60 Интересно то, что из западных жанров особенно вестерн и криминальный фильм основаны на оппозиции мест действия. В криминальных фильмах это оппозиция между двумя противопоставленными пространствами внутри города, а в вестернах город целиком противопоставляется другому пространству, обычно пустыне (Thomas 2001: 26-27).

61 О теме Петербурга в творчестве Балабанова см. Horton 2000.

синтез представляется неосуществимым (Топоров 2003: 5). Несмотря на то, что новые тексты, входящие в петербургский текст, больше создать невозможно, Топоров упоминает, что рассказы могут имплицировать тем не менее 'петербургообразный' текст, т. е. они имеют 'петербургизирующие' элементы (Топоров 2003: 111). Трудно не видеть сходства следующего описания образа Петербурга «петербургского текста» с Петербургом, изображенным в «Брате»:

Петербург – центр зла и преступления, где страдание превысила меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург – бездна, 'иное' царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека. (Топоров 2003: 8.)

Следовательно, анализируя роль Петербурга в «Брате», мы его сравниваем с повторяющимися мотивами «петербургского текста», с намерением показать как этот фильм со своими оппозициями мест действия имплицировует 'петербургообразный текст', упомянутый Топоровом. Рассматриваем и лингвистические (т. е. намеки на петербургские тексты) и топографические черты (т. е. намеки на действительные элементы города) (Köpönen 2003: 23-25). Здесь уместно обратить внимание на то, что пространственные оппозиции являются типическими и для сказок. В них бинарные оппозиции действующих лиц спроецированы на различные плоскости, например: «дом – лес (ребенок – баба-яга), наше царство – иное царство (молодец – змей), родная семья – неродная семья (падчерица – мачеха)» (Мелетинский 1969: 161). Основной оппозицией, таким образом, является свое место – чужое место. В следующих главах мы будем подробнее рассматривать упомянутые в начале данной главы бинарные пространственные оппозиции «Брата», и в конце остановимся на обсуждении отношения действия данного фильма к движению и времени.

4.1. Город – провинция

Противопоставление между городом и провинцией возникает уже в прологе фильма, где мать Данилы отправляет его из деревни в Петербург в надежде на лучшую жизнь для него. Пролог в провинции состоит из пяти сцен, в каждой из которых Данила встречается с ситуациями, параллельно повторяющимися потом в городе: драка на киноплощадке сопоставляется позже с сценой на празднике музыкантов, сцена с милиционером параллельна с совещанием Вити и Круглого, разговор с членом

съемочной группы сопоставляется с разговором с режиссером, посещение магазина с многочисленными подобными магазинами города, и сцена дома у матери повторяется в городе у брата Вити.

Одной из главных разниц между провинцией и городом является то, что в провинции видно присутствие милиции, в то время как в городе общественный авторитет оказывается в полном отсутствии. Типпнер отмечает, что кроме первой сцены, в фильме вполне отсутствуют представители закона и порядка (2003: 325-6). В провинции, когда Данила попадает в драку, его немедленно арестовывают, а в городе милиция только дважды мелькает на заднем плане. Там гангстеры свободны сделать, что угодно, являясь, очевидно, настоящими хозяевами Петербурга. Это подчеркивает бесполезность и бессильность милиции: когда речь идет об обыкновенной драке, они охотно вмешиваются, но в действительно серьезных ситуациях, когда людей убивают, они ничего не делают, но вовсе исчезают.

Отсутствие представителя общественного закона в городе отражается в том, как композиции сцен Данилы с милиционером и Вити с Круглым сопоставлены. Обе пары сидят напротив друг друга за столом, и после этого представители и городского и провинциального авторитета следят в окно (сверху вниз), как подчиненный им человек (Данила/Витя) уходит из здания. Данила, милиционер и провинция связываются друг с другом, а им (хорошим) противопоставляется связь между Витей, Круглым и городом (плохими). Важно здесь конечно то, что Данила отказывается от связи с 'хорошими'. «Пойдешь к нам?» спрашивает милиционер у Данилы, а Данила прямо отвечает «Нет». Его отказ отражается в молодом человеке в форменной одежде, входящем в комнату в тот момент, когда Данила отвечает «нет», он как бы моментальное олицетворение предложенного Даниле будущего.

Милиционера можно трактовать как еще одну возможность образа отца, предлагаемого Даниле в фильме. Сцена с милиционером сопоставляется также со сценой с матерью в кухне. И мать и милиционер беспокоятся за Данилу и пытаются найти для него выход из трудного положения. Сопоставление представителя общественного закона с образом отца заключается также в том, что милиционер был одноклассником отца Данилы, и Данила в конце фильма, говоря Вите, даже называет его дядей: «У них там этот, дядя Коля, начальник, одноклассник отцовский, помнишь?» Таким

образом, братство милиционера (хорошего) и отца Данилы (плохого) отражает братство Данилы (хорошего) и Вити (плохого). Как уже упомянуто, Данила отказывается от данной возможности заменить отца дядей, но главное, у него была возможность выбрать и совсем другой путь.

Помимо отсутствия в городе общественного авторитета, в городе также отсутствует и представитель семейного авторитета, роль которого в провинции пытается выполнить мать Данилы. Композиционно сцена с матерью повторяется в городе, когда Данила приезжает к Вите. В обеих сценах Данила сидит за столом и его образ отражается в зеркале на стене. Равнодушное отношение Вити к брату отражает отношения внутри всего общества (города): оно также равнодушно и не предлагает никакого морального кодекса или помощи для Данилы. С этим связан тот факт, что в провинции, когда Данила переходит через площадь, на краю ее виден памятник Ленину, который как бы озабоченно следит за ним. А в городе имеется Медный всадник, но Данила ходит за его спиной, памятник как бы не обращает внимание на него. С другой стороны, это намек на то, что в провинции все еще живут под влиянием советского времени (для матери город называется Ленинград), а в городе прошлое обозначает время до советской эпохи (город называется Петербург).

Дух советского времени виден и в сцене, где Данила пытается приобрести диск «Наутилуса» в магазине в провинции:

ДАНИЛА: А у вас Наутилуса «Крылья» есть? Компакт-диск?

ПРОДАВЩИЦА: Тебе чего надо? Иди отсюда, а то милицию позову!

В провинции пока не усвоили новую культуру обслуживания, свойственную капиталистическому обществу. А в городе, в свою очередь, уже другая система, у Данилы образовывается довольно близкие, дружественные отношения с продавщицей магазина. Ему все еще не удастся купить упомянутый диск, но проблема не в обслуживании, а в нехватке денег или в том, что диск «Наутилуса» «очень быстро разбирают». Таким образом, в городе более благоприятные условия для нового потребителя капиталистических продуктов – если только средства на это имеются.

Город также сближает потребителя музыки с ‘производителями музыкального продукта’. В провинции Данила расспрашивает члена съемочной группы о людях, участвующих в съемках: «А этот, орал который, он кто там у вас?» «Режиссер», – отвечает

мужчина. К данному разговору возвращаются позже в городе, когда Даниле удается установить контакт с настоящим режиссером, работающим с «Наутилусом»:

ДАНИЛА: Ты сам кто?

СТЕПА: Режиссер...

(...)

ДАНИЛА: А я вообще-то режиссеров не очень люблю... Но ничего, ты парень нормальный.

Это конечно не именно тот режиссер, который отдал приказ выкинуть Данилу, но он как бы является представителем всех режиссеров мира, и Данила в этой сцене добивается господствующего положения над всеми ними⁶². Кроме режиссеров, в городе можно увидеть самих кумиров совсем близко. В сцене, заканчивающейся дракой на съемочной площадке, можно видеть параллели с сценой, где Данила участвует на празднике музыкантов. В обе ситуации он попадет случайно, незванным гостем смотрит всех со стороны с восхищением. Разница в том, что в провинции режиссер кричит: «Выкиньте его отсюда!», а в городе, когда Данила скромно спрашивает: «Можно я там посижу чуть-чуть?», ему отвечают: «Садись!»

С другой стороны, насилие на киноплощадке можно сопоставить и с насилием, имеющимся вообще в захваченном гангстерами городе. Мать думает, что Даниле опаснее остаться в провинции: «Тут, тебя, дурака, скорее убьют», но само собой разумеется, что ситуация там как раз наоборот. В криминальных фильмах анонимность в городе предоставляет возможность сделать что угодно, а такая анонимность отсутствует в провинции, где важно сохранить репутацию и доброе имя (Thomas 2001: 53). Следовательно, в провинции у матери насильственное поведение Данилы имеет больше значения, чем в городе, где легче скрыться в толпе, и таким образом применение насилия становится более распространенным и приемлемым.

Одной из более очевидных отличий между городом и провинцией является отсутствие в городе природных элементов. Для петербургских текстов свойственна оппозиция между природой и культурой, осуществляющаяся в конфликте между камнем и водой (Jangfeldt 1995: 228, 230). В «Брате» Петербург почти исключительно

⁶² Режиссера данной сцены, Степу, часто принимают как 'альтер эго' самого Балабанова, и сцену как отражение отношений между режиссером и созданным им героем, или отношений режиссера со своими зрителями. См. например: Сиривля 2000, Манцов 1998: сцена обнажает «мазохистскую природу отношений автора со своим произведением и персонажами». Ларсен видит эту сцену как «an idealized version of the relationship between the Post-Soviet producer of culture and its consumer» (Larsen 2003: 508).

состоит из каменных строений и обработанного людям пространства⁶³, которое подчеркивается тем, что фильм начинается и кончается с природного пейзажа, где-то далеко от города. В первом кадре видны озеро, осенний лес, березы и Данила в камуфляжном костюме появляется как бы из воды, из самой сущности русского ландшафта, и гуляет перед камерой у кинооператора⁶⁴. В этой сцене провинция становится тождественной традиционному русскому природному пейзажу, который часто употребляются во русский фильмах для создания национального чувства (Gillespie 2003: 3-5). Потом в конце фильма Данила опять виден окруженным природой, но на этот раз он появляется со стороны озера, покрытого льдом и снегом. С одной стороны, это сигнализирует о ходе времени с осени до зимы, а с другой, параллельность данных сцен намекает на то, что совершился какой-то цикл, и всем пора начинать снова с начала⁶⁵.

4.2. Миф о Петербурге: удвоение города

В начале фильма для матери, и через нее и для Данилы, город представляется утопическим: местом многочисленных возможностей и лучшей жизни. Идеалистическое представление о городе соединяется с идеалистическим представлением о Вите: «Одна надежда у меня, Витенька мой. Большой человек он там, в Ленинграде». Но как и брат, так и Петербург оказываются совсем другими, чем ожидали, город охвачен гангстерами и там можно преуспеть только преступными способами. Таким образом, город сразу удваивается: на то, каким он кажется с точки зрения матери, провинции, и каждого постороннего, не петербургского человека, и на то, каким он в действительности есть и каким открывается своим жителям: «На одном полюсе признание Петербурга единственным настоящим (...) городом в России. На другом – свидетельства о том, что нигде человеку не бывает так тяжело, как в Петербурге» (Топоров 2003: 9). Мотив удвоения, который мы уже рассматривали в отношении действующих лиц, появляется также в месте действия фильма⁶⁶. Изменение образа города отражается в названиях, используемых о нем: Когда Данила прибывает в

63 Об исключениях мы будем говорить позже.

64 Здесь видно интересное сходство с традицией вестерна: «The typical Western movie opens with a landscape shot. (...) In the beginning, say these shots, was the earth, and the earth was desert. It was here first, before anything. And the story you are about to see goes back to the beginning of things, starts, literally, from the ground up. In the instant before the human figure the human figure appears we have the sense of being present at a moment before time began.» (Tompkins 1992: 69-70.)

65 К понятию времени мы возвращаемся в главе 4.5.

66 Или, с точки зрения петербургского текста и также сказок Гофмана, наоборот: дуализм Петербурга/города отражается в его жителях и воплощается в настоящих двойниках (Passage 1963: 233).

город, он послушно пользуется словами матери: «Только два дня в Ленинграде». Но брат Витя потом поправляет его: «Не Ленинград, а Петербург – Питер». Изменение названия обозначает также разницу между представлениями разных поколений; современный город уже другой, чем город в молодости матери.

Именно встречаемый Данилой дисбаланс между ожидаемым и петербургской реальностью является одной типичной чертой мифа о Петербурге: «эта ситуация провинциального ‘идеалиста’, оказавшегося в мире петербургского ‘материализма’ и материальности, повторялась неоднократно, став особым типом» (Топоров 2003: 70). Хотя Данила, может быть, не совсем соответствует образу ‘идеалиста’, здесь, в фильме, все же происходит описанная Топоровом ‘гипер-оценка’ города, т. е. человек встречается с городом не непредвзято или с преувеличенными надеждами, но не умеет найти себе в нем места, или перенесенные страдания ‘петербургского’ существования ломают или озлобляют его (Топоров 2003: 11). Этот процесс ведет к возникновению особенного типа ‘пропавших людей’ в петербургских текстах (Топоров 2003: 70). Мы считаем, что Немец намекает именно на данный миф, когда говорит Даниле в конце фильма: «Сильные приезжают, становятся слабыми. Вот и ты пропал.»

