

Е.О. Гретьяков

**(ПОСТ)КОЛОНИАЛЬНЫЙ НАЦИОНАЛИЗМ
ИЛИ НАЦИОНАЛЬНЫЙ (ПОСТ)КОЛОНИАЛИЗМ:
К 20-ЛЕТИЮ «БРАТА 2»**

Предлагается подход к рассмотрению программной кинокартины Алексея Балабанова «Брат 2» (2000), основанный на использовании понятий пост- и деколониальной (в значении, определенном М. Глостановой) теорий. В результате традиционно воспринимаемый в качестве ура-патриотического боевика фильм обрачивается сложной семантической системой, в которой видится столкновение трансконтинентального империализма России и ряда постулатов постколониальной мысли, консервативного и либерального дискурсов.

Ключевые слова: Алексей Балабанов, «Брат 2», национализм, постколониальная теория, деколониальная мысль

В своей статье, исполненной снисходительного превосходства, в частности по отношению к дискурсу гуманитарных наук страны, существующей «в отсутствие постколониальной проблематики в университетских программах (два с половиной якобы элитарных вуза в Москве и Петербурге с парой спецкурсов не в счет), в научных конференциях, серьезных монографиях» [1. С. 68], которая была опубликована в специальном номере «Нового литературного обозрения» «Постсоветское как постколониальное» (№ 161), Мадина Глостанова, вместе с тем, весьма верно отмечает, что «постколониальные исследования в целом, как и постколониальная теория и критика, с большим опозданием, но все же стали постепенно входить в российское академическое пространство, как и, в значительно более интересных формах, в сферу современного искусства, кино и литературы. Правда, освоение этого критического дискурса происходит крайне неравно. <...> Последнее объясняется отсутствием саморефлексии, что по-прежнему свойственно российской науке, и сохранением не всегда осознаваемого следа универсализма и делегализа-

ции, что связано с диагнозом колониальности знания, свойственным России как зоне имперского различия» [1. С. 66–67]. Оставив на совести автора очевидно излишнюю надменность тона высказывания, согласимся с последним утверждением, поскольку, как известно, постколониальная теория в классическом ее изводе восходит к программным трудам тройки классиков постколониализма – Эдварда Саида [2], Гаятри Спивак [3] и Хоми Бабы [4] – метафизически маргинальных субъектов, *иных* не по своей воле, но из-за цвета кожи, разреза глаз или акцента (в качестве примеров упомянем также мартиниканца Франца Фанона с его «*Peau noire, masques blancs*» [5] и «*Les Damnés de la Terre*» [6] (название последнего отсылает к «проклятьем заклейменному» из «Интернационала» Эжена Потье, но понимается в деколониальном смысле) и Жака Дерриду, который, родившись в Эль-Биаре, так и не избавился полностью от алжирского акцента), – к которым по значимости примыкает монография Мэри Луизы Пратт [7], знаменующая институализацию этого противоречивого научного направления. Об объединении двух выявленных предпосылок говорит и М. Глостанова, с одной стороны, несколько претенциозно указывая на то, что «многие из нас сегодня являются одновременно постсоциалистическими и постколониальными иными, которым нет места на светлой стороне глобальной колониальности, но которые, в силу своей колониально-имперской конфигурации, никогда не смогут принадлежать ни к какой другой локальности – родной или обретенной» [1. С. 77], а с другой – именуя себя «миноритарны[м] трикстер[ом], проведши[м] почти два десятилетия внутри репрессивной российской академической системы» [1. С. 81].

Вполне понятно и объяснимо желание компенсировать травматическое прошлое, сублимировав этот своеобразный индемнитет в академическую легитимизацию апологетики пост- или деколониальной мысли, свойственное ранее маргинальным (пост)колониальным *иным*, для которых субстанциальна претензия на субъектность; для тех же, кто наблюдает «неуклонный рост империалистических ностальгических настроений в российском обществе, подпитываемых официальной пропагандой, спорадические попытки территориальной экспансии и возрождение в публичном пространстве имперско-националистической политической риторики в духе позднего сталинизма» [8. С. 8], находясь либо в непосредственной близости к эпи-

центру реализации имперских амбиций, либо на их периферии, но так или иначе пребывая в российских исторических реалиях, гораздо больший (пусть и довольно неоднозначный) интерес и, более того, насущность представляет гипотеза Александра Эткинда об оригинальной практике российской имперской государственности в качестве колонизатора не только внешних, но и внутренних территорий [9], нежели научные обретения приверженцев, к примеру, деколонизального дискурса. Можно ли говорить в связи с этим о провинциализме отечественной гуманитарной мысли?.. Если смотреть с позиции включенности ее в не просто актуальные, но модные сейчас пост- и деколонизальные исследования, то в известной степени это действительно так; и требуются как минимум оговорки, если иметь в виду право каждой научной традиции на собственные эпистемиологические установки и формирование – в числе прочего – национальной идентичности. При этом разнообразие не воспринимается здесь как самоцель, напротив, на новом витке исторического движения видится необходимым возвращение к переосмысленным универсалистским идеалам. При акцентировке групповой идентичности важно стремление к тому, чтобы совместить ее с реализацией личностного начала, с идеей, что человек всегда сохраняет право на возможность диалога между особенным, «иным», и общим. Поэтому задача настоящей статьи – понять произведение, ставшее важным этапом творческого и гражданского самоопределения его создателя и вехой самоидентификации нации в целом, в котором обнаруживается дихотомия прозреваемого (транс)континентального империализма путинской России и ряда постулатов постколониальной теории, скажем, введенного Г. Спивак концепта обреченного на молчание «суб-алтерна» [10], столкновение консервативного и либерального дискурсов в качестве «воображаемого разрешения реального противоречия» [11. С. 36]. Произведением этим стал «Брат 2».

Самый известный фильм Алексея Балабанова знаково вышел в российский прокат 11 мая 2000 г., спустя три дня после вступления в должность избранного президента России Владимира Путина, явившись одновременно реквиемом по переломному десятилетию 1990-х гг., как говорил Антон Долин в другом контексте, «исчерпывающе его описавш[им] и резюмировавш[им]» [12. С. 143] (что подчеркивается исполнением детским хором во время финальных титров культовой

песни группы «Наутилус Помпилиус» («Прощальное письмо»), и первым примером российского кинематографа новой формации, ставшим объектом бесчисленного количества оммажей (пародийно-травестийных в том числе), но главное – отразившим неразрывную связь искусства с окружающей нас изменившейся социальной действительностью. При этом реакция на него была совсем не однозначной, что иронично сформулировал Алекс Экслер: мол, «фильм, конечно, крутой и все такое, но вообще-то это сплошная попса» [13]; представители же либеральной интеллигенции и вовсе тревожно заговорили о нескрываемой ориентации режиссера на неоимперский дискурс с присущими ему национализмом и ксенофобией.

