

ШВЕЙЦЕР, Михаил Абрамович (1920 - 2000). Режиссер, сценарист. Народный артист РСФСР, лауреат Гос. Премии СССР (1977).

Родился в Москве 16 марта 1920 г. После окончания школы книгоочей Миша Швейцер, мечтавший о филологии, осенью 1938 г. направится в ИФЛИ. Экзамены провалит и в январе 1939-го пройдет в Институт кинематографии на режиссерский курс, куда был объявлен зимний набор. Юноша окажется в мастерской С.М.Эйзенштейна. Любовь к литературе от этого не только не увянет, но и обретет новое качество - станет инструментом постижения жизни в кинематографической практике. Мастер откроет своему ученику секреты «режиссерского чтения» классики. Так в отечественном кино родится один из самых литературоцентристских режиссеров, с явной при этом склонностью к эксцентричному монтажному мышлению в духе кинематографа 1920-х годов. И то и другое: психологизм высокой классики и аттракционный монтаж 1920-х -окажутся востребованными помолодевшим в «оттепели» временем. Но примирить эти два начала будет непросто. Психологизм потребует документальной достоверности киноизображения, а монтажное мышление- метафорических сопряжений.

Стремление освоить мир сквозь «магический кристалл» классической словесности скажется в первом самостоятельном фильме Швейцера «Чужая родня» (1955) по повести В.Тендрякова «Не ко двору». А перед этим, после окончания ВГИКа в 1943 г., он испробует роль ассистента режиссера на фильме М. Ромма «Человек № 217» (1945), поставит в начале 1950-х гг. несколько художественно-документальных и видовых фильмов. В 1947 г. состоится дебют трех «однокашников» Б. Бунеева, А. Рыбакова и М. Швейцера «Путь славы» (1947) по сценарию К. Виноградской о женщине-машинисте паровоза, доблестным трудом заслужившей звание Героя. В 1954 г. выйдет детский историко-революционный боевик «Кортик», поставленный с В.Венгеровым по повести А.Рыбакова.

Встреча Швейцера с прозой В.Тендрякова не была случайной. Для него «великим учителем нравственной оценки жизни», «великим учителем в искусстве» всегда был Л. Н. Толстой. Под его психологические «формулы» можно было «подставлять» любые явления духовной жизни». В том числе и проповеднический пафос этически напряженной прозы Тендрякова. В фильме находили прямые цитаты из Толстого. И в картине о противоречиях жизни послевоенной колхозной деревни вставал извечный вопрос отечественной классики – вопрос ответственности индивида перед «миром», вопрос Совести.

Трудно сказать, как бы сложились отношения режиссера с крупнейшим писателем времен «оттепели», с современной реальностью, если бы не запрет, наложенный на второй фильм по прозе Тендрякова - «Тугой узел». Он открыл печальный список «полочных» картин, а в прокат вышел оскопленный вариант под почти пародийным названием «Саша вступает в жизнь» (1957).

Внешний конфликт «Чужой родни» - столкновение колхозного и частнособственнического начал в жизни семьи Федора и Стеши Соловейковых. Из глубины же сюжета проступает главная черта Федора, в исполнении Н. Рыбникова, – его болезненная совестливость. Ему за все и всех стыдно. И прежде всего - за самого себя. Так едва ли не впервые на экране возникает образ человека «из народа», в духе «высоких» героев русской классики впавшего в состояние совестливого разлада с самим собой.

Фильм «Чужая родня» снят в традиционной манере, воспроизводящей прозаическое течение деревенского быта. Но пробиваются и смелые монтажные попытки на уровне сопряжения эпизодов раскрыть противоречия внутреннего мира героя. Эти попытки раскрывают искусственность «розового» финала, отсылая зрителя к бескомпромиссно жесткому, почти по Толстому, завершению повести Тендрякова.

Есть в картине ставшая символичной для кино Швейцера эпизодическая роль - учитель Лев Захарович, в исполнении Л.Быкова. Он присутствует на комсомольском разбирательстве семейного конфликта Соловейкова. Всем своим поведением, интонациями реплик актер, с присущей ему органичностью, вскрывает почти гротесковую абсурдность происходящего. В появлении этой нескладной фигуры проступают существенные черты режиссуры Швейцера: стремление отразить коллизию между хрупкостью внутреннего мира индивида и «сумасшествием эгоизма» (Л.Толстой) тупой, безликой среды: умение предоставить актеру возможность даже в эпизоде остро выразить этот конфликт.

