

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 070+821.161.1+791.43

*Баранов Дмитрий Кириллович*Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
baranovdk@gmail.com**Традиции классической литературы в фильме  
А. О. Балабанова «Брат»\***

**Для цитирования:** Баранов Д. К. Традиции классической литературы в фильме А. О. Балабанова «Брат». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2023, 20 (2): 194–216. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.201>

Фильм А. О. Балабанова «Брат» является неотъемлемой частью современной русской культуры. Однако до сих пор не совсем ясно, в чем причина того признания, которое фильм получил как у критиков, так и у зрителей. Анализ зрительской рецепции фильма наводит на мысль, что «Брат» является не просто массовым боевиком, оказавшимся успешным в силу социально-исторических обстоятельств. При внимательном рассмотрении становится очевидно, что в произведении Балабанова сочетаются элементы массового и интеллектуального кино. В статье впервые предлагается комплексный анализ фильма «Брат», проведенный с учетом отмеченной особенности текста. Становится ясно, что Балабанов использует сложную систему повторов на уровне реплики, кадра, ситуации. Это позволяет ему выстроить разветвленную систему мотивов, характерную для классической литературы. Речь идет в первую очередь о традиции петербургского текста и о комплексе тем и сюжетов, восходящих к романтизму. Возможно, Балабанов сознательно ориентируется на Гоголя, впервые соединившего эти линии литературы. На то, под каким углом следует посмотреть на фильм, указывает введение важного персонажа по имени Гофман, который предупреждает главного героя: город — страшная сила. На это же указывают и использованные в фильме песни, содержание которых тесно связано с происходящим в кадре. Мотивный и интертекстуальный анализ позволяют прийти к следующим выводам. В «Брате» реализована трансформация романтического сюжета. Фильм может быть осмыслен как история о молодом человеке, который попадает в Петербург, предает свой идеал (любовь к музыке), не выдерживая искушения деньгами и властью, и за это расплачивается, превра-

\* Статья подготовлена в рамках гранта РНФ № 21-18-00527 «Литература “переходных эпох” как инструмент модернизации социальных связей», 2021–2023, рук. В. Е. Багно.

щаяся в своего злобного двойника — брата Виктора. Таким образом, история, казалось бы, вписанная в конкретную социально-историческую действительность, оборачивается потенциально вневременным сюжетом о запутавшемся романтическом герое, который меняет свои идеалы, попав в морочащее его пространство Петербурга.

*Ключевые слова:* «Брат» А. О. Балабанова, интертекстуальность, мотивный анализ, петербургский текст, романтизм.

Фильм «Брат» является самым известным и обсуждаемым произведением Алексея Балабанова. Однако до сих пор неясными остаются причины, по которым этот фильм стал не просто популярным — он приобрел культовый статус и стал неотъемлемой частью русской культуры. Некоторое представление о рецепции фильма можно получить, обратившись к отзывам зрителей на портале «Кинопоиск»<sup>1</sup>. Показателен набор тем, которые обсуждаются чаще всего. В 109 отзывах из 152 отмечается, что в фильме хорошо передана атмосфера эпохи, а в 96 поднимается вопрос о том, хорошим или плохим человеком является главный герой Данила Багров. Это, казалось бы, позволяет согласиться с мнением, что популярность фильма обусловлена историко-культурными факторами, что зрителям 1990-х гг. важно было увидеть изображение знакомой жизни, обрести героя своей эпохи (об этом см. в научных работах: [Цуканов 2018; Кащенко 2015: 24–25; Григорьян 2011: 172–173] и в кинокритике: [Долин\* 2017; Сапрыкин 2017]). Но нельзя сказать, что «Брат» является обычным массовым фильмом, пусть и злободневным. На специфичность фильма указывают другие темы, часто обсуждаемые в зрительских рецензиях. Так, в 86 отзывах отмечается важная роль музыки в фильме, что странно для боевика — массового жанра, который Балабанов как будто берет за основу. В 38 отзывах говорится о том, что в «Брате» содержится заявка на нечто большее, чем кажется на первый взгляд. Это довольно необычно: каждый пятнадцатый зритель (10 отзывов из 152), посмотревший «боевик», отмечает архетипическую или сказочную основу фильма (это иногда отмечают и критики и исследователи, см.: [Цуканов 2018: 94–98; Закураева 2020: 223–224; Долин\* 2017]), а каждый шестнадцатый (9 отзывов из 152) — связь с творчеством Достоевского. Наконец, зрители нередко обращают внимание на отдельные элементы поэтики, например на афористичность текста (35 отзывов) или на серо-коричневую цветовую гамму (17 отзывов). Массовые фильмы обычно подобным образом не воспринимаются.

Причина особой рецепции «Брата» в том, что Балабанов — режиссер авторского кино, снявший перед «Братом» фильмы по мотивам творчества Беккета («Счастливые дни», 1991) и Кафки («Замок», 1994)<sup>2</sup>, — создал фильм, в котором сочетаются элементы массового фильма и «высокого» текста. Установка на злободневность в «Брате» сочетается с установкой на передачу вневременного смысла, с рефлексией по поводу культуры в целом. Чтобы это осознать, нужно обратить внимание на художественную структуру произведения, в частности на мотивную систему, а также на то, что Балабанов, конструируя реальность фильма, обращается к традициям

<sup>1</sup> *Кинопоиск. Брат. Рецензии зрителей.* <https://www.kinopoisk.ru/film/41519/reviews/ord/date/status/all/perpage/200/> (дата обращения: 27.04.2021).

\* Признан в России иностранным агентом.

<sup>2</sup> Очевидна «литературность» и некоторых более поздних и значительно менее массовых, нежели «Брат», фильмов Балабанова — например фильма «Груз 200» [Флорь 2019].

классической литературы. В первую очередь речь идет о традиции петербургского текста, а также о мотивных комплексах и сюжетных шаблонах, восходящих к романтизму.

\* \* \*

Фильм Балабанова держится на системе повторов и переключек — на уровне ситуации, построения кадра, реплики. Это позволяет Балабанову акцентировать внимание на ключевых смыслах фильма.

Некоторые повторы концентрируют внимание на Даниле Багрове как на типичном (на первый взгляд) герое боевика. Так, сцена, в которой Багров изготавливает оружие, когда готовится к покушению на рынке (Брат: 27:30–29:30)<sup>3</sup>, по смыслу и монтажу составляет параллель со сценой подготовки к штурму квартиры брата (Брат: 81:15–83:25). Подобные сцены, пусть и более динамичные, являются штампом голливудского боевика.

На формирование образа героя боевика работают и сходные между собой реплики, объединенные темой выполнения Багровым данного им слова, — ср. обращения к бандиту: «Я слово свое держу. Кто брата тронет, завалю» (Брат: 86:15); к режиссеру Степе перед разборками с убийцами: «Тебя здесь пальцем никто не тронет, я те[бе] отвечаю» (Брат: 64:50); и после спасения того от убийц: «Тихо, мы ж договаривались, всё» (Брат: 70:20).

Важную роль в боевике играет тема бесстрашия главного героя. В сценах с Нервным бандитом и его товарищем неоднократно подчеркивается контраст между совершенно спокойным героем и его поделщиками, один из которых все стучит пальцами по рулю (Брат: 60:30), другой стучит по пистолету (Брат: 62:35–63:35). Апогея мотив бесстрашия достигает в развязке, когда Данила Багров уничтожает банду Круглого. Он расстреливает лежачих (Брат: 84:25), при этом ему приходится перезарядить ружье, но бандиты так испуганы, что даже не пытаются воспользоваться заминкой. Сам же герой после этого, обнимая брата, вспоминает, как в детстве испугался сома (Брат: 85:55), — тем очевиднее, что в самом фильме он не подвержен страху.

Тема страха важна не только в связи с тем, что герой боевика традиционно бесстрашен. Данила Багров — тот, кого боятся, и не только бандиты. В начале фильма герой сидит рядом с избитым им охранником (Брат: 4:20). Они ведут неловкий диалог, охранник отвечает с неохотой. Схожую ситуацию мы видим во время разговора Багрова с режиссером Степой (Брат: 71:40), который случайно чуть не стал жертвой бандитов во главе с Багровым. Степа — из-за страха перед героем — отвечает на вопросы односложно. Две сцены переключаются и за счет одного и того же жеста — Багров пальцем правой руки дотрагивается до губы. Тема неловких разговоров получает кульминационное развитие во время разговора со Светой, когда Данила вдруг выясняет, что Свету избил не ее муж, а бандиты, которые искали героя. Как и в двух других эпизодах, мы видим ту же мизансцену (Данила — слева, его собеседник — справа), схожий жест Багрова, только теперь уже Света пытается завязать разговор, а герой не может его поддержать (Брат: 78:30) (рис. 1).

