

АЛЕКСЕЙ ЦВЕТКОВ:

# СИНЕМАРКСИЗМ



КИНО/ТЕАТР

# Алексей Вячеславович Цветков

## Синемарксизм

### Серия «Кино\_Театр»

*Текст предоставлен издательством*  
*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=43290581](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=43290581)*  
*Синемарксизм: РИПОЛ классик; Москва; 2019*  
*ISBN 978-5-386-12380-2*

#### **Аннотация**

Когда мы говорим о кино, мы прежде всего обращаем внимание на художественную его наполненность, на мастерство актеров, на режиссерские решения, сценарные изыски и качество операторской работы. Выдающиеся картины (актеры, режиссеры и проч.) получают премии, утверждающие и подтверждающие их художественную ценность, и в этом ключе потребитель, усредненный массовый зритель, и мыслит о кино. Однако в обществе победившего и доминирующего капитализма на второй план отходят рассуждения о продукте кинопроизводства как о товаре, а о самом кинематографе – как об индустрии товарного фетишизма, в которой значение имеют совершенно иные показатели и характеристики, которые определяет и направляет вполне видимая рука капитализма...

# Содержание

Кинопонимание	5
Почему я всегда за спойлеры?	5
Марксистская теория культуры и кино	8
0	8
1	10
2	18
3	22
4	31
Конец ознакомительного фрагмента.	34

# **Алексей Цветков**

## **Синемарксизм**

© ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2019

# Кинопонимание

## Почему я всегда за спойлеры?

Существует такая вещь, как товарный фетишизм. Это когда мы любое что угодно (фильм в данном случае) неосознанно воспринимаем, во-первых, как товар, который должен быть продан, и только во-вторых, как сообщение, инструмент, возможность и т. п. Товарный фетишизм – это знак равенства между ценой и ценностью. И в странах, где культура отчасти автономизирована от законов рыночной экономики и является полем относительной независимости от системы, в среде гуманитариев, пишущих рецензии, например, считается, что товарный фетишизм не есть хорошо, книги, кино и все остальное следует воспринимать, во-первых, по значению, полезности, применимости, и только во-вторых, видеть в них товар, который должен быть продан максимальному числу покупателей.

Мыслящий так критик в рецензии раскрывает сюжет настолько, насколько считает нужным, чтобы объясниться. Такой критик не солидаризуется психологически с владельцем товара, которому нужно продать максимальное количество билетов. Мыслящего так критика не интересуют продажи чужого товара. Его интересует ценность, а не цена. Мысля-

ций так критик, возможно, даже видит в своем пересказывании нечто пиратское, антикорпоративное, аналогичное свободному доступу. Даже выдавание самых «неожиданных ходов» не лишает читателя удовольствия, но меняет характер этого удовольствия – теперь вы смотрите искушенными глазами режиссера или писателя, а не зрителя или читателя, которые нуждаются в гипнозе, теперь вы ассоциируете себя с тем, кто создает сюжет и осуществляет власть, а не с тем, кто пассивно потребляет зрелище и подчиняется уловкам власти.

В обществе же, где капитализм полностью победил не только в экономических отношениях, но и в головах, все обстоит наоборот. Там критик не задумываясь, автоматически чувствует свою солидарность с собственником товара и испытывает вину перед этим собственником за то, что негативно повлиял на график продаж, т. е. предположительно совершил партизанскую диверсию, уменьшив спрос на чей-то товар и предосудительно расширив к нему доступ. Но забавно, что и эта вина мнимая. Нет никаких доказательств того, что раскрытие сюжета заметно сказывается на спросе. Люди, даже самые простые, любят искусство, даже самое массовое, из-за «эффектов», а описание «эффектов», даже самое подробное, не заменяет их эмоционального воздействия. Если бы это было не так, то анекдот про Лувр – «А чего туда ходить? Я тебе сейчас расскажу, про что там все картины» – не был бы анекдотом. То есть «вина», которую испытывает

критик перед владельцем товара, чаще всего мнимая и держится на фантомном желании хоть как-то с этим самым владельцем солидаризоваться и хотя бы в своих мечтах посмотреть на мир буржуазными глазами владельца, которому нужен спрос.

И да, есть множество людей, которым для общего развития и поддержания светской беседы достаточно прочесть рецензию или посмотреть трейлер, а не фильм. Это вполне нормальная степень «легкого знакомства», и если бы завтра запретили рецензии и трейлеры, то эти люди все равно не пошли бы на это кино, потому что у них нет на это времени и желания.

# Марксистская теория культуры и кино

*Текст лекции Алексея Цветкова, прочитанной в книжном магазине «Циолковский» в декабре 2017 года*

## 0

Здравствуйте, меня зовут Алексей Цветков, сегодняшняя наша тема – «Марксистская теория культуры и кино», и начнем мы вот с чего. Давайте в нулевом пункте, в эпиграфе нашей лекции, зададимся вопросом: а что такое вообще кино? Что это за социальная практика – смотреть фильмы, чем она характерна?

