

ВЛ.КОРАЛЛИ

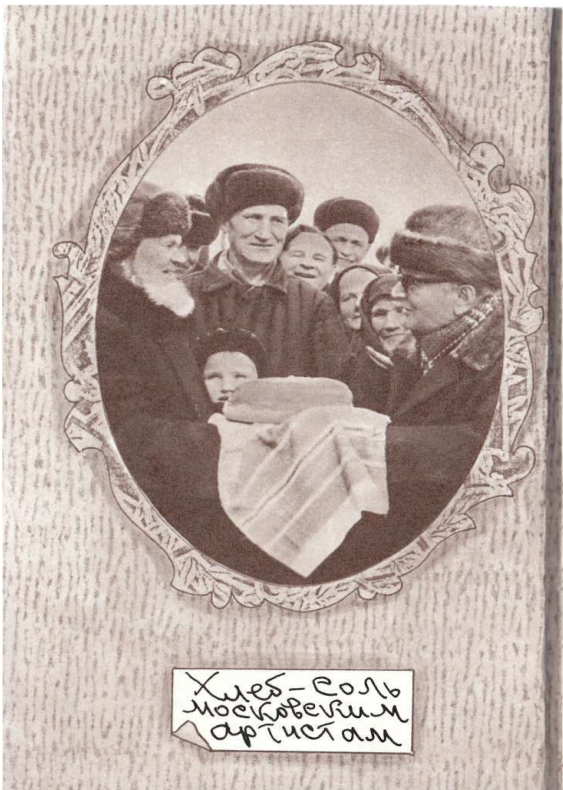


Сердце,  
отданное  
эстраде



Вл. Коралли  
СЕРДЦЕ,  
ОТДАННОЕ  
ЭСТРАДЕ





Хлеб - соль  
московским  
артистам

ВЛ. КОРАЛЛИ

**СЕРДЦЕ,  
ОТДАНОЕ  
ЭСТРАДЕ**

Записки  
куплетиста  
из Одессы



МОСКВА  
«ИСКУССТВО»  
1988

ББК 85.36  
К 66

Литературная  
**обработка**  
Л. Г. Булгак

**Рецензент**  
**доктор искусствоведения**  
Е. Д. Уварова

OCR и вычитка Давид Титиевский, сентябрь 2009 г.  
Библиотека Александра Белоусенко

4908000000-088 ©  
К ————— 133-87  
025(01)-88

Издательство  
«Искусство»,  
1988 г.



Светлой памяти матери  
посвящаю

Жизнь людей моего поколения определили две мировые войны, Великая Октябрьская социалистическая революция, гражданская война, пятилетки борьбы за социализм — события и процессы, коренным образом изменившие лицо мира. По-разному участвовали люди в этих событиях — одни с оружием, другие с лопатой, третьи с карандашом или скрипкой в руках. А иные — песней или танцем. Те, кто отдал себя искусству, казалось, должны были бы как представители идеологического фронта быстрее других разобратся в происходящем, точнее осмыслить его. Но, к сожалению, так получалось не всегда, тем более в первые годы Советской власти — слишком сложен процесс переделки мира и психологии человека. Особенно трудно пришлось артистам эстрады.

По своему предназначению эстрада должна немедленно откликаться на события дня. Не случайно ее крылатый лозунг «Утром в газете — вечером в куплете» родился именно в первые годы революции и гражданской войны.

Но в тот период советская эстрада еще только начинала становиться самостоятельным искусством, только зарождались ее новые формы, приемы и методы. И меняясь, преобразовываясь, советская эстрада на ходу старалась освободиться от безыдейности, пошлости, мещанства, манерности, дешевки эстрады предреволюционной.

Вместе с тем она стремилась сохранить ее достижения, чтобы встать в ряды других искусств достойным соратником в борьбе за высокие коммунистические идеалы.

Этот трудный процесс перестройки и преобразования эстрады проходил на моих глазах, я сам был его непосредственным участником, и об этом я хочу рассказать в книге.

Все эти давней давности события так зримо и ярко встают сегодня в моей памяти, словно происходили вчера, а фактически-то с тех пор прошло уже больше...

В. Юральный



Первый раз меня вынесли на сцену, когда мне стукнуло пять лет. Спектаклю «Запорожец за Дунаем» Одесского украинского театра под руководством Дмитрия Аршанова требовался мальчик, способный исполнить роль турчонка. Администратор театра «Водевиль» вспомнил, что на Молдаванке живут его дальние многолетние родственники, у которых наверняка подходящий мальчик найдется. И действительно, придя к нам, он увидел, что младший сын в семье благодаря своей миниатюрности вполне подойдет для этой роли. Родители не возражали. Я — тоже.

На меня надели шелковые шаровары, рубаху, намазали лицо темной краской и в нужный момент передали в окно — по ходу действия турчонка полагалось украсть. Вот и вся роль. Едва исполнив ее, я побегал в зрительный зал и, устроившись там в последнем ряду, досмотрел спектакль до конца. На сцене то и дело упоминался турчонок, и я был уверен, что этот спектакль обо мне, что я играю в нем главную роль. Хотя я был еще слишком мал, чтобы думать о престиже, но «главная» роль льстила моему самолюбию.

Забавный эпизод, не более. Но все-таки что-то, наверное, произошло со мной в тот миг, когда меня передавали через окно на сцену. Что-то, наверное, во мне пробудилось... В самом деле, не прошло и четырех лет, как я

уже пел на сцене детского оперного театра в Одессе, а еще через три года, когда мне было двенадцать, состоялись мои первые гастроли в Екатеринославе, в кино-театре «Солей». Я спел там такие куплеты против захватчиков Украины, что в двадцать четыре часа был выдворен из города — вместе с мамой, которая меня сопровождала. То же самое повторилось и в следующие дни, на гастролях в Херсоне и Николаеве.

Поведав о бурном начале своей творческой биографии, я почувствовал, что должен обо всем рассказать по порядку, чтобы оно, это начало, хотя бы выглядело правдоподобно.

Наверное, корень всего в том, что я родился в Одессе, где, как заметил мой земляк и учитель Леонид Осипович Утесов, многие хотели бы родиться, но не всем это удастся. Мне удалось. Случилось это в мае 1906 года. В семье портового рабочего Филиппа Кемпера (моя настоящая фамилия) и его жены Полины появился еще один рот. В семье я был тринадцатым, но семеро детей умерли в раннем возрасте, и только шестеро остались в живых.

С нашими прекрасными аппетитами родители до поры до времени кое-как справлялись. Правда, мясо и скумбрия были нам не по карману и молоко удавалось попробовать только два раза в неделю. Зато мать умела варить великолепные обеды, в которых вместо мяса было множество самых аппетитных запахов. К тому же селедки и, как это ни парадоксально сегодня звучит, красной икры у нас было всегда достаточно. Красную икру привозили в бочонках с Дальнего Востока, а селедка водилась в Черном и Азовском морях в изобилии. Стоили эти продукты очень дешево, их так и называли — «пища нищих».

С помощью лука и подсолнечного масла мать умела из фунта икры сделать два. Иногда удавалось полакомиться и апельсинами, разделив один на четверых. Впрочем, по праздникам бывало у нас и мясо, да еще куриное: в кухне, на маленьком балкончике нашей двухкомнатной квартиры, которую мы снимали у грека Пандели на Внешней улице, цыплята в ящиках постепенно превращались в кур.

Отца я помню плохо, но, как понимаю теперь, он обладал хорошими организаторскими способностями. Постоянного места, а значит, и заработка в порту он не имел, но мог сколотить на время удачную артель из пятнадцати-двадцати человек. Артель грузила на океанские паро-



ходы зерно — кукурузу, пшеницу, овес. Наверное, отец был неплохим мастером своего дела, потому что проработал в порту тридцать лет.

Я слабо его помню не только потому, что был маленьким, когда его не стало, но еще и потому, что он редко бывал дома. Чаще я видел отца в припортовом трактире, где после трудового дня артель делила заработка. Мать посылала меня к отцу за деньгами. Так и стоят у меня перед глазами кучки медяков, разложенные на столе.

Когда мне было шесть лет, отец заболел воспалением легких. Болезнь возникла, наверное, не столько от простуды — портовые грузчики не чувствительны к переменам погоды, — сколько от зерновой пыли, а простуда только довершила дело. Он умер в больнице пятидесяти трех лет.

Пока был жив отец, мы хоть и не имели ничего лишнего, но не голодали. На самое необходимое заработка отца хватало. Да и мать была хорошей хозяйкой. Когда отца не стало, ей в пору было растеряться: шесть человек детей и никакой специальности. И все же мать не растерялась. Женщина, слабый пол, она оказалась человеком сильной воли и решила во что бы то ни стало сохранить семью.

Прежде всего подыскала работу себе — по поручительству родственников и друзей она стала забирать в бакалейной лавке продукты и разносить их по квартирам. А потом пристроила в разные места и детей — всех, кроме меня, шестилетнего.

Меня отдали учиться в хедер — начальную школу, — где ребе читал нам Библию, талмуд и тору (часть Библии), отдельные страницы заставляя заучивать наизусть. У кого не заучивалось, тому помогали ремнем. У меня память была отменная, так что мне доставалось только за шалости. Кроме Священного писания нам рассказывали о писателях Шолом-Алейхеме, Менделе Мойхер-Сфориме и читали их произведения.

Средние братья, Зиновий и Эмиль, уже пели в синагогальном хоре, а сестра Лиза работала в галантерейной мастерской корсетной фабрики французской фирмы «Братья Паве». Днем она шила корсеты, а на вечер приносила домой сотни пряжек, и мы всей семьей прикрепляли их к резинкам для чулок.

Старшего брата Юлия мать устроила перебежчиком. Была такая профессия на заре кинематографа, когда

фильмы выпускались небольшим количеством копий. Перебежчик бегал из одного иллюзиона в другой и переносил части картин. Если он почему-либо задерживался, публика терпеливо ждала продолжения. А бывало и так: не дождавись очередной части, хозяин иллюзиона обещал зрителям закончить показ картины на следующий день.

Работа перебежчика была нелегкой — Юлий возвращался домой едва волоча ноги. А вскоре оказалось, что и доходов семье его старания не приносят: за восемьдесят часов беготни обувь так изнашивалась, что починка ее стоила больше того, что Юлий зарабатывал. И тогда решено было найти брату другую работу.

Однажды матери пришла в голову оригинальная идея. Дело в том, что Юлий умел подражать разным звукам. В нашем домашнем театре и даже на любительских благотворительных вечерах его «голосовые» жанровые сценки «Кошки на крыше», «Утро в деревне», «Гудки паровоза» имели большой успех.

Явившись как-то к хозяину иллюзиона «Фурор», где Юлий работал перебежчиком, мать сказала:

— Знаете ли вы, что мой сын Юлий — эффектёр? — В то время на эстраде этим словом называли звукоподражателей — имитаторов. Мать не задумываясь применила его к кинематографу. — И в вашем иллюзионе он может сделать слышным все, что происходит на экране. Слышали ли вы когда-нибудь, как мальчик мяукает и мычит? А как он умеет гудеть паровозом?! К тому же, учтите, для вас это не будет связано ни с какими расходами. Ведь мой Юлий все эти звуки производит только «с ротом», без всяких приспособлений.

Мать умела убеждать, а Юлий тут же продемонстрировал свои способности. На следующий день огромный плакат у дверей иллюзиона «Фурор» соблазнял зрителей: «Внимание! Внимание! Только у нас! Только у нас! Звуковые эффекты на экране! Неподражаемый подражатель! Эффектёр Юлий Ленский!» — Для псевдонима и большего успеха хозяин выбрал для брата фамилию двойной, так сказать, популярности — литературной и театральной.

Реклама сделала свое дело, и на Водопроводной улице, где помещался «Фурор», стал толпиться народ. Даже электрический трамвай Бельгийского общества, сенсация того времени, отошел на второй план.

Ма с мамой  
перед первыми  
гастролями



фотографии отца



но он был похож  
на деда

не сохранилось.



Старший брат,  
Куплетист  
Юлий Левский

Как видите, когда еще только-только появилось немое кино, моя мать стала провозвестницей звукового. Билеты на все восемь сеансов расхватали мгновенно.

На экране развертывалась драма в трех частях с участием Франчески Бертини и Вольдемара Гариссона, драму сменили комические ленты с любимцами публики: одна — с Максом Линдером, другая — с Прэнсом. Перед экраном, как и положено, импровизировал на пианино тапер, а за экраном творил звуки «неподражаемый» эффектёр Юлий Ленский. И публика не только видела, но и слышала, как дежурный по станции тремя ударами в колокол давал сигнал к отправлению, как раздавался паровозный гудок и стучали колеса. Ошеломленные зрители разразились аплодисментами. А когда комические ленты огласились завыванием двух кошек, крутивших любовь на крыше, и стал слышен плеск воды, которую мать девушки вылила с балкона на Макса Линдера, пришедшего на свидание, зал взорвался хохотом. Звуки поцелуев, несущиеся с экрана, и вовсе вызвали всеобщий восторг.

Но вскоре понятливая одесская публика разгадала секрет и... стала имитировать самого эффектёра. И уже гомерический хохот стоял, когда в ответ на звуки поцелуев с экрана из зала неслось мяуканье, кудахтанье и паровозные гудки.

Но и это предприятие не облегчило финансового положения нашей семьи: деньги, которые заработал Юлий в иллюзионе «Фурор», пришлось почти полностью потратить на гоголь-моголь: наш эффектёр к концу дня совершенно терял голос.

Первая попытка превратить немое кино в звуковое не удалась. В дальнейшем кино повезло больше. Впрочем, моему брату — тоже: Юлий спустя некоторое время стал эстрадным куплетистом. Он выступал в популярном тогда «рваном жанре». Ухватки босяков, или, как их благородно называли, апашей, получались у него вполне убедительно. Костюм Юлия состоял из обычного для исполнителей этого жанра набора деталей: рваный пиджак, тельняшка, красный шарфик на голой шее, кепка. В его номере преобладали пессимистические нотки, настроение обреченности, неустроенности простого человека. Герой Юлия словно упрекал тех, кому не по заслугам хорошо живется, что они забывают о бездомных и неприятных.

На эстраде Юлий Ленский пробыл всего год-два. Но он быстро завоевал популярность. На одном из его выступлений в зрительном зале присутствовал приехавший на гастроль в Одессу талантливый куплетист того времени Юлий Владимирович Убейко. Он дал высокую оценку дарованию Ленского, ставшего достойным продолжателем жанра, зачинателем которого был сам Убейко. Юлий выступал в дивертисментах после кинокартин. Особым успехом он пользовался в «Саду трезвости» на окраине Молдаванки, где постоянными посетителями были рабочие, портовые грузчики, рыбаки, мелкие лавочники. Свое название сад получил благодаря тому, что там не продавались спиртные напитки. На расставленных повсюду столах шумели кипящие самовары, и зрители, слушая артистов, пили чай с горячими бубликами. Куплеты Ленский писал для себя сам, но часто и переделывал на свой манер известные песни. Так, на популярный мотив романса «Мой костер в тумане светит» он сочинил такие слова:

«Мой костюм в тумане светит,  
Латок в нем не перечить!  
Кто меня случайно встретит,  
За бродягу может счесть».

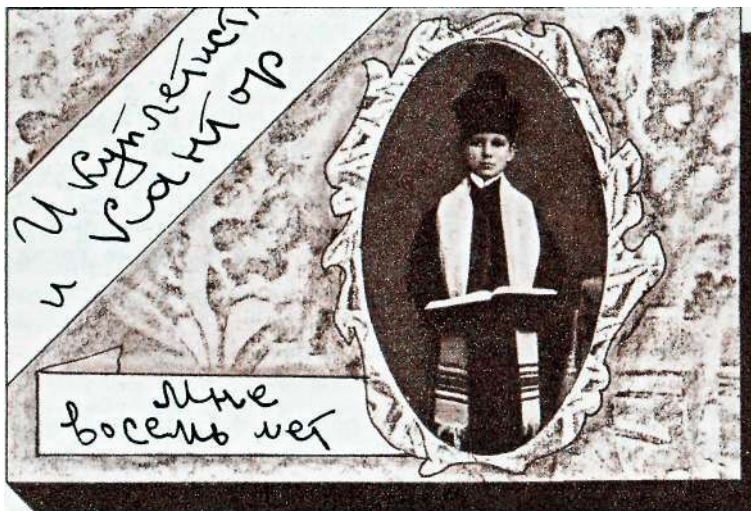
Это был довольно точный портрет бедного человека одесских окраин, слободки Романовки, Ближних и Дальних мельниц, потому-то куплетист Ленский пользовался успехом и его встречали как своего, да он и действительно был одним из тех бедняков, кто сидел в этом зале.

Эстрадные куплетисты нередко отваживались на откровенные намеки в адрес власть предержащих. Так, куплетиста Льва Зингерталея, выступавшего в те годы в Одессе, за куплеты «Галстуки, галстучки» выслали из города — речь в них шла о виселицах Столыпина. Были острые строчки и в куплетах Юлия Ленского.

«На Руси вам жить вольготно,  
Ведь на то и ваша власть, —  
Нас ремнем зажали плотно,  
Заставляя пить и красть», —

спел он однажды, прямо обращаясь к городовому и богатому лавочнику, сидевшим за первым столиком. После этого ему в «Саду трезвости» выступать запретили. Но Ленского это не испугало, и при каждом удобном случае он снова пел эти куплеты. Неизвестно, чем бы все это

кончилось и каким бы артистом стал Юлий Ленский, — сказать теперь уже нельзя, потому что в шестнадцатом году его призвали в армию и отправили на фронт. Долго от Юлия не было никаких известий, а потом матери прислали бумажку, в которой сообщалось, что ее сын пал смертью храбрых «за веру, царя и отечество».



У всех мальчиков в нашей семье были хорошие голоса. Дома часто устраивались концерты, на которых Юлий показывал номера звукоподражания, брат Эмиль копировал известных одесских артистов, а я пел песни и бил четку. Сестра Лиза была костюмером и режиссером. «Микроб» театра, если не считать наших природных склонностей, занес, вероятно, в нашу семью тот самый дальний родственник, который служил администратором в театре и был виновником моего дебюта в роли турчонка.

Когда мне исполнилось восемь лет и я уже два года проучился в хедере, мать взяла меня за руку и повела на угол Жуковской и Пушкинской в синагогу Бродского. Ее называли так по имени сахарозаводчика Бродского, на чьи деньги она содержалась. Синагога славилась своим хором и органом. Одесситы посещали ее не только как храм божий, но и как «храм искусства». Певчими там были известные солисты Одесского оперного театра, стре-

мившиеся улучшить свой бюджет. Послушать хор приезжали из Киева, Симферополя, Харькова и других городов, старались сюда попасть даже иностранцы. Но в синагогу Бродского пускали только именитых горожан, — у многих из них там было постоянное место. Имел его и сам градоначальник Одессы Сосновский. Бедняки же могли слушать этот хор стоя на улице. У бедняков были свои синагоги, вроде Шалашной на Малой Арнаутской улице, где и хор был поплоче и орган заменяла фисгармония.

Мы с матерью вошли в зал, располагавшийся в полу-подвальном помещении. Здесь происходили спевки. Как раз шла репетиция. Мощное звучание хора ошеломило меня. Такого стройного и сильного пения мне слышать не приходилось.

За фисгармонией сидел огромный старик с львиной гривой седых волос, похожий на библейского пророка. Но большой белый бант на чесучовой толстовке смягчал его облик, придавая ему нечто романтическое. Это был композитор и главный дирижер синагогального хора Новаковский. Увидев нас, он дал знак, и пение смолкло. Так как мы с матерью в нерешительности топтались у дверей, Новаковский встал и подошел к нам.

— Господин Новаковский, — сказала мать, — теперь я привела к вам моего младшего мальчика. Мои старшие — Зиновий и Эмиль — уже в вашем хоре поют.

Господин Новаковский снисходительно посмотрел на меня.

— Ваш сын, мадам, еще не дорос до такого хора, где поет сам Пиня Миньковский.

— Но вы, господин Новаковский, не знаете, какой у моего Володыни голос! — возразила мать. — Я уверена, что самому Пине Миньковскому понравится такой альт.

Новаковский посмотрел на меня еще раз, уже внимательней, взял за руку и подвел к фисгармонии.

— Повторяй за мной, — сказал он и начал играть и петь, — до... ре... ми...

По причине своего малолетства волнения я не испытывал, не запомнил и как прошел экзамен, как я повторял ноты за Новаковским, но мать столько раз, не пропуская ни одного знакомого и родственника, рассказывала об этом, что ее рассказ запомнился мне слово в слово.

С гордостью мать сообщала, как я четко пропел всю гамму, как с каждой повышающейся нотой мой голос становился сильнее и увереннее, как я точно повторял за Но-

ваковским ноты в любом порядке и он определил у меня абсолютный природный слух. Голос матери начинал дрожать от волнения, едва она доходила до того места рассказа, когда Новаковский, посадив меня на колени, сказал:

— У этого мальчика действительно звучный альт. Для начала мы будем поручать Володе небольшие самостоятельные партии, а в дальнейшем, я надеюсь, он станет солистом нашего хора. — При этих словах все хористы, более ста человек, зааплодировали и с возгласами «браво, кацапчик!» (эта кличка впоследствии так и осталась за мной) стали поздравлять меня с выдержанным экзаменом. А Новаковский продолжил: — Плату ему положим... — он посмотрел на небогатый наряд матери, на мои стоптанные туфельки, — плату ему положим три рубля в месяц, а сверх того — по двадцать копеек за каждые похороны...

