

УДК 791  
ББК 85.373 (2)

DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-92-114  
received 22.06.2018, accepted 20.09.2018

**ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА**

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0003-0752-9786

e-mail: jdacha@mail.ru

## «БРАТ 2» АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА: НЕПРОЧИТАННОЕ ПРИЗНАНИЕ В ЛЮБВИ

**Аннотация.** В статье представлен детальный анализ музыкальных композиций, звучащих в фильме Алексея Балабанова «Брат 2». Автор приходит к выводу, что режиссер использует расширительно-символический потенциал песен и выстраивает с их помощью поле «вторых смыслов», нередко противоречащих смыслам прямого сюжетного нарратива. В структуре фильма, по мнению автора, вырисовываются две системы музыкальных лейтмотивов. Первая система связана с лейтмотивами персонажей и характером окружающей среды, тогда как вторая система — более сложная и семантически насыщенная — выстраивает особые отношения с образом Америки. Программной композицией в структуре этой второй системы выступает песня «Гуд-бай, Америка» («Прощальное письмо») группы «Наутилус Помпилиус». Ее символическую многозначность дополняет и развивает целый ряд других песен, в конечном итоге превращающийся в самостоятельный «закадровый» вокальный цикл о любви. В этом цикле прослеживаются все основные стадии отношений: предвкушение любви, встреча и упоенность чувствами, первое разочарование, непреодолимый конфликт, опустошенность, прощание, синдром пост-влюбленности с осознанием неизбежности одиночества и, наконец, окончательное расставание. Однако в развертывающейся истории любви главным героем является отнюдь не Данила Багров, а сам Алексей Балабанов как представитель определенного поколения. Именно его очень личный, а потому нередко спрятанный за иронию взгляд на Америку

как на страну-рай становится вторым, мало кем прочитываемым, но крайне важным сюжетным и смысловым стержнем фильма.

**Ключевые слова:** музыка кино, Алексей Балабанов, популярная музыка, русский рок, саундтрек, музыкальное видео, популярная культура, российский кинематограф, вокальный цикл.

**DARIA ALEXANDROVNA ZHURKOVA**

State Institute of Art Studies,

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-0752-9786

e-mail: jdacha@mail.ru

## “BRAT 2” [“BROTHER 2”] OF ALEXEI BALABANOV: THE UNREAD LOVE CONFESSION

**Annotation.** The article presents a detailed analysis of the musical compositions sounded out in Alexei Balabanov’s film “Brat 2” [“Brother 2”]. The author arrives at the conclusion that the film producer uses the expansively symbolic potential of songs and arranges them by means of the field of “secondary meanings,” which frequently contradict the meanings of the direct plot narrative. In the structure of the film, in the opinion of the author, two systems of musical leitmotifs are traced out. The first system is connected with the leitmotifs of the protagonists and the character of the surrounding environment, whereas the second system—the more complex and semantically more saturated—builds special relations with the image of America. The programmatic musical composition in the structure of this second system is the song “Goodbye, America” (“Farewell Letter”) of the group “Nautilus Pompilius.” Its symbolic polyvalence complements and develops a whole set of other songs, which ultimately turns into an independent “off-screen” vocal cycle about love. In this cycle all the basic stages of relations are traced out: the foretaste of love, meeting and entrancement with feelings, the first disillusionment, an insurmountable conflict, exinanition, saying farewell, the syndrome after being in love with the sense of inevitability of loneliness and, finally, the ultimate parting. However, in the unfolding story of love the main hero is not in the least

Danila Bargov, but it is Alexei Balabanov as the representative of a certain generation. It is particularly his perspective of America as a paradise-country, very personalized, and hence hidden behind irony, becomes the secondary plot-related and semantic core of the film, which few people are able to read through, which makes it very important.

**Keywords:** movie music, Alexei Balabanov, popular music, Russian rock, soundtrack, musical video, popular culture, the Russian cinematograph, vocal cycle.

Дилогия Алексея Балабанова о приключениях Данилы Багрова стала, помимо воли режиссера, его «визитной карточкой». «Брат» и «Брат 2» безоговорочно лидируют в фильмографии Балабанова по рейтингу оценок и количеству просмотров и являются его самыми обсуждаемыми картинами. Герой Сергея Бодрова-младшего получил негласное звание культового персонажа, олицетворяющего поколение 90-х, и вызвал бурные дискуссии среди как отечественных, так и западных критиков.

Если первый «Брат» привлекал зарубежных исследователей тем, что выносил смелый диагноз положению дел в новой России, то «Брат 2» зацепил их «за живое» нелицеприятной критикой западного общества. В адрес режиссера посыпались крайне негативные оценки, столь же резкие, сколь и пропитанные неподдельным интересом к его творчеству. Неприкрытый антиамериканизм и возрождение на новом витке советской мифологии [1; 2], незнание того, что допустимо, а что нет в американском обществе [3], наконец, неумелое использование лекал голливудского экшена [4; 5] — вот круг претензий, которые были предъявлены Балабанову западными критиками. В конечном итоге, по наблюдению Доуна Секлера и Стивена Норриса, благодаря влиянию Балабанова, среди зарубежных исследователей «стало общим местом характеризовать популярный постсоветский фильм как имеющий предрасположенность к тому, чтобы быть антиамериканским, пророссийским, а также все более ксенофобским и патриотичным» [6, p.211].