Первое: в кино наконец-то в полной мере создан призрак, не живой и не мертвый персонаж (видимость живого), и это совсем не то же, что театр, где перед нами живые актеры. Кино обладает максимальным эффектом достоверности, окна, открытого в некую очевидную реальность, которая никогда при этом не существовала. То есть максимальная достоверность плюс максимальная иллюзорность призрака. Эта двойственность запускает наше бессознательное, включает архив наших переживаний. Конечно, и в других искусствах так, но в кино этот эффект достигает своего максимума. Главное же отличие кино от литературы в том, что зрителю не нужно

включать визуальное воображение, эта работа уже сделана, поэтому перед экраном мы либо включаем рефлекссию, так поступает меньшинство, либо включаем прямую идентичность с кем-то из персонажей, и тогда наше бессознательное задействовано на полную мощность.

Второе: кино задействует нашу эмпатию, но при этом это именно тренажер эмпатии. В кинозале или просто у компьютера мы учимся сопереживать герою или, в более редких случаях, сопереживать создателю фильма, не предпринимая при этом никаких немедленных действий. Это важнейший массовый опыт пассивной эмпатии с отложенной реакцией.

Третье: тиражируемость. В отличие от театра, где ничего дважды повторить нельзя, мы можем смотреть одно и то же кино сколько угодно раз в скольких угодно местах, и нас самих, зрителей, может быть сколь угодно много.

Теперь суммируем все это: материализация призрака плюс максимальная достоверность плюс максимальная иллюзорность плюс опыт пассивной эмпатии, не ведущей к немедленным действиям, плюс тиражируемость, повторяемость, конвейерная, индустриальная черта. Если мы сосредоточимся на всем этом, мы многое поймем о нашей цивилизации, о культурной индустрии капитализма, о нас самих и сможем перейти к марксистской теории культуры и кино, которая рассматривает кино и как массовый социальный ритуал – в двадцатом веке приличная американская семья идет по выходным в торговый центр и смотрит там фильм, – и

как наглядную форму идеологии, а точнее, как фронт борьбы идей, и как конкретный вид бизнеса, источник дохода.

На одном этаже пирамиды кино это практика эпохи толп, потребительских армий, а на другом этаже с помощью кино выявляется эстетская оппозиция, которая изобретает свой, эзотерический язык для более тонких чувств и более длинных мыслей, не уместяющихся в капитализм.

## 1

Вообще, заявленная выше сегодняшняя тема распадается на четыре отдельные темы:

Марксистская теория культуры вообще

Марксистское понимание кино (любого) как вида искусства

Теория построения марксистского нарратива, сюжета, истории в кино. Такое кино само заявляет себя как марксистское

И наконец, самое сложное, не очевидное и потому самое интересное – марксистская теория формы кино, марксистский способ производства фильмов. То есть «как?», а не «что?» показывать. Формалистический аспект.

Обо всех этих четырех сторонах вопроса я попробую сказать хотя бы что-нибудь.

И начнем мы с такого пунктира пофамильного марксистской теории культуры, временно забыв о кино.

Маркс, как известно, был театралом, обожал Шекспира и Софокла, в Лондоне ходил с женой на спектакли; даже когда у него не было денег на сидячие места, он стоял в самом непрестижном секторе. Маркс задавался вопросом: как искусство, созданное в совершенно других классовых условиях, продолжает волновать нас и теперь? Он объяснял это через концепцию неотчужденного труда, каковым и является художественное творчество. В силу своего цельного и вдохновенного, а не навязанного характера искусство может в своих результатах очень далеко выходить за пределы породившей его эпохи. В этом секрет его универсальности и долгой жизни. Известно, что Маркс планировал после «Капитала», если он его когда-нибудь закончит, написать книгу о Бальзаке и выделял Чернышевского как важного эстетического теоретика.

Но марксистская теория культуры в русскоязычной традиции для меня лично начинается все же не с Чернышевского, а с работ Плеханова. Например, с его статей «Карл Маркс и Лев Толстой» (у него есть и отдельный текст о Толстом) или «Евангелие от декаданса». Это классические яснейшие примеры марксистской «теории отражения». Плеханов несколько механически сводит литературу и культуру вообще к конкретной политической ситуации, борьбе классов, конкуренции мировоззрений разных социальных групп. Но мне жаль, что сейчас он почти забыт, потому что делает он все это очень убедительно.

Еще яснее все то же самое видно в статье Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции». Это настоящий образец рассмотрения, взгляда, оптики классического марксизма в отношении культуры.

Эту ленинскую линию в трактовке художественного по-своему пытаются продолжать и Воронский, и пролеткультовцы, и лефовцы. Интересную попытку создания научной эстетики предпринимает Владимир Фриче.