Для иллюстрации этого приведем две цитаты – упомянутого А. Долина, который, ретроспективно рассуждая о фильме «Брат» как «главн[ом] для Балабанова», резюмирует: «Щемящая нота, казалось, крепкого жанрового фильма и превратила его в сенсацию, которой он кажется по сей день. Этим первый “Брат” так отличается от бойкого патриотического лубка “Брата 2”, герой которого не был таким растерянным и трогательным: он точно знал, в чем правда, а в чем сила. Этот Данила – не знает» [12. С. 146], и Сергея Кудрявцева, также очень высоко оценившего первую часть, относительно же второй заявившего, что «желание Алексея Балабанова договорить все до конца и лишит повествование столь привлекательной для пытливого ума многозначности, а еще стремление в большей степени угодить обычной публике, которая вообще не склонна задумываться над вопросами бытия, предпочитая “боевик про крутого парня Данилу Багрова”, привела режиссера к созданию в 2000 году продолжения – “Брат 2” (и не случайно многими фанатами стало обыгрываться созвучие названия со словом “братва”). Пожалуй, именно тогда Балабанов вступил на путь явных упрощений и лобовых решений, одновременно почувствовав свою манипулирующую власть не только над персонажами, но и над теми, кто воспринимает сочиненное произведение, относящееся ко “второй реальности”, уже в качестве первой и единственной действительности» [14]. Корреляция мнений двух столь разных кинокритиков (так, Долин тонко анализирует кинематографические тексты, учитывая их поэтику и культурный контекст, тогда как одиозный Кудрявцев зачастую игнорирует эстетический аспект художественных произведений и «извлекает» из

них идеи, практически не рассматривая форму их воплощения), в самом общем виде заключающаяся в суждении об «открытой лубочности», согласно долинской формулировке, «Брата 2» в отличие от филигранного воплощения экзистенциальной проблематики в первой картине, и сложившееся к настоящему моменту расхожее представление о его культовом статусе [15] вроде бы делают обращение к нему моветоном, обусловленным почти обязательным превращением исследовательской работы в перечисление в сотый раз «общих мест» формального устройства, концептуального содержания и идеологического посыла фильма. Однако некогда А. Долин очень точно сказал о том, что «своей лапидарной, иногда желчной реакцией на любые интерпретации своих фильмов Балабанов не препятствовал, но часто останавливал людей, которые хотели проникнуть в его фильмы, узнать больше о том, что может сказать его кино. Горько осознавать, что сегодня его нет с нами, но картины продолжают не просто жить: их смыслы постоянно раскрываются, умножаясь и углубляясь. Можно назвать эти фильмы пророческими, можно воздержаться от столь сильного эпитета: так или иначе в них затрагивались тонкие и сложные материи, о которых боялись писать даже в рецензиях. Сегодня они продолжают активно существовать в общем смысловом поле» [16. С. 134]. Опираясь на эту позицию, мы и делаем фильм «Брат 2», до сих пор остающийся, несмотря на широкую известность и всенародную любовь, не то чтобы непонятым, но, как было продемонстрировано, понятым крайне предвзято (в соответствии со справедливым замечанием Андрея Плахова, «к самому провокативному герою ключевого фильма девяностых годов, вышедшему на международную арену в “Брате-2”, захотели пристроиться и левые, и национал-реваншисты, и предвыборная властная пропаганда» [17]) предметом (пост)колониального анализа, представленного в данной статье.

Начать следует с того, что А. Балабанов – одна из важнейших фигур отечественного кинематографа последнего десятилетия XX в. и первого – века XXI, был урожденным свердловчанином, и именно из Свердловска он приехал в Ленинград (ставший в скором времени Санкт-Петербургом – городу в 1991 г. было возвращено историческое название, как, впрочем, и Свердловску, вновь переименованному в Екатеринбург; эта смена идентичности нашла отражение в по-

кровительственной интонации откровенно-презрительной характеристики города, данной Санкт-Петербургу в фильме «Брат» героем Виктора Сухорукова по прозвищу Татарин, высокомерным тоном насельника метрополии, поучающего простодушного провинциала: «Не Ленинград, а Петербург. Питер. Красивый город, но провинция. В Москву ехать надо. В Москве вся сила»), где жил и работал с 1990 г. вплоть до смерти на 55-м году жизни от острой сердечной недостаточности. Таким образом, «он был вписан в пейзаж Петербурга – но принадлежал “ленинградской школе” скорее по месту жительства, чем по существу» [17. С. 1]; и потому тема «провинции» и фигура «провинциала» обладают непреходящей значимостью для приехавшего с Урала Балабанова.

Собственные художественные высказывания режиссера становятся притязаниями «субалтерна», долженствующего онеметь перед ликом метрополии, обрести слово и выработать самобытные способы его репрезентации; и вопреки положениям постколониальной теории усилие это увенчалось успехом – так, «герои ранних, архаических фильмов Балабанова – фильмов, которые рисуют трагедию советского и постсоветского человека», – «звякие, неприканные, выброшенные в неуютный абсурдный мир волей автора-творца, терпели унижения, предавали себя и своих любимых, тщетно пытались остановиться, присесть, найти “комнату, чтобы жить”», но «жалкие Башмачкины русской литературы с течением времени обретали в фильмах достоинство воинов, как это происходило с кочегаром-якутом в “Кочегаре” и с проституткой в “Я тоже хочу”, благородно взятой на борт экипажем бандитов-паломников» [18]. Такова эволюция – в максимально упрощенном виде – балабановского героя, очевидно ведущего свой генезис из числа тех, кто всегда привлекал внимание Мишеля Фуко – «слабые и угнетаемые, социальные изгои – безумец, пациент, преступник, извращенец, – которые систематически подвергались исключению из общества» [19. Р. 154] (цит. по: [20. С. 77]), при этом, что показательно – в своих вариациях не предполагающего никаких предпочтений для *русского человека* и объединяющего в единой парадигме братьев и братков, обусловивших общенародный триумф Балабанова, англичанина Джона Бойла из фильма «Война», якутку Мергень из короткометражной ленты «Рек», о которой А. Плахов отзывается как о «мощном сибирском эпо-

се, который так и не был закончен» [17. С. 1], и ее компатриота, майора Скрыбина по прозвищу Якут, контуженного в Афганистане Героя Советского Союза («Кочегар»). Что же касается взгляда художника, для которого «важнее не социальный универсум, а моральный социум», на общество, то крайне симптоматичным является здесь «Груз 200», где «патологический случай берется как экстремальный сгусток подсознания, которое вызревает в сверхдержавном обществе, отправляющем своих детей в мясорубку войны и коротающем время за пьяной болтовней о Городе Солнца. “Груз 200” дает ключ ко всему творчеству Балабанова. Этот ключ – трансгрессия, т.е. выход из природного состояния, который чаще всего осуществляется через сексуальную перверсию, насилие, алкоголь или наркотики. Но может быть также результатом резкой общественной мутации: тогда советское прошлое обретает некрофильские черты живого трупа, завораживающего и отталкивающего, формирующего сегодняшний несоветский застойный стиль» [17. С. 1].

