

**НОВЫЙ РУССКИЙ ГЕРОЙ НА РАНДЕВУ С АМЕРИКОЙ
(Этнокультурная семантика стереотипов маскулинности
в фильме А. Балабанова «Брат-2»)**

Поиск национального героя для новой России не прекращается с 1991 года. Мультикультурная дифференциация современного общества предполагает множественность и субкультурную вариативность «героев нашего времени». Кино и телевидение активно предлагают зрителям различные варианты новых героев, но нужно признать, что пока спрос превышает предложение. Средства массовой информации чутко реагируют на каждую попытку предложить героя национального масштаба и прямо или косвенно способствуют привлечению к новоявленному герою общественного внимания. Все вышесказанное относится к фильмам режиссера Алексея Балабанова «Брат» и «Брат-2» и их главному герою — Даниле Багрову.

Второй фильм дилогии о Даниле до последнего времени остается предметом дискуссийⁱ. Подробный анализ кинорепрезентации мужественности в фильме «Брат» был предложен социологом Петром Романовымⁱⁱ. Продолжая изучение проблемы этнокультурной семиотики стереотипов маскулинностиⁱⁱⁱ, мы рассмотрим предложенную в фильме «Брат-2» модель гендерной и национальной идентичности с учетом знаковости российского и американского контекста.

Действие сиквела о приключениях Данилы начинается в осенней Москве конца 1990-х годов. Направляясь в останкинскую телестудию он проходит мимо съемочной группы, и мы видим, как стоящий возле американского джипа «Hummer» молодой мужчина (типичный фольклорный «новый русский») начинает безыскусно читать стихотворение Лермонтова, которое как бы задает тон фильму:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русской душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит... (курсив мой. — М.Т.)

Новый этап самоидентификации героя включен в систему национальных, гендерных и социально-экономических знаков. Преодоление кризиса идентичности сопряжено с более конкретной, чем в первом фильме, апелляцией к теме «фронтового братства», «братства по оружию». Данила и его армейские товарищи — Костя Громов и Илья готовы по первому зову придти на помощь друг другу. Первый из них работает сотрудником службы безопасности коммерческого банка, а второй программистом в Историческом музее. «Своими» для них являются те, кто, как охранник певицы Ирины Салтыковой, «поучаствовал» в чеченской или афганской войне.

Завязка сюжета фильма происходит во время беседы однополчан в бане, когда становится известно, что брат-близнец (sic!) Кости украинский хоккеист Дмитрий Громов, играющий в НХЛ, из-за незнания английского языка заключил финансово невыгодный контракт. На следующий день вечером после беседы с управляющим банка, который обещает решить все проблемы брата, Костю убивают. Данила и Илья берутся наказать

виновника гибели друга и восстановить попорченную справедливость. Несколько позднее к ним присоединяется старший брат Данилы — бывший киллер и милиционер Виктор Сергеевич Багров. Несходство братьев позволяет проанализировать этнокультурную семантику стереотипов маскулинности по отношению к деньгам, другим людям, к пониманию чувства долга и смысла жизни.

«Спасение мира, так же как и поддержание справедливости, зависит от добродетелей людей благородного звания. Худые времена — спасения можно ждать только от рыцарства»^{iv}, — писал Йохан Хейзинга. Известное суждение Н. А. Бердяева о том, что «в русской истории не было рыцарства, этого мужественного начала»^v, дополнялось философом указанием на иной тип русской маскулинности — богатырское начало^{vi}. Данила отнюдь не богатырь. Его юный возраст и статус младшего брата, во-первых, исключают какие-либо претензии выступать в качестве супермена, во-вторых, укладываются в фольклорный канон меньшего из братьев. Возраст, кроме того, с одной стороны, должен подчеркивать несформированность характера героя, с другой — его особую духовную зрелость.

И именно модели поведения представителей рыцарского и буржуазного этосов, рассматриваемые в работах польской ученой Марии Оссовской, актуальны для аналитики данного фильма^{vii}. В нем можно наблюдать не только реализацию рыцарского лозунга «Сражаться и любить», но и влияние этнокультурного контекста на рыцарский кодекс поведения.