Дальше приходит Дьердь Лукач, он создает собственную теорию романа, в которой теория отражения достигает своего пика, а с другой стороны, она там предельно усложняется, наполняется гегельянскими парадоксами. В СССР главным союзником Лукача, его советским аналогом, если угодно, был Михаил Лифшиц – бичеватель ересей авангардистских и модернистских и самый серьезный из советских теоретиков культуры. Лифшицу мы обязаны хотя бы тем, что он собрал все, что Маркс, Энгельс и Ленин написали по вопросам культуры и эстетики.

А с другой стороны, в 20-х годах двадцатого века появляются работы Антонио Грамши, который все чаще говорит об автономии надстройки и даже об обратном влиянии надстройки на базис.

И вот на этих фамилиях – Лукач, Грамши, Лифшиц – заканчивается классическая марксистская теория культуры (теория отражения), да и вообще классический марксизм как оригинальный способ мыслить заканчивается на рубе-

же 20–30-х годов. Что, конечно, не означает, что с этого момента уже нельзя быть классическим марксистом. Да сколько угодно, но просто в этой традиции появляется нечто качественно новое и иное.

Новые поколения левых теоретиков и критиков культуры регистрируют гораздо более сложные отношения между формой, содержанием, социальным наполнением, постепенно отказываясь от самой этой упрощенной схемы «надстройка/базис», где культура понималась как надстроечный и подчиненный феномен, и начинают понимать культуру как часть тотального производства, вплоть до нынешних работ Паоло Вирно, говорящего о товаризации любого нашего опыта, о присвоении капитализмом любых форм коммуникации и о перспективах живого труда.

Но вернемся к моменту возникновения этого нового понимания культуры в марксизме. Прежде всего это Вальтер Беньямин с его концепцией «ауры» произведения, впервые изложенной в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Аура произведения замечается нами только после того, как она исчезает. Пока она работала, она оставалась нерегистрируемой, невидимой. Беньямин спрашивает: почему, если репродукция «Моны Лизы» у вас на стене ничем не отличается от оригинала в Лувре, она при этом не стоит столько же? А в своей статье по теории перевода Беньямин дает важнейший ключ к марксистскому пониманию смыслообразования в языке.

Дальше Теодор Адорно – главный критик культурной индустрии двадцатого века и главный адвокат всего авангардистского. Чем непонятнее, тем лучше. Если вы не поняли современного художника – это ваша проблема, вы столкнулись с собственной буржуазностью, не смогли стать соучастником и остались разочарованным потребителем. Это полезная для вас, хотя и травматичная ситуация. «Эстетическая теория» Адорно – это настоящая библия модернизма, она не дописана (и трудно представить ее себе дописанной), и все же там сказано достаточно о том, что новое искусство несет в себе необходимую инъекцию утопического, и о том, почему люди порой столь болезненно воспринимают такую прививку. Атональность в музыке Адорно воспринимал как настоящее прикосновение к утопическому, как режим неподчиненности, самостийности знаковых единиц, а в додекафонии обнаруживал звуковой аналог иного общественного устройства и иной организации наших чувств.

В следующем поколении это Фредрик Джеймисон, один из основателей американской «калчер стадиз» (Cultural studies), человек, который ввел в обиход такие понятия, как «политическое бессознательное», которое ему нравилось обнаруживать прежде всего в массовой культуре, а также «символическое картографирование», проясняющее отношения отчужденного капитализмом человека к городскому и вообще к жизненному пространству.

А также Бенджамен Бухло – ведущий марксистский арт-

критик американский, понимающий современное искусство прежде всего как продуктивный конфликт между художественным производством (то есть все тем же неотчужденным трудом) и арт-индустрией, то есть идеологическим аппаратом, буржуазной фабрикой успеха, авторства, майнинга символического капитала. Бухло – редактор важнейшего журнала «Октябрь», названного так в честь фильма Эйзенштейна о русской революции. Это вообще интересная американская традиция. Когда-то троцкист Клемент Гринберг написал знаменитую статью «Авангард и кич». От этой статьи в своей критике отталкивалась Розалинда Краусс, она известный теоретик фотографии, и, собственно, она и создала «Октябрь» в 1976 году. И вот сейчас там редактором Бенджамин Бухло, про которого в России так часто говорят, что мыслитель с фамилией Бухло не в той стране родился.

Джон Берджер – британский теоретик визуального, занятый тем, как новые формы собственности и зависимости отражались в живописи, как вся эта скрытая, латентная политэкономия перешла из живописи в фотографию и, конкретно, в рекламу. В 1970-х он снял для «Би-би-си» сериал «Способы видеть» и потом превратил это в книгу «Искусство видеть». По-русски так же выходил сборник его работ о фотографии.

