

ВИКТОРИЯ
ПЕШКОВА



СТАВКА БОЛЬШЕ, ЧЕМ ФИЛЬМ

СОВЕТСКАЯ РАЗВЕДКА НА ЭКРАНЕ И В ЖИЗНИ

ТАЙНЫЙ
ФРОНТ

Виктория Евгеньевна Пешкова
Ставка больше, чем
фильм. Советская разведка
на экране и в жизни
Серия «Тайный фронт»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68755872

*Ставка больше, чем фильм. Советская разведка на экране и в жизни. / Пешкова В.Е.: Родина; Москва; 2022
ISBN 978-5-00180-770-4*

Аннотация

Автор этой книги рассказывает о самых известных советских шпионских детективах, но не только об истории их создания, но и о той истории, которая послужила исторической основой для авторов «Семнадцати мгновений весны», «Операции «Трест», «Щита и меча», «Ликвидации»... Новая книга Виктории Пешковой открывает тайны культовых советских фильмов о разведке. О героях, без которых невозможно представить ни Советский Союз, ни современную Россию.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Тайны любимых фильмов	5
Глава 1	9
Такая правильная «Ошибка...»	9
Ставка сделана	14
Редкий экземпляр Эразма Роттердамского	18
Из юристов в кинематографисты	23
Работа над «Ошибкой...»	28
Глава 2	35
Терпение, и ваша щетина превратится в золото	35
У вас продаётся славянский шкаф?	44
Конец ознакомительного фрагмента.	48

Виктория Пешкова Ставка больше, чем фильм. Советская разведка на экране и в жизни

Памяти моего отца

полковника Евгения Алексеевича ПЕШКОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО

РОДИНА

© ООО «Издательство Родина», 2022

Тайны любимых фильмов



Если вы держите в руках эту книгу – значит, дорогие друзья, вы, как и мы, любите увлекательный жанр, который в Советском Союзе скромно называли «военными приключениями». И готов спорить на крупную сумму в любой ныне ещё разрешённой валюте, что всякий раз при просмотре любимого фильма – будь то «Семнадцать мгновений весны» или «Ликвидация» – у вас возникали классические вопросы. А было ли так на самом деле? Есть ли прототип у Штирлица? Всё ли выходило так гладко в операции «Трест»? Существовал ли в реальности подполковник Гоцман? Об этом часто спорили, вокруг этих вопросов громоздились самые неверо-

ятные легенды. Хотелось узнать подоплёку «культовых» сюжетов. Ведь для нас это больше, чем фильмы. Они вошли в русскую речь, многие цитаты из разведчицкой классики мы с вами понимаем с полуслова. А как часто мы делали в жизни важный выбор, вспоминая чемпиона Берлина по теннису фон Штирлица или Иоганна Вайса... Если понятие «культурный код» имеет право на существование, то эти фильмы – его важная составляющая. Иногда даже не сами фильмы, а их отзвук. Ведь их присутствие чувствуют даже те, кто ещё не смотрел «Ошибку инженера Кочина» или «Человека в проходном дворе». Без этих фильмов вы просто не поймёте ту цивилизацию, которая сложилась вокруг нас и не без нашего участия.

Нужно ли напоминать о том, какую роль играет разведка в нашей жизни последних полутора веков? Об этом написаны тома. Как ошибался один из героев Оскара Уайльда, когда называл шпионов «представителями отмирающей профессии». Рыцари плаща и шпаги по-прежнему таинственны, влиятельны и романтичны. Они окружены ореолом почитания и слухов. Многие из них дотошно, со знанием дела разбирает автор этой книги. И это тоже увлекательное дело!

Несколько лет назад Виктория Пешкова – замечательный литератор, театральный критик, знаток истории кино и просто истории – стала вести постоянную рубрику в журнале

«Историк», а точнее – на его сайте Историк. рф. Сложилось так. В первой части статьи она рассказывает об истории самых известных и талантливых шпионских фильмов, а во второй – о том, как обстояло дело в реальности. Так и появилась книга, в которой пересеклись судьбы режиссёров и политиков, актёров и разведчиков. Оказалось, это интересует многих, а аналогов нет. Здесь – и ностальгия, и исследовательский азарт, и стремление приоткрыть историческую правду. Но всё это рассеялось бы, как сигаретный дым, если бы не талант автора. Если бы не её умение любую историю преподнести через сердце. Чтобы «зацепить» читателя – нужно выкладываться. У автора этой книги это получается. Уверен, что читатели высоко оценят эту попытку разобраться в тайнах любимых фильмов, которые, между прочим, не тускнеют от таких исследований. Наоборот. Чем точнее наши знания об историческом контексте любого явления – тем азартнее хочется жить, читать, смотреть кино, познавая прошлое и будущее.

Арсений Замостьянов



Глава 1

**Не выходи из комнаты,
не совершай ошибку**

Такая правильная «Ошибка...»



Киноплакат – первый советский детектив

Если наш – значит, разведчик, если «не наш» – шпион. Разница в определениях была, есть и будет. Как не переве-

дуются и желающие поиронизировать на эту тему. К примеру, почему детектив «шпионский», а не «разведчицкий», ведь, по справедливости, нужно бы наоборот. Фильм режиссёра Александра Мачерета «Ошибка инженера Кочина», вышедший на экраны в 1939 году, считается самым первым – вообще, а не только шпионским – детективом в истории советского кинематографа. Нет, шпионов и диверсантов в нашем кино в ту пору хватало, но по жанру это было что угодно – от политического памфлета до социальной драмы – только не детектив.

