

Три влечения
КЛАВДИИ
ШУЛЬЖЕНКО



ГЛЕБ СКОРОХОЦОВ

Глеб Анатольевич Скороходов

Три влечения Клавдии Шульженко

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=16898874

*Скороходов Г. А. Три влечения Клавдии Шульженко.: Алгоритм; Москва; 2007
ISBN 978-5-9265-0342-2*

Аннотация

Минуло более 20 лет, как не стало Клавдии Шульженко – переломных, вспять изменивших нашу страну, а легендарная артистка по-прежнему осталась «королевой эстрады». Всенародную известность принес ей знаменитый «Синий платочек» в снятом во время войны фильме «Концерт – фронту». Потом были «Давай закурим», «Где ж ты, мой сад», «Где же вы теперь, друзья-однополчане», интимно-лирический репертуар... Концерты певицы 1950–1970 годов сопровождались неизменными аншлагами, ее любила вся страна. Книга популярного телеведущего, лауреата телевизионной премии «Тэффи» Глеба Скороходова, лично знавшего артистку, раскрывает неизвестные страницы жизни Клавдии Ивановны, сохранявшей собственное достоинство, любовь к людям и верность избранному делу вопреки многим неблагоприятным и драматическим ситуациям в ее личной и творческой судьбе.

Содержание

Вместо предисловия	5
Сколько вам лет?	6
Когда-то в юности	13
Театр и сцена – и ничего другого нет	21
Еще я вспомню то мгновение	24
Как приятно вечером...	31
Конец ознакомительного фрагмента.	35

Глеб Скороходов

Три влечения Клавдии Шульженко

© Скороходов Г.А., 2007

© ООО «Алгоритм-Книга», 2007

Вместо предисловия

Было так. Однажды Клавдия Ивановна протянула мне книгу:

– Прочтите. Это строки из древнего манускрипта «Ветки персика».

Я прочел:

«Три источника имеют влечения человека: душу, разум и, тело.

Влечения душ порождают дружбу.

Влечения ума порождают уважение.

Влечения тела порождают желание.

Соединение трех влечений порождает любовь».

– Как это точно сказано! – заметила Шульженко. – Я не склонна к философии и часто поступаю не раздумывая, по наитию. Но, по-моему, если в жизни нет одного из этих влечений, она становится ущербной. Каждое из них ценно само по себе, хоть в этом редко признаются.

Особенно когда речь идет о любви. Не раз приходилось слышать причитания: «Ах, какая ошибка! А так верилось, что это настоящее чувство!» Да, легче не замечать, что одного из этих влечений не было вовсе. И сколько раз мы принимаем за любовь то, что на самом деле было не больше чем влечение тела, которое способно затуманить и голову, и душу.

Сколько вам лет?

Те, кто видел фильм «Веселые ребята», очевидно, помнят столичный мюзик-холл, куда попадает герой комедии: огромное здание из бетона и мелко зарешеченного стекла, в духе конструктивизма 20-х годов, ярко освещенный широкий подъезд с полукруглым козырьком, по которому, словно выпущенные из лука стрелы, пролетают рекламные электрические огни. Сооружено это здание было художником-архитектором А. Уткиным и стояло в павильоне Москинокомбината, едва достигая человеческого роста.

Фантазия художника опередила время. Настоящий Московский мюзик-холл разместился в приземистом, построенном в 1911 году цирке Никитиных, на Большой Садовой улице, близ Триумфальной площади. Здесь в конце 20-х годов на месте арены расставили венские стулья – «кресла партера», отгороженную часть амфитеатра и галерки превратили в сцену и, не дождавшись, когда из помещения выветрится запах опилок, объявили открытие нового театра Государственного объединения музыки, эстрады и цирка.

9 января 1929 года мюзик-холл показывал свою новую программу. Большие рекламные щиты и афишные тумбы сообщали:

Сегодня и ежедневно!
Новое аттракционное представление-ревю
100 минут репортера
В главных ролях *З. Л. Светланова, М.И. Днепров*
В первый раз:
3 – УАЙТ – 3
30 герлс в новой постановке
Касьяна Голейзовского
«Япония – Европа»
Первый раз в СССР!
Феноменальный мировой аттракцион!
Победитель Кефало. Загадка Нью-Йорка
ДАНТЕ
Техника на грани фантастики!
Грандиозная аппаратура!
Небывалые трюки!
С. Образцов, К. Шульженко
Романсы с куклами, песни-гротеск
Конферансье *А. А. Менделевич*
Режиссеры: *Д. Гутман, К. Голейзовский*
Заведующий музыкальной частью *Д. Покрасс*
Начало в 8 час. веч.

Для Шульженко это был не только дебют в столичном мюзик-холле, но и первое выступление на московской сцене. Имя ее, скромно занимавшее полстрочки в афише, ничего не говорило любителю эстрады, который, собираясь на «100 минут», конечно же, шел слушать и смотреть популярнейших опереточных премьеров Светланову и Днепрову, заморскую диковинку Данте, женский танцевальный ансамбль, демонстрировавший 30 «герлс» одновременно!

Представление начиналось сценкой в редакции городской газеты «Вечернее утро». Опереточный редактор, напевая и пританцовывая, давал симпатичной репортерше задание: «Срочно сделать обзор жизни Москвы (!)». Нисколько не убоявшись безбрежности поруче-

ния, репортерша, пританцовывая и напевая, немедленно отправилась в путь. Ее прогулка по вечерней столице и составляла нехитрую сюжетную канву обозрения.

Побывав на гастрольном спектакле «японского» театра Капупуки, репортерша попала в мюзик-холл, где, не мешая артистам и зрителям, удалялась за кулисы и продолжала «обозревать» программу оттуда.

В конце второго отделения, когда «герлс» отплясывали очередной танец из цикла «Япония – Европа», конферансье Менделевич представил публике «нашу гостью, молодую певицу Клавдию Шульженко!». «Песни-гротеск!» – провозгласил он под немногочисленные вежливые хлопки зрителей.

Почему так был наименован ее репертуар, не знали ни Менделевич, ни публика, ни сама исполнительница. Очевидно, это была дань моде: на эстраде, как и в цирке, любили красивые, зачастую маловразумительные названия – считалось, что они привлекают внимание зрителей.

Она появилась на сцене в строгом черном платье, будто взятом тайком из маминого шкафа, худенькая, белокурая, не девушка – подросток, только вчера распустившая косички.

– Сколько ей лет? – гадали зрители.

Их интерес к явно несовершеннолетней артистке, осмелившейся выйти на эстраду, был подобен тому, свидетелем которому я стал много лет спустя, когда перед гостями Московского кинофестиваля предстала кроха от горшка два вершка и запела:

Нет, не надо ни руки, ни взгляда!
Мы чужие, обо мне забудь! —

песню из любовной мелодрамы кинозвезды Лолиты Торрес, переживавшей тогда пик популярности. И гости не скрывали улыбок, а кое-кто не мог удержаться от смеха.

Переждав шепотки зала, Шульженко робко объявила:

– Композитор Юлий Мейтус, поэт Евгений Брейтигам – «Красный мак».

Публика насторожилась: юная дебютантка запела не «в лесу родилась елочка», а о трагической любви главного персонажа первого советского балета, сочиненного Рейнгольдом Глиером. Точно следуя танцевальной биографии героини, песня рассказывала о молоденькой китаянке Тао Хоа из бедного квартала, о том, как она повстречала капитана советского судна, пришедшего в чужой порт, и злые хозяева ей поручили «дать яд на банкете опасному гостю в стакане вина». Но...

Время настало. Момент колебания.
Она изменяет предательский суд.
И, выйдя на площадь, сзывает к восстанью
Рабочих кварталов трудящийся люд.

И наступил слом в настроении публики. Ей не просто понравилась впервые исполненная песня. Ее заразила искренняя вера дебютантки в подлинность существования героини и обстоятельств, в которых она действует.

Казалось, юная певица рассказывает о человеке, которого хорошо знает, за которым не раз наблюдала, знает, как он смеется, смущается, радуется. А когда Шульженко гневно поднимала руку, призывая друзей к борьбе с несправедливостью, зрители увидели хрупкую танцовщицу и заволновались за нее.

Первая песня открыла еще одно редкое свойство дебютантки: Шульженко умела донести до слушателя каждое слово. Зал мюзик-холла в те годы еще не был радиофицирован – ни динамиков, ни микрофонов. «Цирковая» акустика, большое помещение с партером, ложами,

амфитеатром и галеркой создавали трудности, которые далеко не все исполнители могли преодолеть. Рецензенты порой острили: «У артиста, к счастью, оказался такой голос и такая дикция, что в зале никто не разобрал ни слова из его глупейших куплетов».

Если «Красный мак» был рассказом, неторопливым, но напряженным, где главная, чуть покачивающаяся блюзовая мелодия запева переходила в подвижный припев, то исполненная вторым номером «Гренада» Мейтуса на стихи Светлова захватила своим стремительным ритмом. В музыке Мейтуса слышались отзвуки темпераментных наигрышей «гренадской волости» и лихой «Яблочко-песни». Романтический дух стихов и музыки был близок актрисе.

Успех дебюта возрастал от номера к номеру. После «Гренады» Шульженко, раскланявшись, ушла со сцены, но публика заставила ее вернуться.

– Я спою вам еще одну песню Юлия Мейтуса и Евгения Брейтигама. На этот раз шуточную, – объявила певица.

С этой песней было связано немало волнений. Готовясь к выступлениям, Шульженко чувствовала, что ей необходимо произведение, не похожее ни на «Гренаду», ни на «Красный мак», – песня совсем другого настроения: пусть небольшая, но веселая, с неожиданной развязкой, как в новеллах О’Генри. Долго певица, композитор и поэт листали страницы сочинений американского новеллиста, но ни одной подходящей истории не нашли.

Выручил соотечественник – Чехов. Сюжет его рассказа «Шуточка» натолкнул на мысль сделать песню. Правда, герои под влиянием моды получили новые имена – на зарубежный манер (как писал В. Маяковский: «Он был электрик Вася, но в духе парижан себе присвоил званье «электротехник Жан»). Появилась и иная, по сравнению с рассказом Чехова, счастливая развязка – в ней была та веселая неожиданность, ради которой и затевалась песня.

Несутся вниз санки, и вместе с ними летит мелодия, как бы рассыпаясь из-под полозьев вихревыми пассажами. Кэтти слышит признание в любви, но кто его произнес? – «Мог ведь ветер пошутить!» И снова спуск, и снова слышится шепот – на этот раз не просто признание, а предложение: «Кэтти, будь моей женой!»... Обрывается музыка, замирает певица, пораженная услышанным. И после паузы, медленно, в ритме плавного вальса, голосом, полным лукавства и легкой иронии, Шульженко сообщает:

Кэтти тут не растерялась,
Хоть и ветер был большой.
Покраснела, засмеялась
И сказала: «Хорошо!»

В этом последнем «хорошо» уже не было ни лукавства, ни иронии – только радость, наивная, вспыхнувшая так внезапно, что зрители были поражены пленительной откровенностью.

В зале слышались возгласы «бис!», конферансье, шепнув: «Молодец! Отлично!», вновь и вновь приглашал Шульженко на сцену. Столпившиеся за кулисами участники обзора поздравляли юную дебютантку, а аплодисменты не стихали.

Бисировать «Жоржа и Кэтти» Шульженко не хотела: у нее уже было свое правило – не повторять в программе одну и ту же песню. В особенности шуточную – тут уж невольно попадешь в положение человека, дважды рассказывающего друзьям один и тот же анекдот.