Другой британец – Терри Иглтон – литературный критик и марксистский аналитик постмодернизма.

И раз уж мы заговорили о литературе, стоит назвать Фран-

ко Моретти с его книгами «Буржуа» и «Дальнее Чтение». Метод «больших данных» помогает Моретти понять, как изобретение новых литературных форм связано с введением новых форм власти, как связаны вдохновение и неосознанный социальный заказ. Экономическое деление современного мира на центр, периферию и полупериферию помогает ответить, почему одни новые приемы в литературе приживаются, а другие – нет. Как работает читательский отбор? Эволюционирует ли литература и если да, то по каким общим законам?

Главный марксистский историк в Британии – Эрик Хобсбаум, и недавно по-русски вышел сборник его работ именно о культуре XX века. Почему в конкретный момент опера ушла, а джаз поднялся? Куда делся венский модерн? Как связан культ ковбоя, популярность вестернов и конкуренция разных версий капитализма во второй половине двадцатого века? У Хобсбаума довольно социологический, почти плехановский взгляд на эти вещи, и он совсем не боится тут быть старомодным в своих оценках.

Последний, кого я хотел бы назвать в этом ряду, – Ги Дебор, автор концепции «спектакля» (или «зрелища», как иногда это переводят). Производство зрелища для Дебора это вообще отмычка к пониманию того, как работает поздний капитализм. Дебор и сам снимал авангардные фильмы, абсолютно антизрелищные такие. Про него принято говорить, что он создал свою теорию, мало на кого и на что опираясь,

что это был совсем неожиданный интеллектуальный взрыв. Но, конечно, ничто не берется ниоткуда, и можно с уверенностью сказать, что на Дебора оказал серьезное влияние Анри Лефевр, марксистский теоретик культуры и городского пространства.

В целом марксистская теория культуры успешно развивается сейчас в сочетании с феминистской критикой, с психоанализом. Я ничего пока не сказал о Славое Жижеке, может быть самом известном современном марксистском понима- теле кино, мы поговорим об этом дальше, в следующей ча- сти.

А сейчас скажем о том, что существует даже такая иро- ничная теория вытеснения левых в культуру начиная с 1970- х годов. То есть после завершения БОЛЬШОЙ революци- онной ситуации 1960–70-х нужно было как-то канализи- ровать столь заметное количество несогласных леворадика- лов, которых продолжали выпускать, производить западные университеты, и вот культурные институции – галереи, арт- журналы, авангардные театры, кинокритика, нон-профит- ные фестивали стали таким местом для левых, где они мог- ли бы переживать свое нестыдное поражение, предаваться сложным критическим построениям, упражняться в бунтар- ской рефлексии, выдумывать новые термины и мечтать о ре- ванше, о том, что революционная ситуация вновь вернется в этот мир. Главное, чтобы все это происходило как можно дальше от реальной политики и уж тем более от реальной

экономики капитализма.

Теория, конечно, шутливая и неглубокая, но какая-то часть исторической правды в ней, безусловно, содержится.

## 2

После этого, очень субъективного, обзора давайте вернемся на сто лет назад и теперь поговорим именно о кино и его марксистской теории. Теории формы, содержания, о конкретных марксистских режиссерах, которые часто были одновременно и теоретиками, и практиками. Невозможно не вспомнить тут фразу Ленина «Важнейшим из искусств для нас является кино!». Я еще помню времена, когда эта мантра висела белыми буквами на кумаче во всех кинотеатрах моего детства. Эта фраза прекрасно развита в статье Троцкого «Церковь, кабак и кинематограф», где речь идет о том, как царское государство создавало сеть церквей и кабаков, чтобы держать народ в нужном состоянии, а советская власть создаст сеть кинотеатров, которые придут церквям и кабакам на смену.

Я не хочу сказать, что Ленин и Троцкий были теоретиками кино, но кино понималось ими как важнейший инструмент большевистской культурной революции. И в 20-х годах у нас было много важного замечено и сказано о кино прежде всего формалистами. Шкловский. Тынянов. Эйхенбаум. И пролетарскими теоретиками нового искусства, вроде Сергея

Третьякова. Он – один из идеологов ЛЕФа, и очень интересна его «фактография» как попытка перенести марксистскую теорию производства в мир новых медиа – радио, фотографии, кино. Не удивительно, что он был расстрелян в 37-м году. Брехт написал об этом очень трогательные стихи. И жаль, что Третьяков фактически забыт.

