УДК 778.5

Герберт Раппапорт: штрихи к творческой биографии режиссера

Кузьмина Л. А.

Аннотация
Статья посвящена основным этапам творческой биографии Г. Раппопорта. Автор исследует социальные и художественные аспекты творчества режиссера, привлекая социокультурный контекст. В статье выявляется механизмы сочетания размышлений о человеческой природе с поэтикой социалистического реализма, бытового реализма — с поэтическим кинематографом.

Ключевые слова
кино и идеология, соцреализм, экранизация, советское кино.

Herbert Rappaport: sketch of a creative biography

Kuzmina L. A.

Abstract
The article is devoted to the main stages of G. Rappoport's creative biography. The author explores the social and artistic aspects of the Director's work, drawing on the socio-cultural context. The article reveals the mechanisms of combining reflections on human nature with the poetics of socialist realism, everyday realism — with poetic cinema.

Key words
cinema and ideology, social realism, film adaptation, cinema of the USSR.

Раппапорт Герберт Морицевич — австрийский и советский режиссер, сценарист родился в обеспеченной семье выходцев из Львова. Его прадед был врачом и писателем, а отец — доктором философии, интеллектуалом, одним из последователей психоанализа, зародившегося на рубеже столетий в Вене. Со знаменитым теоретиком этого течения Отто Вейнингером он был особенно близок, и после ранней смерти ученого подготовил к печали его труд «О последних вещах» (1904). Своего сына он также видел интеллектуалом, прочил ему научную карьеру, и Герберт по его настоянию поступил на юридический факультет Венского университета. Однако новое поколение увлекали уже не наука и модные в начале XX столетия идеи Фрейда, а грядущая мировая революция и новое искусство — кинематограф. Герберт разделял взгляды левых социалистов и мечтал работать в кино. В 1928 г., не окончив курса, он уехал в Берлин и подвизался там на различных киностудиях в качестве ассистента режиссера, сценариста и помощника по музыкальному оформлению картин (чему способствовало прекрасное музыкальное образование и его большая любовь к музыкальной классике). Наиболее интересно в этот период его сотрудничество со знаменитым соотечественником — Вильгельмом Пабстом, работавшим в к. 20-х в Берлине на студии «Неро-фильм».

В качестве ассистента Раппапорт участвовал в создании 10 фильмов Пабста, с 1928 по 1935-й годов Вероятно, общие культурные корни способствовали их взаимопониманию на площадке, к тому же оба были выходцами из обеспеченных семей и одно время студентами Венского университета. В это время Пабст ненадолго увлекся фрейдизмом (и создал фильмы с психоаналитической подоплекой — «Ящик Пандоры», «Белый ад Пиц-Палю», оба — 1929) и левыми идеями (экранизировал в откровенно условной манере «Трехгрошовую оперу» Б. Брехта (1931) и поставил картины в документально-сухом стиле о жизни рабочих — «Солидарность», 1931) и солдат («Западный фронт 1918», 1930). То и другое было близко и начинающему Раппапорту. Не сравнивая таланты или масштаб личности, можно провести и другие параллели между двумя австрийскими кинематографистами: как и старшего современника, Раппапорта в качестве режиссера отличает широта творческой палитры, ему в равной мере близки как условность и эксцентрика, так и реалистическая манера «письма»; как и Пабст, он любил создавать жанровые сценки из жизни городского обывателя, и со вкусом это делал.

Приход фашистов к власти в 1933-м году застал Пабста со всей съемочной группой в Париже, где он работал над очередным фильмом; мэтр и его ассистент предпочли не возвращаться в Германию, и продолжали работать в странах Европы и затем в США. После неудачи у зрителя своих социальных картин в н. 30-х годов Пабст навсегда расстался с этой тематикой, что отдалило от него более левого Раппапорта; по своим настроениям он был близок к Бертольду Брехту и драматургу-коммунисту Фридриху Вольфу с их острой критикой немецкой действительности. С сер. 30-х годов он стремился работать у других режиссеров и самостоятельно; в частности, в духе левой творческой интеллигенции Германии ставил пьесы в рабочих театрах в США. Раппапорт искал возможность поставить антифашистский фильм, однако в Штатах это оказалось невозможным. И он принял предложение руководителя советской кинематографии Бориса Шумяцкого сделать такой фильм в СССР (Шумяцкий посетил в 1935 г. Голливуд в составе советской делегации).