Однако, на мой взгляд, многие критики, впрочем, как и большинство зрителей, попались на провокацию режиссера, считав только первый слой заложенных им смыслов. При всей кажущейся прямолинейности балабановского высказывания в нем, безусловно, есть «второе дно», которое и делает его кинематограф авторским, выходящим далеко за пределы жанровой предсказуемости и политической конъюнктуры. Одним из таких «люков», ведущих к истинным смыслам режиссерского замысла, по моему мнению, является музыка, звучащая в фильме. В данной статье я планирую детально рассмотреть саундтрек фильма «Брат 2» и с его помощью показать, что фильм, имеющий репутацию откровенно антиамериканского кино, на самом деле является очень личностным признанием режиссера как представителя определенного поколения в любви к Америке.

Анализ музыки будет происходить на трех уровнях: 1) изначальное содержание музыкальной композиции; 2) взаимодействие ее художественно-выразительных средств с визуальным рядом и 3) с сюжетом фильма. При этом прослеживание особенностей той или иной песни будет встраиваться в анализ общей картины смыслов, приносимых в киноповествование посредством музыки.

### **НОВАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ПРЕЖНЕГО ГЕРОЯ**

После утонченных, пронизанных философскими подтекстами композиций «Наутилуса Помпилиуса», целиком озвучивших первого «Брата», саундтрек сиквела многим критикам показался слишком тиражным, «попсовым». Крайнюю точку зрения по этому поводу высказала Наталья Сирипля, заметив, что «песни в исполнении Земфиры, “Морального кодекса” и “Би-2” никаких дополнительных смыслов в себе не несут, и все их значение сводится к тому, что это музыка модная, современная и актуальная, автоматически вводящая зрителя в состояние бездумного дискотечного драйва» [7]. Но я берусь утверждать, что, помимо заве-

домой киногеничности (яркой программности и звуковой притягательности), в этой музыке есть содержательно-расширительный потенциал, который Балабанов активно использует.

В данном фильме, на мой взгляд, сосуществуют две системы музыкальных координат. Первая связана с лейтмотивами персонажей и характером окружающей среды. Вторая система — более сложная и семантически насыщенная — выстраивает особые отношения с образом Америки. Предлагаю рассмотреть эти две системы по порядку.

По сути, только за одним героем фильма, братом Виктором (Виктор Сухоруков), закреплен свой лейтмотив — это песня «Вечно молодой» группы «Смысловые галлюцинации». Ее инструментальные фрагменты сопровождают героя, когда он сначала приезжает из родного города в Москву, а после прилетает в Америку. Целиком же песня звучит в кульминационный момент погони и перестрелки с московскими бандитами. Данная композиция становится своего рода лебединой песней героя, ведь как личность он безнадежно потерян. Слова песни и щемящее соло саксофона намекают на то, что судьба брата (а вместе с ним и целого поколения) могла бы сложиться совсем иначе — более счастливо, благополучно. Строка «я мог бы быть другим» подразумевает, что брат Виктор не по своей воле стал меркантильным задирой и предателем, а время и обстоятельства сделали его таковым.

Другим лейтмотивом, но уже не конкретного персонажа, а негласного братства героев, становится строчка «Гни свою линию» из песни группы «Сплин»<sup>1</sup>. Композиция на протяжении фильма появляется дважды: в момент, когда Данила обнаруживает труп своего друга Константина Громова, и чуть позже — когда он вместе с другим своим товарищем — компьютерщиком Ильей и братом Виктором готовят нападение на мафиози Белкина. Обособленность и несгибаемость героев, их решение действовать во-

---

<sup>1</sup> Сама песня называется «Линия жизни».

преки обстоятельствам и идти до конца метафорично совпадают с текстом песни: *«Мы ушли в открытый космос, / В этом мире больше нечего ловить»*. Все это накладывается на речитативный характер мелодии, который усиливается остигатным, звучащим буквально на одной ноте сопровождением электрогитары. Создается двойственный эффект — некоего упорства, неотступности, закольцованности и вместе с тем иллюзии движения, непрерывного действия.

Помимо музыкальных лейтмотивов, в структуре «Брата 2» есть сюжетно-семантический лейтмотив опасной среды, который сопровождается каждый раз разной, но говорящей об одном и том же музыкой. Например, когда троица друзей во главе с Данилой отправляется на разборку с бандитами, в кадре как бы «случайно» звучит отрывок песни группы «Крематорий»: *«Но можем дать и по лицу / За родную Катманду»*. Композицию передают в этот момент по радио, играющему в машине, но она весьма точно попадает в сюжетную ситуацию мести. Чуть позже, тоже по радио в машине и тоже в сюжетно напряженный момент засады, которую бандиты устроили Даниле, звучит другое музыкальное предупреждение: *«Лабрадор, Гибралтар / Начинается пожар»*<sup>2</sup>. Но, безусловно, самой музыкально яркой, виртуозно нагнетающей состояние угрозы становится песня «Полковнику никто не пишет» группы «БИ-2». Поначалу в фильме время от времени<sup>3</sup> звучит только вступление: слов нет, но ритмически однотипный, словно пулеметная очередь, построенный буквально на двух нотах мотив, расцвеченный диссонирующими гармониями, задает необходимое состояние напряжения, «готовит» зрителя к надвигающейся катастрофе. В самом финале этот мотив «выстрелит»,

---

<sup>2</sup> Песня группы «Террариум».

<sup>3</sup> В первый раз фрагмент песни звучит в эпизоде, когда Данила с братом уходят от бандитов, карауливших их у дома Ирины Салтыковой. В следующий раз эта же тема появляется во время разборки в американских трущобах, когда Данила первый раз пытается вытащить из рабства русскую проститутку Дашу.