Таким образом, «провинциал» Балабанов демонстративно отвергает востребованный официальной культурой дискурс и создает собственное художественное пространство: «снег, водка, банька, кожаная куртка, церковь без крыши, люди без будущего, русский рок на саундтреке» [18], имеющее к реальной российской действительности отношение столь же несомненное, сколь и опосредованное (примеры тому – и полнометражный дебют Балабанова «Счастливые дни», снятый по мотивам творчества Сэмюэла Беккета, и «автострада, которая и составляет весь сюжет и место действия в последнем фильме режиссера “Я тоже хочу”» [18]), что придает балабановским сюжетам универсальность, чего не случилось бы, останься они исключительно в рамках натуралистического среза исторических и социальных реалий жизни России рубежа веков. И хотя Виктор Топоров в предисловии к сборнику сценариев Балабанова утверждает: «Показательн[а] оставшаяся недоснятой “Река” с бесконечной цепной реакцией деления на овец и козлиц и с <...> моралью, восходящей <...> к Иосифу Бродскому: “Есть всюду жизнь, и здесь была своя”... Показателен незавершенный “Американец” с социальным раскладом, справедливость которого верифицировал бы любой независимый социолог. Показателен, разумеется, и “Груз 200”, который можно – и должно – осмыслить как реалистический диагноз сегодняш-

них общественных хворей, выданный за химерический их анамнез» [21. С. 9], на самом деле Балабанов, разумеется, перелицовывает историю в беллетристику; но ввиду темы настоящего исследования важно, что априори безгласный «субалтерн» здесь, как глубоко верно констатирует А. Плахов, есть «единственный народный герой современного российского кинофольклора, творец первой постсоветской мифологии – мифологии “братства”. Уже не интернационального, но и несводимого к русскости, как некоторым бы хотелось» [17. С. 1]. Конечно, все это имеет место лишь в том случае, если признать правомерность концепции А. Эткинды о том, что российская власть «применяла колониальные режимы непрямого правления – принудительные, коммунитарные и экзотизирующие – к собственному населению» [22. С. 16].

Так или иначе, метрополия в дилогии Балабанова утрачивает статус оплота модерности. В связи с этим интерес представляет замечание С. Кудрявцева по поводу того, что «на самом-то деле, фильм “Брат” нельзя рассматривать в отрыве также и от предшествующей новеллы “Трофим”... Знаменательно, что Данила из “Брата” приезжает, как и крестьянин-“убивец” Трофим, в столь же враждебный и пугающий город на Неве, только современный, уже утративший приметы имперской столицы и подрастерявший величие культурного центра Европы, былой “северной Венеции”. Этот Петербург конца XX века, можно сказать, превратился в некое подобие унылого кладбища» [14], эхом отзывающееся в риторических вопросах В. Топорова: «Помнит ли восторженный зритель обоих “Братьев” о том, что родного брата <...> перед тем, как отправиться в Петербург, зарубил Трофим из одноименной короткометражки? А в город – сначала в Питер, потом в Москву – Данила Багров приходит, как тот же Трофим (или как землемер К. – в Замок)?» [21. С. 9]. При этом и кино-, и литературный критик не обращают внимания на то, что прибывает Данила в Петербург из уездного Приозерска, который в первом фильме предстает пространством, бытующим по законам не только консервативным: на вопрос избитого героя «У вас есть “Наутилус”, диск “Крылья”?»:

- Нет, – не глядя на него, хмуро сказала продавец. Ей было некогда. Она распаковывала новое разноцветное и очень дешевое мыло.
- А что-нибудь другое «Наутилусов» есть? – после паузы спросил он.
- <...>

– Чего тебе надо? – грубо спросила она и выпрямилась. – Иди отсюда! А то еще милицию позову [23. С. 155],
но и патриархальным в значении незыблемости нравственных установок: после эпизода стычки с охранниками на съемках клипа «Наутилус Помпилиус», с которого начинается «Брат», «немолодой капитан с одутловатым испитым лицом» отпускает Данилу со словами: «Ты их охраннику руку сломал и чуть глаз не выбил. Не был бы трезвый, я б тебя посадил. Иди». Но истинная причина заключается, конечно, не в строгом следовании букве закона, а в том, что, по словам капитана, который «смотрел в окно на уходящего по улице Данилу», отец последнего, «Багров Сергей Платонович, сорок второго года рождения. Вор-рецидивист. Убит в местах лишения свободы в январе семьдесят второго года. Одноклассник мой» [23. С. 154].

Неслучайно именно здесь пребывает мать обоих Багровых, ведущая с Данилой в первом фильме беседу, иронично обыгранную во втором в зеркальном эпизоде разговора с Виктором:

– Как жить-то будем? Зарплату уж три месяца как не платят. А ты все железы свои включаешь. – Она резко протянула руку, он прикрыл плеер. – Работать не хочешь. Воровать, что ль, пойдешь? Как отец твой непутевый. А? Морда синяя... Смотреть... тьфу. – Она в сердцах сплюнула и встала. – Одна у меня надежда и поддержка, Витенька мой, первенький. Кормилец. – Она взяла с полки альбом и пошла назад. – Не пишет, а денежки шлет. Редко, да много. Большой, видно, человек стал теперь в Ленинграде-то. – Она открыла альбом. – Ой-отъ маленькие каки хорошие все. Глянь-ка.

– Да видел я.

– А ты ишо посмотри.

Идут фотографии брата, потом брата с Данилой, потом опять брата.

– Ехал бы ты в Ленинград к брату-то, а? Може, в люди выведет тебя, дурака. Он же вместо отца тебе. Тут и адрес обратный был. Фонтан... какой-то, семьдесят три, что ли? Старый, правда... Да чуть че, людей спросишь. Чай, не бусурмане живут [23. С. 156].

И:

В маленькой комнате за столом напротив телевизора сидел пьяный Витя в расстегнутом милицейском кителе с сержантскими погонами. Перед ним стояла недопитая бутылка водки и грязная тарелка с остатками супа.

– Вот, смотри, смотри... Брат-то у тебя, а!.. – причитала мать, вытирая слезы. – Вон в Москве уж... По телевизору показывают... А ты тут

водку жрешь сидишь, сволочь... Нет чтоб матери помочь... Помру от я уж...

– Ничего, мать... – промычал Витя.

– Ехал бы, что ль, к брату в Москву. Глядишь, пристроит тебя куда, дурака... Чай, не бросит. Брат ведь твой...

– Да пошел он... [23. С. 192].