В 1936 г. австрийский режиссер приехал в Ленинград и приступил к съемкам фильма по пьесе Вольфа «Профессор Мамлок», драматически описывавшей приход к власти нацистов в 1933 г. Русским языком Раппапорт не владел, и его переводчиком и сорежиссером картины стал Адольф Минкин, тогда организатор производства на «Ленфильме».

Действие картины происходит в Германии в 1933 г., накануне и в первые месяцы после прихода к власти фашистов. История профессорской семьи Мамлоков показана со многими бытовыми подробностями: домашние обеды, визиты к молочнице,

Кадр из х/ф «Профессор Мамлок» (1938), реж. Г. Рашапорт

суета госпиталя, где служит профессор, и заводские митинги, на которых бывает сын профессора Рольф — все это дает живое представление о жизни Берлина. В семействе, однако, зреет конфликт. Старший Мамлок (С. Межинский) — известный хирург — раздражен политическими спорами, которыми захвачено общество. Иное дело его сын Рольф (О. Жаков): талантливый микробиолог, он в то же время принимает активное участие в антифашистской борьбе. Профессор зол на Рольфа за пустую, по его мнению, трату сил, и выгоняет его из дома. Однако время скоро доказывает правоту молодого Мамлока. С приходом фашистов к власти жизнь города превращается в зловещий абсурд, а сам профессор уже не может выбраться из дурного кошмара: его то с позором увольняют (еврей должен уступить место человеку арийского происхождения), то вновь призывают к работе (если нужно оперировать высокопоставленного немца), то травят при помощи доносов, которые ловко выбивают из коллектива клиники.

Предвосхищая события, картина во многом развивалась по законам политической агитации: для режиссера, убежденного антифашиста, было важно, чтобы фильм прозвучал как призыв к сопротивлению. В его версии Германия 1933-го года — это общество, которое стремительно осознает антигуманность режима: герои (и Мамлок в первую очередь) чувствуют, что исчезли естественные нормы поведения, гуманность, открытость и честность, и не протестовать просто не могут. Ряд уличных сценок показывает, что немцы теперь враждебно настроены по отношению к новой власти. Профессор же горячо поддерживает сына и готовится к подпольной борьбе. Ему не отпущено для этого времени: став свидетелем облавы на улице, Мамлок бросает нацистам обличительные слова и погибает. Но антифашисткое движение крепнет, и Рольф является одним из его организаторов.

Пьеса развивала ряд традиционных для демократического искусства Германии того времени тем, которые режиссер талантливо подал. Прежде всего, характерен взгляд на суть происшедшего переворота как на победу обывателя, политические представления которого, по версии творческой интеллигенции, отражал фашизм (идеи сложились, в первую очередь, под влиянием затяжного экономического кризиса 20-х годов, выплеснувшего на поверхность самые неприятные стороны человеческой натуры; в художественном осмыслении это была действительность, в которой культура разрушалась под натиском невежества, все ценности цивилизации тонули в разгуле низменных инстинктов, которые обострил кризис). Представления о связи природы обывателя и фашизма были на вооружении у самых разных философских и художественных концепций — неомарксизма, фрейдизма, художественного экспрессионизма. Последний являлся наиболее ярким течением в предвоенной Германии; экспрессионизм, считаясь, в целом, частью буржуазной культуры, опирался на гуманистические ценности и с необычайной убедительностью демонстрировал апокалиптические ощущения общественного упадка и гибели культуры. Фильм сочетает в себе различные философские подходы и художественные методы.

Его профашистски настроенные герои — целая галерея людей ограниченных и озлобленных. Одни образы — это сочный гротеск реалистического театра, таков, например, бездельник Краузе (В. Меркурьев), простодушно ожидающий победы «чернорубашечников», которые ему, чистокровному немцу, дадут работу. Другие созданы в традициях фрейдистского искусства: в докторе Гельпахе (В. Честноков), персонаже образованном, одержимом мыслями о возрождении культуры Германии, он постепенно открывает скрытые мотивы поведения — зависть к Мамлоку и глубоко спрятанное осознание собственной бездарности. Мотивы тайных желаний и иррациональности подсознания, присутствующие в фильме, зловещая атмосфера (которая достигается черно-белым контрастным изображением и другими характерными для экспрессионизма приемами) — все это создает сложный мир, не предлагая исчерпывающего объяснения ситуации, оставляя поле для размышлений о самой человеческой природе. Он сочетается в то же время с поэтикой социалистического реализма, корни которого лежат в марксистской социологии. Сегодня модель истории, которую предлагала доктрина, с неизбежностью прогресса и ведущей ролью рабочего класса, выглядит несколько механистически, а простодушная иллюстративность марксистского искусства порой вызывает улыбку (фильм рисует широкие картины рабочих выступлений, плакатные образы рабочих лидеров и трусливых предателей). В то же время эпоха увлечения марксизмом — это и «мечта о социализме», искренний энтузиазм простого люда, чувствовавшего себя творцом истории; особая энергетика времени сохранилась и пленительна в картине (как и в советских фильмах 30-х годов).