Он исчез с экранов ещё в первые годы советской власти – крушение целого мира заслонило частные катастрофы, случившиеся ему строительным материалом. Когда же революционная романтика несколько снизила градус, давая пусть и небольшой, но простор для иных тем, у детектива просто не было шансов заявить о себе. Ну, не могло быть в советской стране, семимильными шагами идущей в светлое завтра, таинственных и неуловимых злодеев, мешающих этому продвижению настолько, что их разоблачение требовало бы целых полутора часов экранного времени. Со всех трибун, из всех репродукторов гражданам с утра до вечера твердят о необходимости быть бдительными, а они, выходит, и в ус не дуют, раз у них преступники на свободе разгуливают и свои чёрные дела творят?!

«Ошибка инженера Кочина» стала первой ласточкой, возвестившей возвращение детектива на советский экран. Сразу после премьеры, Михаил Ильич Ромм, начинавший когда-то у Мачерета ассистентом на картине «Дела и люди», посвятил новой работе своего бывшего наставника статью в газете «Кино»: «В последнее время детективный и приключенческий жанры оказались отодвинутыми на «задворки» нашей кинематографии, да простят мне это выражение. Картина «Ошибка инженера Кочина» возрождает в нашем искусстве детектив с большой стилистической чистотой и притом на новых, более сложных позициях. В этом её первое и большое достоинство. Фабула сценария построена с большим мастерством... Не деятельность диверсантов и судьба их жертв, а работа следователя и ход его умозаключений ведут за собою зрительское внимание. Это классический для детективного произведения приём».

В том же издании вскоре высказался известный литературовед и критик, автор сценариев к знаменитым фильмам «Дети капитана Гранта» (1936) и «Остров сокровищ» (1937) Олег Леонидов: «...многие статьи и брошюры о методах шпионско-диверсантской работы не обладают такой убедительной силой, как живые образы подлинно художественного произведения. «Ошибка инженера Кочина» – именно такое произведение». Профессионалы с Олегом Леонидовичем, пожалуй, и не согласились бы. Однако своим появлени-

ем фильм обязан человеку, который точно был, что называется, в теме.

В январе 1938 года начальником Главного управления кинематографии при Комитете по делам искусств был назначен Семён Дукельский. В кино он пришел из... НКВД, где служил с 1930 года. Его последней должностью в этом ведомстве (после автомобильной аварии, закончившейся серьезными травмами) – сотрудник для особых поручений. «Это был человек, который слепо верил: всё, что он делает, необходимо партии и государству», – так охарактеризовал Дукельского один из сотрудников киноуправления. Сам ли Семён Семёнович обратил внимание на пьесу Льва Шейнина и братьев Тур под названием «Очная ставка» или кто-то ему её порекомендовал, уже не установить. Но именно она стала отправной точкой для «Ошибки инженера Кочина», вернувший детективу права гражданства на советском экране.

Ставка сделана

Сюжет «Очной ставки» замысловатым не назовёшь. Молодой инженер Александр Кочин, горя желанием как можно скорее внести поправки в конструкцию спроектированного им самолёта, вопреки правилам уносит чертежи с завода домой. Об этом становится известно агенту иностранной разведки. Чтобы иметь возможность переснять чертежи, тот вынуждает Ксению, давно завербованную соседку Кочина по коммунальной квартире, задержать инженера у себя в комнате. Девушка, соглашается, поверив, что это последнее задание, после которого её оставят в покое. Чертежи пересняты, но Ксения, любя Кочина, открывается ему. Шпион сбрасывает девушку с моста под колёса поезда, чтобы она не пошла на Лубянку. Операция по передаче плёнки за рубеж проваливается благодаря сознательности портного, у которого тот шьёт костюм, и слаженным действиям следователя Ларцева и его помощника, которые выводят на чистую воду не только агента, но и его шефа, вознамерившегося уйти за кордон, чтобы мирно доживать свои дни там, где можно беззаботно тратить заработанные шпионажем сребреники.

У пьесы было целых три соавтора – Лев Шейнин и братья Тур. Пальма первенства принадлежала Шейнину. В юности он мечтал стать писателем. В 1921 году поступил в ли-

тературный институт, основанный Валерием Брюсовым, но с третьего курса по комсомольской путёвке был направлен в органы прокуратуры. Карьера его на этом поприще могла бы стать основой для романа – хоть документально-исторического, хоть приключенческого. Шейнин принимал участие в расследовании убийства С. М. Кирова и следствии по делу «Московского центра» Л. Б. Каменева и Г. Е. Зиновьева, возглавлял группу, занимавшуюся делами Бухарина, Рыкова и Ягоды. В 1936 году был арестован, отправлен в лагерь на Колыму, но после пересмотра дела и оправдания, возвращён в строй.

Во второй раз его арестовали уже в 1951 году в связи с «делом врачей» и «делом Еврейского антифашистского комитета». Сам Шейнин истинной причиной называл свою причастность к расследованию смерти Соломона Михоэлса. Версии его освобождения – одна фантастичнее другой – настолько разнятся, что поиски истины могли бы составить сюжет масштабной криминальной драмы. Наиболее распространённая легенда гласит, что из расстрельных списков его имя вычеркнул сам Сталин, написав: «Этого не расстреливать. Хорошие рассказы пишет». Литературу Лев Романович и в самом деле не забросил – в свободное время сочинял детективные рассказы. К его первому сборнику – «Записки следователя» – предисловие написал Андрей Януарьевич Вышинский, помощником которого одно время был Шей-

нин.

