

ПО-БРАТСКИ: МУЖЕСТВЕННОСТЬ В ПОСТСОВЕТСКОМ КИНО

С тех пор как первые зрители посмотрели фильм братьев Люмьер, собираться перед полотнищем киноэкрана стало привычным для множества людей, желающих отдохнуть, развеяться, получить удовольствие от просмотра. Видя перед собой совсем рядом разворачивающуюся историю, мы словно заглядываем в чужую жизнь, наблюдаем отважных и сильных мужчин, стремящихся к победе, и незащищенных женщин, освобождаемых из плена. Мы захвачены этой игрой, хотим быть обманутыми и порой действительно утрачиваем ощущение фиктивности происходящего действия, с готовностью отождествляя себя с героями. Создавая образы своих героев, режиссер отбирает фрагменты реальности, заворачивает их в свои представления, фантазии и идеи, придавая им форму с помощью кинематографических и социальных стереотипов. Поэтому социальные, в том числе гендерные, роли, представленные в кинотексте, могут быть рассмотрены с точки зрения их более широкого социетального значения. Речь идет, с одной стороны, о показе нормативных образцов мужественности, распространенных в конкретный период времени в данном обществе, откуда их заимствуют в качестве сырого материала для своих кинообразов режиссер и актеры. С другой стороны, нас интересуют те фантазии и идеи о движении нормы, которые транслирует постановщик фильма посредством своих видео- и аудиотекстов. Если первое лишь отражает некую реальность гендерных различий и соответствий, то второе стремится легитимировать новые практики и устанавливать новые образцы. Нам представляется важным рассмотреть способы легитимации новых социальных отношений в России, модель которых с конца 1980-х усиленно выводится в дискурс официальных документов

правительства, законов, школьных программ и социальных наук, но вызывает неоднозначную реакцию и сталкивается с конфликтами разнообразных сил и интересов.

В этой статье мы бы хотели обсудить кинорепрезентацию мужественности в российском кино конца 1990-х гг., опираясь на анализ одного из наиболее заметных в этот период кинопроизведений. Фильм Алексея Балабанова «*Брат*» (1997) показался нам хорошим материалом для социологического прочтения. По сюжету молодой человек Даниил Багров, отслужив в армии, возвратился в маленький городок, расположенный где-то в средней полосе России. Случайно попав в переделку с заезжей съемочной группой, он отправляется искать счастья в Санкт-Петербург, где проживает надежда стареющей матери — старший брат, по слухам, удачливый бизнесмен. Однако тот оказывается наемным убийцей, выполняющим заказы мафии. Несмотря на атрибуты внешнего благополучия, карьера киллера явно дала трещину. Чувствуя, что бывшие партнеры желают избавиться от него, старший брат привлекает к очередному убийству Данилу, который на удивление профессионально выполняет заказ. Дальнейшие события приводят петербургского «бизнесмена» к предательству младшего брата, в результате, спасая жизнь родственнику, наш герой выходит победителем из опасной борьбы с группой преступников, а затем уезжает из Петербурга в Москву на поиски лучшей жизни.

Фильм «*Брат*» представляется нам во многих отношениях интересным для социологического анализа кинематографической репрезентации мужественности. Во-первых, основные герои здесь — мужчины, помещенные в условно-стандартные маскулинные ситуации, связанные с насилием, преодолением преград, завоевательной сексуальностью, достижениями и борьбой за власть. Во-вторых, действие развивается в четко очерченных и легко узнаваемых пространственно-временных границах, что позволяет рассмотреть образ мужественности в конкретных социальных контекстах. И в-третьих, фильм насыщен доминантными мужскими стереотипами, что позволяет типизировать его образы в качестве определенных символических сообщений, обращенных к сложившимся в массовом сознании образцам.

Исследования мужественности в кино: от количественного контент-анализа к анализу кинорепрезентаций

Проблематика исследований маскулинности первоначально определялась сильным влиянием феминизма. Феминизм дестабилизировал пол как биологически детерминированное качество индивида, показав, насколько велико и разнообразно влияние социальных факторов, обуславливающих смыслы женственности и мужественности. Сделав объектом исследования способы *конструирования* гендера, феминистские авторы показали его связь с доминирующей в современном капиталистическом обществе культурой и механизмами власти, обеспечивающими господство мужчин в различных сферах общественной жизни. Однако до определенного этапа основное внимание ученых было направлено на конструкцию женственности, в то время как мужчины рассматривались в качестве целостного и внутренне непротиворечивого норматива (Craig, 1992, 1). Развитие исследований мужественности в качестве самостоятельной научной перспективы во многом определялось потребностью «завершить радикальную перерисовку картины гендера, начатую в женских исследованиях» (Kimmel, 1987, 10—11).

Первоначально изучение производства и воспроизводства образов мужественности осуществлялось с применением количественных методов, аналогично подходам, применявшимся в феминистском анализе женских образов в массмедиа. Методы анализа сообщений в средствах массовой информации и кинематографе были связаны с кодированием и обработкой обширного корпуса сообщений и относились к объективным и эмпирически верифицируемым способам исследования (классический контент-анализ). Фред Фиджес, проводя обзор исследований, посвященных половым ролям и маскулинности, указывает на широкий спектр таких работ, сделанных в 1970—1980-е гг. (Fejes, 1992, 11—19). Данные таких проектов показывают, что в телевизионных передачах мужчины более часто, чем женщины, показываются на высокостатусных работах и реже — в домашней обстановке или в контексте романтических отношений. «Телевизионные мужчины» реже женаты, они более старшего возраста, чем женщины. Однако они показаны как более доминантные индивиды, чаще участвуют в актах насилия. По сравнению с женщинами, мужчины чаще управляют машиной, пьют, курят, делают атлетические упражнения и

деловые звонки, их телеобразы строятся на крупном плане лица, а не тела.