«Мамлок», похожий на советский «большой стиль» лишь отчасти, подвергся цензуре — в первую очередь, ради, так сказать, корректировки формата [1]. Режиссер внес требуемые поправки, превратив профессора в активного борца с фашизмом (в пьесе герой покончил с собой), подчеркнув руководящую роль немецких партийцев, важность опыта «русских товарищей», и т. п., из-за чего картина приобрела излишнюю шаблонность. Тем не менее, в ней сохранены и идейно-художественные мотивы немецких «левых», и индивидуальный почерк режиссера, сформировавшийся под влиянием европейского кинематографа. Выразителен в его «исполнении» образ мегаполиса, светлого города с элегантными громадами домов, просторными улицами, броуновым движением людей. Роскошны и сделаны с любовью к красивым вещам картины быта — профессорский дом, где живут на широкую ногу, с прислугой и обилием завсегдатаев-гостей, интерьеры кафе, в которых разыгрываются запоминающиеся жанровые сценки. Например, в одной из них революционерка-подпольщица, изображая городскую кокетку, пытается задержать шпиков, которые направляются к месту тайного собрания. В сцене нет слов. Под музыку ресторанного оркестра исполняется пантомима «ухаживания за кокеткой», «танец» шпиков и «буржуазки», вызывая тень великого немого. В фильме ярко воплотился и темперамент трибуна и социального художника, свойственный автору: в ней он стремиться к обобщениям, созданию, так сказать, социологической картины мира в духе марксизма, к типизации образов. Наиболее

интересный его герой — Рольф, в котором он видел лучшие черты своего поколения. Это открытый юноша, полный жизненных сил; неподдельны и искренни как его любовь к семье, так и его благородный порыв служения обществу. И если какие-то герои померкли от времени (например, профессор — несколько картонный тип человека, преданного науке), то этот характер сохранил свежесть, сложность, органичность.

Как и было отмечено, поправки, в целом, не изменили сути и образности «Мамлока», фильм сохранил своеобразие и стоит особняком в истории советского кино. Он остался неизвестным широкому зрителю, поскольку практически сразу был снят с проката в связи с изменением внешнеполитического курса (в сентябре 1938 г. был подписан пакт Риббентропа-Молотова, после которого публичное осуждение фашистской Германии прекратилось). Но дело даже не в прокатной судьбе картины. Любопытно, что в советском кино того времени близка «Мамлоку» по манере и тематике лишь одна картина — В. Пудовкина и Ю. Тарича «Убийцы выходят на дорогу» (1942), по произведениям Бертольда Брехта, представлявшая собой бытовые сценки из жизни немцев при фашистском режиме. И она сразу была положена на полку без внятного объяснения причин. В той или иной мере сделанные в русле демократической культуры Германии, они все же были чужеродным явлением в кинематографии Страны Советов.

«Мамлок» оказался фильмом с неудачной судьбой: он вырван из контекста европейской культуры, которой принадлежал, не был «охвачен» ни зрителем, ни — в должной мере — киноведением. А между тем сложный в своей историко-культурной подоплеке фильм легко смотрится. В нем режиссер не только интеллектуал и мыслитель, но и художник, который говорит доступным языком о простом и вечном. Конфликт поколений, на котором драматургически строится фильм, был близок автору — отец режиссера пытался удержать его в рамках чистой науки, сын же смотрел на аполитичность отцовского круга как на порок. В каком-то смысле, его спор с отцом продолжался всю жизнь, что нашло отражение и в более поздних картинах режиссера. Движимый личным чувством, он тонок в понимании этой проблемы, и переживания старого профессора, которые с большим драматизмом описаны в «Мамлоке», восходят к универсальному — проблеме человека в ситуации сложного выбора. Режиссер приподнялся над обстоятельствами времени, сделав фильм интересным вне исторических реалий, что отличает крупные художественные произведения.

