

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ . . . . .	. 7
1. «РАЗВЕСИСТАЯ КЛЮКВА» И САКРАЛИЗАЦИЯ БАНДИТСКОГО МИРА («БРАТ 2», 2000 и «БУМЕР», 2003) . . . . .	13
2. СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ДЕЙСТВИЯ В РОССИЙСКИХ УСЛОВИЯХ («ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОХОТЫ/РЫБАЛКИ», 1995, 1998) . . . . .	33
3. ГЕРОИ НАШЕГО ВРЕМЕНИ, 1980-е («КУРЬЕР», 1986) . . . . .	54
4. ГЕРОИ НАШЕГО ВРЕМЕНИ, 1990-е («ЛИМИТА», 1994) . . . . .	72
5. ГЕРОИ НАШЕГО ВРЕМЕНИ, 2000-е («ВОЗВРАЩЕНИЕ», 2003) . . . . .	85
6. ИГРЫ, В КОТОРЫЕ ИГРАЮТ ЖЕНЩИНЫ («ПРОГУЛКА», 2003) . . . . .	101
7. НЕЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ЛОГИЧЕСКОЙ АРГУМЕНТАЦИИ («ДВЕНАДЦАТЬ», 2007) . . . . .	116
8. ДИЛЕММЫ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА (СЕРИАЛ «ДОКТОР ХАУС», 2004–2012) . . . . .	134
9. СТРУКТУРА МУЖСКОЙ МИФОЛОГИИ («О ЧЕМ ГОВОРЯТ МУЖЧИНЫ», 2010). . . . .	159
10. ЧТО СКРЫВАЕТСЯ ЗА ФАСАДОМ КЛАССОВОЙ БОРЬБЫ («ЕЛЕНА», 2011) . . . . .	176

11. КОНЕЦ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ («КОКОКО», 2012) . . . . .	193
12. СОВЛАДАНИЕ СО СТРАХАМИ («РАССКАЗЫ», 2012) . . . . .	207
13. ОТКАЗ ОТ РЕФЛЕКСИВНОСТИ КАК СВОЙСТВО РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ («БЕЛЫЕ НОЧИ ПОЧТАЛЬОНА АЛЕКСЕЯ ТРЯПИЦЫНА», 2014). . . . .	224
14. СЕГОДНЯ КАЖДЫЙ ХОЧЕТ СТАТЬ ГЕРОЕМ РЕАЛИТИ-ШОУ? («ШОУ ТРУМАНА», 1998) . . . . .	247
15. МЫ ТАК И НЕ ПОНЯЛИ СОВЕТСКОЕ ОБЩЕСТВО («ОСТАНОВИЛСЯ ПОЕЗД», 1982) . . . . .	268
16. ПРО ЛЮБОВЬ И НЕЛЮБОВЬ: ОТКУДА ОНИ БЕРУТСЯ? («ПРО ЛЮБОВЬ», 2015 И «НЕЛЮБОВЬ», 2017) . . . . .	291
17. ЧТО МЫ МОЖЕМ ДАТЬ ДРУГ ДРУГУ, КРОМЕ ЗАРЯДКИ ДЛЯ АЙФОНА («КИСЛОТА», 2018). . . . .	310
18. ЗА ЧТО МЫ ЛЮБИМ СОВЕТСКОЕ ОБЩЕСТВО («ТЕРРИТОРИЯ», 2014) . . . . .	326
19. КОНТРАСТЫ ПОВЕДЕНИЯ В УСЛОВИЯХ ШОКА («ЗАРАЖЕНИЕ», 2011) . . . . .	347

# Предисловие

**В**СЕ началось с Рождественского киносеминара, т.е. с семинара про кино, организованного мною накануне Рождества 2003 г. на факультете социологии Высшей школы экономики. Сейчас киносеминарами никого не удивишь, их проводится десятки ежегодно. А тогда моя первая попытка была воспринята с некоторым удивлением. По крайней мере двое коллег после объявления первого семинара «Бумер как преодоление Брата 2» независимо друг от друга подошли ко мне и участливо поинтересовались, все ли у меня в порядке по жизни. Видимо, беспокоились о моем психическом равновесии. Но первая попытка сразу оказалась удачной. Публика разве что на подоконниках не сидела. А журнал «Афиша» (в те годы очень популярный) написал с присущей ему иронией нечто вроде того, что проректоры Высшей школы экономики развлекают своих «зажравшихся» студентов рассказами про бандитские кинофильмы.