<sup>3</sup> Здесь и далее при обращении к фильму «Брат» [Брат] указывается минута и секунда начала цитируемого фрагмента. При необходимости указывается также минута и секунда конца фрагмента.



Рис. 1. Кадры на 4:20, 71:40 и 78:22

Невозможность нормальной коммуникации подчеркивается и другими повторами. Данила просит спасенного им Степу помочь спрятать трупы на кладбище. После этого Багров представляет Гофману Степу как своего друга, однако тот боится и хочет поскорее уйти. Реплики Степы «Ну, я поеду?» (Брат: 73:15) и «Ну, я пойду?» (Брат: 74:00) перекликаются с репликой Кэт во время последней встречи с Багровым. Кэт никак не реагирует на то, что герой уезжает, но, когда тот дарит ей большую сумму денег, она спешит оставить Данилу: «Ну, я пошла?» (Брат: 95:33).

У Багрова нет друзей, что бы он ни думал по этому поводу. После того как Данила спасает брата, он обнимает Виктора, пытается успокоить, завести беседу — однако перед нами очередной коммуникативный провал, ведь родной брат Багрова трясется от страха перед героем (Брат: 86:00). Данила похож на героя боевика, но последствия его поступков не такие, какими были бы в боевике. Показателен переход (Брат: 78:55), когда кадр с избитой Светой сменяется кадром с избитым

Виктором — близкие Багрова страдают, он не может их защитить. Действия Данилы не приносят ему счастья. Многие поступки Багрова неоднозначны, и сам он, легко идущий на насилие, вызывает страх в том числе у близких людей. Конечно, большинство зрителей воспринимает Багрова как положительного героя или неоднозначного, но в целом скорее положительного (67 отзывов из 96, где вообще дается оценка герою). Но есть и те, кто видит в Багрове скорее героя отрицательного (12 отзывов). В целом же неоднозначность Багрова отмечается в 34 отзывах. Балабанов сознательно создает героя, которого можно воспринимать по-разному. И важную роль играет то, что Багров меняется по ходу фильма.

Некоторые изменения логично воспринимать как изменения «к лучшему». Важной чертой Багрова является его национализм. Герой вернулся с войны с представлением о превосходстве русской нации. Вспомним диалог:

- Скоро всей вашей Америке кирдык! Мы вам всем козью рожу-то устроим. Понял?
- Че ты к нему пристал? Он француз вообще. Пошли...
- Какая разница?.. (Брат: 57:35).

Именно на извращенном патриотизме Данилы играет Виктор, чтобы втянуть брата в преступные дела. Он говорит о том, что криминальный авторитет Чечен «русских душит» (Брат: 22:00), и ставит Данилу перед радикальным выбором: «Либо они, либо мы» (Брат: 22:25).

Но напоминаний о национализме героя по ходу развития сюжета становится все меньше. А. В. Долин\* отмечал, что знаменитые скандальные слова «не брат ты мне, гнида черножопая» [Долин\* 2017], которые Багров говорит кавказцам в трамвае, затем появляются в реплике, обращенной к русскому — к пьющему мужу Светы, избивающему жену:

- Ну что, брат, как будем бабу-то делить?
- Не брат ты мне (Брат: 88:35).

Так же и фраза «А то я евреев как-то... не очень»<sup>4</sup> (Брат: 13:08) трансформируется во фразу, обращенную к Степе: «А я, вообще-то, режиссеров не очень люблю» (Брат: 70:50). По Долину\*, очевидно, что Багров руководствуется отнюдь не националистскими идеями как таковыми, он просто «готов грудью встать на защиту своих и отталкивает чужих» [Долин\* 2017].

Вообще, ущербность шовинистических взглядов, которые вербализует герой, подчеркивается самой структурой балабановского мира, где не любящий евреев Багров носит еврейское имя Данила, а его брату-националисту дана кличка Татарин. Представляется, что носителем точки зрения, наиболее близкой к авторской, является немец Гофман<sup>5</sup>, который говорит о том, что живет, чтоб опровергнуть по-

---

\* Признан в России иностранным агентом.

<sup>4</sup> Кстати, здесь видим переключку с приведенным выше диалогом об Америке:

- А то я евреев как-то... не очень.
- А немцев?
- Немцев нормально.
- А в чем разница?
- Ну че ты пристал? (Брат: 13:08).

<sup>5</sup> В критике уже высказывалась мысль о том, что Гофман выражает авторскую позицию (см., напр.: [Сапрыкин 2017]; это трижды отмечалось и в рецензиях рядовых зрителей). Неслучайно

говорку «что русскому хорошо, то немцу смерть». Гофман, становясь другом Багрова, оказывает влияние на него (ср. «Хороший ты мужик, немец!» (Брат: 37:35)<sup>6</sup>), и после речи Виктора о том, что на рынке будут только русские торговать, Данила задает вопрос: «А немцы?» Виктор в этом эпизоде не понимает Данилу — так раньше сам Данила не мог объяснить, почему он не любит евреев. В фильме подчеркивается абсурдность националистских идей, навязанных герою, — идей, от которых он, судя по всему, постепенно отходит — в последние сорок минут фильма тема национализма Багрова не поднимается.

Нельзя не отметить и негативные изменения, происходящие с героем. По ходу фильма все чаще возникают сцены насилия, так или иначе связанные с Данилой: драка с охранниками на съемках клипа (Брат: 2:15); избивание бандита на рынке (Брат: 12:15); убийство криминального авторитета Чечена (Брат: 31:00) и почти сразу — одного из бандитов Круглого (Брат: 32:20); избивание Данилой мужа его возлюбленной Светы (Брат: 54:10); убийство двух преступников, которые перед этим убили двух человек и собирались убить третьего (Брат: 70:10); изнасилование бандитами Светы (Брат: 76:20); убийство Данилой покушавшегося на него киллера (Брат: 77:10); расстрел банды Круглого (Брат: 85:40); выстрел мужу Светы в ногу (Брат: 88:45).

Насилие в фильме порождает еще большее насилие: в первый раз встретив Михаила Евграфовича — мужа Светы — Данила бьет его (защищаясь) и приказывает никогда не появляться в квартире, но Светин муж не слушается, позже бьет жену в том числе за то, что та связалась с Багровым; увидев избивание своими глазами, Данила уже стреляет в соперника.

На то, что готовность главного героя к насилию не приводит ни к чему хорошему, указывает мотив загадочного прошлого Данилы. Разговор о его прошлом заходит шесть раз (это самый частотный повтор в фильме). В первый раз Данила на допросе в милиции уклоняется от ответа на вопрос, где служил: «В армии» (Брат: 2:40). Позже по ходу фильма пять раз отмечается, что Багров якобы не участвовал в реальных военных действиях. Сначала мы слышим смущенные ответы самого Данилы на вопросы Виктора и Светы («В штабе там отсиделся. Писарем» (Брат: 19:40); «— Ты где служил? — В штабе» (Брат: 52:35)). В третий раз упоминание о прошлом героя мы слышим из уст Круглого, изумляющегося «подвигам» Данилы: «В штабе, говоришь, служил? Писарем? Сначала Шишу. Потом двое пропали. А теперь Крота завалил» (Брат: 79:00). Перед нами штамп боевика: антагонист осознает, что герой оказался не так прост, как казалось.

Но четвертое упоминание о прошлом героя не вписывается в жанровый канон. После победы над злодеями герой возвращается к возлюбленной, чтобы увезти ее с собой. Он спасает ее от побоев мужа — как всегда, с помощью насилия. Однако Света отказывает Даниле, бросаясь к раненому мужу: «Давай, стреляй, ты ж у нас крутой! Что тебе стоит человека убить, писарь!» (Брат: 89:15). Фраза, подчеркивавшая «героический» характер Данилы, теперь указывает на то, что именно насилие,

---

именно Гофман произносит знаменитую фразу «Бог тебе судья» (Брат 74:37), в которой отражено значение имени Данила, что подчеркивает неоднозначность главного героя (на значение имени героя указывал, например, Долин\* [Долин\* 2017]).

\* Признан в России иностранным агентом.

<sup>6</sup> Любопытно, что в титрах персонаж Ю. А. Кузнецова называется именно «немцем», а не по имени — Гофманом, то есть делается акцент на национальности персонажа.



Рис. 2. Кадры на 38:00 и 97:35

которое сближает Данилу с героем боевика, приводит к его одиночеству, к невозможности наладить коммуникацию с другими людьми.