Однако символическая, знаковая природа этих сообщений, их структура и дискурс оставались теоретически неразвернутыми. К 1970-м гг. в невинный сад контент-анализа ворвалась абсолютно новая концепция, рассматривающая производство и трансформацию идеологических дискурсов в аспекте символических и лингвистических практик процесса означивания (Hall, 1994, 60—61). В исследованиях мужественности это означало поворот к анализу кинофильмов. Одной из наиболее значимых работ в этой связи стало качественное исследование пятидесятилетнего периода развития американского кино, сделанное Джоан Меллен в книге *«Большие плохие волки»*, где доказывается, что образ маскулинности, представленный в фильмах, является не только очень традиционным, но идеализированным до недостижимости (Mellen, 1977).

В отечественной социологии лишь сравнительно недавно произошел поворот от исследований кинематографа, где он в большинстве случаев фигурировал лишь в качестве индикатора «уровня культуры» или в аспекте «нравственно-опасного» потребления западной кинопродукции, и контент-анализа текстов массмедиа к социологическому прочтению кинотекстов (см. Ушакин, Бледнова, 1997; Синельников, 1999; Дерябин, 1998). Перспективность такого подхода обусловлена богатством содержащихся в кинодискурсе символических ресурсов, ожидающих, чтобы их расшифровали. Подобно тому как металлург с радостью узнает в фильме под каким-нибудь условным названием *«Стальварь»* любезные его сердцу детали ремесла, социолог наверняка распознает здесь контуры социальных взаимодействий, получивших теоретическое описание в академических трудах. В сценах любовных признаний или коллизиях детективной истории оказывается возможным «прочитать» и расшифровать сообщения о социальном контексте этих отношений и проблем. Иногда создатели фильма сознательно помещают такие подтексты в рассказываемую историю, пытаясь привлечь внимание зрителей к чему-то, с их точки зрения, значимому, склонить аудиторию на свою сторону, убедить в нужном определении социальной ситуации. В других случаях история овладевает автором, а он лишь озвучивает коллективные представления культурной группы, к которой принадлежит. Важно и то, что автор, создавая свои тексты, порой ориентируется на конкретную читательскую или зрительскую аудиторию.

Интерес к обсуждению проблем культуры становится характерной чертой современной российской социологии. В самых общих

чертах традиция социологического анализа культуры развивается в двух руслах: первое, где культура рассматривается как область идей, ценностей, норм, и второе, считающее культурой весь образ жизни, типы социального поведения, а точнее — то, что пронизывает и объединяет все практики социально-исторической целостности. Второе, в большей степени этнографическое, применение термина «культура» позволяет рассматривать гендерные различия как представления или психологические диспозиции людей различного пола, расы или класса через изучение искусства, производства, торговли, политики, семейной жизни как отдельных видов деятельности. Этот подход раскрывает природу маскулинности, исследуя общую социальную организацию на конкретном примере и показывая взаимодействие между образцами повседневного взаимодействия, поведения людей в семье, на работе и способами их представления в кинематографе, рекламе, массмедиа, научной литературе. Цель такого анализа — понять, каким образом все эти практики и паттерны реализуются в повседневном опыте людей.

Типы гендерной идентичности, присущие для данной социальной общности и данному времени, характеризующие половую принадлежность, сексуальные предпочтения, пересекаясь с профессиональным, семейным, образовательным, расово-этническим, экономическим и другими статусами, занимают определенное место в универсуме символических предписаний, в когнитивном путеводителе жизни. В этой связи, например, интерес представляют стратегии, сохранившиеся в научных и художественных текстах с прошлого века по сей день и репрезентирующие социальный класс, пол, этничность, культурные практики гендерных отношений, образцы фемининности и маскулинности как *экзотическое*, с диапазоном от эротического до странного, от грязного до опасного, от чужого до сверхъестественного (Ярская-Смирнова, 1998, 6).

Насколько автор произведения независим от реального социального контекста, и можно ли считать художественные репрезентации идеологией? Отражает кинематограф реальность или конструирует? Придавая вторичное, «отражающее» значение возможностям медиа или кинематографа, мы не сможем пойти дальше тех объяснений, которые основаны на метафоре базиса—надстройки и фокусируются на идеях собственности и контроля за средствами массовой коммуникации. Нам кажется важным понимание Л. Альтоссера идеологии как тем, понятий и репрезентаций, по-

средством которых люди живут в образной связи с их реальными условиями существования. Следовательно, художественные репрезентации вносят вклад в образное определение социального порядка.

Хотя «*Брат*» и не отличается постмодернистской зрелищностью, отдавая предпочтение традиционному нарративу, в нем есть черты так называемого *дискурсивного* кино, проблематизирующего саму кинорепрезентацию. Позиция зрителя в классическом реалистическом кинотексте — та, откуда все становится совершенно очевидно. Здесь же у субъекта более амбивалентное и нефиксированное место. Термин «*дискурсивное*» употребляется нами вслед за М. Фуко и позволяет заострить внимание на правилах, нормах и конвенциях кинематографической сигнификации. Подобный подход в модернистской живописи, например, дает возможность перенести внимание с «реальности» к поверхности картины и тем самым поставить под сомнение сам процесс означивания. То, что происходит на экране, отделяется от реальности («плохой» игрой Сергея Бодрова («*Кавказский пленник*»). Актер создает впечатление неопытности и необученности, он играет весьма искусственно, и нас не покидает ощущение, что этот юноша здесь случаен, он — из реальной жизни. Как раз главное, что нас интересует, — эта реальность, которая изображается и тем самым конституируется кинонарративом.