Эта закольцованность, с одной стороны, утверждает необходимость заботы о «брате», каким бы он ни был, т.е. архаические ценности (резкое «– А ты ишо посмотри», акцентированное как в сценарии, так и собственно в фильме, служит тому подтверждением; значимой представляется и «оральная» запись слова¹ «еще», становящегося просторечием «ишо») (как и лексемы «ой-оть», «каки», «може»), что, вероятно, восходит к постколониальной «провинциализации», целью которой является философская критика эпистемиологического базиса метрополии [25], очевидно проводимая в работах Балабанова), а с другой – травестированное повторение нравственных установок, обращенное в «Брате 2» уже к «первенькому», «кормильцу», создает ощущение замкнутого круга; и вместе с тем в соотношении двух диалогов рождается мысль об абсолютной непостижимости жизни, не сводимой ни к каким бесспорным максимам о ней, какими бы верными они ни казались и в какую бы многовековую глубину становления национального характера ни уходили. Так или иначе, проводником подлинных аксиологических доминант, пусть и проблематизированным в связи с амбивалентностью реалий художественного мира балабановского диптиха, является именно провинция, в которую, к слову, главный герой также пребывает из некоего и вовсе трансцендентного иномирья, так как, согласно наблюдению С. Кудрявцева, «нет особых подтверждений, что он вообще служил в армии, да это, собственно говоря, и не так важно, поскольку Данила – скорее, персонификация идеи, по-своему условная фигура, словно призванная проверить этот мир по отношению к ряду “больных проблем”»; и далее критик высказывает предположение о том, что герой – «как библейский пророк Даниил, единственный, кто был способен

¹ Об этом концепте как составляющей одной из семиотических стратегий, которой придерживается Евгений Харитонов в своих литературных произведениях, говорит Алексей Конаков [24].

разгадывать сны царя Навуходоносора, кстати, совершившего немало греховных деяний. Не менее заманчиво увидеть в этом, без сомнения, альтер-эго автора “Брата” некоего ангела-истребителя, который может своей мстью-воздаянием покарать погрязших в пороках и преступлениях, главное же – в неверии и лжи, обитателей новоявленного вовсе не Иерусалима, а Содома. И вслед за этим якобы должен придти черед не менее ненавистой Москве (получается, что она – как Гоморра), и уж полный кирдык наступит для злокозненной Америки, которая вообще подобна “геенне огненной”» [14], на удивление хорошо согласующееся с аргументируемой нами гипотезой о том, что традиционная бинарная оппозиция монополии и провинции репрезентируется в «Брате» с весьма неортодоксальной точки зрения, пусть и восходящей к Николаю Лескову как выразителю русской глубинки, той эндемической правды, что в ней сокрыта.

Как и для Лескова, для Балабанова главное – потенциал национальной почвы, бенефициаром которой он себя мыслит; и потому его персонажи – простые люди, в которых прозревается величие и масштаб мифологических и библейских героев, сопоставимость с которыми есть знак мощи народной почвы, откуда буквально восстает Данила в начале фильма «Брат» (без всяких пошлых коннотаций с заезженным «Россия встает с колен»), становясь, вопреки видящемуся излишне авантюрным допущению Кудрявцева, ее олицетворением, антропологической универсалией, чьим образом Балабанов в некотором смысле продолжает дело Николая Гоголя – образностью (ярчайший пример – выморочный балабановский Петербург, по которому курсирует «пустой, без крыши и сидений трамвай, разьежавший по рельсам без всякой видимой цели» [26. С. 14]), стилем (можно вспомнить сыплющего поговорками уголовника Круглого, а можно – шире – то, что «про цитаты из “Брата” не получается сказать, что они ушли в народ, скорее, они из народа пришли» [27. С. 24]), но главное – обращением к земле, что не может не породить богатыря: «Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразься во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!...» [28. С. 208]. В «Брате 2» же,

когда герой «под завязку с большими понтами улетает из Чикаго в Москву, откупив у сутенера русскую девчонку» [29], практически дословно экранизируется, пусть и в технологически-трансформированном виде, хрестоматийное гоголевское пророчество: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымитесь под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? <...> Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и косясь посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства» [28. С. 232]. Можно ли увидеть в этом чреватый националистическими настроениями консервативный откат? Разумеется, ведь, подобно тому, как упомянутую книгу А. Эткинды «Внутренняя колонизация. Имперский опыт России» «могут использовать буквальными сторонниками этой теории, т.е. откровенные националисты: “Этой книгой, которая издана и на русском языке, могут воспользоваться в своих интересах защитники имперского прошлого в Российской Федерации и других странах постсоветского пространства”» [30. Р. 357] (цит. по: [31. С. 88–89]), могут они использовать и гоголевский палладиум Руси, и возмутившую многих маскулинную модерность «Брата», и, казалось бы, уже совершенно посконный мачизм «Брата 2», на поверку оборачивающегося совсем иной ипостасью – подчеркнутой мрачной постгероикой, однозначно заявленной соотношением саундтреков дилогии и характерной для мизантропа Балабанова, каким «он пришел в кино – из прославленной свердловской рок-тусовки» [21. С. 7], о принципиально нонконформистском характере которой почему-то зачастую забывают те, кто обвиняет режиссера во впадении в крайности великодержавного шовинизма.

Контекст знаменитого изречения о том, что «сила в правде» – несомненно, наиболее расхожей сентенции из всего балабановского наследия, – с безапелляционной уверенностью заявленного Данилой Американцу и ставшего апофеозом незамысловатого – на взгляд многих – русского экшн-фильма про то, как «наш брат мочит ненавистных ура-патриотам долбанных америкосов» [32], также весьма

далек от незатейливой афористичности националистически ориентированной модерности, якобы отчего-то определившей позицию автора в «Брате 2»:

– Вот скажи мне, Американец, в чем сила? – спросил он. – Разве в деньгах? – Он кивнул на Витину фотографию на столе. – И брат говорит, что в деньгах. Ну, вот у тебя много денег, и что?.. Нет, деньги – это все-таки пыль. Сегодня они есть, а завтра все. – Он развел руками. <...> Американец смотрел на него широко раскрытыми глазами, ни слова не понимая. – А я думаю, что сила в правде. У кого правда, тот и сильнее. Вот если ты обманул кого-то и разбогател, разве ты стал сильнее? Не стал, потому что правды за тобой нет. А правда за тем, кого ты обманул. Значит, он сильнее. Да? – говорил Данила.

– Да, – ответил Американец и заплакал.

Весь кураж последних дней сразу пропал. Данила опустил голову, потом посмотрел в окно.

– Дмитрий Громов. Мани давай, – устало сказал он.

Американец понял и закивал [23. С. 246–247].

Помимо отчетливо осознаваемого щемяще-безотрадного настроения обращает на себя внимание незнание собеседниками языка друг друга, обрекающее их на афазию (вспомним в связи с этим, что рассказ Владимира Короленко о жизни в Америке мигрантов, покинувших родное село Лозицы Волынской губернии, знаково называется «Без языка»²). Для Данилы это значимо на протяжении всего фильма в качестве утверждения своей *исключительно* национальной идентичности, грандиозностью замещающей индивидуальное, личностное начало (что вступает в противоречие с тезисом Клауса Мюллера и Андреаса Пикеля о том, что в Центральной и Восточной Европе возрождению национализма противостоит европеизация [33] (цит. по: [31. С. 86])); но непоколебимость ее основы проблематизируется, в числе прочего, диалогом с нью-йоркским таксистом, суждения и интонации голоса которого коррелируют с таковыми таксиста в Москве (и – саркастически – Владимира Жириновского), что под-

² Наблюдение принадлежит Алексею Козлову, высказавшему его в рамках обсуждения доклада, представленного на II Международной научной конференции «Национальное, имперское, колониальное в русской литературе» (г. Томск, 22–24 сентября 2020 г.), за которое автор выражает искреннюю благодарность.