На его счету два сборника рассказов, четыре повести, роман-трилогия «Военная тайна», десятка два очерков и примерно столько же пьес, сценарии к фильмам «Ночной патруль» (совместно с Михаилом Маклярским, с которым читатель ещё встретится на страницах этой книги), «Встреча на Эльбе» и «Игра без правил», где его соавторами стали давние соратники – братья Тур. «Очная ставка», написанная в 1937 году, и была первым детищем триумvirата. И, поскольку в своих произведениях Лев Романович как правило использовал случаи из собственной следственной практики, можно с большой долей вероятности предположить, что и эта история не являлась только лишь плодом его воображения.

Братья Тур в действительности никакие не братья, что не мешало Леониду Тубельскому и Петру Рыжею составить слаженный дуэт. Пьеса «Очная ставка» шла в сразу в нескольких московских (в том числе в Камерном у Всеволода Мейерхольда) и во многих периферийных театрах. Зрители хвалили спектакли так же искренне, как критики ругали пьесу, спекулировавшую, по их мнению, актуальностью темы. Кинорежиссёр Всеволод Пудовкин видел «Очную ставку» не где-нибудь, а в Камерном театре, но в своей оценке был более чем категоричен: «... я унёс тяжелое и отрицательное впечатление. Сейчас мне трудно вспомнить всю ту сумму недо-

вольствий, которую я получил, но в общем это сводилось к ощущению посредственности: голой детективщины с одной стороны, и лобовому высказыванию очень серьёзных и правильных вещей с другой. В конечном счёте всё это было как-то очень поверхностно». Злободневности (что бы под этим не понималось тогда и сейчас) «Очной ставке» и в самом деле было не занимать. В противном случае она вряд ли привлекла бы внимание такого человека, как Семён Дукельский. И соавторы, призвав на помощь писателя Александра Крона, взялись переделывать пьесу в киносценарий. Результат оказался плачевным...

Редкий экземпляр Эразма Роттердамского

«Должен сказать, что это был чёрный хлеб, – признавался Александр Мачерет на обсуждении своего фильма в Доме кино. – Я и коллектив принимались за картину неохотно. Я был врагом пьесы «Очная ставка». И был очень неприятно поражён, когда вдруг узнал, что именно мне придётся работать на этой вещи.

Но делать было нужно. И у меня возник задор. Творческий задор. Ибо тема пьесы важная, нужная и хорошая. И меня подстрекали на то, чтобы я сделал её хорошо... Мне говорили, что сценарий плох и взывали к моему чувству производственной гордости, что я должен сделать хорошую картину.

И мне в этом помог мой давнишний друг и приятель по работе Олеша.

Помог не потому, что его сердце ближе моего лежало к этой «Очной ставке», а потому, что понял в каком трудном положении я мог очутиться».

За год до этого Мачерет вместе с Олешей написал сценарий для своего фильма «Болотные солдаты» о немецких коммунистах, оказавшихся в нацистском концлагере. Кино для Юрия Карловича, переживавшего тяжкий челове-

ский и творческий кризис, было своего рода отдушиной, возможностью дать хоть какой-то выход и талантам своим, и чувствам. При упоминании имени Олеши, большинству память услужливо подсказывает только сказку «Три толстяка», написанную им еще в 1924-м. Замечательный роман «Зависть» (1927) известен гораздо меньше. Зато всем, кто интересуется историей отечественной литературы, знакома книга «Ни дня без строчки», составленная из дневниковых записей.

Большая часть им написанного так и осталась в набросках и эскизах. Юрий Карлович, неисправимый романтик и тонкий стилист, никак не вписывался в индустриально-героическую эпоху 1930-х. Как требовалось он писать не мог, как мог – не требовалось. Однообразные, не заполненные подлинным творчеством дни Олеша коротал в ресторане гостиницы «Националь» на углу Тверской и Моховой, каждый раз за одним и тем же столиком у окна. Садился и ждал, когда кто-нибудь к нему присоединится – ненаписанное выливалось в высказанное. По легенде именно за этим столиком Мачерет и Олеша и начали перекраивать пьесу в сценарий. Видимо, работалось им там хорошо – в благодарность они увековечили его в картине, устроив там встречу Ксении с резидентом иностранной разведки. Кстати, «столик Олеши» завсегдатаи ресторана показывали посетителям спустя десятилетия. Говорят, он дожил до начала 90-х, когда в гостини-

це затеяли ремонт с реставрацией.

О своем друге и соратнике Александр Вениаминович писал: «Его тонкий вкус, умение отбирать слова, его владение «секретами» подлинного литературного мастерства дали возможность путем коренной творческой реорганизации пьесы, попытаться найти правду и художественную выразительность в затрепанном, обросшем штампами материале». В отношении «Очной ставки» их взгляды совпадали. «Выходило так, – негодовал режиссёр, – что шпионы и диверсанты – это не исключение, а нечто вроде принадлежности нашего быта. Ловля шпионов – это такое занятие, как быть стахановцем. Однако шпионаж и диверсия, как и люди, которые отдают им своё время и жизнь – это явление далеко не бытовое, а исключительное. И эту исключительность хотелось подчеркнуть... Мы как бы хотели обратиться к зрителю говоря – это случается не часто, но всё-таки тем не менее должны быть готовы».