В конце фильма, уезжая в Москву, Багров снова отвечает на вопрос о том, где служил: «Да в штабе там писарем просидел...» (Брат: 96:15). Герой как будто не изменился или, точнее, не понимает, что изменился. Но все в финале указывает на перемены: от поменявшейся погоды — пришла зима, на чем акцентируется внимание как визуально (долгие кадры со снежными пейзажами), так и вербально («Эко навалило!» (Брат: 97:05)) — до очередных переключек. В начале фильма герой на допросе в милиции угрюмо говорил: «Дембель не отгулял еще» (Брат: 2:30). В финале он произносит ту же фразу, но уже радостным голосом (Брат: 96:10). Долгий кадр, в котором видна дорога (камера закреплена у лобового стекла грузовика (Брат: 97:35)), переключается со схожим кадром в середине фильма (там камера закреплена у лобового стекла трамвая, которым управляла Света (Брат: 38:00)) (рис. 2). Только в сцене со Светой рельсы трамвая, идущие прямо, символично вели к ожидающему ее бандиту, а в финале фильма заснеженная дорога заворачивает влево — неизвестно куда (Брат: 97:50).

Несмотря на некоторое постоянство в поведении Данилы, что-то важное за время, показанное в фильме, с ним все-таки произошло. Чтобы понять логику происшедших изменений, нужно обратить внимание на литературные традиции, к ко-

торым обращается Балабанов. Указание на них содержится в имени одного из важнейших персонажей — немца Гофмана, который рассказывает Багрову о том, что город — страшная сила.

Е. Д. Закураева уже отмечала, что Балабанов обращается к традиции петербургского текста [Закураева 2020]. По мысли исследовательницы, город отчетливо мифологизирован [Закураева 2020: 224–225] и враждебен по отношению к главному герою [Закураева 2020: 223]. Ср. показательный вывод: «Город был предельно мистифицирован за счет хаоса и зла, занявших пустые ценностные ориентиры после падения старых идеологических рамок» [Закураева 2020: 226].

И действительно, когда Виктор настаивает, что Данила приехал не в Ленинград, а именно в Петербург (Брат: 18:30), это на самом деле подчеркивает культурную традицию, на которую ориентируется Балабанов. Но мысль о том, что перед нами текст, в котором воплощается петербургский миф, следует развить. Традиция петербургского текста у Балабанова сочетается с традициями романтизма (или, точнее, «романтичности» как комплекса тем и сюжетов, восходящих к романтизму, но встречающихся в самых разных текстах современной культуры). Подобное сочетание уже встречалось, например, в творчестве Гоголя — но Балабанов через призму классической литературы смотрит на новую эпоху.

Черты «романтичности» не могут не броситься в глаза. Так, то и дело возникает тема столкновения идеала и реальности: начиная с идеального в глазах матери Багровых сына Витеньки, который на самом деле является киллером, заканчивая теми чувствами, которые испытывает Данила к вагоновожатой с говорящим для того, кто знаком с романтической традицией, именем Светлана. Постоянно подчеркивается разница между реальной Светой и тем, как ее пытается воспринимать герой. Багров является фанатом группы «Наутилус Помпилиус» и хочет верить, что Света разделяет его интересы, но это не так. Когда они лежат в постели и герой рассказывает ей про плеер, Света с улыбкой кивает (Брат: 44:20), и это нравится герою. Однако в следующий момент он просит ее дать телефон, и выясняется, что она, сидящая в наушниках, не слышит Данилу, а кивала просто так. Очевидна разница между поведением героев на концерте «Наутилуса». Даниле все нравится, он улыбается, подпевает, а Света чувствует себя не в своей тарелке в толпе (Брат: 47:10) и чуть не плачет (Брат: 47:40). В сцене, где радостный герой ставит новую видеокассету, очевидно, что Свете не нравится музыка, но девушка улыбается, когда видит, что на нее смотрит Данила, при этом с готовностью бросается к телефону, когда тот звонит (Брат: 51:25). Очевидно, что герой влюблен не в реальную Свету, а в образ, который выстроил в своем сознании (романтический штамп, неоднократно встречающийся в русской традиции, например в поэзии Лермонтова). Лишь в финале, уже после того, как Света прогнала Данилу, сказав, что не любит, показано, как она, отвернувшись к стене от мужа с собутельником, пытается сдержать рыдания (Брат: 91:07), видимо, переживая из-за своего выбора, тоскуя по несбыточному — так она наконец становится похожа на романтическую героиню, страдающую от разлада действительности и идеала.

Столкновение идеала и реальности проявляется и иначе, и вовсе не идеализация героини играет главную роль в фильме. С гофмановским романтизмом связан следующий сюжетный инвариант: у героя есть романтический идеал, но он встречается с каким-то соблазном, не выдерживает искушения и предает идеал



(возможно, меняет один романтический идеал на другой), а за это «расплачивается» сумасшествием и/или смертью. В одном только рассказе Гофмана «Фалунские рудники» мы сталкиваемся с подобным сюжетным ходом трижды: главному герою Элису была близка романтика моря, но он соблазняется работой в рудниках Фалуна; там он становится прекрасным рудокопом, однако он влюбляется в девушку Уллу и работает не для души, а чтобы накопить на свадьбу, — это сердит духа рудников Торберна, чуть не сводящего героя с ума и заставляющего влюбиться в загадочную хозяйку горы; в день бракосочетания с Уллой Элис сходит с ума и сбегает за сверкающим алмандином в самый глубокий рудник, где умирает во время обвала. Травестированный вариант такого сюжета может быть обнаружен в гоголевской «Шинели» — казалось бы, социально ориентированном тексте. У Башмачкина есть романтический идеал — мир переписывания («Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир» [Гоголь 1938: 144]). Героя начинает «соблазнять» новый романтический идеал — появляется «вечная идея будущей шинели» [Гоголь 1938: 154] («С этих пор как будто... какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате» [Гоголь 1938: 154]). Под влиянием новой мечты герой меняется («Он сделался как-то живее, даже тверже характером... С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность...» [Гоголь 1938: 154–155]). В результате Башмачкин предает идеал переписывания («Один раз, переписывая бумагу, он чуть было даже не сделал ошибки» [Гоголь 1938: 155]; «Пообедал он весело и после обеда уж ничего не писал, никаких бумаг, а так немножко посибаритствовал на постели, пока не потемнело» [Гоголь 1938: 158]; кроме того, судя по всему, Акакий Акакиевич перестает вечерами переписывать что-то для себя, так как больше не зажигает свечи). В результате герой лишается всего, повреждается в рассудке (вспомним его предсмертный бред [Гоголь 1938: 168]) и умирает<sup>7</sup>. В более явном виде тот же сюжетный инвариант реализуется, например, в «Портрете», где Чартков, погнавшись за деньгами, теряет талант, из-за этого сходит с ума и умирает.

К подобному сюжетному инварианту обращается и Балабанов. Главным романтическим идеалом Данилы Багрова является музыка (отметим здесь важную в рамках традиции связь героя с искусством). Герой не выдерживает искушения деньгами и властью, силой, и за это расплачивается разрывом отношений с близкими людьми, одиночеством. Главным искусителем Данилы является его злобный двойник — брат Виктор, в которого герой постепенно превращается (отметим, что традицию двойничества Н. Я. Берковский связывал именно с Гофманом (подробнее см.: [Берковский 2002: 109–113])). Описанная сюжетная структура формируется благодаря разветвленной мотивной системе.

Багров заинтересовывается группой «Наутилус Помпилиус» сразу по возвращении из армии, после того как в начале фильма он попадает на съемки клипа песни «Крылья». Сюжет песни — символическая потеря крыльев, потеря идеальности. По ходу фильма Данила неоднократно пытается приобрести альбом, названный по

<sup>7</sup> О завуалированной, неявной фантастике в творчестве Гофмана, а также о влиянии этой традиции на русскую литературу, в частности на прозу Гоголя, см. подробнее: [Манн 1996: 54–120]. Манн вскользь отмечает и возможную связь гоголевской «Шинели» с гофмановским «Золотым горшком» через мотив переписывания [Манн 1996: 455].

этой песне, однако это ему так и не удается. Так заявленная в тексте песни тема реализована в фильме на уровне сюжета: герой, становящийся все менее положительным, никак не может найти «крылья».