Но! Теория кино как таковая, кинорефлексия для меня с самого начала является марксистской и воплощается в такой фигуре, как Эйзенштейн. Гигант, гений, совершенно ренессансный по своим возможностям человек и стартовый, начальный теоретик этого жанра искусства с его манифестом «Монтаж аттракционов». По Эйзенштейну, кино станет способом прямого проникновения диалектики в мозг. Он создает новый революционный киноязык. Кино он понимает как лучшую форму организации массовых эмоций. Для этого ему нужна теория как горизонтального, так и вертикального монтажа, максимальная пластичность, ликвидность иллюзии делают кино способом конструирования реальности, а не просто средством отражения или показывания ее. Людям предлагается признать своим некий новый опыт, который вновь и вновь случается на экране. Эйзенштейн утверждает, что за любой эстетикой стоит та или иная «политика образов». И это отсылает нас к знаменитой фразе Вальтера Беньямина, уже упомянутого: «Правые всегда эстетизируют политику, а левые всегда политизируют эстетику». Интересно, что в самой полной мере «монтаж аттракционов», пред-

ложенный Эйзенштейном, реализовался в итоге не в кино, а в видеоклипах, как в жанре, который возникнет только через полвека после создания этой теории.

Эйзенштейн говорит, что фильм должен быть как бутылка с шампанским, где сюжет, история – это только сама бутылка, а главное – напиток, это не сюжет, а выстроенное монтажом отношение. Интересная инверсия формы и содержания, где сюжет уподобляется вмещающему сосуду.

Все мы помним в «Броненосце „Потемкине“» женский кулак, поднятый как символ революции и одновременно как символ ее обреченности. Кулак беззащитный и к тому же смонтированный с ее локоном. Эйзенштейн очень интересовался психоанализом, хотя и не во всем с Фрейдом соглашался. Сексуальность он понимал как спрятанный в любой сцене универсальный язык, как необходимое условие самого разговора и о революции и о производстве. На эту тему много шутит Гринуэй в своем недавнем фильме, 2015 года. И об этом нам многое могут сказать рисунки Эйзенштейна, весьма фривольного, гомоэротического и садистического плана, недавно их альбом издан и в России тоже.

Самый амбициозный замысел Эйзенштейна – экранизация «Капитала» Маркса. Он понял, как это сделать, читая джойсовского «Улисса». Экранизировать один день из жизни рабочего. Сталин не поддержал этот план, сказав про режиссера: «Да он просто сумасшедший!» В 2011 году выдающийся немецкий документалист и новатор Александр Клуге

снял восьмичасовой документальный фильм о том, как могла бы выглядеть эта экранизация «Капитала», привлек многих интеллектуалов и знатоков. Получилась уникальная работа в моем любимом жанре «кино про кино».

Кроме «Монтажа аттракционов» от Эйзенштейна нам остался бесконечный корпус текстов, например недавно опубликованное отдельно эссе о Диснее – блестящий пример кинотеории и кинорефлексии.

Но Эйзенштейн, конечно, работал не один. Рядом с ним Кулешов с его диалектическим отношением к звуку и изображению, и Дзига Вертов, который создает теорию и практику ранней советской документалистики. Вертов становится для документального кино тем же самым, чем был Эйзенштейн для художественного. Все это великолепие, революционный кинематограф, окончательно заканчивается к середине 30-х годов, когда под партийным контролем советское кино в итоге идет другим путем, ему отводится роль такого массового антидепрессанта, оно копирует теперь голливудские приемы и рецепты. Такой Голливуд мелодраматический, но только про коммунистов и счастливых трудящихся, вот и получаются фильмы «Цирк» и «Волга-Волга». Эйзенштейн, вернувшись из Мексики, вписывается в это кино, но это уже совсем другая история. Вплоть до «оттепели» это наследие 20-х годов будет не востребовано и опасно. И только в 60-х Михаил Ромм начнет использовать почерк и приемы Вертова в «Обыкновенном фашизме» и в фильме «И все-

таки я верю!». Хуциев что-то такое начнет делать в «Заставе Ильича», где есть сцена поэтических чтений в Политехе знаменитая; Андрей Кончаловский вернется к этому наследию в своих первых фильмах «Первый учитель» и «История Аси Клячиной». И даже самого Дзигу Вертова нам покажут в мгновенном эпизоде в фильме «Республика ШКИД». Отчасти они вернутся, но «оттепель» ненадолго.

Если же говорить о марксистской рефлексии позднесоветского кино, то тут я бы отослал к двум текстам. Это рецензия Сартра на «Иваново детство» Тарковского, где Сартр говорит, что в этом фильме уже есть взгляд, которым будет смотреть новый человек, экзистенциальный коммунист будущего. А с другой стороны, контрапунктом я бы назвал статью Славоя Жижека о «Солярисе» Тарковского, где он доказывает, что все прогрессивное начало, рефлексивный пафос первоисточника, лемовского романа, потерян у Тарковского и заменен мистическим символизмом, квазирелигиозностью.