Мария Оссовская подробно рассматривает процесс усвоения рыцарских идеалов в Соединенных Штатах, где в середине XIX века происходит размежевание на демократическую, меркантильную культуру буржуазного Севера и земледельческую, аристократическую культуру рыцарского Юга. С одной стороны, рыцарские образцы импортируются из Старого Света, с другой стороны, в ходе освоения Дикого Запада возникает уникальный стремительно мифологизированный американский вариант рыцаря — ковбой. Культивирование на американской почве идеала джентльмена ориентировано на достаточно узкий круг людей. В многократно переизданной книге Эмили Пост «Этикет» джентльмен трактуется как «наследник рыцаря, крестоносца, защитник беззащитных, поборник справедливости»^{viii} (курсив мой. — М. Т.). Примечательно, что риторика масс-культы удивительно схожа: герой комиксов — Супермен рекламируется как «бесстрашный рыцарь, защитник прав, справедливости, американского образа жизни, быстрый, как пуля, сильный, как паровоз, атлет, которому ничего не стоит перепрыгнуть через небоскреб»^{ix} (курсив мой. — М. Т.). Растиражированный Голливудом образ бесстрашного героя-одиночки ориентирован на канонический образ Супермена. Причем физическая мощь (Рэмбо, Терминатор) играет существенную роль в формировании голливудской маскулинности^x. Полномочия героя могут быть как санкционированы обществом, государством (шериф, детектив, агент ФБР или ЦРУ и т.п.), так и не иметь силы закона (ковбой, отставной или уволенный полицейский и т.п.). Если справедливость по-американски ориентирована на законность^{xi}, то в России — иная ситуация. Как суммировал В. Ушаков, «закон в русском самосознании не является самостоятельной ценностью. Закон постоянно противостоит справедливости, т.е. отсутствующее правовое сознание противостоит “незаконному”» пониманию справедливости — что жить надо не по закону, а по совести^{xii}. Отечественные киногерои-одиночки действуют в условиях отсутствующего правового поля^{xiii}.

Амплуа хороших «плохих парней» органично для Ильи, Данилы и его брата. В фильме «Брат» среди множества моделей реализации постсоветской (новой русской) маскулинности актуализируется подмеченный аналитиками тип бандита^{xiv}. Даже покинув в финале первого фильма «мир банды», братья неизбежно остаются в сфере действия мира

криминала, пронизавшего все структуры российского общества^{xv}. Происходившее в нашей стране в 1990-е годы перераспределение финансового и символического капитала (героическая эпоха бандитского капитализма) привело к росту престижа мира криминала. Образ жизни преступного сообщества широко транслируется СМИ и легко усваивается представителями разных слоев в условиях нормативно-ценностной дезориентации и социокультурной деформации общества. Замечание Виктора Ерофеева о том, что «с бандитских разборок начинается российское рыцарство»^{xvi}, принципиально важно для рассмотрения нашей темы. «Новыми рыцарями» не рождаются — ими становятся. Синхронно эпохе быстрого накопления капитала разворачивается не менее стремительная (но более короткая), полная опасности жизнь дерзких мужчин, превыше всего ценящих силу и отвагу, с помощью которых можно достичь успеха и той или иной степени богатства.

Образ «русских мафиози» как за рубежом, так и в нашем Отечестве весьма далек от имиджа благородных разбойников. М. Оссовская, отмечая сходство рыцарства с преступными группировками, пишет, что тех и других объединяет презрение к закону, склонность поддерживать справедливость, не выходя за рамки собственной группы^{xvii}. Рыцарь не в праве рассчитывать на чью-либо помощь, он самодостаточен и стремится ни от кого не зависеть. Здесь обнаруживается его сходство с аристотелевским образцом «человека по праву гордого». По праву гордый может себе позволить открыто любить и ненавидеть^{xviii}. В отечественной культуре подобная жизненная позиция традиционно не приветствовалась — отстаивание собственного мнения могло дорого стоить. Именно неукорененность Данилы в отечественной социокультурной традиции позволяет ему конструировать собственную стратегию маскулинности, не в последнюю очередь, апеллируя к своему армейскому опыту.

