

Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema |

Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

*Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия**Научно-исследовательский институт кинематографии**Заведующая отделом современного экранного искусства, доктор искусствоведения**All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Moscow, Russia**Research Institute of Film Art**Doctor of Science in Arts History, Head of the Department of Modern Screen Art**tsyrkun@mail.ru***ЛЕВАЯ ИДЕОЛОГИЯ В ПОСТСОВЕТСКОМ РОССИЙСКОМ КИНО**

Статья посвящена анализу отражения левой идеологии в российском кинематографе после распада СССР (1990-2010-е гг.). В качестве примера выбраны три наиболее репрезентативных фильма: «Железная пята олигархии» (1997) Александра Баширова, «Окраина» (1998) Алексея Луцка и «За Маркса...» (2012) Светланы Басковой. Автор отмечает, что в постперестроечный период левая идеология в России попала в сложный период переосмысления, перекодирования, реорганизации. Институционализация левой идеи в советское время перевела ее в консервативно-охранительный план, лишив не только авангардистского новаторского духа, но, прежде всего, пафоса социального реформаторства. Отсюда возникло негативное отношение к ней со стороны творческой интеллигенции, в свою очередь породившее новую волну критики слева.

Эта линия в новом российском кино начала проявляться, когда схлынул энтузиазм, связанный с надеждами на быстрое построение нового справедливого общества, возник первый экономический кризис протокапиталистической формации. Тогда же почти одновременно вышли на экран фильмы А. Баширова и П. Луцка. Первый снят по мотивам романа Джека Лондона «Железная пята», второй представляет собой жанровый микс-истерн, своим названием отсылающий к классическому советскому фильму 1933 года Бориса Барнета. Благодаря диалогическому характеру нарративов, обусловленному определенной связью этих фильмов с

первоисточниками, автор статьи относит их к категории кинематографа, обозначенной ею как «несобственно прямая речь». Суть этого явления, согласно Валентину Волошину и Михаилу Бахтину, заключается в следующем: пройти через «чужое», чтобы расстаться с закосневшими представлениями о якобы самоочевидном.

Режиссер фильма «За Маркса...», названного по аналогии с известным сборником статей Луи Альтюссера, называет его «новым советским кино». Это единственный в российском кино десятых годов фильм, героями которого стали представители рабочего класса, выступающие за свои права. Характерно, что он заканчивается символическим финалом, аранжированным как киноверсия «Черного квадрата» Малевича, и, таким образом, открыт для интерпретаций.

Автор делает вывод, что в поисках риторической стратегии создатели данных фильмов обращаются, с одной стороны, к «чужому» (материалу, жанровому модусу, социально-политическому импульсу), а с другой – к советскому кино 1920-1930-х гг. как к образцу идеологической мобилизации и эффективного авангардистского киноязыка.

Ключевые слова: левая идеология, Перестройка, несобственно прямая речь, «новое советское кино».



Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| **Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema** |**LEFTIST IDEOLOGY IN THE
POST-SOVIET RUSSIAN CINEMA**

The article considers the trajectory of the leftist ideology as reflected in Russian cinema after the break-up of the USSR (1990s-2010s) exemplified by three the most representative films. These are: *Iron Heel of Oligarchy* directed by Alexandre Bashirov, *The Outskirts* by Pyotr Lutsik, and *For Marx* by Svetlana Baskova. The author assumes, that after political restructuring (perestroika) leftist ideology in Russia fell under a multiaspect period of fundamental re-interpretation, receding and reconstruction. Institution-alization under Socialist government converted it into diehard conservative scale thus destituting both avant-gardist innovative spirit and the impulse of social reformation. This evoked creative class' negative attitude, which in turn caused a new wave of leftist criticism.

The latter trend materialized particularly in the pictures by A. Bashirov and P. Lutsik when enthusiasm tied up with optimistic hopes for immediate building of a new socially just society had thinned out and the first protocapitalistic economic crisis broke out. Bashirov's film is a free adaptation of Jack London's *Iron Heel*. The film by Lutsik is a genre mix, mostly "eastern", with the title alluding towards the classic

picture of the 1930s directed by Boris Barnet. Basing on dialogical structure of the narratives stipulated by a certain connection of these films with the original sources, the author refers them to the category of "experienced (reported) speech" cinema. According to Valentin Voloshinov and Mikhail Bakhtin, the gist of this phenomenon is as follows: to get thorough the alien in order to part from the stagnate foundational beliefs.