Откуда взялось это правило? Из-за боязни повториться? Не совсем так. Скорее его продиктовал сценический опыт. На исполнение песни отводится несколько минут. И за это время артист должен показать все, что им было найдено за недели, а то и месяцы работы. И хоть предела для совершенствования в искусстве не существует и каждый артист, если он

художник, понимает это, – выходя вечером на сцену, он должен быть уверен, что показывает не полуфабрикат, а лучший вариант. И если уж вариант один, то стоит ли его повторять дважды! Не вернее ли познакомить слушателя с другой, не известной ему песней?

Четвертым номером своего дебюта Шульженко неожиданно для зрителей и коллег избрала песню «Колонна Октябрей». Гражданскую, героическую песню после легкой, шуточной? Ну кто же так делает? На такой риск может отважиться разве что только начинающая певица, которую горячий прием публики заставил мгновенно и беспредельно (надолго ли?) поверить в свое могущество.

Марш Мейтуса «Колонна Октябрей» на стихи Тартаковского рассказывал о годах, прожитых страной с памятного 1918-го. Это была не лучшая песня ее репертуара. Немало билась актриса с текстом на репетициях, пытаясь найти к нему ключ. Мешала риторичность, стремление автора к вселенским обобщениям, которые порой лишали песню живых, земных примет. «Я решила, – говорила певица, – что марш нужно исполнять как рассказ человека, захотевшего вспомнить недавнее прошлое. Я представила себе Красную площадь, демонстрацию и в октябрьских колоннах тех, кто сражался с белогвардейцами и махновцами, – их я видела девчонкой в своем родном городе».

Слушайте все, как гремят барабаны.
В красные флаги оделись дворцы.
Смирно, народы! Идут ветераны,
Славных сражений седые бойцы! —

раздавалось под сводами мюзик-холла. Голос певицы звучал взволнованно, но слова ее падали в пустоту. Она ушла со сцены под звук собственных каблучков.

За кулисами на нее сочувственно смотрели коллеги: что ж ты так опростоволосилась! А знаменитая примадонна Зинаида Светланова сказала ей:

– Запомни, девочка: на бис можно ставить только номер на две минуты, от которого публика будет визжать и ахать!

Опыту Шульженко, увы, был небольшой. Но ведь то, что приносило ей прежде успех, теперь она петь не имела права: директор мюзик-холла с трудом пробил в московской цензуре разрешение только на те четыре песни, что она спела в «Ста минутах репортера», будь они неладны. А ведь совсем недавно, лет пять назад, когда она только начинала, все было иначе. Нэп распахнул двери: пой, что душа просит.

На эстраде вновь зазвучал классический романс, который принесли артисты солидных театров, подрабатывающие концертами. Слушатели жаждали и новых лирических песен. И жажда эта была как никогда велика. Ну нельзя же было постоянно распевать, как на демонстрации: «Так пусть же Красная сжимает властно свой штык мозолистой рукой!»

«Свято место пусто не бывает», а потому лирический вакуум стремительно заполнил «цыганский» романс.

Получив в свое время широкое распространение благодаря не только мастерскому пению популярных Вари Паниной, Анастасии Вяльцевой, Надежды Плевицкой, но и выпуску огромными тиражами граммофонных пластинок и песенников с записями репертуара этих исполнительниц и их подражателей, салонно-цыганский романс успешно продолжал обслуживать слушателя.

Сегодня, когда в Москве работает Театр эстрады, когда для выступлений эстрадных артистов отводятся лучшие залы, в том числе Кремлевский дворец, Центральный концертный зал, когда декады и фестивали эстрады проводятся во Дворце спорта, вмещающем 14 тысяч зрителей одновременно, – сегодня трудно представить, что в Москве 20-х годов не было ни одной постоянно действующей концертной эстрадной площадки. (Открывшийся в

конце 1927 года мюзик-холл – единственный эстрадный театр – провозгласил своей задачей не показ концертов, а создание эстрадно-цирковых спектаклей.)

Артисты эстрады были вынуждены обратиться, увы, к старому пристанищу. Каждый вечер 700–800 исполнителей выступали в пивных и трактирах, в которых насчитывалось до ста «концертных площадок».

«Пивные Моссельпрома представляли из себя весьма пестрое зрелище – начиная с перворазрядных ресторанов, вроде «Праги», и кончая полутемными, освещаемыми керосиновыми лампами «тавернами в Петровском парке». Это свидетельство современника из книги с характерным названием – «Эстрада перед столиками» – относится к 1924 году. Вскоре «таверны» были электрифицированы, но вкусы их заведующих и посетителей, большинство которых составляли новоявленные нэпманы, оставались прежними. От эстрадных артистов требовали исполнения испытанного репертуара – «цыганских» романсов, либо над-рывно-печальных, с пудовой слезой, либо разудалых, бесшабашных:

Гей, смелей, горячей
Лейся, песня раздольная!
Не хочу я быть ничьей —
Родилась я вольная.

Никакие новшества не допускались. Нужны были только «проверенные» номера, которые-де больше располагают публику к потреблению пива.

«Эстрада перед столиками» не хотела сдавать своих позиций. Известный фельетонист Михаил Кольцов оставил нам описание типичной третьеразрядной «таверны» и столь же типичного для нее эстрадного концерта, относящееся уже к 1928 году: «К измызганной дверной ручке пивного заведения лучше не прикасаться. Надо просто толкнуть, как все это делают, локтем или ногой обитую драным войлоком дверь. Она распахнется, и вас охватит гулкий шум, густой тошнотворный пар, совсем как в бане. О том, чтобы раздеться, отдать куда-нибудь верхнее платье, не может быть и речи.

...Объявлен концерт «при участии известных артистов Бредунова и Башиловой и товарища Чудинова». Пианист в черных очках громит клавиатуру, маленькая женщина в белой косыночке, мертво уставясь белыми глазами на лампу, поет тяжелым ртом:

Ей граф с утра фиалки присылает.
Он знает, что фиалки – вкус мадам...

Потом товарищ Чудинов пляшет русскую со стаканом на голове и «американскую барыню» с тремя стаканами. Публика хлопает...»

Приверженцы «проверенных» номеров были и среди так называемых «жучков» – администраторов, устроителей случайных концертов в клубах. Ссылаясь на вкусы зрителей, они формировали программы по своему усмотрению, выступали в роли «законодателей» моды. «Певцы, пытающиеся вместо «Жить, будем жить» спеть новый и современный романс, наталкиваются в лучшем случае на «дружеское» предупреждение – «здесь вам не филармония», в худшем – на молчаливый бойкот», – с горечью констатировал один из критиков.

Гастролировали в питейных заведениях, участвовали в халтурных концертах-налетах певцы и певицы чрезвычайно низкой квалификации. Ведущие исполнительницы цыганского жанра – Н. Тамара, Т. Церетели, М. Нежалская, А. Орлова и другие не опускались до таверн. Они пели в сборных программах, а иной раз давали и сольные концерты.

Но репертуар как у тех, кто пел перед столиками, так и у тех, кто появлялся перед зрителями концертных залов, был тот же. Многочисленные копии вяльцевской «Гайда тройка» никогда не достигали блеска оригинала. Копии оказывались и бледнее, и грубее. Подражатели слепо повторяли типичные приемы эстрадной «цыганщины» – гортанный носовой тембр, произвольные замедления или ускорения темпа, зачастую не оправданные ни текстом, ни эмоциональным строем романса; внезапный переход на шепот, скороговорку, а затем после длительной, традиционной паузы – рассчитанная на эффект концовка, спетая полным голосом.

Спрос на «цыганский» романс, захвативший в репертуаре пустовавшее место новой лирической песни, родил и предложение. Появляются новые образцы цыганской лирики, которые трудно отличить от их дореволюционных прародителей: «Вольная» (Б. Фомин – Я. Горин), «Смеялись две розы любя» (В. Трахимович – И. Мельгорский), «Обидно, досадно» (В. Бакалейников – А. Кусиков), «Не надо встреч» (Ю. Хаит – П. Герман), «Две буквы» (Б. Прозоровский – К. Осенин) и т. п.

«Малый зал консерватории во время концерта Татьяны Букальцевой, – писал рецензент журнала «Цирк и эстрада», – походил вместо увеселительного помещения скорей на клуб самоубийц. По крайней мере после десятка песен, исполненных Букальцевой, каждому слушателю жизнь становилась постылой». Рецензент видел панацею от бед в реперткоме, который-де один способен, проявив строгость, спасти эстраду от упаднических песен.

Ответственный редактор этого журнала А. Луначарская предлагала другой путь. «Мы так много толкуем о пошлости на эстраде, о грубом, затасканном и часто реакционном репертуаре, – писала она, – но борьбу с ним мы сможем вести успешно только в том случае, если женщина-эстрадница первая сделает почин и откажется выполнять этот репертуар. Она должна категорически заявить, что будет выступать только с репертуаром, воспитывающим массы в направлении нашего социалистического строительства».

Были и сторонники административных мер. Московский городской совет профсоюзов принял решение «запретить устройство халтурных концертов и цыганщины в помещении Колонного зала Дома союзов». С исполнителями цыганских романсов были немедленно расторгнуты договора, их фамилии надолго исчезли с рекламных щитов главного рабочего клуба.

Но ни апеллирование к реперткому, ни призывы к «категорическим заявлениям» с отказом от старого репертуара, ни запрещения концертов, ни изъятие эстрады из пивных не могли решить проблемы создания современной лирической песни.

Лирической песне в этот период отдавали свои способности одаренные композиторы – братья Покрасы, М. Блантер, Ю. Хаит, В. Кручинин, Б. Прозоровский, Ю. Милютин, К. Листов. К этому списку надо прибавить и имена делавших свои первые шаги И. Дунаевского и Ю. Мейтуса.

Однако их первые, пусть не всегда успешные опыты либо оставались незамеченными, либо, как это ни кажется странным сегодня, встречались в штыки.

Январский дебют 1929 года утвердил Клавдию Шульженко в новом репертуаре. Это были свои, впервые в ее жизни написанные специально для нее песни. Еще так недавно она пела записанный по слуху «Шелковый шнурок», разученный по старинным нотам романс «Снился мне сад», услышанную на концерте гастролерши «Снежинку» и т. д. Посылая на просмотр в Главный репертуарный комитет произведения, предназначенные для дебюта в мюзик-холле, Шульженко с явной гордостью определила их жанр: «Революционные и жанровые советские песни».

Однако ее старания критики не заметили. Позже, когда певица исполнила те же песни в программе Нижегородского мюзик-холла, в одном из столичных изданий были опублико-

ваны язвительные «Нижегородские письма» Вл. Ярополка, в которых содержался отзыв о выступлении Шульженко.

По мнению рецензента, исполненные Шульженко «песенки сегодняшнего дня» («к счастью, это уже вчерашний день!» – замечал в скобках критик) представляют из себя типичную дешевую, «интернациональную» экзотику. Удачное исполнение этих «песенок» не спасло певицу от законных упреков в сомнительном репертуаре.

Итак, удачное исполнение, но – «вчерашний день», «интернациональная экзотика», «сомнительный репертуар». Ни одного позитивного предложения, ни одной попытки поддержать певицу, отказавшуюся от «старинных» романсов – гарантии зрительского успеха.