В первый раз герой спрашивает альбом в магазине родного города (Брат: 5:00), но продавщица — из-за внешнего вида Данилы — реагирует агрессивно и незаслуженно прогоняет его. Во второй раз герой спрашивает альбом уже в Петербурге в магазине «Рок-остров» (Брат: 10:18). Выясняется, что альбома нет, так как его очень быстро разбирают. Герою предлагают купить другие альбомы «Наутилуса», но он не может себе этого позволить. Так подготавливается последующее искушение: герою нужны деньги на музыку, на искусство. Тусовщица Кэт говорит Даниле: «Плеер такой реальный, а одет, как обсос» (Брат: 17:10). Это важная характеристика: Багров, будучи романтическим героем, в первую очередь тратится на музыку, а не на внешний вид. Брат Данилы Виктор, когда дает ему деньги, как и Кэт, обращает внимание на внешность героя: «Вот тебе на первое время. Оденься поприличнее» (Брат: 19:10). Получив первые деньги, Данила сначала идет за альбомом «Крылья»: повторяется ситуация поиска, альбома снова нет, однако теперь герой покупает «что есть» (Брат: 20:05). Но сразу после этого герой отправляется за новой одеждой. Также и после ранения Данила сразу идет в музыкальный магазин, однако он, уже совершивший убийство Чечена, теперь даже не спрашивает «Крылья», берет другие альбомы (Брат: 40:45), а затем идет в парикмахерскую и бреется. Теперь Багров заботится о внешнем виде — о том, на что обращают внимание Виктор и Кэт, давно живущие в Петербурге. Как уже отмечалось, Данила так и не обретает «Крылья». И ни одна из песен этого альбома, кроме самой песни «Крылья», в фильме не звучит.

Музыка символически спасает Данилу во время покушения: пуля попадает в плеер, разбивая его (на значимость этого эпизода указывает Е. М. Мамиома [Мамиома 2015: 125]). Но перед нами не только чудесное спасение героя — в то же время это и символическая смерть музыки<sup>8</sup>. Багров еще включит пластинку «Наутилуса», готовясь к штурму квартиры брата, но неслучайно камера сконцентрируется на лежащих рядом альбомах и ружье (рис. 3) — романтический идеал музыки искажается, соединяясь с темой насилия. Заканчивая дела в городе, Багров хочет найти Кэт и ищет ее на обычном месте, при этом рок-магазин виден в кадре, но Багров туда уже не заходит. В самом финале Багров, уезжая из города, просит у шофера разрешения включить музыку, упоминая, что «что-то давно ничего не слышал» (Брат: 96:40) — и именно в этот момент он случайно роняет спрятанный под полкой обрез. Герой отворачивается от своего романтического идеала. Как уже было сказано, во многом это связано с тем, что брат Виктор соблазняет Данилу силой и деньгами.

Когда Данила в первый раз встречает брата — на второй день пребывания в Петербурге, — тот наставляет на него пистолет. В центре кадра находится зеркало в полный рост, в котором отражается Данила (Брат: 18:00). Зеркало — уже другое — долго находится в кадре и во время их разговора — когда Виктор говорит о «делах», которые его ждут, и достает деньги, чтобы дать брату (Брат: 19:10)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Возможно, недаром в следующей же сцене — в разговоре с избитой Светой — Данила признается, что у него нет музыкального слуха (Брат: 78:52).

<sup>9</sup> Данила постоянно ходит в свитере крупной вязки — отметим, что в первую встречу с братом Виктор также надевает свитер крупной вязки.



Рис. 3. Кадр на 83:13

Во время происходящего в машине разговора об убийстве Чечена глаза Виктора постоянно видны в зеркале заднего вида. Тема зеркальности неслучайно возникает в связи со своего рода двойниками Данилой и Виктором — здесь снова угадывается традиция, восходящая к романтизму<sup>10</sup>.

В начале первого разговора с братом Виктор произносит: «Ну, здравствуй, брат» (Брат: 18:00), — и вскоре после этого дает Даниле деньги. После убийства Чечена, оправившись от ранения, Данила звонит Виктору и начинает разговор его же фразой: «Ну, здравствуй, брат» (Брат: 45:25), а затем добавляет: «Денег дай мне». Данила говорит, что пойдет на концерт, и потому забежит к брату лишь на следующий день — то есть теперь уже Виктору приходится сутки ждать Данилу. «Превращение» в Виктора очевидно в финале, когда Данила спасает брата<sup>11</sup>, расправляясь с бандитами. Виктор из страшного киллера превращается в обычного испуганного человека. Трансформация подчеркивается за счет изменения голоса героя — в прямом смысле слова. Большую часть фильма героя В. Сухорукова озвучивает А. Полуян, и лишь в финальных репликах звучит «настоящий» (в логике фильма — искренний) голос Сухорукова. Уверенный в себе Данила говорит брату: «А ты домой езжай, к маме» (Брат: 87:00), — и советует устроиться работать в милицию. Так Виктор меняется местами с Данилой, которому мать в начале фильма наказала найти брата в Петербурге (и, по сути, стать «большим» человеком, как брат) и которого одноклассник отца дядя Коля звал устроиться в милицию (отметим, что в начале фильма «Брат-2» воспроизводится одна из начальных сцен первого фильма, где мать Багрова ругает одного сына и восхищается другим, но братья поменялись местами).

<sup>10</sup> Зеркало возникает в фильме и в другой важной сцене: именно через зеркало заднего вида Света смотрит на то, как Данила, отстреливаясь от бандитов, совершает **первое убийство**, показанное в фильме (смерть Чечена оставалась за кадром).

<sup>11</sup> Показательно, что герой Сухорукова в титрах именуется не «Виктор», а «брат Данилы». Виктор важен не сам по себе (не случайно его имя, в отличие от имени главного героя, не работает как говорящее — точнее, наоборот, подчеркивается, что Виктор «проигрывает»). Виктор важен именно как двойник Данилы — тот, с кем герой поменяется местами.

Данила после спасения брата спрашивает, где деньги. Он — герой, расправившийся с теми, кто причинил зло ему, его брату и девушке, — стал богат. Однако в фильме подчеркивается, что деньги не приносят счастья Даниле, для которого музыка перестала быть самым важным. Когда он приходит за Светой, он говорит: «Я за тобой. У меня деньги есть» (Брат: 89:30), — как будто это главная ценность и это должно убедить девушку. Но она отказывает герою, ее пугает тот, в кого он превратился. Лучший друг Данилы — немец Гофман, который принимал от героя продукты и тратил свои деньги, чтоб помочь раненому Багрову, — от денег, полученных кровавым путем, тоже отказывается. Причем Данила не может понять такого поведения, так как сам не осознает изменений, которые с ним произошли: «Ты чё? Возьми. Здесь много» (Брат: 92:28) (так Виктор не понимал Данилу, когда тот отказывался от пистолета и спрашивал, будут ли немцы торговать на рынке после убийства Чечена). Немец отвечает поговоркой «Что русскому хорошо, то немцу смерть». Так акцентируется внимание на неудаче, которая постигла не только Данилу, но и Гофмана, желавшего уберечь друга: Гофман жил, чтобы опровергнуть эту поговорку, но в итоге сам пользуется ей.

Как уже отмечалось, вначале деньги были нужны герою на музыку, но также тратились и на то, чтобы привести порядок свою внешность. Когда у героя появляется по-настоящему много денег, он не знает, что с ними делать. Ничего хорошего с их помощью совершить не получается. Остается только выбросить в никуда. Так, деньги у героя принимает собутыльник раненого Михаила Евграфовича (выклянчивает их «на лечение» (Брат: 90:25), чтоб потом пропить (Брат: 91:05)). Деньги Данила отдает Кэт — героине, поглощенной страшным городом, реагирующей на все отстраненно-равнодушно, и лишь на деньги — восторженно (Брат: 55:30, 55:57). Кэт безразлична музыка, что подчеркивается в фильме («— Тебе ж такая музыка не нравится?.. — Тусовка...» (Брат: 48:05)), но в конце Данила говорит, что дает ей деньги, чтоб та сходила на Пенкина (Брат: 95:12). Пенкин здесь выступает как знак искаженного музыкального идеала — это музыка, столь же далекая от нравившегося Даниле «Наутилуса», как и музыка в клубе.