Однако сначала, когда Данила приезжает в Петербург, город изображается через его самые известные достопримечательности как классический парадный Петербург. Зрителям показывают, как Данила гуляет мимо Медного всадника, Исаакиевского собора, Аничкова моста и Казанского собора. Все данные объекты, однако, показывают немножко со стороны, Данила гуляет именно мимо них; для него фасады оказываются второстепенными, он же, в действительности, ищет квартиру своего брата. Как мы уже отметили в предыдущей главе, Данила ходит за спиной Медного всадника, находясь, таким образом, уже на ‘обратной стороне’ города. По нашему мнению, то, что Медного всадника показывают первой из всех достопримечательностей Петербурга, является сознательным намеком автора на традицию петербургских текстов.

Фасад города, кажется, только для туристов, а зрителям эту красоту после первой сцены в Петербурге больше не показывают. Сирипля (2000) отмечает, что в фильме отсутствуют цвета, в нем доминирует желто-серая гамма и сам город – неряшлив, замызган и сер. Нам на протяжении остальной части фильма показывают другая

сторона города: «Глухие парадняки, грязные рынки, коммуналки, населенные алко-голиками, трамвайные депо, вокзалы, толпа на Невском и даже прекрасные городские пейзажи – все фактуры были сознательно подобраны для создания образа знакомой, заброшенной, необратимо деградирующей среды» (Сирипля 2000)⁶⁷. Богомолов удачно описывает, как в фильме реальная топография Петербурга вывернута наизнанку:

Если попробовать изобразить карту города сразу после просмотра фильма, то она в воображении зрителя должна нарисоваться следующим образом. В центре – лютеранское кладбище. Непосредственно к нему прилегают рынок, дискотека, киллерский офис с компьютером и секретарями-телохранителями, вокруг лепится скопище домов-склепов, разбавленное дворами и проулками [...] Что же касается Невы с ее державным течением и прочими архитектурными красотами, то все это периферия, окраина [...] (Богомолов 1997: 28.)

Таким образом, зрителям открывается более настоящая, безымянная сторона Петербурга, где живут обыкновенные люди. Анонимные объекты могли бы находиться где угодно в городе, являясь одновременно типическими именно для Петербурга, т. е. ‘общепетербургскими’, создающими обобщенный образ города (Könönen 2003: 26). Точные адреса даются только для трех мест: адрес квартиры Вити – «Мойка 1, квартира 8», Немец, в свою очередь, живет на Смоленском лютеранском кладбище, и встреча на машине с гангстерами происходит на Васильевском острове, но именно за гостиницей «Прибалтийская», так что самой гостиницы вообще не видно.

Действительно, Петербург (и тем самым и российское общество вообще) изображен в фильме крайне негативно: среди персонажей гангстеры, бомжи, наркоманы и женщина-жертва домашнего насилия. Картина соответствует определению Топорова о ‘низком’ Петербурге, где преобладают безобразие и однообразие (Топоров 2003: 68). По его словам, петербургский текст ориентирован на тот полюс, где плохо, где страшно и где страдают (Топоров 2003: 30). В «Брате» этот Петербург страдания и страха также разделен на две части, где противопоставляются богатые – бедные и гангстеры – обыкновенные люди. Отличительными признаками этих двух миров являются, таким образом, деньги и насилие⁶⁸. Петербург богатых принадлежит исключительно гангстерам: у них более просторные квартиры, к которым приводят

67 Для Сирипля, однако, все эти детали изображения Петербурга обозначают, что «Питер для Балабанова – город свой, реальный» (2000). Мы с этой точкой зрения не совсем согласны, нам кажется, что все-таки ‘серая реальность’ города преувеличивается в «Брате».

68 Надо отметить, что в мире обыкновенных людей также существует их собственный, домашний вариант насилия.

вестибюли, пышающие роскошью минувших дней, они имеют компьютеры, машины, сотовые телефоны, они отдыхают в бане, носят малиновые пиджаки, становящиеся признаками новых русских (Faraday 2000:152). В Петербурге бедных живут все обыкновенные люди, к жизни которых принадлежат многие реалии советского времени: тесные коммуналки, водка, почти все, что угодно (квартиру или оружие) можно получить по блату, быт сильно окрашен недоверием – деньги рассматриваются не свет, двери открывают неохотно.

Образ Петербурга в «Брате» окончательно сочетается с традиционным мифом о Петербурге, когда Немец говорит Даниле: «Город? Город – страшная сила. А чем больше город, тем он сильнее. Он засасывает. Только сильный может выкарабкаться. Да и то»⁶⁹ В его репликах город олицетворяется и мистифицируется как хаотический центр зла, живущий за счет душ и сил своих жителей. В петербургском тексте с городом существенно связывается, по словам Топорова, «большая ‘страшность’», в ее чистом виде, беспричинном, безобъектном и метафизическом (Топоров 2003: 90). Подчеркивается также «злое начало города» (Топоров 2003: 47). Когда Данила последний раз встречает Немца, они возвращают к этой теме:

ДАНИЛА: Вот ты говорил: город – сила. А здесь слабые все.

НЕМЕЦ: Город – это злая сила. Сильные приезжают, становятся слабыми. Город собирает сил. Вот и ты пропал.

В петербургском тексте также повторяется разница между ‘сильными’ и ‘слабыми’ душами. В этом смысле, сильные – те, кто преодолевает односторонности взгляда на город и выходят к некоей синтетической позиции. А слабые – те, кто неспособен усвоить себе Петербург именно как цельно-единое. (Топоров 2003: 15.) С точки зрения «Брата», слабы именно те, кто подчиняется насилию города, без попыток найти какой-нибудь другой способ жить в нем. А с точки зрения Данилы слабы те, кто вообще должен жить в городе и даже не хочет изменить ситуацию. Ему не понятно, почему и Света и Кэт отказываются от выхода из города с ним. Жители как бы живут в симбиозе с городом, они не могут и не хотят оставить его ‘силовое поле’⁷⁰:

Да, в этом городе жить невозможно, и нечто подлинное, последний остаток человеческого протестует против него, и все-таки люди этих убеждений и чувств жили в Петербурге, продолжали жить как правило имея

69 Сам Балабанов прокомментировал этот диалог так: «Диалог должен быть лаконичным и емким, а если можно совсем без него обойтись, то лучше обойтись (...) Это я в первом «Брате» придумал дурацкий диалог о страшном городе, надо же было что-то Немцу говорить, но он мог сказать и что-то совсем другое. Повторюсь: я к диалогам всерьез не отношусь.» (Сергеева 2000.)

70 Только Данила и его брат, будучи не из Петербурга, имеют способность передвижения внутрь и вне пределов города. Об этой способности и движении вообще, мы будем говорить в главе 4.5.

возможность выбора, нередко соблазнительного, и получали от города нечто неопределимо важное и нужное. (Топоров 2003: 12.)

Как в петербургском тексте, так и в «Брате» Петербург является закрытым заколоченным кругом, где люди привыкли жить и будут жить. Кругообразность города отражается на рельсовом пути ведомого Светой трамвая, трамвай же по тем же рельсам ходит по кругу, как и жизнь и брак Светы.

Кроме нищенства, бродяжничества и большого количества представителей преступного мира, Топоров учитывает еще одну аномалию реального Петербурга – большое преобладание мужского населения над женским, следствием чего является низкий процент браков и семейных людей (Топоров 2003: 32). Петербург в «Брате» представляется именно как город мужчин и преступников: в фильме вообще не изображено счастливых или традиционных семей, женщины имеют маргинальные роли, и мужские образы – почти исключительно гангстеры и другие агрессивные персонажи. Нина Цыркун пишет о том, как многие из русских фильмов конца 1990-х описывают неизбежную смерть общества, происходящую от разрушения патриархальной линии (Tsyrkun 1999: 64)⁷¹. В «Брате» тоже изображается преимущественно мужской мир, где вместо любви и семьи мужчины сосредоточиваются на уничтожении друг друга⁷². Такому обществу свойственно насилие как в общественном, так и в частном плане (Тирнер 2003: 324). Следовательно, Петербург «Брата» – действительный город смерти, сердцем которого является кладбище. Он таким образом конкретно соответствует городу, который, по петербургскому мифу, основан на слезах и трупах (Топоров 2003: 72). Топоров даже называет Петербурга «фабрикой смерти», куда люди только приезжают умирать (Топоров 2003: 32).

71 «The male body (...) consists exclusively of gangsters [...] The suicidal syndrome here takes other, much more aggressive forms of male self-extermination. In big cities men prefer to annihilate each other (...)» (Tsyrkun 1999: 64).

72 Такой подход типичен также для вестернов: «The Western plot therefore turns (...) on external conflicts in which men prove their courage to themselves and to the world by facing their own annihilation. This form of heroism has consequences for the kind of world the Western hero inhabits. When life itself is at stake, everything else seems trivial by comparison. Events that would normally loom large – birth, marriage, embarking on a career – become peripheral, and the activities and preoccupations of everyday life seem almost absurd. The Western's concentration on death puts life on hold.» (Tompkins 1992: 31).

4.3. Публичное пространство – личное пространство

В данной главе мы рассматриваем оппозицию между публичным пространством и личным пространством, противопоставление которых связано с оппозицией между пространством на улице и пространством внутри домов, т. е. пространство внутри домов обычно понимается как личное пространство, а пространство вне домов, на улице, как публичное пространство. В «Брате» разница между данными оппозициями, однако, стирается, что видно, например, в том, как двое персонажей связываются с улицами Петербурга: Немец живет на кладбище и Кэт во двореке, о котором она сама говорит Даниле: «Здесь меня всегда найдешь.» Для Немца и Кэт пространство на улице, таким образом, является личным местом. Это напоминает стремление культуры 1 к пространственной равномерности, которой противопологаются мысли культуры 2 о иерархическом пространстве, где для каждого действия и ситуации имеется свое место (Паперный 1996: 124). Люди, живущие на улице, являются, однако, незащищенными перед открытым насилием гангстеров, владеющих публичным пространством. Это пространство как место насилия отражается в сценах, где гангстер требует денег от Немца, Данила угрожает безбилетниками оружием, и прежде всего в том, что Данила совершает убийство Чечена при дневном свете на рынке, переполненном людьми.

Дома и пространства внутри домов, в свою очередь представляют собой убежище от хаотичного и опасного города. В русской культуре дом с его строго охраняемыми границами (заборы, замкнутые двери, затрудненный вход) являются важными понятиями для русской идентичности (Hellberg-Hirn 1999: 51). Эта потребность русского народа в контроле над личным пространством раскрывает коллективную неуверенность и желание защититься от всякого чужого влияния (Hellberg-Hirn 1999: 68). Не один раз повторяется в «Брате» сцена, где в дом какого-нибудь персонажа чужие люди пытаются попасть с помощью насилия или даже оружия. Эта борьба за личное место и покой в доме всегда происходит через порог, у дверей дома⁷³: Витя встречает брата с оружием в руках, гангстеры взломают замок и потом сторожат дверь с оружием. Даже когда Данила только хочет снять квартиру, дверь не хотят открыть. Ситуация делает интересный поворот, когда Данила препятствует вход в дом мужу Светы: «А вот ты, Павел Евграфович, слушай меня внимательно: сейчас ты мне отдашь ключи и навсегда забудешь номер этого дома и этого телефона, понял?» В

73 См. приложение, кадры 1.2. и 1.3.

этом случае тот, кто живет в доме, оказывается насильником, а чужой, посторонний человек (Данила) занимает его место как хозяин-хранитель личного пространства.

В «Брате» также насилие имеет свой публичный и личный варианты. Насилие, применяемое гангстерами на улицах – публичный вариант, а насилие мужа над своей женой – личный вариант. Данила невольно дает стимул к переходу от публичного насилия на личный план, когда гангстеры ища Данилу, насилуют Свету. Круглый берет на себя роль мужа и предупреждает Свету: «Ну, смотри.. Если обманула, накажу.» И когда он с гангстерами проникают в ее квартиру, он говорит: «Я же тебя просил: не обманывай мужа. Не по-христиански это.» Герасимова разделяет два вида контроля, возникающего в коммуналках советского времени: горизонтальный контроль обозначает контроль друг над другом между самими жильцами, и вертикальный контроль обозначает контроль сверху, со стороны государственной власти (Gerasimova 1999: 112). Как мы уже показали в третьей главе, в «Брате» в отсутствие настоящего общественного авторитета, гангстеры заняли его место, и в этом случае горизонтальный контроль также не исполняется, потому что соседи только слушают за дверью, когда Света изменяет своему мужу, и ничего не делают также, когда муж ее бьет. Оба вида контроля и оба вида насилия, публичное и личное пространство, гротескно сливаются вместе, когда гангстеры наказывают Свету за внебрачную связь.