Когда мы сегодня говорим о рыцарском поведении, то прежде всего имеем в виду отношение к врагу и отношение к женщине. Славу рыцарю приносила не столько победа, сколько его поведение в бою. Правила игры, обязательные в сражении, диктовались уважением к противнику, гордостью, игровой жизненной установкой, гуманностью. Использование слабостей противника не приносило славы, убийство безоружного врага покрывало рыцаря позором^{xix}. Данила эффектно, подобно Терминатору, расстреливает американских охранников и демонстрирует странное снисхождение к главным виновникам гибели своего друга — московскому банкиру и его чикагскому компаньону. Это снисхождение к равным себе, ибо Данила, следуя рыцарскому кодексу чести, не убивает безоружных врагов, демонстрируя этим свое превосходство над ними.

Рыцарские качества специфически проявляются в отношениях Данилы с женщинами. Петр Романов вскользь замечает, что «место женщин в фильме сведено к нескольким условным и вспомогательным фигурам, каждой из которых Данила презрительно овладевает и использует в собственных целях: поп-певичка Салтыкова, чернокожая ведущая чикагских новостей и бритоголовая русская проститутка»^{xx}. Все сказанное относится лишь к Лизе Джеффри — тележурналистке-афроамериканке, под машину которой попадает Данила. Подобное отношение можно объяснить тем, что Лиза — «чужая», и на нее не распространяются галантные манеры, недостаток которых у героя легко заметить. Отношения же с русскими «дамами сердца» иные. Связь между Данилой и Ириной Салтыковой не выходит за рамки отмеченного Петром Романовым стиля жизни «урбанистского фланера»^{xxi}. Отметим, что определение Данилы как «мужчины-мальчика»^{xxii} указывает и на пограничность его идентичности. Это объясняется как его «переходным» возрастом между юностью и зрелостью, так и несформировавшейся ориентацией на культурные нормативы — старые (советские) нормы уже не действуют (они либо неизвестны, либо дискредитированы, либо не функциональны), новые еще не созданы. Как отмечает Петр Романов, пустое означающее главного героя фильма наполняется смыслом только при сопоставлении с Другим, оно нуждается во внешнем

референте, с помощью которого способно определить свою идентичность^{xxiii}. Однако при всей поверхностности межличностных контактов Данилы и его неукорененности, этот персонаж во втором фильме обретает внутреннюю целостность, и в финале фильма двадцатилетний герой оказывается более правильным, чем его старший брат. Жизненные принципы, усвоенные в армии, порой компенсируют Даниле его инфантилизм и отсутствие рефлексии. Рыцарское же отношение к русской проститутке Даше-Мэрилин проявляется в полной мере. Освобождая ее от чикагских сутенеров-афроамериканцев, Данила произносит фразу, которую можно считать его кредо: «Русские на войне своих не бросают!»

Деление на «своих» и «чужих» в фильме выглядит несколько утрированным. В какой-то степени упрощенное черно-белое видение мира можно объяснить армейским прошлым Данилы и его провинциальностью. Затянувшаяся адаптация героя к гражданской жизни сопровождается постоянной идентификацией окружающих по основанию «свои — чужие». Порой такое деление ставит героя в тупик. Русский неонацист по кличке «Фашист», у которого Илья и Данила покупают оружие, вскользь бросает многозначительную фразу: «Свой своему поневоле брат». Но то, что дед Данилы погиб на войне, ставит его при общении с Фашистом в двусмысленное положение, не разрешаемое в фильме.

Хотя патриотические высказывания Данилы наивны и безыскусны, но и они порой вызывают неприятие у контактирующих с ним людей. Так фраза «Я Родину люблю!», адресованная нью-йоркскому таксисту, эмигрировавшему из России, провоцирует следующую тираду: «Где твоя Родина, сынок? Сдал Горбачев твою Родину! Твоя Родина две войны и Крым просрала!» В США, где происходит кульминация фильма, русские братья проходят испытание жизненных ценностей, в том числе и патриотизма.