развернувшись в полноценную композицию, и станет эффектной звуковой кульминацией, музыкально-смысловой эмблемой всего фильма. Но обо всем по порядку.

Итак, первая система лейтмотивов складывается из музыки, крайне напряженной по характеру. В ней, за исключением пары песен, почти нет распевов, преобладают остинатные ритмические фигуры, диссонирующие гармонии, «жесткий» тембр электрогитар и мелодика в предельно узком диапазоне. Эта музыка интонационно скупа и сжата, словно комок нервов, внутренне закрыта. Ее характер под стать событиям, которые она озвучивает — перестрелкам и преследованиям, требующим от героев предельной концентрации.

Буквально два раза в этом звуковом комплексе наружу вырывается «оголенная» эмоция, сметающая все на своем пути. Происходит это в песнях «Ту-лу-ла» Юлии Чичериной и «Земля» группы «Маша и медведи». Первая из них звучит в эпизоде, когда Данила выходит из московской тюрьмы и решает готовиться к нападению на Белкина. А вторая — в момент переговоров с чикагскими бандитами, заканчивающихся перестрелкой и угоном машины. В обоих случаях внешне спокойное, замаскированное под заурядное и дружелюбное, поведение главного героя сопровождается музыкой эмоционально взвинченной, звучащей на звуковысотном и динамическом пределах — очень высоко и очень громко. И, что также не характерно для фильма в целом, исполнены данные песни женским вокалом. Эта музыка уже не столько отражает агрессивность окружающей среды, сколько становится «закадровой», истинной реакцией героя на угрожающую ему опасность. Немаловажны и слова песен. В первом случае в кадр попадает строфа: *«Я стою на краю — на обрыве над рекой, / Не могу пошевелить ни рукой, ни головой / Защемило сердце мне, в голове замкнуло / Мне осталось только петь то, что ветром в голову надуло...»*. Вкупе с характером музыки лирика как нельзя лучше передает состояние подвешенности, неопределенности, страха и

одновременно отчаянной решимости. Во второй песне слова еле различимы, но тоже символичны: «Хэ-эй, Земля, / Залей меня снегом талым». Текст песни намекает на некий магический обряд, ощущение которого усиливает прием пения «на горле», отсылающий к народной культуре.

Если в первой системе музыкальных лейтмотивов лирические чувства крайне редко прорываются наружу, то во второй системе — наоборот, они становятся ведущими. Но, прежде чем перейти к непосредственному разбору этой системы, необходимо сделать небольшое концептуальное отступление.

### **В ПОИСКАХ ОБЪЕКТА ЛЮБВИ**

В своей статье, посвященной культуре постсоветской России, Марк Липовецкий одной из тенденций называет отсутствие внятной женской линии в нарративе современных художественных произведений, в том числе и в кино. Основываясь на анализе фильмов Алексея Балабанова, Николая Лебедева, Вячеслава Говорухина, Александра Котта, Липовецкий приходит к заключению, что «как правило, <...> романтические и женские персонажи играют незначительную роль в этих [кинематографических] работах и могут быть полностью исключены из сюжета» [8, р. 361]. В конкретном отношении к «Брату 2» эту же особенность подчеркнула Антонина Крюкова, посчитав, что если из фильма вынуть все эпизоды с Ириной Салтыковой, то «картина ровным счетом ничего не потеряет» [9].

Безусловно, отношения, которые связывают Салтыкову с Данилой, гораздо поверхностнее и факультативнее тех, что возникают между ним и проституткой Дашей (Мерилин). Но последние никак не назвать романтическими, Даша — друг Данилы, свой человек, но точно не его девушка, даже в перспективе. То есть, действительно, полноценной любовной линии в сюжете «Брата 2» нет. Но тогда почему большинство звучащих в саундтреке песен так или иначе являются песнями о любви, посвящены взаи-



моотношениям между «я» и «ты»? «Искала» Земфиры, «Счастье» и «Варвара» группы «БИ-2», «Секрет» и «Никогда» группы «Агата Кристи», «Коли тебе нема» и «Кавачай» группы «Океан Эльзы» — все эти песни, пусть и по-разному, но работают с одной и той же темой — любовными переживаниями. Списать эту закономерность на стремление режиссера понравиться публике с помощью беспроектно хитовой музыки было бы слишком просто. Тогда кто же является объектом любви в этом фильме?

На мой взгляд, все вышеперечисленные песни складываются в единую драматургическую линию и образуют своеобразный закадровый вокальный цикл, посвященный роману с Америкой. В этом цикле прослеживаются все основные стадии отношений: предвкушение любви, встреча и упоенность чувствами, первое разочарование, непреодолимый конфликт, опустошенность, прощание, синдром пост-влюбленности с осознанием неизбежности одиночества и, наконец, окончательное расставание. Ключом к драматургии этого цикла является песня «Гудбай, Америка» («Прощальное письмо») группы «Наутилус Помпилиус».

Впервые эта песня звучит в эпизоде, когда Данила приходит на торжественную линейку в элитной гимназии, где учится сын мафиози Белкина. В лучших традициях голливудских блокбастеров детский праздник становится поводом для выяснения отношений между враждующими взрослыми. По сюжету песню, относящуюся к рок-музыке конца 1980-х, поет детский хор в конце 1990-х. С точки зрения прямого нарратива — это абсолютно абсурдная ситуация. Почему дети, которые уже получают престижное образование в России, и родители которых явно метят отправить своих чад учиться за рубеж, поют пронзительную песню о прощании с Америкой, где, якобы, они никогда не были и, что самое неправдоподобное, так и не побывают? Собственно, для школьного праздника можно было выбрать любую другую, куда более детскую по содержанию и оптимистичную по духу композицию. То есть данная песня встраивается не столько в сюжет фильма,

сколько в его мифологический подтекст, с точки зрения которого она крайне уместна и символична.