Мотив силы и власти не менее важен, чем мотив денег, искушающих героя. Этот мотив и позволяет соединить тематические комплексы, восходящие к романтизму, и традицию петербургского текста. В начале фильма Гофман произносит знаменитую фразу: «Город — страшная сила. А чем больше город, тем он сильнее» (Брат: 12:40). Тема большого сильного города вскоре всплывает в речи Виктора: «В Москву ехать надо. В Москве вся сила» (Брат: 18:35). Гофман добавлял, характеризуя город: «Он засасывает. Только сильный может выкарабкаться. Да и то...» (Брат: 12:45). Благодаря шаблонам жанра боевика складывается определенная схема ожидания: главный герой окажется тем, кто городу «не по зубам». Но ожидания нарушаются. Когда Багров, победивший бандитов и заполучивший деньги, но потерявший любовь девушки и отправивший брата к матери, говорит Гофману, что в городе все оказались слабыми, немец отвечает: «Город — это злая сила. Сильный приезжает, становится слабым. Город забирает силу. Вот и ты пропал» (Брат: 92:00). «Сила», которую приобретает не боящийся насилия герой боевика, оборачивается «слабостью» в системе Гофмана, не только транслирующей авторскую позицию, но и указывающей на то, в какой литературной традиции нужно воспринимать происходящее. Вспоминаются строчки песни «Крылья», открывающей фильм:



Рис. 4. Кадр на 93:22

«...теперь у нас есть дела: / доказывать, что сильный жрет слабых, / доказывать, что сажа бела. / Мы все потеряли что-то / на этой безумной войне. / Кстати, где твои крылья, / которые нравились мне?» [Кормильцев и др. 1997: 232]. Важен последний кадр с немцем. Гофман долго смотрит не вслед Даниле, а на пустое место там, где тот только что сидел (Брат: 93:20) (рис. 4). Данила теряет себя, свою индивидуальность — так гоголевский Башмачкин растворялся в городе, превращаясь в элемент петербургского мифа [Баранов 2018: 640]. Впрочем, Багров не вовсе пропадает: он, изменившись, исчезает из Петербурга, но движется дальше, в сторону еще более «злого», «страшного», «сильного» города. Данила отправляется в Москву, выполняя мечту своего брата — во многом превращаясь в него.

\* \* \*

Чтобы помочь зрителю как можно более адекватно воспринять фильм, Балабанов особым образом организует музыкальное сопровождение, которое подчеркивает «романтичность», лежащую в основе «Брата»<sup>12</sup>.

Большинство зрителей отмечает важную роль музыки в фильме. Спаянность визуального и звукового ряда даже подчеркивается благодаря моментам, когда закадровая музыка оборачивается музыкой в кадре (когда Света снимает наушники и музыка пропадает, оказывается, что до этого использовалась ее перцептивная точка зрения (Брат: 44:45)) или наоборот (Данила включает пластинку перед тем, как готовиться к штурму квартиры брата (Брат: 81:15), и дальше под зазвучавшую песню идет нарезка кадров). Это естественно, ведь, как уже было отмечено, музыка является идеалом героя.

Однако, как отмечала Мамянова, может показаться странным, что Данила Багров становится фанатом именно группы «Наутилус Помпилиус» [Мамянова 2015: 118].

<sup>12</sup> Вообще, особая взаимосвязь музыкального ряда и происходящего на экране в разных фильмах Балабанова нередко отмечалась исследователями [Доманский 2013: 26–36; Сикоева 2017; Журкова 2018].

С точки зрения Данилы, в песне должен быть смысл<sup>13</sup>, но едва ли он, будучи носителем простого сознания, понимает смысл песен, сложных по своей образной структуре. Тем, кто на самом деле может вдумываться в слова песен «Наутилуса», является не Данила Багров, а зритель. По мысли Мамиовой, «спасительная музыка» [Мамиова 2015: 122] оказывается важным ориентиром для героя, то есть не тем, что он хорошо понимает, но тем, к чему он стремится, и в фильме демонстрируется «воспитательная роль музыки» [Мамиова 2015: 124] (мысль о том, что музыка «Наутилуса» является «моральным поводырем» Данилы, высказывается также в работе [Богомолов 2018: 23]). Однако вероятнее другое объяснение. Балабанов жертвует бытовым правдоподобием ради того, чтобы вписать фильм в нужную культурную традицию.

Все звучащие в фильме песни «романтичны»: на уровне сюжетов, образов или стилистики. Кроме того, в каждой песне присутствуют те или иные мотивы, важные для фильма (отдельные строчки, образы, иногда же «работает» весь текст), и даже расположение песен в повествовании неслучайно. В рамках статьи нет возможности подробно остановиться на каждой композиции, звучащей в фильме, можно лишь выделить самые важные моменты.

Песня «Во время дождя» сопровождает погружение героя в петербургский мир. Через текст песни проходит сочетание «придумать тебя» [Кормильцев и др. 1997: 307–308], и это акцентирует внимание зрителя на теме создания идеала. По мысли Мамиовой, песня подчеркивает, что Данила, приобретающий новую одежду и обустроивающийся на новом месте, придумывает себе новую жизнь [Мамиова 2015: 120–121]. Но песня подчеркивает и другие случаи идеализации реальности, о которых уже было сказано — в частности, речь идет о Свете как об идеале Данилы (в тексте песни речь идет именно о девушке, придуманной героем «от нечего делать» [Кормильцев и др. 1997: 307]). Со Светой тесно связаны и некоторые другие песни. Так, фрагменты композиции «Воздух» звучат на 33-й и 43-й минутах фильма, то есть тогда, когда Света спасает Данилу, и тогда, когда демонстрируется их идиллическая совместная жизнь. В фильме используются лишь музыкальные проигрыши из этой песни, но если мы обратимся к тексту, обнаружим показательный набор мотивов: в частности, веру в идеал и чудо (ср. припев: «Воздух выдержит только тех, / только тех, кто верит в себя» [Кормильцев и др. 1997: 205]), а также — что важно для фильма — возможность искупления грехов («И хотя его руки были в крови, / они светились, как два крыла. / И порох в стволах превратился в песок, / увидев такие дела» [Кормильцев и др. 1997: 204]). Жизнь со Светой предстает романтическим идеалом, противопоставленным страшной реальности, наполненной насилием. Но в мечту невозможно сбежать надолго, реальность все равно настигает. В реальности присутствуют не только бандитские разборки, но и Светин муж, избивающий ее. Когда Михаил Евграфович звонит Свете, разрушая сложившуюся идиллию (Брат: 51:25), герои смотрят концертную запись, где А. В. Полева исполняет «Летучий фрегат». В тексте песни стоит отметить романтический пейзаж

<sup>13</sup> Музыка русского рока явно противопоставляется другой, «бессмысленной». Вспомним диалог в клубе:

- А о чем поют?
- А тебе не один хер? Кайфово поют.
- Мне не нравится.
- Он мудака, от «наутилусов» прется...
- Музыка-то ваша американская — говно... (Брат 56:22).

и антураж (море, небо, одинокий корабль, мираж), а также финал: «Это мое прошлое, / это мною покинутые идеалы... / Я восхищаюсь ими со стороны вне себя, / потому что они преследуют меня. / Но они не в силах повредить мне, / ведь я — их команда» [Кормильцев и др. 1997: 238]. Тема покинутых идеалов, преследующих лирического героя, ложится на историю о вернувшемся с войны парне, который не в силах уйти от насилия. Герою так и не удалось сохранить романтическую идиллию со Светой — реальность оказалась слишком сильна. И это подчеркивается последней песней, связанной с любовной линией, — речь уже не о песне «Наutilus», а о романсе «Раскинулось море широко», который распевает избитая и изнасилованная Света. Несмотря на тематику, казалось бы, далекую от происходящего, песня вписывается в фильм именно за счет «романтичности». Так, в начале песни мы, как и в случае с «Летучим фрегатом», видим морской романтический пейзаж: «Раскинулось море широко, / И волны бушуют вдали... / Товарищ, мы едем далёко, / Подальше от нашей земли» (цит. по: [Бирюков 1995: 169]). Напряжение возникает за счет противопоставления берега, того, что осталось там («А берег суровый и тесный, — / как вспомнишь, так сердце болит» [Бирюков 1995: 169]), и того, что происходит в морской дали, где герой романса умирает («Напрасно старушка ждет сына домой. / Ей скажут, она зарыдает... / А волны бегут от винта за кормой, / И след их вдали пропадает» [Бирюков 1995: 169]). Конфликт между реальностью и мечтой в фильме разрешается закономерно: Света остается с пьяницей-мужем и плачет по утерянной другой жизни, а Данила отправляется в очередной романтический путь, который, возможно, закончится смертью.