Вдохновленный первым успехом, я начал проводить Рождественский киносеминар ежегодно. И вынужден признать, что ни один наш научный семинар не собирал и не собирает такого числа участников. Со временем он стал традицией (как ни крути, уже более 15 лет), и теперь меня уже месяца за два начинают спрашивать, когда он состоится и какая будет заявлена тема.

Для меня Рождественский семинар тоже стал важным событием. И я каждый раз серьезно к нему готовился, пытаясь продумать и донести вещи, которые я считал важными и которые выходили за рамки повседневной профессиональной работы.

С самого начала я подумывал о возможных соратниках. И на первый семинар я пригласил из Санкт-Петербурга Вадима Волкова, автора книги «Силовое предпринимательство», как человека, который лучше всех других в социальных науках мог рассказать про бандитские правила. И это было здорово.

Я также пытался пригласить в компанию киноискусствоведов, но этот опыт оказался скорее неудачным. Рассуждения о художественных достоинствах и недостатках фильмов мне казались неинтересными и были ортогональны исходному замыслу — поговорить о том, что нас действительно волнует в этой жизни.

Парадоксальным образом киносеминар был посвящен отнюдь не кино. Кино использовалось не более чем как повод. Мы, конечно, затрагивали качества фильма как такового, но это было делом десятым. Меня не сильно интересовали художественные достоинства кинокартин (хотя, конечно, фильмы старался отбирать хорошие), работа режиссера или оператора, насколько замечательно или посредственно сыграли актеры, и т.п.

Кинофильмы использовались как сырой материал, удобный для обсуждения какой-то важной темы. И тема всегда стояла во главе угла. Если честно, то на первых порах я отбирал полюбившиеся мне фильмы и затем думал над их содержательной интерпретацией, а впоследствии я, скорее, выбирал тему для обсуждения и под нее уже пытался отыскать достойную кинокартину. И чем дальше, тем более важной становилась именно тема. Это объясняет, в частности, то, почему бо́льшая часть обсуждаемых фильмов оказались российскими. Просто они лучше задавали нужный контекст.

В 2007 г. произошло важное событие, которое определило формат обсуждения на все последующие годы. Я пригласил в качестве соучастников двух своих коллег — известных интеллектуалов Сергея Медведева и Виталия Куренного (это был фильм «Прогулка»). Медведев приглашался мною в качестве оппонента и ранее (фильм «Лимита»). Но именно при обсуждении «Прогулки» состав основных выступающих окончательно сложился. С тех пор все семинары мы проводили втроем, и я уже не делал никаких объявлений без предварительной договоренности с ними.

Схема все эти годы была одной и той же. За мной как инициатором семинара сохранялась привилегия выбора. За две-три недели до обсуждения я звонил коллегам, предлагая фильм и тему. Я излагал свой замысел буквально в паре предложений. Каждый раз они любезно соглашались. Мне вообще казалось, что они способны содержательно обсуждать любую тему. Иногда кто-то из них не видел предлагаемый мною фильм. Но и это никого не смущало — возникал повод посмотреть и подумать.

На семинаре мы всегда выступали в одной и той же последовательности: Радаев — Медведев — Куренной. По сути, мы ничего не обсуждали и не согласовывали заранее, и в этом заключалась основная фишка. Поскольку у нас очень разный бэкграунд и взгляды на мир весьма разные, наши выступления всегда сильно отличались друг от друга, предлагая контрастные перспективы. Иногда даже трудно было поверить, что мы обсуждаем один и тот же материал. И я всегда с любопытством ожидал, что же мои коллеги скажут на этот раз. С изрядной долей условности можно сказать, что представлялись социологический, политологический и культурологический взгляды на одни и те же явления. Это позволяло рисовать объемные изображения вместо плоскостных взглядов, волей-неволей присущих каждому отдельному автору. И моя самая глубокая благодарность Сергею и Виталию. Без них эти обсуждения уже нельзя себе представить.

После наших трех выступлений всегда предоставлялся открытый микрофон для всех желающих. Выступали коллеги с разных факультетов Вышки и совершенно незнакомые, внешние люди, которых затронула обсуждаемая тема. Порою возникали решительные разногласия. Но при этом сохранялся какой-то особый дух, которым, надеюсь, прониклись все присутствующие.