Вызывающая неполиткорректность фильма стала притчей во языцех. Заявленная в первом фильме мысль о том, что «Америке кирдык!», как бы воплощается в «Брате-2». Одна из первых реплик старшего брата после его общения с американцами — «Вот уроды!». А его декларативное заявление в адрес украинских мафиози в Чикаго: «Вы мне, гады, ещё за Севастополь ответите!», является не столько показателем того, что ему «за державу обидно», сколько проявлением его шовинистских установок. Расправившись с украинскими бандитами, пьяный старший Багров кричит пытающимся арестовать его американским полицейским: «Русские не сдаются!» Но уже через минуту Виктор (лат. Победитель) выкрикивает: «Я сдаюсь! Я сдаюсь! Я буду здесь жить!» Следует отметить, что именно Виктор, а не Данила, в полной мере соответствует автостереотипу русского человека, который видит себя бесшабашным, щедрым, ленивым, необязательным, простодушным, бестолковым, неорганизованным, бесцеремонным, прожорливым, поверхностным, нелюбопытным, любящим выпить^{xxiv}. В одном из ключевых эпизодов фильма братья на берегу озера Мичиган решают вопрос «в чем сила?» — в деньгах, по версии Виктора («В Америке вся сила мира! Деньги правят миром, и тот сильнее, у кого их больше!»), или в правде, по мнению Данилы^{xxv}. Это конфликт между ценностями буржуа и рыцаря. Меркантильность старшего брата дополняется в фильме демонстрацией дегуманизирующей силы денег на примере Дмитрия Громова, который не спрашивает Данилу о погибшем брате-близнеце, а говорит исключительно о деньгах (кредитных карточках, наличных, процентах и прочем).

Андрей Кураев, отмечая голливудскость второго фильма, аттестовал его как «проповедь американизма, но на русском языке» и высказался о неуместности экстрагирования из этого фильма национальной идеи для России^{xxvi}. Если вести речь о

языке культуры, то оценка фильма должна быть диаметрально противоположной. Перед нами проповедь россанизма — патриотической идеи постсоветской России, созданная на языке массовой культуры — американском в своей основе. Знаками проявления русскости в жанре action служат не только мелкие детали (как, например, употребление водки), но и ценности, которые в сознании Данилы ассоциируются с Россией.

В образе главного героя сочетаются черты, заимствованные в отечественной и западной (американской) культуре. Если воспользоваться структурным делением маскулинности, предложенным Еленой Здравомысловой и Анной Темкиной, то в образе Данилы обнаружится сочетание героя-воина, служащего Родине («гегемонная советская маскулинность»), и героя одиночки («западная гегемонная маскулинность»). Отсутствовать же будет «традиционная российская маскулинность» как российского мужика, так и дворянина-аристократа^{xxvii}. Впрочем, в контексте фильма Данила служит не государственным институтам, а идее Родины, и воин он не буквально, а метафорически. Коррекция стереотипов отечественной маскулинности предполагает в фильме указанную оппозицию «рыцарь — буржуа». Прагматизм в современной России связывается не столько с отечественной, сколько с западной (не в последнюю очередь американской) традицией. Для прагматика-капиталиста в эпоху глобализации проблема национальной идентичности стоит далеко не на первом месте. Наш же герой воплощает черты романтика, невольника чести^{xxviii}.

Фильм вносит свою лепту в деструкцию старых мифов о России^{xxix} и способствует конструированию нового мифа, в котором мы видим воина, способного самостоятельно принимать решения, «трахать женщин и строить нацию»^{xxx}. В фильме «Брат-2» на смену рефлектирующим интеллигентам классической русской литературы пришел деятельный, способный самостоятельно принимать решения молодой герой из среды «маленьких людей», защищающий национальные интересы не словом, а делом.

ⁱ Герой нашего времени?: Дискуссия о фильмах «Брат» и «Брат-2» // www.fomacenter.ru/materials/?cat=43&nid=51

ⁱⁱ Романов П. По-братски: мужественность в постсоветском кино // О муже(N)ственности: Сб. ст. / Сост. С. Ушакин. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 609–629; Романов П. В. Брат во фрагментах?: Эссе о репрезентации постмодерной маскулинности // http://meltingpot.fortunecity.com/rundberg/963/publ/gend_sb_www/chapter_1/Romanov.htm

ⁱⁱⁱ См.: Тимофеев М. Ю. Охотники на привале: (Семиотика российской маскулинности в фильмах А. Рогожкина «Особенности национальной охоты» и «Особенности национальной рыбалки») // Женщина в рос. о-ве. 2001. № 3/4. С. 39–43.

^{iv} Хейзинга Й. Политическое и военное значение рыцарских идей в позднем средневековье // Человек. 1997. № 5.