Детский хор, как и сама песня «Гудбай, Америка», напрямую отсылает к советской эпохе. С одной стороны, через тембр детских голосов звучит явный намек на традицию пионерских песен — неотъемлемую часть всей советской культуры. А с другой стороны, сама песня представляет собой наивный, как бы детский, полный обожания и трепетной любви взгляд на недостижимую страну-мечту — такой Америку видели тоже исключительно в советское время. Но контекст и время, в котором исполняется эта песня, посредством абсурдности происходящего и иронии создают эффект остранения. Таким образом, осуществляется двойное кодирование. Для широкой аудитории хор гимназистов, старательно выводящих «Гудбай, Америка, о-о-о» — это часть антуража элитной гимназии для детей новых русских, наравне с бордовыми гардинами; а для эстетов — это крайне символический, «нашпигованный» вторыми смыслами элемент постмодернистского текста.

В контексте вокальной драматургии «Гудбай, Америка» объединяет вокруг себя еще несколько песен, также фиксирующих наивный взгляд на объект любви и предвкушение новых чувств. В одном из начальных эпизодов фильма, когда компания друзей Данилы расслабляется в бане, фоном звучит припев из песни группы «Смысловые галлюцинации» со словами: *«Где розовые очки? / Моя ракета, где ты? / Мое кривое счастье...»*. Чуть позже, в другом эпизоде, когда Данила просыпается в квартире Салтыковой, по телевизору показывают клип на ее песню со словами: *«Ты прилетай, мой солнечный друг / Убереги от разлук»*. А уже после эпизода в элитной гимназии, когда Данила с братом готовятся к поездке в Америку, в кафе, где им передают загранпаспорта и билеты, тоже как бы ненароком играет песня «Коли тэбе нема» группы «Океан Эльзы». Каждая из этих песен, пусть и совершенно различными музыкально-выразительными средствами, представляет лирического героя в поисках счастья, героя, ощущающего пу-

стоту и бессмысленность своего существования вне далекой мечты. В каких-то песнях призыв о любви звучит сильнее, в каких-то — к нему примешиваются другие чувства. Но режиссер очень тонко «нарезает» фрагменты песен, давая в кадр лишь необходимые слова, убирая «лишние» смыслы и вкладывая новые. Например, в песне «Розовые очки» остается за кадром горькая ирония героя, разочарованного действительностью, а исполнение наугуловского шлягера детским хором чистых, звучащих а'capella голосов, переформулирует прощание с Америкой в предвкушение встречи с ней.

Однако, прежде чем влюбиться заново, надо проститься с прежней возлюбленной, в роли которой очень символично подразумевается покидаемая героями родина. Эпизод в аэропорту, когда брат Виктор проходит таможенный контроль, сопровождается песней «Дорога» группы «Аукцион». Слова ее припева: *«Я сам себе и небо, и луна, / Гордая, холодная луна»* становятся символом духовного освобождения героя, примечательно совпадая с сюжетом фильма. Процедура досмотра, окна регистрации, люди в униформе — все эти атрибуты официальных структур накладываются на музыкальный возглас: «о, зона». В таком контексте, под зоной, по сути, начинает подразумеваться вся Россия — страна, которую герой фильма в данный момент покидает. При этом высокий, почти фальцетный тембр солиста, постоянное «зависание» мелодии на высоких нотах с последующим «скатыванием» вниз — все это создает эффект юродствования, невольно сообщаемый и происходящему в фильме действию. Таким образом, напряженная сцена ухода от преследователей за счет музыки наполняется иронией, и экшн модулирует в балаган. С одной стороны, братья Багровы разыгрывают перед бандитами представление-подмену, где старший брат Виктор постоянно демонстрирует таможенникам идиотскую улыбку до ушей. С другой стороны, режиссер Балабанов играет с патриотическими чувствами и имиджем России, намекая на ее закрытый, «режимный» характер.

Первая прогулка Данилы по Америке сопровождается песней Земфиры «Искала», которая символизирует встречу героя с объектом своих мечтаний. Данный хит запечатлел сгусток очень ярких, несдерживаемых эмоций, связанных с обретением долгожданного объекта обожания:

*Я искала тебя, годами долгими.  
Искала тебя, дворами темными,  
В журналах, в кино, среди друзей,  
В день, когда нашла, с ума сошла.  
Ты совсем как во сне,  
Совсем как в альбомах,  
Где я рисовала тебя гуашью...*

Важно обратить внимание, что в песне речь идет явно о подростковой, крайне импульсивной и всепоглощающей форме любви. Об этом говорит прежде всего характер музыки. Инструментальное вступление и куплет строятся на монотонном повторении одной и той же фразы сначала у электрогитары, а потом — с небольшими вариациями — в вокальной партии. В припеве же происходит взрыв накопившейся энергии — мелодия уходит в высокий диапазон и приближается к скандированию. Такие резкие перепады между регистрами и, соответственно, между эмоциональными состояниями — характерный признак не столько новых, сколько незрелых, юношеских чувств.

«Завоевание» Америки происходит не только с помощью натиска эмоций в музыке, но и с помощью музыки как таковой. Мало того, что, попав на Брайтон бич, Данила видит сплошняком русскоязычные надписи и слышит русскую речь. Но и дальше, на протяжении всего своего путешествия его сопровождает исключительно русская музыка — за весь фильм мы толком не услышим ни одной западной песни. Даже в святой святых — грузовике американского дальнбойщика — будет звучать русскоязычный рок. Другой вопрос, что содержание сопровождающей героя музыки будет сильно меняться сообразно обстоятельствам.