После драмы с запрещением «Тугого узла» М.Швейцер обращается к сценарию дебютантов С. Лунгина и И. Нусинова «Мичман Панин», в котором историко-революционный материал (тайный вывоз за границу политзаключенных, бежавших с каторги) пропущен сквозь свойственную авторам откровенную эксцентричность. И фильм эту «несерьезность» игры с серьезным материалом поддерживает и развивает. Для Швейцера фильм «Мичман Панин» (1960) был своеобразным очищением смехом от грязи партийно-государственного судилища.

Новый этап творчества режиссера – работа над двухсерийной лентой по толстовскому «Воскресению» (1960-1961), в центре которой должен был оказаться человек с растревоженной совестью. Проблема состояла в том, что Швейцер хотел сделать фильм по Толстому, но убеждающий как совершенно достоверный случай духовно-нравственной перестройки человека, такой актуальной для реальности 1960-х.

«Ножницы» между толстовским художественным миром и современной действительностью сделали фильм стилистически неровным. Не поправила дело и смена оператора и художника во второй серии. Нестыковка «миров» откликнулась и в игре Е.Матвеева (Нехлюдов) и Т.Семиной (Маслова). Большую часть фильма снимали в манере «Чужой родни». Но и здесь прорвалось влияние экспериментаторского гения кинематографического Учителя. Не случайно один из лучших эпизодов фильма - сцену первого свидания Нехлюдова с Катюшей в тюрьме – сравнивали по образному решению с «Одесской лестницей» из «Потемкина». Здесь и актеры показали органическое понимание происходящего.

Гораздо ровнее по стилевому решению, но и безысходнее по настроению получилась последняя в творчестве режиссера экранизация Толстого – фильм «Крейцера соната» (совм. с С.Милькиной, 1987). Тема Совести разрешалась здесь с большей Печалью, нежели на заре «оттепели», остро ощущалась не только растерянность Позднышева, в точной психологической трактовке О.Янковского, но и растерянность автора перед «губительной деградацией человеческой личности» в современном мире.

После первой экранизации Толстого Швейцер обращается к советской истории 1920-1930-х годов – через советскую классику в лице В.Катаева с его повестью «Время, вперед!», а затем - И.Ильфа и Е.Петрова с романом-фельето-

ном «Золотой теленок». Картины составляют дилогию ностальгического прощания с коллективистским энтузиазмом первых десятилетий Советской власти.

Стилистически «Время, вперед!» (1965) выглядит опровержением изобразительной манеры предыдущей картины, но тем острее чувствуется классический психологизм, формирующий пространство «монтажа аттракционов», поддержанного выразительной музыкой Г. Свиридова. Блистательно снятая Н. реконструкция эксцентричного праздника коллективного Труда, по мнению критиков 1960-х, выдавливала индивидуальность из этого пространства. И действительно, едва ли не все герои картины чувствуют себя адекватными себе только в трудовом напряжении коллектива. Они не успевают заняться частной жизнью в несокрушимой публичности. И пробивается печальная нота сквозь энтузиазм трудовой акробатики. Эта нота звучит уже в документальном Прологе, в кадрах похорон Маяковского, вместе с которым хоронят и утопический энтузиазм эпохи. Остается одинокий человек, неприспособленный к частному существованию. Оттого и не забывается угловатая фигура совестливого Давида Маргулиеса, в исполнении С.Юрского, в которой есть предчувствие и 1934-го, и 1937-го, и более поздних лет, когда этого «персонажа» наверняка уже не будет в живых.

«Золотой теленок»(1968) Швейцера не о том, как талантливый авантюрист решил «взять за вымя» (и взял!) советского миллионера, но не смог реализовать экспроприированное в стране победившего Социализма. Фильм о том, как одаренная личность (Бендера играет все тот же С.Юрский, принесший сюда потаенную печаль своего Маргулиеса) попыталась взвалить на себя заботу о реанимации былого всеобщего праздника, но не выдержала ноши, оказавшись в полном одиночестве все в той же Стране.