Герасимова пишет, что в коммуналках двери комнаты, представляли конкретную физическую границу между личным и публичным местами. Но на практике они создавали только иллюзию личного пространства, форму, которую Герасимова называет ‘общей личной жизнью’. (Gerasimova 1999: 127-128.) Людям не разрешали иметь ничего частного, все должны были быть открытым для постоянного рассматривания и контроля (Gerasimova 1999: 112). Это в фильме видно, например, в том, как соседи слушают за дверью Светы, когда она первый раз приглашает Данилу к себе. Понятие частной жизни довольно поздно возникло в русской культуре, и обычно оно «противопоставляется не ‘общественной жизни’, а русской душе и русскому характеру» (Бойм 2002: 103-104). Когда Света пытается воспрепятствовать входу гангстеров, Круглый даже говорит ей: «Не по-русски это». В «Брате» вообще мало показывают людей в полном одиночестве, какими они являются, когда никто не наблюдает их, они как бы все живут без личного места. Самым ярким исключением является короткая сцена, где показывается Света, после ухода Данилы. Ее муж

с соседом пьют водку на заднем плане, а Света сидит лицом близко к камере и плачет. На данный момент она разделяет свое личное пространство с зрителями. Это единственная сцена, где нам показываются ее настоящие чувства, и даже композиционно сцена сильно отличается от других сцен фильма. Интересной деталью является также то, когда Данила проводит первую ночь в Петербурге на улице, и он спит с открытыми глазами. Подобная крайняя настороженность напоминает больше войну, чем нормальную жизнь.

Из-за масштабного отсутствия личного пространства, по мнению Бойм, советский человек никогда не испытывал 'вуайеризм', являющийся популярным симптомом в Западе. В России человек испытывал не столько желание подглядеть, сколько необходимость отвести глаза (Бойм 2002: 203). Эта 'необходимость отвести глаза' мы считаем одной из причин того, что в фильме употреблен крайне своеобразный монтажный прием: затемнения между сценами или рядами сцен. Своеобразно здесь то, что сцена обычно заканчивается затемнением перед климаксом действия, а не после него, как принято⁷⁴. Кадр темнеет, например, в тот момент, когда охранники режиссера догоняют Данилу на киноплощадке, или камера может просто отворачиваться от действия, например, когда Данила убивает Чечена. Таким образом, автор «не намерен показывать то, что принято делать предметом рассмотрения в голливудском криминальном кино: аффекты и кровавые аттракционы» (Манцов 1998). Затемнения происходят не только в сценах насилия, но и когда Данила собирается поцеловать Свету или когда Кэт ведет Данилу в спальню. Неприлично смотреть насилие или акт любви других людей, это личное дело и личное место, и зрителям лучше отвести свои глаза – вместо того, чтобы вмешиваться в чужие дела. Быстрая конфронтация Данилы с Круглым оказывается удивительно-потрясающей, именно потому, что зрителям прямо показывают как Данила стреляет лежащих на полу гангстерах на спину, в этот раз глаза не отводят, никаких затемнений там нет⁷⁵.

74 «Decoupage classique [классический голливудский монтаж] demands that a shot be cut so that the editing doesn't interfere with the central action of the shot. If we plot the action of each shot so that we get a rising then a falling curve, Hollywood grammar demands a cut shortly after the climax of the curve.» (Monaco 1981: 184.)

75 О других значениях многочисленных затемнений в «Брате» мы будем говорить в главе 4.5.1.

4.4. Петербург – Москва

В оппозициях мест действия в «Брате» присутствует и противопоставление Петербурга с Москвой. Ни в одной сцене действие там не происходит, но она упоминается в репликах разных персонажей. Это противопоставление свойственно петербургскому тексту (Топоров 2003: 74). По словам Топорова, в данной оппозиции существует две возможных схемы: по первой из них бездушный, официальный, неестественно-регулярный и нерусский Петербург противопоставляется душевной, естественной и русской Москве. По второй схеме Петербург как цивилизованный, культурный, планомерно организованный, европейский город противопоставляется Москве как хаотичной, беспорядочной, полуазиатской деревне (Топоров 2003: 16). О Москве в «Брате» говорят всего четыре раза: первый раз ее упоминает Круглый, когда он говорит с Витей, потом Витя два раза говорит о ней Даниле, и в конце фильма Данила сообщает, что направляет свой путь именно туда.

Для матери Данилы существует только оппозиция между Петербургом и провинцией, для нее деревня – провинция, а Петербург – большой город, где сбываются все мечты. А Витя сразу передвигает 'центр тяжести' из оппозиции деревня – Петербург к оппозиции Петербург – Москва: «Питер. Красивый город, но провинция. В Москву ехать надо.» Получается иерархия пространства, о которой мы уже говорили в начале главы 4, и которая свойственна культуре 2: «В культуре 2 окончательно складывается иерархия городов. [...] Москва и Ленинград в культуре 2 устойчиво становятся №1 и №2» (Паперный 1996: 109). По словам Вити, в Москву надо ехать потому «в Москве вся сила.» Это намекает на реплику Немца, где он говорил о страшной силе Петербурга. Он утверждает, что «чем больше город, тем он сильнее». Таким образом, можно полагать, что Москва, будучи больше Петербурга по размеру, также обладает более огромной и страшной силой. Немец и Витя опять противопоставляются тем, что Витя не видит ничего страшного в подобной силе городов, а наоборот, сила его привлекает. В петербургских текстах Москва по сравнению с Петербурга кажется органическим, святым, более естественным городом, который не вызывает такого же экзистенциального страха, как Петербург (Könönen 2003: 18). Но мы считаем, что в «Брате» Москва вызывает страха еще больше Петербурга именно тем, что она более естественный, органический, и одним словом, более русский город.

В протяжении всего действия фильма Москва связывается особенно с образом Вити и гангстеров. Когда зрителям первый раз показывают Витю, самой первой репликой в сцене является поговорка Круглого: «Кто в Москве не бывал, красоты не видал.» Из уст главы гангстеров мотив Москвы переходит в слова Вити, и от него дальше в речь Данилы. В реплике Вити также намекается на то, что преступность фильтруется в Петербург именно через Москву: он рассказывает Даниле, что гангстеры-чеченцы «тоже из Москвы в Питер двинули». Таким образом, Москва не только центр и символ древней России, но является и современным центром организованной преступности. И если Петербург как антитеза Москвы представляет собой противоположным всей России и русской идее (Jangfeldt 1995: 226), он в «Брате» со своей западностью противопоставлен азиатскому влиянию Москвы.

Когда в последней сцене фильма дальнобойщик спрашивает у Данилы: «А едешь ты куда?» Данила с уверенной улыбкой отвечает: «В Москву!» На этой реплике фильм и заканчивается. Паперный упоминает следующую поговорку: «В Советском Союзе три класса населения: 1) живущие в Москве; 2) на пути в Москву и 3) надеющиеся попасть в Москву» (Паперный 1996: 83). Иными словами, место жительства определяет и иерархию людей (Паперный 1996: 110). Данила со своим решением принимает излагаемую Витей иерархию пространства, начинает путь к центру всего, и тем передвигается на высший уровень иерархии. А старший брат возвращается обратно на самый низкий ступень иерархии, в деревню к матери. Данила единственный, кто достаточно силен совершить путь к центру. Одновременно показывается и цикличность времени и действия: сопоставляя конец фильма с его началом, автор как бы дает зрителям понять, что в Москве будет происходить то же самое, что произошло в Петербурге. Данила будет очищать столицу от гангстеров, для которого он получил признание через очистку Петербурга, и самое главное, через победу над старшим братом. С другой стороны, ответ Данилы является крайне положительным и полным верой в будущее: все будет хорошо, как только приедем в Москву. Топоров пишет: «Разница в структуре между полновесным пространством Москвы и квазипространством Петербурга объясняет, почему в Москве живется удобно, свободно ('по своей воле'), надежно (*с опорой на семью, род, традицию*), а в Петербурге – не по своей воле и безопорно» (Топоров 2003: 21, курсив наш). Возможное такое истолкование, что Петербург со своим отсутствием прошлого не может ответить на вопросы Данилы, именно потому что это город слишком европейский и не достаточно

древний. И поэтому в конце фильма Данила обязан ехать дальше, в Москву, в самую сущность русской души, чтобы окончательно решить проблему самоидентификации.

4.5. Время – движение

В данной главе мы обсуждаем, как в «Брате» относятся к времени и движению. Они не представляют собой бинарную оппозицию, а скорее тесную взаимосвязь, о которой мы уже говорили в главе 3.1. Там мы установили, что общество, изображенное в «Брате», является горизонтальным, то есть отказывается от своего прошлого. Мы утверждали также, что общество «Брата» имеет многие черты культуры 1, описываемой Паперным. Одной из таких черт является тенденция к движению, которая противопоставляется неподвижности культуры 2. Эта тенденция осуществляется в Даниле, который не только передвинется от города в город, но много раз в протяжении фильма повторяется сцена, где он, кажется бесцельно, гуляет на улицах внутри города. Обсуждая теорию Паперного, Медведев подчеркивает роль передвижения как акта вольной воли или даже акт протеста, обозначающего особенную демократию пространства (Medvedev 1999: 32). Данила как бы сильнее и свободнее других своей способностью гулять и передвигаться. Но с этой способностью связана трагедия: как в культуре 1 движение обозначает отрыв от корней и разрушение семейной единицы (Паперный 1996: 68), так и в брате оно обозначает одиночество героя. Сирипля пишет по поводу «Брата»: «Лишь тот, кто полностью свободен от связей и норм сложившейся системы человеческого общежития (...) способен стать сильнее всех» (Сирипля 2000). Таким образом, Данила обычно изображается на улице один. Только самые близкие ему люди, Немец и Света, каждый по одному разу, гуляют с ним: за Немцем Данила идет на кладбище, а со Светой он гуляет в трамвайное депо. Со всеми остальными персонажами Данила общается неподвижно: они или сидят или стоят рядом друг с другом или напротив друг друга. Данила также никогда сам не управляет каким-либо средством передвижения, всегда кто-нибудь другой сидит за рулем: или Витя, или гангстеры или Света или дальнбойщик. Это можно видеть как сознательное отклонение от традиции западных жанров⁷⁶.

⁷⁶ Собственная машина – важный элемент для героев боевиков, в которых обычно включается сцена быстрого преследования на машине. А маскулинность героев вестернов часто связывается с умением отлично ехать верхом.

Прогулки по Петербургу – один из повторяющихся мотивов петербургских текстов. Как у Гоголя, так и у Достоевского герои рассказов часто с беспокойством или в глубоком размышлении, бесцельно или привлеченным мистической силой гуляют по улицам города. С этим часто связано чувство неполноценности, социальное аутсайдерство или ужас толпы (Топоров 2003: 71-72). Но Данила, когда гуляет, кажется, ничего не размышляет, его мысли, по крайней мере, скрыты от зрителям. Кроме того, его прогулки, по большей части, являются мотивированными: он, приехав в Петербург, ищет квартиру брата и диск, потом, по советам Вити ищет новую одежду и квартиру, когда рана зажила, он идет в парикмахерскую. Именно потому, что зрителям не известны его мысли, прогулки его могут, на первый взгляд, казаться бесцельными. В прогулках также нет ничего отчаянного или беспокойного, испытываемое Данилой социальное аутсайдерство, кажется, ему не мешает⁷⁷. Главным образом, Данила гуляет один на пустых, или почти пустых улицах. Петербург оказывается необыкновенно незаселенным. Но в конце, после последней встречи с братом, Данила гуляет на улице среди других людей, и камера отходит от него, и он как бы теряется в толпе. Тогда он интегрируется среди других людей, найдет, по крайней мере на момент, свое место в этом ‘горизонтальном обществе’.

В сценах, изображающих прогулки Данилы, как и в образе Петербурга в фильме вообще, место действия стирается: безыменные места могли бы находиться где угодно в черте Петербурга. Одинаковым образом повторяющаяся сцена дает ритм действию фильма, но одновременно и стирает представление зрителей о течение времени. Как мы уже говорили в главе 4.1., одной чертой, принадлежащей к противопоставлению провинции и города, является отсутствие природных элементов в Петербурге, и их присутствие в провинции. С этим отсутствием связано и понятие времени, его действительное течение можно в фильме определить только с помощью вида на природу в провинции в начале и в конце фильма. Таким, образом, в городе отсутствует не только природа, но и время. В мифе о Петербурге его представляют как город без истории и без прошлого, потому что он же был создан одним человеком, его строительство начали с нуля (Könönen 2003: 18). Топоров цитирует Герцена: «Жизнь Петербурга только в настоящем: ему не о чем вспоминать, кроме о Петре 1, его прошедшее сколочено в один век, у него нет истории, да и нет и будущего, он всякую осень может ждать шквала, который его потопит» (Топоров 2003: 17).

⁷⁷ В его прогулках есть даже нечто медитативное, с этим связываются его плеер и музыка – тема, на которую мы обращаем внимание в главе 5.3.