Изменения, происходящие по ходу фильма с главным героем, подчеркиваются с помощью перекликающихся между собой песен «Нежный вампир» и «Черные птицы». В текстах обеих очевидны романтические мотивы, более того — сюжеты. В «Нежном вампире» рассказывается о сделке с таинственным гостем, который предлагает герою силу и власть. Так подчеркивается тема искушения, соблазнения Данилы — неслучайно в первый раз песня звучит тогда, когда Багров готовится к покушению на Чечена, то есть к своему первому (в рамках рассказанной в фильме истории) убийству. Уже в этот момент зритель, знакомый с романтической традицией, может заподозрить, что затея героя приведет к плохим последствиям: если таинственный гость будет «целовать в шею» героиню песни, «как нежный вампир», и даст силу и власть [Кормильцев и др. 1997: 308], скорее всего гость захочет получить что-то взамен, и в этом кроется какой-то подвох. Предостережением звучат стихи: «в этой стране, вязкой, как грязь... ты можешь пропасть» [Кормильцев и др. 1997: 309]. Строчки «я даю тебе силу, / я даю тебе власть» [Кормильцев и др. 1997: 309] звучат именно в тот момент, когда Багров в самом конце сцены поднимает изготовленное им оружие (Брат: 29:35). Показательно, что второй раз «Нежный вампир» звучит во время покушения на главного героя ближе к финалу. Важно место покушения. На 22-й минуте преисполненный надежд Данила в новой одежде под песню «Во время дождя» днем идет мимо дома рядом с заливом. На 77-й минуте — после череды эпизодов насилия, где одно событие тянуло за собой другое — вечером Данила под песню «Нежный вампир» оказывается ровно в том же месте и чуть было не становится жертвой киллера — за то, что ввязался в бандитские разборки, убив Чечена. Возникает мотив расплаты, который набирает полную силу, когда звучит песня «Черные птицы» — в эпизоде, когда Данила, решивший спасти брата

и отомстить за Свету, готовится к штурму квартиры Виктора, где засели бандиты. Как уже отмечалось, два эпизода подготовки к бою тесно связаны между собой — как по смыслу, так и по манере съемки. Но если в «Нежном вампире» звучит тема искушения властью, то в «Черных птицах» герой — это властный человек, король, который пытается откупиться от загадочных и страшных черных птиц, которые пришли за тем, что дорого королю, — за его дочь. Герой этой песни, в которой явно чувствуется влияние романтической баллады, не может откупиться ни деньгами, ни короной. В конце он просит птиц: «Возьмите тогда глаза мои, / чтоб они вас впредь не видали» [Кормильцев и др. 1997: 292], но получает ответ: «Побывали уже в глазах твоих / и все, что нам нужно, взяли...» [Кормильцев и др. 1997: 292]. Так подчеркивается, что Данила не видит, что происходит, не понимает, в кого превратился. Именно на эти строчки приходится уже упомянутый кадр, где на диване лежат рядом обрез и диски «Наутилуса», которые герой покупал по ходу фильма (Брат: 83:13). Сразу после этого мы видим важную сцену: герой долго смотрит в зеркало, при этом левая половина его лица скрыта в тени<sup>14</sup>, а он пытается рассмотреть в зеркале свой левый глаз (напомним, что тема зеркальности в фильме связана с темой «превращения» Данилы в брата). Ясно, в чем дело: левый глаз ему подбили в начале фильма — во время драки на съемках клипа. Тогда содранная кожа была хорошо видна, сейчас же остался лишь едва заметный шрам. Но именно попытка разглядеть этот шрам подчеркивает мысль, заложенную в сцене: к такому настоящему Данилу привела нелепая драка, затеянная по глупости в начале фильма. Происходит круговорот насилия.

Герой, запутавшийся в своих идеалах и действиях, становится очередной жертвой города, засасывающего людей. Тема ненадежности идеалов и окружающего мира, который мы сами придумываем, отчетливо видна в песне «Мать богов», которая звучит трижды: когда герой продумывает убийство Чечена, когда убийство происходит и когда герой оправляется после ранения и снова погружается в городскую атмосферу: «Я создатель всего, что ты видишь вокруг. / ...этот город убийц, город шлюх и воров, / существует, откуда мы верим в него, / а откроем глаза — и его уже нет, / и мы снова стоим у начала веков...» [Кормильцев и др. 1997: 314]. Возникает и важная мысль о цикличности всего происходящего в мире, которая перекликается с темой круговорота насилия и с самой кольцевой композицией фильма: «Мы в который уж раз создаем этот мир... я родился сто раз и сто раз умирал» [Кормильцев и др. 1997: 315]. В финале «Брата» ясно звучит тема потери пути и превращения героя во что-то иное, подобное зверю — благодаря песне «Зверь», под которую Багров прощается с городом и его обитателями (в песне лирический герой выслеживает загадочного зверя благодаря тому, что на удивление хорошо понимает его): «Он, я знаю, не спит — слишком сильная боль: / все горит, все кипит, пылает огонь. / Я даже знаю, как болит у зверя в груди: / он ревет, он хрипит — мне знаком этот крик. / Я кружу в темноте там, где слышится смех, —

<sup>14</sup> Представляется, что тени вообще играют в фильме довольно важную роль, с одной стороны, как распространенный романтический образ (ср. строчки «Холоден ветер в открытом окне, / длинные тени лежат на столе» [Кормильцев и др. 1997: 308] в «Нежном вампире»), отчасти связанный с темой двойничества, с другой стороны — как указание на неоднозначность героя (тогда здесь можно увидеть перекличку с длинной десятисекундной сценой в начале фильма, где герой, только приехавший в город и еще не нашедший брата, лежит на чердаке, и лицо его то оказывается в тени, то становится видно (Брат: 11:20)).



/ это значит, что теперь зверю конец. / Я не буду ждать утра, чтоб не видеть, как он, / пробудившись ото сна, станет другим» [Кормильцев и др. 1997: 217].

Но самой важной песней, звучащей в финале, является композиция «Люди на холме». Эта песня звучит трижды. Под нее Данила приезжает в Петербург. Под нее таскает трупы в середине фильма. Под нее уезжает из Петербурга в Москву. В песне присутствуют все основные мотивы произведения. Тема соотношения реальности и фантазии: «...под нами крутится Земля. / Она больше, чем моя голова, / в ней хватит места / для тебя и меня» [Кормильцев и др. 1997: 313]. Тема бессмысленной борьбы за власть: «Люди на холме / кричат и сходят с ума / о том, кто сидит / на вершине холма» [Кормильцев и др. 1997: 313–314]. Тема смерти: «Иногда мне кажется, что я должен встать / и отнести тебя, как дитя, / броситься сверху с вершины холма — / так будет лучше / для тебя и меня. <...> Люди на холме / кричат и сходят с ума, / разбиваются, / падая с вершины холма» [Кормильцев и др. 1997: 314]. Тема повторяемости и цикличности, а потому и бессмысленности всего происходящего, возникающая в фильме за счет многочисленных отмеченных переключек между началом и финалом, является центральной и в песне. Эта тема выходит на первый план благодаря главному повороту лирического сюжета: «Но у холма нет вершины, / он круглый, как эта земля» [Кормильцев и др. 1997: 314] (да и весь текст песни построен на повторах и вариациях одних инвариантных структур — как и фильм Балабанова).

Таким образом, музыка не просто оказывается ненадежным, обманчивым идеалом Данилы. Музыка, максимально тесно связанная с повествованием, аккумулирует в себе основные мотивы, облегчает узнавание сюжетной основы блуждающий романтического героя, теряющего себя в пространстве Петербургского мифа, но продолжающего опасное движение куда-то вовне — в погоне за новой ненадежной мечтой, сменившей прежнюю<sup>15</sup>. Показательно, что, когда титры заканчиваются, последнее, что слышит зритель, не песня (она уже закончилась), а звук движения автомобиля.

\* \* \*

Итак, перед нами не просто произведение, вписывающееся в традицию петербургского текста, — Балабанов ориентируется на «романтический» извод этой традиции. Общая ориентация на романтическую стилистику видна даже в том, что некоторые важные события происходят на кладбище, где собираются бродяги, в том числе главный философ фильма Гофман. «Романтичность» обосновывает присутствие в фильме Балабанова неслучайных случайностей, которые иначе кажутся «сюжетными костылями», характерными для плохого боевика. Вот некоторые из них. Пуля киллера чудесным образом попадает в плеер героя (то есть Данилу защищает от смерти искусство, которому он верен). Сбегая от бандитов, Багров спасается, вскочив в случайно подвернувшийся трамвай, которым управляет Света, и та чудесным образом влюбляется в спасенного (это своеобразное выворачивание наизнанку шаблона боевика, где девушка влюбляется в своего спасителя). Дважды кто-то ошибается квартирой именно тогда, когда герои сидят в засаде, причем во

<sup>15</sup> Как уже отмечалось, не все изменения главного героя безусловно отрицательные, и потому Данила Багров является сложным, неоднозначным персонажем. Но то, что перед нами герой, предающий свои идеалы, безусловно, должно наводить на мысль, что его путешествие может кончиться плохо.