В картине, преодолевающей фельетонность оригинала, Швейцер делает шаг к А.П.Чехову, экранизации произведений которого появятся вслед за «Золотым теленком». Это будут телевизионная «Карусель» (1970) и «Смешные люди!» (1977). Чехов и должен был возникнуть после «Золотого теленка», поскольку мера несчастного сиротства без вины виноватых персонажей картины, этих смешных (!) людей, вроде Шуры Балаганова (арт. Л. Куравлев) требовала уже чеховского художественного пространства.

Труднее объяснить логику появления политического памфлета по киноповести Л.Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли» (1975), за который режиссер был награжден Гос. Премией СССР. Вероятно, привлекла полемика советского классика с Ф. М. Достоевским, поскольку Леонов, в пародийном контексте, включает в политическую сатиру на мир капитализма ситуацию «Преступления и наказания». Благообразный клерк Мак-Кинли, в исполнении Д. Баниониса, планирует «замочить» богатую старушенцию, чтобы, получив ее деньги, обеспечить себе спасение от надвигающейся ядерной катастрофы. В фильме возникает близкий Швейцеру мотив индивидуальной ответственности человека за происходящее на Земле.

Опыт работы с кинопритчей был кстати. Швейцер в эти годы тяготеет в своем творчестве к итоговой, в метафизическом смысле, жанровой форме. Так произошел вполне логичный поворот от художественного мира Чехова к Пушкину, мирообъемность которого Швейцер уже готов был осваивать.

Трехсерийный телефильм Швейцера «Маленькие трагедии» (1980) включает не только известный драматический цикл Пушкина, но и его прозу, стихи. Объемный и разнородный в жанровом смысле материал потребовал особого композиционного решения, в котором бы отразились мировоззренче-

ские поиски и режиссера. Пролог фильма – это сюжет пушкинской «Сцены из Фауста». Точка отсчета для размышлений о современнике. Швейцер вводит в фильм и проблему места и ответственности Художника в мире. Это самая важная сюжетная линия. Так появляется итальянец-импровизатор из «Египетских ночей» (его роль играет С. Юрский), творческий диалог которого со слушателями в светской гостиной и рождает импровизации на вечные темы человеческого бытия – сюжеты «Маленьких трагедий».

Существенно для кинематографа М.Швейцера присутствие в его картинах Автора или посланца от Автора. Авторское Я в картинах режиссера приобретает новое качество, начиная с «Маленьких трагедий», где его воплощает Импровизатор, связывая Автора и с персонажами картины, и с Пушкиным. В пятисерийном телефильме «Мертвые души»(1984) присутствие Автора-Гоголя, в исполнении А. Трофимова,- художественная находка Швейцера. В нескладной высокой фигуре, вечно кутающейся и вечно мерзнущей в своем неуютном «прекрасном далеке» , выражение душевного неуютного самого режиссера с его наболевшим вопросом о Совести, об ответственности Художника.. Эта фигура – знаковая для кинематографа Швейцера еще со времен учителя Льва Захаровича в «Чужой родне». Образ вечного стыда за то , что с нами происходит.

Во всех картинах 1980-х крест Художника - совестливая печаль о катастрофизме судеб людей XX в., которые Художнику предназначено вынести на себе в убожестве прозаического бытия. Уже в экранизации Пушкина чувствуется безысходность этой печали, резко обозначившая настроение последнего периода творчества М.Швейцера, который завершится фильмами «Как живете, караси?» (1991) и «Послушайте, Феллини» (ТВ, 1993).

Первая из этих картин – рассказ о полковнике КГБ, вышедшего в отставку, но сохранившего архив с делами своих «клиентов»-стукачей и пользующегося этим архивом уже в перестроечные времена. Разоблачительные бумаги попадают в руки цепкого предпринимателя, в котором аукается фигура П.И.Чичикова, тем более, что его роль исполняет А.Калягин , сыгравший Павла Ивановича в телесериале Швейцера, и речь все время идет о мертвых «архивных душах».