тверждает наблюдения о субстанциальном пространственном единстве картины:

Водитель ударил рукой по козырьку. – Чего ты приперся сюда? – агрессивно спросил он.

– Посмотреть, как люди живут, – мирно сказал Данила.

– Посмотреть... ага... Я вашего брата насквозь вижу... Давно езжу. Сначала у знакомых... потом посуду мыть или грузчиком в магазине... квартирку снимешь... и привет родителям... а там куда кривая американской мечты выведет... – Он саркастически улыбнулся и ударил по козырьку.

– Зря вы так, – тихо сказал Данила. – Я Родину люблю.

– А-а!.. Патриот?! Русская идея! Достоевский! Держава! – обрадовался водитель. – А где твоя Родина, сынок? А? – Он в сердцах ударил по козырьку. – Сдал Горбачев твою Родину американцам, чтобы со своей бабой Раей тусоваться красиво. Теперь Родина твоя людьми своими, ядерным оружием и нефтью торгует! Две войны и Крым просрала! Русских людей в Прибалтике сдала! Сербов на Балканах сдала... И правит ей алкоголик синий, Боря, земляк мой. Родина!.. Сегодня Родина там, где заднице тепло! И ты это лучше меня знаешь, сынок! Затем и приехал!.. – Он ударил по козырьку [23. С. 223].

Понимание все же имеет место лишь тогда, когда герой говорит на языке торжествующей меркантильности жизни и требует отдать деньги – «мани». Материальное расширяется здесь до поистине пантеистического, втягивая в свою орбиту и «любящего Родину» Данилу, пусть и ни в коей мере не становясь детерминирующей его личности. И все же он должен – в который уже раз – заговорить на чуждом для себя языке, чтобы достичь желаемого. В некотором смысле это – признание неизбежности того устройства человеческого бытия, над которым будто бы одерживает победу нравственная монолитность героя фильма.

В случае же Американца потеря речи вызвана осознанием непосредственной угрозы жизни, столкновение с которым парализует человека, которому есть что терять. В результате имеет место трагическое разобщение, приводящее к ощущению неизбежности всеобщего одиночества. Уже в начале, войдя в вестибюль телецентра, где должна сниматься программа, Данила спрашивает:

– А вы не знаете, где здесь пропуск выписывают? – спросил он у женщины.

Она молча указала на окошко и отвернулась [23. С. 189],

и немного дальше:

На третьем этаже в лифт вошел знаменитый ведущий Валдис Пельш и нажал на двенадцатый этаж. Данила узнал его и смутился.

Пельш посмотрел на него.

– Здравсьте, – робко сказал Данила.

– Здравствуйте, – вежливо ответил Пельш и отвернулся [23. С. 189],

частные случаи выстраиваются в систему: невозможность Кости договориться с шефом:

В здание банка вошел генеральный директор. Охрана осталась у входа. Директор быстро пошел по коридору.

– Валентин Эдгарович, – Костя пристроился рядом с мощной фигурой шефа, – я Костя Громов, сын Ивана Алексеевича из Тулы...

– Да-да, я помню... Что у вас?

– Два года назад вы помогли моему брату... он в Чикаго в хоккее играет...

– Ну и?.. – явно не вспомнил шеф.

– Так вот, ваш партнер, Меннис из Чикаго, которого вы попросили тогда позаботиться о Дмитриии, моем брате, обманул его и забрал все его деньги себе... – спешил Костя. Они уже подходили к кабинету. Шеф остановился и вопросительно посмотрел на Костю. – Поговорите с ним, пожалуйста... Если он и вас не послушает, тогда уж я сам... – выдохнул Костя.

– Что «сам»? – не понял шеф.

– Ну... поговорю...

– С кем?

– С Меннисом. Он же к вам приехал...

– Хорошо, Константин, я поговорю, – сказал шеф, вошел в офис и задумался [23. С. 196],

безуспешные попытки дозвониться как проявление напрасного старания вступить в диалог:

Данила напихал мелочи в автомат и набрал Митин номер.

– Митя! Алло! Митя!.. – кричал он. Падали деньги. – Это Данила из Москвы! Костин друг! Алло!.. Мне надо встретиться с тобой... Возьми трубку!.. У меня важная информация от Кости!.. Алло!..

Дмитрий Громов, как две капли воды похожий на брата, только со светлыми волосами, сидел на полу напротив автоответчика и слушал Данилины крики. Раздался сигнал, и Данилин голос оборвался [23. С. 230], разговоры по телефону (малосодержательные, неконкретные или откровенно лживые, как спешный обмен репликами между Данилой и Ириной) как суррогат истинной коммуникации:

На станции метро Данила порылся в карманах и насовал монеток в аппарат.

– Митя! – закричал он. – Возьми трубку! Это Данила из Москвы! Алло, алло, Митя!.. Привет! Я уж думал, не дозвонюсь никогда... Встретиться надо... Так это больше тебе надо... Меня Костя попросил... Убил его... Да нет, по телефону нельзя... [23. С. 235];

В кармане запищал телефон.

– Привет, ты где? – Ирина лежала на полу и пила что-то через трубочку. Орало МУЗ-ТВ.

– Да тут, под Тулой застрял! Машина сломалась! – стараюсь перекрычать грузовики, орал Данила. – У тебя как? Нормально?

– Отлично. Заедешь сегодня?

– Не!.. Сегодня не смогу! Звони!.. [23. С. 225].

Разумеется, этот и без того пространный список не является закрытым, однако и приведенных примеров достаточно, чтобы сделать вывод о тотальной духовной атомизации, распаде жизни. И само ощущение «недостаточности» ее вербального выражения проистекает у Балабанова из острой жажды полноты духовного общения. Режиссер ищет и находит помимо слов иные средства передачи мысли и чувства, ведущие к сближению людей за пределами изустной речи.

Одним из способов достижения этого становится, каким бы отвлеченным это ни представлялось, внутренняя близость между людьми, никоим образом не определяемая национальной принадлежностью. Пример такой человеческой связи есть отношения Данилы с дальнобойщиком Бэном, который неоднократно помогал герою и при расставании с которым:

– Сэнк ю, – сказал Данила Бэну и крепко пожал ему руку. Они постояли так мгновение, а потом обнялись. Данила достал из кармана CD, дал Бэну и пошел к стойке.

В кабине Бэн вставил диск, и машина тронулась. Он ехал быстро и смотрел вперед. По щеке потекла слеза [23. С. 249].

Это сродство подчеркивается транснациональным языком музыки, в которой Балабанов всегда ощущает огромную содержательную емкость и непосредственность ее передачи. Не говоря о семантической насыщенности музыки к «Брату 2» (анализ которой уже становился предметом специального исследования [34]), ограничимся, помимо приведенной, одной цитатой:

Данила смеялся вместе с ним, а потом сказал:
– Рашн мюзик, – и поставил кассету [23. С. 228].