Пользуясь случаем, хочу поблагодарить своих коллег, сотрудников Лаборатории экономико-социологических исследований (ЛЭСИ), которые вдохновляли меня все эти годы, а также всех участников состоявшихся обсуждений.

С 2010 г. семинары начали записывать на видео (первая запись — «Структура мужской мифологии»). Все они находятся на странице ЛЭСИ в YouTube. Более ранние семинары, увы, посмотреть уже нельзя.

В этой книге я, естественно, воспроизвожу только свои рассуждения. Присутствие инсайтов Медведева и Куренного ее бы существенно обогатило. Но над их мыслью автор не властен. Если они когда-нибудь найдут возможность написать на эту тему свои книги, получится идеальный трехтомник<sup>1</sup>.

Книга написана в жанре социологических эссе. Это размышления, а не строго научный текст. Конечно, размышления возникли в результате содержательного анализа, но этот анализ не сопровождается в данном случае строгими формальными процедурами и систематизацией специальной литературы, каковой по затронутым общим вопросам, разумеется, безбрежное море. В ряде случаев мною приводятся ссылки на научные работы, если я их фактически использовал или если их авторы натолкнули меня на ту или иную важную мысль. Но столь же часто я обращаюсь к вы-

---

<sup>1</sup> Виталий Куренной ранее уже написал свою книгу о кино: *Куренной В.А. Философия фильма: упражнения в анализе*. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

сказываниям из медиа или, например, цитирую строчки из известных песен.

В этих очерках мы коснемся множества очень разных тем, которые иногда пересекаются в разных фильмах. Как меняются с каждым десятилетием герои нашего времени («Курьер», «Лимита», «Возвращение»). Как проявляются в этой жизни свойства русского характера и русской культуры («Особенности национальной охоты/рыбалки», «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына»). Каковы особенности женского и мужского восприятия повседневной жизни («Прогулка», «О чем говорят мужчины»). Почему нас притягивает уходящее советское прошлое, которое мы так и не сумели понять («Остановился поезд», «Территория»). Как изменился с годами конфликт между молодым и старшими поколениями («Курьер», «Кислота»). Каким образом складываются сегодня межклассовые (точнее, межсословные) отношения («Елена», «Кококо»). Почему мы склонны к идеализации бандитского мира («Бумер»). С какими дилеммами мы неизбежно сталкиваемся в своей повседневной профессиональной деятельности («Доктор Хаус»). Почему нелогические формы аргументации порою оказываются сильнее обычной логики («Двенадцать»). Как мы пытаемся совладать со своими страхами («Рассказы»). В каких странных обличьях появляется и исчезает Любовь в общем мире Нелюбви («Нелюбовь» и «Про любовь»). Почему все больше люди добровольно выставляют свою частную жизнь на публичное обозрение («Шоу Трумана»). Как поляризуются восприятия и поведение людей в условиях внешнего шока («Заражение»). Вряд ли кто-то сможет исчерпать эти вопросы, но нашего обсуждения они, несомненно, заслуживают.

Каждому обсуждению в качестве напоминания предпосланы аннотации фильмов, взятые из «КиноПоиска» как относительно солидного источника. Но содержание фильмов по понятным причинам я не пересказываю. Впрочем, верю, что фильмы в основном читателю знакомы.

По секрету сообщу, что главы писались мною в обратном хронологическом порядке — от последнего семинара к первому, так оказалось проще. При этом, разумеется, я использовал свои записи. Но чем дальше я уходил в прошлые годы, тем больше приходилось вспоминать, реконструировать, пересматривать. А изложение в книге построено, конечно, в обычной хронологии семинаров независимо от того, когда вышел тот или иной фильм. В конце каждой главы проставлен год, когда проходил данный семинар.

В этой книге нет попытки выстроить единую логическую канву, тем более что на самом деле ее и не было. Была история очень разных, но, хочется верить, интересных обсуждений.

Воспроизведем эту историю последовательно — год за годом...