Svetlana Baskova's *For Marx* (entitled after Louis Althusser's renowned book) is actually the only film in contemporary Russian cinema featuring working class personages fighting for their rights. This experiment in "Neo-Soviet cinema", a self-conscious throwback to the socialist realism of the USSR, draws in a screen version of an iconic Malevich's *Black Square* thus being open for further interpretation.

The author concludes that in search of rhetorical strategy the helmers mentioned advert to both – the alien (original source, genre frame), as well as the Soviet cinema of 1920-1930s as the patterns of ideological encouraging and efficient avant-garde film language.

Key words: leftist ideology, political restructuring, experienced (reported) speech, "Neo-Soviet cinema".

После распада СССР в начале 1990-х гг. для левой идеологии наступил сложный период. Левые силы столкнулись с необходимостью переосмысления, перекодирования, поиска новых форм символической репрезентации. Надо сказать, что институционализация левой идеи в советское время перевела ее в консервативно-охранительный план, лишив не только авангардистского новаторского духа, но прежде всего пафоса социаль-

ного реформаторства. Поэтому с западными леворадикальными идеями в СССР боролись с таким же напором, как и с идеологией капиталистического государственного устройства, а в советском прокате нельзя было увидеть фильмов, к примеру, Жан-Люка Годара. Когда же страна провозгласила отказ от коммунистической перспективы, от идеологии КПСС, четко обрисовался политический расклад, при котором компартия оказалась не в левой, а в правой



Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema |

части политического спектра, а вот либеральная идеология – в левой. Выступая на Круглом столе «Левый художник и правый мир» журнала «Искусство кино» культуролог, искусствовед Виктор Мизиано сказал по этому поводу: «В Советском Союзе <...> левая идеология санкционировала авторитарный или даже моментами просто тоталитарный режимы. Поэтому критика этого режима апеллировала к демократии, к свободе, к плюрализму. И указывала на Запад. И, как правило, занимала позицию протокапиталистическую. То есть от левого фланга смещалась вправо – относительно западных ценностей»¹. Это вектор трансформации принципиально характерен для левой идеологии; ее приверженцы являются левыми постольку, поскольку проявляют несогласие с режимом, и становятся правыми, когда стремятся подавить протестное движение и зафиксировать status quo. С этим было связано стремление молодых режиссеров новой России в 1990-е и в начале нулевых к решительному размежеванию со старой идеологией и попытками отказа от киноязыка, который ее выражал. В этом заключалось отличие революционно направленного постсоветского креативного класса от западных коллег. Как отмечает культуролог Кети Чухров, «Все современное западное искусство является левым, потому что оно занимается критикой капиталистического общества – с этого оно и началось. Предтечей левого искусства был авангард. Термин «современное искусство» (не как modern, а как contemporary) возник в 1960-е, и это наследие авангарда как критики неравенства в обществе. В этом смысле для современ-

ного искусства нет надобности в демаркации, в заявлениях «мы левые»².

В новой России левая идеология стала ассоциироваться с отрицанием социалистических идей. Возникла парадоксальная ситуация, когда врожденный левому искусству дух протеста, как в области идей, так и в собственной практике, попал в зону ложной атрибуции. Нельзя не увидеть в таком положении дел издержки смутного времени второго явления капитализма. Но последнее само по себе в ходе движения к капитализму не могло не вызвать закономерной реакции на него, то есть появления новой волны критики слева. Нарождающаяся новая волна левого искусства в кинематографе была довольно слабой в пропорциональном соотношении к кинематографическому

207

² Олег Зинцов – Кети Чухров. Что такое левое искусство // Театр // <http://oteatre.info/chto-takoe-levoe-iskusstvo/> доступ 12.10.2017.

³ См.: Съезд кинематографистов СССР 13-15 мая 1986 г.: Стенографический отчет. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства. 1987. 315 с.