Сценаристы изрядно перекроили сюжетные линии пьесы. Например, лишили следователя Ларцева жены и маленького сынишки, с помощью которых драматурги пытались очеловечить образ сурового борца со шпионажем. По ходу действия он все время пытался урвать время, чтобы провести его с родными, разумеется, безрезультатно. А в фильме мы о Ларцеве ничего не знаем «по факту», но чувствуем, какой

это замечательный человек. В пьесе роман Кочина и Ксении вынесен за пределы сценического действия. Девушка появляется на сцене всего пару раз и то ненадолго. Да и сам инженер чаще упоминается другими действующими лицами, чем действует сам. А в картине отношения Ксении и Александра – самостоятельная и очень важная для сюжета линия, к тому же очень искренне сыгранная.

На обсуждении фильма в Доме кино Михаил Ромм очень точно сформулировал суть работы, проделанной сценаристами: «Все устно или письменно выступавшие с оценкой картины единогласно утверждают, что сценарий А. Мачерета и Ю. Олеши стоит неизмеримовыше пьесы. Дело тут не только в том, что сценарий лучше по стилю, по диалогу. Принципиальное значение этого сценария в том, что он с очевидностью доказывает коренное различие между театральной и кинематографической драматургией. Различие это ещё и сегодня ясно далеко не для всех... Работа Мачерета и Олеши заключалась вовсе не в очистке и переработке пьесы, вовсе не в «приспособлении» ее к экрану. Мачерет и Олеша начисто перестроили всё фабульное движение и весь образный строй пьесы. В результате получилось, по сути дела, новое произведение на ту же тему, произведение кинематографическое».

Подчеркнем – сценаристам не на что было опираться. Они

были первопроходцами, которые сами того не подозревая, формировали канон будущего жанра. Именно в «Ошибке» впервые появляется на экране выразительный глаз, устремлённый в лупу, символ, которому предстоит стать одним из самых тиражированных детективных киноклише. Когда один из подручных шпиона узнаёт о том, что Кочин вынес с завода секретные чертежи, от звонит своему боссу и зловещим шёпотом сообщает: «Сегодня есть возможность приобрести редкий экземпляр Эразма Роттердамского. На квартире у владельца. Постарайтесь не упустить». Из этой фразы вырастут впоследствии и «славянский шкаф», и «Пал Андреич, вы шпион?», и «А вас, Штирлиц, я попрошу остаться»...

Из юристов в кинематографисты

Биография Александра Мачерета изобилует крутыми поворотами. Покинув родной Баку, в старые стены которого навсегда вьелся запах нефти, восемнадцатилетним он оказывается в Париже. И не просто в Париже, а в стенах Парижского университета. Увы, учиться ему довелось только год. Если бы не Первая мировая, возможно, вместо кинорежиссёра новатора, на свет появился выдающийся юрист. В 1922 он поступает уже в Московский университет на факультет общественных наук, параллельно работая юрисконсультом в Мособлисполкоме. Но и тут его хватает всего на год. Александр бросает учёбу, чтобы с головой окунуться в омут новаторского театра. Начинает он с мастерской режиссёра и балетмейстера Николая Фореггера «Мастфор», причём подвизается сразу в двух амплуа – как актёр, и как художник. Затем возглавляет знаменитую «Синюю блузу», потом судьба его заносит в Берлин, где он работает режиссёром в клубе «Красная звезда». Наконец в 1930 году он приходит на Московскую кинофабрику.

Мачерету уже 34. На новом поприще все нужно начинать с нуля, но это его не останавливает. Он идёт ассистентом к Юлию Райзману на картину «Земля жаждет». А уже через два года снимает первую самостоятельную картину «Дела и

люди» о буднях Днепростроя. У любого другого на его месте получился бы очередная производственная агитка, в каких по тем временам недостатка не было. Но снимать как все ему не интересно: ««У нас выработалось, в основном два пути, по которым идёт авторское отношение к изображаемой им действительности. Автор либо оголтело орёт со своими героями «ура», либо относится к событиям и героям, так сказать, цинически, осуществляя в этом случае поведение, несколько аналогичное теории «стакана воды», существующей в вопросах половой этики. Что до меня – то я не сливаюсь со своими героями до пределов полного отождествления, но я не могу относиться к ним эпически равнодушно, «без черёмухи». У меня к ним большая нежность, и я люблю их. Мне жаль, когда я прощаюсь с ними в конце картины. Неизвестно – увидимся ли».

С 1932 года Мачерет стабильно снимает по фильму в два года и к каждой картине вполне справедливо можно применить определение «первая». «Дела и люди» – первый производственный фильм. «Частная жизнь Петра Виноградова» (1934) – первая комедия в духе соцреализма. «Родина зовёт» (1936) – первый «оборонный» фильм. «Болотные солдаты» (1938) – первый антифашистский. И, наконец, в 1938 он берётся снимать «Ошибку инженера Кочина», которой предстоит стать первым детективом. Смена жанров и ракурсов для Мачерета не поиск себя и даже не поиск своего по-

черка. Это создание галереи персонажей – разноплановых и разнохарактерных, прежде на экране не появлявшихся: «Речь идёт не о том человеке, который многократно и раньше выводился на экране и который, при вполне человеческой наружности, либо обладал нечеловеческими чертами, суммируя все положительные качества, либо являлся перечнем злодейств. Не об этом ложноклассическом персонаже идёт речь. Предполагается тот живой человек, социально-психологические черты которого слагаются в сложный образ».

В «Ошибке...» создатели, начиная с режиссёра и оператора и заканчивая исполнителями эпизодических ролей, позволили себе тонкую иронию, настолько тонкую, что её и нынешний, куда более искушённый зритель, зачастую не в состоянии оценить по достоинству. И тут, наверное, стоит прислушаться к известному историку кино Евгению Маргоlitу: «Мачерет с Олешей делают кино, безупречное по жанровой определённости. Условность происходящего становится очевидной, и чудовищная атмосфера подозрительности снимается жанровой точностью. Жанр вообще растворяет идеологию. На самом деле вся прелесть этой картины, обеспечившая ей столь долгую, и справедливо долгую жизнь, состояла в том, что это конечно была если не пародия, то стилизация под шпионское кино эпохи. Это была игра – игра в детектив, игра в жанр».