Нижегородский рецензент не был одинок. Его точку зрения на репертуар Шульженко разделял и тогдашний председатель реперткома Н. Равич. Просматривая тексты песен накануне дебюта певицы в Москве, он наложил резолюцию на «Красном маке»: «Чепуха какая! Танцовщица в роли вождя революции!» Не меньшую иронию вызвала и «Гренада», зачисленная, очевидно, в ведомство «интернациональной экзотики»: «Революционер умирает с песней... «Гренада, Гренада!». Председатель реперткома предлагал исполнительнице срочно разучить другие произведения.

И здесь он был солидарен с рапмовцами – членами Российской ассоциации пролетарских музыкантов, у которых легкий жанр получил этикетку «классово чуждого пролетариату» творчества, с которым рапмовцы собирались вести длительную борьбу на уничтожение. «Запрещение и разоблачение легкого жанра – это только объявление войны, начало ее, но не конец», – писал в передовой статье рупор РАПМа журнал «За пролетарскую музыку».

«Цыганщиками», «фокстротчиками», «вредителями», «верными лакеями буржуазии» окрестили рапмовцы всех, кто не разделял их взглядов. Боясь как огня лирической задушевности, которой они неизменно противопоставляли «коллективную солидарность», выступая против бытовой музыки, против современного танца, рапмовцы тормозили развитие советской лирической песни, легкой музыки вообще.

Работы композиторов непролетарского происхождения, их попытки писать песни на современные темы рапмовцы или объявляли эппманскими происками, или называли приспособленчеством. Фактически они отрицали право на творчество иных композиторов, кроме членов РАПМа.

Когда-то в юности

В новогоднюю ночь загадываются желания и принимаются решения. И те и другие окрашиваются романтическим светом елочных огней и приобретают оттенок рождественских историй – сладких и трогательных одновременно: «Ах, как хорошо было бы, если бы...»

Но проходит праздник, осыпаются елки, сверкавшую еще вчера мишуру укладывают в коробки – до будущего года, и вместе с ними забывают о мечтах и желаниях, которые при свете дня теряют свою привлекательность – возможность осуществления.

Решение пойти в театр, «уйти в актрисы» Клавдия Шульженко приняла в ночь под новый, 1923 год. Приближалась ее семнадцатая весна – возраст, казавшийся ей чрезвычайно зрелым, – а еще ничего не было сделано! Хотелось немедленно бросить все – школу, занятия на фортепиано и посвятить себя наконец настоящему делу. Новогоднее решение Шульженко оказалось окончательным и бесповоротным.

И все же, когда Клавдия добежала со своей окраинной Москалевки до центра города и остановилась перед серым зданием Харьковского драматического театра, робость овладела ею. Столько раз она была здесь, входила с толпой зрителей в эти массивные двери, и смеялась, и плакала. А потом дома разыгрывала увиденное, исполняя все роли сразу. И как-то само собой получилось, что герои ее пьес часто пели – очевидно, они любили песню так же, как и она, как и ее отец. От отца она впервые услышала народные украинские песни, с отцом были связаны ее первые сценические впечатления. Бухгалтер Управления железной дороги, он играл на баритоне в любительском духовом оркестре, а иногда и пел соло в любительских концертах (термина «художественная самодеятельность» в те годы еще не существовало). И может быть, именно эти выступления родили у Шульженко первое влечение к сцене, к песне...

Массивные двери, к которым наконец направилась Шульженко, оказались заперты. «Значит, не судьба?» Но нельзя же, приняв решение, вот так просто уйти отсюда! Она постучалась раз, другой, третий. Безрезультатно.

Обогнула здание. Из двери, над которой висела потускневшая бронзовая табличка «Вход для гг. артистов», выходили люди в потрепанных одеждах. Старик швейцар, стоявший у порога, спросил ее:

– Ты к кому, девочка?

– Мне необходимо видеть главного режиссера театра Николая Николаевича Синельникова, – сказала Шульженко давно приготовленную фразу.

Швейцар оглядел ее. Перешитое из старенького, но модное пальто и маленькая меховая шапочка – нечто среднее между шляпой девушки и шапкой девочки – не вызвали у него подозрений. Он попросил подождать и, когда через несколько минут вернулся, сказал:

– Попросят пожаловать.

Шульженко прошла на сцену. Здесь, очевидно, только что закончилась репетиция: в беспорядке стояли стулья, посередине – несколько деревянных ступенек от лестницы, ведущей в никуда, а возле кулисы – куст махровой сирени, за которым скрывался рояль. Николай Николаевич сидел в кресле у рампы – такой же седой, как и на портрете, оживленный, хотя и явно уставший. Возле него – несколько мужчин в пиджаках и рабочих блузах.

– Вы ко мне? – спросил он, заметив Шульженко, и пригласил: – Подойдите поближе. Я вас слушаю.

– Я хотела бы вступить в труппу руководимого вами театра...

Это была вторая и последняя из ранее приготовленных ею фраз.

– А что мы умеем? – спросил быстро Синельников.

– Все, – в тон ему выпалила Шульженко и уже почти робко добавила: – Петь, декламировать, танцевать...

– Пожалуй, спойте, – сказал режиссер и указал на рояль. – Наш концертмейстер поможет вам. Дуня, будьте добры!

Дуней оказался худенький молодой человек с четко наметившимися залысинками. Он отодвинул сиреневый куст и тихо спросил:

– Что вы будете петь?

– «Распрягайте, хлопцы, коней».

– А какой у вас голос?

Шульженко вспомнила свои домашние концерты, случайных прохожих, которые нередко останавливались под окнами, привлеченные пением, и уверенно ответила:

– Сильный!

Улыбнувшись, молодой человек объяснил, что речь идет о тональности, в которой собирается петь абитуриентка. После небольшого совещания удобный вариант был найден, и молодой человек объявил:

– Мы готовы!

О хлопцах, которым советовали распрягать коней и идти спать, Шульженко пела так, как пел ее отец тихими летними вечерами, когда и песня, кажется, не могла нарушить тишины синих сумерек. Голос ее звучал взволнованно и мягко, и песня, исполнявшаяся порой чуть ли не с присвистом, прозвучала как лирический рассказ о влюбленном украинском парубке, мечтающем встретиться со своей «дивчинонькой».

– Спасибо, – сказал Синельников, когда Шульженко кончила. – Как вас зовут?

Она представилась и спросила:

– А можно еще? Я могу прочитать басню.

– Басню не надо. Сколько вам лет?

– Семнадцать, – соврала Шульженко и исправилась, смутившись, – скоро исполнится...

Николай Николаевич явно что-то обдумывал и, решившись, вдруг предложил:

– Давайте-ка попробуем сделать этюд.

– Давайте, – согласилась Шульженко, не представляя, что это такое.

– Этюд называется «Ревность». Наши актеры помогут вам. Представьте себе бал. Вы пришли в радостном настроении, мечтая встретить здесь любимого. И вдруг среди танцующих замечаете его с другой. Ревность охватывает вас. Что такое ревность знаете? – внезапно спросил он.

– Знаю. Я читала «Отелло», – показала Шульженко свою образованность. – Он задушил Дездемону.

– Ну, до этого дело у нас не дойдет, – улыбнулся Синельников. – Вы должны продемонстрировать ревность в манере держаться, в том, как смотрите на любимого, владеете веером. – И распорядился: – Дайте девочке веер, бутафоры!

«Раздались звуки вальса, и этюд начался, – вспоминала Клавдия Ивановна. – Как я ревновала, сказать не могу. Помню только, что веер так и ходил ходуном у меня в руках, а когда я приблизилась к артисту, назначенному мне возлюбленным, он в страхе отшатнулся. От досады я с размаху хлопнула веером по ладони, и в ту же минуту он рассыпался на десяток планок. Не знаю отчего, но я расплакалась.

– Успокойтесь! – закричал Синельников. – Вы приняты!

Много лет спустя, уже после войны, меня пригласила к себе Зара Левина: она хотела показать свое новое сочинение. Кажется, это был романс «Если вы были влюблены». Мы прослушали его раз-другой и стали обсуждать текст: что-то там нам не понравилось. А жара

стояла страшная. Зара достала веера – себе японский, мне страусовый, – их у нее было десятка два, не меньше. И тут я неожиданно вспомнила театр Синельникова:

– С таким веером я держала первый экзамен на актерство!

И рассказала Заре Александровне все как было.

– Клавуся! – воскликнула она. – Это же готовый сюжет для песни!

Мы засмеялись, а она втайне от меня заказала своей приятельнице Люде Глазковой текст, и вскоре появился на свет очень старинный вальс «Я разлюбила вас» – игровой, чуть шуточный, то, что надо! На любого зрителя! Классика. Я его и на юбилее в обход своих правил бисировала!»

А тогда, в день «экзамена на актерство», Синельников, прощаясь с абитуриенткой, сказал:

– Завтра к одиннадцати приходите на репетицию. Мы репетируем «Периколу» – это вам будет полезно...

Молодой человек с залысинками провел ее к выходу.

– Еще раз спасибо, – сказал он здесь, – вы отлично пели.

– Я очень рада, – просияла Шульженко. – А скажите, почему у вас такое странное имя – Дуня? – рассмеялась она.

– Так меня зовут друзья, – улыбнулся молодой человек. – Фамилия моя – Дунаевский, а имя Исаак.

«Как он блестяще аккомпанировал, – вспоминала Шульженко, – до сих пор думаю, что меня взяли на сцену из-за его игры».

* * *

«Перикола» готовилась к юбилею Синельникова – 50-летию его театральной деятельности. Мысль поставить оперетту в драматическом театре, с драматическими актерами многим показалась безрассудной. Однако полувековой опыт актера и режиссера давал юбиляру право на это «безрассудство».

Синельников был очень музыкален. В молодости он серьезно увлекался пением, его репертуар содержал несколько десятков романсов, оперных и опереточных арий, а партия героя «Периколы» Пикилло нашла в его лице одного из лучших исполнителей. Как режиссер Синельников требовал от актеров умения одинаково успешно играть и драму, и трагедию, и если не оперетту, то хотя бы водевиль – с песенками, куплетами, танцами. Прирожденный учитель, тонкий художник и педагог, Синельников добивался в своих работах столь блестящих результатов, что его театр постоянно пользовался репутацией лучшего театра провинции, а его ученики – М.М. Блюменталь-Тамарина, А.А. Остужев, Н.М. Радин, Л.М. Леонидов, М.М. Тарханов, М.М. Климов и другие составили славу и гордость петербургской и московской сцен.

Приступая к постановке «Периколы» в Первом государственном академическом театре драмы (так в те годы именовался Харьковский драматический театр), Синельников рассчитывал – и не без оснований – на помощь заведующего музыкальной частью Дунаевского. Пришедший в театр после окончания Харьковской консерватории Дунаевский проявил себя не только талантливым музыкантом, пианистом, скрипачом, но и подающим надежды композитором. Им была написана музыка к «Женитьбе Фигаро» Бомарше, «Дон Жуану» Мольера, «Балаганчику» Блока, «Слесарю и канцлеру» Луначарского. По просьбе Синельникова он заново оркестровал «Периколу», учитывая возможности оркестра драматического театра, а также привел ее вокальные партии в соответствие с голосовыми данными артистов драматической труппы. «Перикола» явилась для молодого композитора своеобразным дебютом – впервые он согласился стать «на публике» за дирижерский пульт.

Дебют Шульженко в этом спектакле был менее заметным для зрителей. Но не менее значительным для начинающей актрисы. Она не получила самостоятельной роли. Ей довелось изображать то темпераментную испанку, прогуливающуюся вместе с хором по южному городу, то случайную зрительницу, наблюдающую за выступлением Пикилло и Периколы, то гостью на губернаторском балу. Ей приходилось исполнять (вместе с хором) веселые куплеты Оффенбаха, подпевать (опять же вместе с хором) основным героям в их развернутых ариях.