Мы вышли окрыленные. Мать обняла меня и прослезилась.

— Вот, теперь и ты, мой мальчик, стал моим кормильцем.

На радостях мы свернули на Ришельевскую улицу и пошли в кондитерскую Гетинга, где мать купила мне мой любимый бублик с семитатью — в Одессе любили эту разновидность мака. Бублик стоил две копейки, а раньше она покупала мне бублики за одну, без семитати. Да еще прибавила две лимонки — так назывались у нас очень вкусные леденцы.

Началась моя трудовая жизнь. С утра я отправлялся в хедер, в середине дня шел на спевку в то самое полуподвальное помещение, где шел экзамен, и оставался там до вечера. Мы репетировали песнопения для служб по пятницам и праздничные программы. Ноты я выучил быстро. Петь в хоре мне нравилось, нравилось звучание органа, музыка Баха и Бетховена. А когда мой голос сливался с голосами других детей — а их было не менее тридцати человек — и со всем хором, мне казалось, что я становлюсь сильным, как великан.

С каждым днем я все больше входил во вкус хорового пения. Чувствуя, как крепнет и развивается мой голос, я стал затягивать некоторые ноты, и часто случалось так, что хор умолкал, а я все еще продолжал тянуть ноту. Делал я это не нарочно, так у меня получалось само собой, от удовольствия. Тогда ко мне подходил Новаковский и



дирижерской палочкой слегка стучал по голове. А потом говорил:

— Да, этот мальчик будет артистом. Кто знает, может быть, растет конкурент самому Пине Миньковскому.

Постепенно я начал понимать дисциплину хора и палочка дирижера Новаковского все реже касалась моей головы.

Когда настало время допустить меня к службе, мне выдали форму: черную рясу, феску и талес — нечто вроде белого шарфа с черными по всей длине полосами и белыми кистями. Надев облачение, я почувствовал себя настоящим кантором.

Вскоре Новаковский стал поручать мне самостоятельно совершать небольшие ритуальные действия, например поднести кантору чашу красного вина и спеть при этом несколько фраз. Казалось бы, религиозность, привитая матерью с раннего возраста, должна была во мне укрепляться, тем более что праздничные службы нравились мне своей торжественностью и нарядностью. Но получилось как раз наоборот. За четыре года, что я прослужил в синагоге, я сделался законченным безбожником. Несколько случаев дали этому толчок, а дальнейшая жизнь только укрепила мое разочарование в религии.

Главной причиной «отречения» явился, как ни странно, мой кумир Пиня Миньковский.

Я замирал от восхищения, когда Миньковский — высокий, красивый, с блестящими черными волосами, выбивавшимися из-под фески, облаченный в черную шелковую рясу — всходил на алтарь. Не случайно его называли «иудейским соловьем». Едва начинал звучать редчайшей красоты сильный тенор, бельканто Миньковского, мы, певчие, особенно дети, готовы были поверить, что он и есть наместник бога на земле. Позже мне довелось слышать немало замечательных канторов, но все же Миньковский оставил самое сильное впечатление.

Однажды осенью накануне большого религиозного праздника — это был день покаяния и отпущения грехов, или Судный день, — мы с матерью рано утром отправились в синагогу. Сутки до этого праздника верующим запрещалось до появления на небе звезды не только есть, но даже пить — буквально ни глотка воды. Они должны были весь день провести в молитвах.

Переполненная синагога была оцеплена городовыми, но меня, певчего, пропустили, а вместе со мной и мать.

Теперь и она, бедная вдова, могла послушать орган, хор и знаменитого кантора.

Богослужение длилось целый день с небольшими перерывами, во время которых нам, мальчикам, разрешалось поиграть на улице в мяч. И вот как-то, едва мы начали играть, мяч откатился к окнам кухмистерской, находившейся напротив синагоги. Подбежав к мячу, я машинально заглянул в щелочку между занавесками, защищавшими окна от яркого солнца. То, что я увидел, ошеломило меня. За столом сидело несколько синагогальных служек во главе с Миньковским. Рясу он снял, был в черной визитке, серой жилетке и полосатых брюках. На столе стояли всевозможные яства. Чего там только не было! Фаршированная рыба, копченая скумбрия, жареные цыплята и, конечно, «николаевские мерзавчики», запечатанные белым сургучом. Забыв о посте, не боясь прогневить бога, все смачно выпивали и закусывали. Я просто не мог опомниться. И бог их за это не наказывает? Зачем же тогда мама так усердно молится и так строго соблюдает пост, что становится бледной и обессиленной? Значит, она это делает напрасно?

Мне очень хотелось спросить об этом у кого-нибудь из взрослых, но я не решался. Однако этого обильного в пост стола уже никогда не забывал.

А вскоре произошел еще один случай, который укрепил мои сомнения в истинности религии.

Хоронили одного из членов семьи банкира Ашкинази. Серебряный гроб везли на высоком катафалке шесть пар лошадей. По обе стороны шли кучера в сверкающих цилиндрах. На кладбище гроб опустили на постамент, и хор во главе с Миньковским начал в последний раз отпевать покойника.

Жизнь уже сделала свое трезвое дело: я, мальчик, стоя у гроба в толпе певчих, жалел, что так мало умирает богачей — двадцать копеек никогда не были лишними в нашей семье.

После похорон мы собрались в одном из кладбищенских помещений, чтобы подкрепиться после долгой службы. Перед каждым поставили жестяную кружку с кипятком, положили по французской булочке и по четыре куска сахара. Угощение финансировали родственники усопшего. Завязался разговор о нашей работе, о вознаграждении. Кто-то сказал, что за эти похороны Миньковский получил пятьсот рублей. Эта сумма всех поразила.

Бывало, ему платили по сто, двести рублей. Но пятьсот?! И как-то так само получилось, что певчие постарше и посмелее окружили нашего «иудейского соловья» и прямо спросили:

— Скажите, господин Миньковский, если вам запла-тили пятьсот рублей, то почему старшим хористам — всего лишь по рублю, а мальчикам и вовсе по двадцать копеек? Ведь это несправедливо!

— Ну, такому певцу, как мне, — начал было нараспев Миньковский, — пятьсот рублей — совсем не много... — Но вдруг, сменив тон, он заговорил просто и по-друже-ски: — Откровенно говоря, друзья мои, мне стыдно за-ниматься погребальным делом. Что я, шут — ходить по городу в полном облачении?! Три раза приходится отпе-вать покойника — и дома, и в конторе, и на кладбище. Я все время иду за катафалком. Для меня это позор. На-значая родственникам покойного такую сумму, я был уверен, что они откажутся. Но они не отказались. А раз так — душа из них вон, пусть платят мне за мой позор.

Подобные случаи и разговоры повторялись, впечат-ления накапливались, а вместе с ними испарялось святое отношение к религии.

Я рассказывал о своих впечатлениях матери. Она от-малчивалась, словно боялась затрагивать эту тему. А од-нажды сказала:

— Думаешь, я верю в эти дощечки? — Она имела в виду различные ритуальные предметы. — Я верю в бога и в то, что он для всех един. Я же помню, как в пятом году нас всех, тебя тогда еще не было на свете, спас русский священник, как он загородил погромщикам проход на чердак, где спрятал дрожащих от ужаса людей. Он под-нял крест, и разъяренные погромщики отступили.

И мать продолжала истово молиться и соблюдать посты.

Чего только не предпринимала она, чтобы облегчить жизнь своей семье! Когда весной 1913 года разнесся слух, что в Одессу приезжает царь Николай Второй, мать, пере-считав свои денежные запасы, взяла меня за руку и пове-ла в магазин, где купила мне фуражку с кокардой и кожаный пояс с блестящей пряжкой: «Шутка сказать, сам кей-сер приезжает!»

А через несколько дней я с мамой стоял в шеренге младшекласников Первого казенного училища, куда в том году был принят по десятипроцентной норме. С раз-

первои



Компьютерный костюм

Лиза-моя сестра,  
мой режиссер,  
мой  
костюмер



ных сторон на Пушкинской улице, недалеко от вокзала, раздавались нестройные, но громкие крики «ура!». Как ни старался пристав, проводивший эту репетицию, мощного «ура!» выжать из младшекласников все же не удалось.

Будучи человеком сообразительным, он привлек к этому «ура!» и родителей, стоявших позади учеников. Репетиция продолжалась долго, до самой торжественной минуты, которая пролетела быстро и незаметно: царь проехал в медленно идущем автомобиле, поглядывая по сторонам и время от времени поднимая приветственно руку. Вместе с ним медленно катилась волна «ура». Еще немного потоптавшись, все стали расходиться.

Домой мы возвращались едва волоча ноги. Мать была явно разочарована. Чего-то она от этой встречи ждала, на что-то надеялась. Может, думала, что царь заметит и поддержит бедную многодетную вдову. Наверное, эта догадка не лишена смысла. Во всяком случае, когда соседка с нескрываемой завистью начала расспрашивать мать о встрече «из самим государем», то мать с присутствующим ей темпераментом сказала в ответ:

— Чтоб царь Николай Романов имел столько сил жить, сколько я имела сил кричать ему «ура!». И все без толку, — прибавила она совсем тихо. — Да и чего можно ждать от человека, устроившего в Одессе в пятом году такой фейерверк! — «Фейерверком» одесситы называли погромы.

Когда я был уже взрослым, мать рассказала мне историю моего рождения. Перед самыми родами она тяжело заболела. Врач определил ее состояние как безнадежное. Дедушка, отец моей матери, который очень любил свою дочь, решил устроить молебен — он был священнослужителем. Собрав в молитвенном доме верующих, дедушка со священным свитком взошел на алтарь и произнес: «Всевышний! Я, твой раб божий, отдаю свою жизнь за жизнь Полины и ее ребенка, которого она должна родить!»

Прошло немного времени, и мать благополучно разрешилась мальчиком. Нарекли его именем дедушки — Волбер (Володя). А девяносточетырехлетний дедушка вскоре умер.

Мать поверила, что бог услышал молитву дедушки и выполнил его просьбу.



Но мне роль Цветочка нравилась, — впрочем, тогда, наверно, понравилась бы любая роль, лишь бы петь и выступать. Присутствие публики не только не смущало меня, а, наоборот, подзадоривало. Может, это и было первым проявлением призвания?

Мать пригласила на наш дебют всех родственников — человек пятьдесят. Добиваясь контрамарок, она доказывала, что в этот необыкновенный день не должен быть обижен ни один брат, ни одна племянница.

Быстро выученные партии Волка и Цветочка в спектакле прозвучали вполне удачно. Я так предполагаю, потому что буквально через несколько дней нам поручили дуэт солдат для дивертисмента. Шла война, и это был дуэт на патриотическую тему.

Если я совсем не помню, что и как делал в роли Цветочка, то дуэт солдат запомнился мне отчетливо. Прежде всего нам сделали военные костюмы. И вот, когда номер был готов, нас поставили в кулисах, сказав, чтобы здесь мы ждали своего выхода. Мы послушно заняли указанное место, готовые ринуться на сцену по первому сигналу. Несколько раз мы слышали, как помощник режиссера Климов кричал:

— Братья Коралли, готовьтесь к выходу!

Но мы не обращали внимания на эти призывы, так как не знали, кто такие братья Коралли, хотя и видели накануне афишу дивертисмента, в которой стояло: «С участием братьев Коралли».

Спокойно стоим, не понимая, что объявлен наш выход. На сцене пауза. В зале начинается шум. Вбегают разъяренный Шошников и бросается к Климову.

— Почему пауза? Где братья Коралли?!

— Не знаю, я уже много раз выкликал их, но они не отзываются.

Увидев нас в кулисах, перепуганных суматохой, Шошников дал нам распорядительный пинок, и мы молниеносно выскочили на сцену. А там как ни в чем не бывало исполнили свой дуэт:

«Вмиг готовится солдат  
На торжественный парад...» —

который хорошо знали. Не знали только, что братья Коралли — это мы и есть. Псевдоним придумал Шошников, да еще выбрал красивую и популярную в то время фамилию, позаимствовав ее у знаменитой танцовщицы

императорских театров Веры Коралли, но сказать об этом нам с братом он забыл.

Так и началась моя странная двойная «жизнь в искусстве»: в синагоге я был сосредоточенным, строгим кантором и получал удовольствие от торжественной музыки; в детском театре исполнял всяческие тру-ля-ля и наслаждался музыкой легкой и веселой. Ситуация почти как в «Мадемуазель Нитуш». Но при этом я оставался нормальным ребенком, любившим гонять мяч, мечтал о самокате и велосипеде, любил кино и гордился перед дворовыми приятелями, что мой брат Юлий работает в кинобудке и я могу посмотреть кино когда захочу. Могу даже проводить их по одному на сеанс, что необыкновенно увеличивало мой вес в обществе. А кино я действительно любил и никогда не засыпал, не дождавшись брата, — он обычно приносил мне кусочки пленки. Мечтал я иметь и детский киноаппарат. Но он стоил дорого. Мать купила мне его только тогда, когда я стал зарабатывать деньги в театре. Все ребята во дворе по очереди прикладывались к этому аппарату одним глазом, чтобы увидеть движущиеся картинки, которые я для них крутил.

А призвание, наверно, действительно жило в душе. Потому что и хора и детской оперы мне оказалось мало. Против нашего дома помещалась Городская аудитория, или Народный дом, где показывали спектакли (тут-то я и исполнил роль турчонка), устраивали балы-маскарады, дивертисменты. Приходили сюда рабочие, солдаты, горничные, домохозяйки. Перед домом был небольшой садик, в котором публика прогуливалась перед началом и в антрактах. В дом вела широкая, в несколько ступенек лестница, обрамленная колоннами. Получалось нечто вроде открытой эстрады. Нередко мы с братом взбегали на эту лестницу и объявляли, что сейчас споем песенку. Вокруг нас тотчас же собиралась толпа. Мы пели все, что знали, и нас награждали аплодисментами. Эти выступления, как и выступления в театре, тоже поднимали во дворе мой авторитет — ведь дети нашего дома были постоянными посетителями утренников «Водевилья» и концертов Городской аудитории. Я становился чем-то вроде знаменитости Молдаванки.

В театре для участия в дивертисментах мне скоро подыскали партнершу, очень способную девочку Тасю Равич. Специально для нас были написаны дуэты «Мяу-мяу» и «Шпаргалка», в которой мы изображали двух гим-



назистов: мои герои не выучил уроков, и подружка ему подсказывала. В дальнейшем Тася стала профессиональной артисткой.

Рядом с нашим домом находилась бакалейная лавочка. Ее хозяином был бывший моряк Черноморского флота. В 1905 году его сослали в Сибирь за участие в мятеже на крейсере «Очаков», которым руководил лейтенант Шмидт. В конце 1916 года, после освобождения из ссылки, он поселился в Одессе и в скором времени на паях с одним греком открыл маленькую бакалейную лавочку, в которой было все, начиная от кипятка в специальном кубе и кончая колониальными и гастрономическими товарами. Этого крепкого, мускулистого и добродушного дядьку с окладистой бородой прозвали Лейтенант Шмидт. Он славился тем, что отпускал товары в кредит, записывая долги мелом на доске. Мама нередко пользовалась этой возможностью.

На шестое января 1917 года в театре «Водевиль» был назначен мой бенефис, весь сбор с которого, за вычетом расходов, предназначался бенефицианту. К этому времени в лавочке Лейтенанта Шмидта у нашей семьи накопился большой долг. Вся надежда на покрытие этого долга возлагалась на мой бенефис.

Но буквально за день до назначенного срока в связи с праздником дня крещения бенефис был отменен. Это повергло нашу семью в ужас. Ведь бенефис фактически должен был стать бенефисом Лейтенанта Шмидта. Какие только проклятия не сыпались на головы представителей династии Романовых, а заодно и помощника полицмейстера Беспалько, запретившего его!

Со временем мне стали давать самостоятельные номера. Я становился известным артистом не только в детской, но и во взрослой аудитории. Мое первое выступление для взрослой публики состоялось, когда мне было десять лет.

Администратор театра «Водевиль» Колосов устраивал свой бенефис и сказал, что я тоже буду в нем участвовать. Специально для этого выступления была написана песня о солдате. С автором ее, Максом Поляновским, я познакомился несколько раньше. Именно его стихотворение «Шпаргалка», опубликованное в «Детской газете» (издавалась такая в Одессе), мы исполняли дуэтом с Тасей Равич.

Как рассказывал потом Макс, а ему было в ту пору

четырнадцать лет, он очень удивился, увидев свое имя на афише детского театра. Еще более удивило Макса то, что его стихотворение на афише было названо скетчем. Слово это очень ему понравилось, хотя он и не знал, что оно означает. На афише прочитал он и фамилию Коралли — исполнителя главной роли в его «Шпаргалке».

«Скетч» имел успех, и юного автора попросили написать куплеты уже специально для Коралли. Так я познакомился со своим будущим постоянным автором. Он был всего на пять лет старше меня, но пять лет в этом возрасте многое значат. Я смотрел на него снизу вверх и очень почтительно. Ну как же, ведь это автор, писатель, образованный человек. Поляновский же поглядывал на меня сверху вниз — рост ему вполне это позволял — и довольно покровительственно. В этот период дружбы между нами не было, были серьезные и, при непосредственном участии мамы, вполне деловые отношения. Дружба пришла позже, когда сгладилась разница возрастов.

Но на самом-то деле гимназист Макс Поляновский был мальчиком скромным и застенчивым и потому неразговорчивым. В театре на контроле его не раз останавливали вопросом: «Мальчик, куда ты идешь?» И он робко и тихо отвечал: «Я автор».

В стихотворном монологе, написанном Поляновским для моего выступления в бенефис администратора Колосова, рассказывалось о раненом солдате, участнике первой мировой войны, которому на госпитальной койке вручают Георгиевский крест. Монолог исполнялся под музыку, что делало его особенно трогательным.

В том концерте вообще было много патриотических номеров. Например, тогдашняя звезда эстрады Иза Кремер, которую я впервые увидел именно в тот вечер, исполняла одну из самых популярных песен своего репертуара — «Ах, эти платки, все эти платочки...» — о прощании девушки с солдатом. Можно сказать, что эта песня Изы Кремер была предшественницей знаменитого «Синего платочка».

Мое первое вечернее выступление перед взрослой аудиторией имело успех. Стоявшие за кулисами Иза Яковлевна Кремер и ее импресарио поздравили сопровождавшую меня маму с удачным дебютом сына. Сам я, как уже говорилось, не боялся публики ни взрослой, ни детской, а взрослые, слушая бойкого мальчика, рас-

Поещеиіе  
нашего Театра **учащимся разрешено**  
Его Прввосходит. Попечит. Одессаго учебнаго округа

## Театръ ВОДЕВИЛЬ

Б. Арнаутская, уг Ремесленной

**ДѢТИ!** въ Воскресенье **ПОМНИТЕ!**  
29-го Ноября с г.

отъ 12-ти до 5-ти ч. в. II-й спектакль.

Дѣтской труппой Театра „ВОДЕВИЛЬ“ при участіи артиста  
С. Я. ХМѢЛЬНИЦКАГО представлено будетъ:

# Художникъ Мазилкинъ

соч. Глазунова

Дѣйствующія лица:

Художникъ Мазилкинъ	— — —	г. Хмѣльницкій
Вася Колбасниковъ	— — —	г. Михайловъ
Соня	— — —	г-жа Эрская
Саша	— — —	г-жа Тамарочка
Иванъ Ивановичъ	— — —	г. Ромовъ

2. **ШПАРГАЛКА** оригинальн. скэчъ  
Макса Поляновскаго  
въ исполненіи **ТАСИ РАВИЧЪ** и **В. КОРАЛЛИ**

**Грандіозный дивертисментъ**

I-я гастроль послѣ выздоровленія Вашего любимца комика-смѣхотвора

— **Мурашкина** въ новомъ репертуарѣ —

Ваша любимица

== **ТАСЯ РАВИЧЪ** ==

Малолѣтній  
пѣвецъ

**КОРАЛЛИ**

**Конкурсъ чтенія** Запись примим. въ  
Пятницу отъ 12л. 4ч.

**ЖИНО:** Лучшія дѣтскія картины.  
Цѣны отъ 12 коп.

Администраторъ **Михаиль Полонскій**

певающего патриотические песни и злободневные куплеты, естественно, умилялись. Так что в аплодисментах недостатка не было. Позднее Поляновский написал мне куплеты, героем которых был популярный тогда персонаж солдатского фольклора Кузьма Крючков. Это был чудобогатырь, который одной пикой уничтожал десятки врагов. Помню даже красочные плакаты, где на пике у лихого Кузьмы корчились двадцать пять вильгельмовских солдат.

У читателей может возникнуть вопрос: как я, десятилетний мальчик, относился к своим уже довольно частым выступлениям?