## «Развесистая клюква» и сакрализация бандитского мира («Брат 2», 2000 и «Бумер», 2003)

Участвуя в программе на телевидении, Данила Багров встречает своих друзей по Чечне. Одного из них внезапно убивают. Данила знает, что у того были неприятности из-за брата-хоккеиста в Америке. Данила должен разобраться. Он вылетает в Америку и для компании берет с собой брата. Теперь его фотография ходит по рукам русской и американской мафии. Новоявленные «Аль Капоне» понимают, что нарвались на профессионала...<sup>1</sup>

Никаких законов... Никаких правил... Никого не жалко... Никто не прав... И если мы пока еще не сталкивались с этим в жизни, это еще не значит, что этого не существует. Скорее, это значит, что нам пока везло... По ночным улицам Москвы мчится черный BMW, уходящий от погони. Цепь роковых событий с разборками и стрельбой поставила четырех героев — четырех друзей — вне закона. В жизни без правил им нет пути назад, и черный «бумер» — мощный и надежный — уносит их все дальше от Москвы, в шальную и безжалостную глушь российских дорог... Никто из них не хотел убивать. Никто из них не хотел умирать. Но этот путь им придется пройти до конца. И верный «бумер», много дней бывший домом для четырех друзей, будет медленно остывать в занесенном снегом лесу. Есть дороги, которые лучше не выбирать...<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> КиноПоиск. <https://www.kinopoisk.ru/film/41520/>

<sup>2</sup> КиноПоиск. <https://www.kinopoisk.ru/film/57166/>

**М**Ы начнем с анализа двух нашумевших в свое время фильмов — «Брат 2» и «Бумер». Обе картины связывают в чем-то сходные истории. Сначала вышел «Брат» (1997) — откровенно малобюджетный фильм, отснятый Алексеем Балабановым всего за один месяц и за 20 тыс. долл., затем появился скромный в бюджетном отношении «Бумер» молодого дебютанта Петра Буслова (2003). Оба фильма настиг неожиданный, шумный и вполне заслуженный успех. На волне успеха оба режиссера получили деньги на сиквелы (в каждом случае их бюджет был увеличен в 7 раз), и каждый из них через три года по печальному совпадению произвел вырожденные кинопродукты. Иными словами, обе попытки капитализировать первоначальный успех оказались провальными — не в финансовом, а в содержательном отношении.

Между двумя фильмами есть и трагическая личная связь — в 2002 г. в Кармадонском ущелье погибли актер Сергей Бодров, исполнивший главную роль в фильмах «Брат» и «Брат 2», и оператор фильма «Бумер» Даниил Гуревич.

Мы поставим себя на место зрителя и проанализируем содержание фильмов «Брат 2» и «Бумер». Фильмы будут рассматриваться как своеобразные «тексты», в которых заключен некий посыл (месседж). Речь пойдет, таким образом, о содержательных схемах, которые достаточно легко, на наш взгляд, извлекаются из этих фильмов. Естественно, наша интерпретация — лишь один из возможных вариантов такого извлечения.

Добавим, что популярность бандитского кино в России изрядно выросла к исходу лихих 1990-х годов. Приведем в качестве примеров сериал «Бандитский Петербург» (2000–2007) и особенно сериал «Бригада» (2002). При этом появлялось много откровенного мусора наподобие фильма «Антикиллер» (2002), где очень приличные актеры (сплошь мужчины) в течение полутора часов делают страшные лица

и супят брови, изображая из себя воров и бандитов, а попутно развешивается «клюква», не имеющая особого смысла и никакого отношения к этой жизни. Выбранные нами фильмы клюквенного привкуса тоже не лишены (прежде всего это касается «Брата 2»), но здесь, по крайней мере, есть о чем поговорить.

## «БРАТ 2» КАК РУССКОЕ ПОДРАЖАНИЕ ГОЛЛИВУДУ

Итак, «Брат 2» — явная попытка проэксплуатировать неожиданный для всех, включая самого режиссера, успех фильма «Брат». Но Алексей Балабанов — несомненно, очень самобытный художник, который интуитивно нащупывает какие-то чувствительные струны, даже если пытается следовать за конъюнктурой.