^v Бердяев Н. А. Судьба России: Опыты по психологии войны и национальности. М., 1990. С. 6. «Недостаток мужественного характера и того закала личности, который на Западе вырабатывался рыцарством, — самый опасный недостаток русских, и русского народа и русской интеллигенции» (Там же. С. 28).

^{vi} Об этом см.: Рябов О. В. «Матушка-Русь»: Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. М.: Ладомир, 2001. С. 133–135.

^{vii} Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали. М.: Прогресс, 1987.

^{viii} Цит. по: Там же. С. 166.

^{ix} Шестаков В. П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». М.: Искусство, 1988. С. 79.

^x Jeffords S. Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era. New Brunswick: Rutgers university press, 1994.

^{xi} Horrocks R. Male myths and icons: Masculinity in popular culture. Houndmills: Macmillan, 1995. P. 74.

^{xii} Ушаков В. Немыслимая Россия. Иное: Хрестоматия нового российского самосознания // www.russ.ru/antolog/inoe/ushak.htm/ushak.htm

^{xiii} Это прежде всего относится к культовым истернам «Белое солнце пустыни» и «Свой среди чужих, чужой среди своих», а также фильму С. Говорухина «Ворошиловский стрелок». Стереотипу русскости в большей степени соответствует фильм Е. Матвеева «Любить по-русски», в котором справедливость восстанавливают всем миром. Милицейские сериалы на современном отечественном телеэкране также ориентированы на принципы коллективизма. (В меньшей степени это относится к сериалу «Агент национальной безопасности», главного героя которого — капитана ФСБ Алексея Николаева даже называли «русским Джеймсом Бондом».)

^{xiv} Как отметил кинокритик Юрий Гладильщиков, пишется «Брат-2», а слышится «братва» (см.: Гладильщиков Ю. Одинокое плавание // Итоги. 2000. № 23. С. 61–62).

^{xv} Об этом см., напр.: Яковенко И. Г. Цивилизация и варварство в России. Ст. 4: Государственная власть и «блатной мир» // Обществ. науки и современность. 1995. № 4.

^{xvi} Ерофеев В. В. Мужчины. М.: Подкова, 1997. С. 67.

^{xvii} Оссовская М. Указ. соч. С. 104.

^{xviii} Там же. С. 53–55.

^{xix} Там же. С. 87–89.

^{xx} Романов П. По-братски... С. 627.

^{xxi} «Маскулинность фланера двусмысленна: в одних контекстах мы видим ее классический тип, а в других — нечто новое и непривычное. Тогда мы спрашиваем, а поступают ли так мужчины? Где он, классический герой вестерна, сгорающий в пучине страстей или подобный Джеймсу Бонду, демонстрирующий свою побеждающую мужскую сущность на фоне мягкой, нежной и пылкой женственности?» (Там же. С. 619).

^{xxii} Там же. С. 614.

^{xxiii} Там же. С. 615–616.

^{xxiv} Кобозева И. М. Немец, англичанин, француз и русский: выявление национальных характеров через анализ коннотаций этнонимов // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1995. № 3.

^{xxv} Фраза Даниила «Сила в правде!» переключается не только с высказыванием Святого благоверного князя Александра Невского «Не в силе Бог, а в правде!», но и с аналогичным предвыборным лозунгом КПРФ.

^{xxvi} Герой нашего времени?: Дискуссия о фильмах «Брат» и «Брат-2».

^{xxvii} *Здравомыслова Е., Темкина А.* Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе // О муже(N)ственности. С. 441–446.

^{xxviii} См.: *Робинсон П.* Невольники чести: мужественность на поле боя в начале XX века // О муже(N)ственности. С. 186–198.

^{xxix} См.: *Волкогонова О.* «Русская идея»: мечты и реальность // ideyaru.boom.ru/sovremen/volkog.htm; *Елистратов В. С.* Россия как миф: (К вопросу о структурно-мифологических типах восприятия России Западом) // *Россия и Запад: Диалог культур.* Вып. 1. М., 1992. С. 6–18; *Павловская А. В.* Стереотипы восприятия России и русских на Западе // Там же. С. 19–30.

^{xxx} *Жеребкин С.* Мужские и женские фантазии: политики сексуальности в постсоветской национальной литературе // *Гендер. исслед.* 1999. № 3. С. 282.