

Три влечения  
КЛАВДИИ  
ШУЛЬЖЕНКО



ГЛЕБ СКОРОХОДОВ

# Глеб Анатольевич Скороходов

## Три влечения

### Клавдии Шульженко

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=16898874](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	6
Сколько вам лет?	7
Когда-то в юности	24
Конец ознакомительного фрагмента.	36

# **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. Днепрова*

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 убоившись безбрежности поручения, 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 попадала 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», конференсье 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 выступлению, 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» толкнул 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 пассажирами. 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 послышались возгласы «бис!», конференсье, 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 все-ленским 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 девочкой 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 ста-



рому 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 надрывно-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. Нежальская, 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, досад-

но» (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 скорее на клуб самоубийц. По крайней мере после десятка песен, исполненных Букальцевой, каждому слушателю жизнь становилась постылой». Рецензент видел панацею от бед в реперт-коме, 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 повести 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 Покрассы, М. Блантер, Ю. Хаит, В. Кручинин, Б. Проzorовский, 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 опубликованы 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 нэпманскими 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:

– Просят 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 имено-

вался 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 убедились 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 уча-



стие 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 пудовых «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 пети-том: «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 пес-

ни, и трактовка ее.

# 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.