### 3

Так или иначе то, что начали Эйзенштейн и компания, поддержано в мире. Во Франции 30-х Жан Ренуар, сын знаменитого художника, создает марксистское кино – «На дне», «Жизнь принадлежит нам», «Преступление господина Ланжа» и его теорию во французской коммунистической прессе вместе с Луи Арагоном. Возникает свой кинематограф во-

круг компартии и радикальных профсоюзов. Всех их очень мобилизует Гражданская война в Испании, которая многими воспринимается как начало международной революции. И поддержка левых в Гражданской войне в Испании впервые проявляет такое явление, как «голливудский марксизм». Выясняется вдруг в конце 30-х, что многие голливудские сценаристы исповедуют социалистические идеи, и некоторые режиссеры тоже, и актеры. Выходят американские фильмы «Блокада» и «Испания в огне» по сценарию Хемингуэя. В 40-м году Уолт Дисней увольняет своего главного художника, создателя большинства персонажей, за то, что он оказался марксистом, создал внутри компании «Дисней» профсоюз и пытается организовать забастовку. Для Диснея, человека правых взглядов, это было травмой, он уволил половину своих сотрудников и создал антикоммунистический союз кинематографистов с целью выявления революционной угрозы в Голливуде. Одним их главных доносчиков, стукачей, информаторов о тайных марксистах становится молодой голливудский актер Рональд Рейган, будущий президент США. ФБР начинает выяснять, не проникают ли идеи левых в массовое кино, повсюду выискивается скрытая коммунистическая пропаганда. Во времена маккартизма, уже после мировой войны, настоящие антикоммунистические чистки в Голливуде происходят. Вынуждены уехать из страны даже Чарли Чаплин и Орсон Уэллс, которые никакими марксистами не были, конечно, но подозревались. Хотя «Гражданин

Кейн» Уэллса вполне можно трактовать как антикапиталистический левый фильм. И в поздних фильмах эмигрировавшего Чаплина, начиная с «Мсье Верду», неким обратным образом появляется марксистская тема. Поразительно, что Чаплин пророчески предсказал свою судьбу в знаменитой сцене из «Новых времен», где Бродяга «случайно» становится во главе пролетарской демонстрации с красным флагом и тут же попадает в полицию. Жизнь буквально воплотила эту комичную сцену в судьбе режиссера ровно через десять лет.

О левых в Голливуде есть как минимум три фильма (снова мой любимый жанр «кино про кино»). Это «Колыбель будет качаться», фильм такой известной пары голливудских левых – Тима Роббинса и Сюзан Сарандон, он лет 15 назад вышел. Во-вторых, «Трамбо» (2015 года), о судьбе марксистского сценариста, и «Аве Цезарь» братьев Коэнов – комедия, в которой есть заговор сценаристов марксистских вместе с философом Маркузе. Фильм о том, что христианство было массовым утешением раньше, теперь таким массовым утешением стал Голливуд (строго по статье Троцкого, которую я упоминал), а для тех, кого не устраивает ни христианство, ни Голливуд, потому что они сами внутри Голливуда работают, есть марксизм как более элитарная форма самообмана.

Еще есть об этом замечательная статья, а точнее, глава из будущей книги Михаила Трофименкова в журнале «Сеанс» и на их сайте. Трофименков – уникальный рассказыватель политической истории кино: марксизм в Голливуде,

как японские и немецкие левые «герильерос» были связаны с независимым кинематографом своих стран, как алжирский кризис во французском кино сказался – любимые его темы, и никто лучше него этого не делает по-русски.

«Голливудский марксизм» начиная с 1960-х это уже привычно и никого не пугает. Своих левых симпатий не скрывает Оливер Стоун. Его политический идеал – Генри Уоллес, социалистический кандидат в президенты после Рузвельта, не состоявшийся и не допущенный до выборов в результате заговора элит. «Голливудским марксистом» часто называют Кэмерона, и он никогда не отказывается от этого титула. Действительно, «Титаник» – это классовая модель общества, у Жижека это досконально разобрано. «Аватар» вообще про мировую революцию фильм: корпорации и генералы против аборигенов, ученых и разочаровавшегося в войне ветерана. В моей последней книге есть большая глава про «Голодные игры», где разбирается, что это совершенно марксистский нарратив до середины последней серии. Показана роль рабочих, революционная организация, роль богемы, освобожденный район, раскол элит, вполне классический сценарий революции. Но в конце выясняется, что революционный лидер сама представляет опасность, ее нужно устранить; и после этого фильм заканчивается вообще сценой из рекламы чего угодно, семья у собственного домика, запечатленный идеал среднего класса оказывается результатом этой грандиозной революции. Но не буду пересказывать собственный

текст, книга выложена в Сети, ее легко найти.

Голливудский марксизм до сих пор никуда не делся. Те же Роббинс и Сарандон вспоминаются. С 70-х годов ходит шутка, что Голливуд – это рассадник трех смертных грехов – марксизма, кокаина и гомосексуализма. Есть и другая шутка – только саентология потеснила марксизм в головах голливудской богемы.