Начнем с того, что «Брат 2», на наш взгляд, является попыткой снять русский боевик в голливудском стиле и дать наш российский ответ глобальной киноимперии. Иными словами, это фильм, который пытается выдержать основные принципы, присущие развлекательному мировому кино. Какие это принципы? Первый из них — бесспорно, «Хорошие парни в финале побеждают». То есть по стандартному развороту сюжета сначала «плохие парни» творят «беспредел», но затем «хорошие» восстанавливают поруганную справедливость, а сами при этом остаются целыми и невредимыми. Крайним олицетворением данного принципа является сериал про «крутого Уокера» («Walker, Texas Ranger») с Чаком Норрисом в главной роли, где доблестный герой разбирается с любым числом противников и, даже если при этом его бьют ногой по физиономии, не роняет шляпу с головы и не меняет мужественного выражения лица. Впрочем, на месте полицейского легко может оказаться гангстер, преступник, это особой роли не играет. И героика, строящаяся на личности преступника, — ход

отнюдь не новый. Остается констатировать, что «Брат 2» чудесно соответствует этому принципу.

Второй принцип голливудского кино заключен в следовании отработанной формуле успеха. Архитектоника такого кино строится на трех простых основаниях, или на «трех китах»: секс, насилие и доморощенная бытовая философия (или психология). Иными словами, чтобы фильм был успешен, в нем должно быть продемонстрировано определенное число голых задниц, изрядное количество трупов и некий набор отвлеченных рассуждений или психологических наворотов — в меру возвышенных, но в то же время доступных простому зрителю без особого напряжения с его/ее стороны.

«Брат 2» содержит все эти необходимые ингредиенты. Секс в фильме присутствует, хотя и играет явно подчиненную роль. А это означает, что в нем должно быть много крови и трупов. Убийство здесь выступает как чисто формальная функция. Застреленные падают направо и налево, как картонные мишени или как фашисты в плохом фильме про войну, мы не успеваем даже разглядеть их лица. Это даже не насилие, а некая игра в насилие, которая подчинена чисто калькулятивным принципам. Как будто существует специальная норма «выработки» по части убийств — сколько трупов нужно уложить на экране в единицу времени. Причем по законам жанра число трупов должно быть не просто достаточно весомым, оно еще должно нарастать по мере приближения к финалу картины. То есть его следует разгонять по ходу фильма. И «Брат 2» великолепно выдерживает этот милый калькулятивный принцип.

Поскольку одними только сексом и насилием в больших количествах уже никого не удивишь, требуется соблюдение третьего принципа — необходимо подмешать в боевичок некую (псевдо)идею, чтобы придать всему совершаемому действию хотя бы какой-то символический смысл. Кокошники и матрешки быстро вышли из моды, поэтому

в качестве наживки в фильме забрасывается общая идея «русскости» как воплощения некой Правды, во имя которой и творится множественное насилие. Иными словами, основной «фишкой» «Брата 2» становится разыгрывание патриотической карты. В первом фильме «Брат» этот сюжет тоже сквозил (вспомним возмущившие всех слова главного героя в трамвае: «Не брат ты мне, гнида черно\*я»), но во втором фильме эта тема поднимается в полный рост. Попутно квазиголивудский продукт обретает российскую физиономию.

Бытовая националистическая философия в «Брате 2» забрасывается с легким шовинистическим душком (чтобы лучше клевало). И благодарная публика радостно набросилась на этот крючок. Одни преисполнялись гордости за победу Русской идеи над бездуховным Западом, пусть даже и в предельно примитивной форме. Другие ударялись в безудержную критику, крича о безответственности авторов фильма, заигрывающих со зреющим национал-социализмом. Между тем напрягаться, по-видимому, не стоило. Режиссер (очень талантливый конъюнктурщик) предпринял классический маркетинговый ход, за которым не стояло никакого серьезного идейного содержания. Скорее, патриотическая тема получает юмористическое развитие — с криками: «Вы мне, гады, еще и за Севастополь ответите!» (которые, впрочем, после 2014 г. воспринимаются с другим смыслом), с мордатými украинскими мафиози, с чернокожими «плохими» парнями, которые демонстрируют выраженно обезьяньи повадки, с «неверными» евреями, которые подчеркнуто картавят. Все это выглядит как плохая карикатура, и именно так это и следует воспринимать.

Словом, если в первом фильме Балабанов поймал общее состояние потерянности конца 1990-х годов, то во втором фильме он уловил назревающую волну будущего патриотизма, своего рода реванша за унижения 1990-х, и подал эту тему в легкой игровой манере.

