

СЕРИЯ
СОЦИАЛЬНАЯ
ТЕОРИЯ

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ7
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

ВСЕ 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 «зажавшихся» 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 посредством сыг-рали 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 бóльшая 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 трехтомник¹.

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-

¹ 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 странах 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 обзоров.

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...¹

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...²

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

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

МЫ начнем с анализа двух напумевших в свое время фильмов — «Брат 2» и «Бумер». Обе картины связывают в чем-то сходные истории. Сначала вышел «Брат» (1997 г.) — 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 г.). 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 гг.) и особенно сериал «Бригада» (2002 г.). При этом появлялось много откровенного мусора наподобие фильмов «Антикиллер» (2002 г.), где очень приличные актеры (сплошь мужчины) в течение полутора часов делают

страшные лица и суют 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

отнодью 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 некоей 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 возмутившие всех слова главного героя в трамвае: «Не брат ты мне, гнида черно*я»), но во втором фильме эта тема поднимается в полный рост. Попутно квазиголливудский 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 — «свой», 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 важно 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 Сирии³.

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-

³ 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 потерянность 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, пытаясь 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 гангстером⁴. 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 подобия детских игрушек: изъятый из музея почти игрушечный пулемет «Максим», выструганный из всякого мусора самопал-поджига (такие делались

⁴ 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, былинный 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)⁵.

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»

⁵ 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.

(1998 г.) она не дотягивает, этнографически «Бумер» выглядит намного более органично.

И главное: игра на этот раз становится серьезной. Вместо детской сказки про Америку с хеппи-эндом перед нами разворачивается довольно тяжелая история, которая имеет эпический и, я даже осмелюсь предположить, чуть ли не евангелический характер. И в этом отношении «Бумер» тоже выступает как тотальное отрицание «Брата 2».

ОБЩЕСТВО ГЛАЗАМИ БАНДИТА

В системе координат, где ключевую роль выполняет насилие, мир делится на пацанов (они же «парни» или «люди»), работяг (они же «терпилы») и ментов. Настоящими людьми в этом мире выступают только пацаны, живущие по понятиям и готовые идти до конца. Все прочие оказываются «неверными», которые являются в виде неприглядных или комических фигур. В связи с этим любопытно, как в фильме представлены народные персонажи. Например, водители-дальнобойщики присутствовали и в «Брате», и в «Брате 2». И там они были довольно симпатичными, простыми парнями, готовыми помочь нашему герою. В «Бумере» дальнобойщики — это откровенное быдло, почти недочеловеки. Они не знают никаких правил (вспомним, как дальнобойщик Сиплый бьет ногой женщину-плечевую). Характерно, что этим существам даже не дано право убивать, они могут только «повредить» человека, покалечить его. Им не дано и права применять «чистое» оружие, такое как нож и пистолет. Вместо этого они используют грязное в прямом и переносном смысле оружие: цепи, отвертки. И с точки зрения пацана, с ними нельзя вести себя по понятиям, их можно и нужно бить, «нахлобучивать», можно и нужно получать с них, отбирать у них ценности. Заметим также, что этих нелюдей, в отличие от пацанов, не убивают, их только калечат и опускают.

Нельзя пацану договориться «по-людски» и с ментами. С них, к сожалению, получать нельзя, от них приходится откупаться, их следует обманывать, если удастся. Договариваться можно только с другими правильными пацанами (одного из которых сыграл в эпизоде режиссер фильма Петр Буслов). Для этого нужно доказать свое статусное родство, знание понятий, продемонстрировать реальную готовность к насилию. Отношения между пацанами отнюдь не братские, они подозрительно-уважительные. При этом они называют друг друга «людьми», противопоставляя себя всем прочим («слушай, что тебе Люди говорят»).

Несколько особняком во всей этой истории стоят женщины. Они смотрятся как придаток бандитского мира, не играющий самостоятельной роли и обслуживающий его потребности. Это почти безмолвные фигуры, призванные страдать и излечивать раны наших героев — физические и душевные.