К тому моменту, когда «Мамлок» неудачно вышел в прокат, Герберт Раппапорт в соавторстве с Адольфом Минкиным уже работали над другой картиной, «Гость» (1939), на актуальную тогда шпионскую тему. Последняя получила распространение во 2 пол. 30-х годов, когда неудачи социалистического эксперимента обернулись борьбой с внутренним врагом, политическими репрессиями и шпиономанией. Картины, подобные «Гостю», решали идеологические задачи, объясняя жесткие полицейские меры государства подпольной деятельностью врагов, призывали к бдительности, и в то же время обладали привлекательностью остросюжетного фильма.

Охотник-ненец Авок (И. Кузнецов) не сразу распознает в пришлом докторе (П. Аржанов) шпиона, но затем помогает пограничникам его схватить и обезвредить. Развивая приключенческий сюжет, фильм попутно рассказывал о жизни окраин страны, в оптимистичных тонах рисовал колхозные будни охотников.

Картина выполняла конкретный политический заказ, но в то же время была много интересней поставленной задачи. Больше всего она запоминается выразительными картинами заснеженной, неспокойной северной природы, у которой человек отвоевывает жизненное пространство: герои совершают опасную переправу через реку, долгие переходы на собаках; их жизнь, как в первобытные времена, зависит от того, есть ли у них огонь и могут ли они убить зверя. Тема человека и стихии вышла в фильме на первый план, что позволяет рассматривать его в контексте основных трендов мирового кинематографа: важная в кино, тема вместе с тем является одним из ключей к эпохе, многообразно отражает неспокойный и дерзновенный дух первой трети XX столетия. Параллели со стихией содержат и революционный пафос (не напрасно в советском кинематографе занял свое почетное место герой — покоритель стихии, подобный Чкалову), и тревожные ноты человеческого смятения перед грозами времени, в котором людей носит, как щепку. Фильм сочетает и те, и другие обертоны темы. Ряд сюжетов посвящен оптимизму и спокойному мужеству охотников, которые могут померяться силой со снежной бурей. Но в то же время один из лучших эпизодов повествует о тщете человеческих усилий. В безумном порыве шпион хочет добраться из тайги до города, чтобы «затеряться в толпе» (в итоге его найдут и конвоируют туда Авок и пограничники). Он идет не зная дороги, без собак, даже почти без одежды; когда он понимает, что ходит по кругу, последние силы оставляют его. Истерические крики затихают в бескрайних, безмолвных просторах, по сравнению с которыми он — слабое ничто. Сцены, подобные этой, рождают саспенс, передают подспудные тревоги человека того времени, потрясенного войнами, коллапсом экономики и социальными взрывами.

Фильм является одним из лучших в послужном списке режиссера. Он, однако, не увидел свет, вероятней всего, вновь оказавшись жертвой политических перемен («китайская» внешность Гостя намекала на конфликт на реке Халхин-Гол, а отношения на Дальнем Востоке к осени 1939 г. нормализовались). Однако в архивах сохранилась критика — фильм обвиняли в идейной слабости, в частности, упомянув описанную выше сцену со шпионом. Вероятно, советские чиновники верно уловили его творческую свободу, которая выходила за рамки понимания кинематографического искусства в официальных кругах.

После «Гостя» Раппапорта назначили сорежиссером фильма «Музыкальная история» (1940 г., Сталинская премия II ст.), вместе с опытным Александром Ивановским, таким образом поменяв как соавтора, так и тему. Фильм был задуман как бенефис советского тенора Сергея Лемешева; прославленный певец исполнял в нем роль шофера Пети, который становится оперным артистом. Коллектив родного гаража поддерживает его, а множество недоразумений на пути к оперной карьере создает роман Пети с диспетчером таксопарка Клавой (З. Федорова). Блестящий комический образ Федора Терентьевича Тараканова, неудачливого ухажера Клавы (в исполнении Эраста Гарина) порой затмевал негромкое обаяние положительного и открытого парня Пети и обеспечил немалую долю популярности фильму, который до сих пор демонстрируют по ТВ. Собственно художественные заслуги Раппапорта в картине вычленить сложно; можно предположить, что «рука» режиссера чувствуется в экспрессивности сцен театрального закулисья, бытовой колоритности коммуналки, в идиллиях парков с тихими пейзажами, знакомыми по европейским фильмам. Так или иначе, фильм является знаковым в творческой биографии режиссера, поскольку в нем он смог вернуться к музыкальной теме (в той или иной мере он обращался к ней в европейский период). Насколько