Александр Мачерет

Детектив давно и прочно завоевал симпатии зрителей. Вопрос о его художественной ценности и этической полноценности покажется как минимум странным. А тогда, в конце тридцатых, дискуссия о том, нужен ли этот жанр советскому зрителю была оживлённой, а временами и по-настоящему жаркой. Даже после того, как «Ошибка инженера Кочина» получила высокую оценку коллег, Мачерет словно бы оправдываясь за то, что снял детектив, уверял, что, понимая все достоинства жанра, не намерен посвящать ему остаток своей творческой жизни: «Это жанр, который может иметь проникновение в среду советского зрителя. И я этого жанра не постыдился. Это не значит, что я делаю себя поборником этого жанра на всю жизнь». Что ж, детективов Александр Вениаминович и вправду больше не снимал. Он выпустил ещё только две картины – «Я – черноморец» и «Страницы жизни», и в 1948-м уйдёт из кинорежиссуры. Но именно благодаря ему советский кинематограф получил едва ли не самый неожиданный фильм 30-х годов. Неожданный и отчаянно талантливый.

Работа над «Ошибкой...»

Большая часть картины снята в мосфильмовских павильонах. Вечерним небом над авиационным заводом, где трудится инженер Кочин, или панорамой ночной Москвы за окном комнаты Ксении можно любоваться как живописным полотном. Художник Артур Бергер и оператор Игорь Гелейн получили свою, абсолютно заслуженную долю восторгов. Их филигранная работа и сегодня не может не восхищать истинных ценителей точного кадра. Всё, что не павильон – это мытищинские просторы, хотя по сценарию влюблённая пара отправляется на прогулку в Пушкино. Самую «кровожадную» сцену, в которой шпион сталкивает красавицу Ксению под колёса поезда, снимали над тоннелем одной из железнодорожных развязок около Мытищ.

Но главная удача фильма, конечно же, актёры. Такое впечатление, что режиссёр выбирал из по принципу от противного. Пусть героическим следователем будет актёр, известный по ролям обаятельных прохвостов, пособницей шпионов – комедийная примадонна, любимица всей страны, а их разоблачителями станет идиллическая еврейская пара. Риск? Безусловно. Но Александр Вениаминович рискнул и выиграл. Не в последнюю очередь потому, что отбор исполнителей был очень тщательным – большая их часть имела на

тот момент не только киношную популярность, но и солидный театральный опыт. А потому Мачерет на полную катушку использовал любимый театром приём – каждому артисту свой «выход». К примеру, сверхпопулярный Леонид Кмит (Петька из «Чапаева») играет эпизодическую роль официанта и делает это не просто с блеском, но и ещё и с видимым удовольствием. Его герой безнадёжно влюблен в буфетчицу Клаву, которая смеётся над его негероическая внешность, но парень не унывает, поскольку убеждён, что «в нашей стране при известных обстоятельствах любой человек может стать героем».

Игру со зрителем Мачерет начинает с первых же кадров. Сидит на стуле немолодой, не лишенный известного обаяния человек и проникновенным голосом рассказывает историю своей жизни: как жил тихо и счастливо с женой и маленькой дочуркой и каким недолгим оказалось счастье акцизного чиновника. Чистой воды мелодрама – решает зритель, безоговорочно поверивший Петру Леонтьеву, замечательному артисту мхатовской выучки, на тот момент состоявшему в труппе Малого театра. Почти всю роль он проводит, буквально не вставая со стула, из актёрских инструментов ему доступны только голос и мимика. Но какие поистине мефистофельские глубины таятся под неказистой внешностью матёрого шпиона.

Близко знавшие Александра Вениаминовича в один голос утверждали, что он обладал уникальной способностью уговаривать людей. Думается, они были правы, иначе Жарова ему бы в картину ни за что бы не заполучить, ведь Михаил Иванович как раз и поставил «Очную ставку» в Камерном театре. Более того, публика любила жаровских плутов – Фомку «Жигана» из «Путёвки в жизнь», Дымбу из «Возвращения Максима» и «Выборгской стороны». А тут пожалуй грозу шпионов играть. «...роль Ларцева – признавался актёр, – я всё-таки люблю. И люблю картину, в которой я снимался. Мне было очень приятно говорить текст, который написан Олешей. Текст этот было говорить очень легко, он ложился в душу и помогал раскрытию тех качеств, которые были заложены в эту роль».

По сети кочует несколько кадров, где Жаров немилосердно «хлопочет лицом». Намеренно ли их выбирают публикаторы или случайно, но, похоже, фильма они точно не видели, поскольку остановленный кадр – это даже не фотопроба. В движении, на плёнке никакого наигрыша и в помине нет.



Как Любовь Орлова инженера Кочина с пути сбивала

А то, что его Ларцев как-то уж слишком шутилив, так это вполне объяснимо. Вот что писал по этому поводу Иван Пырьев: «Это огромное большое дело он не делает как сыщик с таинственной маской, а как человек уверенный и понимающий те огромные задачи, которые перед ним стоят и уверен, что все дело будет распутано. Что нужно только преодолеть трудности. Такая уверенность за все, что перед ним стоит в разговоре с этими людьми, это все сделано с каким-то при-

ятным юмором. И вы видите здесь ум, природную русскую смекалку этого человека...»