Это приводит нас обратно к теме горизонтального общества, о котором мы говорили в начале главы 3, т. е. отсутствии временного плана в жизни, изображенной в фильме. По словам Паперного, отказ культуры 1 от своего прошлого противопоставляется тенденции культуры 2, которую «начинает интересоваться путь, которым она пришла к настоящему моменту, начинает интересоваться история» (Паперный 1996: 45). В культуре 1 символом подобного, на ее взгляд отрицательного, стремления считают кладбище (Паперный 1996: 42). В «Брате» кладбище занимает центральное место в Петербурге, и является единственным местом в городе, где видны природные элементы: деревья и зелень. Таким образом, мотивы природы и времени связываются именно со смертью. Ларсен отмечает, что на отсутствие времени намекает и песня «Крылья»: «Раньше у нас было время, сейчас у нас есть дела». Именно сразу после первой части данной строки, режиссер на киноплощадке кричит «стоп» и песня прерывается (Larsen 2003: 506).

Отсутствие прошлого видно даже в монтаже фильма: главным образом представление зрителей о течении времени стирается с помощью затемнения между кадрами, которые мы уже упоминали в главе 4.3. С помощью этих затемнений фильм разделяется на 25 частей, каждая из которых длится от 2-х до 15-и минут. В теории кино обычным обозначением затемнения считают долгое временное продолжительность между сценами, прерванными затемнением⁷⁸. Затемнения намекают на то, что прошло много времени, но зрителям точно не раскрывают сколько, они также имеют успокоительное влияние и, по словам Сиривли, придают фильму «почти стихотворный ритм», и дают зрителям почувствовать присутствие авторского 'я' (Сиривли 2000). Эти паузы также прерывают непосредственную связь между причиной и следствием: после затемнения ситуация как бы начинается сначала, на пустом месте, без всяких связей с предыдущей сценой. Данная тенденция не чужда культуре 1: «От прошлого культура [1] отграничена ясно выраженной точкой начала, где все начинается заново и как бы на пустом месте» (Паперный 1996: 41).

78 «Although fades are non-diegetic devices, cuts are conventionally understood as instantaneous transitions between different bits of the narrative world, so the blackness of the screen after the not quite instantaneous fade seems almost to constitute a blackness in the film's narrative world itself, a momentary annihilation or rupture of its fabric.» (Thomas 2001: 106).

4.5.1. Проблема памяти: «Как вспомнишь, так сердце болит»

Мотив отсутствия времени осуществляется конкретно в жизни Данилы через отсутствие отца. Как мы уже в начале главы 3 показали, это обозначает разрыв между вертикальной и горизонтальной линиями, от которого следует и отсутствие прошлого и будущего в жизни Данилы. Это, конечно, является обыкновенной чертой традиционных героев боевиков: Данила – человек без прошлого. Мы знаем, что он участвовал в войне в Чечне, но каждый раз, когда у него об этом спрашивают, он коротко отвечает: «В штабе отсиделся писарем». Однако по его поведению видно, что он хорошо владеет оружием, он первоклассный убийца. Данила о своем прошлом не хочет вспоминать и еще меньше о нем говорить. Беумерс говорит о войне в Чечне как войне, с которого не возвращаются герои и о которой нельзя вспоминать (Beumers 1999: 81). Не вспоминать и не думать – это также самое важное правило на войне, чтобы остаться в живых. На войне важно находиться в постоянном движении: здесь связываются мотивы памяти, времени и движения⁷⁹. Это правило также подходит для общества, изображенного в фильме. Настоящее время там напоминает военное положение, на которое намекает реплика матери в начале фильма: «Уж лучше бы в армии остался. Тут тебя, дурака, скорее убьют.»

Прошлое и память связывается, таким образом, со смертью и болью. Данила предпочитает ложь тому, чтобы начать вспоминать то, что в действительности произошло на фронте. «Ты где служил?» у него много раз спрашивают, а всем его ответ одинаков: «В штабе». Одинаковым образом и Света отказывается рассказать Даниле подробности о своем насильственном браке: «Ну, скажи», – просит Данила, а она отвечает: «Не хочу.(...) Ну, ладно, не дуйся. Может, когда-нибудь расскажу». Сопоставление испытания Светы и Данилы опять связывает насилие на личном уровне с насилием на общем уровне. Жертвам и того и другого слишком больно вспоминать и говорить о происшествиях. На это символично намекает слова песни советских времен «Раскинулось море широко», которую Света поют на кухне после ее изнасилования: «И красное море шумит / А берег суровый и тесен / Как вспомнишь, так сердце болит...» С сарказмом она предлагает Даниле участвовать: «Споем?», как бы сознавая разделяемое ими между собой отношение к памяти.

⁷⁹ С этой точки зрения особенно интересно, что рекламным слоганом «Брата-2» было именно предложение: «Главное – не останавливаться».

Данила не только отказывается от воспоминаний прошлого, но отдаляет себя и от насильственных действий в настоящее время. Такой подход изображается через монтаж и особое кадрирование кадров, в которых он употребляет оружие. Когда у него оружие в руках, это обычно показывают крупным планом, т. е. его руки показывают отдельно от его лица или тела⁸⁰. Это символизирует, на наш взгляд, что его насильственное поведение происходит как бы автоматически, без его духовного или умственного участия. Голова не знает и не думает о том, что руки делают. Это особенно видно в сцене, где он готовится оружие для убийства Чечена, под аккомпанемент песни «Наутилуса» «Нежный вампир»: сначала показывают крупный план лица Данилы, и одновременно в песне поют «Как невинный ребенок», потом показывают крупный план рук, обращающихся с оружием, с произношением в песне строки: «Словно нежный вампир». Таким образом подчеркивается как с отсутствием сознательного действия отнесительна также и ответственность: несмотря на свой поступки, Данила остается невинным. Прошлое означает также наличие совести: без памяти отсутствует также способность покаяния.

Подобное значение критики обычно придают и затемнениям, которые, по мнению критиков, изображают именно психику главного героя: Марголит (1998) пишет, что всякий эпизод по сути как бы начинается с чистого листа: «Герой совершает действие, еще один подвиг, но остается внутренне совершенно неподвижен и рождается заново в любом последующем эпизоде» (Марголит 1998), «затемнения в «Брате» (...) еще один знак того, что в жизни нет линии, осмысленного поступательного движения, а всем правят импульсы» (Гладильщиков 2000). Именно характер Данилы вызывает противоречивые чувства. Он крутой профессиональный киллер, но одновременно почти как ребенок: у него открытое лицо, искреннее отношение к всему, он молчаливый и когда говорит, говорит коротко и четко. Таким образом, многие критики описывают его как чистый лист – открыт для всякого влияния: «Danila's personality and background are like a blank page on which any story could be written» (Beumers 1999: 84). Он «удивительный молодой человек, идеально-аморфный, восхитительно никакой и потому могущий стать кем угодно; его душа и сознание – чистая доска (...) Прошлое (война) вытеснено, не допускается в поле обсуждения и рефлексии (...), будущее туманно» (Сиривля 2000).

80 См. приложение, кадр 2.1. В теории кино подобное употребление крупного плана трактуют как кинематографическая метонимия или синекдоха (Мопасо 1981: 135).

Но для Данилы прошлое и будущее являются не окончательно потерянными. Тот момент, когда он в конце фильма прощает брату (и символически отцу и всему обществу) его обман, моментально открывает для него до сих пор отсутствующую вертикальную линию. Он обнимает Витю и в фильме проявляется единственный момент, когда Данила о чем-нибудь вспоминает:

ДАНИЛА: Брат! Ты брат мой! Ты же мне вместо отца был. Я же тебя папой называл. Что ты! А помнишь на рыбалке ногу проколол... Ты меня 10 км тащил домой... А помнишь, я сома испугался, а ты смеялся надо мной...

Одновременно с воспоминанием в первый раз у Данилы возникает также тема страха. Война, память и страх окончательно связываются друг с другом.

5. «А ЧТО ЭТО ЗА ПЕСНЯ?»: АНАЛИЗ ФУНКЦИИ МУЗЫКИ

*Мне хочется плакать от боли
Или забыться во сне
Где твои крылья которые
Так нравились мне?
– Крылья. Наутилус Помпилиус.*

Саундтрек «Брата» состоит исключительно из музыки группы «Наутилус Помпилиус». Музыка является одним из способов ритмической организации фильма, она либо включается в эпизоды, требующие повышенной эмоциональной окраски, либо скрепляет монтажные секвенции, состоящие из кратких, проходных сцен (Сирипля 2000). Но в данном фильме музыка не остается только на заднем плане, она активно участвует в экранном действии. Поэтому мы посвящаем последнюю главу рассмотрению ее функций и того, как она относится к темам, рассмотренные нами в предыдущих главах.

В жизни главного героя «Наутилус» и их песни играют важную роль: Данила покупает их диски, посещает их концерт, вешает плакаты на стене, и один раз даже неожиданно встречает лидера группы, самого Вячеслава Бутусова. Критики часто видели роль данной группы и их музыки в «Брате» как несущественную, принужденную и легко отъемлемую по отношению с остальным ходом действия фильма: «Не кино, а рекламный ролик для раскрутки последнего диска «Нау»» (Гладильщиков 1997). Возникает и мнение, что «Наутилус» появляется в фильме исключительно

потому, что они друзья режиссера Балабанова⁸¹. Например, Манцов пишет, что Бутусов как кумир принадлежит иному поколению, т. е. поколению самого Балабанова, и считает его посредственное присутствие в жизни главного героя крайне неубедительным: «Объективная дистанция нарушается (...) когда нас пытаются убедить в особо благожелательном отношении Данилы (...) к творчеству Вячеслава Бутусова» (Манцов 1998). Но мы считаем роль музыки чрезвычайно важной для общей тематики «Брата», в ней повторяется все главные темы фильма: поиски героя, братство, авторитет и попытка найти референтную группу.

В теории кино считается, что фильмы имеют два уровня: *диегетический* и *недиегетический*. Диегетическими являются те элементы, которые доступны для персонажей фильма: мир, изображенный в фильме, его места действия и т. д. Все остальные элементы, т. е. элементы находящиеся вне данного мира являются недиегетическими, и они исключительно ориентированы на зрителей, например, начальные титры или затемнения между сценами. (Thomas 2001: 97.) Музыка разделяется на диегетический и недиегетический варианты следующим образом: диегетическими являются песни, которые Данила действительно слушает во время действия: зрителям показывают, как он включает плеер или ставит альбом в проигрыватель. Недиегетическими, таким образом, являются песни, которые, в отсутствие реального источника звука, слышны только зрителям. Важно, однако, отметить, что разделение этих двух вариантов употребления музыки в фильмах не всегда однозначно или четко. Например, есть сцена, где Данила включает музыку в своей комнате, а она потом продолжается звучать в следующей сцене, в которой Данила гуляет по улице. Данный случай можно считать превращением диегетической музыки в недиегетическую. Но можно сделать и более подробное разделение между *внутренними диегетическими звуками* и *внешними диегетическими звуками*, где внутренними является звуки, воображаемые одним персонажем, которые слышны только ему (и зрителям) в его голове, но не слышны другим персонажам (Thomas 2001: 98). С этой точки зрения вышеупомянутый нами случай можно видеть не как недиегетическое употребление музыки в фильме, но как пример внутренней диегетической музыки: Данила слушает песню дома, а потом думает о ней, гуляя по улице. Подобная трактовка поддерживается наблюдением Веумерс, что Данила, в первую очередь, слушает в фильме песни, которые ему не удается приобрести в магазинах (Veumers 1999b: 85), т. е. песни являются

81 Они же все из Свердловска, см. начало главы 1.

не музыкой, которую Данила слушает (внешняя диегетическая музыка), а музыкой, которую он *хотел бы* слушать (внутренняя диегетическая музыка)⁸².

С точки зрения нашего исследования, однако, не столь важно точное определение между диегетической и недиегетической музыками. Достаточно на данный момент отметить, что главным образом мы имеем намерение рассмотреть диегетическую функцию музыки, т. е. ту роль которую она играет в ходе действия фильма как конкретный объект (диск), как повторяющаяся тема в диалогах между персонажей и как конкретные персонажи-представители музыкальной индустрии. В следующих главах мы рассматриваем поиск диска «Крылья» как альтернативный ход действия (5.1.), музыка как попытка Данилы установить контакт с другими людьми (5.2.), каким образом мир музыкантов и музыки создают особенное 'место действия' в фильме (5.3.) и в конце обсуждаем вопрос о развитии главного героя (5.4.), т. е. происходит ли развитие в протяжении фильма в образе Данилы или нет.

5.1. Альтернативный ход действия

Как мы уже установили в главе 2, с помощью теории Проппа о морфологии сказки, в «Брате» можно найти три разных хода действия. Кроме *главного* и *ложного* ходов действия, существует еще третий, который мы назвали *альтернативным ходом действия*. Данный ход действия также изображает поиски главного героя: это сказка о том, как Данила очарован музыкой группы «Наутилуса Помпилиуса», и как он, помимо всего остального действия фильма, не перестает искать диск «Крылья». Песня «Крылья» является музыкальным лейтмотивом фильма, который, однако, первый и одновременно последний раз слышен только в начальной сцене фильма. Поиски этой песни являются личным ходом действия Данилы, в котором остальные главные персонажи не участвуют.