Итак, единение музыкой и дорогой; не знающий ни слова по-русски, американец оказывается ближе Даниле, чем Дмитрий Громов, ради помощи которому он, рискуя жизнью, и отправляется в свой крестовый поход: Митя ни разу не задает вопрос о гибели брата, не готов предоставить бесприютному Даниле крышу над головой (якобы по причине того, что «у меня гел сейчас новая... она не поймет... здесь так не принято... ну, ты понимаешь...»), при том что «Данила понял, что он врет, и понимающе кивнул» [23. С. 236]), а во время последней встречи с ним:

- А как же теперь с новыми поступлениями? – спросил он. – Они же опять пойдут на счет Менниса.
- А ты скажи, чтобы на твой шли.
- А контракт?
- Забудь. – Данила в последний раз сжал Митину руку и отпустил.
- И там это... еще проценты были... – немного смущаясь, проговорил Митя.
- А как на брата похож... – пристально глядя на него, сказал Данила, потом накинул на плечо сумку и быстро пошел [23. С. 247].

Данила, вопреки собственным словам о том, что «Русские на войне своих не бросают» [23. С. 238], оставляет в Чикаго брата, вероятно, с связи с пережитым им экзистенциальным опытом, понимая, что война – это вовсе не национальные столкновения: он, убив множество людей, не отомстил при этом за смерть друга; в жадном желании абстрактной справедливости помог человеку, который оказался недостойн жертв, принесенных на этом пути; потерял брата (инвектива которого «Да пошел он...»), адресованная Даниле, симп-

томатично предшествует названию фильма, подтверждая слова Сергея Сельянова, сказанные в отношении первой части, о том, что «общинная система жизни» при социализме переходит к «индивидуальной ответственности», и даже родственные связи, дающие объяснение названию фильма, перестают работать [35]), полностью разделившего ценностную парадигму американской цивилизации как проводника модерности; приобрел брата по оружию в лице проститутки Даши, образ которой явственно соотносится с Витей – от нескрываемых черт внешнего облика (напомним, что оба они лысые) до уменьшительной формы антропонимов, выражающих авторское отношение к персонажам (заметим, что в гораздо более небрежном сценарии к первому «Брату» используется исключительно полная форма имени Виктор, значение которого горько-иронически обыгрывается тем, что он оказывается нравственным банкротом). Галерея схематичных женских персонажей, воплощающих все ипостаси женщины в логике имперской / колониальной модерности (мать – любовница (Ирина Салтыкова – Лиза Джеффри) – падшая женщина, которую необходимо спасти (поэтический миф о блуднице, возрожденной нравственной высотой героя, едко развенчивается Балабановым в грязных реалиях чикагских окраин, насельниками которых ожидаемо являются сутенеры и проститутки отнюдь не «с золотым сердцем»), неожиданно дополняется боевым товарищем, соратником, что радикально разрушает традиционные гендерные дефиниции безусловным превосходством женщины над своим гендерным коррелятом; кроме того, уже в приведенном перечне очевидно корректируется в постколониальной логике и, казалось бы, присущая Даниле расоизация («А... а то я евреев как-то не очень...» [23. С. 159]) включением в донжуанский список героя чернокожей журналистки. Все эти контаминации формируют оригинальную парадигму авторского взгляда, критически «взрывающего» вроде бы самоочевидный националистический дискурс с присущими ему расизмом, сексизмом и иными ксенофобными чертами. Репатриация в Москву в контексте откровения о том, что Россия и США в своем соотношении не представляют эпистемиологическую и культурную оппозицию:

– Поехали с нами домой. Там хорошо.

– А что я там делать буду?

– А здесь что делаешь?

Даша не ответила [23. С. 242],

как, впрочем, не отвечает и Данила, что открывается герою, невозвратно далеко ушедшему от бесхитростно-агрессивного «Не брат ты мне...», есть возвращение в бытийную пустоту, исполненную фикциональных смыслов, остающихся, тем не менее, единственно значимыми для него; реквиемом по утраченной воле к жизни, по возможности самореализации становится песня «Прощальное письмо», исполнение которой детским хором под руководством Михаила Славкина уступает место голосу Вячеслава Бутусова, привносящего дух 1980-х гг., сделавших эту песню гимном неформальных прозападных движений эпохи Перестройки, выражением оппозиционного бытия и искренних надежд на грядущие преобразования. Чаения не оправдались, и «герой нашего времени», «герой земли», порождение национальной почвы, спиритуализируется в полете, в транснациональном пространстве неба, становясь проекцией на лирического героя «Прощального письма» в логике теории истинных и ложных страстей французского философа, утопического социалиста Франсуа Мари Шарля Фурье (может быть, неслучайно свои шариковские социальные максимы Данила в «Брате» излагал французу?).

По словам Александра Янушкевича, «сама проблема “героя века” как этико-философская и общественно-историческая антропологема вошла в русскую культуру на рубеже веков» [36. С. 572]; исследователь говорил о рубеже XVIII–XIX вв., но два века спустя эта концепция ничуть не утратила своей злободневной остроты и актуальности. И Алексей Балабанов, «хищный гуманист», нигилист и мизантроп, внес в ее развитие вклад, который невозможно переоценить – при том что его творчество до сих пор служит ареной идеологических и эстетических баталий, в которых сталкиваются диаметрально противоположные точки зрения; как заявляет Василий Корецкий, «в этом решительном отказе от прогнозов, определенности и дидактики вся сила кино Балабанова. Оно всегда было о настоящем, даже если действие происходило в начале века, – о времени, в котором вещи не хороши и не плохи, а таковы, какие они есть. Именно этот принципиальный отказ от оценки традиционно вызывал ярость критиков Балабанова. Данила Багров – он кто: фашист или патриот?..» [18]. По нашему мнению, некоторые традиционно «темные

места» в одном из самых шумевших, но вместе с тем непонятых фильмов режиссера позволяют прояснить постулаты пост- и отчасти деколониальной (как манифестирует ее М. Глостанова) теорий, выявляющих оригинальную «гибридную» идентичность самого художника и принципиально амбивалентную природу его известнейшего героя. Безусловно, этот взгляд не претендует на хоть сколько-нибудь исчерпывающий характер, ибо, как известно, «российские радикальные националисты сегодня тоже используют постколониальную риторику... часто – хотя и не обязательно – интерпретируя империалистический дискурс как антиколониальную защиту “угнетаемого русского народа”» [37. С. 22] (и эпатажное творение Балабанова, небезуспешно притворяющееся немудреным комедийным боевиком, явно нарочно заигрывает с таким тривиальным прочтением, лукаво, хотя и не особо стараясь, скрывая свою истинную нешаблонную многозначность), однако предлагает альтернативную возможность понимания авторской концепции, явленной в эпохальном произведении отечественного кинематографа.