Но вернемся в послевоенную Францию и вообще в Европу. Убежденный коммунист и сюрреалист Бунюэль создает собственный проект марксистского кино. «Земля без хлеба» сразу всем вспомнилась, но я бы выделил два других его фильма как образцовые. Это «Ангел-истребитель» и «Скромное обаяние буржуазии». Первый фильм о том, как представители правящего класса и сопутствующего истеблишмента не могут выйти из комнаты, потом придумывают ритуал, который их спасает, но не могут выйти уже из церкви. В финале, когда стадо баранов гонят в кадре под колокольный звон, я испытываю физическое наслаждение. А второй фильм о том, как такие же представители буржуазии и истеблишмента не могут поесть, им все время что-то мешает. На мой вкус, лучших фильмов об обреченности буржуа как класса, об иррациональности их положения и отношений просто нет. Бунюэль был близок к журналу «Сюрреализм на службе революции», где ковалась вся эта теория.

В конце 50-х появляется «новая волна». Новое поколение французских режиссеров. Сам этот термин мало что значит,

это не самоназвание, а журналистский штамп. То есть он не сводится ни к чему. Но у большинства режиссеров «новой волны» сильная левая составляющая, что довольно типично для французской богемы. Показательно, что и Трюффо, и Годар, и Шаброль начинали как кинокритики в одном и том же журнале «Кайе де синема», где они высказывали свое недовольство всем прежним кинематографом, и вот начали снимать сами. Это и была «новая волна». Снимать без звезд, без декораций, с минимальным бюджетом. Отказаться от смешных мелких условностей жанрового буржуазного фильма. Их сместило положение рук героя на руле в автомобиле, когда герой говорит. Они говорили – если бы он действительно так вел машину, то давно бы врезался. Но при этом фильмы самих режиссеров «новой волны» могли быть сколь угодно условными, символическими, как «новый роман» Робба-Гриэ (который, кстати, тоже снимал кино). То есть мелкая техническая условность в кино высмеивалась, а большая, заявленная, не скрывающая себя условность приветствовалась.

Уже в 70-х Шаброль снимает свой самый марксистский фильм «Нада». Это попытка создать левацкий гошистский детектив о двусмысленности революционного насилия, группе городских партизан («левых террористов», как их называла пресса), похитивших американского посла. Здесь, конечно, Шаброль и другие конкурируют с самым главным марксистом «новой волны» – Жаном Люком Годаром. Годар

заходит дальше всех и как теоретик, и как практик. Он говорит ключевую мантру нашей лекции: «Я не хочу делать политические фильмы, я хочу делать фильмы политически». То есть «как?», а не «что?» – все дело в методе, в способе производства. Годар открыто, демонстративно наследует Брехту. В «Безумном Пьеро» есть известный момент, когда герой Бельмондо едет в машине, ведет важный разговор, а потом оборачивается, смотрит на нас и говорит: «А что зрители об этом думают?» Снова условность и герой за рулем. Брехтианский момент, сразу вспоминается его теория «очуждения» (не путать с «отчуждением»). Удовольствие в этой сцене зритель должен получать не от Зрелища, а от саморазоблачения Зрелища, от ощущения, что все самое важное в любом фильме происходит в зале, в головах зрителей, а не на экране.

На пике революционных событий 1968-го Годар вообще отказывается от авторства и растворяется в созданной им «группе имени Дзиги Вертова». Он говорит: «Я не считаю себя французским режиссером, я считаю себя китайским режиссером. И даже не режиссером, а кинорабочим». Настолько важна для него «культурная революция» в тогдашнем маоистском Китае. Для него важно, можно ли сделать видимым, экранизировать сам процесс производства ложного сознания, производства идеологии, производства спектакля. Во время студенческой революции он снимает «кинолисточки» на баррикадах и в бастующих цехах. Его группе нуж-

ны деньги, и он снимает провокационную рекламу парфюма, хотя и называет рекламу фашизмом. Получается очень показательный рекламный ролик: влюбленная пара просыпается в отеле, включают радио, там тревожный репортаж о Палестине, арабские повстанцы партизанят против Израиля; пара начинает ссориться из-за палестинской проблемы, но вот она открывает флакон, и влюбленные успокаиваются, улыбаются, проблемы больше нет, никто не слышит больше тревожных новостей. Нетрудно себе представить, что думал Годар об идеологии и ложном сознании, снимая этот ролик.

Годар говорит: вместо отражения убогой реальности нужно демонстрировать реальную убогость самого отражения. То есть нужно саморазоблачение формы, медиа. Это высший пилотаж в смысле сложности, это мало у кого получается, но зато это моделирует и мобилизует по-настоящему радикального зрителя. «Тот, кто обладает этим методом, может и долларовую банкноту революционно экранизировать», – провокационно заявляет Годар. Любимая идея его ранних картин – при капитализме проституция является наиболее общей метафорой человеческих отношений. Но вот в 1967-м, накануне студенческой революции, у себя в квартире он снимает свой самый марксистский и по форме и по содержанию фильм «Китайка», ставший легендой, образцом.