она органична для Раппапорта, можно понять уже по предыдущей картине; в «Госте» в одной из сцен Авок едет на собачьей упряжке по заснеженной тайге и поет народную песню. Погожий день, белый снег, простор кругом — все говорит о ясном будущем, а в самой песне как будто заключен весь характер народа, нашедший выражение в песенной культуре. Эпизод является одним из лучших в картине, и, быть может, он один передает многое, то, что не смог бы выразить и целый фильм.
С началом войны режиссер-антифашист получил советское гражданство. Он мечтал делать мощные публицистические картины, мобилизующие на борьбу с врагом, но воплотил свои мечты лишь отчасти, сделав две новеллы для «Боевых киносборников» («100 за одного», Боевой киносборник № 1, 1941; «Ванька», боевой киносборник № 12, 1943). Когда же речь зашла о постановке полнометражной картины, то руководство поручило ему сделать камерный фильм о войне. Действительно, время выявило свои потребности зрителя, он хотел видеть душевное кино, рассказывающее о любви, о мирной жизни, тепле семейного очага. В 1943 г. в лирико-музыкальном ключе режиссер создал полнометражную картину «Воздушный извозчик», о любви авиатора (М. Жаров) и начинающей оперной певицы (Л. Целиковская). Чувства к Наташе (так зовут героиню) помогают летчику, когда он выполняет опасные задания за линией фронта [3].
После освобождения Прибалтики режиссера направили в Эстонскую Советскую республику: в регионах, вошедших в состав СССР перед самой войной, пришло время создавать национальный кинематограф. Был самый канун малокартинья — времени художественного однообразия и минимального объема производства, но режиссер все же успел сделать на «Таллинфильме» картину в любимом эпико-публицистическом жанре, в духе «Профессора Мамлока» — «Жизнь в цитадели» (1947, Сталинская премия II степени). В центре внимания — та же судьба старого интеллигента, которому жизнь не позволяет отсидеться в тиши своего кабинета: столкнувшись с преступлениями фашизма, профессор ботаники Мийлис (Хуго Лаур), вслед за своими младшими детьми, становится убежденным сторонником Советов. Пропагандистские задачи фильма очевидны — он призван трактовать прибалтийский социализм как народный выбор, упрощая его историю. Но автор ратует в нем не столько за советский строй, сколько прославляет обновленческий пафос социальных перемен, которые для него были безусловно связаны с антифашизмом и социализмом.
Позже режиссер с успехом снимал идеологически и художественно выдержанные картины, в которых очевидно мастерство, но не чувствуется большого энтузиазма: «Свет в Коорди» (1951, Сталинская премия III степени, на «Таллинфильме») — о колхозном строительстве в Эстонии (кстати, в нем дебютировал, и сразу в главной роли, Георг Отс), «Счастье Андруса» (1955; фильм создан на «Ленфильме», но с эстонскими актерами и на эстонском языке) — об индустриализации республики, масштабных стройках и радости рабочего труда на них. Режиссер был привлечен и к главному событию кинематографа того времени — созданию цикла историко-биографических фильмов, повествовавших о великих людях страны: «Александр Попов» (1949, в соавторстве с В. Эйсымонтом, Сталинская премия II степени) рассказывает об изобретателе радио. Все эти фильмы созданы в эпическом стиле, тяготеют к бытовому реализму и риторике, отличаются театральной манерой игры и линейным повествованием, и в целом являются идеальным воплощением «анонимного», лишенного авторской почерка кинематографа позднесталинского времени [5].
Во время «оттепели» режиссер, лауреат нескольких Сталинских премий, мастер в реализации государственного заказа, не был среди новаторов. Вместе с тем уже фильм «В дождь и в солнце» (1960) о рабочих буднях завода строителей ГРЭС в Эстонии показал, что его творческие силы не иссякли и индивидуальность не стерта. Фильм повествует о деревенском парне Яаке, вспыльчивом угрюмом крестьянине, который приезжает в город и не сразу находит свое место среди рабочей молодежи. Тема воспитания нового человека в дружном советском коллективе типична для сталинского кинематографа; однако в картине чувствуется уже непривычная свобода в трактовке характеров и времени: персонажи живые и неплакатные, они испытывают любовную страсть, их судьбы непредсказуемы — недаром фильм заканчивается открытым финалом и полон поэтичных и тревожных прибалтийских пейзажей. Примечателен главный герой фильма: это необузданная и в то же время глубокая натура, которая ищет верного пути в жизни. Честный, оппозиционный по отношению к официальной идеологии, интуитивно отличающий искренность от фальши герой — один из символов 1960-х и нового кинематографа; к ним примыкает и образ Яака, которого прекрасно сыграл эстонский актер Яан Сауль, к сожалению, рано умерший.
Но по-настоящему «шестидесятническим», ярким и свободным, стал следующий фильм режиссера — оперетта «Черемушки». «Черемушки» — единственное произведение в подобном жанре Д. Шостаковича, а блестящее либретто к нему написали мастера юмористической миниатюры В. Маас (автор, вместе с Н. Эрдманом, сценария к «Веселым ребятам») и М. Червинский, постоянные авторы номеров для многих эстрадных исполнителей.
Не удивительно, что режиссер так ярко проявил себя именно в этом жанре. Своего рода отдушиной музыкальный материал был для него всегда, будь то вставные номера в его фильмах (песни и романсы в исполнении Георга Отса, Николая Сличенко, выступления народных коллективов в его «эстонских» фильмах), или фильмы-концерты («Концерт мастеров искусств», 1952, «Мастера русского балета», 1953), экранные версии музыкальных спектаклей («Поддубенские частушки», 1957). 60-е больше всего прославились кинематографом поэтического реализма и душевным изображением героя-современника, но были благоприятны и для жанрового разнообразия, экранной условности и смелых экспериментов в области формы, которые были изгнаны из кино во время борьбы с формализмом, объявленной с начала 30-х годов
Москва, светлые 60-е, новый район Черемушки ждет своих жильцов. Семья Лиды Бобуровой (единственная роль в кино балерины О. Заботкиной) получила ордер на новую квартиру, но саму квартиру счастливые обладатели найти не могут:

Кадр из х/ф «Черёмушки» (1962), реж. Г. Раппапорт

Кадр из х/ф «Два билета на дневной сеанс» (1966), реж. Г. Раппапорт

глава стройтреста Дребеднев (В. Меркурьев), поддавшись на уговоры молодой жены, расширил свою жилплощадь за счет соседней квартиры Заботкиных. Помогают Лиде вернуть исчезнувшие квадратные метры дружный коллектив строителей и влюбленный в нее неунывающий молодой человек Борис (В. Васильев).

Современно звучала тема о переселении в новое жилье, передавая атмосферу обновления, которым было захвачено общество. Авторы либретто, как бы делясь прекрасным настроением, вместе с тем весело шутили над пороками общества, которые, казалось, скоро уйдут в прошлое вместе с коммуналками. Интересно, что все они сводились, в широком смысле, к пороку обывательства, создавая любопытные переклички с тем искусством и идеями, на которых был воспитан Раппапорт. Авторы иронизировали над бюрократами-стяжателями, недалекими дамочками с мечтами о муже-начальнике и трехкомнатной квартире в Черемушках, нечистыми на руку управдомами и бесхарактерными мужьями. И при этом они не были слишком однозначны: даже лирический герой далек от образа обычного романтического юноши, этот привлекательный авантюрист напоминает Остапа Бендера — не напрасно его профессия «подрывник»!

Режиссер, вдохновленный прекрасным материалом, создал необычный по художественному решению фильм. Бытовой реализм в нем соседствует с поэтическим кинематографом, мультипликация — с романтической парковой идиллией, а условность традиционных театральных декораций с индустриальными пейзажами в духе живописного конструктивизма. Разумеется, картина наполнена музыкальными номерами, причем авторы нашли возможность продемонстрировать не только современный танец. Например, в одной из сцен герой, иронизируя над своей влюбленностью, в которой он так старомоден, сравнивает себя с осколком XIXв. Шутка становится поводом для дивертисмента, в котором сменяются танцы разных эпох, от чопорного менуэта до танца современных стиляг, который герои лихо отплясывают на площадке подъемного крана.

Выразительная эстетика картины не превращает фильм в формалистский эксперимент, не мешает раскрытию характеров. В нем много прекрасных актерских работ, особенно хороши комические образы: самовлюбленная мещанка в исполнении замечательной характерной актрисы Марины Полбенцевой, дуэт мастеров Константина Сорокина и Сергея Филиппова, исполняющих комическую интермедию на тему «мы с вами где-то встречались». А одной из самых теплых сцен картины становится эпизод, когда все будущие соседи заходит к Лиде посмотреть планировку (только она получает заветные ключи), знакомятся друг с другом, что-то спрашивают, что-то обсуждают в семейном кругу. Перед нами открывается как бы панорама людей большого города, каждый в нем чей-то сосед, друг, сослуживец или отец, со своими привязанностями и заботами… Это теплая встреча с современниками. Таково и в целом впечатление о фильме, где множество остроумных выдумок сложилось в произведение легкой и живой поэтики. Фильм, не устаревший и сейчас, по достоинству оценили зрители 60-х — картина была одним из лидеров проката 1963 г.