Могу сказать уверенно, что они не были для меня забавой или игрой. Может, именно благодаря работе в синагоге я очень скоро понял, что исполнительство — дело серьезное и требует к себе соответствующего отношения. И как ни отличалась атмосфера театра от атмосферы синагоги, я и к своим театральным обязанностям относился серьезно и ответственно. Тем более что количество моих выступлений в театре быстро росло. Возник еще один детский театр, «Большой Ришельевский», — здесь шли одноактные оперетты «Матадор дон Прицкер» и «Детская газета». Руководивший этим театром режиссер и музыкант Борис Матусис сразу же пригласил меня как гастролера. Года через два меня полушутливо уже объявляли как премьера театра «Водевиль».

У меня была хорошая память, четкая дикция, живой характер. А главное, я обладал еще одним качеством, которое помогало справляться с многочисленными и вовсе не простыми обязанностями, — мне было неизвестно чувство сомнения, я по-детски был уверен, что все делаю правильно.

Но постепенно я не то чтобы стал размышлять о своих занятиях, — скорее, начал относиться к ним с большей осознанностью. Например, когда мне поручили в оперетте «Детская газета», либретто которой, кстати сказать, тоже написал Макс Поляновский, роль художника Мазилкина, то я без всяких указаний взрослых сам почему-то решил, что он должен немного заикаться. И радовался, когда в рецензии отметили, что эта роль была исполнена удачно и что Мазилкин очень правдиво заикался.

Мы, дети, по-своему откликались на события жизни тех лет. Когда в феврале 1917 года было объявлено о падении царского режима, а в разговорах и газетах

замелькало слово «свобода», Поляновский написал для меня текст песни, который молодой композитор-пианист Давид Дорман положил на маршевую музыку:

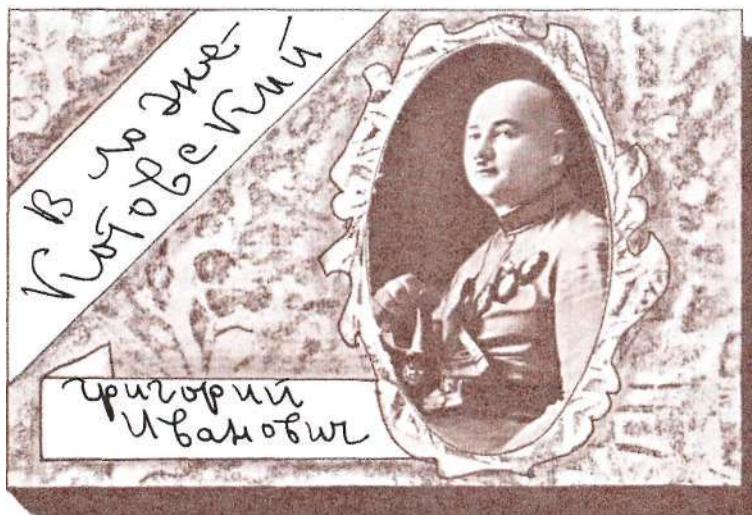
«Братья, праздник великий у нас,  
Славьте хором столь радостный час.  
Мы свободны теперь и пойдем вперед  
За Русь, за великий народ».

Конечно, я в свои неполные двенадцать лет не очень-то осознавал значимость этих событий, не понимал, что такое триста лет династии Романовых, что значит ее свержение. Но все вокруг были возбуждены, выкрикивали лозунги, а я заражался общим настроением, искренне веря, что именно такие стихи и песни нужно сейчас исполнять, что они интересны тем, кто меня слушает.

Но исполнение этой песни имело для меня и еще одно, особое значение. После концерта осталось ощущение, что серьезные стихи, а я такие исполнял едва ли не впервые, мне особенно близки, что возвышенные, декламационные произведения получаются у меня легко, без всякой натуги. И я невольно стал тянуться к таким произведениям. Последующая моя работа подтвердила неслучайность этой тяги.

Постепенно обо мне узнавало все больше и больше антрепренеров и количество выступлений увеличивалось. Меня стали приглашать в иллюзионы петь до начала фильмов или после них, а в афишах рекламировали как «малолетнего куплетиста», «вундеркинда». За выступления, конечно, платили, и я становился главным кормильцем семьи. Когда после первого вечернего концерта хозяин «Водевиля» Шошников вручил матери золотую пятерку, она не поверила своим глазам и тут же «на зуб» проверила подлинность золота.

Так как моя работа на эстраде стала постоянной, мне предложили вступить в организованный после февральской революции профсоюз театральных тружеников. Но оказалось, что по малолетству меня в профсоюз принять не могут. Билет выдали матери, пометив в нем, что «гражданка Кемпер Полина Леонтьевна является членом профсоюза вместо своего сына Володи, выступающего под псевдонимом Коралли и не могущего состоять членом Союза ввиду несовершеннолетия». И только в 1925 году выдали билет мне самому, и он хранится у меня по сей день.



Яков Георгиевич Шошников нередко устраивал в «Водевиле» благотворительные вечера. Разнесся слух о готовящемся там митинге-концерте, сбор от которого полностью должен поступить в пользу Детей — сирот войны. За несколько дней до этого к нашему дому подъехала машина, из которой стремительно вышел Шошников. Он вручил матери письмо от имени Комитета помощи детям-сиротам за подписью профессора Владимира Петровича Филатова, в котором была просьба разрешить ее сыну принять участие в этом концерте. Получив согласие матери, Шошников тут же дал ей стихи, сочиненные им самим для столь значительного события, — их я должен был читать в концерте. Шошников напомнил, что на сей раз благотворительный вечер будет происходить не в «Водевиле», а в знаменитом оперном театре, так как митинг-концерт дается в честь Котовского по случаю его освобождения с каторги. Котовский прибыл в Одессу утром, и одесситы устроили ему на вокзале торжественную встречу. Не менее торжественным был и вечер в оперном театре.

Не без волнения я снова переживаю эти незабываемые дни 1917 года. Имя Котовского уже в то время было хорошо известно, о его подвигах рассказывали легенды, называли грозой румынских бояр. Для меня он был героем вроде Робин Гуда. То, что я должен про-

читать стихи, обращенные к самому Котовскому, казалось мне просто невероятным. Я читал, повернувшись к ложе, где сидел Котовский, — читал самозабвенно и радостно, не замечая, какие, в сущности, слабые вирши я произношу. Но тогда о качестве стихов никто не задумывался, главное было — выразить охватившее всех чувство.

В этом концерте участвовало много одесских артистов, но мне больше всех запомнился Леонид Утесов. Он был тогда совсем молодым, хотя и на одиннадцать лет старше меня. Когда мне доводилось участвовать с ним в одних и тех же концертах, я всегда с удовольствием смотрел его выступления. Обычно он читал рассказы или исполнял в дуэте с Клавдией Новиковой сценки из оперетт. Но на вечере, посвященном Котовскому, он выступал в необычном для себя жанре — пел куплеты «Одесские новости». Номер имел такой успех, что зал не хотел отпускать Утесова со сцены.

Артист изображал юркого, вездесущего одесского мальчишку-газетчика с сумкой через плечо. Выкрикивая сенсационные новости, он приплясывал и задорно распевал куплеты. Утесов сам придумал номер и нашел образ газетчика. Для эстрадного искусства это было великолепно. Текст куплетов мог меняться до бесконечности и поэтому всегда оставаться злободневным.

Бурю аплодисментов вызвала реприза, поданная газетчиком — Утесовым как экстренное сообщение:

«Котовский явился — буржуй всполошился!»

Торжественный митинг-концерт закончился аукционом, на котором разыгрывались привезенные Григорием Котовским с каторги кандалы. Эти кандалы лежали на маленьком столике, стоявшем на сцене, и мне почему-то показалось, что под их тяжестью изящный столик съезжился и как бы подогнул свои тоненькие ножки.

Аукцион проводил конферансье Марк Добрынин. Одесситы разных сословий, заполнившие в этот вечер оперный театр, не скупилась, понимая благородные цели аукциона. То и дело назывались крупные суммы, размер их быстро увеличивался. Наконец «шоколадный король» Крахмальников назвал такую цифру, что зал ахнул, — никто уже не смог ее перекрыть. Он поднял цепи и сделал приветственный жест в сторону представителей нового режима. Крахмальников явно искал популярности, что, однако, не помешало ему бежать за границу; позже кандалы были переданы в музей.

По окончании вечера Котовский пришел за кулисы и с благодарностью пожал руки артистам, в том числе мне и даже моей маме. Он назвал нас первыми артистами революционной эстрады и так убедительно сказал: «Мы еще встретимся», — что никто в этом не усомнился,

С того момента, как я увидел газетчика — Утесова, мое отношение к тому, что и как я исполняю, изменилось. Не знаю, в подражание ли Утесову или потому, что его прием был необыкновенно заразительным, я через некоторое время заметил, что, выступая, уже не стою на сцене неподвижно, а пою свои куплеты и песенки, как бы невольно приплясывая и двигаясь в темп музыки. Именно с того вечера я стал задумываться не только над самим фактом выступления, но над его содержанием и формой. Считаю этот вечер для себя переломным — вечером повзреления. Конечно, не сразу это дало ощутимые результаты, но во мне началась определенная профессиональная работа.



Однажды весной восемнадцатого года к нам домой пришел известный в Одессе импресарио Михаил Пинтер. Мы были уже знакомы — он устраивал мне контракты в иллюзиях. Маленьких иллюзиончиков, в которых после фильма, даже такого трагического, как «Отец



Сергий» с Иваном Мозжухиным в главной роли, показывали дивертисменты (по-нынешнему — сборные концерты), в Одессе были десятки. В них выступали лучшие куплетисты того времени — Павел Троицкий и Юлий Убейко.

Толстый, добродушный Михаил Пинтер любил эстраду и хорошо относился к артистам, особенно к начинающим. Процент с каждого выступления он брал весьма умеренный.

— Я пришел вам сказать, Полина Леонтьевна, — обратился он к матери, — что ваш Володя — единственный в Одессе малолетний куплетист, он уже стал таким артистом, что его можно отправлять на гастроли. Я договорился с антрепренерами иллюзионов в Екатеринославе, Херсоне и Николаеве и могу предложить вам хорошую сумму, которая, надеюсь, вполне вас устроит. Но нужен новый репертуар, написанный специально для Володи, что-нибудь злободневное. Представляете, как это будет выглядеть? Двенадцатилетний мальчик поет злободневные куплеты! Надеюсь, вы не откажетесь.

— Но Володя совсем ребенок! Как отпустить его одного?

— Зачем же одного? Никто не говорит, что одного. Вы поедете вместе с ним. Ваш проезд и гостиница будут тоже оплачены.

Немного поколебавшись, страшись необычности предприятия, мать все-таки согласилась. И тотчас начала действовать. Нужны были злободневные куплеты, и мы пошли к единственному автору, которого хорошо знали и на которого могли положиться, — к Максиму Поляновскому.

Поляновский отнесся к нашей просьбе о новом репертуаре очень серьезно. Он поинтересовался, кто наш антрепренер и в какие города мы едем. Мать все ему подробно рассказала.

— Господин Пинтер уверяет, что такой мальчик, как мой Володя, если он будет петь злободневные куплеты, получит большой успех у публики. Вы Володю знаете давно и должны написать ему самые лучшие куплеты.

— Хорошо, мадам Кемпер, я постараюсь.

— Только пишите быстрее, нам же надо скоро ехать на эти... на гастроли. — Новое для себя слово мать произносила еще не очень уверенно. — Поляновский сказал, чтобы мы пришли через два дня.

Надо заметить, что за время моих выступлений мама очень пристрастилась к театру. Раньше, когда еще был жив отец, они ходили в театр от случая к случаю. Но после моего дебюта в роли турчонка мать стала завзятой театралкой. Теперь она не пропускала ни одного моего выступления и всегда требовала, чтобы ее посадили в первом ряду. Она очень гордилась своим сыном и внимательно прислушивалась к разговорам окружающих, Если улавливала, что кто-то произносит мое имя, сейчас же сообщала незнакомым людям:

— Этой мой сын.

Но сколько бы сына ни хвалили, ей всегда было мало. Часто она сама обращалась к соседям по креслу и спрашивала:

— Как вам нравится этот мальчик? — Слыша в ответ добрые слова, не выдерживала и признавалась: «Этой мой сын». Но в первые годы моего исполнительства ее, как и меня, радовал сам факт выступления, В том, что я пел, она не очень разбиралась. Образование у нее было самое элементарное: она едва умела читать и с трудом выводила свою фамилию.

И вот мы снова у Поляновского, сидим и слушаем сочиненные им куплеты. Он написал их на мотив известной народной украинской песни «Сердце мое»:

«Нынче всюду, там и тут  
Песни новые поют.  
Вид Киева до Берлина  
Ще не вмерла Украина.  
Хай живе, хай живе!»

Слова первого куплета особого впечатления на меня не произвели, но музыка, ее живой ритм понравились. Почему-то в памяти у меня мелькнул пританцовывающий Утесов, и последующие куплеты уже как-то сами собой легли на душу.

Куплет звучал за куплетом, увлеченный автор и сам начал напевать, а припев я с удовольствием повторял вместе с ним. Время от времени мама прерывала чтение и озабоченно спрашивала:

— Макс! Скажите мне правду — это смешно? Это будет иметь успех у публики?

Чтение закончилось, Поляновский объяснил, что эти куплеты надо петь от лица наивного украинца и чем наивнее он будет выражать свою радость, тем будет

смешнее. Мама взяла листки бумаги, уложила их в большой старомодный ридикюль и сказала, что гонорар будет выдан автору по возвращении с гастролей.

До дня отъезда оставалось совсем немного, и мы с сестрой Лизой занялись костюмом. Надо сказать, что она готовила все мои концертные костюмы с тех пор, как я стал самостоятельно выступать на сцене. Очень удачным получился мой русский костюм: розовая косоворотка, перехваченная поясом с кистями, и бархатные шаровары, заправленные в лаковые сапоги. Я был румян, кругл лицом и, как говорили, похож на колобок, так что этот костюм очень шел мне. Косоворотка и шаровары не доставили сестре много хлопот. Но лаковые сапоги?! Где их было взять? И Лиза вырезала краги из... черной блестящей клеенки. Когда с помощью мамы она закалывала эти краги на мне, то часто булавками колола мне ноги. Было больно, и я каждый раз со страхом ждал этого момента, но стоически терпел. Концы клеенки прятали в туфли, и из зрительного зала, как уверяли меня мама и сестра, краги выглядели как настоящие лакированные сапоги.

Перед гастролями в костюм надо было внести наибольшие изменения. Шаровары и сапоги оставались теми же, а вот рубашка требовалась украинская. Сестра срочно мне ее вышила.

Когда костюм был готов, осталось еще время порепетировать с сестрой новые куплеты. К этим репетициям с ней я давно привык, так как Лиза всегда помогала мне своими советами. Она показывала мне, как надо выходить к публике, как кланяться. Особенно она следила за тем, чтобы я не злоупотреблял жестикуляцией, чтобы не размахивал руками и не суетился. Лиза уделяла этому много внимания, и я рано понял, что сцена требует особого поведения. У Лизы была не только любовь, но и явное призвание к театру.

В нашей многодетной семье она была самой образованной — успешно окончила одесскую частную гимназию под попечительством немца Густава Шпенцера. Несчастный случай оборвал ее жизнь в самом расцвете...

Наступил день отъезда. Время с момента появления у нас Пинтера, заполненное хлопотами, прошло слишком быстро, мы не успели даже как следует осознать, что впервые уезжаем из Одессы в другой город. И только

Театръ „ВОДЕВИЛЬ“ Б.-Арнаутск  
№ 20.

**ДѢТИ!**

Въ Пятницу 6 Января

Отъ 12 до 4 ч. дня

54-й дѣскій спектакль

подъ руковод. *М. А. Штисельмана*

1) КИНО НОВЫЯ КАРТИНЫ

2) Съ участіемъ С. Томниной, Тмарочки, Картошкина,  
Громовой, В. Корали и Эрской. Предст. будетъ:

**„ДОБРАЯ ВНУЧКА“**

3) Лубокъ НОВЫЯ ПЬСЕНКИ

4) **КАВАРЭ**

дуэтъ „мяу-мяу“

исполнять

**Корали и Эрская**



В. Корали.



КОМИКЪ **КАРТОШКИН**

**М. Поляновскій**

(сценки).

8-го Января **БЕНЕФИСЪ**

**Бр. КОРАЛИ**

грандиозная программа

1916 г.

в вагоне, когда поезд тронулся, мы с мамой испуганно посмотрели друг на друга...

И вот мы в Екатеринославе (ныне Днепропетровск), Первое, что бросилось в глаза, была афиша, сообщавшая о гастрольях «вундеркинда куплетиста Володи Коралли в своем собственном оригинальном репертуаре». Кстати, ни я, ни мама не знали, что значит слово «вундеркинд», — мы принимали его за синоним слова «артист», а спросить у кого-нибудь стеснялись.

Иллюзион «Солей» стал местом моего гастрольного дебюта. Я вышел и объявил, что исполню злободневные куплеты «Хай берут, хай везут!», посвященные нашему товарообмену с Германией. Пианист сыграл ритурнель, зрители, узнав мелодию популярной песни, оживились. Я спел первый куплет и перешел ко второму:

«По дороге немцы шли,  
Ну, и в гости к нам зашли.  
Хлеб и сахар берут  
И с собою везут.  
Хай берут, хай везут...»

Я почувствовал вдруг, как зал насторожился, затих. Это меня только подзадорило.

«Заберут у нас пшеницу,  
Рожь, и гречку, и ядрицу.  
Ни к чему теперь нам стало  
Кушать яйца, мед и сало.  
Хай берут, хай везут!

Заберут у нас сукно,  
Нам не нужно оно.  
Будем голыми ходить,  
Во всю мочь голосить:  
«Хай берут, хай везут!»

Я привык к тому, что во время пения зрители слушают и молчат. Но в этот раз происходило все по-другому. Я не успевал дойти до рефрена, как люди, сидящие в зале, подхватывали его и начинали скандировать: «Хай берут, хай везут!» Эти слова они повторяли несколько раз, и, только когда замолкали, я мог начинать следующий куплет:

«А еще скажить, на что же  
Нам далась для чобот кожа?»

Будем босые ходить  
И вовсю голосить:  
«Хай берут, хай везут!»

Наконец я добрался до последнего куплета:

«Як товаробмен начнут,  
К нам с Берлина привезут  
Папетри, духи и соду  
И слабительную воду  
Нам дадут, нам дадут!»

Трудно вообразить, что стало твориться в зале после окончания куплетов. Зрители кричали, шумели, аплодировали, требовали, чтобы я повторил куплеты еще раз. Теперь мне даже непонятно, как я тогда выдержал все это и не растерялся. Может быть, меня поддерживал ошеломляющий успех, причину которого я до конца не понимал. К тому же я видел в первом ряду сияющую от счастья маму.

Три раза за вечер, после каждого сеанса, убирали экран, и три раза выходил я к зрителям со своими куплетами, успех которых с каждым разом нарастал. Вернувшись с последнего сеанса в гостиницу, мы с мамой не могли нарадоваться удаче и от души хвалили нашего замечательного автора.

На следующий день, лишь только я вышел на сцену, из зала раздались возгласы:

— Володя, давай «Хай берут, хай везут!»

Я охотно исполнил просьбу и с удовольствием бисерировал куплеты, которые все сильнее нравились мне самому.

И по мере того как я их исполнял, я все больше входил в роль наивного украинца — он становился у меня до того наивным, что эта наивность уже могла восприниматься как хитрость,

На третий день мы с мамой слышали на улице распеваемые кем-то отдельные строчки и припев куплетов. Наша радость все увеличивалась, и мы уже не ограничивали своих планов на будущее. Я чувствовал себя триумфатором, когда шел в «Солей» вечером на третий день.

И тут разразилась катастрофа.

Едва я вышел на подмостки и пропел первую строчку куплета, как в зал вошли кайзеровские чины, а перед

самым моим носом неожиданно опустился экран, Я не мог понять, что происходит, и вдруг услышал, как возникшая на полотне экрана тень военного произнесла на ломаном русском языке:

— Представление прекращается. Немедленно очистить зал!

За кулисы прибежала возмущенная мама, но ей не дали сказать ни одного слова. Нас препроводили в полицейскую часть, где долго и настойчиво допрашивали, стараясь узнать, кто написал мне эти крамольные куплеты. Инстинктивно чувствуя опасность, мы твердили, что куплеты я слышал в Одессе, запомнил их и время от времени пою, но что у меня есть много других разных номеров.

Нас продержали в участке несколько часов и, убедившись, что «вдова Кемпер, — как было написано в протоколе допроса, — и ее сын Володя, двенадцати лет, не понимают крамольного содержания куплетов», отпустили и приказали в двадцать четыре часа покинуть город.

Вот тебе и успех!

Мы уехали, а спетые мной куплеты власти выслать из города не смогли, и, как мы потом узнали, их там долго еще продолжали распевать.

Мы отправились в Николаев, будучи в полной растерянности. И все же решили, что в Николаеве, может быть, дело обойдется и столь веселые куплеты там не сочтут крамольными.