Но не это оказалось самым важным для дебютантки. Ее поразили и увлекли репетиции, которые вел Синельников. Наблюдая за режиссером со сцены или из зрительного зала, Шульженко жадно впитывала каждое его замечание, «примеряя» к себе ту или иную роль – вне зависимости от того, женская она или мужская.

«Воспоминания молодости одухотворяли Синельникова, который без устали учил актеров правильной музыкальной фразировке, глубокой выразительности пения, давал указания оркестру и так далее, – писал впоследствии Дунаевский. – Он сам помолодел, и вся постановка казалась молодой, бурной и озорной... Я до сих пор слышу куплеты губернатора в неподражаемом исполнении А.И. Зражевского, я до сих пор вижу, с каким огоньком отплясывал В.А. Владиславский свое болеро».

Синельников часами репетировал и с исполнителями основных ролей, и с хористами. Работа режиссера с актерами была титанической. Часто без перерывов продолжалась она чуть ли не до начала вечернего спектакля. Синельников отдавал всего себя подготовке будущего спектакля и этого же требовал от каждого артиста. Такой метод репетиций, а по существу метод воспитания актера (в этом очень скоро убедилась Шульженко) был традиционным для режиссера. Не случайно в актерской среде еще до революции сложилась поговорка: «В императорском училище – школа, у Синельникова – университет!»

Одним из следующих спектаклей, в котором приняла участие Шульженко, явилась пьеса «Казнь» – драма из жизни кафешантанных актеров в 4 действиях и 5 картинах, сочинения Григория Григорьевича Ге, артиста императорских театров. Ге написал ее в конце прошлого века. Как и другие два десятка его пьес, «Казнь» была мелодрамой, может быть, несколько лучше остальных. Насыщенная сценами, в которых страсти рвались в клочья, она пользовалась популярностью у публики и драматических актеров, довольно часто ставилась на провинциальной и даже столичной сцене.

Синельникова, очевидно, привлекала в пьесе мысль о пагубном влиянии буржуазного общества на актеров, их бесправии, зависимости от случайных подачек, подношений в день бенефиса, подарков к премьере.

Отнюдь не новая для русской драматургии мысль в сочинении Г. Г. Ге тонула в бесконечной любовной интриге. Синельникову, последователю режиссерской школы Московского Художественного театра, пришлось немало потрудиться, чтобы очистить ее от пудровых «крокодиловых» слез.

Среди действующих лиц «Казни» – несколько кафешантанных певиц, одна из которых влюбляется в молодого, чистого душой, но неизлечимо больного миллионщика. Рядом с ним – его дядя, прожженный делец, развратник, прокутивший свое состояние. В разрешении любовного конфликта (у миллионщика, как положено, оказалась нелюбимая невеста) участвуют еще один дядя, на этот раз родственник героини, а также режиссер кафешантана, актер – «первый любовник» и т. д.

Роль, которую получила Шульженко, находилась в самом конце довольно длинного списка и была обозначена петитом: «Лакеи, полицейские, хор цыган, разнообразные артисты и артистки кафешантана». Синельников перенес на строчку выше: «Певица в ресторане – К. Шульженко».

Ресторан – заключительный акт «Казни». Здесь героиня дает прощальный ужин для коллег, здесь она подводит итог кафешантанной жизни. И здесь же Синельников решил в разгаре пира вывести на небольшую эстраду певицу. Певицу, точнее певичку, привыкшую обслуживать ресторанных завсегдатаев, почти такую же, как и те, что сегодня слушают ее.

Она появлялась в ярком платье с претензией на шик, в сопровождении двух традиционных гитаристов. Пела Шульженко романс В. Борисова на слова Е. Дитерихса «Звезды на небе», светлый по настроению, говорящий не о трагической, а о торжествующей любви. По замыслу Синельникова «Звезды на небе» должны были быть одновременно и созвучны настроению героини, и находиться в противоречии с предчувствием надвигающегося печального исхода.

В часы репетиций Николай Николаевич много рассказывал о замечательных актрисах русской эстрады, как им зачастую приходилось петь не в концертных залах, а в отдельных кабинетах ресторанов, о тонком умении чувствовать настроение тех, для кого они пели, – от этого зависели и выбор песни, и трактовка ее.

В соответствии с режиссерским замыслом она начинала романс как рассказ о ничем не омраченной любви, чистой, точно свадебный наряд невесты:

Снился мне сад в подвенечном уборе,
В этом саду мы с тобою вдвоем...

А дальше... Дальше, угадав настроение гостей – тех, для кого поется песня, – ресторанная певичка неожиданно вкладывает в нее иной смысл: сад ведь только снился, рассказ о «звездах в сердце» – только прекрасная мечта о большой несбывшейся любви.

Навсегда запомнила Шульженко работу с Синельниковым над первым сольным выступлением, фактически над первой самостоятельной ролью. Навсегда запомнила и сам спектакль, когда по окончании романса в зале раздались аплодисменты. К ним присоединились и актеры на сцене, а героиня пьесы подошла к Шульженко и, хотя это не было предусмотрено мизансценой, обняла и расцеловала ее.

За ролью «Певицы в ресторане» последовали другие, в которых Шульженко уже не приходилось петь (например, Гимназистка в «Детях Ванюшина», расцененная Синельниковым как творческая удача молодой актрисы), но успех в «Казни» имел самые благоприятные последствия. Шульженко стала непременной участницей всех дивертисментов, даваемых в театре.

Традиция дивертисмента – концертного отделения, завершающего театральный вечер, – давняя. В некоторых театрах она почиталась настолько обязательной, что дивертисменты давались после больших, пятиактных пьес.

Нередко устраивались дивертисменты и в Харьковском театре. Актеры – и те, что были заняты в спектакле, и те, что не участвовали в нем, – разыгрывали скетч, пели, читали стихи и монологи из популярных пьес. Четыре-пять «выигрышных» номеров концертного отделения были обычно яркой демонстрацией артистических талантов.

Клавдия Шульженко вскоре стала единственной представительницей вокального жанра в этом сценическом параде.

Систематические занятия у профессора Харьковской консерватории Николая Леонтьевича Чемизова, работа с Синельниковым над каждым произведением, исполняемым в дивертисменте, помогали Шульженко овладевать вокальным и артистическим мастерством.

Но вопрос «что петь?» оказался едва ли не самым трудным. Как ей, начинающей певице, строить репертуар?..

«Помни, ты – актриса, – говорил ей Синельников. – Ты должна играть песню, играть, как играют спектакль, – с той разницей, что ты будешь единственной исполнительницей всех ролей. Это трудно, но лучшие певцы на Руси всегда были настоящими актерами».

Шульженко хотела петь о том, чем жили ее слушатели, – и те, кто покупал билеты в театральную кассе, и те, кто получал их бесплатно по талонам, выданным на производстве.

Она еще не знала, сколько раз на протяжении многих лет ей придется решать этот вопрос – «что петь?» – поистине вечный для исполнителя. Решать и снова возвращаться к нему.

Вот, кажется, ответ найден, но жизнь изменила условия задачи, а вопрос остался тем же, и снова нет готового решения – каждый раз его надо искать самой и заново...

...Ни одного концерта приехавшей на гастроли Лидии Липковской не пропустила Шульженко. Замечательная певица, обладательница выразительного колоратурного сопрано, которым восхищались Петербург, Париж, Чикаго, Нью-Йорк, Липковская поразила Шульженко тонкой фразировкой, артистизмом и изяществом. Все это вызывало восхищение и наивное желание подражать певице. Хотелось, например, спеть элегантный французский романс «Смешного в жизни много» так же, как поет она. А получится ли?

Лидия Яковлевна приняла Шульженко в номере «люкс» в гостинице «Метрополь», благосклонно выслушала ее сбивчивый рассказ, пересыпанный восторгами, и попросила подойти к пианино. Шульженко спела «Звезды на небе», а затем одну из последних своих работ – романс К. Подревского «Шелковый шнурок». Липковская внимательно выслушала историю трагической любви с самоубийством, ржавым крюком в дощатом потолке и трупом героя на шелковом шнурке – всеми приметами гиньоля.

Долго беседовала она с молодой певицей.

– Вам нужно искать свой репертуар, соответствующий вашему лирическому дару. И никакие «шелковые шнурки» вам не нужны: у вас мягкий почерк, а вы хотите писать жестким пером...

...Однажды после спектакля за кулисы пришел молодой человек. Он представился: «Павел Герман», поблагодарил Шульженко за удовольствие, доставленное ее выступлением, и предложил две только что написанные песни. Ноты («Музыка В. Кручинина», значилось на них) и текст с дарственной надписью он оставил актрисе и распрощался – молодой человек жил в Киеве.

Две песни, оставленные им, обладали желанными признаками: они рассказывали о современной жизни, в них было действие, они были лирическими. Через несколько дней после визита поэта обе уже исполнялись Шульженко в дивертисменте и сразу же возымели успех у публики. Он заметно возрос, когда Шульженко спела их на шефском спектакле – «рабочем утреннике».

Эти песни – «Шахта № 3» и «Песня о кирпичном заводе», получившая в обиходе название «Кирпичики», – написанные в 1923 году, вскоре приобрели печальную известность.

Характерно, что уже в 1930 году критик С. Воскресенский, автор книги, содержащей первую попытку всесторонне охарактеризовать эстрадный репертуар тех лет, назвав «Кирпичики» родоначальниками современной бытовой песни, отмечал, что это «типичная мещанская песенка, отнюдь не революционная, как полагали некоторые в момент ее появления».

«Кирпичики» надолго стали традиционным символом дурного вкуса. В искусстве их использовали как песню-характеристику, помогающую обрисовать отрицательных персонажей. К примеру, в фильме «Здравствуй, Москва» (1946 г.) под видом «русской народной песни» они фигурируют в качестве излюбленного произведения жулика и пропойцы, завсегдатая пивных.

Музыка «Песни о кирпичном заводе» не была оригинальной. В. Кручинин обработал для нее вальс С. Бейлезона «Две собачки» – произведение сентиментальное, со всеми признаками дореволюционных романсов городских окраин.

Автор текста П. Герман в те годы делал первые шаги в песне, робкие, порой неудачные, порой успешные. В 1924 году он уже написал «Авиамарш» (музыка Ю. Хаита) со ставшими хрестоматийными строками: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью!» Ощущения нового человека, решившего преобразить жизнь, Герман пытался передать и в бытовой лирической песне.

В «Кирпичиках», имеющих подзаголовок «Из песен нового быта», действовали современные люди. Рассказ строился от лица героини. Она неторопливо излагала свою немудреную, но достаточно типичную биографию: родилась «на окраине где-то города» в бедной семье, с пятнадцати лет начала работать на кирпичном заводе, там повстречала рабочего паренька Сеньку, ставшего ее другом, а затем и мужем. Героиня вспоминает годы первой империалистической войны, безработицу, опустевшее заброшенное предприятие, которое было растаскано «огрубевшим народом», победу Октября и возрождение завода. Финал песни был приближен к событиям и атмосфере первой половины 20-х годов: героиня успешно работала на возрожденном заводе, который возглавил ее муж – новый красный директор.

В «Шахте № 3» излагалась история донецкого шахтера, погибшего от руки белобандитов. Это была также одна из первых советских лирических песен, и, очевидно, не случайно в 1968 году В. Кручинин включил ее в сборник своих избранных произведений, написанных за сорок с лишним лет.