На Орлову то, видимо, подействовало неотразимое обаяние Мачерета.

Любовь Петровна Орлова старалась отрицательных героинь не играть и ни у кого, кроме мужа, не сниматься. Ей хотелось остаться в памяти зрителей исключительно в качестве всенародной любимицы, и Григорий Александров снимал её очень аккуратно, лепя из жены секс-символ страны в которой секса не было. Потому единственной по-настоящему неудачным в картине стал эпизод с ловушкой, которую Ксения подстраивает Кочину. Ей приказано удержать его в своей комнате (дело, напомним, происходит в коммуналке) инженера, пока агент будет переснимать чертежи самолета. И бедняжке приходится то в обморок падать, то стекло локтем разбивать, ведь самый простой и действенный способ осуществить задуманное для советской девушки абсолютно неприемлем. Даже первый поцелуй влюблённых, только что открывшихся друг другу в своих чувствах, целомудрен до невозможности.

Критика, прежде находившая немало резких слов и для Анюты из «Весёлых ребят», и для Марион Диксон из «Цирка», и для Стрелки из «Волги-Волги», на этот раз единодушно восторгалась новыми гранями драматического таланта актрисы. Зато зрители негодовали, забрасывая своего ку-

мира письмами, полными упрёков в духе «Любовь Петровна, как же так! Зачем вы сыграли отрицательную роль?! Вы же такая хорошая!» Любовь публики была актрисе дороже творческих экспериментов – в интервью о Ксении она старалась не упоминать. Кстати, «Ошибка инженера Кочина» была первым фильмом, где Орлова снялась вместе с Раневской, благословившей её когда-то на кинокарьеру. Правда, общих сцен у них не было.

У Фаины Георгиевны и её партнёра по фильму Бориса Петкера в фильме всего два больших эпизода – благодаря наблюдательности старого портного у Ларцева и появились первые доказательства против подозреваемых. Ситуацию почти анекдотичную артисты преподносят с мягким, чуть отстранённым юмором, и она перестаёт восприниматься как нелепая ли невероятная. После «Ошибки...» Фаину Георгиевну стали узнавать на улицах: «Абрам, ты забыл свои галоши!» – это замечательное восклицание стало крылатой фразой раньше, чем знаменитое «Муля, не нервируй меня!»

Если что и вызывало споры у профессионалов, так это роль заглавного героя в исполнении Николая Дорохина. Кое-кто считал, что для советского инженера, тем более изобретателя-лауреата он слишком наивен, оторван от жизненных реалий. Да и внешность у него не слишком героическая. Понять этих немногих можно – обязательная «героичность»

положительных персонажей долгое время была камнем преткновения в советском искусстве. Но если бы Кочин был иным, фильма бы не было. В финале Ларцев встречает его неподалёку от места первого и последнего свидания наивно-го инженера с предавшей его женщиной. Рана ещё не затянулась, боль слишком сильна, чтобы не спросить у Ларцева, кто же виноват в том, что случилось. И тот философски уходит от прямого ответа:

– Как говорится в таких случаях, агент одной иностранной державы.

– Какой державы? – продолжает упорствовать Кочин.

– Не все ли равно? Мы находимся в капиталистическом окружении и часто забываем об этом.

В прозорливости Ларцеву не откажешь. За наивность приходится дорого платить не только людям...



Глава 2

За нашу Победу!

Терпение, и ваша щетина превратится в золото



Киноплакат – первый фильм о разведчике Великой Оте-

Киевская кинофабрика была первой большой киностудией Советского Союза, построенной с нуля. Проектировалась она с таким расчётом, чтобы снимать несколько десятков фильмов в год. В реальности всё обстояло куда скромнее – в 1929 году, едва ли не самом удачном в довоенное время, там было снято всего десять картин. В начале войны студию успели эвакуировать в Ашхабад, в 1944-м она вернулась под родной кров, по счастью не слишком пострадавший от бомб и снарядов. Однако средств на восстановление кинопроизводства у государства было в обрез. Фильмов снималось мало, от силы два десятка на всю страну, и Госкино приходилось очень экономно распределять средства между студиями. На находившемся в лучшем положении «Мосфильме» кинематографистам работалось легче, но картину о деятельности советской разведки на оккупированной фашистами Украине, решили снимать в Киеве.

Идея сюжета принадлежала Михаилу Маклярскому, человеку одарённому и незаурядному, судьба которого сама могла бы стать основой для остросюжетного приключенческого фильма. Во время войны он работал в 4-м Управлении НКВД, отвечавшем за диверсионно-разведывательную деятельность, в том числе и на захваченных немцами территориях СССР, и имел репутацию отменного тактика. Когда вой-

на закончилась, стало ясно, что большая часть того, что совершили его друзья и соратники – многих уже не было в живых – так и останется неизвестным для людей, за счастье которых они отдали свои жизни. Михаилу Борисовичу это казалось несправедливым, и он решил попытаться эту несправедливость устранить хотя бы отчасти. И набросал черновой вариант сценария с рабочим названием «Подвиг останется неизвестным».

Набросок вызвал интерес в Госкино, к работе подключили Михаила Блеймана и Константина Исаева. Блейман к тому времени считался успешным сценаристом: на его счету было несколько фильмов о войне – «Непобедимые», «Небо Москвы», «Это было в Донбассе». Его соавтор во время войны писал сценарии для «Боевых киносборников». Оба неплохо разбирались в приключенческом жанре, но о сути и принципах военной разведки имели, естественно, самое смутное представление. Поэтому доводить до ума написанный ими сценарий пришлось самому Маклярскому – усложнять интригу, тщательнее прописывать характеры персонажей.

