

«Ноктюрн» Горяева или «Путешествие молодого композитора» Георгия Шенгелая? Медведкин, Донской и Барнет – иконы европейской кинокультуры, но никак не нашей. Это Чикагский университет, а не Московский, издает монографии о мастере фотомонтажа Викторе Корецком, авторе плаката «Воин Красной Армии, спаси!» (1942).

«Культовым» фильмом в середине 1990-х случился «Строгий юноша». Почему это вполне маргинальное произведение, а не, скажем, «Прометей» Кавалеридзе, не «Счастье» Медведкина? А так, без видимых причин: выморочная эстетика Абрама Роома прозвучала в рифму с модной игрой в «неоклассику», в то, что называли «большим стилем». Эстетика, однако,

была та же самая, что в антикоммунистическом «Суде чести» (1948) того же Роома, от которого «строгие юноши» 1990-х воротили нос. Выломанные из контекста – как Сергей Ануфриев

и Сергей «Африка» Бугаев выломали и экспонировали железную дверь, ведущую в чрево «Рабочего и колхозницы», – осколки советского кино стали фишками в постмодернистской игре. Игре, заведомо проигранной, поскольку наследовать советскому кино можно, лишь наследуя советскому пафосу.

Любой из Советских Союзов обладал своим пафосом, будь то штурмовой пафос «великого перелома» или тихий, но упрямый, гуманистический пафос Авербаха, Асановой, далее – по алфавиту. Попытки молодого кино работать с героической версией советского пафоса шли по двум направлениям. Одно из них, условно официальное, в свою очередь распадается на два вектора, воплощенные «Звездой» (2002) Николая Лебедева и «Брестской крепостью» (2010) Александра Котта.

Лебедев, как военно-патриотический «реконструктор», следовал «букве», но не духу пронзительной повести (1947) Эммануила Казакевича и фильма (1948) Александра Иванова. Хотя и к «букве» вопросов не счастье. Смертельную тишину скорби по не вернувшемуся из-за линии фронта разведчикам не заглушить компьютерным грохотом, с которым шли по экрану лебедевские «Рэмбо».

Котт приблизился к былому пафосу – и державному, и интимному. Но – при всем уважении к достойному фильму – он тоже реконструировал утерянное. Даже скорее снял плач по утерянному. Смотря фильм, скор-

бишь не столько по защитникам Бреста, сколько по кино, увековечившему их вслед за книгой (1957) Сергея Смирнова, ставшей, на секундочку, одной из вершин журналистики XX века.

Вторая версия героического пафоса – «Окраина» (1998) Петра Луцика и «Железная пята олигархии» (1999) Александра Баширова. Самые яркие фильмы 1990-х, удивительно живые, несмотря на их эксцентричный эстетизм. Луцик и Баширов очистили эстетику Барнета, Пудовкина, Довженко – добавив воспоминания о «Фабрике» Александра Блока и прозе Андрея Платонова – от идеологической коросты мифов, трактующих кино 1920-х – 1930-х как

«СОВЕТСКОЕ КИНО» – ТАКАЯ ЖЕ АБСТРАКЦИЯ, КАК И САМ СССР, ЗА 70 ЛЕТ СОВЕТСКИХ СОЮЗОВ БЫЛО МНОЖЕСТВО, НА ЛЮБОЙ ВКУС; НА ЛЮБОЙ ВКУС МОЖНО ПОДОБРАТЬ И КИНОТРАДИЦИЮ

транслятор партийных установок. Воскресли кино мятежное, стачечное, повстанческое. Благо праздник русского капитализма немисливо актуализировал классовый подход, растворившийся до полного исчезновения в блаженных 1970-х. Обкраденные олигархом крестьяне жгли Москву, шпика убивали юродивого-святого агитатора на фоне фабричного красного кирпичика Нарвской заставы. Это было никак не игрой с советской эстетикой (или в советскую эстетику) а-ля «Серп и молот» (1994) Сергея Ливнева или «Первые на Луне» (2004) Алексея Федорченко, а действительно ее воскрешение: не в последнюю очередь потому, что Луцик и Баширов – неподдельные «левые».

Однако их фильмы – сказки, притчи, что угодно, только не «реализм». Но «золотой век» советского кино (это примерно 1965–1985 годы) славен именно социально-критическим (и никак не социалистическим) реализмом. Это было едва ли ни единственное кино в мире, не просто озабоченное тем, где трудится герой, но сделавшее труд увлекательным сюжетом. Это мог быть труд компо-

зитора, ученого, учителя, военного, да хотя бы и разведчика, как в «Мертвом сезоне» (1968), но – в своих лучших воплощениях – он был изображен сугубо реалистически.

Наследники кино СССР – горстка режиссеров, которым искренне интересно, чем в повседневности занимаются их герои. Фермеры Бакура Бакурадзе («Охотник», 2011) и Бориса Хлебникова («Долгая, счастливая жизнь», 2012), врач Алексея Попогребского («Простые вещи», 2007). Работница птицефабрики Ларисы Садиловой («С любовью, Лиля», 2002), инспектор по делам несовершеннолетних («Сказка про темноту», 2009) и машинист метро («Сердца бумеранг», 2011)

Николая Хомерики.

Деревенские пенсионерки-охальницы Геннадия Сидорова («Старухи», 2003). Оторвы Валерии Гай Германики – тоже: фильм «Все умрут, а я останусь» (2008) вполне себе продолжает популярный в 1970-х ряд фильмов о «морально-нравственных проблемах и поисках» подрастающего поколения.

Реализм – по Андре Базену, онтологическое свойство кино как такового – открывал в советские времена простор для вариаций. От мелодрамы до фильма-диспута («Премия» Сергея Микаэляна, 1974) и героического «производственного жанра». Ничто не препятствует режиссерам экспериментировать в этом направлении и сейчас: было бы желание.

«Муха» (2008) Владимира Котта – образцовая советская мелодрама о брутальном дальнотбойщике с во-от таким добрым сердцем.

«Однажды в провинции» (2008) Кати Шагаловой – «Ромео и Джульетта» в декорациях пролетарской безнадеги. «За Маркса...» (2012) Светланы Басковой, единственного независимого режиссера России, – микст подаровской условности с бытом северного моногорода.

В былые, былинные времена Кинг Видор, постановщик «Войны и мира», человек никак не левых убеждений (он экранизировал Айн Рэнд), завершил «Хлеб наш насущный» (1934) цитатой из фильма Юлия Райзмана «Земля жаждет» (1930). Следование условной «советской традиции» – единственный, хотя и утопический, путь возвращения русского кино в большой мир, где эту традицию еще помнят. В конце концов, Андрея Звягинцева полюбили «на Западе», увидев в «Возвращении» (2003) реинкарнацию советского режиссера Тарковского.