Рис. 5. Кадры на 63:50 и 66:00

второй раз Данила оказывается нос к носу со своим кумиром Бутусовым (на последнем повторе акцентируется внимание благодаря тому, что в кадрах, где Багров открывает дверь Степе и где он открывает дверь Бутусову, одна и та же мизансцена<sup>16</sup> (рис. 5)). Все это обусловлено мистическим характером города, который и помогает герою, и одновременно морочит его.

Естественно, речь скорее идет именно об ориентации автора на литературную традицию в целом, нежели об обращении к какому-то конкретному тексту. Можно, конечно, заподозрить, что в чем-то Балабанов сознательно обращался к произведениям Гоголя, много почерпнувшего у Гофмана. Так, можно даже предположить, что если Гоголь в «Шинели» иронически травестировал хрестоматийный романтический сюжет, то Балабанов произвел обратную трансформацию, выворачивая наизнанку историю про «маленького человека», набившую оскомину благодаря школьной программе. Так, одна из самых известных реплик «писаря» Данилы «Не брат ты мне!» (Брат: 15:35, 88:40) может восприниматься как игра со знаменитым жалостливым местом из «Шинели», где в «проникающих словах» писаря Башмачкина «звенели... слова: “я брат твой”» [Гоголь 1938: 144]. И Данила, и Башмачкин (как, впрочем, и Чартков из «Портрета») сначала не следили за своим внешним видом, а потом стали уделять ему внимание. В обоих текстах город является са-

<sup>16</sup> Фильм начинается со съемок клипа, а в середине произведения со страшным миром бандитских разборок вплотную соприкасаются режиссер и музыкант, ошибшиеся квартирой, — так подчеркивается неестественная (и одновременно — закономерная в романтической логике) связь искусства и страшного «реального» мира.

мостоятельной злой силой. При этом если «одушевленность» города у Гоголя подчеркивалась благодаря олицетворениям петербургского климата, то у Балабанова город в каком-то смысле «говорит»: так, например, когда Данила идет по подъезду, в котором живет Виктор, в глаза бросается надпись на колонне: «Дружба дам» (Брат: 17:35), а когда герой готовится к покушению на Чечена (Брат: 24:40) и после покушения сбегает (Брат: 31:15), он проходит мимо хорошо заметной надписи мелом на стене: «Катя + Наташа =» и рядом слева — «L.S.D.» (возможный намек на наркоманку Кэт). В разных фильмах Балабанова актеры говорят не своими головами, но именно в «Брате» этот прием работает на усиление темы утраты индивидуальности, потери себя, столь важной и для «Шинели». Наконец, само обращение к быту и социальной проблематике и одновременно с этим использование мифологических моделей — то, что мы наблюдаем в «Брате», — характерно для «Петербургских повестей» Гоголя. Так, В.М. Маркович писал: «В глубине узнаваемо достоверной, исторически и социально конкретной панорамы столичной жизни проступают черты творимого мифа о Петербурге» [Маркович 1989: 68]). Как отмечал Маркович, «мифологизация быта», пусть еще не столь эстетически совершенная, как в позднем гоголевском творчестве, в целом нашла отражение в русской литературе 1820–1830-х гг., характерна она и для творчества Гофмана [Маркович 1989: 69].

Впрочем, утверждать, что Балабанов ориентируется именно на «Шинель» (или на какой-то другой конкретный гоголевский текст, например на «Невский проспект», где, как и в «Брате», фигурирует персонаж по имени Гофман, что указывает на традицию, с которой играет автор), едва ли возможно — отмеченные переклички могут быть случайными. Тем более что они, судя по всему, не улавливаются реальными зрителями. Если кое-кто из зрителей еще чувствует связь фильма Балабанова с текстами Достоевского (продолжающего традиции Гоголя в плане изображения Петербурга как демонического пространства), то о Гоголе не упоминает никто.

Кроме того, это не единственный возможный литературный подтекст балабановского фильма. Сам сюжет о провинциале, который приезжает в большой город, где прощается с иллюзиями, не может не ассоциироваться с творчеством Бальзака — стоит вспомнить хотя бы знаменитого Растиньяка, который в финале «Отца Горио» бросает вызов Парижу (ср. отмеченную тему «борьбы» Питера и Багрова). Многие сюжетные ходы Балабанова перекликаются с теми, что проходят через «Человеческую комедию». Так, например, в первой части романа «Утраченные иллюзии», посвященного романтику Гюго, провинциал Люсьен влюбляется в Луизу де Баржетон — замужнюю женщину старше него<sup>17</sup> — а затем разочаровывается в этом романтическом идеале. При этом в конце первой части Люсьен отправляется в столицу — Париж — и уже в следующих частях романа «проигрывает» этому городу. Стоит отметить и то, что Люсьен, как и Данила, в разные моменты текста может восприниматься то как положительный, то как отрицательный герой. В третьей части романа Люсьен встречает таинственного аббата, предлагающего ему деньги и возможность отомстить, но требует взамен полного подчинения — и затем, уже в романе «Блеск и нищета куртизанок», этот «аббат» доводит Люсьена до разочарования, предательства и самоубийства. Тема заманчивой сделки и ее

<sup>17</sup> Возможно, именно ориентация на Бальзака, не раз обращавшегося к подобной сюжетной ситуации, объясняет, почему Света явно старше Данилы и внешне отнюдь не соответствует типичному образу возлюбленной романтического героя.

последствий вообще характерна для Бальзака — вспомним искушение Растиньяка Вотреном в «Отце Горио». Как уже отмечалось, именно эта тема лежит в основе песни «Нежный вампир», которая подчеркивает важную для «Брата» тему расплаты героя за то, что он не выдерживает искушения деньгами и властью.

Другой знаменитый герой французской литературы — провинциал Жюльен Сорель, который пытается завоевать Париж и в итоге погибает. В «Красном и черном» Стендаля также встречается и мотив любви молодого героя к замужней женщине старше него.

Впрочем, как и в случае с гоголевской «Шинелью», нельзя утверждать, что Балабанов имеет в виду какой-либо роман Бальзака или Стендаля — слишком уж сильно различаются характеры героев<sup>18</sup>, слишком сильно трансформируются бальзаковские или стендалевские темы и сюжетные ходы. Точнее было бы сказать, что Балабанов не столько ориентируется на конкретные тексты, сколько использует сложившиеся в классической литературе мотивные комплексы и сюжетные штампы, связанные с темой столкновения идеала и реальности, представленной образами большого города, — и помещает привычные элементы в новый культурно-исторический контекст, что приводит к возникновению эффекта остранения. При этом сложно сказать, насколько для самого Балабанова была очевидна разница между собственно романтизмом как художественным направлением и восходящей к нему, но распространенной даже в современной культуре «романтичностью». Можно лишь предположить, что, давая герою, рассуждающему о страшной силе города, имя Гофман, автор хотел указать именно на те мотивы, о которых шла речь в статье. Как бы то ни было, общая «литературность» фильма «Брат» очевидна.

\* \* \*

Как показывают отзывы зрителей, они все-таки иногда воспринимают фильм Балабанова «Брат» как боевик. Популярность его могут объяснять социально-исторической актуальностью, полагая, что фильм отражает конкретную эпоху и потому вряд ли будет интересен сам по себе, а не как документ, фиксирующий в определенном ракурсе действительность 1990-х гг. Однако внимательный взгляд на фильм позволяет обнаружить сложно организованную структуру, характерную скорее для интеллектуального кино. Очевидно, что Балабанов сочетает элементы массового и высокого искусства — что и позволяет ему создать классическое произведение, которое можно интерпретировать по-разному, считывая разные уровни фильма. Частная история, разворачивающаяся в антураже непарадного петербурга 1990-х гг., оказывается лишь одним из вариантов воплощения традиции петербургского текста. Такая структура реализуется благодаря введению важнейшего подтекста — благодаря опоре на традиции классической литературы. Таким образом, сюжет, казалось бы, вписанный в конкретную социально-историческую действительность, содержит потенциал вневременного сюжета о запутавшемся романтическом герое, который утрачивает свои идеалы, попав в морочащее его пространство большого города.

---

<sup>18</sup> Багров, пусть и носитель простого сознания, является отнюдь не понятным простым провинциалом, но героем с загадочным и тяжелым прошлым — что уж говорить, например, про сопоставление Светы и Луизы де Баржетон или мужей этих героинь в обоих текстах.