В 1960-е годов режиссер по-своему реализовался и в публицистическом жанре; так или иначе, он всегда делил свое время между жанрами, предполагающими художественную условность, и экранным социальным искусством. В рамках Госзаказа он снял в 1966 г. детектив «Два билета на дневной сеанс». Картина, призванная популяризировать работу органов ОБХСС, оказалась интересней поставленной задачи.

Она повествует об операции оперативников по раскрытию подпольной сети «цеховиков» (нечто вроде мелкого текстильного производства), использующих изобретение талантливого ученого Лебедянского (Н. Подгорный) для создания коллекций одежды по западным образцам. Главный герой — Саша Алехин (в исполнении обаятельного Александра Збруева), студент-химик, направленный по комсомольской путевке в органы ОБХСС. Поначалу он не видит в работе ничего интересного, однако, внедренный в преступную организацию, действующую в том числе в химическом НИИ, он чувствует себя бойцом на ежедневной невидимой войне с преступностью, где противостоят порядочность и корысть, желание служить обществу и желание устроиться в нем, и, в конечном счете — добро и зло. В финале герой делает осознанный выбор, и остается работать в ОБХСС. Алехин — еще один привлекательный экранный образ, созданный режиссером; примечательно, что это не просто неравнодушный герой 60-х (который часто бывал несколько инфантильным), но человек, который увлечен своим делом, для которого важно служение обществу.

Зрители полюбили картину и за честность, с которой режиссер описывал советскую реальность. Хозяйственные преступления, атмосфера застоя, профанация деятельности на благо общества — все это печальные приметы времени. Как бы вспомнив о своих неомарксистских и экспрессионистских корнях, режиссер рисует сложный мир, в котором чувствуется, как теневая сторона жизни прорастает в каждодневных буднях. При легпроме процветают криминальные «филиалы», НИИ — вотчина его директора, элегантного бюрократа (Б. Фрейндлих), который присваивает идеи своих сотрудников. Талантливые ученые становятся преступниками, отчаявшись работать — как это случилось с Лебедянским. Подвижник по своей сути, он устал от необходимости договариваться с бюрократами, окружающего воровства и двуличия. В своей горячей речи, обращенной к Алехину, он сравнивает жизнь ученого с соревнованиями по бегу в мешке, «где побеждает не тот, кто лучше бегает, а кто лучше бегает в мешке» — метафора, конечно, является и более широким обобщением, весьма прозрачно описывая прокрустово ложе социализма. Социальная острота выступила в прекрасном сочетании с современным стилем. Фильм черно-белый, сделан в манере 1960-х, со светлыми интерьерами, романтичной влюбленностью, джазовыми оркестром в кафе и поэтичным Ленинградом с его каналами и мостами — все это органично и исполнено обаяния. В целом за скромным форматом детектива скрывалась эпико-социальная драма в солнечной стилистике 60-х.

Режиссер полюбил жанр, в котором были уместны размышления о социуме, психоаналитическая подоплека характеров

и извечные мысли о противостоянии плохого и хорошего. Вдохновленный переменами, он увлекся идеей поставить фильм о неофашизме, но замысел осуществить не удалось, и он вернулся к жанру детектива. В 70-е годов он создал две завершающие картины о работниках ОБХСС (со Збруевым в главной роли): «Круг» (1972 г.), о разоблачении Алехиным наркотического картеля на ленинградской фабрике, и «Меня это не касается» (1976 г.) — о дельцах текстильной фабрики в Крыму, которым приходится расстаться с красивой жизнью с появлением в городе столичного работника ОБХСС Шубникова (А. Збруев). Как всегда, автор был в своих картинах свободен настолько, насколько позволяло время — а к 70-м оттепель иссякла, и на экране формировались новые шаблоны советского фильма. Его последние фильмы уже лишены искреннего пафоса и тяготеют к формату назидательного, рассказанного в доверительном тоне детектива, где благородные сыщики исправляют кое-где существующие недостатки. Вместе с тем и в них чувствуется большая культура постановщика, рука европейского мастера [4]. В его детективах — собственный почерк. Он создал в них обаятельных положительных современников (это не только герой А. Збруева, но, например, персонаж А. Джигарханяна в «Круге» — один из самых романтичных образов, созданный актером), и одновременно — интересных по масштабу личности, выразительных отрицательных персонажей, подобных герою Владимира Кенигсона в «Двух билетах…» или Бориса Иванова в «Меня это не касается». Его фильмы чувственны, женщины красивы, и человек выступает в традиции психоанализа — как существо любовное, что несколько необычно для советского кино. Не напрасно у него дебютировала Людмила Чурсина («Два билета…»), сыграла первую большую роль Лариса Лужина («В дождь и в солнце»), он дал редкую возможность сыграть яркую роль Светлане Коркошко («Круг»), отличавшейся роскошной, несколько «буржуазной» красотой. В них присутствует обаяние места — индустриальная поэтика Ленинграда, благоухающая южная красота Крыма, все это создает атмосферное кино. И даже в самом «спокойном» своем фильме — «Меня это не касается» он стремится быть трибуном и настроить зрителя на активную жизненную позицию [2, с. 138–155; 6, с. 49–51]. Как и «Профессор Мамлок» (и некоторые другие фильмы — это один из любимых приемов), он начинается с прямой речи — на этот раз об опасности равнодушия, которое порождает преступление. За этими словами, в чем-то напоминающими газетную передовицу, скрывается, тем не менее, неподдельное беспокойство человека 20-х годов XX столетия, верившего в социальные преобразования и в то, что каждому социальные заботы по силам [7].