Экстаз первой встречи, запечатленный в песне Земфиры, уступает место первым разочарованиям и выливается в выяснение отношений. Последующие песни саундтрека никак нельзя назвать прямым комментированием происходящих в фильме событий. Скорее, они пересекаются с сюжетом на опосредованном, метафоричном уровне. С одной стороны, они переосмысливают и расширяют границы прямого нарратива, а с другой — образуют самостоятельную драматургическую линию. Так, во время сменяющих друг друга зарисовок совместной поездки Данилы с дальнбойщиком Беном по трассам Америки звучит песня «Счастье» группы «БИ-2». По отношению к конкретному эпизоду фильма лейтмотив этой песни — *«счастье мое, где ты?»* — очень символично соотносится с темой пути как поиском лучшей доли. Примечательно, что в песне ответом на интонации-вопросания лирического героя звучат аккорды у фортепиано, которые становятся своеобразным воплощением константы объективной реальности. Вместе с тем утрированно мелодраматический, как бы едва сдерживающий рыдания голос солиста снимает серьезность задаваемых вопросов, меняя философский регистр лирики на постмодернистскую условность, вплоть до откровенного гротеска. Последнему вторят бойкие проигрыши медных духовых инструментов. Тем не менее общая болезненность стенаний остается и закономерно вписывается в вокальный цикл на правах первого разочарования, фиксирующего момент отрезвления после состояния безоглядного обожания.

Далее «роман» с незнакомой страной развивается центростремительным образом. Пропорционально тому, как окружающая реальность становится все более жестокой по отношению к главному герою (скитание по городу, отсутствие денег и невозможность выйти на связь с нужным человеком, разборки с чикагскими бандитами, избиение, задержание полицией), так и сопровождающая эти события музыка оказывается все более отчаянной и дисгармоничной. *«Ты закрыла сердце на замок, / Чтобы я*

*в него зайти не смог»* — зловеще поет группа «Агата Кристи», когда Данила бесцельно бродит по улицам Чикаго. Помимо жутковатых слов и шипящего тембра солиста, ощущение надвигающейся катастрофы усиливает мотив «креста» — символ распятия, хорошо известный еще со времен Баха. На эту звуковую эмблему, непрерывно звучащую в партии бас-гитары, нанизываются диссонансирующие гармонии, что вкупе создает эффект закольцованного, непреодолимого морока.

После открытого и крайне напряженного конфликта наступают фаза опустошения. В тот момент, когда Данила от переговоров решает перейти к наступлению и деловито строгаёт самопальный пистолет, звучит композиция «Кавачай» группы «Океан Эльзы»<sup>4</sup>. Сюжет песни рисует пару, чувства которой остыли, а былое счастье осталось позади: *«Ты не огонь, и не вода, ты манекен. / Смыло давно ангельский сад. Хочу обратно»*<sup>5</sup>. Но пути обратно, как мы понимаем из характера музыки, уже нет. Начинаясь с простенького вальсообразного гитарного вступления, которому вторит и первый куплет, в припеве аранжировка переключается на полный состав инструментов, а мелодия набирает диапазон и энергетику. В итоге визуальный ряд и содержание песни соотносятся между собой примечательным образом. Согласно видеоряду, музыка символизирует нарастающее стремление Данилы выйти на путь открытой войны, в то время как слова песни фиксируют отчаяние лирического героя, осознавшего неизбежность расставания. Тем самым и в сюжете фильма, и в драматургии закадрового вокального цикла роман с Америкой выходит на завершающую стадию.

Следующей развернутой музыкальной цитатой становится песня «Варвара» группы «БИ-2», в которой степень испытываемой лирическим героем боли от разлуки с возлюбленной пропор-

---

<sup>4</sup> Надо отметить, что в фильме используется измененный вариант песни, в котором отсутствуют припевы. Благодаря этому песня звучит эмоциональнее и жестче.

<sup>5</sup> В оригинале на украинском языке: «Ти не вогонь, і не вода, ти манекен. / Змило давно ангельський сад. Хочу назад».

циональна степени авторского стеба над своим героем. Композиция песни пестрит откровенными интонационными (секвенции), гармоническими («трех-аккордовая» база) и словесными штампами («*Мне просто обидно шаги одиночества слышать. / И страшно подумать, и вряд ли я жизнь доживу*»). Вздохи, придыхания и грассирование звука в вокальной партии довершают насквозь ироничный образ героя-горемыки. С точки зрения сюжета фильма зритель наблюдает автоповтор — вновь Данила готовит нападение, на сей раз делая тайник с оружием в чикагском ночном клубе, чтобы расквитаться с его хозяином — бизнесменом Мэннисом. Однако музыка маскирует повторность эпизода в ситуацию чувственного переживания бесповоротного разрыва, пусть и сдобренную изрядной долей иронии. Но в данном случае ирония может быть переформулирована в индикатор искренности чувств, так как признаться напрямую в испытываемой боли и отчаянии не хватает сил, а ирония позволяет открыться, сохранив спасительную дистанцию.