Почему же «Кирпичики» и «Шахта № 3» получили в 20-х годах столь широкую популярность? Ведь даже рапмовцы были вынуждены признать, что песни эти «глубоко проникли в рабочие и крестьянские массы».

В фундаментальном труде, посвященном русской советской песне, А. Сохор справедливо отмечает: «Эти произведения пелись, некоторые – очень широко («Кирпичики», «Шахта № 3»), не только потому, что других не было... Их темы и герои были взяты из окружавшего быта и связаны со всем знакомыми событиями жизни тех лет. Непритязательно выражая лирические настроения, они шли навстречу неизменной тяге широких масс к лирике. Сказалось и то, что их авторы отлично знали законы массового восприятия, секреты общедоступности и умели пользоваться ими, опираясь на бытующие интонации».

Понятно решение Шульженко включить эти песни в свой репертуар. Успех у публики ободрил молодую певицу. Харьковчане полюбили ее. Шульженко все чаще выступает уже не в театре, а в концертах, устраиваемых в рабочих клубах, на летних эстрадных площадках. Ее популярность дала товарищу по сцене, представителю знаменитой театральной фамилии, Виктору Петипа право на экспромт. Артист произнес его, конферируя одну из концертных программ:

Сейчас она – кого привыкли мы любить,
В ком так пленительно кипит
Искристых песен лава.
Она – Шульженко Клава.

Увы! Экспромт, столь эффектный, отличался неточностью – «лавы песен» у исполнительницы не было. Тогда-то и пришли на помощь друзья.

Юлий Мейтус учился в те годы в Харьковском музыкально-драматическом институте в классе композиции С. Богатырева. Позади была музыкальная школа Густава Нейгауза (класс фортепиано), годы работы в частях Первой конной армии. Просьба Шульженко написать

для нее совпала с первыми опытами в композиции будущего автора опер и симфонических произведений.

Мейтус написал четыре песни на стихи молодого поэта Евгения Брейтигама – «Красный мак», «На санках» («Жоржи Кетти»), «Красная армия», выдержанный в традициях интимной лирики «Силуэт», на обработанную мелодию с американской пластинки, а также «Гренаду» на стихи М. Светлова, «Колонну Октябрей» (текст Тартаковского) и игровую ироническую песенку «Папиросница и матрос», рассказывающую о лоточнице Нюрке, полюбившей итальянского красавца моряка. Все семь написаны быстро – за два-три месяца. Получив крещение на харьковских подмостках, они составили ее основной и оригинальный багаж, которым, по уверению друзей, она должна была гордиться.

Шульженко не знала и не ведала ни о Пролеткульте, ни о пролетарских композиторах, в которые вдруг записался Мейтус. И откровенно: ей по душе были гораздо ближе старинные романсы, лирические песни, та же «Папиросница», чем «Колонна Октябрей» и ей подобные. Но она верила Юлию, и раз он сказал: «С буржуазным репертуаром ты никому не будешь нужна!» – значит, так оно и есть.

Пытаясь убедить себя, что «революционные песни» ее спасут, что именно с ними она добьется успеха, она собралась по предложению своего первого концертмейстера Елизаветы Анисимовны Резниковой попытать счастья в Ленинграде.

На вокзале ее проводили только отец и мать, которая трижды перекрестила дочь на прощание. Из окна вагона она помахала родителям и впервые почувствовала себя одинокой, стоящей перед неизвестным будущим.

Начинался 1928 год.

Но прежде расскажем еще об одном эпизоде, важном для биографии актрисы.

Театр и сцена – и ничего другого нет

Владимир Максимов был в панике: вечером спектакль, а Абигайль свалилась – ангина, вся горит, температура сорок! Что будет со «Стаканом воды», на который все билеты проданы?!

Синельников с труппой собрался на гастроли (Шульженко родители в поездку не пустили: мала еще!). Максимов кинулся к Николаю Николаевичу – застал его на вокзале:

– Спасите! Дайте актрису на Абигайль. Только на три дня, а потом она вас нагонит!

– Не надо истерик! – сказал Синельников. – Никого я вам не дам. А прекрасная Абигайль осталась в Харькове: разыщите Шульженко, скажите, что я рекомендовал ее вам. И уверяю – не пожалеете!

Шульженко знала, что в родном театре объявлены антрепризные спектакли «Стакана воды» Эжена Скриба и что сыграет их группа актеров во главе с «королем экрана» Владимиром Максимовым. Когда слезы досады, лившиеся потоком из-за родителей, запретивших ей ехать на гастроли, утихли, она утешилась одним: ну, что же, осталась дома, зато увижу актера, на которого молилась с детства.

Еще гимназистской со своей лучшей подругой Милей Каминской она пыталась всеми правдами и неправдами проникнуть в кинотеатр «Меркурий», чтобы увидеть мужчину своих грез. На его фильмы «дети до шестнадцати» не допускались. Идти в форме гимназистки – пустое дело, да еще классная дама вдруг встретится, тогда беды не оберешься. Изменить прическу? Надеть длинное платье? Туфли на каблуках? Взять в кавалеры соседа, студента Володю Мозилевского? Успех почти обеспечен. И Клава с замиранием сердца смотрела «Ключи счастья», «У камина», «Молчи, грусть, молчи» и картину с самым длинным названием «Позабудь про камин, в нем погасли огни».

И в каждой ленте на экране появлялся герой неземной красоты, утонченный аристократ, разочарованный в жизни, но, несомненно, достойный любви и помощи.

Размечтавшись о предстоящей вечером встрече с живым Федором Протасовым (экранизацию драмы Толстого она смотрела несколько раз), Шульженко отправилась на занятия вокалом с профессором Чемизовым. И только начала распеваться – выводить гаммы, как в комнату вбежал рабочий сцены:

– Владимир Васильевич Максимов просит вас к нему!

– Максимов? – не поверила своим ушам Шульженко. – Когда?

– Сейчас же! Самым срочным образом! – перевел дух посыльный. Лихорадочно сообщая на ходу, что может означать этот вызов, Шульженко бежит, нет – летит в театр, дрожа от предвкушения встречи. Ее состояние сегодня, боюсь, не всем понятно. И дело здесь не только во влюбленности семнадцатилетней девушки, достойной снисходительной улыбки.

В век всеобщей доступности информации, когда в каждом доме появился телеэкран, который можно включать или выключать по своей воле, избавляясь от надоевших персонажей, магия кино снизилась, если не сошла на нет. Речь не о магии киноискусства. Речь о героях, которые жили только в фильмах, в том странном, не похожем на повседневность мире с бурными страстями, роковыми увлечениями и не менее роковыми последствиями, – мире, казавшемся сказочным, доступным не для тебя, а для людей особенных, избранных. Появление в обыденной жизни человека из этого мира воспринималось чудом.

Встретив «короля экрана», Шульженко испытала шок: настолько Максимов киношный был не похож на того, кто шел ей навстречу в фойе театра. Стройный мужчина, с ласковым внимательным взглядом, приветливой улыбкой и мягким тембром голоса. Ничего рокового и никакой разочарованности. Жизнелюбие и заинтересованность. В первые минуты Шуль-

женко настолько смешалась, что слова застревали во рту, и она не понимала того, что слышит.

Максимов, заметив ее состояние, стал расспрашивать о родителях, любят ли они театр и приходят ли посмотреть свою дочь на сцене.

– Вероятно, им будет интересно увидеть вас в роли Абигаиль? – спросил он.

– Конечно! – воскликнула Клава. – Папа обязательно придет!

– Выпишите папе пропуск в первую ложу на два лица, – обратился Максимов к администратору. – На все три наших спектакля!

Он говорил так, будто вопрос об участии Шульженко в «Стакане воды» уже решен.

Владимир Васильевич рассказал о пьесе, о ее персонажах, лицах сплошь исторических, о том, что герцогиня Мальборо, коварная и лицемерная, хотела втянуть Англию в войну, тогда как сэр Генри Болингброк стоял за мир.

– И хотя все они жили в начале восемнадцатого века, – сказал с улыбкой Максимов, – симпатии наши, конечно, на стороне Болингброка. Иначе я бы и не взялся за эту роль. Вам же предстоит сыграть девушку, которая становится моим главным помощником. Без нее развалилась бы вся моя благородная борьба и пьеса тоже.

Он познакомил Шульженко с Верой Леонидовной Юреновой, известной актрисой Александринки, и они тут же начали репетировать. С тетрадкой в руках Клава неуверенно произносила свой текст, а Максимов и Юренова, одобряя ее, показывали мизансцены и при каждом удобном случае уверяли, что все идет прекрасно и все у нее получится. Репетиция шла часа три.

– Ну вот, теперь идите, учите роль, – сказал Владимир Васильевич, – завтра днем еще порепетируем, а вечером с богом сыграем спектакль.

– Я боюсь, – прошептала Шульженко, – не успею выучить и перепутаю все мизансцены.

– Вы должны нас спасти, Клабочка. Роль выучите, а с мизансценами я помогу вам. Жестом, взглядом покажу, куда идти, где остановиться. Не бойтесь! – успокаивал он. – В дореволюционных театрах, в провинции актерам сплошь да рядом приходилось разучивать роль за два-три дня! Да и суфлер всегда наготове!

У Шульженко дней этих не было. Оставался вечер и ночь. А на суфлера она не рассчитывала: ее пугал этот голос из будки. Говорить в то время, когда он что-то «подавал», она так и не научилась.

Дома начала читать пьесу, чтобы понять, какая она эта Абигаиль. Влюбленный в нее прапорщик гвардейского полка говорит, что она «самая прелестная, самая прекрасная девушка Лондона и без гроша в кармане». Работала продавщицей в ювелирном магазине, но хозяин обанкротился, и она осталась без места и без средств. Все это было очень кстати, но пугало другое: Абигаиль все три акта находится на сцене и монологи ее казались огромными – подробные, обстоятельные рассказы. Такие не выучить!

Помог папа – Иван Иванович. Он подавал реплики за всех сразу, и как ни странно, слова Абигаиль легко запоминались, и к ночи остались одни монологи.

– Возьмешь на ночь воды и ваты. Когда захочешь спать, протрешь мокрой ваткой глаза, сон, как рукой, снимет, – посоветовал отец.

Прежде всего она попыталась разобраться, о чем говорит ее героиня, чем вызваны ее слова, логика ее мысли, что она при этом испытывает. Определить элементарное – завязку, кульминацию, развязку монологов. Без этого может получиться только зубрежка. Если бы она знала, как все это пригодится ей впоследствии.

Она так увлеклась, что не потребовались вода и вата. В пятом часу утра, когда уже светало, она поняла, что должна лечь: в одиннадцать ее ждут на репетиции.

«Не могу сказать, как получилась у меня Абигайль, – вспоминала Клавдия Ивановна. – Мне очень помогли партнеры. Я безумно волновалась, когда при первом своем появлении спускалась по длинной, бесконечной лестнице, думала, что сейчас свалюсь, но Владимир Васильевич, будто почувствовав что-то, взбежал на несколько ступенек и подал мне руку. Эту руку я чувствовала на протяжении всего спектакля, и страхи мои отступили. А без волнения жизнь актера вообще невозможна.

После спектакля занавес давали несколько раз. Публика засыпала цветами и Максимов, и Юреневу. И тут Владимир Васильевич подошел ко мне, подал бутоньерку из палевых роз, приложился к руке, а потом под рев зрителей трижды расцеловал меня в обе щеки и заплодировал.