Из семи главных персонажей, существующих в сказках по словам Проппа⁸³, в альтернативном ходе действия «Брата» участвует всего пять: герой, искомый персонаж

82 Наблюдение интересное, хотя не совсем аккуратное. Беумерс утверждает, что *все* песни являются вообразенными Данилой, хотя это неправильно. Зрителям показывают, что он покупает какие-то диски, а точно знаем только что «Яблокатая» и «Крыльев» у него нет. Дальше, Беумерс (1999b: 85) констатирует, что Данила *найдет* диск «Крылья» в Петербурге, хотя существенно важно для хода действия именно то, что Данила этого диска не находит.

83 Ср. глава 2.1.

(‘царевна’), даритель, помощник и антагонист. Героем в этом ходе действия, как и в двух остальных, является Данила. Функцию искомого персонажа в данном случае исполняет не персонаж, а диск «Крылья». Отмечаем, что все остальные упомянутые в фильме диски «Наутилуса» являются волшебными средствами. Продавщицы магазинов, в которых Данила покупает диски, считаем, таким образом, волшебными дарителями. Антагониста немножко сложнее определить – может, его вообще нет в данном ходе действия, но мы все же склонны считать антагонистом режиссера клипа в начале фильма, потому что он конкретно препятствует Даниле попасть ближе к объекту его поисков. Подобным образом режиссер Степа позже в фильме начинает как антагонист, но почти сразу превращается в дарителя-помощника. Здесь важно отметить, что у кумира Данилы, Бутусова, в свою очередь, вообще нет особенной функции в данном уровне⁸⁴.

Завязка альтернативного хода действия открывается недостатчей (aBC↑), и все ее элементы, т. е. нехватка (a), посредничество (B), начинающееся противодействие (C) и отправка героя из дома (↑), происходят во время пролога в провинции. Точнее, она состоит из двух сцен: из сцены на киноплощадке и из разговора в милицейском участке между Данилой и членом съемочной группы. Сначала появляется нехватка, т. е. у героя не хватает чего-либо (a), но вместо того, чтобы персонаж-посредник обратил внимание героя на данную нехватку, объект нехватки сам привлекает к себе внимание. Фильм начинается с песней «Крылья», Данила слышит музыку и следует за ней на киноплощадку нового клипа «Наутилуса». Это, на наш взгляд, вполне соответствует случаю ‘осознания нехватки’ у Проппа:

Осознание нехватки может происходить следующим образом: объект нехватки невольно сам посылает о себе некоторую весть, являясь мгновенно, оставляя некоторый яркий след, или являясь герою в каких-либо отражениях (портреты, рассказы). Герой (или отправитель) теряет свое душевное равновесие, загорается тоской по раз увиденной красоте, и отсюда развивается все действие. (Пропп 1969: 70.)

Данила, очарованный не девушкой, а музыкой, спрашивает: «Слышишь, что это за песня?» На ответ режиссер кричит: «Кто пустил сюда этого уroda (...) Выкиньте его отсюда», и все заканчивается насилием. Как мы уже выше упомянули, здесь режиссер исполняет функцию антагониста, препятствуя Даниле попасть к объекту нехватки. В сцене в милицейской участке, где Данила разговаривает с членом съемочной группы, герой узнает более подробные детали о данном объекте:

84 В данном случае, критика о его присутствии в фильме, таким образом, оправдана.

ДАНИЛА: А я ему, правда, руку сломал?

МУЖЧИНА: Нет, вывихнул.

ДАНИЛА: А этот, орал который, он кто там у вас?

МУЖЧИНА: Режиссер.

ДАНИЛА: А что за песня-то была?

МУЖЧИНА: Крылья. Наутилуса.

Происходит пара элементов: выведывание героя (v) и герою даются сведения (w), которые принадлежат, по Проппу, к подготовительной части сказки (Пропп 1969: 31-32). Но эту сцену можно также трактовать как настоящую отсылку (V), потому что только сейчас Данила знает название и исполнителя услышанной им песни, т. е. он знает, чего отныне искать в магазинах.

Герой решается немедленно на противодействие (C): из милицейской участки Данила прямо идет в магазин и спрашивает: «А у вас Крылья Наутилуса есть? Компакт-диск.» Поскольку ему не удастся приобрести диск в провинции, Данила уезжает в Петербург (↑) и там сразу идет в магазин. В городе зрителям показывают всего три раза, как Данила идет в магазин и повторяет тот же вопрос: «Крылья Наутилуса у вас есть?» В сценах повторяется круг действий ‘первая функция дарителя’, ‘реакция героя’ и ‘овладение волшебным средством’ (ДГZ), где продавщица выполняет функцию волшебного дарителя, а диски «Наутилуса» являются волшебными средствами. В провинции результатом данного круга действий получается Z_{neg} , Данила ничего не получает, а даритель его выгоняет. Первый раз в городе тоже получается Z_{neg} , потому что у Данилы нет денег, т. е. герой не может выполнить просьбу дарителя. Потом, в последние два раза, Данила не приобретает именно песни «Крылья», но покупает другие диски «Наутилуса», результат – Z_{contr} . Важно отметить, что диски даже конкретно действуют как волшебные средства в сцене, где в Данилу стреляют, а пуля попадает в его плеер – таким образом, диск спасает его жизнь.

Режиссер Степа продолжает представлять того антагониста, которого в начальной сцене представлял режиссер на киноплощадке: «сначала всемогущий клипмейкер наказывает главного героя, а в середине картины другой режиссер – смертельно испуганный неудачник – Данилой великодушно прощен. За все возможные и невозможные грехи режиссерского племени» (Манцов 1998). Сейчас Данила через угрозу насилия имеет власть над другим, и таким образом элементы ‘борьба’ – ‘победа’ не нужны, антагонист является сразу побежденным. Ликвидация беды (Л) происходит с помощью великодушного прощения (H_{neg}): «Я вообще-то режиссеров не очень

люблю... Но ничего, ты парень нормальный». В остальном диалоге между ними, Данила как бы переворачивает наизнанку отношения между героем и волшебным дарителем. В данном случае герой задает вопросы, а даритель с неохотой отвечает:

ДАНИЛА: Слышишь, а ты вот там Бутусова знаешь?

СТЕПА: [испуганно кивает головой]

ДАНИЛА: Мне музыка их очень нравится. А у них, правда, новый альбом вышел, Яблокитай?

СТЕПА: [кивает головой]

ДАНИЛА: У тебя есть?

СТЕПА: [кивает головой]

ДАНИЛА: Слушай, будь другом, дай переписать, а? Да?

СТЕПА: [кивает головой]

ДАНИЛА: Меня Данила зовут. Поможешь мне, ладно?

Здесь герой заставляет дарителя стать помощником. В результате, Степа помогает ему тащить трупы гангстеров на кладбище, но волшебное средство (альбом «Яблокитай») Данила вряд ли от него получит.

Навязчивая идея Данилы о песне «Крылья», которая главным образом направляет его шаги в городе, напоминает о мотиве овладения персонажа чужой силой ('possession') в сказках Гофмана. Это значит, что чужая сила или воля овладеет главным героем и направляет его поступки, заставляет его идти куда-то внешне без ясных соображений (Passage 1963: 231). Зрителям прогулки Данилы обычно сначала кажутся не мотивированными, то, что он на самом деле был на дороге в магазин, объясняется только задним числом. У Гофмана данная мистическая сила обычно играет положительную и благожелательную роль, а в русской традиции она традиционно изображена злой и становится роковой для героя (Passage 1963: 231-232). В «Брате» она, на наш взгляд является именно положительной, и поиски песни «Крылья», с точки зрения самого Данилы, представляют собой самую важную задачу всего хода действия фильма. Граффи отмечает, что все стимулы к поступкам Данилы или объекты его энтузиазма, переданы ему каким-то другим персонажем фильма: мать предлагает ему уехать в Петербург, Витя предлагает ему купить новую одежду и т. д. (Graffy 2000). Это хорошее замечание, но не совсем точное, потому что именно воодушевление Данилы музыкой «Наутилуса» он открывает сам, и поэтому его поиски диска – единственное действие, совершаемое им с настоящим энтузиазмом. Все остальные его поступки, даже убийства, по сравнению с поисками диска кажутся второстепенными, они сделаны как бы мимоходом. Это особенно хорошо видно в том, как Данила, приезжая в Петербург первым не идет на квартиру Вити, но

в магазин. Но, как мы уже раньше упомянули, в альтернативном ходе действия ликвидации недостачи вообще не происходит (J_{neg}): Данила не находит диска «Крылья» в Петербурге, чем на данном уровне мотивировано то, что ему надо ехать дальше, в Москву.

5.2. Музыка и горизонтальность – вертикальность

В протяжении действия фильма Данила несколько раз старается поделиться своей радостью от музыки с другими персонажами. Тема музыки в его репликах представляет очередную попытку Данилы определить группу своих, она является и способом установить контакт с другими людьми, и способом отделиться от других. Данила говорит о музыке с двумя разными типами персонажей. Во-первых, он говорит с ‘обыкновенными’ людьми (например, Света, Кэт), которые в первую очередь являются женщинами, и представляют собой, подобно Даниле, возможных слушателей музыки, таким образом, между Данилой и ними существует непринужденно-естественная, равноправная (горизонтальная) связь. Во-вторых, Данила говорит о музыке с людьми, посвященными в кругах музыкальной индустрии (например, режиссер), между которыми с Данилой существует более сложная связь, где уже возникает напряжение между горизонтальной и вертикальной линиями.

Сначала рассматриваем, какими образами музыка появляется в разговорах Данилы с обыкновенными людьми. Здесь интересно то, что Данила говорит больше или меньше о музыке со всеми женскими персонажами (мать, Кэт, Света), но с самыми важными мужчинами его жизни, с Витей или с Немцем, он этой темы не касается. Реакция собеседников Данилы на его любимую музыку становится особенно показательной по отношению к их характеру. В сказках Э.Т.А. Гофмана главный герой часто является представителем творческих работников (‘artist-hero’), или художником или музыкантом и т. д. Ему противопоставляется антагонист-мещанин (‘the philistine’), который не понимает искусство (Passage 1963: 228-229). В «Брате» герой сам не занимается творческим трудом, он, например, даже не умеет петь, но он представляет идеалистический образ поклонника и потребителя музыки. И по сравнению с ним остальные персонажи оказываются мещанами, т. е. ‘нелюбителями’; они или не понимают музыку «Наутилуса», ненавидят ее, или предпочитают музыку другого типа.

Нелюбителем является мать Данилы, которая в начале фильма отрицательно или даже враждебно относится к плееру Данилы: «Ты все железки свои включаешь!» Данила спокойно отнимает плеер из рук матери и ставит его в сторону, и тем отмечена пропасть между поколениями. То, что мать не понимает музыку сына, символично обозначает отсутствие авторитета у нее над сыном: мать не может помочь Даниле найти себе референтную группу. Неспособность Кэт предоставить чувство общности для Данилы также отражается в ее отношении к музыке. Музыка является первой точкой прикосновения в их диалоге: «Ух ты, плеер такой классный, дай послушать!» Но сразу обнаруживается, что Кэт, однако, человек ‘не наш’: «А чего ты туфту такую гоняешь! Нормальное есть что-нибудь?» Она становится для Данилы ни царевной, ни другом. Кроме того, в фильме существует два мужских образа, представляющих нелюбителей музыки. Первым является француз, которому Данила говорит: «ваша музыка – говно!», вторым можно считать гангстера, который на улице стреляет в плеер Данилы, выражая, таким образом, довольно крайнюю ненависть к музыке «Наутилуса».

Со Светой получается уже лучше: вместе с ней Данила посещает концерт «Наутилуса», смотрит их юбилейный концерт по телевизору, Данила дарит Свете новый проигрыватель, чтобы вместе слушать диски. Даниле удается разделить свой энтузиазм к «Наутилусу» со Светой, что отражает неподдельную интимность отношений между ними. Света любит Данилу и поэтому старается участвовать в его мире, но, однако, она к «Наутилусу» относится не всерьез. Это видно, например, в том, как на концерте «Наутилуса» Данила светлыми глазами смотрит на сцену, а Света смотрит только на Данилу. Несмотря на взаимную любовь, присутствующая между ними пропасть отражается особенно хорошо в сцене, где после секса они лежат вместе в постели и Данила учит Свету, как пользоваться его плеером:

ДАНИЛА: Вот это плей.

СВЕТА: [кивает головой]

ДАНИЛА: Это стоп здесь.

СВЕТА: [кивает головой]

ДАНИЛА: Вперед, назад мотаешь.

СВЕТА: [кивает головой и кормит Данилу]

ДАНИЛА: Вот это громкость. Поняла?

СВЕТА: [кивает головой]

ДАНИЛА: Телефон дай мне?