Но в Николаеве, а затем и в Херсоне мои гастроли закончились точно так же. На второй, в лучшем случае на третий день выступления запрещались и нас выдворяли из города.

Обескураженные, мы вернулись в Одессу значительно раньше срока.

На несколько выступлений меня ангажировал владелец театра миниатюр «Зеленый попугай», но вскоре и ему жестоко за это пришлось поплатиться: театр был закрыт и опечатан.

Поняв наконец, что в этих куплетах заложена какая-то злая сила, мать смирилась и снова бросилась к Поляновскому:

— Что же вы наделали, молодой человек? Бог дал мне хороший контракт на пять недель в трех городах, и я мечтала, что навсегда избавлюсь от долга в лавочке

Лейтенанта Шмидта, а вы написали такие куплеты, что в Екатеринославе следователь топал на меня ногами. В Херсоне я с Володей целый день сидела в каталажке. А в Николаеве стражники впихнули нас в вагон и велели никогда больше не возвращаться. Одним словом, вместо богатства мы получили жалкие гроши и кучу неприятностей.

Поляновский сидел растерянный не меньше нас. Он вовсе не собирался, как потом мне рассказывал, писать такие крамольные куплеты. Но эта тема носилась в воздухе, все кругом говорили, что кайзеровская Германия грабит Украину, что захватчики спешат вывезти из страны все, что можно. Теперь только он догадался, какой опасности нас подверг. Будь на моем месте взрослый артист — ему бы так просто не отвертеться. Но, по-видимому, мое малолетство, мой простодушный вид, мой детский голос еще больше увеличивали остроту этих куплетов.

Поляновский, чувствуя себя до какой-то степени виновником наших треволений, обещал написать что-нибудь более благополучное.

— Но учтите, — сказала мама на прощание, — на этот раз я приду к вам не одна, а с родственником. Он хорошо знает, какие куплеты нужны моему Володе. Мой родственник — очень театральный и понимающий человек. У него здесь на Ришельевской улице свой магазин галантерейных товаров...

Однако история куплетов «Хай берут, хай везут!» на этом не кончилась.

Меня продолжали приглашать на различные выступления, где я исполнял разные песенки и куплеты из своего, уже весьма и весьма обширного к тому времени репертуара. И вот однажды в летнем театре на шестнадцатой станции Большого фонтана (это дачная местность под Одессой), когда конференсье объявил, что сверх программы выступит Володя Коралли, из зала полетели возгласы:

— Володя, жарь «Хай берут...»!

— Володя, не дрейфь!

— Спой про товарообман! — так одесситы окрестили пресловутый товарообмен.

Я стоял в нерешительности. Но аккомпаниатор, как бы поддерживая просьбу публики, взял чуть слышно несколько тактов песни «Сердце мое». Зрители сразу заап-



лодировали. И я, преодолевая страх и веря в защитительную силу этой толпы, решительно запел ставшие знаменитыми куплеты. И снова, когда дело дошло до припева, слушатели дружно подхватили его.

Кто-то, увидев в зале Поляновского, закричал:

— Вот он, автор! Автора на сцену! Ав-то-ра!

Ошеломленный и встревоженный разоблачением своего причастия к столь крамольным куплетам, Поляновский бросился вон из театра. Но едва он вышел на улицу, как около него оказался немецкий офицер. «О-о... Доннерветтер! Думкопф!» — прошептал он и влепил Максу сильнейшую оплеуху. Это и был его единственный гонорар за злополучные куплеты.

Каким бы я ни был наивным ребенком, но после всех этих перипетий я не мог не задуматься над тем, что дело, которым занялся, — это не только развлечение, что оно может иметь на людей сильное влияние, всерьез волновать их.

Прошло примерно лет двадцать после описанных событий. Как-то во время гастролей в Одессе — незадолго до начала Великой Отечественной войны — ко мне обратились работники архива Одесского обкома партии. Выяснилось, что, разбирая документы времен захвата немцами Украины в 1918 году, они обнаружили протокол, составленный по поводу закрытия одесского театра миниатюр «Зеленый попугай». В протоколе указывалось, что театр был закрыт «по причине исполнения юным куплетистом Володией Коралли куплетов «Хай берут, хай везут!». В протоколе были зафиксированы только отдельные строки этих куплетов. Работники архива просили помочь им восстановить текст полностью. Кроме того, они хотели узнать имя автора.

С большим удовлетворением я сообщил им адрес Макса Леонидовича Поляновского и пообещал, что мы вместе с ним постараемся полностью вспомнить текст. Кстати, сделать это оказалось совсем не трудно — слишком острые события запечатали его в нашей памяти. Не случайно долго еще в слове «гастроли» крылось для меня что-то тревожное.

Но вернусь в Одессу своего детства. Пинтер предлагал мне контракт за контрактом. Я начал выступать в кинотеатрах центра города — «Художественный», «Коллизей», «Комета»; в театрах «Водевиль», «Большой Ришельевский» — рядом с такими мастерами малых форм, как

Елена Баскакова, Павел Поль, Владимир Хенкин, Иза Кремер, Александр Вертинский.

Я был среди них самым юным, и, относясь ко мне внимательно, трогательно, они воспринимали мои выступления вполне серьезно.



Я очень любил одесскую публику, не только потому, что она меня всегда хорошо принимала и я чувствовал ее расположение. Одесситы были доброжелательны, проявляли к выступающим живое внимание. Но при всем этом, я бы сказал, одесская публика отличалась профессиональностью своих оценок. У нее нельзя было проскочить на арапа. Я в этом убеждался не раз.

Однажды Пинтер устроил мне контракт в иллюзион «Победа», расположенный недалеко от нашей Внешней улицы, с которой, собственно, и начиналась Молдаванка. В этом маленьком, на двести пятьдесят мест кинотеатрике был свой постоянный зритель. Арендовал «Победу» некто Борисов, человек в своем роде необычный. Не тем, что его семья могла составить целое отделение программы — жена и три дочери пели и играли на различных инструментах, били чечетку, а сам Борисов исполнял куплеты, — в то время в Одессе таких театральных семейств было много. Нет, он прославился другим:

Борисов придумал и осуществил до удивления простую и вместе с тем оригинальную систему дебютов в своем театре.

Известно, как трудно начинающему артисту получить возможность впервые показать себя публике.

— В моем театре это очень просто, — говорил Борисов. — Хочешь петь? Приходи и пой забесплатно. Можешь даже сначала порепетировать с аккомпаниатором. Только захвати ноты, если они есть у тебя, а если нет, то пианист сыграет тебе по слуху. Что будет дальше, после дебюта, — не моя забота. Примет публика — получишь контракт и будешь выступать в любом из арендуемых мной иллюзионов — «Мираж», «Бомонд», «Орел». Не примет публика — не взыщи.

Конечно, он придумал такого рода дебюты не из альтруизма. Просто дилетантам не надо было платить деньги и два-три номера в программе шли бесплатно. Во время концерта среди профессиональных куплетистов, певцов, музыкантов, чечеточников неожиданно выходил дилетант. Заранее публику об этом не извещали, но посетители знали, что номера-сюрпризы у Борисова будут обязательно.

Как-то в один из вечеров, когда я выступал у Борисова, на сцену выпустили человека средних лет. На нем были модные тогда полосатые брюки «Макс Линдер», визитка, рубашка с высоким отложным воротничком, галстук-бабочка, малиновый жилет и шапокляк (складывающийся цилиндр). Во всем его облике было что-то до стандартности типичное для людей его круга и достатка. Черные волосы на прямой пробор, нагловатые глаза и самоуверенное лицо. Держался он как заправский артист, — еще стоя за кулисами, убеждал нас, что так шикарно поет куплеты — публика просто ахнет:

— Вот увидите, у меня будет мировой успех, сейчас увидите, что будет! — Все молчали, недоверчиво покачивая головой, видя его грубые манеры, его простоватость и слыша, как он нажимает на свое раскатистое «р-р-р».

Но, выйдя на сцену, новоявленный «артист» растерялся. Неловко поклонился залу. Аккомпаниатор проиграл вступление, и он запел. Публика сразу обнаружила, что у «артиста», как любили говорить одесситы, «полный рот дикции». С трудом можно было разобрать слова куплетов, которые он приготовил для дебюта:

«Я кар-р-тинку новую вам спою сейчас...»

Одесские  
Кульетисты



Субботы  
**12**  
Ноября

**ЦИРК**

Воскрес  
**13**  
Ноября

Состоится

**2 ГРАНДИОЗНЫХ ВЕЧЕРА**

при участии

Лучш. сат.-фельет. Укр.

Универсального артиста

**ВЛАДИМИРА**

**ЭМИЛЯ**

**КОРАЛЛИ**

**КЕМПЕРА**

Герой картин: „Красные дьяволята“, „Смур могила“, „Рейс мистера Лайда“

**Негр КАДОР БЕН-САЛИМ**

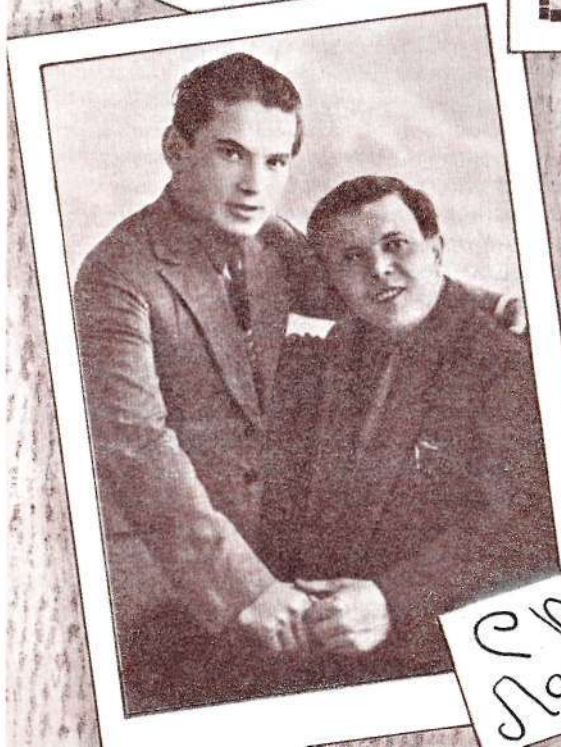
Исполнитель  
интимных песен

**ЯДВИГА МАХИНА**

**КОМИЧЕСКИЙ ХОР**

п. / у. Вл. Коралли и Эм. Кемпер  
Главн. солист негр К. Бен-Салим  
и также много других номеров.

Цены местам от 20 к. до 1 р. = Касса открыта  
Уполномоченные З. Ф. Энковьев и Марков



С. Виталичи  
Лазаренко

В зале рассмеялись, и это смутило исполнителя еще больше. Он сбился, стал петь не в такт и дал аккомпаниатору знак начать еще раз. И снова с той же «отчетливостью» произнес:

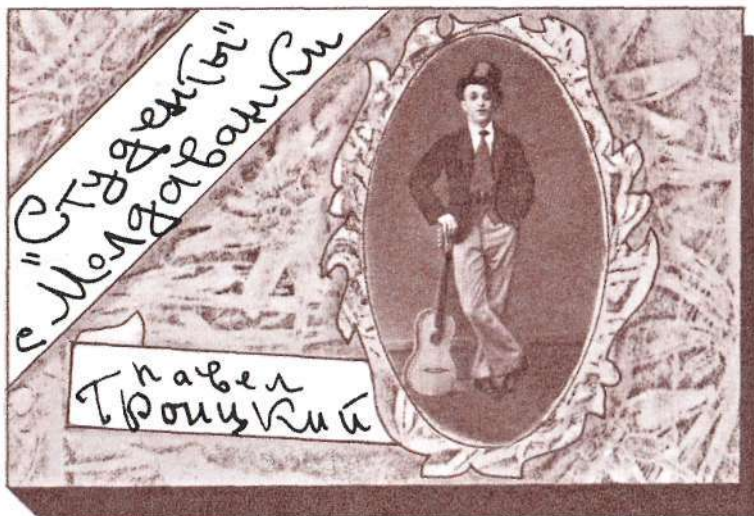
«Я кар-р-тинку новую вам спою сейчас...»

Теперь раздался уже не только смех, но свист и особые, прогоняющие хлопки. Однако куплетист попытался снова пропеть свои «шикарные», как он говорил, куплеты. Тогда публика не выдержала и закричала дружно и решительно: «В будку! В будку!» — что означало: «Долой со сцены!» «Куплетист» прекратил пение, подошел к пианисту, забрал ноты, повернулся к зрительному залу и крикнул:

— Жлобы! Что вы орете?! Что вы свистите? Я такой же жлоб, как и вы. Подумаешь, очень мне надо петь куплеты! Я заготовщик, я мастер по коже! — И под дружный, но не злой хохот покинул сцену.

Удивительно, как это простая одесская публика даже в самом затерянном театрике судила всегда не только беспристрастно, честно, но и точно. Зрители с удовольствием принимали условия игры в «дебюты», которую им предлагал предприимчивый Борисов. Не имея никакого образования, ни особых знаний, — талант они угадывали сразу. Может быть, поэтому так трудно было завоевать успех в Одессе. Как-то уже на моей памяти известный петроградский куплетист после своего выступления перед одесской публикой, несмотря на весьма жиденькие аплодисменты, обращаясь к залу, самоуверенно спросил: «Ну, как?» А из зала кто-то крикнул: «Так именно нет!»

Но если дебютант оказывался действительно способным человеком, его слушали с большим одобрением, щедро аплодируя. Впоследствии он становился профессиональным артистом. Так случилось с популярным куплетистом того времени Федором Бояровым. Чтобы замаскировать свою неграмотную речь, он придумал себе так называемый «турецкий жанр». Надев красную феску, Бояров обрел право говорить с «турецким» акцентом. Через борисовские дебюты прошел и Александр Кудрявцев, ставший одним из лучших чечеточников и пируэтистов одесской эстрады.



Однажды перед выступлением в иллюзионе «Орел» мне шепнули, что в зале сидит налетчик Мишка Япончик и его «мальчики», как он их называл. Шел девятнадцатый год — время для Одессы тревожное, полное неопределенности: власть менялась, как в калейдоскопе. А на каждой окраине, будь то Пересыпь, слободка Романовка или Чумная гора, угнездилась какая-нибудь шайка. О Мишке Япончике рассказывали разного рода романтические истории. Говорили, что он не грабит врачей и артистов. Что любит ходить в театр, особенно на дивертисменты. Что его «мальчики» работают очень картинно — на вечерах и маскарадах появляются в смокингах, ничем по облику не отличаясь от господ, и вежливо просят дам и кавалеров расстаться со своими драгоценностями. Никакой грубости, хамства, а тем более насилия, только поигрывают никелированными браунингами.

Когда пришла моя очередь выступать, я оглядел зал, но был разочарован: там сидели никакие не налетчики, а студенты — очень много молодых людей в студенческой форме. Вернувшись за кулисы, я поделился с присутствующими своими наблюдениями.

— Эх ты, чудак, — сказал Бояров, — это и есть налетчики, они надевают студенческую форму для маскировки. Представляешь, устраивают в театре облаву, как часто теперь бывает, зажигают свет, а в зале — одни студенты.

Сквозь дырочку в занавесе мне показали Мишку Япончика. Ему было лет тридцать. Брюнет, широкие смуглые скулы. Обращали на себя внимание беспокойные, раскосые глаза. Они мгновенно перебегали с предмета на предмет, казалось, он смотрит на все и на всех сразу. Япончик часто оглядывался, подергиваясь лицом. Одет был богато и несколько мрачновато. Пальто украшал черный каракулевый воротник, шапка того же меха лежала на коленях. Из расстегнутого пальто виднелся черный костюм и того же цвета косоворотка. Он сидел на крайнем месте, поставив обтянутую сапогом ногу в проход, словно готовый вскочить каждую минуту. Впрочем, его настороженность была вполне понятна: Япончику надлежало ежеминутно быть начеку.

Говорили, что «мальчики» и их вожак любят артистов бескорыстно. Как раз в это время театральную Одессу взбудоражил невероятный случай, происшедший на одном из вечеров в театре «Комета», который также посещали «студенты». Владелец его, Альберт Чечельницкий, не в пример изобретательному арендатору «театра дебютов» Борисову, мог позволить себе показывать в своих программах лучших артистов, гастролировавших тогда в Одессе, — таких, как Александр Вертинский, Юрий Морфесси, Павел Троицкий... В тот вечер после двух-трех номеров программы на сцену вышел один из «мальчиков» Япончика и сообщил, что у любимца публики популярного куплетиста Александра Франка украли фрак и лакированные лодочки.

— Я уверен, — заявил он, — это не наша работа... Но фрак и туфли должны быть немедленно найдены, потому что, во-первых, не сможет выступать наш любимый куплетист, а во-вторых... это же позор для присутствующих здесь «студентов»!

И дивертисмент продолжался.

Салонный куплетист Александр Франк был знаменит тем, что каждые три дня выходил на сцену в новом фраке. Их у него — синих, зеленых, красных, золотистых — была целая коллекция. В этот раз он должен был появиться во фраке небесно-голубого цвета. Этот-то цвет и соблазнил, наверно, забредшего невесть откуда вора.

Программа уже подходила к концу, когда конференсье объявил: «Выступает любимец публики Александр Франк». В воздух взлетели студенческие фуражки.

Выйдя на сцену в своем обличье, Франк сказал: «Прошу прощения, что кой-кому доставил хлопоты. А что касается приезжего гостя, который прихватил, правда на короткое время, мой фрак, то, как мне кажется, после недельного «отдыха» он все же будет в состоянии уехать в свою родную Вапнярку».

Этим витиеватым намеком артист дал понять, что варяг пойман. Найти его налетчикам не составляло труда: они хорошо знали, где сбывают краденые вещи.

Даже те, кто не бывал в Одессе, знают, что там есть большущий рынок — Привоз. В литературе он описан не менее живописно, чем знаменитое «Чрево Парижа». Для меня же Привоз был как хороший знакомый — он находился недалеко от нашей улицы, и мы с мамой постоянно покупали там продукты. А вскоре он стал одним из мест моих частых выступлений, крестьяне же окрестных деревень — моими постоянными слушателями. Дело в том, что рядом с Привозом был трактир, служивший и постоялым двором. Хозяин трактира кроме музыкальной машины, своеобразной автоматической шарманки, наигрывавшей популярные в то время мелодии, услаждал посетителей еще и дивертисментом, для чего приглашал известных артистов эстрады, выступавших под аккомпанемент трио — скрипка, кларнет и контрабас, — игравшего по слуху.

Никогда до этого не встречал я более ароматного и живописного зрительного зала. Во дворе трактира стояли подводы, доверху наполненные дарами земли, тут же топтался приведенный на продажу скот. Основными постояльцами двора были немецкие колонисты, жившие в пригородах Одессы — Кляйлибентале, Гросслибентале, Люстдорфе. Они привозили муку высшего помола, так называемую четырехнольку, бруски прекраснейшего сливочного масла, завернутые в капустные листья, и огромных размеров печеные хлебы, которые, несмотря на обилие в Одессе пекарен, мгновенно раскупались. Колонисты владели особым секретом выпечки душистого, вкусного хлеба. Их упитанные лошади, с подвешенными на шее торбами, стояли во дворе трактира, мерно пожевывая пахнущий степью овес.

Посетители часами просиживали в трактире, неторопливо беседуя и поглощая один за другим чайники с кипятком и заваркой. На заднем дворе, в большом сарае из ракушечника, заполненном штабелями дров и дре-



весным углем, круглосуточно дымили два огромных медных самовара. Кроме приехавших торговцев здесь были грузчики, извозчики, обитатели ночлежек, промышленные «извозом»: за невысокую плату они брали напрокат у хозяина тачки и в больших шарообразных корзинах перевозили на рынок фрукты и овощи.

Мирная, идиллическая картина! Но вскоре я узнал, что трактир живет двойной жизнью. Одна, у всех на виду, — это «пара чая» и ровный гул беседы за столиками под звуки музыкальной машины, а другая — невидимый и неизвестный сидящим в зале тайный кабинет, где шла картежная игра и на громадном столе из одного конца в другой передвигались горы золотых монет, портсигаров, серег и колец с крупными бриллиантами, тяжелые золотые цепи, иностранная валюта. Бывало, что азартная игра сменялась рукопашной схваткой, а то и стрельбой игроков друг в друга из пистолетов.

А вскоре распространился слух, что трактир на Привозе — самый крупный притон в Одессе. И что хозяином его является не тихий, добродушный, близорукий человек, по имени Сендер, с удовольствием устраивавшийся за первым столиком перед выступлением артистов, которых он очень любил. Полновластным хозяином трактира на Привозе был Мишка Япончик.

Два сына Сендера — восемнадцатилетний Рафаил и двадцатилетний Игнат — стали налетчиками. Но была у него еще и семнадцатилетняя дочь Лия, девушка редчайшей красоты. Невысокая, женственная, гибкая. Ее черные глаза были темны до синевы, и казалось, что они светятся. Ее библейскую красоту еще больше подчеркивала гимназическая форма с белым воротником и манжетами. Как в трактире, в такой обстановке могло вырасти столь небесное существо?