А позже, после третьего спектакля, за кулисами отозвал в сторону папу, пошептался с ним, подошел ко мне, подарил роскошную коробку «театрального» шоколадного набора Жоржа Бормана. В ней лежали крупные конфеты, каждая в обертке с портретом звезд сцены, и среди них – Владимир Максимов. А потом протянул мне конверт – первый гонорар за внештатное выступление, «левак», как говорят сегодня.

Но слова, сказанные тогда Максимовым, не забудутся:

– Сегодня ты прошла проверку на чувство товарищеской взаимопомощи и взаимовыручки, без которых актер – не актер. Ты доказала свое право на профессию. Спасибо. Я верю в тебя».

Еще я вспомню то мгновенье

Зрители старшего поколения помнят то время, когда слово «кинотеатр» еще не утратило первоначального значения составляющих его частей и писалось не слитно, как сегодня, а через черточку или знак дроби, ставивший филологов своим происхождением в тупик – «к/т». В числителе кино, а в знаменателе еще театр! Оправдывая свой «знаменатель», солидные московские кинотеатры в конце 20-х – начале 30-х годов регулярно проводили «понедельники», заменяя раз в неделю обычные киносеансы концертами. Преимущественно здесь выступали ансамбли песни и пляски цыган – и это дало право сатирикам перефразировать Пушкина: «Цыгане шумною толпой по понедельникам кочуют».

Как в Москве, так и в Ленинграде премьеры киноевреев шли в сопровождении по-оперному больших оркестров. Нередко они исполняли перед экраном музыку, специально написанную для премьерного фильма, – Великий немой в те годы еще не заговорил.

Но в Ленинграде была и своя, сложившаяся в этом городе традиция. Обычно три вечерних сеанса в крупных кинозалах, таких, как «Гигант», «Капитолий», «Колосс», начинались с концертно-театрального отделения. Публика занимала места, и под лучами прожекторов на сцену, где лишь экран иной раз заменяли живописным задником, выходил конферансье и начинал программу. Три-четыре участника, среди которых обязательно должно быть «имя», привлекающее зрителя (как правило, исполнитель или исполнительница старинных, чаще цыганских романсов), чтец и номер оригинального жанра – такова немудреная схема, по которой строилось концертно-театральное отделение.

Многие популярные артисты часто и охотно выступали перед публикой кинотеатров. Имена В. Хенкина, М. Нижальской, И. Юрьевой, К. Гибшмана, Е. Юровской, В. Козина пестрели на афишах, приглашающих посмотреть новый фильм и познакомиться с концертной программой.

С концертами в кинозалах связаны первые по приезду в Ленинград театральные впечатления Шульженко.

– Завтра понедельник, – сказала ей Е.А. Резникова, – пойдем в «Капитолий» – там поет Наталья Ивановна Тамара. Тебе обязательно надо ее послушать.

«Мы пришли на первый сеанс, – вспоминает Клавдия Ивановна. – Выступление Тамары шло в конце программы. Она спела «Гайда тройка» и «Черт с тобой». Концерт окончился, а я не могла уйти. И осталась на второй, а затем и на третий сеансы...

Что было в этой уже не молодой, но еще красивой женщине, почему ее хотели слушать снова и снова, почему к ней тянуло, как к загадке, которую хочется разгадать, а она остается неразгаданной?

Мне навсегда запомнилось изящество Натальи Ивановны, ее женственная ироничность, умение держаться на сцене королевой и жить в песне».

Шульженко слышала пение Тамары на закате творческого пути этой когда-то известной всему Петербургу примадонны оперетты, выступавшей на эстраде с цыганскими романсами. «В ее концертном репертуаре, а отчасти и в самом сценическом облике нетрудно было обнаружить прямую зависимость от традиций Вяльцевой», – пишет музыковед И.В. Нестьев в книге «Звезды русской эстрады». Он приводит интересное свидетельство современника Тамары, артиста оперетты И. Радошанского. «Когда я думаю о Н.И. Тамаре, – писал старший актер, – в памяти возникает образ актрисы с чудесным лицом, полным экспрессии. Крестьянка по происхождению, не получившая никакого театрального, а тем более музыкального образования, она поражала прирожденным благородством и культурой игры на сцене».

Быть может, ответ на «загадку Тамары», так восхитившую Шульженко, дал старейший артист советской эстрады А.Г. Алексеев, слушавший певицу еще в дореволюционные годы:

«...Когда Наталья Ивановна Тамара пела песенку, в которой разрешала робкому «ему»: «Ну целуй, черт с тобой!» – она из этой шуточной благоглупости создавала небольшую, по-настоящему лирическую картинку и тут же легко переключалась на цыганскую песню «Гайда тройка», которую другие певцы превращали в бесшабашные вопли, а у Тамары она была тоскливой и радостной, интимной и зазывной».

«Это была актриса, – говорила Шульженко, – у которой мне хотелось бы учиться – не копировать ее, а учиться мастерству. Жаль, что мне не довелось ее больше слышать, – концерт в «Капитолии» был одним из последних ее выступлений».

Другие концертные впечатления Шульженко были менее яркими. Одну из представительниц «вяльцевского» жанра Нину Викторовну Дулькевич Шульженко застала в тот период ее творчества, когда певица, восхищавшая в свое время А. И. Куприна исполнением цыганских романсов, перешла на «детские песенки». Рассчитанные на сугубо взрослую аудиторию, они обыгрывали «детскую» наивность, ставящую окружающих в двусмысленные «пикантные» положения, и зачастую не отличались хорошим вкусом. Дулькевич пыталась спасти слабые тексты своим исполнительским мастерством, и почти всегда ей удавалось выходить из этого поединка победительницей.

Но и слушая Дулькевич, Шульженко отметила нечто полезное для себя: умение опытной певицы общаться с аудиторией, устанавливать контакт с нею.

Вскоре стала известна дата первого выступления Шульженко, а она все продолжала ходить по кинотеатрам и жадно слушать ленинградских и гастролирующих в Ленинграде эстрадных артистов. Какие чувства владели ею? Желание познакомиться с «состоянием дел» в избранном ею жанре? Стремление узнать, как работают другие певицы? Или страх потенциальных конкурентов?

Репертуар большинства услышанных ею исполнительниц был иным – старинные цыганские романсы и таборные песни, многие из которых родились не в таборе, а за роялем профессиональных композиторов два-три года назад. Она пела иное. И это вызывало опасение. В Харькове Шульженко знали и уже, как говорил В. Петипа, «привыкли любить». А ленинградцы? Как они встретят незнакомую певицу, да еще с незнакомыми и непривычными песнями?

Синельников приучил Шульженко к ежедневным утренним репетициям. Этот рабочий график она сохранила и в Ленинграде, и на всю дальнейшую жизнь. Каждое утро она подходила к роялю и начинала петь. Репетиции были не только тренировкой голоса, но и непрекращающейся работой над песней – поисков новых вариантов исполнения, вокального и актерского.

5 мая 1928 года Шульженко вышла на сцену прославленного Мариинского театра – в День печати ее пригласили выступить в концерте для журналистов.

Зал был настроен празднично и доброжелательно. Опытный конферансье Николай Орешков, которому было близко и понятно волнение певицы, сумел подготовить публику, благожелательно настроить ее на встречу с незнакомой исполнительницей. Он рассказал, что Шульженко сегодня впервые выступает перед ленинградцами и чувствует себя как школьница, пришедшая на первый экзамен. «От вас зависит, – обратился он к зрителям, – чтобы ее билет оказался счастливым!»

Еще перед концертом было решено, что Шульженко споет две песни – «Красный мак» и «На санках». Но петь пришлось почти все, что было в репертуаре!

«Клавдия Шульженко стала известна, едва только раздались аплодисменты после ее первого концерта, – признался недавно один из ленинградских критиков. – Появившись однажды, ее имя редко сходило с театральных афиш».

Сначала это были афиши и газетные объявления ленинградских кинотеатров, которые «рискнули» заключить с молодой певицей первый контракт. Они не ошиблись: Шуль-

женко быстро становится тем самым «именем», которое привлекает зрителя. Вскоре директора кинотеатров стали считать своим долгом заранее оповещать публику: «Завтра – новый американский боевик «Колючая проволока» с участием Поллы Нэгри и концерт с участием Клавдии Шульженко». Размеры шрифта, которым набирались имена прославленной звезды мирового экрана и молодой певицы, недавно вышедшей на ленинградскую эстраду, были равнозначными.

Очевидцы рассказывают и о другом: «Достаточно было объявить, что в кинотеатре «Колизей», или «Титан», или «Павильон де Пари» выступает Клавдия Шульженко, как все получалось наоборот: билеты покупались на Шульженко («это неважно, что вблизи смотреть фильм неудобно»), выходя из кинотеатра, говорили о Шульженко, а о фильме потом, если он заслуживал внимания».

Шульженко пробует свои силы и на сцене Ленинградского мюзик-холла, выступая в программах, которые сначала давались в помещении кинотеатра «Великан», а затем были перенесены в «Гран-Палас» – старинное театральное здание, использовавшееся до вселения в него мюзик-холла тоже для демонстрации фильмов. Первые встречи с ленинградскими зрителями так навсегда и остались для Шульженко связанными с воспоминаниями об обязательной стене с четырьмя проекционными окошечками – там, в конце зала, и белым полотнищем экрана на сцене, за спиной.

Зимой 1929 года ее пригласили в Нижний Новгород, где открывался свой мюзик-холл: мода на эти заведения, несмотря на противодействия рапмовцев, шествовала по стране. Пригласили на несколько выступлений.

Шульженко с удовольствием согласилась: Ленинградский мюзик-холл после холодного, как посчитали, приема москвичами «Ста минут репортера» не решился зачислить ее в свою труппу.

– Вы останетесь у нас на «разовых», – сказали ей. – Но это дело очень перспективное. Поездка в Нижний Новгород, как оказалось, определила в ее жизни многое.

Она уже вкусила радость первого успеха. И не однажды. Когда чуть больше года назад, в июле двадцать восьмого, в Ленинграде наступил «мертвый сезон» и в кинотеатрах поубавилось народу, к ней обратился антрепренер:

– Слушал вас в «Колизее» и хочу спросить вас: не согласитесь ли приехать в Киев? Будете работать для «разогрева» нашей выдающейся примадонны Ядвиги Махиной и сможете, кстати, неплохо заработать.

Шульженко согласилась. Вместе с Резниковой она прибыла в украинскую столицу и открыла концерт в Интимном театре – был такой на Крещатике. Конечно, публика пришла не на нее, Шульженко прекрасно понимала это. Зрители хотели слушать интимные песенки Махиной и восприняли появление никому не известной девчонки как нагрузку к товару, пользующемуся спросом.

Но странное дело: после первой песни, в начале которой не прекращались обсуждения и переговоры, публика вдруг насторожилась и лирический монолог «Никогда» приняла достаточно тепло, а «На санках», пожалуй, горячо. Она улыбалась, аплодировала и два-три голоса робко выкрикнула «бис».

На следующий день прием превзошел все ожидания. Шульженко заметила: в первом ряду снова, как вчера, сидело человек пять-шесть, быть может, студенты. Это они накануне чуть не устроили ей обструкцию, поначалу что-то громко обсуждая. Сегодня они смотрели на нее во все глаза, держа три букета роскошных роз – белых, красных и чайных.

«Один, наверное, мне», – подумала Шульженко.

И не угадала. После последней, четвертой песни (на одну больше, чем вчера!), что она спела в отпущенное ей для «разогрева» время, все три букета студенты вручили ей. Публика ликovala.