На наш взгляд, удача режиссера — в изображении неукорененности и отсутствия идентичности, свойственных постмодерным реалиям. Герой — наш современник — это мужчина-мальчик, словно тень, легко и свободно перемещающийся в параллельных мирах российского общества, расколотого Переходом. Рассчитывая на внимание нового русского зрителя, фильм, однако, не предлагает образ постмодернистского героя, терпимого к инаковости и устраняющего иерархии и барьеры, а лишь подкрепляет ксенофобию, способствуя социальной дезинтеграции и утверждая дискриминирующие гендерные стереотипы.

Мы рассмотрим «три цвета» в этой инсталляции — три аспекта современной мужской идентичности, складывающейся в условиях нестабильности, трансформации, развала империи. Эта идентичность соединяет в себе постмодернистскую фрагментарность с традиционными для патриархатной культуры моделями власти, шовинизма и нетерпимости. Это *свобода*, понимаемая как произвольная актуализация связей, как возможность равнодушного скольжения по социальным этажам и подвалам; *равенство*, которое означает не

доступ к ресурсам и законность, но тождественный для всех приговор; и новый тип *солидарности*, на поверку оказывающейся фратрией «братков» (Романов, Ярская-Смирнова, 1999).

Свобода

Вглядываясь в главного героя, узнаем облик урбанистского фланера, популярной метафоры социальной идентичности и центрального символа современного города. Фланировать означает «воспринимать... чужих людей как “поверхности”, так, как будто бы “видимостью” исчерпывается их сущность, и вдобавок видеть их и знать мимолетно» (Бауман, 1995). Брат перемещается по сцене постмодернистского города, не касаясь земли, без последствий. Поэтому он убивает, легко выполняя свою работу, без эмоций, без-участно. Его насильственные действия не являются продуктом какой-то природной агрессивности, они подобны реакции лабораторного животного, ведомого природными инстинктами, отвещающего на воздействие внешней среды. Просачиваясь сквозь поры параллельных миров постсовременности, не оставляя следов, фланер стремится к самосохранению. Эту особенность нынешнего периода социальной истории можно назвать «тотальной чуждостью в том смысле, что способность к поверхностным, текучим, ограниченным взаимоотношениям становится ключевым условием выживания» (Ярская-Смирнова, 1997, 7). Младший брат живет в мире теней, все характеры в фильме прописаны намеками, они никак не походят на живых людей, а скорее на каких-то функциональных призраков. Такой взгляд-восприятие «других» позволяет герою не фиксироваться на людях, а как бы проходить сквозь них дальше без задержек.

Жизнь фланера перетекает из пространства в пространство, однако о начале и окончании этих перемещений лишь упоминается, и есть сомнения в том, существуют ли конец и начало вообще. Первые кадры фильма показывают Данилу, случайно попавшего на киносъёмки. Герой словно свалился с неба, он — явление неуместное, даже возмутительное, помеха, от которой нужно скорее избавиться. Прошлого у героя нет, сведения о нем отрывочны — смерть уголовного отца, армия и служба там, где идут боевые действия, но «писарем, при штабе». При этом младший брат стреляет без промаха, легко бежит и прыгает, спасаясь от преследования. Определенности с окончанием истории тоже нет — мы

покидаем героя, когда он передвигается в кабине «дальнобойного» грузовика в направлении Москвы. С таким же успехом он мог бы ехать в Анкару или Нью-Йорк, Москва здесь — лишь символ чего-то большого, неопределенного и многообещающего. Отсутствие истории Брата и его отстраненность от реальности со всей определенностью демонстрируют отсутствие у фланера каких-либо содержательных характеристик. Пустое означающее его наполняется смыслом только при сопоставлении с Другим, оно нуждается во внешнем референте, с помощью которого способно определить свою идентичность (Saussure, 1983).

Между родным городком и загадочной «москвой» пролетает Петербург. Пространство петербургской жизни жестко структурировано, как и подобает пространству большого современного города, содержащего многообразие экотопов. В них выживает и вживается Данила. Здесь помещаются нищета и роскошь, интеллектуальная элита и банды. Это параллельные миры, процессы в них одновременны, и автор фильма ведет нас из одного мира к другому вслед за перемещениями героя. *Мир кладбища* — здесь он находит поддержку в критические моменты. Немец Гоффман помогает нашему герою найти комнату для жилья и извлекает пулю из его раны. Гоффман обосновался на лютеранском кладбище, среди таких же бездомных изгоев. Вообще, Санкт-Петербург прочно ассоциируется в постсоветской культуре с символами смерти, которые стали частью его свято хранимого *genius loci* (духа места). Речь идет даже о петербургском кино, работающем в жанре «некрореализма», в котором «образы старения, разрушения, увядания стали постоянным мотивом творчества» (Матизен, 2000, 7). Образ руин сопровождает героя фильма во время встречи с будущей подругой — временной, как и все его контакты. Молодые мужчина и женщина проходят, беседуя, среди каркасов разбитых ржавых трамваев, гигантских металлических мертвецов. Мир маленького провинциального городка, дома — это символическая могила. Туда Даниил отправляет старшего брата работать в милицию, что равносильно уходу на покой. Старший брат «выходит в тираж» и едет на родину, к бестелесной, бесцветной старой матери, тихо доживающей свои дни где-то на обочине большой жизни. По сути, мужчин здесь нет (впрочем, как и женщин), тление стирает половые различия, но существа из могилы играют важную роль в самоопределении фланера, подобно тому как прах предков в кожаном мешочке на шее аборигена помогает тому справиться с неприятностями и врагами.