Кульминацией и фильма, и закадрового вокального цикла становится сцена перестрелки в том самом чикагском клубе. В этом эпизоде наконец-то целиком звучит песня «Полковнику никто не пишет» группы «БИ-2», появлявшаяся в фильме время от времени в качестве лейтмотива опасной среды. В новом контексте «Полковник...», ввиду своей многоплановости, становится точкой встречи двух лейтмотивных систем. Более того, песня выходит за границы конкретного эпизода и оказывается музыкальным символом всего фильма, а может быть, и фильмографии Балабанова вообще. Происходит это потому, что в этой песне в яркой образной форме сплетаются все самые острые для режиссера темы — жестокого города, повсеместной войны, неразделенной любви и неизбежного одиночества. При этом аллюзии на знаменитую повесть Гарсия Маркеса вводят в структуру песни еще и мифологическое измерение.

*Большие города,  
Пустые поезда,  
Ни берега, ни дна,  
Все начинать сначала.  
Холодная война,  
И время как вода.  
Он не сошел с ума,  
Ты ничего не знала.  
Полковнику никто не пишет,  
Полковника никто не ждет...*

Необходимо отметить, что «Полковник...» становится единственной песней, сценическое исполнение которой обыгрывается в фильме внутрикадрово. Согласно сюжету, «БИ-2» выступают в чикагском клубе как раз в тот вечер, когда Данила решает добраться до Мэнниса. Сначала мы видим Данилу внимательно слушающим выступление группы, а затем он идет за сцену и, словно герой видеоигры, прицельно стреляет по людям-мишеням, встречающимся на его пути в тесном коридоре-лабиринте<sup>6</sup>.

В данном контексте песня «Полковник...» ложится на видеоряд как влитая. Происходит это по нескольким причинам. Во-первых, она ювелирно совпадает с монтажом, четко подстраиваясь под ритмическую пульсацию. Во-вторых, песня сама по себе кинематографична ввиду яркой образности. В ней нет связанного нарратива, каждая строка — это новый эпизод разомкнутой истории, который соотносится с предыдущим как бы через склейку-затемнение — излюбленный прием самого Балабанова еще со времен первого «Брата». В музыке же такими многозначительными склейками-затмениями становятся инструментальные соло,

---

<sup>6</sup> На этот прием обращал внимание Энтони Анемон, говоря о том, что «Балабанов воссоздает типичную точку зрения для видеоигры-“стрелялки” (т.е. стрельбу из точки зрения поднятой руки с оружием, когда стрелок перемещается через коридоры и прилегающие комнаты). Тем самым режиссер приглашает зрителей идентифицировать себя с убийцей и подавляет их способность подвергать сомнению обоснование своих действий» [2, р. 140].



разделяющие каждую строку и оставляющие место для домысливания. Они то ритмически непреклонны, словно автоматная очередь, то растягивают время, падая по пустым квинтам вниз. Наконец, именно благодаря смысловой метафоричности песни, казалось бы, весьма каноническая сцена приобретает надсобытийный, фактически — мифологический масштаб. Это уже не бандитская перестрелка в ночном клубе, а межнациональная борьба за справедливость — еще один виток той самой «холодной войны», неслучайно проскальзывающей в тексте песни.

С точки зрения отношений с Америкой — данная сцена является поворотной, после нее пути назад быть не может. Это окончательный и очень драматичный разрыв, уже без тени какой-либо иронии. Лирический герой не просто остается один, он наконец-то принимает свое одиночество как неизбежность, как свое новое жизненное кредо.

Несмотря на то, что главный диалог фильма — между Данилой и Мэннисом — еще впереди, в музыкальном плане отношения заканчиваются на «Полковнике...». Далее происходит если не смерть лирического героя, то, как минимум, отмирание каких-либо чувств. Неслучайно следующую ключевую сцену встречи Данилы и Мэнниса предваряет песня «Никогда» группы «Агата Кристи». Ее лирический герой, подразумевается, находится уже в потустороннем мире и именно оттуда признается в вечной любви и памяти своей возлюбленной. Если бы не готический колорит (*«И мертвые уста / Словами жгут гранит»*), то основной посыл песни можно было бы считать не более, чем сентиментальной сентенцией (*«Я не забуду о тебе никогда, никогда, никогда! / С тобою буду до конца, до конца, до конца»*). Мрачная, приглушенная аранжировка, интонационно ползущая, «бесхребетная» мелодика, повторяющиеся, словно заклинание, окончания фраз — все это превращает композицию в своеобразную клятву, звучащую из загробного мира. Временное измерение отменяется, и былая любовь теперь навсегда застывает в вечности.

Меж тем по сюжету фильма выяснение отношений, наоборот, в самом разгаре. И зловещее песенное «до конца, до конца, до конца» будто воплощается и одновременно обрывается выстрелом Данилы, врывающегося в офис Мэнниса. Но, если разобраться, так ли важен их предстоящий разговор? Есть ли что выяснять этим двум героям между собой? Кажется, что да — Даниле надо восстановить справедливость, вернув деньги обманутому брату своего убитого друга, тем самым в очередной раз доказав, что «русские своих на войне не бросают». Другой вопрос, по-прежнему ли так актуально для героя это чувство национальной принадлежности, которое им движет?