ДЕМОНЫ ИЛИ МУЧЕНИКИ?

В отличие от «Брата 2», в «Бумере» не делается попыток романтизации. Это мир темный, наполненный силами зла. Но зато здесь совершается другая попытка (неважно, сознательная или нет): фильм выполняет функцию сакрализации бандитского мира. Представить «Бумер» как бандитскую мелодраму, в которой молодых ребят убивают, выдавливая у зрителей слезы жалости, было бы далеко не самой удачной идеей. Потому что в фильме явно заложены более серьезные претензии и более высокий смысл. В чем заключается этот смысл, сразу уловить трудно, ибо кажется, что главные герои просто увлекаемы злым Роком, не имея времени остановиться и что-либо почувствовать (не говоря уже о раздумьях). Но по ходу истории этих четырех демонов, посланцев царства насилия, потихоньку превращают в мучеников. За какую веру они страдают и есть ли там вообще какая-то

вера, сказать сложно. Ясно, что речь идет не о религиозной вере, но некоторые аналогии, как мы увидим дальше, нам подсказываются.

Итак, перед нами четыре крестоносца (или четыре демона), которые вызваны из мира насилия. Их гонят и преследуют все, начиная от тех, кого они встречают на этой дороге, кончая могущественными фээсбэшниками, затаившимися где-то за кадром. Но четверо героев не являются простыми жертвами. Выясняется, что со временем всех их обидчиков постигают возмездие и суровая кара (разумеется, кроме фээсбэшников, которых мы не видим). С «братвой» в начале фильма они разбираются сами, постреляв несколько человек, отобравших белый «Мерседес» у Димона Ошпаренного. Но дальше в дело явно вступают некие внешние силы, творящие высшую справедливость и от них уже никак не зависящие. В результате мент, который их обирал на дороге, теряет деньги, а после этого мистическим образом попадает в медвежий капкан (угодив в него именно грабительской рукой). Точно так же наказывается высшими силами дальнобойщик Сиплый — его столь же мистически придавливает собственный грузовик из-за той самой отвертки, которую он воткнул в «бочину» Ошпаренному. Он еще более унижен — потерявший здоровье и вынужденный наблюдать с инвалидного кресла за проказами собственной жены.

Более того, новоявленные мученики сами становятся наместниками высшей силы, которая наделяет их некими особыми способностями. Они получают возможность творить добро и зло, право вознаграждать и наказывать, приобщать к своему делу. Интересна сцена с встреченным на бензоколонке Пацаненком (т.е. будущим пацаном), которому они вручают свой особый «Святой Крест» в виде бейсбольной биты, сопровождая этот акт наставлениями на будущую жизнь. Проповедь оказывается весьма действенной. Пацаненок немедленно покидает бензоколонку, встает на

«праведный» путь и начинает истово «крестить» этой битой своих окружающих.

Другой пример дает девушка Катя, которая как бы случайно оказалась в нужное время в заброшенной деревне. Видимо, она ожидала своей судьбы. И дело отнюдь не в том, что она просто переспала по случаю с каким-то заезжим молодцем (и вдобавок «залетела»). Нет, встретив Петра (Раму), она уверовала в его особый путь и была вознаграждена за это теми самыми высшими силами, ниспославшими ей ребенка. Более того, она сама наделяется особой силой. Когда впоследствии беременная Катя несет себя через деревенскую улицу, попытавшийся ее оскорбить злопыхатель, сраженный одним ее взглядом, падает перед ней с велосипеда.

Девушка Катя не просто обеспечивает преемственность и продолжение рода, позволяя оставить о себе светлую память ушедшему из жизни мученику. Символически она получает статус «Святой». Когда она «крестит» (т.е. купает) обретенного ею ребенка, к ней приходит преображенный дембель (ее незадачливый жених). Он одет во все чистое, приносит чистые дары (т.е. не бутылку, как обычно, но яблоки) и просит «причастия» — руки и сердца.