Литература

1. *Глостанова М.* Постколониальный удел и деколониальный выбор: постсоциалистическая медиация // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 66–84.
2. *Said E.W.* Orientalism. New York : Pantheon Books, 1978. 368 p.
3. *Spivak G.Ch.* In Other Worlds. Essays in Cultural Politics. New York : Methuen, 1987. 309 p.
4. *Bhabha H.K.* The Location of Culture. London; New York : Routledge, 1994. 285 p.
5. *Fanon F.* Peau noire, masques blancs. Paris : Éditions du Seuil, 1952. 188 p.
6. *Fanon F.* Les Damnés de la Terre. Paris : F. Maspero, 1961. 242 p.
7. *Pratt M.L.* Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. London : Routledge, 1992. 257 p.
8. От редакции // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 7–8.
9. *Etkind A.* Internal Colonization: Russia's Imperial Experience. Cambridge : Polity, 2011. 289 p.
10. *Spivak G.Ch.* Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture. Chicago : University of Illinois Press, 1988. P. 271–313.
11. *Джеймисон Ф.* Об интерпретации: Литература как социально-символический акт // Марксизм и интерпретация культуры. Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2004. С. 33–66.

12. *Долин А.* К 20-летию «Брата» // Оттенки русского: очерки отечественного кино. М. : АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. С. 143–148.
13. *Экслер А.* Брат-2. URL: <https://www.exler.ru/films/brat-2.htm>
14. *Кудрявцев С.* Брат // 3500. Книга кинокритик: в 2 т. М., 2008. Т. 1: А–М. URL: <https://kinanet.livejournal.com/1227825.html?mode=reply>
15. *Павлов А.* Культура культа // Искусство кино. 2011. Вып. 11. С. 87–98.
16. *Долин А.* «Жмурки» // Оттенки русского: очерки отечественного кино. М. : АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. С. 134–143.
17. *Плахов А.* Точность невозврата. Умер Алексей Балабанов // Коммерсантъ. 2013. № 83 (5115). С. 1.
18. *Корецкий В.* Не время для героев. Боги и герои Алексея Балабанова // Русский репортер. 2013. № 20 (298). URL: <http://rusrep.ru/article/2013/05/22/balabanov>
19. *Leitch V.* Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction. New York : Columbia University Press, 1983. 290 p.
20. *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
21. *Топоров В.* Предисловие // Балабанов А. «Груз 200» и другие киносценарии. СПб. : Сеанс, Амфора, 2007. С. 7–12.
22. *Эткинд А.* Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М. : Новое литературное обозрение, 2013. 448 с.
23. *Балабанов А.* «Груз 200» и другие киносценарии. СПб. : Сеанс, Амфора, 2007. 496 с.
24. *Конаков А.* Советская власть и всеобщая провинцификация Москвы: опыт постколониального прочтения текстов Евгения Харитонова // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 315–329.
25. *Chakrabarty D.* Provincializing Europe: postcolonial thought and historical Difference. Princeton : Princeton University Press, 2000. 336 p.
26. *Быков Д.* Где брат твой? // Огонек. 2000. № 18. С. 14.
27. *Сапрыкин Ю.* Сказка о пустоте. 20 лет «Брату» // Коммерсантъ Weekend. 2017. № 20.
28. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. М., 2012. Т. 7, кн. 1. 758 с.
29. *Тишова Е.* Апология «Брата»: Данила Багров как фольклорный герой // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/opinions/apologiya-brata-danila-bagrov-kak-folklornyy-geroy>
30. *Geraci R.* [Book review of] Alexander Etkind, Internal Colonization: Russia's Imperial Experience // Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity. 2015. Vol. 43, № 2. P. 356–357.
31. *Уффельманн Д.* Постколониальная теория как пост-колониальный национализм // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 85–103.

32. *Гладильщиков Ю.* Самый трагический из русских киногениев: Портрет Алексея Балабанова // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/opinions/samyu-tragicheskiy-iz-russkih-kinogeniev-portret-alekseya-balabanova>

33. *Müller K., Pickel A.* Varieties of Postcommunist Nationalism in Eastern Europe // Working Paper CSGP 09/7. Trent University. URL: <http://www.trentu.ca/globalpolitics/documents/MuellerandPickel079.pdf>

34. *Журкова Д.* «Брат 2» Алексея Балабанова: непрочитанное признание в любви // Наука телевидения. 2018. № 14.3. С. 92–114.

35. *Сенников Е.* Сергей Сельянов: «Только идиоты садятся за работу, планируя создать образ эпохи» // Republic. URL: <https://republic.ru/posts/89291>

36. *Янушкевич А.* История русской литературы первой трети XIX века. М. : Флинта, 2013. 748 с.

37. *Эткнд А., Уффельманн Д., Кукулин И.* Внутренняя колонизация России: между практикой и воображением // Там, внутри: практики внутренней колонизации в культурной истории России. М. : Новое литературное обозрение, 2012. С. 6–50.

(Post)Colonial Nationalism or National (Post)Colonialism: 20th Anniversary of *Brother 2*

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 244–268. DOI: 10.17223/24099554/14/12

Evgeniy O. Tretyakov, Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

Keywords: Alexey Balabanov, *Brother 2*, nationalism, postcolonial theory, decolonial thought.

The article focuses on Alexey Balabanov's flagship film *Brother 2* (2000), which is devoted to the Russian neo-imperial ambitions and traditionally perceived as a “popular” manifesto of Russian nationalism. The author proposes an approach based on the concepts of postcolonial theory and decolonial thinking (in the Tlostanian sense). Firstly, the creation of a unique author's style by the “provincial” Balabanov (a native of Sverdlovsk) can be viewed as a contradiction to the postcolonial theory, which says that the “subaltern” (Gayatri Spivak) cannot speak in the face of the metropolis. Of course, this only takes place if we recognize the legitimacy of Alexander Etkind's concept of a specific “internal colonization” in the Russian statehood. Secondly, the evolution of Balabanov's hero does not imply any preferences for the Russians and constructs a single paradigm to unite Danila Bagrov – “the first real hero of the post-Soviet cinema” (Vasily Koretsky), the Englishman John Boyle from the film *War*, the Yakut woman Mergen from the short film *River*, Major Scriabin nicknamed Yakut (*Fireman*) ... Thus, Balabanov's mythology of “brotherhood” is not international, yet it cannot be reduced to Russianness (Andrey Plakhov). Thirdly, the metropolis in Balabanov's dilogy, be it “not Leningrad, but Petersburg”, the capital Moscow or the gangster Chicago, is losing its status as a stronghold of modernity. Its invi-

ability can be seen in the empty streets of St. Petersburg and Moscow. Danila arrives in St. Petersburg from the provincial Priozersk, where life is marked by the patriarchal humanity (images of his mother, his father's classmate). The hero epitomizes the power of the national soil. He is an epic Bogatyr who goes back to the idea of heroism. In the finale, Danila leaves his brother in Chicago, having gone through an existential experience and realized that war is not a national clash. Having killed many people, he fails to avenge the death of a friend. He longs for abstract justice, but helps a man who is unworthy of the sacrifice. Danila acquires a real friend – an American named Ben and a brother in arms – a prostitute Dasha, who unexpectedly complements the gallery of seemingly schematic female characters epitomizing all the hypostases of a woman in the logic of imperial / colonial modernity (mother / lover / reborn harlot). All this radically destroys traditional national / gender definitions. Thus, these contaminations form the original paradigm of the author's view, which critically “explodes” the seemingly self-evident nationalist discourse of the film *Brother 2* with its inherent racism, sexism, and other xenophobic features.