Отмечая тридцатилетнюю годовщину этого события, делегат съезда кинокритик А.Плахов и его соавтор суммируют: «Пятый съезд Союза кинематографистов СССР, отношение к которому было и остается неоднозначным, сменил руководство союза, фактически покончил с партийной цензурой в кино, снял с «полки» десятки фильмов и объявил

¹ Левый художник и правый мир. Круглый стол «ИК» // Искусство кино. № 3. 2017. С. 7-57. С. 26.



Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema |

истории советского кино с его авангардными традициями, понимание социальных противоречий эпохи, а также осознание собственной независимой художественной позиции, чтобы идейно «противостоять» мощному массовому движению на пути к провозглашенному прогрессу, то есть вести свою линию и переоткрыть левое на новой территории.

I

Вероятно, неслучайно, что лишь тогда, когда схлынул энтузиазм, связанный с надеждами на быстрое построение нового справедливого общества, и дали о себе знать негативные последствия макроэкономической политики, а затем и разразившийся первый экономический кризис протокапиталистической формации 1998-го года, были сняты подряд две картины, которые можно отнести к левому направлению. В 1997-м Александр Баширов снял «Железную пяту олигархии», в 1998-м Петр Луцик – «Окраину», демонстративно названную точно так же, как и фильм 1933-го года советского киноклассика Бориса Барнета.

Фильм Баширова поставлен по мотивам антиутопии Джека Лондона «Железная пята» (1908), написанной под впечатлением от русской революции 1905-го года. В книге рассказ ведется от лица американской революционерки XX-го века Эвис Эвергард, рукопись которой была обнаружена семьсот лет спустя, в XXVII-м веке, в эру так называемого Братства Людей. В фильме, как сказано в титрах, использованы диалоги из этого романа, и это

переход проката на рыночные рельсы». Мария Бесмертная, Андрей Плахов. Режиссерская версия перестройки // Коммерсантъ Weekend. №15. 13.05.2016. С. 10.

действительно, практически, все – кроме, разумеется, пафоса. Немаловажно упомянуть, что фильм носил студийный характер – в том смысле, какой вкладывался в понятие студии в советском искусстве 1920-х – начале 1930-х гг. Он был поставлен Александром Башировым в сотрудничестве с его студентами-воспитанниками, студией Баширова «Дебосшир-фильм» за двадцать пять тысяч долларов. Студенты работали в качестве актеров, статистов, ассистентов, администраторов и т.д.

Как это было свойственно советскому авангарду, революционный пафос здесь идет рука об руку с поисками своего киноязыка. В этом плане фильм Баширова относится, вполне вероятно, к той группе картин 1990-х, в которых эти поиски и их результат можно обозначить как «несобственно прямую речь»⁴. В то время, когда слова стерты либо скомпрометированы, стереотипы идут мимо сознания, приходит осознание того, что нужно многое испробовать, чтобы обрести почву под ногами, чтобы стать равным самому себе. Пройти через «чужое», чтобы расстаться с закосневшими представлениями о якобы самоочевидном. Естественно, что в пути будет чувствоваться

⁴ См.: Нина Цыркун. Несобственно прямая речь // Искусство кино. 1992. № 9. С. 35-40. В этой статье анализируются три фильма-экранизации зарубежной прозы («Нога», 1991, Никиты Тягунова по мотивам одноименного рассказа Уильяма Фолкнера; «Катафалк», 1990, В. Тодоровского по рассказу Фланнери О'Коннер «Береги чужую жизнь, спасешь свою» и «Хозяин», 1990, А. Хвана в альманахе «Доминус» по мотивам рассказа Рея Брэдбери «Коса»). В каждом из этих фильмов просматривается стремление опереться на «чужое слово» в качестве субстрата, на котором можно построить риторическую стратегию постсоветского кинематографа.



Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema |

некоторое головокружение, мир будет двоиться, равновесие – теряться. Зато этот мир мало-помалу приобретает объемность, стереоскопичность.