Это выводит нас на четвертый и главный принцип голливудского кино — следует всеми силами развлекать публику. С этой точки зрения требование «правды жизни» выглядит совершенно неуместным. Кому, скажите на милость, нужна какая-то достоверность? Чем реалистичнее фильм, тем он многим кажется скучнее. И развлечь публику Балабанову, кажется, удалось.

## ВЫРОЖДЕНИЕ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ

Следует отдать должное Балабанову — он внес важный вклад, создав облик нового русского киногероя в лице Данилы Багрова, хотя сделано это было все же в первом фильме. Его герой не склонен (не умеет) рассуждать и осмысливать, он просто впрягается за «своих» и действует. При этом у него явные затруднения с определением «своих». И все сводится к простым основаниям — кровно-родственным связям (предающий его родной брат все равно остается «своим»), этническим корням (русские — «свои», а кавказцы — «чужие»), поискам страдающих от несправедливости и нуждающихся в защите. Но, несмотря на примитивность этих ориентиров, герой Бодрова выглядит органичным и жизненным, он живет на экране.

Здесь Балабанов, похоже, нечто важное усмотрел и даже предвидел. Например, по мнению писателя Захара Прилепина, именно этот герой позднее, возмужав, оказался в Севастополе, потом на Донбассе, а затем и в Сирии<sup>3</sup>.

Что же касается «Брата 2», то это явно вырожденный вариант первого фильма. И главным пунктом становится вырождение главного героя. В первом фильме мы видели потерянного парня, вернувшегося с «чужой» и бессмыс-

---

<sup>3</sup> Прилепин З. Имя рек. 40 причин поспорить о главном. М.: АСТ Литагент, 2020. С. 147.

ленной войны, не умеющего, по сути, ничего, кроме как убивать. У него явные проблемы с коммуникацией, он пытается нащупать связи с потерянным миром, в который он возвратился. Данила подсознательно ищет тех, кто нуждается в защите. Но он не нужен никому, включая тех, кому пытается помочь, например, не нужен женщине, которую старается защитить и полюбить (и то и другое безуспешно). И, видимо, поэтому он нам симпатичен, мы чувствовали его потерянную и сопереживали ему, даже когда он не моргнув глазом убивал окружающих, считая их «плохими парнями». Добавляет симпатии и человеческая харизматичность актера Сергея Бодрова.

Второй фильм катится именно на этой созданной ранее харизме главного героя, пытаюсь ее эксплуатировать. Но герой уже не тот. Он уже ничего не ищет, более того, становится страшноватым именно потому, что «знает, как надо». Наш герой узрел, в чем заключается сила. По его словам, она заключается в Правде, хотя, в чем состоит эта Правда, ему и самому непонятно. Ясно лишь то, что это не Деньги, и не «тот сильнее, у кого их больше».

Не раз Данилу Багрова называли российским Рэмбо, хотя не совсем ясно, кто и чем его обидел. Но если Рэмбо все же был трагическим героем и, кстати, пытался всеми силами защищаться, не убивая других людей (по крайней мере, в исходном фильме «Первая кровь»), то из Данилы пытаются вылепить романтического героя, который служит некоему абстрактному Добру и при этом перед пролитием чужой крови никак не останавливается, убивая подряд всех стоящих у него на пути и уже не разбираясь, кто тут прав, а кто виноват. Вдобавок в «Брате 2» из потерянного симпатичного парня он превращается в записного плейбоя — «звездит» на телевидении, к его ногам тут же падают красивые женщины, белые и темнокожие. Страдать ему явно некогда, да и незачем.

## ДАНИЛА БАГРОВ КАК НЕУДАВШИЙСЯ ГАНГСТЕР

В кого же превращается в итоге наш новый герой? Теперь он исполняет роль неудавшегося гангстера. Заметим, что внешне Данила Багров слабо походит на бандита. У него даже нос не сломан и уши не раздавлены. Он только слегка царапает нос в ходе разборок, что в общем мало меняет его облик. Он все равно остается похожим, скорее, на выпускника элитного колледжа или Высшей школы экономики, чем на реального бандита. В Багрове угадывается тинейджер, который хотел бы стать бандитом и, более того, который хотел бы стать крутым американским гангстером<sup>4</sup>. Именно поэтому он ищет повод для поездки в Америку. И повод, если он нужен, легко находится — как раз у какого-то российского хоккеиста в далеком НХЛ не то украли деньги, не то он сам украл, это абсолютно не важно. Зато появляется возможность побороться за правду и шанс отличиться на чужой земле.