В бэкграунде там «Бесы» Достоевского, оттуда проекции главных героев, но это ни для кого не было важно тогда, не важно и сейчас. Для нас самый важный момент этого филь-

ма – лекция о Мельесе, основателе немого кино, почему он был подлинным релистом в отличие от Люмьера. В этой коммуне молодых маоистов один из них объясняет это своим товарищам, и это ключ к годаровскому пониманию кинопроизводства. А я больше всего в кино люблю, когда на экране рассказывают о кино. Недавно вышел «Молодой Годар», или «Редутабль», о том, как снимали «Китайнку», это тоже кино про кино, о срыве Каннского фестиваля. 1968-й – единственный год, когда фестиваль не проводился из-за всеобщей забастовки и студенческой революции. О романе Годара и Анн Вяземски. Это легкая жанровая комедия, и все равно это интересно. Этот фильм хорош уже тем, что у кого-то возникнет стимул посмотреть «Китайнку», которая, при всей ее иронии, остается иконой марксистского кино и по форме, и по содержанию. Когда надежды Годара на скорую мировую революцию не оправдались, Годар распустил свою группу, вспомнил о своем имени, пережил еще ряд периодов, получил «Оскар» и подарил его своему бухгалтеру и в последние годы снимает меланхолические постмарксистские фильмы («Фильм Социализм», «Прощай, речь»), в которых он спрашивает нас: так что же лучше – жить или рассказывать о жизни? Непростой вопрос, особенно если учесть особое отношение Годара к самому общепринятому рассказыванию, господствующему нарративу.

С другой стороны, в тогдашней Франции 60-х был человек, режиссер-новатор, который и Годара критиковал как

пижона и клоуна буржуазного, не настоящего марксиста, а себя считал как раз настоящим. Это Ги Эрнест Дебор, который делал совсем антизрелищные фильмы, антифильмы, бросая вызов спектаклю. «Вопли в защиту Де Сада» – самый известный. Сборник кинотекстов Дебора выходил в издательстве «Гилея» несколько лет назад.

А с третьей стороны, там же и тогда же был Жан-Мари Штрауб – брехтианец, начинал еще с Ренуаром. Это такой псевдодокументализм, аскеза, рефлексивное кино, отрицающее буржуазный психологизм. В своем бескомпромиссном марксизме Штрауб нарушил, кажется, все правила массового кинопроизводства.

## 4

В Италии Пазолини. Он начинал как неореалист, снимавший фильмы и писавший книги о трудной судьбе итальянского люмпен-пролетариата, бедняков, но в 60-х, как и у многих, его кинопочерк радикально изменился. Всю жизнь состоял в компартии, критиковал «новых левых» с ортодоксально-марксистских позиций. Важно, что Пазолини не просто режиссер, но еще и теоретик литературы и вообще искусства. Самый марксистский, программный его фильм-манифест, на мой взгляд, это «Теорема», там очень мало говорят, но действие схематично сконструировано неким идеальным образом.

Кроме него Бертолуччи, еще один маркированный марксист-режиссер. Не так давно по-русски вышла книга его интервью. Поразительно, насколько он был ангажирован политически, объясняя то, что он делает; везде у него «классовая борьба», «кризис буржуазности», «судьба трудящихся». Даже когда он говорит о самых отвлеченных своих, эстетских фильмах. Самый политический его фильм – это, наверное, «Двадцатый век». На фестивале в Москве, куда он привез этот фильм и даже согласился на то, чтобы все сексуальные сцены из него вырезали, Бертолуччи сказал зрителям перед премьерой: «Я извиняюсь перед советскими зрителями за обилие красных флагов в моем фильме, представляю, как они вам здесь надоели». Повисло неловкое молчание. Там действительно красивая сцена в финале, где у каждого жителя деревни был, оказывается, все это время спрятан красный флаг. И вот после того, как они убили помещика и прогнали фашистов, они сшивают эти флаги вместе в одно общее полотно, получается такое общее рукотворное небо солидарности, социалистический купол. И это почти конец фильма, но появляется правительственная машина, и восставших вооруженных людей разоружают, призрак коммунизма остается призраком, а в эпилоге появляется крот, который весной роет землю, это «крот истории», о котором писал Маркс. Первый, черно-белый фильм Бертолуччи назывался «Перед революцией» и вполне соответствовал названию. Даже сейчас, в относительно недавних его «Мечтателях», мы видим

все те же мобилизующие красные флаги на улице, эффектный наезд камеры на дверь, через которую нужно выйти из богемной квартиры, чтобы присоединиться к уличным бойцам на баррикадах.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.