Прелесть чужого слова таинственна и сильна. Об этом подробно говорится в книге «Марксизм и философия языка», вышедшей в свет в 1929-м году под именем В. Н. Волошинова, но, возможно, принадлежавшей М. Бахтину, и во всяком случае написанной при его активном участии. Родное слово, полагал автор, ощущается как привычная жизненная атмосфера. Чужое же слово выступает важным фактором в создании исторических культур, новой исторической цивилизации, играя существенную роль «во всех без исключения сферах идеологического творчества – от социально-политического строя до житейского этикета. Ведь именно чужое иноязычное слово приносило свет, культуру, религию, политическую организацию (шумеры – и вавилонские семиты; яфетиды – эллины; Рим, христианство – и варварские народы; Византия, «варяги», южно-славянские племена – и восточные славяне и т.п.)»⁵. (В этой связи, на микроисторическом уровне истории литературы можно вспомнить хрущевскую «оттепель», когда отечественная словесность, иссушенная соцреализмом, жадно впитывала соки западной литературы: благодаря Ремарку и Хемингуэю возник дистанцировавшийся от литературного официоза феномен «исповедальной прозы»).

Чужое слово, если суммировать, авторитетно, однако использование чужой лексики

не следует смешивать с элементарным заимствованием; неслучайно автор «Марксизма и философии языка» предупреждал о возможной здесь ошибке – полном отрыве от передающего контекста – и обращал внимание на необходимость динамической взаимосвязи «чужой» и «авторской» речи. Как способ их диалогизации он называл «несобственно прямую речь», впервые прозвучавшую в сказочном мифе Лафонтена⁶, и в России ставшую излюбленным приемом Толстого и Гоголя.

Несобственно прямая речь, в едином пассаже объединяющая мысль персонажа и авторскую контекстуализацию, создает ценностную интерференцию – постоянные переходы из ценностного кругозора автора в ценностный кругозор героя и обратно. Между чужой речью и авторским контекстом устанавливаются отношения, аналогичные отношению реплик в диалоге. Соответственно, автор встает рядом с персонажем, и их отношения диалогизируются. В результате происходит преодоление отчуждения зрителя от фальсифицированной ситуации и открывается новое зрение, создается фрагмент новой культурной парадигмы постмодернистского толка.

Подобно героине романа Джека Лондона, спутница главного героя, Николая Петровича, преисполнена обожания. Она ведет рассказ из того времени, когда «пролетариат пережил поражение», какого не знал раньше, о человеке, у которого под маской самонадеянного выскочки скрывалась нежная душа. Героиня романа Эвис Эвергард ведет речь от собственного лица, а Николай Петрович читает ее текст девушке, которая в него влюблена.

⁵ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Ленинград.: Прибой, 1929. С. 90.

⁶ Там же. С. 179.



Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema |

Черты самонадеянного выскочки в сочетании с нежной душой собрались в образе героя-трикстера, которого играет сам Александр Баширов. Серьезные реплики исходного персонажа Эрнеста Эвергарда перемежаются в фильме абсурдистскими фразами Николая Петровича, со страстью выкрикивающего зачастую комичные, нелепые фразы: «Люди вставили себе золотые зубы во время застоя. Они искрошились!».

Внешне Николай Петрович откровенно плакатен, и плакат этот списан с Владимира Ильича Ленина, каким он был и остался в народном сознании, во многом сформированным советским кинематографом. Баширов пародирует его манеру говорить – быстро и эмоционально, походку, резкую жестикуляцию и эксцентричность; часто берет с нижнего ракурса, подчеркивая величественность довольно заурядного на вид человека; его персонаж, выступая, выбрасывает вперед руку (как на памятниках) или прячет ее в карман, слегка наклоняясь к слушателям. Нетрудно заметить, что Баширов здесь ориентируется не на реального Ленина-человека, а на ранние фильмы о Ленине и особенности его изображения там. В титрах автор приносит благодарность Сергею Эйзенштейну, Всеволоду Пудовкину, Льву Кулешову, Михаилу Ромму, Борису Барнету. Николай Петрович напоминает Ленина в «Октябре» Эйзенштейна, сыгранного рабочим Никандровым благодаря внешнему сходству – нежелание Надежды Константиновны Крупской видеть в роли Ленина профессионального актера совпало с ориентацией Эйзенштейна на интеллектуальное кино, несовместимое с образом-характером, место которого должен был