## Источники

- Брат — Балабанов А. О. *Фильм «Брат»*. Кинокомпания СТВ. 1997. 100 мин.
- Бирюков 1995 — Бирюков Ю. «Раскинулось море широко...». Родина. 1995, (3–4): 168–170.
- Гоголь 1938 — Гоголь Н. В. Шинель. В кн.: Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 3: Повести. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1938. С. 139–174.
- Долин\* 2017 — Долин\* А. В. Брат-20. Антон Долин\* — о Даниле Багрове, главном герое постсоветского кино. *Meduza\**. 17.06.2017. [https://meduza.io/feature/2017/06/17/brat-20\\*](https://meduza.io/feature/2017/06/17/brat-20) (дата обращения: 27.04.2021).
- Кормильцев и др. 1997 — Кормильцев И. В., Порохня Л. И., Кушнир А. И., Бутусов В. Г. и др. Книга 3. Эта музыка будет вечной. В кн.: *NAUTILUS POMPILIUS: введение в наутилусоведение*. М.: Терра, 1997. С. 191–316.
- Сапрыкин 2017 — Сапрыкин Ю. Г. Сказка о пустоте. 20 лет «Брату». *Коммерсантъ Weekend*. 2017, (20): 24–26.

## Литература

- Баранов 2018 — Баранов Д. К. Саша Соколов и Н. В. Гоголь: проблематизация персонажа. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2018, (4): 638–650.
- Берковский 2002 — Берковский Н. Я. *Статьи и лекции по зарубежной литературе*. СПб.: Азбука-классика, 2002.
- Богомолов 2018 — Богомолов Ю. А. Антропологические практики в современном артхаусном кино. Сокуров. Балабанов. Звягинцев. В кн.: *Большой формат: Экранная культура в эпоху трансмедийности*. М.: Гос. ин-т искусствознания — Издательские решения, 2018. С. 11–35.
- Григорьян 2011 — Григорьян К. Э. Последний герой российской кинематографии. *Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение*. 2011, (1): 170–173.
- Доманский 2013 — Доманский Ю. В. Рок-поэзия: перспективы изучения. *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. 2013, (14): 7–35.
- Журкова 2018 — Журкова Д. А. Музыкальная драматургия фильма «Морфий» Алексея Балабанова. *Художественная культура*. 2018, (4): 252–269.
- Закураева 2020 — Закураева Е. Д. «Город — страшная сила». Репрезентация городского пространства в фильме «Брат» режиссера А. О. Балабанова. *Studia Culturae*. 2020, (45): 218–227.
- Кашенко 2015 — Кашенко Е. С. Отечественный кинематограф эпохи перестройки: пути развития. *Научные труды Северо-Западного института управления РАНХиГС*. 2015, 6 (4): 22–26.
- Мамиова 2015 — Мамиова Е. М. Рок-музыка в фильме как средство типизации жизненной судьбы киногероя (на примере фильма Алексея Балабанова «Брат»). *Временник Zubovского института*. 2015, (1): 113–130.
- Манн 1996 — Манн Ю. В. *Поэтика Гоголя. Комментарии к теме*. М.: Coda, 1996.
- Маркович 1989 — Маркович В. М. *Петербургские повести Н. В. Гоголя*. Л.: Художественная литература, 1989.
- Сикоева 2017 — Сикоева Е. Ю. Песня как объект цитирования в фильмах режиссера А. Балабанова. *Вестник Краснодарского государственного института культуры*. 2017, (3): 24.
- Флорь 2019 — Флорь А. В. Интертекстуальные элементы в поэтике фильма А. Балабанова «Груз 200». *Вестник Удмуртского университета*. 2019, (6): 1071–1080.
- Цуканов 2018 — Цуканов Е. А. Герой нашего времени как закодированный медийный месседж: от «Брата» к Большому брату. *Международный журнал исследований культуры*. 2018, (3): 89–98.

Статья поступила в редакцию 9 апреля 2021 г.  
Статья рекомендована к печати 3 февраля 2023 г.

\* Признан в России иностранным агентом.

## Traditions of classical literature in the film “Brother” by Alexei Balabanov\*

**For citation:** Baranov D. K. Traditions of classical literature in the film “Brother” by Alexei Balabanov. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2023, 20 (2): 194–216. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.201> (In Russian)

Alexei Balabanov’s film “Brother” is an integral part of modern Russian culture. An analysis of the audience’s reception of the film suggests that “Brother” is not just a mass action movie. A close look reveals that Balabanov’s film combines elements of pop-culture product and intellectual cinema. The article for the first time offers a holistic analysis of the film “Brother”. Balabanov uses a complex system of repetitions at the level of a phrase, visual image, situation. This allows the author to build a complicated system of motifs that are associated with some literary traditions of classical literature. We are talking primarily about the tradition of the Petersburg text and about a complex of themes and plots that go back to romanticism. The angle from which one should look at the film is indicated by the introduction of an important character named Hoffmann, who warns the protagonist that the city is a terrible force. Motive analysis and intertextual analysis leads to the following conclusions. The plot of “Brother” can be read as a story about a young man Danila, who betrays his ideal (love of music), unable to withstand the temptation of money and power, and pays for this: he turns into his evil doppelgänger — his brother Victor. The plot, seemingly tied to a specific socio-historical reality, turns into a potentially eternal plot about a confused romantic hero who changes his ideals after falling into the mythologized space of St Petersburg that fools him.

**Keywords:** “Brother” by Alexei Balabanov, intertextuality, motif analysis, Petersburg text, romanticism.

## References

- Баранов 2018 — Baranov D. K. Sasha Sokolov and N. V. Gogol: Character problematization. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2018, (4): 638–650. (In Russian)
- Берковский 2002 — Berkovskii N. Ia. Articles and lectures on foreign literature. St Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2002. (In Russian)
- Богомолов 2018 — Bogomolov Iu. A. Anthropological Practices in Contemporary Art-House Cinema. Sokurov. Balabanov. Zvyagintsev. In: *Bol’shoi format: Ekrannaia kul’tura v epokhu transmediinosti*. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia — Izdatel’skie resheniia Publ., 2018. P. 11–35. (In Russian)
- Григорьян 2011 — Grigorian K. E. The last hero of Russian cinematography. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2: Filologiya i iskusstvovedenie*. 2011, (1): 170–173. (In Russian)
- Доманский 2013 — Domanskii Iu. V. Rock Poetry: Perspectives of study. *Russkaia rok-poeziia: tekst i kontekst*. 2013, (14): 7–35. (In Russian)
- Журкова 2018 — Zhurkova D. A. Musical dramaturgy of the film “Morphine” by Alexei Balabanov. *Khudozhestvennaia kul’tura*. 2018, (4): 252–269. (In Russian)
- Закураева 2020 — Zakuraeva E. D. “The City is a Terrible Power”. Representation of urban space in the film “Brother” directed by A. O. Balabanov. *Studia Culturae*. 2020, (45): 218–227. (In Russian)

---

\* The article was prepared within the framework of the grant: Russian Science Foundation no. 21-18-00527 “Literature of ‘transitional eras’ as a tool for the modernization of social ties”, 2021–2023, supervisor V. E. Vagno.

- Кашченко 2015 — Kashchenko E. S. Domestic cinema of the era of perestroika: Ways of development. *Nauchnye trudy Severo-Zapadnogo instituta upravleniia RANKhiGS*. 2015, 6 (4): 22–26. (In Russian)
- Мамиова 2015 — Mamiova E. M. Rock music in the film as a means of typing the fate of a movie hero (on the example of Alexei Balabanov's film "Brother"). *Vremennik Zubovskogo instituta*. 2015, (1): 113–130. (In Russian)
- Манн 1996 — Mann Yu. V. *Poetics of Gogol. Comments on the topic*. Moscow: Coda Publ., 1996. (In Russian)
- Маркович 1989 — Markovich V. M. *St Petersburg tales of N. V. Gogol*. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989. (In Russian)
- Сикоева 2017 — Sikoeva E. Iu. A song as an object of citation in the films of director A. Balabanov. *Vestnik Krasnodarskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. 2017, (3): 24. (In Russian)
- Флорь 2019 — Flor' A. V. Intertextual elements in the poetics of A. Balabanov's film "Cargo 200". *Vestnik Udmurtskogo universiteta*. 2019, (6): 1071–1080. (In Russian)
- Цуканов 2018 — Tsukanov E. A. A Hero of our time as a coded media message: From "Brother" to Big Brother. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniia kul'tury*. 2018, (3): 89–98. (In Russian)

Received: April 9, 2021

Accepted: February 3, 2023