Авантюрная жилка в Михаиле Борисовиче была очень сильна. Как профессионал, он прекрасно отдавал себе отчёт, что большая часть придуманных им сюжетных поворотов в реальной жизни разведчика совершенно невозможна. Но понимал он и то, что кино, всё-таки не жизнь, и обяза-

но быть увлекательным. Не будем забывать – жанра военных приключений в советском кино на тот момент не существовало – идти по непаханой целине не то, что по столбовой дорожке. Это из нашего сегодня – когда есть «Семнадцать мгновений весны» и «Мёртвый сезон», «Вариант «Омега», «Щит и меч» и «Адъютант его превосходительства» – легко упрекать «Подвиг разведчика» в наивности и неправдоподобии. Тогда, в 1946-м, жанровый канон только-только начинал складываться. Впрочем, все претензии, предъявленные в своё время фильму-первопроходцу, потом с завидным постоянством и энергией, достойной лучшего применения, адресовались и его «потомкам». Лейтмотив оставался неизменным – такого не было и быть не могло! Ревнители жизненности и реалистичности и по сию пору упрямо пытаются обкорнать фильмы о разведчиках по мерке социально-производственной драмы, а ведь именно условность происходящего на экране и делает этот жанр жанром.

Как выяснилось впоследствии, Михаил Маклярский оказался далеко не бесталанным литератором. Когда в 1947 году по состоянию здоровья ему пришлось уволиться из органов, Михаил Борисович всерьёз взялся за перо: по его сценариям было снято полтора десятка фильмов, как шпионских, вроде «Секретной миссии» (1950) и «Заговора послов» (1967), так и милицейских, включая полюбившуюся зрителям дилогию «Инспектор уголовного розыска» (1971) и «Будни уго-

ловного розыска» (1973) с Юрием Соломиным в главной роли. Но первым шагом сценариста на этом пути стал именно «Подвиг разведчика». Такое название дал фильму режиссёр Борис Барнет, откомандированный в мае 1946 года на Киевскую киностудию снимать первый в истории советского кино фильм о разведчиках Великой Отечественной.

Барнета порой называют «известным неизвестным». Для большинства поклонников советского кино он остаётся режиссёром одной картины. Между тем, одна из ранних его работ – «Окраина» – в 1934 году получила приз на Втором Венецианском кинофестивале. В конце 80-х Анджей Вайда в одном из интервью утверждал: «Работающий в жанре соцреализма слеп на один глаз... Если бы советское кино развивалось естественным путем, то, думаю, «Окраина» Барнета определила бы эпоху больше, чем фильмы Эйзенштейна». Вот так-то!..

Профессиональный боксёр – статный, мускулистый, с пудовыми кулаками – в 1924 году Барнет попал в кино только потому, что режиссёр Лев Кулешов искал атлетичного актёра на роль ковбоя в одном из первых советских вестернов под названием «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Дебют оказался довольно успешным, будущее, как казалось, сулило заманчивые перспективы, ведь Кулешов собирался и дальше снимать приключен-

ческие фильмы с большим количеством трюков в расчёте не только на советского, но и на заокеанского зрителя, так что работы у молодого спортсмена было бы в избытке. Но одного актёрства для широкой натуры Барнета было явно недостаточно, и он ворвался в режиссуру, получив первую постановку ещё толком ничего в кинопроизводстве не понимая. Зато он умел видеть то, чего не замечали другие.

Почему съёмки «Подвига разведчика» поручили именно Борису Барнету? Да, у него за плечами было две новеллы для «Боевых киносборников» и снятый в 1944 году фильм о подпольщиках «Однажды ночью». Но мастером героико-патриотического жанра его можно было назвать только с большой натяжкой – ему был интересен не героизм на пределе человеческих сил, а повседневная жизнь обычных людей со всеми присущими ей маленькими радостями и горестями. Похоже, в этом решении не последнюю роль сыграл Маклярский. Если судить по его последующим сценариям, их с Барнетом творческие приоритеты практически совпадали и Михаил Борисович рассудил, что именно этот режиссёр сумеет сделать супер-разведчика не картонной фигуркой, а живым человеком. У киноначальства был свой расчёт: лёгкий на подъём, не имевший своей постоянной киногруппы, но быстро сходившийся с людьми и умевший заражать окружающих своим энтузиазмом, Барнет гарантированно сможет выиграть этот «бой на чужом ринге». Что ж, не ошиблись ни

тот, ни другие. Проблема с доработкой сценария была решена достаточно просто – Барнет, пока на студии шёл подготовительный период, просто вызвал Маклярского, являвшегося и консультантом картины, в Киев.

А вот добывать в незнакомом, полуразрушенном городе всё необходимое для съёмок было задачей почти запредельной сложности. На студии не хватало специалистов, декораций, реквизита. Свет давали, в основном, по ночам, когда не работали предприятия и не нужно было освещать жилые дома. Топили едва-едва, в огромном павильоне это ощущалось особенно сильно, ведь на улице уже стояла зима. Однако бороться с внешними обстоятельствами Борису Васильевичу было легче, чем с самим собой. Будучи человеком очень эмоциональным и ранимым, он, пришедший в кино, что называется, с улицы, время от времени впадал в глубокое уныние, сомневаясь в том, что он правильно выбрал дело жизни. В таком тягостном состоянии он пребывал и в начале съёмок «Подвига разведчика». «Сегодня только второй день, как я начал выбираться из очередного периода душевного мрака, упадка, тупости, сонливости и прочих мерзостей, – писал Борис Васильевич жене 6 декабря 1946 года. – Почему это со мной происходит – я не знаю. Тут всё очень сложно даже для изощрённого фрейдиста, и всего очень много. Думаю, что всё же, главная причина – это то, что я выбрал профессию неверно. Не тем бы мне заниматься».