Поездка главного героя в Америку — это своего рода гангстерский туризм: покрасоваться, посмотреть людей, пострелять с американскими бандитами, переспать с американскими девчонками (конечно, лучше всего, если девчонка будет преуспевающей афроамериканкой — так экзотичнее). При этом, погружаясь в игровой гангстерский мир, «турист» не теряет связи с Родиной, регулярно перезваниваясь с певичкой Ириной Салтыковой.

По существу, Данила Багров — это подросток, играющий в бандита. Символично, что для убийства им и его братом используются подобию детских игрушек: изъятый из музея почти игрушечный пулемет «Максим», выструганный из всякого мусора самопал-поджига (такие делались

---

<sup>4</sup> Кстати, в своем собственном фильме «Сестры» (2001), где Сергей Бодров совместил позиции режиссера, сценариста и актера, он вновь сыграл роль симпатичного бандита, защитника слабых. По его словам, этот персонаж и был Данилой Багровым, который, судя по виду, вполне преуспевал.

подростками еще в 1970-е годы, я видел самолично). Перед тем как начать стрелять в черных сутенеров, он читает детские стишки (наподобие считалки). Но при этом Данила не какой-нибудь садист и психопат. Он вовсе не получает удовольствия от убийств, как, впрочем, не испытывает по этому поводу и угрызений совести. Он вообще ничего не испытывает. И причина заключается в том, что убивает он как бы понарошку. Это лишь подростковая игра. А приданные ему былинное имя Данила и суровая фамилия Багров — компенсация недостаточной мужественности и взрослости.

И вот, этот бандит с милым юношеским лицом совершает серию абсолютно бессмысленных и немотивированных убийств, а в финале фильма «героически прорывается» к главному американскому мафиози, по пути отстреливая всех подряд, не вдаваясь в подробности личных биографий. Все это напоминает старый ковбойский игровой автомат-стрелялку, где тебе дают электронный пистолет и ты пуляешь во все, что движется, а твои «противники» падают как-нибудь «по-смешному». Словом, перед нами еще одна игра в пресловутый Дикий Запад с легким смещением жанра на «истерн-вестерн» для российского зрителя.

Что получилось по завершении этой игры? Победа главного героя абсолютно бессмысленна, потому что он не достигает никакой цели — ни высокой, ни прагматической. Нет, конечно, Данила «срубил бабла», но оно ему на самом деле не нужно. Что касается высокой цели, то он действительно вызволяет одну заблудшую душу, или заблудшую овцу (русскую проститутку), которая отныне (разумеется, из чисто патриотических побуждений) на Родине вместо «зеленых» долларов будет брать рубли за свои услуги. Но ведь и к ней Багров остается по-человечески равнодушен, более того, ему на нее искренне наплевать (как, впрочем, и на всех окружающих). Почему?

Потому что наш герой служит некой Идее. И служение этой Идее оправдывает всю бессмысленность и немотиви-

рованность его поступков. Правда, сам смысл Идеи тоже не очень понятен: не то правда у тех, у кого сила; не то сила у тех, у кого правда (скорее, конечно, первое, чем второе). Но главное здесь не содержание Идеи, а сам факт ее поиска, который по умолчанию должен оправдать все совершаемые действия. Непременный намек на «духовность» (то, что невозможно определить словами, но можно уловить по нездоровому блеску в глазах) выступает одновременно как императив и как индульгенция, прощение всех грехов наперед. Она не только оправдывает полуживотное-полурастительное существование героя, но и придает его поступкам отблеск величия.