занять образ-типаж⁷. Однако версия Никандро-ва Крупской не понравилась: «Неудачно изображение Ильича. Очень уж суетлив как-то. Никогда Ильич таким не был»⁸. Излишняя суетливость экранного вождя, возникшая благодаря ориентации на документальные кадры, снятые со скоростью, не соответствующей скорости нынешней съемки, не понравилась многим лично его знавшим или видевшим. В частности, резко отрицательно отзывался об этом образе Владимир Маяковский: «Пользуясь случаем при разговоре о кино еще раз всяческим образом протестовать против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых. Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения – и за этой внешне-стью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли. Совершенно правильно сказал один товарищ, что Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него»⁹. Башировский персонаж отсылает как к оригиналу своего Ленина к тому, которого сыграл Борис Щукин в фильмах «Ленин в Октябре» (1937) Михаила Ромма и Дмитрия Васильева и «Ленин в 1918 году» (1939) Михаила Ромма. Однако в большей степени Николай Петрович соотносится с гротескно-сатирическим, пародийно-карнавализованным образом, созданным (с помощью переодеваний и грима) Андреем Мягковым в комедии Леонида Гайдая «На Де-

⁷ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М., 1964. С. 43.

⁸ Н.К.Крупская об искусстве и литературе. Статьи, письма, воспоминания. Ленинград-Москва: Искусство, 1963. С. 145.

⁹ Владимир Маяковский. Собр. Соч. в 12 томах. Государственное издательство художественной литературы. 1959. Т. 12. С. 95.



Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema |

рибасовской хорошая погода, на Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992), а также Виктором Сухоруковым в фильмах «Комедия строгого режима» (1992) Михаила Григорьева и Владимира Студенникова и «Все мои Ленины» (1997) эстонского режиссера Харди Волмера. Отсюда акцентированная импульсивность персонажа, перепады его настроения, парадоксальность высказываний и истеричность («Я повешусь!», – восклицает он, впадая в отчаяние).

С одной стороны, Баширов изображает своего героя сочувственно, а с другой – пустотой революционной фразеологии и пластическим поведением персонажа плутовского романа его же и развенчивает, завершая фильм подчеркнутым набором изобразительных штампов героико-революционного кино с разрыванием на груди окровавленной тельняшки и уходом подруги со смертельно раненым Николаем Петровичем на руках в кроваво-красное марево закатного солнца на морском мелководье. Эпатажная гротесковая карнавализация в симбиозе с идеализацией прошлого выступает здесь как способ новой самоидентификации автора в условиях меняющегося, принимающего подчас абсурдистские черты социально-экономического контекста. При этом художественная правда одерживает верх над искренним воодушевлением замысла, не попавшего в свое конкретное историческое время, прагматично требовавшего других героев.

Имея в виду метазадачу Баширова как представителя поколения постсоветских режиссеров 1990-х, нацеленных на поиски (выработку) нового киноязыка, а также подчеркнутую избыточность в этой картине советского

символизма, «Железную пяту олигархии», по видимому, можно диагностировать так же, как это сделал современный французский историк кино Жан-Клод Конеса относительно «Октября» С.М. Эйзенштейна, подчеркнув, в частности, его «экзальтированный» характер: «Кажется, что Эйзенштейн больше не понимает притягательной силы изображений и делает «Октябрь» как фильм, наполненный скептическими размышлениями о производстве изображений и об их избытке. В некотором роде <...> снимает вечную дилемму между стремлением к иконопочитанию и иконоборчеством...»¹⁰

II

«Окраину» дебютировавшего в режиссуре Петра Луцика по сценарию Луцика и Алексея Саморядова в определенном смысле тоже можно отнести к категории фильмов несобственно прямой речи: это черно-белая трагикомедия, структурно выстроенная как российский вариант американского жанра – вестерна, а именно «истерна» о мужиках с хутора «Романовский», у которых нувориши отняли землю, и которые решили добиться правды своими силами, при этом демонстративно поставленная в стилистике советского героико-эпического кино 1930-х годов. В отличие от фильма А. Баширова, «Окраина» П. Луцика как раз точно попала в нерв своего времени – несмотря на то, что внешние приметы времени здесь отсутствуют, если не считать современно представленного офиса безымянного олигарха. Время действия, указанное в титрах, – некий

¹⁰ Жан-Клод Конеса. «Октябрь»: кризис изображения // Киноведческие записки. 2000. № 46. С. 144-145.



Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema |

условный 199. год, что уже задает притчевый характер фильма, соответствующий всем временам. Соответственно герои «Окраины» пребывают в довольно условном пространстве, в эпохе начала времен, где они представляют собой внеморальных персонажей дохристианского, сказово-былинного типа. Они не оперируют никакой революционной риторикой, они не собирались воевать или убивать обидчиков, а лишь «разобраться тихо», но обстоятельства вынуждают их пойти на крайнюю меру.

Временная безразмерность фильма, минимально аранжированная приметами вещественной среды, вместе с тем окрашена социально-политической злободневностью. Хозяин кабинета, которого сыграл Виктор Степанов, неслучайно лишен имени; он – коллективное воплощение олигархической алчности, поразившей страну. Уместно вспомнить, что 14 ноября 1996 года журналист Андрей Фадин, за шесть дней до своей гибели в аварии опубликовал в «Общей газете» статью «Семибанкирщина как новорусский вариант семибоярщины»¹¹, опиравшуюся на данное 1 ноября 1996 года Борисом Березовским интервью Financial Times. В статье были названы имена семи человек, контролирующих более пятидесяти процентов российской экономики и совместно влияющих на принятие важнейших внутривластных решений в России. Эти сведения корреспондируют с признанием хозяина кабинета, напоминающего непомерными амбициями скорее не сказочного русского Кощея или Змея Горыныча, а суперзлодея из бондианы: «Вся кровь земли (то есть нефть

– Н. Ц.) моя будет!». Видя безнадежность своей миссии, ходоки убивают его и поджигают здание, где находится его офис, а за ним полыхает и Москва, дым заволакивает нарисованный на заднике Кремль, и эпизод таким образом символически отсылает зрителя к ситуации с нашествием армии Наполеона, воюя с которым жители сами подожгли столицу.

Утопический¹² характер фильма, заканчивающегося победой мужиков над «чудищем» и супостатом (бывшим обкомовцем) и счастливым возвращением к мирному труду на тракторах времен первых пятилеток, фильма, по-видимости, «реминисцентного» и балансирующего на грани абсурда, не мешает воспринимать «Окраину» как культурно и социально узнаваемую реальность странного нового мира и его обитателей, в том числе в перспективе будущего. П. Луцику и А. Саморядову удалось предъяснить, как писал кинокритик Игорь Манцов, «подводную часть социопсихологического российского айсберга, <...> те сны и образы, из которых выросло легендарное советское кино и коими доселе грезит коллективная душа народа»¹³.

III

В начале 1990-х Россия вступила в эпоху капитализма со всеми присущими ему противоречиями. Соответственно, в новых социально-экономических условиях необходимо должны были сталкиваться интересы хозяев,

¹² Кроме многочисленных призов на кинофестивалях в России и за рубежом, фильм, демонстрировавшийся на 49-м Берлинском кинофестивале 1999 года, получил спецприз с символическим названием «Донкихот».

¹³ Игорь Манцов. Геополитическая комедия // Искусство кино. 1998. № 12. С. 32.

¹¹ Андрей Фадин. Семибанкирщина как новорусский вариант семибоярщины // Общая газета, 14 ноября 1996 г. Доступ 10. 10. 2017.



Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema |

наемных рабочих и криминальных группировок. Постепенно начнет созревать и сознание новых общественных классов. В программе Берлинале-2013 «Форум» состоялась премьера фильма Светланы Басковой «За Маркса...» (2012), вернувшего на российский экран политическое кино и уже забытого, исчезнувшего героя – рабочий класс. Это формирующийся в новых социальных условиях класс, начинающий осознавать свое место в обществе и необходимость отстаивать свои права, не надеясь (по патриархатному обычаю) на некие внешние силы. Поскольку политизированного рабочего класса на российском телевидении не увидеть, значит, по сложившимся представлениям, такового и не существует в действительности, С. Баскову (она и автор сценария) подозревали в арт-провокации (многим она известна как создатель «самого отвратительного фильма тысячелетия» «Зеленый слоник» и участница андеграундных выставок); упрекали (в том числе во время обсуждения на «Кинотавре», где фильм тоже был представлен) в том, что она выдумала своих персонажей. Нереалистичным воспринималось изображение рабочих, которые не пьют и не используют обшечной лексики, играют в шахматы, занимаются воспитанием молодежи, цитируют Белинского, историка-марксиста Михаила Покровского, а у себя в кино клубе смотрят и обсуждают фильмы Александра Аскольдова и Жан-Люка Годара (то есть, леворадикального режиссера, с его назидательным пафосом политической борьбы), слушают лекции о том, чем отличаются фильмы голливудской «фабрики снов» от метода Брехта. Но Баскова, перед тем как приступить к съемкам, объездила множество индустриальных городов, сняла се-