СВЕТА: Что?

Все время сцены Света слушает музыку через наушники, и только притворяется, что слушает советы Данилы. Это не единственный раз, когда Данила вместо своих чувств предпочитает говорить о музыке. Когда Света очевидно лжет о звонке ее мужа, Данила переходит к видеокассете концерта «Наутилуса»: «Левая копия!» Даже когда в конце фильма Света ему говорит, что не любит его, Данила растерянно отвечает: «Я вот пластинку тебе принес...»

Интересно то, что Данила навязчиво говорит о музыке не только после акта любви, когда он один с Светой, но и в ситуациях, связанных с насилием. В милицейском участке он встречает члена съемочной группы, с которым только что подрался, и спрашивает у него о песне «Наутилуса». Когда он с двумя гангстерами ждут свою жертву в квартире, гангстеры нервными шагами по комнате, а Данила спрашивает: «Музыка есть?» А режиссеру Степе он говорит с оружием в руках: «А ты вот там Бутусова знаешь?» Все положительные и отрицательные ситуации, в которых обычно строго реагируют и испытывают сильные чувства, в Даниле вызывают только потребность говорить о «Наутилусе». По словам Гладильщикова (2000), многие рецензенты⁸⁵ увидели в отношении Данилы к музыке признаки инфантилизма и хладнокровия: «Убил двоих – и тут же с радостью заговорил про Бутусова». Мы считаем, что такое поведение является инстинктом самозащиты. Говорить о музыке сразу после убийства гангстеров – значит об убийстве не надо думать и неприятные происшествия не надо вспоминать, надо немедленно идти дальше.

Говорить о музыке – это также способ Данилы успокоить ситуацию, установить не насильственный, более дружеский контакт с испуганными людьми. Данила убивает гангстеров, угрожающих Степе смертью, садится рядом с ним и говорит: «Тихо, тихо, мы же договаривались, все... Кончился, все, все (...) Слушай, будь другом, дай переписать, а?» В обеих сценах, где после насилия речь идет о музыке, Данила говорит с ‘посвященными’ людьми, упомянутыми нами в начале данной главы. В обеих ситуациях присутствует попытка Данилы перейти от насильственных иерархических отношений (сверху вниз) к более равноправному положению (рядом)⁸⁶. Важно то, что о музыке всегда говорят сидя рядом друг с другом, таким образом, музыка соединяет и создает равноправные ситуации.

85 См. например Дондурей 1998: «Ну, замочил кого-то с равнодушием профессионала, зато в следующем кадре он со смущенной улыбкой расспрашивает продавщицу о новом альбоме Бутусова».

86 См. приложение, кадры 2.3., 3.2. и 3.3.

Музыка как предмет горизонтальных связей отражается в употреблении слова ‘друг’ в фильме. Это слово повторяется лишь в двух сценах. Первый раз его произносят в магазине в связи с названием альбома «Наутилуса»: «Лучшие песни *в исполнении друзей*». Понятие дружбы появляется в фильме именно в связи с музыкой и Бутусовым. На плакатах Бутусова изображают среди множества людей, и когда он сам появляется в фильме, он находится на пути на день рождения друга. Подчеркивается разница между Бутусовым и Данилой: Данила всегда один, а Бутусов никогда. Второй раз слово ‘друг’ произносит сам Данила, говоря о режиссере Степе, после того как видел Бутусова среди своих друзей. «Будь другом, дай переписать», – он говорит режиссеру, а потом представляет его на кладбище Немцу и другим бомжам: «Это *мой друг*, Степа.» В нервном поведении Степы зрителям, однако, видно, что у самого Степы противоположное представление об их отношениях. Вместо настоящей дружбы (идеалистическая мечта Данилы) между ними преобладает иерархия, основанная на насилии. В данной насильственной иерархии Данила господствует над режиссером, но в действительности, т. е. в ‘реальном мире’ обыкновенных людей фильма, режиссер – выше и сильнее Данилы: «У него [Данилы] есть все, что нет у Степы – спокойствие, уверенность, сила, и нет того, что у Степы есть – работа, определенность, встроенность в социальный муравейник» (Сирипля 2000).

На уровне музыки, равноправная связь, подобная товариществу, реализуются у Данилы только с продавщицей магазина в Петербурге. Она – единственный персонаж, который после ранения Данилы, спрашивает у него: «Где же вы были?» – почти как настоящий друг. Эта также единственная ситуация, где персонажи постоянно оказываются напротив друг друга, т. е. композиция, и таким образом, и отношения между персонажами, в данных сценах не изменяются⁸⁷. Но эта связь, конечно, основана на денежных отношениях, как бы в фильме хотели сказать, что единственный способ для Данилы найти референтную группу – не как *слушатель* музыки а как *покупатель* музыки.

5.2.1. Бутусов и удвоение отца

Музыка для Данилы представляет идеалистическое братство и дружбу. Но противопоставление между горизонталью и вертикалью осуществляется через его попытку

⁸⁷ См. приложение, кадр 1.4.

подойти ближе к представителям музыкальной индустрии. На тематической уровне музыки тоже касаются проблемы отсутствия отца, и отцовским образцом становится лидер «Наутилуса» Вячеслав Бутусов. Или можно даже трактовать, что образец авторитета также на этом уровне удваивается по вертикальной и горизонтальной линиями. Бутусов представляет отца вертикальной линии, и его сопоставляют с Немцем. Образ режиссера (в котором тоже происходит удвоение на режиссера клипа в начале фильма и на режиссера Степу), в свою очередь, является представителем отца на горизонтальной линии, он сопоставляется с Витей.

Рассмотрим сначала образа режиссера. В начальной сцене фильма он похож на главу гангстеров: у него двое охранников, которым он велит: «Выкиньте его отсюда, вам за это деньги платят!» Он становится тождественным основанному на насилии авторитету, т. е. горизонтальному представителю отца: в начале фильма он наказывает Данилу за блуждание, как отец наказывает своего сына. И за это насильственное наказание Данила прощает позже в фильме в сцене с режиссером Степой. Иерархические отношения, существующие между ними в начале фильма, где режиссер – авторитет, заменяется позже в фильме авторитетом Данилы, в сцене, где у Данилы оружие в руках и Степа его боится. Эта замена подтверждается в композиционном варианте ‘сверху вниз’: Данила в кадре расположен выше режиссера, но потом по инициативе Данилы они переходят к более равноправному положению, Данила садится рядом с Степой. С прощением и переходом от насильственной иерархии к равноправию, образ режиссера напоминает о том процессе, который происходит между Данилой и Витей.

Единственный персонаж, на которого Данила действительно смотрит снизу вверх – это Бутусов. Он обожает его песни, покрывает стены своей комнаты его постерами: «Бутусов с его агрессивной тоской для героя – солнце, за которым он идет по дороге» (Богомолов 1997: 29). Лицо Данилы проясняется только когда он открывает дверь и перед ним стоит живьем его кумир. В этой сцене Данила конкретно смотреть вверх за ним, когда он поднимается на верхний этаж. На уровне композиции кадр, их отношения моментально начинаются в позиции ‘напротив’, но потом переходят в позицию ‘сверху вниз’, Бутусов как бы окончательно возносится в недоступное для него место. Также постеры Бутусова по-отцовски висят над Данилой, и их позиция особенно обыгрывается в сцене, где Данила готовится к убийству, и образ Бутусова

расположен выше него, но в конце сцены Данила поднимает свою руку, и покрывает лицо Бутусова своим оружием. Здесь не только происходит символическое убийство образа отца, но и подчеркивается взаимоисключаемость насилия и мира музыки (Бутусова), которая является одним повторяющимся мотивом фильма⁸⁸. Если режиссер как представитель горизонтального отца тесно связан с насилием, то вертикальный отец обозначен его отсутствием.

Бутусов сопоставляется с другим представителем вертикального отца, Немцем, не только явным отсутствием насилия в его образе. Гладильщиков обращает внимание на то, что Данила «слушает интеллигентский «Нау», но не слышит». Тексты песен никак не влияют на его мышление или поведение. Дальше, присутствие группы «Наутилус» в фильме вроде бы анахронизм – это музыка для поколения 1980-х, не 1990-х (Гладильщиков 2000). Таким образом, песни и голос Бутусова представляют в фильме то же самое, как и Немец, прошлое и как у него нет власти влиять на настоящее время. Также как слова Немца, тексты песен «Наутилуса» не понятны Даниле: «Невнятны слова, но в голосе слышится нечто, заставляющее героя вслушиваться, указывая на неведомый ему смысл, на то, что находится принципиально вне круга этого сознания, принадлежит иному в принципе языку» (Марголит 1998). Это видно в многих сценах, где слова песен как бы комментируют происшествий фильма, но хотя источник музыки является диегетическим, например на концерте, Данила сам не слышит болезненную иронию в словах, антивоенное содержание песни «Хлоп-хлоп» его не касается⁸⁹. Данила даже сам в некотором смысле это признает. После изнасилования Света сидит у стола с окровавленным лицом, пьет водку и поет песню о море, потом она иронически спрашивает у Данилы: «Споем?» А он отвечает: «У меня слуха нет».

5.3. Музыка как место фантастичности

в главе 4.2. мы рассмотрели удвоения города на разных уровнях в фильме. В данной главе мы возвращаемся к этой теме и дополняем, что на наш взгляд, музыка создает

⁸⁸ К противопоставлению между музыкой и насилием мы возвращаемся в следующей главе.

⁸⁹ Недиегетическая музыка в фильмах часто используют для иронической комментарию действия. В предыдущих главах мы уже посмотрели употребления песен «Черные птицы» (гл. 2.2.3.), «Крылья» (гл. 2.4.) и «Нежный вампир» (гл. 4.5.1.). На это также обращает внимание например Сиривля (2000): «Песни Бутусова, если в них вслушаться, могут быть восприняты как дополнительный философский комментарий к действию, раскрывающий опасность и шаткость ницшеанского, сверхчеловеческого позерства, например, «я дам тебе силу, я дам тебе власть» и другие.»

еще одно символическое ‘место действия’, находящееся в Петербурге, кроме мира гангстеров и мира обыкновенных людей. Через определение мира музыки как очередного места действия, мы получаем оппозицию: реальный мир – фантастический мир, где миры гангстеров и обыкновенных людей сливаются вместе и со своей ‘реальностью’ противопоставляются фантастичности, представленной музыкой. От этого фантастического мира Данила первый раз получает весть в начале фильма, когда он неожиданно гуляет внутри сказки, т. е. на киноплощадке: эта сцена дает ему первоначальный стимул слушать музыку. Остальными местами скрещения этих двух миров являются встреча с Бутусовым, посещение Данилы верхнего этажа в день рождения, и плеер Данилы, который действует как бы как личный ключ Данилы для открытия фантастического мира музыки. С помощью плеера он в любой момент может посещать иной мир, откуда реальный город кажется менее безнадежным и опасным: плеер с наушниками выполняет для Данилы эскапистскую функцию.

Музыка как конкретный метод ухода и символическое ‘место действия’ напоминает о традиционном признаке петербургского текста: город как фантастическое место, где может происходить что угодно, где сверхъестественные и реальные события сосуществуют рядом друг с другом (Köpönen 2003: 18-19). Топоров пишет об особенной «метафизичности, миражности, фантастичности и фантазмагоричности Петербурга» (Топоров 2003: 89):

Собственно говоря, фантастичность Петербурга обозначает уход от ‘грубой действительности’, от эмпирической реальности к высшей и подлинной реальности, *ad realiora*, и в этом отношении фантастичность – в известной мере – стоит в том же ряду, что и другой способ ухода от ‘грубой действительности’ – отучаться видеть, умерщвлять в себе это чувство действительности. (Топоров 2003: 89.)

Подобный мотив существует и в сказках Э.Т.А. Гофмана, где понятие двух миров связывается с разделением персонажей на представителей творческих работников и антагонистов-мещан. У Гофмана иной мир – это мир красоты и искусства, более красивый и фантастический, и доступный только для посвященных творческих людей, а для мещан, не понимающих искусство, открывается только реальный мир, банальный и серый (Passage 1963: 230).

Данила участвует в мире музыкантов в фантастической сцене, где он сначала с двумя гангстерами ожидает свою следующую жертву в одной квартире, в то время, как на верхнем этаже справляют день рождения. Внезапно у двери квартиры появляется

сам Вячеслав Бутусов и спрашивает; «Здесь празднуют?» Потом Данила следует за ним наверх и незваным гостем тихо наблюдает праздник знаменитых людей. Фантастичность данной сцены подчеркивается не только тем, что довольно маловероятно встретить Бутусова таким образом, но и тем, что двери там открытые, в квартиру может войти кто угодно, даже киллер Данила, и это никому не мешает. Это создает сильный контраст с обыкновенной насильственной борьбой у дверей, повторяющейся во многих сценах фильма⁹⁰. В этот чудесный праздник вход свободен, музыка жива, люди спокойные и счастливые. Мы считаем, что данная сцена соответствует нормализации необыкновенных ситуации в петербургских текстах, особенно у Гоголя, где внешний и внутренний миры встречаются и сливаются. Петербург в «Брате» действительно кажется городом, где что угодно может произойти: даже Бутусов может позвонить в дверь во время убийства. Явным намеком на традицию сказок является утроение звонков у дверей: сначала это сами гангстеры, потом режиссер Степа, а потом, в третий раз, в дверь звонит Бутусов. Сцена на верхнем этаже показывает музыку не как символический эскапизм из грубой действительности, а как конкретную причину Даниле убежать от насильственной ситуации.