Впрочем, в служении Идее наш обновленный герой не идет до конца. И ограниченность его устремлений помогает понять классическая для русского эпоса фигура Юродивого, который призван «открывать глаза». В первом фильме эту роль играл кладбищенский бомж Немец (в исполнении Юрия Кузнецова), который должен был подтолкнуть главного героя к каким-то духовным поискам (получилось или нет — другой вопрос). Во втором фильме роль Юродивого захватывает брат Данилы (по прозвищу Татарин), красочно исполненный Виктором Сухоруковым. Этот моральный урод, психопат, рыжий клоун, с одной стороны, выполняет роль alter ego главного героя, стремясь к Деньгам вместо Правды, но с другой — призван неким причудливым образом указать нашему дорогому Брату 2 его истинный путь. А что означает достижение высокой цели с точки зрения русской культуры, слепок которой нам пытаются продать с экрана? Для человека, прочитавшего хотя бы одну книгу Ф.М. Достоевского, совершенно ясно, что главный герой должен идти до конца и должен пострадать. Именно это и делает Татарин-юродивый. Делает нелепо, как всякий «отморозок», который не может стать подлинным героем, но зато способен выполнить сигнальную функцию. Зачем он стреляет в «инородцев» (украинских мафиози)? Для того

чтобы указать нашему главному герою: «Нельзя останавливаться на полдороге, ты должен претерпеть». Наш главный герой видит Юродивого, но предпочитает не слышать его призывы. И в итоге это приводит к полному краху его несформировавшейся идентичности. Вместо того чтобы, следуя законам жанра, закатать в бетон половину Америки, быллинный герой возвращается на Родину, причем летит с комфортом («первым классом»). Он легкомысленно бежит, как бы приговаривая: «Все, чур меня, я больше не играю». Вход в гангстерский мир закрывается, игра заканчивается с нулевыми очками, и сказать об этом фильме больше нечего. «Game over».

## «БУМЕР» КАК ПРИМЕР БАНДИТСКОЙ ЭТНОГРАФИИ

В отличие от «Брата 2», который воспринимается как чистый вымысел, своего рода «развесистая клюква», «Бумер», несомненно, куда более интересен и может служить своеобразным примером этнографии бандитского мира — с точки зрения лексики и норм поведения. После этого фильма Петра Буслова даже поспешили объявить новым русским Квентином Тарантино. Но в дальнейшем эти надежды оправдать не удалось: сиквел «Бумер-2» оказался удивительно беспомощным. Трудно было поверить, что его снял тот же самый режиссер. И этого фильма мы касаться вообще не будем.

В определенном смысле в «Бумере» напрямую развивается тема «Брата» и «Брата 2»: нас продолжают приучать к насилию, напоминая о том, что для определенной группы людей, живущих рядом с нами, насилие — это нормальный способ решения проблем и, более того, естественный способ существования. В этом мире правым оказывается тот, у кого крепче кулак, кто имеет пистолет (а еще лучше пулемет и гранаты, как в «Брате 2»). Прав тот, кто, не задумываясь,

готов применить силу, которая становится источником справедливости и обычного права («понятий»).

Что мы имеем в качестве содержательной канвы фильма? Четыре друга-бандита — Костя (Кот), Лёха (Килла), Петр (Рама) и Димон (Ошпаренный) — движутся по дорогам на автомобиле, спасаясь от преследования, не встречая никого, кроме других субъектов насилия или в лучшем случае врачей-лечителей полученных ран. Эти парни не размышляют и ничего не планируют, они привыкли действовать, и зазор между мыслью и действием здесь чаще всего отсутствует. В их поведении нет рациональности, понимаемой как устойчивое следование намеченной стратегии, есть лишь рациональность как следование определенным принципам (понятиям)<sup>5</sup>.

Но в целом, несмотря на поверхностные сходства с «Братом 2», «Бумер» намного целостней и серьезней, «ближе к жизни». Здесь меньше подражания Голливуду с его наборами стандартных трюков. И число убийств в фильме крайне ограничено в нарушение законов жанра. Более того, характерно, что фактически все убийства происходят за кадром, т.е. на экране кровь почти не проливается (по крайней мере, это явно не самоцель). Что удивительно, нам не показывают ни одной гонки на автомобилях, за исключением имитации погони в самом начале картины. И это имея мощный пятилитровый «Бумер» (или, правильнее, «Бимер», BMW) в качестве подручного аппарата! Таково преимущество малобюджетного кино, не испорченного зрелищными, но вполне ожидаемыми трюками. Другое привлекательное свойство фильма состоит в том, что здесь с начала до конца выдерживаются лексика бандитов, особенности их речевых актов. И хотя до сочной лексики фильма «Мама, не горюй»

---

<sup>5</sup> О специфических чертах бандитского мира см.: Волков В.В. Силовое предпринимательство, XXI век. Экономико-социологический анализ. 4-е изд. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2020.

Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)