Стоит «отмотать» предыдущий эпизод назад и вспомнить, что «Никогда» «Агаты Кристи» звучит, когда Данила поднимается по пожарной лестнице в офис Мэнниса. В этот момент он методично читает детский стишок «О Родине», услышанный им, что примечательно, на той самой торжественной линейке в элитной гимназии. Многие критики увидели откровенный патриотический пропагандизм в этом эпизоде<sup>7</sup>. Но, на мой взгляд, он ровно об обратном. Данный стишок и характер его звучания напрямую отсылают к стихотворной «мантре» другого кинематографического героя, еще одного поборника справедливости — к Плюмбуму из фильма Вадима Абдрашитова «Плюмбум, или Опасная игра» (1986). Школьник Плюмбум, гоняясь за хулиганами и преступниками, то и дело тараторил скороговорку на запоминание форм глаголов, большая часть которых была агрессивно-действенного характера. Данила же многократно повторяет стишок, состоящий из сентиментальных клише о родной природе (*«Я узнал, что у меня / Есть огромная семья: / И тропинка и лесок, / В поле каждый колосок...»*). И в том, и в другом случае налицо особый способ автокоммуникации. Слова и плюмбумовской скороговорки, и данилиного стихотворения теряют свой изначальный смысл. Они

---

<sup>7</sup> См., например, [10].

оказываются маской, абсолютной фикцией, своеобразной формой разговорной «жвачки», которая, с одной стороны, должна прикрыть пустоту и искусственность бытия героев, а с другой стороны, выбирается в качестве заговора-оберега<sup>8</sup>. Поэтому, когда Данила декламирует: «Я узнал, что у меня есть огромная семья» — на самом деле никакой семьи у него уже нет, это апофеоз героя-одиночки<sup>9</sup>. Собственно, и «Никогда» «Агаты Кристи» в таком раскладе становится, по сути, зауспокойной песней о потерянном чувстве родного пристанища.

В эпилоге фильма, когда Данила и Даша покидают Америку, на борту самолета вновь звучит «Гудбай, Америка». Возникает семантическая арка, завершающая рассказанную историю, а также и закадровый вокальный цикл о любви. На сей раз прощание действительно настоящее, что обыгрывается не только сюжетно, но и музыкально. Недаром запев детского хора подхватывает «родной» тембр Вячеслава Бутусова и состав инструментов оригинальной версии песни. Прежний, полный обожания и восхищения взгляд сменяется умудренной, меланхоличной ностальгией. Гештальт объявляется закрытым.

Но главный вопрос — кто был влюблен в Америку, метания чьих чувств нашли отражение в песнях? — так и остается открытым. Приписать эту страсть к Америке на счет главного героя не представляется возможным. Данила не испытывает к Западу сколько-нибудь трепетных чувств, например, никакого экстаза от первой встречи со страной, который запечатлен в песне Земфиры,

---

<sup>8</sup> Случайно или нет, но даже в визуальном плане между эпизодами этих двух фильмов возникают определенные параллели. Так, Плюмбум, читая свою скороговорку, в одном из эпизодов взгромозждается на турник с лестницей и бежит по закрепленному колесу. А Данила, как мы помним, во время чтения стихотворения поднимается по пожарной лестнице. И в том, и в другом случае, параллельно с «закалкой духа» происходит физическая тренировка тела.

<sup>9</sup> На противоречие Данилы своему национальному самосознанию («русские своих на войне не бросают») обращает внимание и Нэнси Конди, замечая, что он оставляет своего брата Виктора на откуп американской судебной системе и улетает в Америку без него. [4, р. 233].

у него не было. Это не история Данилы<sup>10</sup>. Да, его путешествие и происходящие с ним события становятся драматургическим стимулом для звучания той или иной композиции, но, еще раз подчеркну, эти песни не отражают напрямую чувств главного героя.

На мой взгляд, это признание в любви к Америке есть крайне личностное и потому нередко закамуфлированное в иронию, высказывание самого Балабанова. Нэнси Конди очень тонко подметила, что Данила является аватаром Балабанова, сражающегося с диктатом Голливуда его собственными же методами [4, р. 235]. Правда, я никак не соглашусь с мнением этого автора, что Балабанов — националист. За верхним сюжетным слоем, в котором легко усмотреть претензии на националистическое доминирование, скрывается масса других смыслов, что и делает кино Балабанова гораздо более многослойным, нежели кажется на первый взгляд. Данила действительно аватар режиссера, но приключения героя становятся поводом не столько для того, чтобы рассказать о сомнительном русском превосходстве, сколько признаться в долгой и, увы, безответной любви к Америке.

За песнями, звучащими в фильме, прячется сам Балабанов, а точнее — его поколение. Поколение, которое еще успело испытать как романтические иллюзии в отношении Западного мира, так и пройти через путь разочарования. Таким образом, с помощью рок и поп-музыки, неотделимой от 2000-х<sup>11</sup>, Балабанов смог высказать чувства предыдущего, позднесоветского поколения. То есть, если в первом «Брате» позднесоветский рок помогал осмыс-

---

<sup>10</sup> На чуждость Данилы американской культуре обращает внимание и Сэт Грэхем, замечая, что Данила «не интересуется культурой [Америки], не скрывает своей идентичности и не прилагает никаких усилий для изучения местного языка. Он отправляется в США как русский Рэмбо. Его миссия на экране, как и у Рэмбо, якобы обусловлена личными мотивами, но эти мотивы прозрачно символизируют большую потребность отомстить за национальное унижение» [11, р. 103].

<sup>11</sup> Как выразилась по этому поводу Мария Кувшинова: «“Сплин” и Земфира — музыканты без советского контекста и опыта, которые у аудитории однозначно ассоциируются с новым временем; ноль ностальгии» [12, с. 73].

лить болевые точки нового поколения постсоветской России, то во втором «Брате» с помощью современной музыки были закрыты гештальты поколения предыдущего. Тем самым оба поколения «Братьев» и с музыкальной, и с символической точки зрения оказались квиты.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Larsen S. National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov // *Slavic Review*. 2003. V. 62, № 3, pp. 491–511.