Но для Данилы невозможно окончательно попасть в мир таких кумиров, как Бутусов, ему надо вернуться вниз в свой собственный мир и совершить убийство. Безопасная атмосфера на верхнем этаже служит контрастным фоном для напряженной ситуации ниже. Этот контраст между насильственной, реальной жизнью Данилы и нереальной, мечтательной жизнью, представленной музыкой, повторяется в фильме много раз⁹¹. На киноплощадке Данила пытается слушать красивую музыку, но его насильственно выгоняют. В магазине в провинции продавщица отказывается обслужить его, вероятно потому что у него окровавленное лицо. Каждый раз, когда Данила пытается участвовать в мире музыки, ему отказывают, или из-за насилия, или следует насилие. Музыка и насилие как бы не могут существовать в одном мире, они являются своего рода бинарной оппозицией. Особенно контраст между ними отыгрывается в сценах, где ухо Данилы, когда он слушает музыку через наушники, показывают как отдельная от него единица крупным планом, точно как его рука с

90 См. глава 4.3.

91 На это обращает внимание и Беумерс: «he seeks to identify with the group, but fails to realise these are different worlds. In both cases, he crashes back into reality: at the police station, bruised and beaten, and into a murder scene» (Beumers 1999: 85). Мы считаем, что, с другой точки зрения, можно также поставить под вопрос, который из этих двух миров считать более реальным: великая борьба героя с злыми гангстерами или неожиданная встреча поклонника со своим кумиром?

оружием⁹². Точно как крупный план его руки становится тождественным насилию, так и крупный план его уха – тождественный музыке. Сцена, где под песню «Нежный вампир» Данила готовит оружие для убийства Чечена, начинается с панорамой, в которой от образа Бутусова в постере переходят на крупный план уши Данилы, потом оказывается, что все это было показано через зеркало, и переходим в крупный план плеера, потом оружия, потом руки Данилы, т. е. через зеркало переходили от мира музыки в другой мир, в мир насилия. С помощью противопоставления ушей и руки подчеркивается также тот факт, что Данила в определенных случаях действует автоматически, наполненная музыкой голова не знает и не думает о том, что делают руки.

Таким образом, углубление в музыку предоставляет Даниле помощь и защиту. По словам Беумерс, слушая музыку Данила как бы впадает в некий транс, и тогда только отчасти осознает мир вокруг себя и свои собственные действия (1999: 85). Гладильщиков также сравнивает это с наркотиками (2000). Плеер с наушниками делают Данилу как бы глухим по собственной воле. В некоторых сценах внимание зрителей обращают на то, что другие персонажи и даже зрители не замечают, что во время диалога Данила, на самом деле, слушая музыку является погруженным в свой собственный мир: например, в сцене с американцами, они у Данилы спрашивают дорогу, а он ничего не отвечает, и только когда появляется Кэт он снимает наушники⁹³. Таким образом, Данила употребляет музыку и плеер как защитную стену от окружающей среды. Роль охранителя и спасателя музыки конкретизируется в сцене, где в Данилу стреляют, но пуля попадает в компакт-плеер, разбивая его, спасая жизнь Данилы. Название диска «Крылья» получает символическое значение крыльев ангела-хранителя, единственный способ выживания – углубиться в музыку и не ображать внимания на все то, что происходит вокруг. Многие исследователи также видели этот диск как символ желания Данилы убежать от грубой действительности: «Наутиловские «Крылья» – это тоже воздухоплавательный аппарат. Брату Даниле он сгодился, чтобы вознестись над криминально-рыночным бытием» (Богомолов 1997: 30), «This persistent quest emphasizes Danila's inarticulate, always frustrated longing for

92 См. глава 4.5.1.

93 Таким образом, наушники не только отделяют Данилу от других персонажей, но отделяют Данилу также от зрителей. Зрители же, в главную очередь, слушают ту же музыку, что и Данила, в форме внутренней диетической музыки (см. начала главы 5). Это делает случаи, где с зрителями внезапно не уделяют, что он слушает, более значительным, это как бы напоминает нас о том, что в конце концов, мы ничего не знаем о внутренней жизни главного героя.

‘wings’, for some form of transport – both literally and metaphorically – out of the violent material world in which he lives» (Larsen 2003: 506).

5.4. Проблема развития героя: «А кем быть ты хочешь?»

В данной главе мы рассматриваем проблему развития главного героя, Данилы. Ларсен пишет, что исследователи главным образом видели «Брат» как рассказ о том, как из наивного и молчаливого мальчика получается ‘крутой киллер’, но менее обратили внимание на то, как он одновременно превращается и в преданного поклонника музыки рок-группы «Наутилус Помпилиус». Это направление Ларсен считает даже столь же важным, как и первое направление развития (2003: 506). Мы, однако, считаем, что на протяжении всего действия фильма Данила развивается единственно как слушатель и пользователь музыки, другой формы развития в его образе не происходит.

Испытанием мужества Данилы является его отказ от ошибочного авторитета Вити и исполнение его собственного морального кодекса. В процессе этого, на наш взгляд, изменяется не Данила, он не становится киллером – он с самого начала уже был киллером, но *представление зрителей* о нем в протяжении действия фильма изменяется. На ‘киллерское начало’ Данилы намекает его прямолинейное отношение к убийству, как легко он умеет изготовить оружие и как спокойно он ведет себя по сравнению с двумя бандитами, с которыми он ожидает свою жертву в чужой квартире. Открытие скрытого или латентного, более действительного лица персонажей является повторяющим мотивом в сказках Э.Т.А. Гофмана (Passage 1963: 161). Но в данном случае не герой открывает, что он на самом деле принц, а зрители и остальные персонажи фильма открывают, что наивный и симпатичный герой на самом деле – киллер. И данное открытие на протяжении фильма подчеркивается мотивом неузнавания и заблуждения в личности⁹⁴. На наш взгляд, на то, что в Даниле происходит какой-то внутренний процесс, намекается только в двух местах в фильме. То, как Данила сам занимает место своего брата, изображено через мотив зеркала в сцене где он долго смотрит на свое собственное отражение перед конфронтацией с Круглым⁹⁵: сейчас он знает, что брат его обманул, и что ему самому нужно делать. Второй деталью

94 См. начало главы 3.

95 См. глава 2.1.1.

является сцена, где Данила после конфронтации, гуляя на улице, теряется в толпе⁹⁶: что-то изменилось в его отношении к городу и его людям, но мы склонны трактовать, что через данную сцену прежде всего зрителям показывают, как легко 'крутой киллер' может стать незаметным, если сам хочет. Данила – как кто угодно, в нем ничего особенного нет.

Ту позицию, что в самом Даниле не происходит никакого развития, поддерживает и восприятие его образа как «чистой доски» (Сиривля 2000), которое подчеркивает эпизодическая структура фильма и многочисленные затемнения между сценами⁹⁷. Несмотря на насильственные события фильма, совесть Данилы остается чистой: в отсутствие понятия прошлого отсутствует и возможность понимания собственных действий и покаяния. По словам Топорова, именно темы нравственного спасения и духовного возрождения являются центральными в петербургском тексте (Топоров 2003: 26-27). Особенно важными они представляются в произведениях Достоевского (Könönen 2003: 19). Мы считаем, что в «Брате» сознательно нарушают данную традицию русской литературы. Как бы против всех ожиданий зрителей перед уходом из Петербурга Данила умывает лицо и руки в воде реки Невы.

Также отсутствие, в первую очередь, у Данилы всяких глубоких размышлений можно видеть как протест против традиционного образа русского героя, измученного внутренними противоречиями: «У него никакой активной позиции нет, никакой цели, только глубоко затаенная внутренняя жизнь» (Солнцева 1997). Получается, что Данила, как Раскольников, совершает преступление, но становится проблематичным тем, что не получает наказание, не чувствует покаяние, а неменяемым остается вне всяких моральных кодексов. Многие исследователи обратили внимание на сходство и различие между Данилой и героем Достоевского, и как Балабанов в данном фильме «безжалостный к национальным фетишом [...] к 'мифу Раскольникова', кающегося убийцы с больной совестью» (НИОК 2001: 116); «Indeed the whole film can be seen as an ironic subversion of *Crime and Punishment*, with the killing but without the repentance» (Graffy 2000). Кузьмин (2000) также констатирует, что в «Брате» показывают, как модель Раскольникова в настоящее время больше не пригоден, потому что в сегодняшний день «единственная защита для многих – нравственное отупение».

96 См. глава 4.5.

97 См. глава 4.5.1.

Хотя Данила, таким образом, в отношении своей преступной жизни не развивается и ничего не постигает, мы считаем, что преждевременно констатировать, что у него «нет никаких личных целей, стремлений, никаких страхов и фобий – ничего, что загоняет жизнь человека в установленную колею, определяя его социальный статус» (Сирипля 2000). В фильме у Данилы все же *есть* одна цель: найти диск «Крылья». Даже несмотря на физическое наказание в начале фильма он упорно продолжает искать свои крылья. Музыка также предоставляет Даниле причину отказаться от просьбы брата. По телефону Витя просит его немедленно прийти к нему, но Данила отвечает: «Нет, я сегодня на концерт иду. Наутилус поет». Таким образом, его развитие в фильме тесно связано с его начинающейся любовью к музыке «Наутилуса». И хотя Данила конкретно не может жить в мире музыкантов и режиссеров, он, в отвлеченном смысле участвует в нем через получение своего собственного места в иерархии: как слушателя и покупателя музыки⁹⁸. В конце концов, музыка является единственным действенным способом найти референтную группу, через которую можно определить свое место. «Фильм не просто о безвременье, но о принципиальном отсутствии в России многих серьезных понятий, которые являются признаками наличия нации. Например, фетишей – объектов поклонения, дающих человеку ощущение причастности к целому» (Гладильщиков 2000). А Данила нашел свой объект поклонения в дисках «Наутилуса Помпилиуса». Может быть, Данила не слушает и не слышит, но главное, он покупает диски, и с их помощью может, по крайней мере, мечтать о крыльях – хотя именно этого диска он в фильме никогда не находит.

В самой последней сцене фильма показывается эллиптическая структура фильма, Данила появляется (как бы рождается, так же как в начале из воды) окруженным белым снегом и светом – символами невинности, чистоты и возрождения. Он уезжает из Петербурга на автофургоне, с водителем которого у него сразу установлены товарищеские отношения: они оба солидарно улыбаются. И хотя Данила начинает разговор с зрителем уже знакомыми предложениями, диалог выбирает совсем новый курс: первый раз кто-то спрашивает у Данилы о будущем:

ДАНИЛА: Да дембель еще не отгулял.

ШОФЕР: А где служил-то?

ДАНИЛА: В штабе, там писарем просидел, знаешь.

⁹⁸ Ларсен видит, что невозможность Данилы участвовать в мире музыкантов, отражает «the conflict between late Soviet cultural intelligentsia and the new Russian consumer» (Larsen 2003: 506-507), «he occupies the place allotted to him in the cultural economy of this bohemian elite: a silent, admiring proximity to a world of which he understands – without having to be told – that he can never be a part» (Larsen 2003: 507).

ШОФЕР: А кем быть-то хочешь?

ДАНИЛА: Я-то? Да, не знаю... Шофером! Слушай, а можно я музыку включу? Что-то давно ничего не слышал.

ШОФЕР: Валяй.

ГОЛОС В РАДИО: (...) Всем тем, кто сейчас находится на пути, я посвящаю следующую композицию нашего эфира (...)

ШОФЕР: А едешь ты куда?

ДАНИЛА: В Москву!

Музыка в радио является, конечно, песней «Наутилуса». Здесь стоит отметить две детали связанных с упоминанием музыки: во-первых, Данила свойственным ему образом сразу переходит от трудных вопросов к своей любимой теме: музыке⁹⁹. И во-вторых, когда Данила говорит о музыке, из-за его пальто на мгновение видно его оружие, но шоферу это не мешает. Зрителям как бы последний раз напоминают о взаимоотношении между музыкой и насилием. Главное то, что мотивы прошлого и страха окончательно отступают на задний план перед светлым будущем. В конце, первый раз на протяжении всего фильма, доминирует положительный оттенок: «Когда в заключительной сцене Бодров отвечает на вопросы водителя грузовой фуры с неопределенной, отвязанной улыбкой, когда слова его просты, а жесты необработаны, случается казус: мы видим вполне реального молодого человека, стоящего на пороге жизни» (Манцов 1998). Это не конец а, скорее, начало: впереди открывается светлый путь под аккомпанемент веселой музыки «Наутилуса».