– Девочка, вы имеете успех, – сказала после концерта Ядвига, – но больше трех песен вам петь не надо. Пусть зритель думает: лучшее у вас осталось в запасе!

Дней через пять в примерную к Шульженко заглянул седой человек явно преклонного возраста.

– Я французский антрепренер, – сказал он с сильным одесским акцентом. – Предлагаю вам гастроль до французов. Ну как?

– Что я должна для этого сделать? – спросила ошарашенная Клава.

– По крайней мере зайти к фотографу. Для фото для рекламы, – ответил он. – А дальше будем подождать.

Вернувшись в Харьков, Шульженко тут же рассказала об этом своему жениху. Он сразу встал на дыбы:

– Ни в коем случае! И я тебя никуда не отпущу!

Мои родители, молодые, бездетные, но уже женатые, впервые отдыхали вместе летом двадцать восьмого года в Новом Афоне. Там на пляже познакомились с очень симпатичной девушкой, курносенькой, с нежным румянцем.

– Я харьковчанка, Клава, пою на эстраде в Ленинграде, а недавно выступала в Киеве, а это, – она указала на паренька со спортивной фигурой, – мой жених – Юра Месяцев.

Родители рассказали:

– Мы почти не расставались, вчетвером играли в волейбол, ходили в шашлычные и чебуречные, пили хвanchкару из огромных бочек и пели «Скакал казак через долину», «Распрягайте, хлопцы, коней», «Дивлюсь я на небо». Запевала Клава, мы дружно подхватывали припев. И у нее, и у Юры были прекрасные голоса. Они вообще производили впечатление замечательной пары, и мы все допытывались:

– А свадьба когда?

– Мы только помолвлены, – они показали нам обручальные кольца на руках, – весной поженимся.

И смеялись, когда рассказывали, что и его, и ее родители захотели, чтобы все было как в старину, по строгим правилам, тогда, мол, проживете в любви и согласии долгие годы.

Мы обменялись адресами, но переписка не заладилась, и когда лет через десять слушали Шульженко на концерте в Парке культуры, не решились подойти к ней...

Но вернемся к судьбоносной поездке в Нижний Новгород.

Выехав из Москвы, Шульженко с неизменной Елизаветой Анисимовной Резниковой заняла отдельное купе: вагон для участников открытия мюзик-холла предоставили «международный» – солидный, обшитый снаружи деревянными реечками, с широкими окнами и ковровыми дорожками в коридоре – неслыханной роскошью! Не знаю, ходили ли такие за границу, но удобства в них, вероятно, отвечали международным стандартам: купе на двоих, мягкие широкие полки, индивидуальные умывальники и главное – стук колес почти не слышался в таком вагоне, который, плавно покачиваясь, плыл на мягких рессорах.

В этом вагоне Клавдия Шульженко встретила с Владимиром Коралли. Они начали беседу, когда поезд покидал столичный вокзал, и закончили ее, подъезжая к Нижнему. Каждый успел за двенадцать часов пути рассказать о своей жизни, своих пристрастиях, вспомнить веселые – и не очень – случаи.

Уже на последних минутах пути Коралли спросил, почему на руке Шульженко обручальное кольцо.

– Я давно помолвлена, – пояснила она. – Свадьба наконец намечена. Приезжайте, Володя, будете дорогим гостем.

«А я, вместо того чтобы поздравить и поблагодарить, – вспоминал позже Коралли, – вдруг брякнул:

– На свадьбу приеду обязательно, но только не в качестве гостя.

– А в качестве кого же? – с недоумением спросила Шульженко.

– В качестве жениха!»

И вскоре сделал Клавдии Ивановне предложение. Противницей этого брака выступила его мать Полина Кемпер:

– Только через мой труп!

Еще бы: буквально за полгода до встречи Володи с Шульженко ее старший сын Эмиль женился на артистке Марии Ивановне Дарской.

– Что же это получается! – со слезами на глазах восклицала Полина Леонтьевна. – С одной стороны Ивановна, с другой – Ивановна, а я, мадам Кемпер, в середине?! Что скажут предки!

Но в конце концов ее удалось уговорить. Оставался один несогласный – жених Клавдии Ивановны. Как живописует Коралли в своей книге воспоминаний, с ним он разделался решительно, подобно героям приключенческих фильмов: «Жених хотел схватить меня за грудки, но я выхватил браунинг – у меня было право на ношение оружия еще со времен Гражданской войны. Я не собирался убивать, это было рефлексорное движение, но жених, бросив невесту, исчез в мгновение ока».

В мае 1930 года Шульженко и Коралли стали мужем и женой.

* * *

По возвращении из Нижнего Новгорода Шульженко ждала приятная новость.

Вместо «разовых» выступлений на правах гостыи в отдельных программах дирекция Ленинградского мюзик-холла пригласила ее вступить в труппу театра.

Жанр остался прежним – современная лирическая песня. Он принес певице первое признание публики – так стоило ли его менять, даже если он не вызывал восторга рапмовской критики?!

Шульженко расширила свой репертуар, развивая те направления, которые уже наметились. К мейтусовским песням прибавилась интимная песня Д. Бицко на слова П. Германа «Никогда», прошедшая на ура в Киеве, социальные мотивы, сквозившие в «Красном маке», прозвучали и в «Негритянской колыбельной» Портова на слова Фрадкина, появился и задорный марш В. Кручинина на стихи О. Осенина «Физкульт-ура!», встреченный рецензентами как «безусловно отрадное явление, указывающее на возможности освежения и оздоровления» песенной эстрады.

На правах штатной солистки Шульженко выступает в весенней программе Ленинградского мюзик-холла «Аттракционы в действии».

Привезенные из Ленинграда в Москву «Аттракционы» демонстрировались более 120 раз при неизменных аншлагах. Оформленная художником М. Курилко, поставленная режиссером В. Люце, программа отличалась разнообразием и умелым построением.

Сегодняшний зритель привык, что иные эстрадные концерты превращаются в однообразный певческий конкурс, когда одна певица спешит сменить другую, а рабочие сцены не успевают менять громоздкую «гитарную» аппаратуру, также мало отличающуюся одна от другой, как и их «хозяйки».

«Аттракционы в действии» были иными: они давали возможность увидеть скетч, главную роль в котором исполнял Б. Борисов, оригинальный номер Таисы Саввы (художественный свист), театральный номер Таисы Саввы (художественный свист), театральный номер Таисы Саввы (художественный свист), театральный номер Таисы Саввы (художественный свист), театральный номер Таисы Саввы (художественный свист), танцы в исполнении трио Кастелио, многочисленные интермедии, разыгранные мастерами смеха – Н. Черкасовым, Н. Копелянской, В. Лепкой др.

Единственной исполнительницей лирических песен, написанных советскими авторами, в программе «Аттракционы в действии» была Клавдия Шульженко, которой, как и всему спектаклю, сопутствовал большой успех у публики.

И опять совсем иначе выступления певицы встретила критика.

Гроза разразилась вскоре после премьеры «Аттракционов». Оценив представление как «аттракционы в бездействии», рецензент журнала «Рабочий и театр», не скупясь на выражения, назвал песни, исполненные певицей, «убогими шансонетками», а появление их в мюзик-холльном спектакле грозно квалифицировал как «беспорный срыв программы». Репертуарный комитет, подчиняясь рапмовским догмам, потребовал от певицы срочно разучить новый репертуар.

Нужно было искать выход. В один день Шульженко, которую уже знали и любили зрители, ждали встреч с нею, оказалась вообще без репертуара. Ведь даже еще так недавно считавшаяся «безусловно отрядным явлением» «Физкульт-ура!» была запрещена реперткомом.

Злосчастные рапмовцы вызвали певицу на серьезный разговор.

– Вам нужно в корне изменить свой репертуар! – потребовали они. – Вы должны петь песни только пролетарских композиторов! Вот вам, к примеру, «Марш индустриализации» Миши Красева – прекрасное современное и актуальное сочинение. С ним вам и надо выходить к публике.

Шульженко прочла:

Заводов-гигантов умножим число,
Чужих мы не ведаем уз.
В сталь! В железо! В бетон! В стекло!
Оденем Советский Союз!

– Про бетон я не могу, – сказала она и расплакалась.

Ей казалось, что в других песнях у нее уже что-то получается.

И тогда она решила испытать свои силы в ином жанре. Может быть, с ним больше повезет? Друзья посоветовали ей обратиться к известному этнографу Эсфири Паперной. Та встретила ее как нельзя радушно и целый день знакомила ее, как она сказала, «с бесценными россыпями фольклора». С помощью Паперной Шульженко отобрала и сравнительно быстро разучила несколько произведений, которые на афишах тех лет именовались «песнями народностей». Это были украинские «И шуме, и гуде» и знакомая с детства «Распрягайте, хлопцы, коней», русская «Две кукушечки», немецкий «Левый марш» на стихи В. Маяковского, испанская шуточная «Нет, нет» и др. Исполнялись они на том языке, на каком были написаны.

Критика «не заметила» нового репертуара Шульженко – и по тем временам это было неплохо. «Не ругают – значит, уже хорошо!» – такое мнение бытовало среди артистов мюзик-холла. И оно не было лишено оснований.

Впрочем, в одной из статей того времени, напоминающей резолюцию общего собрания, в ее констатирующей части автор попытался отыскать отрядные явления на эстраде. К их числу он отнес тот факт «в репертуаре певцов все прочнее обосновываются песни советских народов и произведения рапмовцев. Беспредметные арии и романсы сменяются тематическими циклами». Быть может, эта похвала, не называя фамилий, имела в виду и Клавдию Шульженко? Трудно сказать. Хвалить артистов мюзик-холла было не в традициях критики того времени.

Возникший в 1927 году в Москве, а годом позже в Ленинграде, мюзик-холл находился под критическим огнем. Ругать мюзик-холл стало модой.

Критике подвергалась прежде всего сама форма мюзик-холльных обзоров как «порождение буржуазного театра». В дискуссии, которая возникла на страницах специаль-

ной печати, можно было услышать и трезвые голоса. Так, например, О.Л. Книппер-Чехова писала: «Я считаю, что в театре мюзик-холл надо показывать все, что есть талантливого, остроумного и острого в нашем искусстве, в виде отдельных номеров. Наряду с этим, несомненно, можно практиковать форму обозрений. Театр мюзик-холл, по-моему, должен быть театром эстрады, так как других театров, обслуживающих этот вид искусства, у нас нет».

Видный театровед М. Загорский, отрицая необходимость возвращения мюзик-холла к представлениям «с честной подачей номеров при помощи одного конференсье», предлагал положить в основу современного обозрения «текст веселого, остроумного, искрящегося и общественно значимого скетча».

Но эти трезвые голоса тонули в хоре безоговорочного осуждения мюзик-холла, не допускающего возражений разноса его очередных программ.

Безусловно, поводы для критики мюзик-холла были. Слабость драматургического материала, вульгаризаторские попытки придать «идеологическую» окраску зарубежным аттракционам (таким, как, например, «Женщина без головы» или «Бал сатаны»), ограниченность тематики и низкий литературный уровень конференса – все это нуждалось в обстоятельном разборе. Вместе с тем нельзя было не заметить и успехов нового театра, стремившегося создать яркое, разнообразное по жанрам эстрадное зрелище.