References

1. Tlostanova, M. (1978) Postkolonial'nyy udel i dekolonial'nyy vybor: postsozialisticheskaya mediatsiya [Postcolonial destiny and decolonial choice: post-socialist mediation]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 161. pp. 66–84.
2. Said, E.W. (1978) *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
3. Spivak, G.Ch. (1987) *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen.
4. Bhabha, H.K. (1994) *The Location of Culture*. London; New York: Routledge.
5. Fanon, F. (1952) *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.
6. Fanon, F. (1961) *Les Damnés de la Terre*. Paris: F. Maspero.
7. Pratt, M.L. (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
8. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (2020) Ot redaktsii [Editorial]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 161. pp. 7-8.
9. Etkind, A. (2011) *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge: Polity.
10. Spivak, G.Ch. (1988) Can the Subaltern Speak? In: Nelson, C. (ed.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press. pp. 271–313.
11. Jameson, F. (2004) *Marxizm i interpretatsiya kul'tury* [Marxism and the Interpretation of Culture]. Translated from English. Moscow; Ekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy. pp. 33–66.
12. Dolin, A. (2018a) *Ottenki russkogo: ocherki otechestvennogo kino* [Shades of Russian: Essays on National Cinema]. Moscow: AST: Redaktsiya Eleny Shubinoy. pp. 143–148.
13. Eksler, A. (n.d.) *Brat-2* [Brother 2]. [Online] Available from: <https://www.exler.ru/films/brat-2.htm>

14. Kudryavtsev, S. (2008) *3500. Kniga kinoretsenziy: v 2 t.* [3500. Book of cinema reviews: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: I.I. Naydenov. [Online] Available from: <https://kinanet.livejournal.com/1227825.html?mode=reply>
15. Pavlov, A. (2011) Kul'tura kul'ta [The cult culture]. *Iskusstvo kino*. 11. pp. 87–98.
16. Dolin, A. (2018b) *Ottenki russkogo: ocherki otechestvennogo kino* [Shades of Russian: Essays on National Cinema]. Moscow: AST: Redaktsiya Eleny Shubinoy. pp. 134–143.
17. Plakhov, A. (2013) Tochnost' nevozvrata. Umer Aleksey Balabanov [Accuracy of no return. Alexey Balabanov dies]. *Kommersant'*. 83(5115). p. 1.
18. Koretsky, V. (2013) Ne vremya dlya geroev. Bogi i geroi Alekseya Balabanova [No time for heroes. Gods and heroes of Alexei Balabanov]. *Russkiy reporter*. 20(298). [Online] Available from: <http://rusrep.ru/article/2013/05/22/balabanov>
19. Leitch, V. (1983) *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York: Columbia University Press.
20. Ilyin, I. (1996) *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm* [Post-structuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moscow: Intrada.
21. Toporov, V. (2007) Predislovie [Foreword]. In: Balabanov, A. "*Gruz 200*" i drugie kinostsenarii ["Cargo 200" and other screenplays]. St. Petersburg: Seans, Amfora. pp. 7–12.
22. Etkind, A. (2013) *Vnutrennyaya kolonizatsiya. Imperskiy opyt Rossii* [Internal colonization. Imperial experience of Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
23. Balabanov, A. (2007) "*Gruz 200*" i drugie kinostsenarii ["Cargo 200" and other screenplays]. St. Petersburg: Seans, Amfora.
24. Konakov, A. (2020) Sovetskaya vlast' i vseobshchaya provintsifikatsiya Moskvy: opyt postkolonial'nogo prochteniya tekstov Evgeniya Kharitonova [Soviet power and the general provincification of Moscow: the postcolonial reading of Yevgeny Kharitonov's texts]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 161. pp. 315–329.
25. Chakrabarty, D. (2000) *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
26. Bykov, D. (2000) Gde brat tvoy? [Where is your brother?]. *Ogonek*. 18. p. 14.
27. Saprykin, Yu. (2017) Skazka o pustote. 20 let "Bratu" [The Tale of Emptiness. 20 years of "Brother"]. *Kommersant' Weekend*. 20.
28. Gogol, N.V. (2012) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 23 t.* [Complete Works and Letters: in 23 vols]. Vol. 7(1). Moscow: Nauka.
29. Stishova, E. (n.d.) *Apologiya "Brata": Danila Bagrov kak fol'klorny geroy* [Apology of "Brother": Danila Bagrov as a folk hero]. [Online] Available from: <https://kinoart.ru/opinions/apologiya-brata-danila-bagrov-kak-folklorny-geroy>
30. Geraci, R. (2015) [Book review of] Alexander Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*. 43(2). pp. 356–357. DOI: 10.1177/00472441124499680

31. Uffelmann, D. (2020) Postkolonial'naya teoriya kak post-kolonial'nyy natsionalizm [Postcolonial theory as post-colonial nationalism]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 161. pp. 85–103.
32. Gladilshchikov, Yu. (n.d.) *Samyy tragicheskiy iz russkikh kinogeniev: Portret Alekseya Balabanova* [The most tragic of Russian film geniuses: Portrait of Alexei Balabanov]. [Online] Available from: <https://kinoart.ru/opinions/samyy-tragicheskiy-iz-russkikh-kinogeniev-portret-alekseya-balabanova>
33. Müller, K. & Pickel, A. (n.d.) Varieties of Postcommunist Nationalism in Eastern Europe. *Working Paper CSGP 09/7*. [Online] Available from: <http://www.trentu.ca/globalpolitics/documents/MuellerandPickel079.pdf>
34. Zhurkova, D. (2018) “Brat 2” Alekseya Balabanova: neprochitannoe priznanie v lyubvi [“Brother 2” by Alexei Balabanov: an unread declaration of love]. *Nauka i teledeniya*. 14.3. pp. 92–114.
35. Sennikov, E. (n.d.) *Sergey Sel'yanov: “Tol'ko idioty sadyatsya za rabotu, planiruya sozdat' obraz epokhi”* [Sergei Selyanov: “Only idiots sit down to work, planning to create the image of the era”]. [Online] Available from: <https://republic.ru/posts/89291>
36. Yanushkevich, A. (2013) *Istoriya russkoy literatury pervoy treti XIX veka* [History of Russian literature of the first third of the 19th century]. Moscow: Flinta.
37. Etkind, A., Uffelmann, D. & Kukulin, I. (2012) Vnutrennyaya kolonizatsiya Rossii: mezhdru praktikoy i voobrazheniem [Internal colonization of Russia: between practice and imagination]. In: Etkind, A., Uffelmann, D. & Kukulin, I. (eds) *Tam, vnutri: praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoy istorii Rossii* [There, inside: the practice of internal colonization in the cultural history of Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 6–50.