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*«Брат» мне сначала не нравился,
и я очень расстраивался,
но потом понял, что в нем что-то
такое странное у меня получилось,
хотя сам не знаю что.
– Алексей Балабанов¹⁰⁰.*

Задачей данной работы было проанализировать фильм Алексея Балабанова «Брат», сосредоточиваясь по очереди на четырех разных пунктах: на структуре фильма, на взаимодействии между его персонажами, на его местах действия и, наконец, на функции музыки в нем. Анализ начался, в главе 2, с рассмотрением функции

⁹⁹ Интересно то, что Солнцева видит его ответ как намек на образ Ивана-дурачка: «То есть все равно кем, лишь бы не трогали, оставили в покое, дали бы волю слушать музыку, мечтать да на печке лежать» (Солнцева 1997).

¹⁰⁰(Сергеева 2000).

действующих лиц и структуры хода действия фильма на основе «Морфологии сказки» В.Я. Проппа. Там мы обнаружили, что используя метод Проппа, персонажи фильма противопоставлены на ложных и неложных по функции, из которых самой главной оппозиции составляют братья фильма Данила и Витя как герой и ложный герой. Кроме того, мы выделили в «Брате» три разных хода действия, из которых отношения между братьями является главным ходом, а более обыкновенный для сказок и для жанровых фильмов ход действия спасения царевны оставлен на заднем плане как ложный. Разделение разных ходов действия служило также для определения мотива поисков главного героя как центральной темы фильма.

Затем в третьей главе рассматривались подробнее отношения между персонажами фильма с той точки зрения, что отсутствие отца в жизни главного героя обозначает более распространенное разрушение семейных и общественных связей в фильме, откуда исходят поиски главного героя референтной группы и авторитетного образца. Для изучения данного разрушения семьи и общества мы использовали понятия горизонтальной и вертикальной линий, которые имеют общие черты с теорией В. Паперного о культуре 1 и культуре 2. В четвертой главе мы ближе рассмотрели места действия фильма и как они основаны на многих из тех оппозиций, которые лежат в основе петербургского текста, в особенности противопоставление города и провинции, Петербурга и Москвы. В последней главе мы проанализировали функцию диегетически употребленной музыки фильма, и констатировали, что ее функция не второстепенна, а наоборот, крайне важна для общей тематики фильма.

В 1997-м году фильм «Брат» был встречен не только сильной критикой, но одновременно, по словам Солнцева (1997), как фильм «здешний, местный. Но за то и любим народом». В данной работе мы доказали, что хотя форма «Брата» опирается на многие обыкновенные черты американских жанровых фильмов, он, однако, имеет свои корни глубоко в русской культурной и литературной традиции.

ПРИЛОЖЕНИЕ: Горизонтальность и вертикальность в композиции кадров**1. Напротив**

1.1. Данила и милиционер



1.2. Данила и муж Светы



1.3. Данила и Бутусов



1.4. Данила и продавщица

2. Сверху вниз



2.1. Данила и Немец



2.2. Данила и муж Светы



2.3. Данила и режиссер Степа



2.4. Света и Данила

3. Рядом



3.1. Данила и Немец



3.2. Данила и член съемочной группы



3.3. Данила и режиссер Степа



3.4. Света, Данила и Кэт

4. Данила и Витя



4.1. Напротив: «На колени, руки вперед.»



4.2. Сверху вниз: «Ну, здравствуй, брат.»



4.3. Рядом: «У меня тебе предложение.»



4.4. Сверху вниз: «Вставай, давай, все.»

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

БРАТ 1997: *Брат*. Россия 1997. Автор сценария и режиссёр: Алексей Балабанов. Оператор: Сергей Астахов. Продюсер: Сергей Сельянов. В ролях: Сергей Бодров мл. (Данила), Виктор Сухоруков (Витя), Юрий Кузнецов (Немец), Светлана Письмиченко (Света), Мария Жукова (Кэт), Сергей Мурзин (Круглый), Вячеслав Бутусов (Бутусов). Кинокомпания СТВ. 96 мин.

Исследовательская литература

БЕЛОВА 1997: Белова, Валерия. Брат в натуре. *Кино парк*. № 7, 1.12.1997.

БОГОМОЛОВ 1997: Богомолов, Юрий. Киллер – брат киллера. *Искусство кино*. № 10, 1997. 27-31.

БОЙМ 2002: Бойм, Светлана. *Общие места. Мифология повседневной жизни*. М 2002.

ГЕРМАН 1998: Герман, Алексей. Слом и слой. *Общая газета*. № 35, 3.9.1998.

ГЛАДИЛЬЩИКОВ 1997: Гладильщиков, Юрий. Сюжет для небольшого убийства. «Брат» – «Приятель покойника». *Итоги*. № 23, 10.6.1997. <http://old.ctb.ru/base/films/7/2> (24.1.2006.)

ГЛАДИЛЬЩИКОВ 2000: Гладильщиков, Юрий. Одиночное плавание. Брат-2 (слышится ‘братва’): наш ответ Джеймсу Бонду и прочему ‘антисоветскому’ кино. *Итоги*. № 23, 6.6.2000. <http://old.ctb.ru/base/films/6/2> (24.1.2006.)

ДОНДУРЕЙ 1998: Дондурей, Даниил. «Не брат я тебе, гнида...» *Искусство кино*. № 2, 1998. <http://old.kinoart.ru/1998/2/11.html> (24.1.2006.)

ЕТОЕВ 2000: Етоев, Александр. *Детская игра в победителя. Комментарии к «Брату 2»*. 23.5.2000. <http://old.ctb.ru/base/films/6/3> (24.1.2006.)

КУЗЬМИН 2000: Кузьмин, Владимир. *Русский Westerner*. 25.5.2000. <http://old.ctb.ru/base/films/6/4> (24.1.2006.)

ЛАРСЕН 1996: Ларсен, Сьюзен. Пол и национальность в пост-советском кино: В поисках отличительных признаков. *Искусство кино*. № 2, 1996. 170-172.

ЛИПОВЕЦКИЙ 2000: Липовецкий, М. «Всех люблю на свете я!» *Искусство кино*. № 11, 2000. <http://old.kinoart.ru/2000/11/14.html> (24.1.2006.)

МАНЦОВ 1998: Манцов, И. Строгий юноша. *Искусство кино*. № 2, 1998. <http://old.kinoart.ru/1998/2/10.html> (24.1.2006.)

- МАРГОЛИТ 1998: Марголит, Е. Плач по пионеру, или Немецкое слово 'Яблокитай'. *Искусство кино*. № 2, 1998. <http://old.kinoart.ru/1998/2/9.html> (24.1.2006.)
- МЕЛЕТИНСКИЙ 1969: Мелетинский, Е.М. Структурно-типологическое изучение сказки. Пропп, В.Я. *Морфология сказки*. Москва 1969. 134-166.
- НИОК 2001: *Новейшая история отечественного кино 1986-2000. Кинословарь*. Том I: А-И. Сеанс, СПб 2001.
- ПЛАХОВ 1998: Плахов, Алексей. «Я не собирался никого шокировать». Интервью с А. Балабановым. *Коммерсантъ-daily*. № 90, 22.5.1998.
- ПАПЕРНЫЙ 1996: Паперный, Владимир. *Культура два*. НЛЮ, Москва 1996.
- ПРОПП 1969: Пропп, В.Я. *Морфология сказки*. Москва 1969.
- СЕРГЕЕВА 2000: Сергеева, Тамара. Про братьев и уродов. Интервью с А. Балабановым. *Искусство кино*. № 4, 2000. <http://old.kinoart.ru/2000/4/17.html> (24.1.2006.)
- СИРИВЛЯ 2000: Сиривля, Наталья. Братва. *Искусство кино*. № 8, 2000. <http://old.kinoart.ru/2000/8/2.html> (24.1.2006.)
- СИРИВЛЯ 2001: Сиривля, Наталья. «...Мы тут мандаринами торгуем...» *Искусство кино*. № 5, 2001. <http://old.kinoart.ru/2001/5/1.html> (24.1.2006.)
- СОЛНЦЕВА 1997: Солнцева, Алена. Вольный стрелок. *Огонек*. № 38, 22.9.1997.
- СТИШОВА и др. 2000: Стишова, Е. Любарская, И. Сиривля, Н. Жанр начинает и выигрывает. *Искусство кино*. № 11, 2000. <http://old.kinoart.ru/2000/11/22.html> (24.1.2006.)
- ТОПОРОВ 2003: Топоров, В.Н. *Петербургский текст русской литературы. Избранные труды*. СПб 2003.
- УСПЕНСКИЙ 2000: Успенский, Борис. *Поэтика композиции*. СПб 2000.
- BEUMERS 1999a: Beumers, Birgit. Introduction. *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. Ed. B. Beumers. London: I.B. Tauris 1999.1-11.
- BEUMERS 1999b: Beumers, Birgit. To Moscow! To Moscow? The Russian Hero and the Loss of the Centre. *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. Ed. B. Beumers. London: I.B. Tauris 1999. 76-87.
- BEUMERS 2003: Beumers, Birgit. Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre? *Slavic Review*. 62. 3 (Fall 2003). 441-454.

- DONDUREI 1999: Dondurei, Daniil. The State of the National Cinema. *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. Ed. B. Beumers. London: I.B.Tauris 1999. 46-50.
- FARADAY 2000: Faraday, George. *Revolt of the Filmmakers. The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*. The Pennsylvania State University Press 2000.
- GERASIMOVA 1999: Gerasimova, Katerina. The Soviet Communal Apartment. *Beyond the Limits. The Concept of Space in Russian History and Culture*. Ed. Jeremy Smith. *Studia Historica* 62, SHS/Helsinki 1999. 107-130.
- GILLESPIE 2003: Gillespie, David. *Russian Cinema*. Inside Film Series. Longman 2003.
- GRAFFY 2000: Graffy, Julian. Brother/Brat. Review. *Sight and Sound*. May 2000. <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/322> (24.1.2006.)
- HELLBERG-HIRN 1999: Hellberg-Hirn, Elena: Ambivalent Space: Expressions of Russian Identity. *Beyond the Limits. The Concept of Space in Russian History and Culture*. Ed. Jeremy Smith. *Studia Historica* 62, SHS/Helsinki 1999. 49-69.
- HOLDEN 1998: Holden, Stephen. Film Review: Wild West? Nyet, St. Petersburg. *The New York Times*. July 8, 1998.
- HORTON 2000: Horton, Andrew James. Lynch Pin? The Imagary of Aleksei Balabanov. *Central Europe Review*. Vol. 2, No 18, 2000. http://www.ce-review.org/00/18/kinoeye18_horton.html (24.1.2006.)
- JANGFELDT 1995: Jangfeldt, Bengt. Staden vid Neva. Myterna om S:t Petri stad. *Den Trettonde Aposteln. Ryska essäer och synpunkter*. Stockholm 1995. 225-236.
- KÖNÖNEN 2003: Könönen, Maija. "Four Ways of Writing the City": St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky. *Slavica Helsingesia* 23. Helsinki 2003.
- LARSEN 1999: Larsen, Susan. In Search of an Audience: The New Russian Cinema of Reconciliation. In *Consuming Russia. Popular Culture, Sex and Society since Gorbachev*. Ed. Adele Marie Barker. Durham: Duke University Press 1999. 192-216.
- LARSEN 2003: Larsen, Susan. National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov. *Slavic Review*. 62.3 (Fall 2003). 491-511.
- MEDVEDEV 1999: Medvedev, Sergei: A General Theory of Russian Space: A Gay Science and a Rigorous Science. *Beyond the Limits. The Concept of Space in Russian History and Culture*. Ed. Jeremy Smith. *Studia Historica* 62, SHS/Helsinki 1999. 15-47.
- MIKHALKOV 1999: Mikhalkov, Nikita. The Function of a National Cinema. *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. Ed. B.Beumers. London: I.B.Tauris 1999. 50-53.

- MONACO 1981: Monaco, James. *How To Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media. Revised edition.* New York and Oxford, Oxford University Press 1981.
- PASSAGE 1963: Passage, Charles E. *The Russian Hoffmannists.* Mouton & Co. The Hague 1963.
- THOMAS 2001: Thomas, Deborah. *Reading Hollywood. Spaces and Meanings in American Film.* London, New York 2001.
- TIPPNER 2003: Tippner, Anja. Selbstjustiz als Ausdruck von Gewalt im russischen Film der neunziger Jahre: A. Balabanovs Brat 1+2 und K. Muratovas Tri istorii. *Die Welt der Slaven.* No 48, 2003. 321-334.
- TOMPKINS 1992: Tompkins, Jane. *West of Everything. The Inner Life of Westerns.* Oxford University Press 1992.
- TSYRKUN 1999: Tsyркun, Nina. Tinkling Symbols: Fragmented Society – Fragmented Cinema? *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema.* Ed. B. Beumers. London: I.B.Tauris 1999. 57-65.