Мир банды — здесь убивают и насилуют, не особенно раздумывая. Здесь живут враги фланера. Маскулинность мира банды, которую легко примеряет на себя Брат, — это агрессия, волчья конкуренция, законы выживания зоны и криминального мира — «умри ты первым, а я после тебя», но в то же время — неустойчивое и изматывающее равновесие доминирования, для поддержания которого требуется непрерывно прилагать brutальные усилия. Мы видим, как бандиты, словно пауки в банке, перекусывают друг другу горло. Однако несмотря на то, что вполне различим этот запах страха, источаемый тренированными телами, — будь то рынок, на котором столкнулись интересы противоборствующих группировок, будь то квартира старшего брата, в которой собрались «братки», чтобы поймать в ловушку Данилу, или жилище неизвестного «соратника», которого необходимо устранить, — везде действуют люди-тени. Классический мужской герой должен драться, чтобы зрители видели, как истекают кровью и наказываются его враги. Здесь же люди просто выключаются с помощью пистолета, как электромеханические игрушки.

Мир андерграундной вечеринки — это квартира, где собираются артисты, певцы, художники. Здесь поют песни, смеются и играют на гитаре, здесь обитает кумир нашего героя, рок-музыкант Вячеслав Бутусов. Эта квартира расположена в том же доме, этажом выше мира банды. Маскулинность жителей этого мира определяется знаками креативности, сопротивления официозу, ухода от рутины в обособленное пространство духовных соратников. Здесь небожители творят музыку протеста против буржуазности. Но граница, отделяющая этот мир от других, довольно зыбка — внизу осуществляется расправа с одним из конкурентов, убийцы приготовились и нервно ждут минуты, когда можно будет пустить в ход свое оружие. Даниил пришел в дом вместе с братками, он на секунду покидает банду и в поисках лекарства от головной боли появляется на вечеринке. В комнате улыбающиеся лица, слышна музыка, но... младший брат возвращается вниз. «Что, уйти хотел?!» — слышны слова одного из киллеров. «Хотел бы, ушел», — отвечает им младший брат. Возможно, наверху и был тот самый мир, где хотелось быть душе Данилы, но узнать об этом никому не дано, ноги несут его дальше, потому что остановиться означает перестать быть фланером.

Мир дискотеки — сюда приводит героя фильма случайная подружка Кэт. Это место встречи фланеров, здесь условно все, включая определение пола — кто ты, мужчина или женщина, зависит

только от твоего выбора. Сюда приходят, чтобы уйти, не задерживаясь, положиться нельзя ни на кого. Везде мигание огней, громкая музыка, слышна речь на разных языках. Множество соединенных между собой комнат, в которых люди фланируют, вдыхают наркотики, а встречи между мужчинами и женщинами ни к чему не обязывают, они функциональны и рациональны.

Во всех мирах Даниил свой, он легко входит в первое, и второе, и третье сообщества. Структура фильма указывает на сосуществование различных измерений реальности. Действие развивается в виде цепи коротких, самодостаточных повествований-сюжетов, четко отделенных друг от друга специальными отбивками — так, словно на сцене меняют декорации. Эти миры не организованы в иерархию — они все равноправны, поэтому так легко перетекать из одного в другой. Это один из основных признаков, по которому мы легко узнаем постмодернистскую культуру: «Культура... наделяется атрибутами плюрализма, отсутствием универсально закрепленного авторитета, уравнивания иерархий, интерпретативной поливалентностью» (Bauman, 1994, 31). Путь фланера по параллельным мирам напоминает историю жизни по классическому сценарию бытописаний чикагской школы: чистое детство, искушение, падение, раскаяние и спасение через страдание. Однако в фильме спасения/раскаяния/очищения нет. Фланер не может согрешить, совершая поступки, потому что живет в условиях, где мораль отделяется от этики. Он не ищет этических оснований, но «создает их в процессе самосоздания при остром осознании личной моральной ответственности за выбор» (Оберемко, 1997).

Может, это ангел или новый князь Мышкин, явившийся в мир, чтобы навести в нем мало-мальский порядок, соединить расколотые фрагменты подобно постсовременному бриколера¹? И да, и нет. С одной стороны, идентичность Брата насквозь маскулинна, шаги, которые он предпринимает, направлены на упорядочение социальных связей в соответствии с неким ему известным порядком. Природа современной маскулинности, на взгляд Джорджа Моссе, может быть понята только из природы нормативного общества и идеологий, легитимирующих его, включая национализм, фашизм, большевизм (Mosse, 1996, 4). С другой стороны, одинокий городской боец Данила отличается от традиционных вершителей поряд-

¹ Бриколера — это ремесленник, собирающий вещи из подручных материалов, спонтанно, не имея предварительной схемы (см.: Weinstein D. and Weinstein M., 1991).

ка своей пустотой и неукорененностью. И в этой связи фланер претерпевает собственную внутреннюю эволюцию. В фильме рефреном звучит песня В. Бутусова «Крылья»: «Мы все потеряли что-то на этой безумной войне. Кстати, где твои крылья, которые так нравились мне...» Наш герой, явившись в этот мир фрагментарной постсовременности, перемещаясь между его пространствами, потихоньку теряет белые перышки со своих крыльев, проходя по кругам утверждения своей фланерской мужественности.

Маскулинность фланера двусмысленна: в одних контекстах мы видим ее классический тип, а в других — нечто новое и непривычное. Тогда мы спрашиваем, а поступают ли так мужчины? Где он, классический герой вестерна, сгорающий в пучине страстей или подобный Джеймсу Бонду, демонстрирующий свою побеждающую мужскую сущность на фоне мягкой, нежной и пылкой женственности? Фланеры — мужчины и женщины — сталкиваются друг с другом, подобно бильярдным шарам, вступают в сиюминутные акты рационального обмена и переносятся в новые миры. Мужчины здесь — не закаленные в боях зрелые бойцы с суровыми лицами, изборожденными шрамами, а супермальчишки, безразличные, легко встраивающиеся в любые обстоятельства. Женские персонажи — девочки-мотыльки, живущие ночной жизнью, не заглядывающие вперед.