Еще одна интересная женская фигура — Собачиха. Эта старуха-лекарь предстает в материнском обличье, но это материнство, идущее не от небесного начала, а от земных корней. Собственно, Собачиха — это и есть сама земля, животворящая, но в то же время почти неодушевленная. Недаром, когда герои входят в избу, они принимают ее за умершую. Мать-Земля врачует раны, она дает им силы перед завершающим испытанием, она же готова принять их в свое лоно по окончании жизненного пути, когда они исполнят предназначенное. И, предчувствуя свой близкий конец, герои обещают вернуться и «отблагодарить» ее — лечь в эту землю после своей смерти. Ибо, как сказано в Библии, «из земли вышли и в землю уйдем».

ЗВАНЫЕ И ИЗБРАННЫЕ

Герои нашей истории не равны по отведенной им роли. Среди четырех званых есть один избранный. Это Костя, или Кот. Он первый среди равных, бригадир, «мозги», как они его называют, держатель всех связей. Все остальные — его апостолы (два верных, а один, как заведено, — предатель-Иуда). Все, кроме Кота, еще достаточно сильно связаны с посторонним миром. Они ищут развлечения и минутного забвения в жратве или в девках. Кот по девкам не бегаёт, и вообще постельные сцены для главного героя табуированы (он выше этого). В течение всего фильма он не отвлекается на мелочи, готовясь к своему главному подвигу. Связь Кота с посторонним миром сугубо абстрактна, она низводится до уровня безответных телефонных звонков от его невесты. Любопытно, что он подсознательно отталкивается от этого мира — «теряет» телефон буквально под руками, «не слышит» многочисленных звонков (то вовремя выходит, то просто спит). По сути, он избегает земного контакта, чтобы не отклоняться от предначертанной линии судьбы. Правда, Кот сам звонит своей девушке, но всего один раз и, не получив ответа, быстро бросает всякие попытки. Он отказывается от бегства в спасительную Францию (обетованную землю), не уклоняется от своей миссии, делая решающий Выбор.

Этому замыслу соответствует роль его девушки Насти. Она абсолютно абстрактная и не плотская, этакая неземная. И отношения у них не плотские. Скорее, они напоминают отношения между матерью и сыном. Здесь мы имеем прозрачный намек на Святую Деву Марию, которая, предчувствуя скорую и неизбежную гибель своего «Сына», скорбит о нем, пытается его удержать, утащить в безопасную Францию (ведь уже выписаны визы). Но потом с тяжелым сердцем она благословляет избранного на его подвиг. (Кстати, эту сцену показывают дважды, чтобы мы ненароком ее не пропустили и успели осознать ее принципиальное значение.)

Итак, Кот готовит себя к иной участи. И, когда назревает последнее дело, он предвидит, чем оно кончится. Кот по-человечески боится, пытается отвести от себя чашу сия, но затем соглашается пойти на неизбежные муки. И совершает последний шаг — своего рода восхождение на Голгофу, где вместо креста он тащит на себе своего поверженного друга. Два его собрата-пацана-апостола кладут за него свои жизни. А Кот стреляет в ментов, чтобы набрать себе на верную высшую меру. Убивая, он отрезает себе всякие пути назад. А затем... он отказывается бежать, хотя до спасительного «Бумера» остается каких-нибудь 50 метров и он может достичь его буквально одним рывком. Но на то он и избранный, чтобы пронести свой крест до конца. Мы знаем наверняка, что он будет распят (расстрелян), но не откажется от понятий, не превратится, как он говорил в начале фильма, в «терпилу». Он не станет работягой, не поедет ни в какую Францию. Он навсегда останется правильным пацаном, выполнит свою миссию. Когда в финальной сцене Кот встает с трясущимися руками под дулами нацеленных на него автоматов, наступит момент Истины, его наивысшего торжества. И мы видим на его лице последнюю торжествующую улыбку.

Остается сказать еще о двух участниках событий, выполнивших особые («черные») роли. Первый из них — «бумер». Это поистине дьявольская машина (Собачиха называет ее «катафалком»), злой рок, черный вестник, искушение, ложный путь к спасению. Она не дает себя уничтожить (несмотря на приказ сжечь угнанную у коммерсанта машину), потом она подставляет героев, заставляя их воровать бензин, колеса. Но главное, она побуждает героев бежать от судьбы, порождает иллюзорные надежды на спасение за счет своих скоростей.