В жанровом отношении фильм (сказался опыт работы над сценарием Леонова) складывается как политический памфлет, сатира на отечественную интеллигенцию, запродавшую свою душу Системе тоталитарного сыска, превратившей страну в зону всеобщего бессовестного стукачества. В этом пространстве Совесть, Стыд – абсолютный дефицит. И самым совестливым оказывается все тот же гэбист (арт. Н.Пастухов) , которого мучительные размышления приводят к попытке самоубийства.

Голос Автора слышим и в этой картине. Но как бы уже из небытия – в монохромных интермедиях под документ, где актер, похожий на А.Галича, поет его балладу «Желание славы», из которой и позаимствовано название фильма и которая, фактически, стала не только его фабульной, но и духовно-нравственной основой. «И стыжусь я до дрожи, аж синяк на виске...»

Режиссерский путь Швейцера завершится телевизионным монофильмом «Послушайте, Феллини» с одной актрисой- Л. Гурченко , которая играет актрису же, спившуюся, опустившуюся. Картина о Художнике в изверившемся, бессовестном мире, который одолело «сумасшествие эгоизма».

2 июня 2000 г. М.А.Швейцер погиб, попав под колеса автомобиля.

Литература:

Швейцер М. Я за такое искусство. – «ИК», 1963, № 5.

Его же. Письмо критику А.Свободину. – «ИК», 1966, № 6.

Его же. Школа режиссуры. – «ИК», 1978, № 9.

Михаил Швейцер: «Преодолеть сумасшествие эгоизма!» Беседа вел Г.Симанович.- Экран, 89. – М.: Искусство, 1989.

Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. – М.: Искусство, 1980 («Воскресение» М. Швейцера. Индивид и его ответственность).

Игнатъева Н. Признана «идейно порочной». История одного убийства - «ИК», 1989, № 10.

Рыбак Л.А. Как рождались фильмы Михаила Швейцера. – ВБПК, 1984.

Свободин А. Наш бог – бег! – «ИК», 1966, № 3.

Его же. Другая жизнь «Крейцеровой сонаты». – «ИК», 1989, 1.

Финк Л. На экране Леонид Леонов. – «ИК», 1976, № 5.

Фрейлих С. «Воскресение». Серия первая и серия вторая. – «ИК», 1962, 5.

Фильмография:

ПУТЬ СЛАВЫ. 1947. Мосфильм. Сц. К.Виноградской. Совм. с Б.Бунеевым и А.Рыбаковым.

КОРТИК. 1954. По повести А.Рыбакова. Ленфильм. Сц. А. Рыбакова, И.Гомелло. Совм. с В.Венгеровым.

ЧУЖАЯ РОДНЯ. 1955. По повести В.Тендрякова. Ленфильм. Сц. В.Тендрякова.

САША ВСТУПАЕТ В ЖИЗНЬ. 1957. По повести В. Тендрякова «Тугой узел». Сц. В.Тендрякова.

МИЧМАН ПАНИН. 1959. Сц. С.Лунгина, И.Нусинова.

ВОСКРЕСЕНИЕ. 1960-1961. По роману Л.Н.Толстого. Сц. Е.Га-Бриловича, при участии М.Швейцера.

ВРЕМЯ, ВПЕРЕД! 1965. По повести В.Катаева. Сц. В.Катаева и М.Швейцера.

ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК. 1968. По роману И.Ильфа и Е.Петрова. Сц. М.Швейцера.

КАРУСЕЛЬ. 1970. ТВ. И авт. сц. По мотивам ранних рассказов А.П.Чехова и его записных книжек.

БЕГСТВО МИСТЕРА МАК-КИНЛИ. 1975. Сц. Л.Леонова.

СМЕШНЫЕ ЛЮДИ! 1977. По мотивам рассказов А.П.Чехова. И авт. сц.

МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ. 1980. ТВ. По драматическому циклу. прозе и стихам А.С.Пушкина. И авт. сц.

МЕРТВЫЕ ДУШИ. 1984. ТВ. По поэме Н.В.Гоголя. И авт. сц.

КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА. 1987. По повести Л.Н.Толстого. и авт. сц., совм с С.Милькиной.

КАК ЖИВЕТЕ, КАРАСИ? 1991. Сц. Е. Козловский, по идее и при участии С.Милькиной и М.Швейцера. Совм. с С.Милькиной.

ПОСЛУШАЙТЕ, ФЕЛЛИНИ. 1993. ТВ.