рию документальных эпизодов, в том числе на ЗИЛе, часть которых использовала в монтаже, а затем уже с готовым фильмом побывала в Челябинске, Череповце, Липецке, Тольятти, Нижнем Новгороде, Владимире, Самаре, Санкт-Петербурге и других городах, где вела жаркие дискуссии со зрителями. Баскова упоминала в своих интервью, что сама побывала как раз в таком кино клубе в Липецке, где смотрели и обсуждали политический фильм «Рабочий класс идет в рай» (1971) итальянского режиссера Элио Петри. Баскова таким образом, с одной стороны, опирается на традицию агитпоездов – пропагандистский феномен времен Гражданской войны, первых пятилеток и Великой Отечественной войны. (С агитпоездами неоднократно выезжал Дзига Вертов, и на основе этой практики сделал фильм «Агитпоезд ВЦИК» (1921), во многом определивший его концепцию документального кино; в оформлении поездов участвовали Казимир Малевич, Марк Шагал и Кузьма Петров-Водкин). С другой стороны, Баскова использует современную форму бытования левого искусства – практику акционизма с его непосредственным коммуницированием автора с аудиторией, провоцирующим – в идеале – власть реагировать, а зрителя – рефлексировать и действовать.

Критики сравнивали фильм Басковой со «Стачкой» Эйзенштейна¹⁴, которая позиционировалась как руководство к действию, адре-

¹⁴ См., например: Лилия Немченко. В ожидании Маркса // Искусство кино. 2013. № 8. С. 68; Светлана Баскова: «Рабочим быть стыдно. И это ужасно». Интервью Василия Корецкого. 08.06.2012 // OPENSOURCE.RU // <http://os.colta.ru/cinema/events/details/37647/> доступ 12. 10. 2017.



Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema |

сованное мировому пролетариату как своего рода инструкция для рабочих. В отличие от фильма Эйзенштейна, главный герой Басковой не пролетариат en masse, а отдельный и довольно нерешительный, сомневающийся человек, чья обретаемая к финалу решимость доказывает неэффективность и бесплодность методов индивидуального террора. Это герой, к которому обращает свой месседж автор фильма.

Название фильма декларативно отсылает к сборнику статей философа-коммуниста Луи Альтюссера «За Маркса», своеобразному манифесту послевоенного западного марксизма, вышедшему в русском переводе в 2006-м году. Публикация книги Альтюссера на русском языке вызвала оживление интереса к автору в российской интеллектуальной среде и совпала с возрождением влияния философа на современную интеллектуальную повестку в мире и, в частности, с интегрированием его понятия *interpellation* (оклик, призыв, обращение) в актуальные концепции субъекта, идеологии и общества¹⁵. Экстракинематографическая, заэкранная деятельность Светланы Басковой корреспондирует с ее фильмической стратегией «окликания» индивидов, превращающего их в субъекты, осознающие социальный запрос и отвечающие на него. Таким образом, феномен фильма «За Маркса...» отвечает требованию, выдвигаемому историком, редактором сайта Openleft.ru, реально участвовавшим в производстве этой картины, Ильей Будрайтским: «... если ху-

дожники желают, чтобы их искусство действительно было левым, то есть подвергало сомнению существующий порядок, а не содействовало его воспроизводству, им стоит участвовать в общественной жизни не только как художникам, но и как активистам»¹⁶.

До фильма Басковой рабочий класс в новом российском кино появился только у Вадима Абдрашитова в «Магнитных бурях» (2003 год, сценарий А. Миндадзе). В этом фильме была проявлена инфицированная советским геном вера простого человека во всемогущество власти как источника порядка, потерпевшая в итоге крах. У Басковой на экран выведен новый тип взрослеющего, готового взять свою судьбу в собственные руки, постсоветского человека.