Кто же такой этот мужчина-фланер, то появляющийся, то исчезающий в мозаике постсовременности? Его жизнь напоминает виртуальное перемещение, серфинг в Интернете: из странички, где обсуждается бокс, мы переходим в пространство дискуссии о смысле жизни. Как утверждает Марк Оге, в таком мире, являющемся продуктом современных технологий и технологизированной социальности, отсутствуют «места», характеризующиеся своей историей, четкой идентичностью людей, взаимосвязями. Здесь существуют лишь пространства, «не-места», где история, идентичность и социальные связи проблематичны (Auge, 1999, ix).

Главное содержание идентичности мужчины, поселившегося в «не-местах», состоит в *свободе*, которая реализуется в виде возможности делать выбор среди множества связей, мест, видов занятости, форм удовлетворения потребностей. В отличие от маскулинных жителей мест, обладающих *целе-*направленностью и предсказуемостью, ориентированных на служение — государству, даме сердца, клану, — свободный мужчина-фланер ничему и никому не может быть надеждой и опорой. Он не связан какими бы то ни было обязательствами и выбирает свои экотопы и связи в зависимости от минутной потребности, нужды, желания.

Сексуальность фланера носит невыраженный характер. Она столь же незмоциональна, как совершение убийства. Кодом, который помогает раскрыть природу сексуальности героя, выступает случайная подруга младшего брата — Кэт. Купив наркотики на деньги Данилы, она предлагает расплатиться с ним сексом, и пара «любовников» исчезает в кипении тусовки. Однако они не сближаются, дистантность подчеркивается минутными, безразличными и безличными интимными отношениями, выступая здесь характерной чертой сексуальности фланеров. Кэт — в наибольшей степени фланер, чем кто-либо в этом фильме, и кажется, что те деньги, которые Данила ей неожиданно передает в момент последней встречи, являются платой за науку фланерства.

Его тождественность, как и весь мир постмодерна, разбита на фрагменты, и если в одном фрагменте он защищает слабых, то в другом — выступает хладнокровным киллером, здесь он — мальчик, там — боец. В этом бесконечном фланировании единственной возможностью выживания остаются *свобода* безучастия, невовлеченность, помогающие фланеру оставаться легким. Остановиться, вовлечься во что-то полностью означает погибнуть. У фланеров нет четко отграниченных границ бытия, начала и конца, просто один из них сменяет другого, занимая его место в общем потоке перемещений.

Равенство

Аналитические проблемы, которые решаются в исследовании репрезентаций социального неравенства — это, во-первых, определение, кто допускается, а кто вытесняется на периферию или за пределы социальной приемлемости. Во-вторых, вопрос о том, каким образом в репрезентациях оформляются гендерные, расовые и иные социальные различия, как очерчиваются границы, как сравниваются между собой и характеризуются группы в отношении друг к другу (Jakubovicz, 1994).

Умберто Эко в исследовании нарративной структуры фильмов о Джеймсе Бонде говорит о необходимости прочитывать и понимать смысл сюжетов, помещая их в специфические социальные практики (Есо, 1966). Кто представляет оппозицию главному герою, какую функцию выполняет женский персонаж и каково социальное значение этих определений? В фильмах о Бонде в качестве злодея обычно выступает типаж с атрибутами чужого: он смешанной крови или из другого этнического ареала, асексуален, гомосексуален

или еще как-то ненормально сексуален, у него исключительные интеллектуальные или организационные качества, позволяющие ему ставить Бонда в трудные ситуации. В соответствии с социальным определением расовых различий, так называемыми «расовыми конвенциями», скорее всего он не англосаксонец, но представитель Советского Союза, Восточной Европы, еврей, араб. Женщина представляется жертвой, традиционным объектом мужского желания либо одним из злодеев («*Золотой глаз*»).

В нашем примере функции этнических других распределены следующим образом: герою «помогает» российский немец; евреи для него выступают смутным, неопределенным источником неприятностей; «лица кавказской национальности» — девианты и объект контроля (эти не желают оплачивать проезд в трамвае, хотя и с толстыми кошельками, за что и привлекаются героем к ответу, в то время как кондуктор их боится, а милиция в городе просто отсутствует. Мы видим стражей закона лишь в начале, когда действие происходит в далекой провинции); иностранные туристы — агенты заморского влияния, однако не слишком опасные, вызывающие лишь вялое раздражение; и уж вполне определенный этнически и политически «чечен» — властный хозяин рынка, «не дающий торговать русским», он — мишень заказного убийства. Впрочем, герой «эволюционирует» от признания права свободной торговли за «немцами» и уничтожения «чечена» до такого состояния, когда его враги и помехи становятся внеэтническими: достается и русским браткам, и главарю мафии, сыплющему народными поговорками, и просто чьему-то мужу.

Женщины здесь пребывают на своем традиционном месте: приниженное положение подчеркивается в одном случае принадлежностью к рабочему классу, в другом — к тусовке наркоманов, в третьем — старостью, неведением и одиночеством (мать). Чувство жалости вызывается у зрителя даже к героине, которая ценит человеческую жизнь выше, чем силу автоматического оружия. Женщина, плачущая о крыльях, от которых остались лишь «свежие шрамы на гладкой, как бархат, спине»², поруганная, избитая, и женщина-оболочка, витающая в облаках «травки и кислоты», — все это отработанный материал, не стоящий внимания (Романов, Ярская-Смирнова, 1999).

Демистифицировать кинорепрезентации гендерных и расовых отношений можно еще одним способом — через анализ темати-

² Слова из песни В. Бутусова «*Крылья*», взятые эпитафой к фильму.