Говорили, что Лия влюблена в Япончика. И тогда стало понятно ее пристрастие к гимназическому платью — оно хорошо сочеталось со студенческой формой налетчика. А вскоре мне довелось стать свидетелем роскошного празднования дня рождения Лии в танцевально-концертном зале «Унион».

За несколько дней до этого Мишка Япончик лично, в сопровождении двух «мальчиков», посетил Союз театральных тружеников и попросил составить программу дивертисмента, которая бы включала его, Япончика, любимых артистов. В этом списке оказался и я.

На том вечере я впервые увидел популярный в те годы в Одессе танец налетчиков «Стойте, ни с места! Руки вверх!». Его исполняли на городских балах и маскарадах. А здесь мне довелось увидеть, как его с неожиданной блеском исполняла сама виновница торжества.

Танец сопровождался оглушительными выстрелами в воздух и диким гиканьем толпы, окружившей Лию и ее партнера — одного из «мальчиков» Япончика — плотным кольцом.

Плавно и грациозно неслась по залу эта девушка, возбужденная праздником, очаровательная в своем оживлении, неслась... с миниатюрным никелированным браунингом в руке. Аплодисменты и крики одобрения раздались под сводами зала, когда Лия, изображавшая налетчика, направила на своего партнера, игравшего обывателя, браунинг и крикнула: «Стойте! Ни с места! Руки вверх!» — а затем с поразительной артистичностью стала опустошать его карманы. В «режиссуре» этой сценки чувствовалась рука настоящего мастера.



С конца 1918 года за короткий период в Одессе появились и быстро исчезли греки, французы, немцы, поляки, гайдамаки, банды Тютюника и Григорьева, пока наконец молниеносным кавалерийским налетом ди-

визия Котовского не вымела из города остатки всех этих «претендентов на власть»... вместе с деникинцами.

На радостях артисты эстрады устроили для освободителей города, котовцев, концерт в иллюзионе «Лира». Он шел при керосиновых лампах, так как белогвардейцы, отступая, взорвали электростанцию. Артисты, голодные, плохо одетые, выступали с необыкновенным энтузиазмом. Мне запомнились многие из тех, кто участвовал в том, по сути, одном из первых для советской эстрады шефских концертов. В их числе — Утесов, Новикова, Кара-Дмитриев, Хмельницкий, Кемпер. Участвовал в нем и я. Да, Григорий Иванович Котовский сдержал слово и вернулся в Одессу.

Начавшийся двадцатый год был для Одессы очень трудным.

Белогвардейцы, отступая, не только взорвали электростанцию, но и постарались унести с собой из города все, что можно, и в первую очередь, конечно, продовольствие.

После окончательного изгнания интервентов и установления Советской власти жизнь в Одессе постепенно начала налаживаться, но нехватка продовольствия давала о себе знать все больше.

Улицы города стали пустеть: люди уходили в поисках хлеба в различные районы Одесской губернии.

Я уже привык к мысли, что благополучие семьи во многом зависит и от меня. И стал подумывать о том, чтобы куда-то отправиться в поисках хлеба. За кулисами я то и дело слышал от артистов рассказы о том, как, собравшись в небольшие труппы, мои коллеги ездили с концертами по отдаленным районам и привозили муку, сало и другие продукты. Но меня из-за моих четырнадцати лет в такие поездки не приглашали. Тогда я решил собрать труппу сам. Но из кого? Артистов-подростков вокруг меня не было, и я вспомнил о своем приятеле Саньке, который работал в парикмахерской рядом с иллюзионом «Шантеклер». Я часто выступал в этом иллюзионе, а Санька приходил меня слушать. Так мы познакомились и подружились,

Я решил, что, если Санька согласится поехать со мной, сделаю маме сюрприз: таинственно исчезну и через несколько дней появлюсь с мешком муки. Что подобный «сюрприз» может иметь для мамы и другие последствия, мне в голову не приходило.

И я заспешил на Ремесленную улицу. Вот и знакомая вывеска: «Бритье и стрижка по дешевым ценам». На скамейке у входа — бородатый хозяин этого «салона». Он внимательно разглядывал прохожих, главным образом их щеки и подбородки. Небритых было много, но они почему-то не спешили прибегнуть к его услугам.

Проскользнув мимо тосковавшего хозяина, я зашел в парикмахерскую и сразу выложил Саньке мое предложение:

— Давай поедем вместе за хлебом. Я буду петь, ты — брить. Не пропадем!

Увалень и мямля, Санька не торопился с ответом. Я терпеливо ждал. В этот момент зашел хозяин. Мне показалось, что он слышал наш разговор, но все-таки спросил:

— О чем речь?

— Да вот, Володя предлагает поехать за хлебом, — неуверенно ответил Санька, — говорит, что можем достать муки и пшена.

— Правильно говорит Володя, поезжайте! — воскликнул хозяин, радостно хлопнув в ладоши.

Но Санька все же колебался и, надеясь, что хозяин не согласится, сказал:

— Дак нужно взять с собой инструмент...

— Инструмент я тебе дам, и бритву, и чашку с помазком, и машинку-трехнольку, но при условии, чтобы я с этого дела тоже что-нибудь имел.

Санька тоскливо смотрел на меня, готовый отказаться.

— Да не бойся ты, — подбадривал его хозяин, — раз ты с Володей, все будет хорошо. Ой, ребята, я уже вижу мешок муки... Крупу... И даже пару бутылок подсолнечного масла. Но только смотрите, чтобы крупа была гречневая!

Скрепя сердце Санька согласился, и мы сразу же собрались в дорогу.

Когда я и Санька оказались на станции Одесса-Товарная, уже наступили сумерки. Разузнав, какой состав отправляется первым в сторону Бирзулы, подошли к теплушкам. Около одной из них в задумчивости стоял рыжий красноармеец. Чтобы уточнить сведения, надо было как-то завязать разговор. Не решаясь, мы топтались на месте. Красноармеец спросил:

— Вам чего, пацаны?

Тут уж я не стесняясь вступил в беседу:

— Да нам, дяденька, до Бирзулы нужно, вы не знаете, какой состав пойдет до Бирзулы?

— А-а... — неопределенно протянул красноармеец и подозрительно посмотрел на нас. — До Петлюры, значит?

— Что вы, дяденька! Мы же красные! Вот, приятель мой Санька — парикмахер, а я — певец. Если вы едете в ту сторону, возьмите нас с собой. Нам хлеба достать нужно. Говорят, в Бирзуле можно. Санька будет вас брить, а я буду вам петь всю дорогу. Возьмите нас, дяденька. — И, вдруг вспомнив висящие всюду плакаты, отчеканил: — У вас в вагоне будет культура и гигиена!

Красноармеец оживился и радостно крикнул:

— Верно, цей шелон как раз на петлюровский хронт! Айда, за мной, хлопцы! — Он побежал вдоль состава, мы — за ним. У предпоследней теплушки солдат остановился и крикнул:

— Братва! Я привел до вас палихмахтера и артиста! И тотчас же из теплушки донесся зычный бас:

— Даешь стрышку-брышку! Даешь культуру!

Нам помогли взобраться в теплушку, несколько минут молча рассматривали. Мы торопливо рассказали, кто такие и куда собрались.

— Доведем, хлопцы! Устраивайтесь и принимайтесь за дело. Скоро отправляемся.

— А струмент у тебя есть? — спросил рыжий красноармеец у Саньки.

— Спрашиваешь, — ответил тот и осторожно развернул свою тряпицу.

— Острая?

— Спрашиваешь!

— А ну, покажь!

Санька подал ему бритву, тот взял ее, полюбовался и вдруг приложил к своим черным ногтям.

Санька пронзительно вскрикнул:

— Шо вы делаете, дяденька, вы ж затупите бритву?!

Но рыжий продолжал делать свое дело. Тогда снова прозвучал зычный бас:

— Эй, ты, рыжак! Оставь дите! Отдай бритву!

Почувствовав поддержку со стороны, я, не менее испуганный за бритву, чем Санька, обращаясь к рыжему, сказал с невольным ехидством:

— Ногти что, я бы на вашем месте, дяденька, этой бритвой еще бы и дрова стругал.

Все засмеялись. И упрямый дядька, то ли от этого смеха, то ли оттого, что обрезал палец, вернул наконец бритву Саньке. Тот чуть не плакал от обиды. Наверно, чтобы разрядить обстановку, зычный бас произнес:

— А ну, артист, зажарь что-нибудь наше, одесское! — И я «зажарил»;

«Одесса-мама,  
О жребии тяжкий!  
С Одессой немцы так торговлю здесь  
наладили!

В обмен на сало нам шлют подтяжки,  
Чтобы штаны у нас от голода не падали...

Ой, гарно, тай не дуже...  
Мабудь буде еще хуже!»

Это были куплеты времен недавней кратковременной немецкой власти на Украине.

В теплушку неожиданно вскочил усатый человек, по-видимому начальник. Он строго спросил;

— Мешочников нет? Сейчас отправляемся. — И стал осматривать углы.

И тут на свет божий начали выползать мешочники, волоча пудовые кули с солью. Мы притаились, не зная, что нам делать. Заметив нас, начальник спросил;

— Это кто?

— Да это ж ребята. Они нас веселять. Один бреет, другой песни поет. Концерт!

— Никаких концертов! Скоро Петлюре дадим такой концерт, что без артистов весело будет.

Начальник исчез, и тогда один из красноармейцев помог нам выбраться наружу и привел к другому, запломбированному вагону.

— Айда на крышу! Сюды ништо не придэ, и вас ништо не тронэ!

На крыше мы оказались не одни. Там уже сидели несколько человек. Мы устроились между ними и вскоре уснули. А когда проснулись, оказалось, что поезд наш медленно идет.

— Едем, Санька, чуешь, — тихо, но едем! — Успокоенные мерным ходом поезда, опять заснули. На рассвете я проснулся первым. Наш вагон стоял. Вглядевшись в название станции, не поверил собственным глазам: «Одесса-Товарная».



Вот так приехали! Значит, ночью наш поезд просто маневрировал.

Надо было начинать все сначала. Решили идти пешком до станции Дачная, а там постараться сесть в проходящий поезд. Пройти надо было двадцать две версты по степи. Но день обещал быть ясным, дул легкий ветерок, и мы бесстрашно пустились в путь. Первые километры одолели легко, но потом нам стало казаться, что мы почти не движемся. Поэтому очень обрадовались, когда завидели вдалеке идущую нам навстречу женщину. Поравнявшись, спросили, далеко ли до Дачной.

— Да це не далеко... Хыба ж ще вэрст дэсят с гаком!

Значит, мы прошли уже половину пути. Но какими же долгими показались нам эти оставшиеся десять верст и особенно этот знаменитый крестьянский «гак»! К тому же начало припекать солнце, хотелось есть и пить. Когда в отдалении показались хаты, мы прибавили ходу, надеясь хотя бы напиться. Не дойдя немного до селения, мы увидели, как возле придорожного колодца пожилой крестьянин поит из ведра коня. Подойдя поближе, разглядели сидящих в подводе старушку и мальчика.

— Дядя, пожалуйста, дайте напиток, — попросили мы.

— А видкиля вы, хлопцы?

— Городские мы, — сообщил я. — Голод у нас. Идем за хлебом. Санька вот парикмахер, а я — артист. Хотите, он побреет вас, а я спою. Вы же нам дадите поесть и попить.

Крестьянин потрогал свою отросшую бороду и сказал:

— Ну, давайте. — Напив нас, он перевернул ведро, сел на него и спросил: — А ты, хлопче, гарно бреешь?

— Да об этом не беспокойтесь, дяденька. Но только сначала Санька должен поесть, а то у него руки будут дрожать. Да и я натошак петь не могу. — Крестьянин вынул из-под сена завернутый в тряпку шматок старого, желтого сала, отрезал два ломтика, затем отрезал ржаного хлеба и дал нам. С этими бутербродами мы справились мгновенно. И тут же приступили к своим обязанностям.

— А мыло у вас есть? — спросил клиента Санька.

— Яке там мыло, — отозвался тот, — валяй так.

Вспомнив, как рыжий красноармеец наводил маникюр на свои черные ногти, мы с Санькой тревожно переглянулись. Но делать было нечего, и Санька, намочив помазок, начал водить им по жесткой бороде. А я встал перед клиентом и приготовился петь. Увидя, как дядька подскочил на ведре, едва Санька провел затупленной бритвой по его бороде, я громко и весело затянул одну из самых популярных в Одессе песен:

«На Молдаванке музыка играет,  
А на Болгарской дом один горит...»

Но крестьянин, несмотря на веселый мотив и задорное приплясывание, вдруг заорал как ужаленный:

— Шо цэ за бритва?! Ох, щоб тоби!..

Чувствуя, что обстановка накаляется, я запел еще громче и веселее:

«А на Болгарской дом один горит...»

Но крестьянин уже вопил:

— Душегубы! Разбойники! Щоб вы сгорели на своей Молдаванке! — Отбросив ногой ведро, он вскочил, схватил кнут и начал размахивать кнутовищем перед Санькиным лицом. Санька попятился.



— Но-но, дяденька, полегче! — крикнул я. — Мы же вас предупреждали, что без мыла брить нельзя!

Тогда дядька перекинул свой гнев на меня. Его разъяренный вид и лицо от торчавших в разных местах несбритых волос в самом деле были страшными.

— Ах ты, одесский мазурик! Я тебе сейчас покажу «но-но»! — Он хотел добавить еще что-то, но лошадь, услышав из его уст привычное понукание, да еще произнесенное столь грозно, рванула вперед так, что старуха и мальчик вылетели из подводы. Крестьянин бросился догонять лошадь, а мы, видя такой поворот дела, со всех ног припустились в другую сторону.

Уставшие, голодные, подходили мы к облепленной мешочниками станции Дачной. Крик стоял невероятный — это мешочники собирались штурмовать прибывающий поезд. Как только он остановился, сотни людей ринулись к нему. Мы с Санькой тоже стали носиться вдоль состава как очумелые.

— Володька! — раздался вдруг чей-то голос. — Володька, иди сюда! — Мы подбежали к вагону, откуда доносился этот призыв. — Братва! Это ж наш одесский куплетист Володя Коралли! Тащи его сюда!

Нас втащили в вагон, полный махорочного дыма. Я пытался разглядеть знакомые лица, но в сумерках это не удавалось. Но вскоре я узнал, что в вагоне находятся бойцы из отряда, который включили в пятьдесят четвертый Всеукраинский полк, а командир его — Михаил Винницкий (настоящая фамилия Мишки Япончика). Сразу же после изгнания из Одессы белогвардейцев Япончик организовал отряд и предложил командованию Красной Армии свои услуги для борьбы с Петлюрой. Он обещал кровью оправдать доверие молодого Советского государства.

Два дня ехали мы с Санькой в этом поезде. Состав шел медленно, из-за нехватки топлива часто останавливался. Во время остановок мы бегали из вагона в вагон, Санька стриг и брил (бритву удалось направить на ремне), а я пел куплеты и отбивал чечетку. Нам щедро платили. «Валюта» была самая разнообразная: купюры «николаевские» и «керенки», украинские «шаги» и денкинские «колокольчики». Обещали показать место, где дешевле всего можно купить хлеб. Иногда во время остановок устраивались концерты студенческой самодеятельности. В отряде было много настоящих студентов.

Они пели песни и читали стихи. Как-то на таком концерте один из студентов начал читать популярные в те годы стихи Валерия Брюсова «Каменщик»:

«Каменщик, каменщик, в фартуке белом,  
Что ты там строишь? Кому?  
Эй, не мешай нам, мы заняты делом.  
Строим, мы строим — тюрьму!

Каменщик, каменщик, с верной лопатой,  
Кто же в ней будет рыдать?  
Верно, не ты и не сын твой богатый, —  
Незачем вам воровать!»

Естественно, последняя строка стихотворения — «Незачем вам воровать!» — у большинства зрителей в силу их «профессии» большого восторга не вызвала. Исполнитель ушел без единого хлопка. Но после этого выступления решили показать свое искусство и «студенты» Япончика. Особенный успех имел «фокусник-манипулятор»: под дружный смех присутствующих он стал извлекать из своих карманов вещи, которые принадлежали зрителям, то есть его однополчанам. Находясь во время концерта среди них, он со свойственным ему «мастерством» основательно подготовил свой «аттракцион». Среди прочих вещей он вернул разинувшему рот Саньке, который, казалось, не расставался со своим узелком, и его заветную бритву.

На этом концерте я исполнил свой коронный номер времен гражданской войны — злободневные куплеты с чечеткой «Лопни, но держи фасон!».

«Против нас Антанта  
Выслала десанты.  
Вражеские массы нагло устремились к нам.  
Мы же этим массам  
Дали по мордасам —  
Пришлось на Запад драпать всем непрошеным  
гостям.

Но кричат они в своих газетах:  
«Все равно побьем Страну Советов!»  
Заявляют хвастунишки, смазав йодом свои  
шишки:

«Лопни, но держи фасон!»

Мое выступление было последним. Едва затихли аплодисменты, как к пригорку, который служил сценой,

направился некто в тельняшке. С пригорка было видно, как перед ним все расступились. Это был адъютант командира отряда. Он предложил мне следовать за ним и привел в вагон-салон Михаила Винницкого. Я не очень удивился этому, так как не раз уже слышал: «Сам командир отряда знает, что ты едешь с нами».

Япончик встретил меня, будто старого знакомого. Стал расспрашивать, как я тут оказался. Я сказал, что еду за хлебом. Даже достал из-за пазухи пачку бумажек, заработанных в вагонах, похвалился, объяснил, что на эти деньги я собираюсь купить муку. Япончик с сомнением посмотрел на мою замусоленную пачку. Затем вынул из кармана две золотые пятерки и протянул мне, небрежно заметив:

— Заработал ты много, но разве ж это деньги — мусор! Вот эти желтячки — это то, что доктор прописал, они вернее. На них ты скорее купишь все, что необходимо. В Бирзуле ты сойдешь. А мы поедем дальше, на Вапнярку. — И вдруг, прищурился и без того узкие глаза, улыбнулся и самоуверенно произнес: — Уж я покажу этому Петлюре, откуда раки зимуют!

Он встал, и я понял, что аудиенция окончена. Вежливо поклонившись, я ушел, пораженный, признаться, этим приемом. Ведь до этого мне никогда не доводилось разговаривать с самим королем Молдаванки.

В Бирзуле мы с Санькой сошли. И действительно смогли купить и муки, и пшена, и даже гречки, о которой так мечтательно говорил хозяин парикмахерской.

Вернувшись домой, я застал маму и всю семью в страшном беспокойстве и слезах — ведь никто не знал, куда я исчез. Мама хотела было меня отругать, но так обрадовалась и моему возвращению и привезенным продуктам, что забыла рассердиться. Мне кажется, она гордилась, что ее младший сын, «тринадцатый», так заботится о благополучии семьи.

А вскоре в Одессе стало известно о судьбе Япончика. В первых же боях с петлюровцами его отряд был разгромлен, — неорганизованные, не умеющие подчиняться военной дисциплине, «мальчишки» оказались нестойкими бойцами и при первой же серьезной опасности бросили поле боя и бежали в Одессу во главе со своим вожаком. Под Одессой, на перроне Вознесенского вокзала, их задержали, и Михаил Винницкий — Мишка Япончик — был расстрелян как дезертир.



Конечно, того, что я *привез*, не могло хватить надолго. Как и все в Одессе, наша семья постепенно переходила на заваренную в воде кукурузную муку — мамалыгу. И вдруг мать получила приглашение от своего племянника из Вознесенска, небольшого городка в ста двадцати верстах на север от Одессы. Племянник писал, что бурные события последних лет их мест не коснулись, что у них спокойно и вдоволь продуктов. Недолго думая мать собралась в дорогу. Мы были уверены, что едем в тихий провинциальный городок, но оказалось, что жизнь здесь бьет ключом. И, как сказал мамин племянник, в Вознесенске так было всегда.

Расположенный на реке Буг город имел хорошую железнодорожную станцию и был, по сути дела, перевалочным пунктом на подступах к Одессе. Многие сельскохозяйственные и ремесленные товары поступали в Одессу через Вознесенск. В городе регулярно устраивались ярмарки и был свой драматический театр с постоянной труппой. В этом театре начинал свою творческую деятельность известный художник Евгений Кибрик. Одним словом, не случайно жители Вознесенска называли свой город «маленькой Одессой».

А в эти трудные месяцы двадцатого года в Вознесенск устремились люди не только из Одессы, но и из других городов России — голод гнал их сюда, в эти

хлебные места. Немало собралось здесь и артистов — драматических, кабаретных, цирковых. Никогда еще за мою недолгую, но насыщенную событиями жизнь не видел я так много своеобразных, талантливых мастеров самых разных видов искусства.

Воспользовавшись свободными вечерами, я ходил в театр, в иллюзионы, где после сеанса, как всегда, давался дивертисмент, в железнодорожный клуб на концерты гастролеров, посещал открытую эстраду городского сада, но чаще всего бывал в цирке, искусство которого всегда неодолимо притягивало меня и казалось самым прекрасным и романтическим. В жанре малых форм я сам участвовал, это было моей работой — любимой, желанной, веселой, но работой. Цирк же именно в силу своей таинственности и недоступности, как я считал, для простых смертных казался мне искусством волшебным, необыкновенным.