Литература

1. Васильев С. Вступительное и заключительное слово на просмотре кинокартины «Профессор Мамлок» в Ленинградском доме кино 2 окт. 1938 г. // Васильевы бр.. Собрание соч. в 3-х тт., т. 2, М.: Искусство, 1982. С. 325–328.
2. Джорогов Ю. А. Непостижимое кино: ироническая хроника. Записки директора Ленфильма. СПб.: 1995, СПб., 1995.— 188 с.
3. Кузнецова В. Судьба развлекательных жанров в годы Великой Отечественной войны. Вопросы истории и теории кино. Фильм в социально-культурном контексте // Сборник трудов ГИТМиК, вып. 4, Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 126–139.
4. Михалкович В. Ложе канонов и русло жизни [Lodge of canons and the channel of life] // Искусство кино, 1974, № 1. С. 84–100.
5. Раппапорт Г. «Один самолет они назвали «Наташей», по имени героини нашей картины…» (воспоминания о войне) [“They called one plane“ Natasha ”, after the heroine of our picture…” (memories of the war)] // Киноведческие записки, № 72, 2005. С. 232–236.
6. Ревич В. Уголовный розыск и художественный поиск [Criminal Investigation and Artistic Search], М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства. 1983 г. 160 с.
7. Трошин А. Детектив на каждый день [Detective for every day] // Трошин А. Время останавливается, М.: 2002. С. 24–26.

References

1. Vasil’ev S. Vstupitel’noe i zaklyuchitel’noe slovo na prosmotre kinokartiny «Professor Mamlok» v Leningradskom dome kino 2 okt. 1938 g. [Opening and closing remarks on viewing the movie “Professor Mamlok” at the Leningrad House of Cinema] // Vasil’evy br.. Sobranie soch. v 3-h tt., t.2, M.: Iskusstvo, 1982. S. 325–328.
2. Dzhorogov YU.A. Nepostizhimoe kino: ironicheskaya hronika. Zapiski direktora Lenfil’ma. [Incomprehensible movie: an ironic chronicle. Notes by the Director of Lenfilm]. SPb.: 1995, SPb., 1995.— 188 s.
3. Kuznecova V. Sud’ba razvlekatel’nyh zhanrov v gody Velikoj Otechestvennoj vojny [The fate of entertainment genres during the Great Patriotic War] // Voprosy istorii i teorii kino. Fil’m v social’no-kul’turnom kontekste // Sbornik trudov GITMiK, vyp. 4, L.: LGITMiK, 1978. S. 126–139.
4. Mihalkovich V. Lozhe kanonov i ruslo zhizni [Lodge of canons and the channel of life] // Iskusstvo kino, 1974, № 1 S. 84–100.
5. Rappaport G. «Odin samolet oni nazvali «Natashej», po imeni geroini nashej kartiny…» (vospominaniya o vojne) [“They called one plane“ Natasha ”, after the heroine of our picture …” (memories of the war)] // Kinovedcheskie zapiski, № 72, 2005. S. 232–236.
6. Revich V. Ugolovnyj rozysk i hudozhestvennyj poisk [Criminal Investigation and Artistic Search], M.: Vsesoyuznoe byuro propagandy kinoiskusstva. 1983g. 160 s.
7. Troshin A. Detektiv na kazhdyj den’ [Detective for every day] // Troshin A. Vremya ostanavlivaetsya, M.: 2002. S.24–26.