ческих определений этих отношений (т.е. в каких поворотах сюжета они возникают, и во имя чего разрешаются связанные с ними проблемы). Например, определение расы в британских массмедиа 60-х гг. в основном состояло из проблем иммиграции, отношений между черными и белыми, иммиграционного контроля, межгрупповой враждебности и дискриминации (Braham, 1986, 271—272). В фильме А. Балабанова тематические коды национальности и этничности — это лютеранское кладбище, ставшее прибежищем для бомжей и пьяниц; борьба с «кавказцами» за черный рынок не на жизнь, а на смерть; туризм и прожигание жизни иностранцами; «грамвайное хамство» все тех же кавказцев. Все это символические коды беспорядка и опасности, которые почему-то олицетворяются не русскими, а этническими Другими. Безвластные тела женщин появляются, когда разговор заходит о насилии, старости, бедности, наркомании, безысходности. Здесь уместно вспомнить идею С. Джилман о том, что *оба* качества — раса и пол — имеют одинаково большое значение в социальном конструировании «идеального» мужского тела, каждая из этих категорий усиливает регуляторную власть другой посредством означивания инаковости (Gilman, 1989, 255—261).

В таком понимании люди разных национальностей, женщины и мужчины, бомжи, мафиозо и «режиссеры радиопрограмм» действительно *равны*, даже тождественны в своей зависимости от более сильного. Все они — объекты весьма сомнительной героики доморощенного Шварценеггера, вся оригинальность которого заключается в предпочтении андеграундовой музыкальной культуры. Впрочем, маргинальный стиль любимой им группы не указывает на социальную избранность или отверженность персонажа. «*Брат*» — такой же штамп в копилке терминаторов, рэмбо и уокеров, только с еще меньшей долей политической корректности, чем это принято или позволено в Голливуде (Романов, Ярская-Смирнова, 1999).

Братство

Главный персонаж фильма — молодой мужчина, и само название ленты является его характеристикой, поскольку содержит много коннотаций с социальной концепцией мужественности. Во-первых, это представления о братстве как форме товарищеских отношений между мужчинами, построенных на взаимной преданнос-

ти, долге и ответственности («фронтовом братстве», «братстве по оружию», «духовном братстве религиозно-мистического характера» и т.п.). Так обращаются к незнакомому ровеснику-мужчине, выражая добрые намерения и претензию на неофициальность, на отношения накоротке. Наш соотечественник угадает здесь жаргонное обозначение члена криминальной группы — «брата». Написав это, мы живо представили себе данный культурный тип — коротко стриженные крепкие парни с борцовскими шеями, облаченные в спортивные брюки и кожаные куртки... Итак, еще до просмотра ленты возникает образ «брата», которого мы еще не видели. Это образ классической мужественности, в котором присутствует долг и со-дружество, характеризующие «настоящего» мужчину, презрение к официальной дистанции формальных отношений и не-свободе, сила и жесткость.

Оправдываются ли наши ожидания увидеть нового ковбоя с рекламы сигарет «Мальборо», бродягу, странника, выходящего победителем из схваток с суровой природой и врагами? Вполне. Мы видим младшего брата с «пистолетом наперевес», повергающего их из небольшого самодельного пистолета. Даниил проходит свой путь по городу Раскольникова почти невредимым, уничтожая всех своих врагов и наводя «порядок». Наш герой неразговорчив, лишен эмоций, он молчит и действует, когда все кругом горит в огне и люди корчатся от страха, боли, безысходности или в припадке истерики. С одной стороны — это молодой человек, почти мальчик, неуверенный, вежливый, неразговорчивый и наивный. Однако из текста фильма мы узнаем (слышим от третьих лиц, сами не являясь свидетелями), что этот мальчик в состоянии справиться в драке с несколькими охранниками, он стреляет метко, как Рэмбо, он только что пришел из армии, служил (хотя бы и «писарем при штабе», а может быть, и был в боях?..) в Чечне — и все сразу становится на свои места.

Эти плохо замаскированные указания на армейский опыт играют важную роль в конструировании мужественности главного героя. В отечественном контексте армия всегда рассматривается как тяжелое и опасное испытание, созданное исключительно для мужчин. Случаи из казарменной жизни, шутки, фотографии и стихи в «дембельских» альбомах являются важными элементами биографии, но особое значение в пред- и постперестроечное время имеет опыт войны в Афганистане и Чечне. Как полагает А. Ротундо, спортивные игры, военные игры и участие в военных дей-

ствиях внесли существенный вклад в конструирование социальных представлений о мужественности, распространенных в Европе конца XIX в. и в период Первой мировой войны (Rotundo, 1993, 232—239). В частности, было широко распространено убеждение, что война развивает в мужчине такие боевые качества, которые нужны ему для борьбы за жизнь. В массовом сознании бытовала неразрывная связь между осуществлением военного идеала мужчины и выполнением задач империи за рубежом. Военный контекст представляли усиливающим индивидуальные способности преодолевать боль и страдание, даже контролировать эмоции, развивающим такие характеристики, как честность, доверие, преданность товарищам, «прочность» и героизм (Mrozek, 1987, 220—241), а сопровождающие войну жестокость, агрессивность и национализм игнорировались.