В Вознесенске я впервые увидел прыгуна Виталия Лазаренко, с которым в дальнейшем у нас установились дружеские отношения, партерных акробатов-эксцентриков Арманда и Церепа, мастерство которых поразило меня, трансформатора Эдуарда Кронкарди, клоунов Альперова и Макса, куплетистов Ивана Гурко, Алексея Матова и Григория Красавина. Но самый настоящий восторг вызвали у меня акробаты на проволоке Шуретта и Жорж Розетти. Их изящество, искрящийся задор, обаяние и появляющиеся при каждой улыбке Шуретты ямочки на щеках — все это до сих пор вызывает у меня ощущение неувядающей молодости, радости творчества.

Встретил я здесь и старых своих знакомых. Игорь Владимирович Нежный привез в Вознесенск одесский театр «Миниатюр», в котором я знал многих артистов — Клавдию Новикову, Леонида Утесова, Дмитрия Кара-Дмитриева...

Но не только встречами и знакомствами запечатлелся в моей памяти этот уютный одноэтажный городок. Именно здесь я внутренне почувствовал потребность каких-то перемен, здесь обрел способность посмотреть на себя со стороны, сравнить с другими артистами. Мне захотелось не только восхищаться мастерством и талантом других, но и понять истоки этого мастерства, особенности исполнения каждого артиста. Я стал задумываться над тем, что делаю я сам, как я это делаю, и я действительно ощутил необходимость перемен — репертуара,

приемов, — мне захотелось понять свое место среди артистов, окружавших меня.

Вызвано это было, наверно, многими причинами — и тем, что я входил в отроческий возраст, и тем, что у меня была пауза в работе, давшая мне возможность задуматься и посмотреть на себя критическим глазом, и тем, что я оказался на новом месте, где все привычное стало выглядеть непривычно. Как бы то ни было, я почувствовал себя готовым к переменам. И, вероятно, именно этим можно до какой-то степени объяснить то, что я сделал, — сбежал из дома с цирком. Вот как это произошло.

Дни безделья, как ни были они для меня значительны, длились недолго. Племянник мамы, работавший начальником уголовного розыска Вознесенска, знал в городе очень многих. Рекомендовать меня местным антрепренерам ему ничего не стоило, тем более что он сам увлекался театром и участвовал в любительских спектаклях. Вскоре у меня уже не было ни одного свободного вечера. Однажды, выступая в иллюзионе «Прогресс», я увидел в зрительном зале «универсального», как писалось в афише, артиста Си У-ли. Он был со своей женой — ассистенткой Сан Си У-ли. Его «визит» взволновал меня — я восхищался фокусами и манерой выступления этого артиста. Мне казалось, что его облик окружен какой-то тайной.

Цирковая труппа, в которой цуг-номером шло выступление Си У-ли, давала свои представления на центральной площади города. Я прибегал сюда каждую свободную минуту, с замиранием сердца ждал я «Сальто-мортале с кипящим самоваром», которое Си У-ли исполнял, прыгая с высокой пирамиды. Не меньшее удовольствие доставляло мне его жонглирование тарелками, танцы на туго натянутой проволоке и иллюзионные трюки.

Нетрудно представить себе мою радость и растерянность, когда я увидел Си У-ли, пришедшего ко мне за кулисы. Мы познакомились. Я сразу же сказал, какой восторг вызывает у меня его номер и его мастерство. Ответ Си У-ли был неожиданным:

— Я рад, что тебе нравится наш номер, потому что хочу пригласить тебя, Волёдя, — он говорил на ломаном русском языке, — работать в нем.

— Но я же не умею ничего циркового!

— Это не страшно, ты будешь делать то же, что и сейчас. А если захочешь, мы научим тебя цирковым премудростям.

Как ни невероятно было это предложение, я не задумываясь дал свое согласие, и мы легко обо всем договорились. Спустя некоторое время, на рассвете морозного дня я тайно ушел из дома — знал: мама ни за что не согласится отпустить меня с бродячим цирком.

В самом начале 1921 года я был уже далеко от Вознесенска. Наш цирк, разместившийся на четырех подводах, запряженных крестьянскими волами, медленно двигался к следующему на пути городку, где нам предстояло пробыть неделю или две. Сидеть на подводе было холодно, и артисты — восемь борцов, арбитр, ассистенты — топали во главе с Си У-ли по свежему снегу. Я шел вместе со всеми, но и ходьба не согревала меня: из-за того, что уезжал тайно, я взял с собой только театральный костюм. Видя, что я не спешу надеть на себя ничего теплого, Си У-ли понимающе покачал головой, остановил обоз и, достав из сундука свою меховую куртку, накинул ее мне на плечи. При моем невысоком росте она превратилась в длинное пальто. Шутки и подтрунивания скрашивали долгую дорогу. В атмосфере доброжелательности я очень скоро почувствовал себя в этой труппе своим человеком. Как и в своей семье, я и здесь был тринадцатым, — наверно, это счастливое для меня число: я постоянно чувствовал отеческую заботу Си У-ли, горячее участие этого удивительного человека.

Си У-ли расспрашивал о моей жизни, рассказывал о своей. Я узнал, как он учился в Европе, как гастролировал по разным странам и овладел английским, французским, немецким и итальянским языками, как их труппа была приглашена в Россию, где Си У-ли научился говорить по-русски. Революция застала его в Москве, в цирке Соломонского. Директор цирка предложил всем быстро уехать из России, но Си У-ли, приняв русскую революцию всем сердцем, решил остаться. Собрал небольшую труппу и отправился с ней по русским дорогам, веселя и удивляя своим мастерством жителей русской земли. Вскоре он принял советское подданство.

На меня Си У-ли возложил обязанности конференсье, танцкомика и куплетиста. Должен был я также стоять на контроле, участвовать в параде перед началом

представления и в антре «Пчелка». Кроме того, по русским цирковым традициям я выходил на раус и зазывал публику: «Только сегодня! Только сегодня! Проездом через вашу деревню! Состоится грандиозное представление при участии известных артистов Москвы, Петрограда и Одессы! В обширной программе — чемпионат французской борьбы. Борются четыре пары, и среди них — мировой борец великан Циклоп! Чемпион России Быстров! Украинский богатырь Карпенко! Одесский силач Грингауз! А также злободневные куплеты с четкой! Гвоздь программы — универсальный артист Си У-ли!»

В летнее время верхом на лошади, арендуемой у крестьян, я объезжал окрестные деревни, позванивая в колокольчик, и извещал «уважаемых и достопочтенных жителей» о предстоящем гала-представлении.

Если сборы падали, мы выпускали дополнительный номер — «Борьба человека с разъяренным быком» — или приглашали местных молотобойцев разбить десятипудовый камень на груди великана Циклопа. Эти номера рекламировались специальными плакатами, которые я изготовлял собственноручно.

Реклама не обманывала. В деревне арендовали быка, и один из наших борцов показывал крестьянам своеобразную корриду. Что же касается разбивания камня на груди Циклопа, то и здесь все было без обмана. Я думал, что в этом номере есть какой-то подвох. Но потом мне объяснили, что если человек может выдержать на своей груди камень в пятнадцать-двадцать пудов, а наш двухметровый Циклоп спокойно его выдерживал, то удар по этому камню им почти не ощущается.

Крестьяне с детьми охотно посещали наши представления, за вход платили натурой: печеным хлебом, кулечками с мукой, яйцами, курами, а иногда и кружочками домашней колбасы. Все это переводилось на марки — популярный в то время способ оплаты артистов, — и каждому сообщая устанавливали определенное количество марок. Си У-ли сам распределял весь заработок по справедливости, но если он получался особенно крупным, то предлагал часть продуктов сдать в Комитет «незаможных» селян, как называли тогда неимущих крестьян, и в «Фонд голодающих Поволжья». Такие комитеты и фонды были в те годы в каждом крупном украинском селе.



Обычно Си У-ли снимал в деревне сарай специально для репетиций. Карпенко пять-шесть часов выжимал тяжести, другие борцы разминали мышцы, Си У-ли все свободное время занимался своим номером и следил за работой каждого. У него был острый глаз, он умел подмечать разного рода тонкости, знал, что посоветовать и за что покритиковать. Но его замечания никогда не звучали обидно, а доводы всегда были профессионально неопровержимы. Слушались Си У-ли беспрекословно. За два года моей работы в этой труппе я не помню ни одной ссоры. Авторитет Си У-ли среди артистов был очень высок. Может быть потому, что требовательнее всего он был к самому себе. Помню, в каком он был гневе на себя, когда на одном из первых представлений своего нового номера сорвался с каната из-за неправильно вбитых кольев. А на следующий день репетировал до седьмого пота.

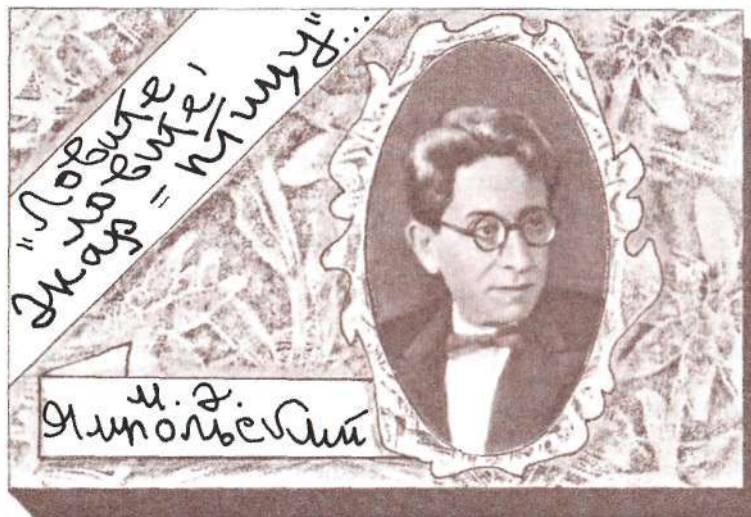
Я быстро втянулся в быт бродячей труппы и с удовольствием выполнял свои обязанности. Но все вокруг так рьяно уже с утра начинали работать над своими номерами, что меня просто зависть брала. И мне захотелось овладеть какой-нибудь цирковой профессией. Попробовал втайне жонглировать и уже свободно бросал три шарика, а потом и крутил на палочках две тарелки, но Си У-ли, увидев однажды мои старания и даже начал было мне помогать, в конце концов решил, что Энрико Растелли из меня не выйдет, а жонглировать хуже, чем я пою куплеты и отбиваю чечетку, не стоит.

Однако я все-таки нашел применение в труппе. У мадам Сан Си У-ли была страсть к балету. Видя, как я танцую, она попросила приобщить и ее к этому искусству. Я с удовольствием принял на себя роль учителя, хотя ученица была старше учителя на двадцать пять лет. И вот в нашей программе появился новый номер — «Матлот» в исполнении китайской танцовщицы Сан.

Ученица оказалась способной, и, предвидя успех, мы подготовили на бис «Американский вальс-чечетку». По сути дела, я научил ее тому, что умел сам. На первом же представлении эти номера имели успех. На следующий день Си У-ли поздравил меня с новой должностью — балетмейстера. А мадам Сан из своих личных запасов выделила мне пятнадцать яиц, кружок домашней колбасы и сорок рублей керенками, которые, правда, тогда уже хождения не имели.

Мне было хорошо в этой труппе. Жизнерадостный характер нашего хозяина, товарищеская обстановка, дружеские отношения — что еще нужно артисту? Но однажды в местечке Песчанка я встретил соседа по одесскому дому на Внешней улице. Он сказал мне, что мать тоскует и очень меня ждет. Эти слова всколыхнули во мне воспоминания о матери, братьях и сестре и отозвались в сердце острой болью. Меня непреодолимо потянуло в Одессу. Си У-ли понял мое состояние и не стал удерживать. Но расстались мы с ним не навсегда. Наша дружба впоследствии возобновилась и продолжалась до самой его смерти.

Прошли годы. Но до сих пор я вспоминаю этого лучезарного человека, покорявшего окружающих душевностью, добротой и тактом. Такие встречи не только украшают жизнь, но и оказывают сильное воздействие на формирование характера человека, особенно такого молодого, каким был я при нашем первом знакомстве с Си У-ли.



И вот после двухлетнего отсутствия я возвращаюсь домой. Два эти года, обогатившие мой жизненный и творческий опыт, отнюдь не обогатили моего кармана. Чем ближе подъезжал я к дому, тем больше волновался и корил себя за то, что ни разу не написал маме ни слова.

Правда, делал я это сознательно, так как боялся, что, узнав, где я нахожусь, мать придет и заберет меня домой. Теперь же совесть моя всю заговорила. Я пытался успокоить себя, представляя, как будут поражены мама и сестра моим внезапным появлением.

Но когда я оказался на своей родной улице, поражаться пришлось мне: мои родные в нашем доме больше не проживали. И где они, соседи не знали. В тревоге и растерянности направился на Преображенскую улицу — там жила моя двоюродная сестра.

Когда я предстал перед ней — худой, бритоголовый (для профилактики, иначе в Одессу не пускали), с узелком в руках, в котором лежали все тот же концертный костюм, визитка, полосатые брюки, манишка с бабочкой, черные туфли с белыми гетрами на пуговицах, канотье и афиши, — она не поверила своим глазам. Но, убедившись, что это я, живой и невредимый, принялась спрашивать и укорять одновременно:

— Мать глаза проплакала, даже портрет твой со стены сняли, чтобы она не так убивалась, а ты... И время-то сейчас какое беспокойное — война, тиф, голод, — тебя уже и ждать перестали... — Высказав все, что она обо мне думала, сестра решила, что вот так, сразу я перед матерью появиться не могу. Она пойдет со мной на Спиридоновскую улицу, где теперь живет моя семья, и хотя бы немного подготовит мать.

Мы шли по Одессе, и я не узнавал города, который оставил голодным и холодным. Улицы были полны народа, витрины сверкали, тумбы пестрели афишами театров, цирка, кабаре, — в свои права вступал нэп. Поражали фамилии гастролеров: Орленев, Папазян, Собинов, Закушняк. Шли вечера поэтов — Маяковского, Есенина. В городском саду на эстраде выступали Касфикис, Франкарди. Бросилось в глаза незнакомое название театра — «Гротеск», но расспрашивать о нем было некогда.

Оставив меня в коридоре, сестра вошла в квартиру матери.

— Говорят, Володя ваш приехал? — полувопросительно, полуутвердительно произнесла она.

Но мать все сразу поняла.

— Где, где он? — вскрикнула она и бросилась в коридор. Увидев меня, мать стала что-то кричать, потом кинулась целовать, обнимать и была вне себя от счастья.



Владимир Иванович  
Мария Ивановна  
и мадам Кемпелер



Она не отпускала меня ни на шаг, словно я мог снова неожиданно исчезнуть.

Через несколько дней волнение улеглось и нас обступили насущные потребности жизни. Мы собрались на семейный совет, чтобы решить, как мне быть дальше. Два года для артиста срок большой — его могут забыть, он сам может измениться и не найти у публики прежнего понимания и симпатии. Нужно было начинать все заново, но так, чтобы не промахнуться. Прежде всего, конечно, необходимо было подумать о новом репертуаре, да и о внешнем облике — я теперь уже не мальчик, не «вундеркинд», а потому нужны не только новые куплеты, а и новый костюм и другой облик.

Проще всего получилось с куплетами. Оказалось, что сестра Лиза дружит с женой известного в Одессе поэта Мирона Ямпольского, который прославился песенкой «Свадьба Шнеерзона» (он упоминается в книге «Время больших ожиданий» Константина Паустовского, подаренной мне с надписью: «Старому одесситу Владимиру Коралли — от старого одессита Паустовского»).

— Ямпольский пишет далеко не всем, только таким, как Утесов, Кара-Дмитриев, братья Астаховы, но, надеюсь, тебе, Володя, он напишет, — сказала Лиза уверенно.

К Ямпольскому отправились всей семьей, включая родственника из галантерейного магазина. Нас встретил среднего роста, худощавый человек в черных роговых очках. В нем было что-то от героев Шолом-Алейхема. Его приветствие прозвучало нараспев, с сильным одесским акцентом. А когда он заговорил, то в самом его тоне почувствовалась склонность к философствованию и привычка выступать перед публикой — он сам был неплохой рассказчик. Мне даже показалось, что Ямпольский говорит одними афоризмами.

— Вот, Мирон Эммануилович, — начала Лиза, — это мой брат, теперь он вернулся, но ему не с чем выступать. Что вы ему посоветуете и что вы можете ему написать?

— Молодому куплетисту нужна такая тема, что у всех на языке. Что-нибудь про общественные столовые АРА (американская помощь детям) или про холеру, которая опять вспыхнула в Одессе. Этой темы в свое время не гнушался даже такой куплетист, как Убейко. Помните?..

«Одесса, Одесса, Отрада, Ланжерон,  
Одесса, Одесса, холерный вибрион».

Одним словом, что-нибудь злободневное. Надо подумать. Зайдите ко мне, молодой человек, дня через два.

И тут слово взяла мама:

— Только, Мирон Эммануилович, напишите нашему Володе такое, чтобы он имел успех у публики. От вас зависит судьба моего Володи — публика должна вспомнить и снова полюбить его. И тогда я, бедная вдова, буду иметь какую-то поддержку.

— Да я, мадам Кемпер, помню вашего Володю очень хорошо, и по детскому театру и как куплетиста, думаю, что и публика его не забыла.

— Да-да, вы правы, вот и директора театров мне то же говорят. Володе предлагают выступать даже в самом «Гротеске»,

Ямпольский сдержал слово, и через несколько дней состоялось мое первое выступление перед одесситами после двухлетнего перерыва. Я исполнил куплеты «Холера» на музыку, которую сочинил Давид Дорман:

«Хочу советы вам подать я,  
Друзья, товарищи и братья,  
Подруги, дамы, мадмуазели,  
Чтоб много вы теперь не ели.  
Известно нам из медицины,  
Что женщины или мужчины,  
Должны все кушать только в меру, —  
Не то получите холеру».

Конечно, сегодня бросается в глаза, сколь литературно слабы, чтобы не сказать корявы, эти куплеты. Но их злободневность все искупала. Таков был у Ямпольского стиль: острая, современная тема и совсем простая фраза.

Не менее остры, при тех же литературных достоинствах, получились и куплеты «Если дверь закрыта, надо постучать», в которых речь шла о взяточничестве.

После небольшого совещания с Лизой мы решили, что, поскольку я теперь уже молодой человек, на мне должно быть все самое модное и элегантное, но строгое. Я приобрел костюм из светло-голубой ткани, черные лакированные туфли — лодочки, голубые фильдеко-совые носки, голубую рубашку, «бабочку». Манера же исполнения куплетов у меня осталась прежней: легкая подача текста и в конце каждого куплета — чечетка.

Одесситы приняли меня так, будто и не было двух-летнего перерыва, — приняли и мой новый репертуар

и мой новый облик. А я в ту пору не очень ясно себе представлял, какой трудный рубеж предстоит мне преодолеть — ведь скидки на детство теперь у меня не будет. Это подтвердила и афиша, в которой меня называли уже не Володей, а Владимиром Коралли. Я и сам с первых выступлений почувствовал, что стал другим.

Очень помогли мне в работе артисты, с которыми я встречался еще в театрах «Водевиль» и «Большой Ришельевский»: Клавдия Новикова, Борис Матусис, Яков Шошников и особенно — опереточный артист Семен Хмельницкий, которого я очень любил и называл «дядя Сеня». Они умели тактично убрать суетливость, показывали, как следует держаться, чтобы выглядеть более значительно. Я внимательно прислушивался к советам этих мастеров эстрады, доверял их вкусу, их знаниям и не обращал внимания, что некоторые называли меня «салонным куплетистом», иногда даже с долей презрения. Называли чаще всего те, кто считал, что мой репертуар слишком серьезен, что мне надо петь скабрёзные куплеты, так как публика любит «клубничку». А для меня слова «салонный куплетист» звучали, скорее, похвалой. Мне как раз нравились артисты строгого стиля, такие, как Александр Вертинский, Иза Кремер, Юрий Морфесси, Цезарь Коррадо. Они служили для меня примером, хотя я и не собирался копировать их приемы.

Что же касается скабрёзного репертуара, то он просто был для меня чуждым из-за моего юного возраста. Острота моего выступления как раз выражалась в том, что мальчик поет куплеты на серьезные темы. А когда я стал взрослым, самостоятельным артистом, сальные сюжеты отталкивали меня.

Благодаря случаю мне довелось познакомиться с популярным в то время автором и куплетистом Николаем Южным. Он написал для меня куплеты с рефреном «Ловите, ловите жар-птицу...»:

«Старинная сказка золотая  
Душе и поныне мила —  
Как, всех красотой ослепляя,  
За морем жар-птица жила.

И помнит весь мир, что когда-то,  
Всю жизнь красоте посвятив,  
Гнались за жар-птицей три брата,  
Кидая свой бодрый призыв;

«Ловите, ловите жар-птицу,  
Она улетит, улетит,  
А с нею — цель жизни умчится,  
И сердце навек замолчит».