В мюзик-холле расцвел и по-новому заблистал талант Н. Смирнова-Сокольского, готовившего для каждой программы новый фельетон, в котором умело использовались то декорационное оформление, то киноэкран. Мюзик-холл сделал популярными артистов, многие из которых начинали на его подмостках, – М. Миронову, Н. Черкасова-эксцентрика, Л. Мирову, Л. Утесова с его джазом, М. Гаркави и др. В мюзик-холле раскрылось дарование композиторов, написавших музыку не к одному его спектаклю, – И. Дунаевского, Дм. Покрасса, Л. Пульвера.

Наконец, мюзик-холл познакомил широкие круги зрителей с Клавдией Шульженко, которую он сделал неременной участницей своих программ. Для Шульженко он стал тем театром, где, говоря словами С. Образцова, «талант исполнителя кристаллизуется и его имя становится названием неповторимого жанра».

Расценивая популярность мюзик-холла у зрителей (а она была такова, что билеты на новую программу обычно раскупались на месяц вперед) как проявление дурного вкуса, рапмовские критики видели спасение мюзик-холла в постановке «цельных спектаклей» на самые актуальные темы. При этом игнорировалась специфика эстрады и ее жанров, большинство из которых объявлялись чуждыми новому зрителю.

«Нашим мюзик-холлам, – признавался впоследствии С. Цимбал, – грозило превращение в своеобразные филиалы института политпросветработы... Перестройка совершалась как акт всеобщего истребления жанра и его основных природных особенностей. Танец, эксцентрика, смешной рассказ, жанровая песня – все это было поставлено под угрозу немедленного уничтожения».

Как приятно вечером...

Сезон 1930/31 года закончился, продемонстрировав, по мнению критики, ряд провалов, имевших, впрочем, огромный успех у зрителя. К новому сезону было решено укрепить руководство Ленинградского мюзик-холла, перестроить его работу, в частности, «коренным образом переформировать балетный ансамбль».

Новый директор театра М. Падво объявил, что отныне «мюзик-холл поставил себе задачей создание высшей формы эстрадно-циркового представления, то есть целого, объединенного сюжетом спектакля». Тематика этих постановок была столь обширна и значительна, что выглядела пышной декларацией человека, не очень задумывавшегося над возможностями мюзик-холльного представления.

Первая постановка сезона должна была отобразить «оборонеспособность нашей страны, связь работы фронта и тыла, задачи Осоавиахима и ПВО». Следующий спектакль посвящался «социалистическому строительству и углубляющемуся кризису капитализма». Две премьеры, завершающие сезон, отводились для рассказа о «Лиге наций, конференции по разоружению, как ширме, прикрывающей вооружения капиталистических стран», и об «овладении техникой, борьбе за техническое просвещение масс».

Премьера пьесы об «оборонеспособности, задачах Осоавиахима и ПВО» состоялась 2 октября 1931 года. Неожиданно для поклонников театра, ознакомившихся с декларацией нового директора, она оказалась веселой комедией. Это была пьеса «Условно убитый», написанная драматургами В. Воеводиным и Е. Рыссом, произведения которых успешно шли во многих театрах. Коллектив постановщиков вместе с драматургами предприняли попытку решить важную тему сатирическими и юмористическими средствами, используя все возможности мюзик-холла: песню, танец, фельетон, разнообразные аттракционы.

К созданию спектакля привлекли группу талантливых художников. Музыку написал Д.Д. Шостакович, декорации и костюмы выполнялись по эскизам Н.П. Акимова, В.В. Дмитриева и Е.И. Огорокова. В качестве балетмейстеров выступали Ф.В. Лопухов и Н.А. Глан. Ставил спектакль известный театральный режиссер, работавший в те годы в Госдраме, Н.В. Петров. За дирижерским пультом стоял главный дирижер Ленинградского мюзик-холла И.О. Дунаевский.

Огромные афиши, расклеенные по всему городу, помимо перечисления постановщиков новой премьеры, загадочно обещали зрителю, что в спектакле их ожидают: «Камуфляж. Военные пляски. Расторопные подавальщицы. Ликующие серафимы». Эти же афиши анонсировали участие в программе всей труппы мюзик-холла, в том числе талантливых его артистов С.Я. Каюкова и В.Ф. Коралли. Главные роли в спектакле исполняли Леонид Утесов и Клавдия Шульженко.

Я спросил Клавдию Ивановну, как произошло, что Шостакович писал для мюзик-холла, другого такого случая, кажется, не было?

— А почему бы вам не спросить, откуда у меня этот роскошный кабинетный рояль красного дерева? — ответила она.

— Откуда у вас такая роскошь? — подчинился я.

— Голубчик, зачем же задавать нескромные вопросы? — рассмеялась Шульженко.

И она с увлечением поведала о дружной тройке преферансистов, сложившейся в Ленинградском мюзик-холле: Падво, Дунаевский и Шостакович. Обычно они собирались приятным вечером или сразу после спектакля в кабинете директора и расписывали пулюку. Иногда она продолжалась до утра, а то и дольше.

Однажды она затянулась на сутки. Дмитрию Дмитриевичу не везло как никогда: он продулся дотла.

– Ставлю на кон двадцать номеров для следующего вашего спектакля, – предложил он директору.

Проиграл.

– Еще двадцать! – сказал он.

И опять проигрыш.

– Все! – заключил Дунаевский. – Расходимся. Скоро начало спектакля, а мне стоять за пультом.

– Ну, прошу вас еще одну пулечку, последнюю, – взмолился Шостакович. – Играем на мой кабинетный рояль.

За два часа он продул и его: фортуна так и не повернулась к композитору лицом.

«На следующий день он, смущаясь и краснея, подошел ко мне, – рассказала Клавдия Ивановна, – и спросил, не нужен ли мне хороший кабинетный рояль, избавиться от которого возникла настоящая необходимость.

– Вы меня очень обяжете, – добавил он и, еще больше смутившись, попросил: – Пусть эта операция останется тайной, а не предметом гласности.

Наивный, он и не подозревал, что о его проигрыше и долге чести не знал в мюзик-холле только ленивый. Но его рояль стал талисманом моего успеха. Он пережил блокаду, переезды с квартиры на квартиру, и я, клянусь, о его происхождении никогда никому ничего не говорила. И сейчас посвящаю вас в эту тайну только за давностью лет».

«Условно убитый» рассказывал о забавных приключениях телеграфистов Стопки Курочкина и его подружки Машеньки Фунтиковой. Оба они персонажи вроде бы не положительные, но вызывавшие симпатии и добрый смех зрителей: и неумолчная болтовня Стопки, не желавшего подчиняться людям в халатах и противогазах, и восторженность Машеньки, мечтавшей о понятной всем любви и счастье с любимым.

В первом же акте герои выходили, обнявшись, на безлюдную улицу, и Машенька – Шульженко пела свою «программную» песенку:

Ах, как приятно вечером
Под окошком на скамейке,
Под черемухой в аллейке
Слушать пенье соловья
Или канарейки.
На балкончике рядом
Кушать кофе с молоком,
Гладить волосы твои
И говорить насчет любви!

Внезапно начавшиеся учения по противовоздушной обороне заставляют героев врасплох. Едва они успели спрятаться под тележкой мороженщика, как осоавиахимовцы объявляют их «условно убитыми» и укладывают на носилки, несмотря на отчаянное сопротивление влюбленных:

– Граждане! Что же это такое?! Трудящийся человек с трудящейся девушкой хотел отдохнуть, поболтать с ней на беспартийные темы, а вы его как помешанного зацапали!

«Когда мы с Леонидом Осиповичем лежали под этой тележкой, – вспоминала Клавдия Ивановна, – на одном из последних спектаклей я вдруг впервые почувствовала, как во мне что-то шевельнулось.

– Ледя, мне плохо, – прошептала я.

– Что с тобой? – также тихо спросил он.

– Я беременна.

– Немедленно уползай за кулисы! – приказал он. – На одну условно убитую станет меньше, на двоих безусловно живых больше!

Через несколько месяцев я родила сына – Гошу, Гошеньку, Игоря Владимировича, радость мою!»

Приключения Курочкина и его подруги составили канву эстрадно-циркового представления в трех актах.

Оно восхищало и поражало зрителя разнообразием места действия. События разворачивались на улицах Ленинграда, легко узнаваемых, в паровозном депо с пыхтящей и гудящей «машиной», в ресторане стиля модерн и на кухне с сотней кастрюль и половников.

В третьем акте уснувший Утесов оказывался в раю. Конечно, вместе со своими музыкантами, превратившимися в апостолов. И тут уж они прямо на облаках играли, танцевали и пели в ритмах танго, фокстротов и маршей. А в заключение, когда выяснялось, что рай на земле может быть только во сне, Утесов с Шульженко исполняли куплеты наподобие тех, что позже звучали в «Веселых ребятах». Только без «тюх-тюх-тюх». Но слова были о том же – о любви, встречах, измене плюс страшно злободневные строки о беспечности тех, кто не вступает в Осоавиахим и не сдает зачеты на значок «Готов к труду и обороне». Последние неизменно вызывали смех и улыбки зрителей.

Постановщик Николай Васильевич Петров сумел найти интересные решения, чтобы включить в представление искусных жонглеров-«поваров», эксцентриков-«официантов», двенадцать апостолов, не выпускающих из рук джазовые инструменты, воздушных гимнастов, изображающих райских херувимов. Ему была близка стихия мюзик-холла, цирка, эстрады. Когда-то он начинал свою режиссерскую карьеру постановкой на сцене Александринского театра пьесы Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины», в которой богато использовал эстрадные приемы. Даже в «Тартюф» Мольера (Ленинградский театр драмы, 1929 г.) Петров широко вводит пантомимические интермедии, включающие танцы, поставленные по мюзик-холльному образцу. Танцы эти, по замыслу режиссера, должны были не просто развлечь зрителя, а «расширить тему тартюфства в религии, в быту, в политике».

С увлечением работал он над «Условно убитым». Клавдия Шульженко вспоминает, что Петров любил повторять на репетициях: «В нашем спектакле нет проходных ролей. В каждом эпизоде, если он длится даже две минуты, актер должен успеть раскрыть свой талант – другого случая еще не представится! Эстрада требует концентрации мастерства».

Более месяца шли ежедневные репетиции спектакля. Петров работал с каждым исполнителем, искал яркие решения сцен, броские детали, характеризующие персонажей. Показывал, как должен себя вести обезумевший от страха Стопка, как вступает в драку с санитарями Машенька, не соглашаясь быть «условно убитой». Атмосфера дружбы, коллективного творчества царила на репетициях. Она помогала преодолевать трудности, порой возникавшие там, где их меньше всего можно было ждать.

По ходу спектакля в действие вводили собаку, овчарку по кличке Альма. Удивительное животное, на редкость человеколюбивое, выполняло любое распоряжение своего хозяина-дрессировщика. Альма сразу привязалась к Шульженко, благосклонно принимала ее подарки и начинала вилять хвостом, едва заведя актрису. Но сюжетный поворот пьесы требовал от собаки сложной реакции: преисполнившись презрения к трусливому Стопке, сводительницей которого она была, овчарка должна преследовать труса. Но, сколько ни бился дрессировщик, собака, видя Стопку – Утесова рядом с Машенькой – Шульженко, не желала проявлять к нему никакой агрессивности. Однажды на репетиции Петров потер в отчаянии ногу о ногу. Это движение привлекло пристальное внимание Альмы. «А ну-ка повторите вы!» – обратился режиссер к Утесову. Многократным повторением (в течение многих дней) одного и того же движения удалось вызвать такую ярость собаки, что актеру приходилось

спасаться бегством от ее преследований, а Шульженко выступать в роли усмирителя разгневанного животного.

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.