В основе сюжета – создание во время экономического кризиса рабочими литейного цеха независимого профсоюза (в противовес прикормленному владельцем официальному) с целью противостоять бесчеловечной эксплуатации, противодействовать массовому сокращению кадров и урезанию зарплат, настоять на соблюдении техники безопасности, потому что условия труда несут реальную угрозу здоровью. Но владелец завода озабочен «оптимизацией» расходов; ему нужны деньги на покупку на аукционе произведений Родченко и Малевича, чтобы развесить их у себя в офисе и пустить пыль в глаза партнерам-немцам.

Создатели фильма обозначили его на плакате как «новое советское»¹⁷ кино». Дей-

¹⁵ Луи Альтюссер. За Маркса. М.: Праксис, 2006. 392 с.; Луи Альтюссер. Идеология и идеологические аппараты государства // Журнальный зал / Неприкосновенный запас. 2011. № 3(77) // <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html>. Доступ 10.10.2017.

¹⁶ Илья Будрайтскис. Левый марш. Анкета «ИК» // Искусство кино. 2017. № 3. С. 21.

¹⁷ «Нео-советским» восприняли фильм и западные критики. См., например: Stephen Dalton. Svetlana Baskova's Neo-Marxist political drama ends up more Groucho than Karl // The Hollywood Reporter //



Нина Александровна ЦЫРКУН / Nina TSYRKUN

| Левая идеология в постсоветском российском кино / Leftist Ideology in the Post-Soviet Russian Cinema |

ствительно, «За Маркса...» – и отчасти это действительно калька с советской классики, где заводчик (Владимир Епифанцев) – супостат, не брезгающий убийством, в рядах рабочих неизбежно возникает предатель, а кто-то гибнет за правое дело. Есть и модернизированный персонаж – отец владельца завода, бывший гекачепист, переметнувшийся в лагерь Ельцина и сумевший нажиться на приватизации. И если одним зрителям фильм покажется нереалистичным, а другим – чуть ли не пародией на советское кино, то следует иметь в виду, что неслучайно здесь звучит имя Брехта: картину следует смотреть именно в его оптике, с его критической дистанции, не требующей эмоционально сопереживать и идентифицироваться с героями, но призывающей анализировать то, что видишь на экране. Схематизм как сюжета, так и основных персонажей – именно та условность, которая свойственная брехтовской эстетике.

Светлана Баскова не только режиссер, она в первую очередь художник, поэтому в фильме часто возникают либо аллюзии на известные сюжеты из истории живописи, либо знаковые изобразительные образы, в том числе афиши к советским фильмам. Завершается эта линия отсылкой к русскому авангарду – к «Черному квадрату» Малевича.

При всей его видимой однозначности и схематичности, фильм Басковой, горячо обсуждавшийся в момент выхода, в том числе на 23-м кинофестивале «Кинотавр» (2012), еще открыт для интерпретации. Он заканчивается символическим финалом, аранжированным как

киноверсия «Черного квадрата». В последнем кадре мы видим бригадира Пахомова в черном проеме окна разрушающегося здания. Он выразительно жестикулирует и что-то говорит, обращаясь прямо к зрителям, но слов его мы не слышим. И не услышанный герой фильма исчезает в этом черном прямоугольнике, оставляя нам возможность трактовать это видение, как уже более ста лет происходит с картиной-эмблемой, ставшей теперь эмблемой нового левого кино, хотя пока не нашедшего продолжения и развития.

На основе анализа трех рассмотренных выше фильмов можно сделать следующий вывод. После распада Советского Союза и возникновения новой России, ставшей на путь капиталистического развития, левая идея попала в сложную ситуацию самоидентификации. В связи с этим в области киноискусства фильмы левой ориентации представляют очень ограниченный сегмент картин, демонстрирующих различные подходы к ее переоткрытию. В поисках риторической стратегии авторы обращаются, с одной стороны, к «чужому» (материалу, жанровому модусу, социально-политическому импульсу), а с другой – к советскому кино 1920-1930-х гг. как образцам идеологической мобилизации и эффективного авангардистского киноязыка.

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

«Железная пята олигархии», 1997, режиссер Александр Баширов
«Окраина», 1998, режиссер Петр Луцик
«За Маркса...», 2012, режиссер Светлана Баскова

02.09.2013

//

<https://www.hollywoodreporter.com/review/marx-za-marxsa-berlin-review-420053>. Доступ 12. 10. 2017.