И хотя в куплетах затрагивались хорошо известные тогда темы, они все же получились какими-то беззубыми, поднимали мелкие, незначительные вопросы. А меня в мои восемнадцать лет влекла идея всемирной революции и взрыва старого мира. Поймав как-то приехавшего на гастроли в Одессу московского поэта Рубена Чинарова, я попросил его дописать эти куплеты. И Чинаров через пару дней принес новый текст:

«С могучею силой Атланта  
Встает пролетарий сейчас,  
И в страхе трепещет Антанта  
Пред волей трудящихся масс.  
А красная птица по миру  
Несется с призывом: «Гори!»,  
И, кутаясь в страхе в порфиры,  
Взывают к народам цари:

«Ловите, ловите жар-птицу,  
Она прилетит, прилетит,  
И скованный мир загорится,  
Разбив свою цепь о гранит».

Мне это добавление очень понравилось, и я стал петь его со всем жаром, на какой был способен. О том, что этот куплет выглядел, как говорят итальянцы, «хвостом не от той кошки» и мог быть воспринят как приспособленчество, я тогда не думал. Я был искренен в своем порыве. Это было не приспособленчество, а просто юношеская слепота и недостаточное понимание истинного уровня настоящего искусства.

В эти годы осознал я такой пробел своей биографии, как недостаток образования. Что, собственно говоря, я имел? Три класса хедера и два класса Первого казенного училища. А потом — первая мировая, гражданская. Да и не до учения мне было — я все время работал. Но теперь почувствовал, как мало знаю...

Прежде всего я, конечно, набросился на книги. Читал все, что попадалось, но с особенным интересом — русских классиков: Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, Лескова, Гоголя, Горького. А приключения Майн Рида, Жюль Верна, Фенимора Купера я просто прогла-

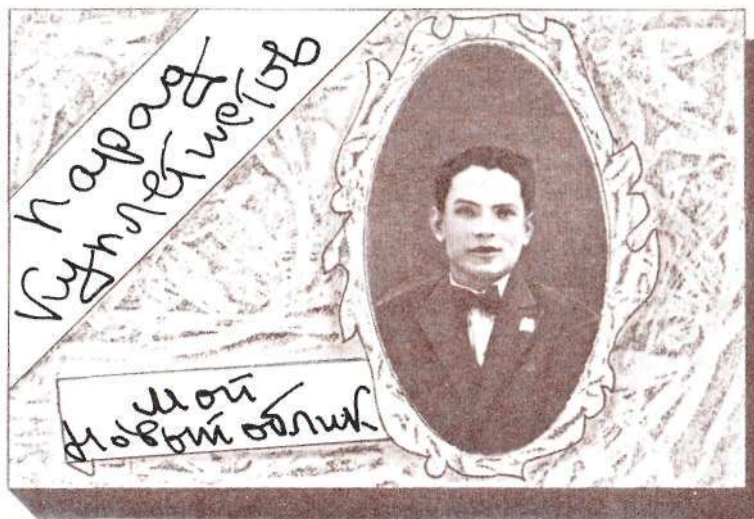


тывал. Кроме того, я не пропускал ни одного диспута, ни одной лекции, которых тогда в Одессе было много, и на самые разнообразные темы.

Запомнился мне диспут Анатолия Васильевича Луначарского с митрополитом Александром Ивановичем Введенским на тему «Есть ли бог?». Стоя на трибунах, они кидали друг другу острые и умные реплики. Одни поддерживали Луначарского, другие — митрополита.

Жаркие споры возникали и на литературных вечерах. Особенно яркое впечатление оставила дискуссия одесских поэтов с Владимиром Маяковским. Председателем на этом вечере был поэт Семен Кирсанов. Маяковский читал свои стихи, в том числе и короткие, броские агитки. Одну из них я запомнил:

«Товарищи люди, будьте культурны —  
Не плюйте на пол, плюйте в урны».



За те два года, что я бродил с цирком, в Одессе появилось много новых театров. Специальных помещений для них не строили, использовали те, что можно было приспособить под театр. Чаще всего — рестораны. Так, в бывшем ресторане «Северный» открылся театр оперетты. На Ланжероновской улице, тоже в помещении ресторана, работал Театр революционной сатиры —

Теревсат. Этот театр вызвал у меня особый интерес разнообразием малых форм, предельной злободневностью тем, броским, плакатным характером номеров, которые сильно отличались от привычных дивертисментов. Спектакли Теревсата заставили меня по-иному взглянуть и на собственную работу.

Открылось в Одессе и множество новых иллюзионов с традиционными дивертисментами. В частности, бывший антрепренер театра «Водевиль» Шошников арендовал на Дерибасовской зал, который до революции называли «Кино Уточкино», — Шошников переименовал его в кино-театр «Экспресс». На сценах всех иллюзионов выступали гастролеры из Москвы, Петрограда, Харькова и других городов. Но главную артистическую силу составляли все же одесситы. Их хватало, как мы теперь говорим, на все площадки, причем не только для Одессы. Они выступали в центральных городах Украины, в Крыму и на Кавказе, в Белоруссии и в Средней Азии. А в скором времени одесская эстрада начала завоевывать и северные города России — Москву и Петроград. Не случайно Одессу стали называть «фабрикой эстрады».

В те годы вовсе не считались редкостью программы, составленные только из куплетистов разных городов, а более всего — Одессы. Такие программы собирал, например, известный театральный деятель Семен Ильич Добрыкин. В 1923 году получил от Добрыкина приглашение в харьковский театр «Арлекин» и я. В этой программе были заняты известные куплетисты: Цезарь Коррадо, Василий Гущинский, Анна Рассказова, Эмиль Кемпер, Федор Бояров, Аркадий Громов и Владимир Милич, Лев Зингерталь и многие, многие другие.

Естественно, собрать в программе столько артистов одного жанра можно было лишь в том случае, если каждый из них обладал своеобразием, яркой индивидуальностью и неповторимостью.

Цезарь Карлович Коррадо когда-то был военным, и это сказалось на его сценическом облике. От отличался бравой осанкой, четкостью движений. Стоя на сцене, в элегантном сером фраке, он время от времени разглядывал зал в лорнет. Коррадо сам писал свои куплеты и монологи, часто импровизировал на сцене. Его номер был построен на том, что он пел куплеты... о зрителях, подмечая все, что происходило в зале: какой-то молодежь человек прижался к девушке — об этом куплет, вот

билетер прошел по залу, отвлекая зрителей, — куплет. Понятно, что содержание его импровизаций не повторялось — жизнь каждого концерта всегда была иной. Импровизации Коррадо имели единое обрамление — любой его куплет заканчивался рефреном «Се-са!»:

«Есть в Париже выраженье — «Се-са!».

Это значит подтвержденье — «Се-са!».

Одессит же эту фразу — «Се-са!» —

Перевел на русский сразу — «Ца-ца!»

Исполнительская манера Цезаря Коррадо и его лорнет были очень популярны. Многие куплетисты пытались ему подражать. Но если манеру мог повторить не каждый артист, то лорнет быстро «освоили», особенно те куплетисты, которых на главные сцены Одессы не пускали.

Анна Рассказова, единственная в Одессе женщина-куплетист, пела исключительно о любви и об изменах. Громов и Милич создавали два контрастных образа — отсталого нэпмана и человека прогрессивных взглядов. Их исполнение куплетов было похоже на поединок.

Федор Бояров выходил на сцену в сюртуке и с красной феской на голове — он изображал старого турка и пел о радостях жизни. Боярову часто не доставало вкуса, случалось, что он использовал грубые детали, но многое скрашивалось комизмом его исполнения — он был уморительно смешон. В годы войны Федор Николаевич Бояров возглавлял фронтową бригаду Харьковской эстрады и был награжден орденом Красной Звезды.

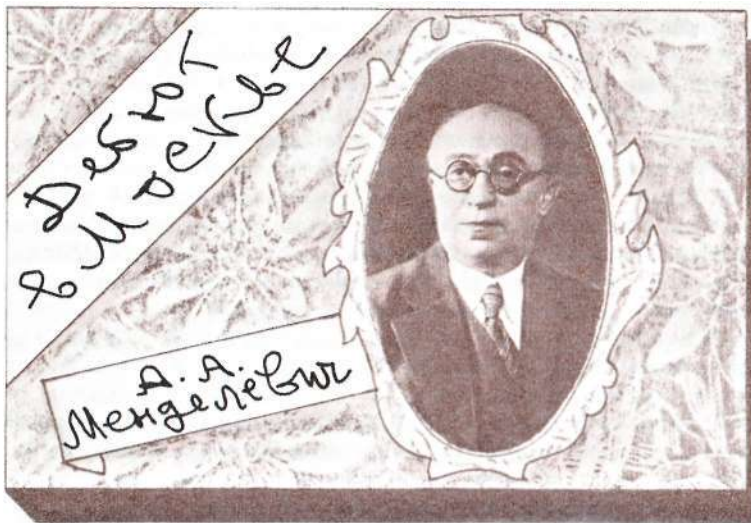
Среди куплетистов «танц-комиков» широкой известностью пользовался Эмиль Кемпер. Он пародировал исполнение «Умирающего лебедя», танго, цыганскую венгерку, входивший тогда в моду чарльстон, сопровождая все танцы соответствующими куплетами.

Завершал парад куплетистов в «Арлекине» молодой пародист Леонид Рябинский. Его номер шел не более десяти-двенадцати минут, но как много он успевал за это время показать! Рябинский пародировал участников именно этого концерта, давал как бы его юмористическое обозрение. Два-три штриха — и возникала пародийная зарисовка того или иного артиста.

В отличие от современных пародистов, которые годами пародируют одних и тех же артистов, даже тех, кто давно уже не выступает, Рябинский был импровизатором в этом жанре, мгновенно схватывая манеру только что увиденных исполнителей.

Однажды Добрыкин, используя эту его способность, выпустил афишу, в которой крупными буквами перечислялись самые популярные артисты того времени, а внизу мелким шрифтом было набрано: «В имитации Леонида Рябинского». Публика валом валила на этот концерт, и устроитель его стал опасаться скандала, но успех превзошел все ожидания.

Надо сказать, что Добрыкин был подлинным энтузиастом своего дела. Если до него доходил слух, что в каком-то городке появился новый интересный артист, он ехал в этот городок и лично знакомился с ним и его репертуаром. Только благодаря тонкому знанию возможностей и особенностей каждого Добрыкин мог так выстраивать программы вечеров куплетистов, что никто из них не только никому не мешал, а, наоборот, оттенял достоинства другого. Любовь к эстраднему искусству Семен Ильич передал своему сыну Илье Семеновичу Добрыкину, директору Херсонской филармонии, достойно продолжающему дело отца.



Итак, я вернулся на одесскую сцену. Несмотря на большую конкуренцию, я занял на эстраде свое место. И вскоре контракты последовали один за другим. Оформлялись они в те годы через Посредрабис. Как раз в это

время — шел 1924 год — в Одессу приехал известный московский конферансье Александр Абрамович Менделевич, чтобы пригласить какого-нибудь куплетиста в эстрадную программу, которую он собирал для московского летнего театра «Аквариум».

Представьте мое удивление и радость, когда, побывав в «Большом Ришельевском», Менделевич на следующий день предложил мне двухнедельный контракт, предупредив:

— Если будешь иметь в Москве успех, продлим контракт еще на две недели.

В «Аквариуме» я выступил с тем же репертуаром, что и в Одессе, — с куплетами «Ловите, ловите жар-птицу...» и «Бал у завдома». Куплеты «Бал у завдома» Павла Григорьева мне нравились тем, что давали возможность исполнить несколько разнохарактерных танцев — русско-славянский, вальс-четчатку, танго, краковяк, «Яблочко» — и создать мимолетные образы гостей на этом балу.

Те и другие куплеты москвичам очень понравились. Через пару недель во многих ресторанах и пивных распевали «Ловите, ловите жар-птицу...», а ведь ни радио, ни телевидения тогда еще не было. Директор «Аквариума» продлил мои выступления еще на месяц, после чего я получил приглашение на три недели в сад «Эрмитаж» — это была главная эстрада Москвы.

Первое посещение Москвы оставило у меня самые радужные впечатления. Когда выпадали свободные дни, я бывал в театрах, музеях, на концертах, на диспутах и просто бродил по Москве. Меня буквально потрясли спектакли в театре Мейерхольда: «Лес», «Земля дыбом». В Москве в это время выступало много одесситов, приехавших сюда на год-два раньше, — Утесов, Кара-Дмитриев, — так что знакомства возникали сами собой.

Интересным открытием для меня явилось активное участие в концертах конферансье. В Одессе артистов этого жанра было немного.

Уже с первых выступлений в «Аквариуме» я понял, какую огромную роль играет в концерте хороший конферансье. Менделевич, который вел эти концерты, своей благородной манерой, эрудицией, умелой подачей номеров придавал происходящему на сцене особую значимость, а его тонкий, интеллигентный юмор в общении с публикой, рассказываемые им бесчисленные курь-

езы — столь ценную на эстраде остроту. Александр Абрамович славился чистотой и совершенством московского говора. К нему часто обращались за советом и справками, как произнести то или иное слово, выстроить фразу. И среди интересующихся были такие мастера слова, как Смирнов-Сокольский, Григорий Иванович Афонин, Борис Борисов и другие.

После объявления Менделевичем следующего номера программы артисту, а я это ощущал и на себе, легко было выходить к публике — уже соответственно подготовленной, заинтригованной, разогретой намеками, особой интонацией подачи номера. У меня было такое ощущение, словно я сею свои куплеты в подготовленную почву.

На концертах в «Эрмитаже» мне довелось выступать и с другими интересными конферансье, и они удивляли меня чем-то неожиданным — каждый имел свое лицо.

Необычайно элегантно, в безукоризненно сшитом фраке, выходил Александр Гриль. Высокий, стройный, с туго накрахмаленными, сверкавшими белизной воротником, галстуком-бабочкой, «грудкой» и манжетами. Костюм довершали лакированные черные лодочки и белые носки. Я недаром перечисляю все эти детали. С юношеских лет наблюдал я сценические туалеты многих артистов и учился у них этому искусству. Костюм на эстраде имеет немаловажное значение. Вот уж где по одежде встречают, а по таланту провожают.

К сожалению, в наше время можно видеть прославленных артистов, певцов и дирижеров, выступающих на эстраде или по телевидению в довольно затрапезном виде, что можно расценить как неуважение и к своему делу и к зрителю. Надевают фрак с мягким воротничком, с мягкой рубашкой! Да еще с черной бабочкой и черным жилетом. В таком костюме раньше появлялись только на похоронах, да еще официанты сделали это сочетание своим рабочим костюмом. А один из дирижеров ухитрился даже фрак сочетать с... водолазкой! Такая, с позволения сказать, «композиция» на эстраде просто неуместна.

Естественно, мода меняется, но и следуя ей, нельзя разрушать классические образцы вкуса и элегантности.

Конечно, Гриль подкупал не только своим торжественным, праздничным внешним обликом. Он был блестящий импровизатор, человек острой мысли, велико-

лепно владеющий словом. Выступал он в весьма своеобразной манере. Гриллер появлялся на сцене, чтобы похозяйски привести ее в порядок для следующего номера. Он поправлял занавес, прикрывал зазоры, равномерно распределял складки, передвигал стулья или вовсе убирал их в сторону, открывал или закрывал крышку рояля — словом, он работал и как бы между делом разговаривал со зрителями: рассказывал о каком-либо животрепещущем событии, иногда делился своими впечатлениями о номерах, которые ему довелось видеть на других сценах «Эрмитажа», советовал какие-то из них посмотреть, послушать, иногда даже читал стихи, и все это носило характер живой беседы, рождающейся на сцене сейчас, сию минуту. Гриллер никогда не допускал панибратства со зрителями, но и не был заносчивым, снисходительным. Говорил деловым и чуть озабоченным тоном. Казалось, у него не было никакого номера, но именно в этом и заключался его номер.

Из сегодняшних конференсье ближе всего к манере Гриллера, пожалуй, Сергей Дитятев, хотя, конечно, по молодости видеть Гриллера на сцене ему не довелось. Он тоже занят сценой: что-то приносит, уносит, переставляет микрофон, поправляет, успевая в это время о многом поговорить со зрителем. Но Дитятев более мягок, чем Гриллер, атмосфера на его концертах какая-то домашняя, я бы сказал — уютная. Он со зрителем на равных и предполагает в собеседнике понимание всей серьезности происходящего, серьезности, которую никак не лишне украсить шуткой и юмором.

Конференсье Георгий Александрович Амурский чем-то напоминал банковского служащего, всегда готового оказать услугу. В его исполнительской манере ощущалась довольно большая доза угодливости, этаким галантерейности, желания услужить. Некоторые его черты в шаржированном виде, как мне кажется, использованы для куклы-конференсье Апломбова в «Необыкновенном концерте» театра Образцова.

Амурский умел хорошо подать артиста. О характере номера он говорил так убедительно, что зритель верил: номер будет именно таким, как обещает конференсье. Поэтому исполнитель после представления его Амурским должен был предельно мобилизовать себя, чтобы оправдать обещания конференсье. Если Менделевич рассказывал смешные курьезы, то Амурский очень тонко

вплетал в свои разговоры со зрителем сведения о самых последних, волнующих всех событиях.

Удивил меня конференсье Константин Эдуардович Гибшман. Когда я впервые увидел его на сцене, то поверил, что этот человек попал на эстраду случайно. Невозможно было предсказать, что произойдет с ним от страха и растерянности в следующее мгновение. Волосы Гибшмана были всклокочены, он бормотал что-то нечленораздельное, запинаясь, выкрикивал какие-то слова и спотыкался, идя по сцене. Речь его была полна алогизмов. Номера Гибшман объявлял без всякой связи с тем, что говорил минуту назад. Например, мог сказать: «Вот... сегодня... идя сюда на концерт, я купил... примус... А сейчас... будет петь Нина Дулькевич». И хотя Гибшман был талантлив и своеобразен, артисту после него выступать оказывалось трудно, так как каждое появление Гибшмана вызывало большое оживление в зрительном зале.

Понравился мне и молодой, тогда начинающий конференсье Михаил Наумович Гаркави. Он умело вел полемику с залом, чутко реагируя на все происходящее. Ни одна реплика не оставалась у него не отпарированной.

В те годы на эстраде было три конференсье с весьма внушительными фигурами, и все они обязательно острили по этому поводу. Александр Глинский, Марк Добрынин, Михаил Гаркави, — который, правда, выступал чуть позднее, в 30-е годы. Увидя, например, что кто-то в зале рассматривает его в бинокль, Гаркави говорил: «Представляю, какой ландшафт вы сейчас видите». Человек с биноклем мог быть и специальной «подсадкой». Этим цирковым приемом пользовались многие конференсье, в том числе и патриарх этого жанра Алексей Григорьевич Алексеев.

К работе мастеров конференса я присматривался не только со зрительским, но и с профессиональным интересом, понимая, что многое может пригодиться и в моей работе. Куплетист тоже остается один на один со зрителем, а иногда вступает с ним и в прямое общение.

Вообще поучиться мастерству, изобретательности в этот мой первый приезд в Москву было у кого.

В программе «Аквариума» принимал участие и Леонид Осипович Утесов. На сцене он появлялся трижды:



играл с комедийной артисткой Даминской в скетче «Вместо дебюта», читал рассказы Бабеля и Зощенко, дирижировал пародийным «Комическим хором». Состав хора постоянно менялся. Утесов приглашал в него участников программы, которые исполняли «типажные» роли. Мне он предложил роль Махно, но я на это не согласился.

— Батя, — так я его всегда называл, — почему Махно? Вы бы мне еще предложили Петлюру.

— Ну а кого ты хочешь?

— Вертинского.

— Ну, так давай Вертинского.

И я пародировал его «Ваши пальцы пахнут ладаном...». Думаю, Утесов был мной доволен — на фотографии, сделанной в саду «Аквариум» после репетиции в августе 1924 года, он мне написал: «Милому юному другу, растущему на моих глазах, Володе Коралли от искренне к нему расположенного Леонида Утесова».



Именно в этот мой приезд в Москву я понял — прошло время салонных куплетов и забавных пустячков. И хотя они еще нередки были в репертуаре эстрадных артистов, но уже звучали и принимались публикой фельетоны Николая Павловича Смирнова-Сокольского и Григория Ивановича Афонина. И нельзя было не почувст-

воват: если жизнь полна новых веяний, новых тем, новых требований, они не могут не появиться на эстраде, и надо только понять, как эти новые темы и новые веяния могут стать твоей личной темой, как ты сможешь претворить их в собственном репертуаре.

Я уезжал в Одессу полный впечатлений, заряженный энергией, желанием сразу же приступить к подготовке нового номера. Но каким он должен быть, конкретно не знал, только понимал: боевым, активным, утверждающим новые принципы жизни. Но, странное дело, вместо того чтобы сразу же заняться поисками авторов, способных написать куплеты на романтическую, гражданственную тему, во мне все больше и больше зрело желание сделать пародию на... эстраду. На ту эстраду, которая хоть и медленно, но начинает отмирать, становится смешным анахронизмом или принимает формы откровенного, беззастенчивого приспособленчества. В Москве среди номеров прогрессивных, современных я увидел и множество обветшалых или торопливо слеplенных, приспособленных к требованиям дня.