Нам представляется, что постармейская мужественность Данилы решена в фильме в традиционном шовинистско-маскулинном духе «закаленного бойца». Эта трактовка несколько расходится с выведением о девальвации мускулиного образа армии, наиболее интенсивным в период первой чеченской кампании, когда военные постоянно и с раздражением говорили о том, что у них связаны руки, нет свободы действий, о зависимости от прихоти политической линии различных групп влияния в Москве (Ушакин, 1999). Наряду с общим разочарованием в дееспособности армии и в армейской службе как способе утверждения мужской идентичности широкое распространение получил образ «стойкого оловянного солдатика» — героя, преданного политиками и командованием, но способного в одиночку противостоять полчищам хитрых и сильных врагов. Такой тип одиноких бойцов, брошенных своей армией, был достаточно типичен для американского поствьетнамского кино. В этих фильмах молодые ветераны войны возвращаются домой, где их никто не ждет, и, сталкиваясь с ложью и хаосом, используют свои боевые навыки для наведения порядка. Таким образом, мужественность здесь имеет характер реванша. Утилизация особых качеств фронтовых героев, вернувшихся в мирные города, протекает в условиях, приближенных к военным, граница между мирной жизнью и войной размывается. Поскольку классический мачистский тип героического деятеля помещен в контекст постмодернистского города с его неопределенностью и размыванием иерархий, мужественность героя подчеркнута эго-центрирована, она оформляется исключительно в виде индивидуального действия, личного

выбора с подчеркнуто равнодушной утилизацией подвернувшихся под руку ресурсов, в том числе человеческих...

Младший брат приезжает в большой город, одетый провинциально. Кэт, девушка дискотеки, советует ему купить новую одежду. В течение фильма герой будет еще не раз переодеваться. В каждом из миров свои нормы, и необходимо быть аутентичным, соответствовать тому месту, в котором протекает актуальное взаимодействие. Герой легко приспосабливается к жизни в параллельных мирах, он везде свой. Идентичность здесь подобна одежде, фланируя, ее меняют в зависимости от контекста, это скорее *аутентичность* — способность вписаться в определенные условия и совпасть с ними. Одевшись в старенькое пальто, Даниил ходит по рынку, выслеживая главаря местной мафии, и меняется совершенно: он предстает интеллигентным молодым человеком в очках, из обедневшей семьи каких-нибудь потомственных учителей. Он не выделяется из десятков таких же горожан, внезапно оказавшихся почти на самом дне. Кто этот человек на самом деле? Фланер неидентифицируем, мы можем определить его пол и возраст, но дальше этого дело не идет.

Образ старшего брата в фильме предлагает еще один контур рассуждений о зыбкости определений маскулинности постмодерного общества. Мы знаем, что в этой семье не было отца, погибшего в тюрьме. «Брат!.. ты же мне был вместо отца...» — говорит Даниил. По мере развития сюжета фильма брат-отец переопределяется. Старший брат в начале — не тот, которого мы видим в заключительной сцене. Деградация мужественности начинается уже с первого его появления, где выясняется, что он не тот, за кого себя выдает своим близким. И, даже увидев встречу братьев, где старший предстает в новом костюме, в богатом интерьере своей квартиры и дает младшему деньги «на обзаведенье», мы не можем отделаться от мысли, что этот преуспевающий, уверенный делец не так уж уверен в себе — он словно бы исполняет чужую роль. В одной из заключительных сцен фильма брат предстает перед нами почти голый, в трусах. Дети ветхозаветного Ноя, накрывая пьяного отца плащом, старались не смотреть на его наготу, чтобы не усомниться в могуществе патриарха. Здесь же происходит инверсия. Старший брат — это уже не тот «отец», которого мы знали раньше, он утратил свои права и покорно принимает свою символическую смерть: Даниил отправляет брата к матери, в символическую могилу, берет деньги и руководит его действиями, подобно тому как старший руководит младшим.

Старший брат не только в этой сцене перестает быть «отцом», он заранее передает дело своему символическому сыну, кроме того, подвергая его опасности. Впрочем, этот сюжетный ход вполне укладывается в формулу структурно-исторического анализа народной сказки. Если воспользоваться идеями В. Проппа, то фигура отца, посылающего чадо навстречу опасностям-испытаниям, просматривается на фоне социализирующих практик *rites de passage*, отмечающих переход в полноправное состояние взрослости. Именно в этом и состоит позитивная функция «предательства» старшего брата: как будто учитель уступает дорогу ученику, поощряя того к самостоятельности и стимулируя независимое поведение младшего ситуацией трудных заданий, конфликта и даже измены.

Однако младший брат не остается на месте старшего. Город «отнимает силу», и в нем могут выжить только фланеры, безразличные и гибкие, способные перемещаться в его пространстве, перетекать, подобно капле, по поверхностям призрачных сфер. Внимательный зритель фильма может задать вопрос: «Вы говорите о безучастии главного героя. А как же его возлюбленная женщина — водитель трамвая?» В какой-то момент кажется, что младший брат может остаться с ней, но траектория фланера направлена в другие миры, и он оказывается любим, но отвергнут. Подруга предпочла Даниле пьяницу-«мужа» — пусть от него придется терпеть побои, но он персонаж стабильный, зафиксированный в пространстве ее коммунальной квартиры, привычного мира рабочей окраины Петербурга.

Что же такое «Брат» — идентичность без границ, без определения? Идентичность центрального персонажа фильма основана на воле к власти, но отсутствует как в политическом, так и в субъективном смысле. В центре ее — отсутствие саморефлексии, пустота, покрывающая неосознанную амбивалентность, определение которой может быть воспринято только в репрезентациях, создаваемых для «другого», репрезентациях, делающих все угрожающее, негативное, нерациональное атрибутами «черных», иноземцев, рабочего класса или фемининности. Такой типаж сродни образу европейского колониста прошлого века, который более всего ценил независимость, в соответствии с чем все воспринимаемые проявления зависимости должны были контролироваться, эксплуатироваться и наказываться, причем характеристики зависимости привычно приписывались туземцам (Rojczkowska, Young, 1992, 198—219). Не признавая взаимной ответственности, пустая идентичность тяго-

теет к брутальности или нарциссизму как защите от посягательств на привычный социальный порядок, который только и позволяет ей существовать. Ирония в том, что постмодернистский фланер, осваивая в общем-то чужое для него социальное и географическое пространство, все-таки становится на якорь у фратрии новых русских колонистов, где утверждается особая *солидарность* — для «братков» (Романов, Ярская-Смирнова, 1999).