На помощь присланному из Москвы режиссёру пришёл руководивший тогда студией Амвросий Бучма, замечательный артист и благороднейшей души человек. Знавший в Киеве всех и вся, он умудрялся добывать грим, краски для декораций, ткани для костюмов, канделябры и скульптуру для «генеральских» апартаментов. Амвросий Максимилианович очень хотел, чтобы вверенная ему киностудия не просто ожила, но, чтобы здесь действительно снимали настоящее кино. В его лице режиссёр нашёл не «начальника», а друга и соратника. Именно Бучма пригласил в съёмочную группу выдающегося оператора Даниила Демуцкого, работавшего ещё с Александром Довженко. Натурные съёмки в Киеве 1946 года были практически неосуществимы – невозможно было обеспечить электричеством передвижные осветительные установки, поэтому большая часть картины снималась в павильонных декорациях и даже сегодня эти сцены не могут не восхищать мастерством, с каким Демуцкому удавалось их выстраивать. Выразительные крупные планы – ни до ни после в фильмах Барнета таких не было – тоже в значительной мере его заслуга.

Ещё одной несомненной удачей фильма стала художник по костюмам Юлия Майер. Она работала на Киевской студии ассистентом художника ещё до войны, а во время оккупации нанялась туда... уборщицей. Гитлеровцы исполь-

зовали студию по прямому назначению – снимали хронику и агитки, а неприметная женщина со шваброй внимательно наблюдала за происходящим и передавала сведения киевским подпольщикам. А параллельно запоминала в мельчайших деталях кто во что одет – верила, что рано или поздно вернётся к любимому делу. Благодаря Юнии Григорьевне даже у экспертов по военной форме времен Второй мировой практически не возникает вопросов к тому, как экипированы в кадре актёры.

У вас продаётся славянский шкаф?

«Шкаф», то есть исполнитель главной роли, и в самом деле поначалу отсутствовал. Соглашаясь на постановку, Барнет рассчитывал, что роль майора Алексея Федотова сыграет Николай Крючков. Режиссёр открыл его для себя ещё на «Окраине», а потом пригласил на главные роли в фильмах «У самого синего моря» (1935) и «Ночь в сентябре» (1939). Однако худсовет с режиссёром не согласился – у немецкого офицера благородных кровей не могло быть лица советского парня с заводской окраины. Второго кандидата – замечательного мхатовца Бориса Добронравова – подвёл возраст: с такой представительностью ему пора не майоров, а генералов играть.

Времени на придирчивый отбор уже не оставалось, и Барнет засел в актёрском отделе «Мосфильма» отсматривать студийные альбомы. Но и на эту работу требовалась уйма времени. Понимая, что увязает все глубже, Борис Васильевич отобрал десяток фотографий тридцатилетних актёров, ни один из которых особого впечатления на него не производил. Режиссёр разослал претендентам сценарий. На подготовку к пробам у них было всего несколько дней. Пока длилась эта вынужденная пауза, Барнет поделился своими проблемами с Сергеем Эйзенштейном, который очень теп-

ло к нему относился. И Сергей Михайлович порекомендовал младшему коллеге Павла Кадочникова, который снимался у него в «Иване Грозном». Барнет посмотрел картину и отправил актёру сценарий. Кадочников вошёл в кадр и ... «переиграл» всех конкурентов. Павел Петрович обладал редким талантом мгновенно погружаться в самые глубины образа. Он даже трюки рвался исполнять без дублёров, и остановить его могла только железная воля режиссёров. В старинных романах о таких, как Кадочников, писали – с печатью благородства на челе. Глядя на него, легко было поверить, что он потомок древнего рода. Между тем как детство его прошло в глухой деревне, а трудовая жизнь началась на ленинградском заводе, где юноша работал слесарем.



Ваша щетина превратится в золото!

Влезая в шкуру своего персонажа, Кадочников убеждал даже консультанта картины Михаила Маклярского. Во время съёмок они много общались, и цепкая актёрская память Павла Петровича фиксировала малейшие нюансы – и профессиональные и бытовые – начиная с того, каким жестом нужно вытаскивать сигарету из портсигара и заканчивая тем, как правильно отставить стул от стола в ресторане. Перед Кадочниковым стояла очень непростая задача – сыграть советского человека, буквально сросшегося с формой, которую

ему приходится носить в тылу врага. Советский кинематограф предпочитал чёткую дихотомию враг – это враг, свой – это свой. Приём, когда враг выдает себя за своего использовался достаточно часто, а вот обратный «маскарад» освоен ещё не был. И чтобы его «оправдать», сценаристы рассыпали по сюжету сцены, в которых Алексей Федотов словно выглядывает из-под маски Генриха Эккерта, подмигивая зрителю. Фразы «двойного назначения» моментально ушли в народ. «Мы с вами рассчитаемся», брошенная предателю Медведеву, «Надо очень любить свою родину» в ответ Поммеру, «Как разведчик разведчику» и «Вы болван, Штюбинг!» и, конечно же, самая знаменитая – тост «За нашу победу!» на именинах генерала Кюна, неизменно вызывавший в зале бурю восторга.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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