Отказаться от этой дьявольской машины, бросить ее смог только Димон (Ошпаренный) путем предательства своих друзей, отказа от своей судьбы и статуса пацана. Димон выполнил в фильме классическую роль Иуды, который

дважды предает своих друзей. В начале фильма он втягивает их в тяжелую разборку за свой белый «мерин» («Мерседес»), впрягая их в решение исключительно своей личной проблемы. А в конце фильма, раненый, он тем не менее идет вместе с ними на дело, зная, чем оно кончится, чтобы символически предать их в руки ментов-стражников. Причем он отбирает у Кости один из пистолетов, хотя вовсе не собирается стрелять. Наконец, он не заводит машину в критический момент, лишая друзей последней надежды на спасение. В итоге он продает их и свою душу за спасение собственной жизни, за позволение скрыться. И в последнем эпизоде, подобно Иуде, он стирается из кадра, исчезая на проселочной автобусной остановке.

ОТ БАНДИТСКОЙ МИФОЛОГИИ К ШКОЛЕ СМЕРТНИКОВ

Вы скажете, что изложенные эпизоды со всеми намеками на сакрализацию похожи на какую-то бандитскую мифологию. И будете правы. Мне лично героизация бандитского мира не близка, хотя, не скрою, персонажи вроде Кости (Кота) из «Бумера» или Саши Белого из «Бригады» при всей своей неоднозначности вызывали определенные симпатии и сочувствие. Но важнее то, что в реальной жизни эти парни были принесены в жертву без всяких притязаний на святость. Бойцов бандитского мира к началу 2000-х годов перестреляли или пересажали. Выжили те, кто «перекрасился» и перешел в легальный бизнес⁶. Так что в «Бумере» нам показывают уходящую натуру, это своего рода прощание с девяностыми. И это ощущение безысходности передано весьма отчетливо.

Здесь от бандитских сказок (как в «Брате 2») мы переходим к описанию того, что можно было бы назвать Школой

⁶ Волков В.В. Силовое предпринимательство, XXI век.

смертников. И главный посыл заключается не в том, что вокруг убивают парней в расцвете лет и этих молодых очень жалко. И даже не в том, что таков их неизбежный исход (как говорит Рама, «не мы такие, жизнь такая»). Послание здесь совсем другое. Эти молодые люди изначально были готовы к такому исходу. А это означает, что есть достаточно широкий культурный пласт, подпитывающий подобные типажи. Для ростков такой культуры погибнуть значит выполнить свою миссию. Это люди разной религиозной веры или неверующие, которые не просто готовы умереть во имя Идеи или вне всякой Идеи, но для которых смерть является целью и высшим смыслом существования. Эти люди не станут раздумывать и смогут пойти до конца, причем даже не с головой, затуманенной алкоголем и наркотиками, а совершенно осознанно, презрев всякий нормативный порядок и не считаясь с жертвами.

Есть масса свидетельств тому, что бандитский мир с его кровавыми разборками и силовыми действиями уходит прочь, идет на убыль, маргинализируется. И хочется верить, что в новом тысячелетии он перестал быть системным элементом российской жизни. Но запрос на таких бойцов-смертников остался. И впоследствии их успешно экспортируют в «горячие точки» по всей планете. Мы должны помнить об их существовании и о том, что их немало.

Наконец, последнее. В чем же заключена особая притягательность этого фильма? Почему данная тема представляет для нас такой интерес? Какое нам вообще до этого дело? Разве нам близок мир бандитской субкультуры? Очевидно, это проблема нашего страха перед насилием: мы пытаемся его изжить, проигрывая с помощью кино те состояния, в которых боимся оказаться. И в этом смысле чем страшнее сюжеты, тем они привлекательнее, оказывая на нас свое терапевтическое воздействие.

2003 г.