2. Anemone A. About Killers, Freaks, and Real Men. The Vigilante Hero of Aleksei Balabanov's Films // *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*. Ed. by Stephen M. Norris, Zara M. Torlone. Indiana University Press, 2008. P. 127–141.

3. Lipovetsky M., Leiderman D. Angel, Avenger or Trickster? The 'Second-World Man' as the Other and the Self // *Russia and Its Other(s) on Film: Screening Intercultural Dialogue*. Ed. by S. Hutchings. NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. P.199–219.

4. Condee N. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. Oxford University Press, 2009. 360 p.

5. Hashamova Y. *Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film*. Intellect Books, 2007. 144 p.

6. Seckler D., Norris S.M. The Blockbuster: How Russian Cinema Learned to Love Hollywood // *A Companion to Russian Cinema*. Ed. by B. Beumers. Wiley Blackwell, 2016. P. 202–223.

7. Сиривлиа Н. Братва. «Брат-2», режиссер Алексей Балабанов [Электронный ресурс] // *Искусство кино*. 2000. № 8. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/08/n8-article2> (Дата обращения: 05.08.2018).

8. Lipovetsky M. Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period // *The Slavic and East European Journal*. 2004, V. 48, № 3, Special Forum Issue: Innovation through Iteration: Russian Popular Culture Today, pp. 356–377.

9. Крюкова А. Непутевый «Брат 2». Сиквел Алексея Балабанова не оправдал никаких ожиданий [Электронный ресурс] // *Независимая газета*. 2000. № 88 (2150). URL: [http://www.ng.ru/culture/2000-05-17/7\\_brother.html?id\\_user=Y](http://www.ng.ru/culture/2000-05-17/7_brother.html?id_user=Y). (Дата обращения: 08.06.2018).

10. Липовецкий М. «Всех люблю на свете я!» [Электронный ресурс] // *Искусство кино*. 2000. № 11. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/11/n11->

article14 (Дата обращения: 17.06.2018).

11. Graham S. The New American Other in Post-Soviet Russian Cinema // *Russia and Its Other(s) on Film: Screening Intercultural Dialogue*. Ed. by S. Hutchings. NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. P. 95–110.

12. Балабанов / сост. М. Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские; Сеанс, 2013. 355 с.

#### REFERENCES:

1. Larsen S. National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov. *Slavic Review*. 2003. V. 62, № 3, pp. 491–511.

2. Anemone A. About Killers, Freaks, and Real Men. *The Vigilante Hero of Aleksei Balabanov's Films. Insiders and Outsiders in Russian Cinema*. Ed. by Stephen M. Norris, Zara M. Torlone. Indiana University Press, 2008. P. 127–141.

3. Lipovetsky M., Leiderman D. Angel, Avenger or Trickster? The 'Second-World Man' as the Other and the Self. *Russia and Its Other(s) on Film: Screening Intercultural Dialogue*. Ed. by S. Hutchings. NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. P. 199–219.

4. Condee N. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. Oxford University Press, 2009. 360 p.

5. Hashamova Y. *Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film*. Intellect Books, 2007. 144 p.

6. Seckler D., Norris S.M. *The Blockbuster: How Russian Cinema Learned to Love Hollywood. A Companion to Russian Cinema*. Ed. by B. Beumers. Wiley Blackwell, 2016. P. 202–223.

7. Sirivlya N. Bratva. «Brat-2», rezhisser Aleksei Balabanov. *Iskusstvo kino* [The Brothers' Circle. "Brother 2," film producer Alexei Balabanov. The Art of the Cinema]. 2000. № 8. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/08/n8-article2> (05.08.2018).

8. Lipovetsky M. Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period. *The Slavic and East European Journal*. 2004, V. 48, № 3, Special Forum Issue: Innovation through Iteration: Russian Popular Culture Today, pp. 356–377.

9. Kryukova A. Neputevyi «Brat 2». Sikvel Alekseya Balabanova ne opravdal nikakikh ozhidaniy [The Reckless "Brother 2." Alexei Balabanov's sequel did not fulfill any expectations]. *Nezavisimaya gazeta*. 2000. No. 88 (2150). URL: [http://www.ng.ru/culture/2000-05-17/7\\_brother.html?id\\_user=Y](http://www.ng.ru/culture/2000-05-17/7_brother.html?id_user=Y). (08.06.2018).

10. Lipovetskiy M. «Vsekh lyublyu na svete ya!» [“I love everybody in the world”]. *Iskusstvo kino* [The Art of the Cinema]. 2000. No. 11. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/11/n11-article14> (17.06.2018).

11. Graham S. The New American Other in Post-Soviet Russian Cinema. *Russia and Its Other(s) on Film: Screening Intercultural Dialogue*. Ed. by S. Hutchings. NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. P. 95–110.

12. Balabanov. Compiled by M. Kuvshinova. St. Petersburg: Knizhnye masterskie; Seans [Book Workshops; a Session], 2013. 355 p.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:**

ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА

Старший научный сотрудник

Сектора художественных проблем массмедиа,

Государственный институт искусствознания МК РФ,

Москва, Козицкий пер., д. 5.

кандидат культурологии

ORCID: 0000-0003-0752-9786

e-mail: [jdacha@mail.ru](mailto:jdacha@mail.ru)

**ABOUT THE AUTHOR:**

DARIA A. ZHURKOVA

Senior Research Associate

of the Sector of Artistic Problems of the Mass Media,

State Institute for Art Studies MK RF,

Moscow, Kozitsky pereulok, 5.

PhD in Culturology

ORCID: 0000-0003-0752-9786

e-mail: [jdacha@mail.ru](mailto:jdacha@mail.ru)