В 2000 г. в прокате появляется фильм «*Брат-2*», который во многом представляет собой цитирование первого «*Брата*». Он повествует о «подвигах» Данилы в Соединенных Штатах, куда тот отправляется по просьбе фронтového товарища, чей брат — российский хоккеист-контрактник — обманут американскими капиталистами. В продолжении «*Брата*» присутствуют все те же оппозиции, которые нами уже были рассмотрены, только здесь они более определены и карикатурно выразительны. Роли чужих здесь выполняют «торпеды» из службы безопасности банка, враждебные «хохлы»-мафиози из числа украинской диаспоры в Чикаго, чернокожие бандиты — агрессивные и беспринципные. Свои — фронтové товарищи, мужчины — волшебные помощники из числа компьютерных хакеров, добродушный американец — водитель автотрейлера и немногословный телохранитель поп-звезды. Место женщин в фильме сведено к нескольким условным и вспомогательным фигурам, каждой из которых Данила презрительно овладевает и использует в собственных целях: поп-певичка Салтыкова, чернокожая ведущая чикагских новостей и бритоголовая русская проститутка. Младший брат по-прежнему демонстрирует преданность, скупые эмоции, супервыживаемость в различных мирах и обстоятельствах и боевые навыки легкого на подъем насилия. Отстрел врагов здесь обильнее, чем в фильме «*Брат-1*», но смерть их более легка. В целом концепция насилия, передвижения в пространстве и секса здесь легко описывается в терминах компьютерной игры («*Принц Востока*» или «*Doom*») — переход с уровня на уровень, поиск и овладение нужными ресурсами (женщины, деньги, оружие), ликвидация вражеских фигур, появившихся на пути. Даже перспектива, с которой снято уничтожение людей-помех, копирует ту, что предлагается в игре «*Doom*»: перед нами выпянутая рука с автоматическим пистолетом и узкие коридоры, в которых появляются тела и сразу падают под вспышками выстрелов.

Здесь, с еще большей силой, чем в первом «*Брате*», характер потребления связан с выстраиванием мужской идентичности. В одном случае мы видим, как провинциальный парень, приобре-

тая стильную одежду и CD-плеер, примеряет удобный «фрак» (Ушакин, 1999) — стиль одежды и жизни, позволяющий фланеру комфортабельно чувствовать себя в выбираемых экотопах. В другом случае брат спасается от полиции США, приехав в аэропорт Чикаго на роскошном лимузине, упакованный в дорожную одежду и снабженный другими атрибутами состоятельного путешественника. Однако главный референт, относительно которого выстраивается маскулинная значимость героя, традиционен, как мир: оружие. Режиссер не раз возвращается к этой теме, и мы видим, каким уверенным и определенным становится наш персонаж и его альтер-эго — старший брат, — в очередной раз покупая, отнимая, получая что-то, способное стрелять. Ход этот достаточно понятен зрителю-мужчине, отождествляющему себя с главным персонажем. Легко достичь неуязвимости, для этого лишь стоит обзавестись огнестрельным оружием.

Куда движется фланер?

С позиций критической социальной теории рамки интерпретации задаются активной ценностной позицией ученого. Эта перспектива позволяет вскрыть властные практики, находящиеся вне и внутри текста, и определить социальную роль кинорепрезентаций. В центре нашего анализа было политическое и социальное значение и власть кинодискурса. Кинокамера в данном случае выступает в качестве идеологического аппарата, медиатора социальных конфликтов. Фильм, использующий деструктивные стереотипы, репрезентирует зависимость как нечто нетерпимое, экскрементальное и проецирует это на другие этничности и женщин, чтобы усилить современные идеологии маскулинности полукриминального большинства, которые отрицают потребность и возможность социального партнерства, основанного на взаимозависимости и уважении. Модель плюрализма, в том числе в определении маскулинности, которую символизируют цвета французского (и российского) флага, устанавливается в культурную память нашего общества будто бы «с пиратского диска», сталкиваясь с противоречиями между риторикой демократии и повседневными жизненными практиками (Романов, Ярская-Смирнова, 1999).

Так кто же такой Брат — случайный образ из боевика, построенный с применением отработанных европейско-голливудских художественных технологий к грубой реальности российской чер-

нухи, или знак нашего времени, фигура нового мужчины, проступающая из рассеивающегося тумана постперестроечной неопределенности? На наш взгляд, этот фильм позволяет задуматься над определениями маскулинности в эпоху Большой трансформации, переживаемой Россией. Прежний монолит социальной жизни большой многонациональной идеологически цельной империи оказался расколот на множество разнообразных фрагментов, пронизанных факторами глобализации, среди которых различимы и новые технологии, и воздействие международных корпораций, и информатизация общества. Постмодерн стал в России реальностью на фоне неразберихи и аномии, где выкристаллизовывается образ мужчины, приспособленного к такой неопределенности. Этим мужчиной оказывается легкий на подъем фланер, обретающий собственное значение лишь за счет внешних референтов, в том числе символических и материальных ресурсов, предлагаемых обществом массового потребления. Российской спецификой для такого фланера оказывается агрессивная нетерпимость и склонность к хирургическому вмешательству в проблемы, рожденные переходом. В этом состоит наше прочтение фильма «*Брат*», коммерческая природа которого оказывается несовместимой с идеями демократии и обнажает важные проблемы отечественного кинематографа и современного российского общества.