Так, Федор Бернардов, прославившийся в свое время исполнением «куплетов с салом», то есть полных скабрзных намеков, вдруг запел куплеты с рефреном «Серп и молот наш советский». В пивных, в ресторанах, в разного рода клубах распевали разухабистые песни, в которые вставлялись слова «пролетариат», «социализм», — это получалось не только смешно и жалко, но и было возмутительно.

Вернувшись в Одессу, я на многое взглянул по-новому и увидел, что и на ее подмостках далеко не все в порядке.

Насмотревшись и наслушавшись всякой дешевки, мне захотелось остро высмеять эти романсы, песни и куплеты, все употребляющие слова нового мира. Решил снова обратиться к Николаю Южному, куплеты которого «Ловите, ловите жар-птицу...» пользовались неизменным успехом. Правда, Южный работал главным образом в лирическом плане, но и сатирические ноты не были ему чужды. Оказалось, что Южный уже и сам думал об этом и мой замысел был ему близок и понятен.

Прототипом нашего героя-куплетиста мы выбрали московского исполнителя Бобу Задольского, который не брезговал в своих куплетах ни пошлостью, ни скабрзностью и «откликался» на все события жизни. На сцене

он держался развязно и вульгарно. Задольский был типичным представителем кабацкой эстрады, которая особенно процветала в пивных. Известен был и его излюбленный рефрен:

«Я Боба Задольский — оригинальный куплетист.

Пою себе куплеты, и больше ничего...»

Словом, он показался нам самой подходящей фигурой для пародии. Назвали мы ее «Эстрада в тупике».

Я выходил на сцену и объявлял, что сейчас публика услышит, как известный куплетист Московцев исполняет свои новые куплеты. И, не слишком утрируя ужимки и кривляния этого «мастера», исполнял куплеты в его манере. Затем я сообщал, что на это выступление куплетиста Московцева в газете появилась рецензия под заголовком «Эстрада в тупике». В рецензии говорилось, что пора кончать с подобной халтурой, что эстраде нужны лозунги сегодняшнего дня. Московцев внял этому призыву и уже на следующем концерте исполнял свои куплеты с лозунгами:

«На столе уже накрыто — множество добра:  
Гусь с гарниром, чай с бисквитом, пиво и икра.  
Ели все необычайно, пили как один,  
Даже выпили случайно в лампе керосин.  
Лозунг: «Кооперация — путь к социализму!»

После свадьбы спец-папаша дочь благословил.  
А жених — завдом Аркаша — денег попросил.  
Тут скандалить начал батя прямо что есть сил  
И на помощь против зятя тещу пригласил.  
Лозунг: «Теща в доме не позор, а несчастье!»

И снова в газете появилась отрицательная рецензия, которая заканчивалась словами: «На эстраде должна звучать революционная тематика, должны звучать революционные песни». Московцев и тут не растерялся. На очередном концерте он исполнил свои куплеты уже с таким припевом:

«Бьют у завдома тревогу!  
Всех пригласил он к себе.  
Смело, товарищи, в ногу,  
Духом окрепнем в борьбе!  
Ужина час поджидали.  
Миг наконец наступил.

Долго в цепях нас держали,  
Долго нас голод томил.  
Был там завмаг из Главсода,  
Мишка-валютчик с женой,  
Вышли мы все из народа,  
Дети семьи трудовой».

Номер заканчивался обращением к публике; «Уважаемые зрители! Вы спросите; над кем смеетесь, товарищ Коралли? Над собой смеемся, товарищи зрители! Но пусть этот смех не покажется вам смехом сквозь слезы. Так было, но так уже не будет. Эстрада — огромный запущенный сад, К нам, на помощь, опытные садоводы! Поэты, литераторы, от вас мы ждем ценных семян настоящей пролетарской культуры».

Произнося слова: «Над собой смеемся...» — я, конечно, и себя имел в виду. Человек слаб, и я не всегда умел полностью избежать того, что мне не нравилось в выступлениях других. Мы действительно все росли в одном саду, и сад этот требовал тщательной и безжалостной прополки. Мой номер оказался до того неожиданным, что некоторые рецензенты не разглядели его пародийности и приняли всерьез. К счастью, не все. Так, в газете «Харьковский пролетарий» (12 июля 1928 года) театральный критик Гец писал: «Против обыкновения начнем рецензию не с начала, а с конца. Именно о последнем выступлении в программе сатирика Вл. Коралли следует поговорить в первую голову. Для Коралли голос советской общественности не пустой звук. На отчетном вечере он выступил со специальным номером «Эстрада в тупике», едко бичующим идеологическую рыхлость и обывательскую беспринципность наших куплетистов. Коралли — один из способнейших наших эстрадников. Он выгодно отличается от своих собратьев по разговорному жанру. Знаменательно стремление Вл. Коралли ориентироваться не на обывателя, а на рабочего зрителя».

В другой харьковской газете, «Вечернее радио» (8 августа 1928 года), я прочитал: «Влад. Коралли... сознался, что эстрада... зашла туда, откуда выхода нет. Нужны большие усилия, нужно много энергии и действительной любви к эстраднему искусству, чтобы вывести ее из тупика, в который она сама себя загнала. Один из ее молодых представителей, Влад. Коралли, откровенно взывает к литераторам: «Помогите!..» И каждый, кто хочет и мо-

жет помочь эстраде, должен прийти ей на помощь, и немедленно!»

Как ни приятны были слова похвалы, я еще раз убедился, насколько надо быть чутким и требовательным к тому, что ты делаешь на эстраде. Один неверный шаг — и ты уже за той невидимой гранью, где кончается пародия и начинается смакование. Даже если темы и витают в воздухе, то авторов, способных разрешить их достойно, найти нелегко. А ведь куплетист должен непрерывно обновлять свой репертуар. Вот и приходится идти на компромиссы или повторять однажды найденный удачный прием.

Поэтому у меня всегда было особое внимание к артистам, писателям, литераторам — я надеялся найти среди них единомышленника. И одна встреча имела для меня действительно большое значение.

Однажды я и мой брат Эмиль Кемпер были на гастролях в Баку. И вдруг стало известно, что в гостинице обокрали нашего коллегу, молодого куплетиста Илью Набатова. Унесли все, вплоть до театрального костюма. Артисты по инициативе моего брата решили устроить концерт и весь сбор отдать Набатову. На этом концерте я с ним и познакомился. Мы стали встречаться довольно часто. Беседовали обо всем, но больше всего, конечно, об эстраде, о трудностях с репертуаром, искали общих знакомых. И вдруг Набатов вспомнил:

— А ведь мы с вами давно уже знакомы, только вы не знаете об этом. Мы даже жили в одной комнате.

Оказывается, год назад в Бобруйске Набатов искал себе квартиру. Ему указали адрес хозяйки, у которой всегда останавливались артисты. Он пришел к ней, а хозяйка, узнав, что он артист, вдруг решительно заявила:

— Хватит с меня этого беспокойства. Только что от меня съехал один. Молоденький такой, хорошенький, ничего не скажешь, — Коралли, Владимир. Ну, должна я вам сказать, покоя не было от этих девочек. Они с утра уже заполняли двор и шумели.

Закончил Набатов с подлинно эстрадным юмором:

— Кинув на мое лицо «Аполлона» оценивающий взгляд, хозяйка решила: «Вам, пожалуй, я комнату сдам!»

Кончились бакинские гастроли, разъехались артисты. Расстались и мы с Набатовым. Однако, как это часто бывает в жизни эстрадных исполнителей, мы стали встречаться то в одном городе, то в другом. И вот в одну из

таких встреч, в начале 1927 года, я, зная, что он пишет не только для себя, но и для других, попросил его написать для меня музыкальное обозрение под названием «10 лет»: приближалась знаменательная дата Октябрьской революции, а я уже давно вынашивал эту мысль.

Почему я обратился именно к Набатову? Мне нравились тексты его выступлений, импонировало восприятие им окружающего. Заинтересовал меня и его рассказ о том, как он организует материалы для своего номера «Обозрение города». Этот номер, при постоянном каркесе, в каждом городе обретал новое содержание. Набатов, приехав куда-либо на гастроли, сразу же отправлялся в редакцию местной газеты, чтобы познакомиться с жизнью города в общих чертах. А для более детального знакомства шел в парикмахерские, магазины, на базар, прислушивался к разговорам, перебранкам, расспрашивал людей о разного рода случаях. Он умел так подойти к собеседнику, что ему охотно все рассказывали, не подозревая, конечно, его истинных целей. Так рождались его фельетоны — злободневные, отличавшиеся поразительной конкретностью материала. Зрители замирали от неожиданности и восторга, когда Набатов на мотив из популярной оперетты, оперы или известного романса вдруг начинал петь о том, как местный Иван Иванович поссорился в магазине с местным Иваном Никифоровичем.

Рассказ о событиях из повседневной жизни приобретал в его исполнении значительность, становился масштабным и назидательным. Как он этого добивался — не знаю. Это был его профессиональный секрет.

Очень мне нравилась и музыкальность его фельетонов. Представил, как выразительно и ярко может прозвучать мой будущий номер благодаря такому музыкальному оформлению, а я собирался показать в нем ни много ни мало, как весь путь, пройденный страной после революции семнадцатого года до юбилейных дней десятилетия Октября. Тут предполагались и интриги царского двора, и Распутин, и гражданская война, и Махно, и погромы, но главное — революционный порыв народа и его трудовой энтузиазм, с которым он строил новое общество. Замысел для эстрадного куплетиста, признаюсь, был дерзким, но и дата была знаменательная.

Когда я рассказал о содержании будущего номера Набатову, он посмотрел на меня с удивлением.



— Когда артисты обращаются ко мне с просьбой написать что-нибудь легонькое, веселенькое, даже с пошлинкой, — это я понимаю, но «10 лет со дня революции»?.. Для куплетиста?..

И все-таки я сумел убедить и увлечь его этой темой, ибо она была частью моей жизни. Набатов написал мне музыкальное обозрение, где для каждого эпизода подбиралась соответствующая музыка.

Моя дружба с Ильей Семеновичем продолжалась до конца его жизни. Как-то он признался мне, что тот наш первый разговор о номере «10 лет» имел и для него, молодого тогда артиста, особое значение. Он понял, что эстрадным исполнителям под силу и такие значительные гражданские темы.

Публика и пресса встретили номер очень доброжелательно. Одесская газета «Известия» (23 ноября 1927 года) писала: «Мы ругательски ругали эстрадников — и поделом. Но как только представляется возможность сказать несколько хороших слов об эстраде и эстрадниках — мы их с удовольствием говорим.

В центре вечера — эстрадник разговорного жанра Вл. Коралли, на котором следует остановиться особо. Надо отметить, что Вл. Коралли как эстрадник растет несомненно. В его репертуаре окончательно умерла теща и скоропостижно скончался управдом, даже Чемберлена он оставил в покое, полагая совершенно справедливым, что с ним справятся лучше в самом Лондоне.

У Вл. Коралли хорошо сделан номер «10 лет», который слушается с интересом. Аудитория, хорошо принимавшая Вл. Коралли, показала, во сколько раз больше она ценит агитку о займе индустриализации, нежели все скоморошные разговоры о фининспекторе. В заключение Вл. Коралли дал хор эмигрантов. В хоре хорошо подобран дегенеративный типаж обломков былой России».

Летом 1929 года на гастролях в Ленинграде я показал музыкальное обозрение «10 лет» в сопровождении оркестра под управлением Исаака Осиповича Дунаевского. У публики оно имело обычный шумный успех. А вот пресса разругала его, что называется, на все корки. Особенно ругали текст — за «несуразность». Возмущение вызвало и то, что такая важная тема разрешается неподходящими средствами. Многие в этих замечаниях, как я позднее понял, было справедливо, много было сказано такого, о чем я и сам догадывался.



Но в то же время возникал вопрос: как же так, публике нравится, а критик не оставляет в обозрении ни одного живого места? Конечно, я понимал, что Ленинград отличается от прочих городов, что здесь гораздо выше и уровень самой эстрады и требований к ней. Но достаточно ли объективна и справедлива критика, думал я, если после этой рецензии номер в программе оставили. Ведь ничего не стоило директору Мюзик-холла Даниилу Яковлевичу Грачу, да и авторитетному конферансье программы Николаю Сергеевичу Орешкову этот «крамольный» номер снять. Но со мной, напротив, продлили договор. Я понимал, что здесь имеет значение и моя увлеченность, и достаточный уже актерский опыт, и, конечно, успех у публики, но все-таки мысль о столь разном отношении к обозрению мучила меня.

Отзывы прессы я теперь читал со страхом: в них доставалось всем — и артистам и зрителям. У артиста-де низкопробный репертуар, а публика — что с нее взять, она «недалекая», «нетребовательная», «невзыскательная». Упрекать артиста в том, что он идет на поводу у невзыскательного зрителя, стало обычным делом. Тон подобных статей был таким, будто мнение именно этого критика единственно верное. Но один критик, думалось мне, — это еще не весь зрительный зал, а все зрители не могут быть недалекими, невзыскательными, легкомысленными.

А все дело было в том, что благодаря усилиям рэпповцев под сильное подозрение попал смех, все смешное стало считаться порочным. Рядом со словом «смех» никогда не стояло слово «благородный», «разящий», «веселый», а только — «беззубый», «бесхребетный», «животный».

Ильф и Петров в те годы иронизировали: «Что за смешки в реконструктивный период?» Но более всего раздражало в этих рецензиях то, что авторы их только отрицали и ничего позитивного не предлагали.

Доставалось не одному комедийному жанру. Куплеты тоже уже начинали считать порочной формой и стали заменять припевками. Трудно пришлось и лирической песне. Ее называли сентиментальной, слезливой, мещанской, упадочной.

Из всех рецензий в мой адрес лишь одна, тоже довольно сердитая и резкая, призывала задуматься и разобраться в происходящем. Автором ее был молодой

тогда критик Симон Дрейден, а напечатал ее журнал «Рабочий и театр» (№ 47, 24 августа 1929 года), и называлась она «Попробуем понять Коралли». Привожу эту рецензию полностью; «Об этом номере все писали с исключительным единодушием. Пошляк... Приспособленец. И как только таких пускают? Милиция. Ау! Где ты?

Это — с одной стороны. Со стороны печати. Критики. А с другой...

Молодой эстражник с никому у нас не известным именем (В. Коралли) впервые попадает в Ленинград. У публики, публики достаточно демократической (Таврический сад), имеет явный успех. Вызовы. Аплодисменты. Артист заключает программу. Идти последним номером — это марка для эстражника.

Перечитываю отзывы. Нет таких бранных слов, которые не приклеивались бы к номерам Коралли. Откуда же такой успех?!

Музыкальный монолог «10 лет» (текст И. Набатова) даже пресса квалифицировала как «шибко идеологический»... Зритель обычно не прощает такой нарочитой, бутафорской «р-р-революционной фразы». А здесь не только прощает, но и аплодирует. И как?!

Очевидно, дело не только в тексте, музыке, постановке. Дело в самом артисте.

Понять — значит простить.

Попробуем понять Коралли.

«Вова приспособился, — написали о нем на страницах нашего журнала. — Вова, сменивший фрак на подозрительную спецодежду». ...Фрак?! В октябре семнадцатого года В. Коралли было не более десяти-одиннадцати лет. Какой тут фрак?! Была бы гимназическая курточка, и то хлеб.

Я согласен с теми, кто пишет о неприемлемости того, что делает Коралли для нашей эстрады. Но можно ли расстреливать Коралли-актера так, как это делает кое-кто из рецензентов? Нет, разумеется! Нет, разумеется... Не топить их надо, а помочь им».

Слова о помощи, — как говорится, золотые слова.

Да, номер «10 лет», как и «Эстрада в тупике», имел успех у зрителей всех городов, куда я приезжал на гастроли, и на Украине и в Белоруссии, потому что старая эстрада уже всем набила оскомину и зритель хотел на концертах ощущать дыхание новой жизни.



Это было в декабре 1929 года. Войдя в купе мягкого вагона Москва — Нижний Новгород, я увидел девушку, лицо которой показалось мне знакомым. Не вспомнив, кто она, я только поздоровался и занял свое место.

— Вы меня не узнаете? — негромко, смущаясь, спросила девушка. И вот тут, когда я услышал ее голос, я вспомнил, что год назад нас познакомили в Харькове, в летнем театре «Тиволи», где я тогда гастролировал. Девушка всегда сидела в первых рядах, а во время антракта приходила за кулисы. Она была начинающей певицей. Мне тогда рассказали, что она выступает в клубах. Хотела быть драматической актрисой, затем пробовалась в оперетте, но в песне почувствовала себя увереннее всего.

В «Тиволи» в одной программе со мной выступала одна из талантливейших на Украине исполнительниц жанровых песен Ядвига Махина. И эта молодая певица, сидящая сейчас со мной в купе, чуть ли не каждый день приходила слушать Махину, от которой была в восторге и считала, что у нее есть чему поучиться.

Одесская певица Ядвига Махина действительно была мастером в своем жанре. Для интимных песенок, которые она исполняла, Махина создавала особую обстановку. На затемненной сцене словно бы возникал уголок гостиной, где в глубоком кресле, у столика под абажуром, обло-

котившись на руку, сидела героиня ее песен. Голос у Махиной был совсем маленьким, но очень задушевым, бархатным. Зрители, замороженные атмосферой возвышенной любви, о которой говорилось в каждой ее песне, слушали ее в такой тишине, что не пропадало ни одного слова. Махина стала первой исполнительницей популярной в те годы песни Матвея Блантера «Фудзияма» — о японских Ромео и Джульетте. Грустный ее характер соответствовал манере певицы. Каждая спетая Махиной песня превращалась в своеобразную миниатюру, отличную в законченную художественную форму. Среди множества исполнительниц этого жанра Ядвига Махина была единственной и неповторимой. И неудивительно, что начинающая тогда Клавдия Шульженко ходила на ее выступления.

Оказалось, что за прошедший год Шульженко добилась заметных успехов, — она ехала вместе со своей пианисткой в Нижний Новгород, куда ее пригласили для участия в концертах. Поезд двигался медленно, и от Москвы до Нижнего у нас было время, чтобы рассказать друг другу о своей жизни. Я узнал, что Шульженко начинала в харьковском Краснозаводском театре драмы. Но режиссер Нелли Влад, ученик Николая Синельникова, открыл в ней способности певицы и строил спектакли таким образом, чтобы в них было место для песни. Сыграла Шульженко и в спектакле «Дети Ванюшина», но все же решила стать эстрадной певицей.

— Вот видите, Володя, как бывает, — еще недавно я приходила в «Тиволи», чтобы слушать мастеров и учиться у них, а теперь и сама буду выступать в концерте.

Дорога пролетела незаметно — мы то весело болтали, смеялись и дурачились, то обсуждали наши эстрадные дела, то рассказывали друг другу случаи из своей жизни.

Заметив на ее руке обручальное кольцо, я вопросительно взглянул на Шульженко. Чуть смутившись, она пояснила, что за два дня до отъезда из Харькова была помолвлена.

— Свадьба весной будущего года. Приезжайте, Володя, будете дорогим гостем.

А я, вместо того чтобы поздравить и поблагодарить, вдруг брякнул:

— На свадьбу приеду обязательно, но только не в качестве гостя!

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

— В качестве жениха!

Оценив всю нелепость и невероятность этого ответа, мы расхохотались.

Наконец Нижний Новгород. Нас закрутила пред-премьерная суета. Встречи стали случайными и короткими, но особая, романтическая атмосфера вагонного быта продолжала нас окружать. Мне, конечно, не терпелось услышать пение Шульженко, и в то же время я волновался за молодую певицу, потому что на афише мюзикхолла стояли знаменитые имена; уникального жонглера Максимилиана Труцци, единственных в то время исполнительниц русских частушек Веры Глебовой и Марии Дарской, Георгия Немчинского, впервые выступавшего на эстраде с кинофельетоном, конференсье Михаила Гаркави. Сумеет ли Шульженко встать вровень с ними?

Но молодая певица не потерялась среди этих мастеров. Ее непосредственность, обаяние, доверительный тон, которым она исполняла свои незатейливые песенки — «Папиросница и матрос», «Чикитта», «На санках», — покорили сердца слушателей. Этот успех многое для нее значил — он открывал Клавдии Ивановне дорогу на главные эстрады страны.

Когда я увидел ее на сцене, она мне понравилась еще больше. Может быть, меня поразило ее преображение. В эти дни мы много шутили, смеялись, но я заметил, что ей свойственны грусть и меланхолия, мечтательная задумчивость. А на сцене она оказалась совсем другой — бодрой, задорной и очень современной. Она лукаво пела о том, как мчались с горки санки и как она соглашалась отдать сердце юноше, шепчущему в этом немислимом полете слова любви, — а зрители видели юное существо, одетое в строгое черное бархатное платье, не закрывавшее ног, с белым воротником и большими белыми манжетами, которые подчеркивали ее юность и придавали особую мягкость облику. Этой мягкостью отличалось исполнение Шульженко лирических песен. Незаметный и быстрый переход от задорности к лирической мягкости поражал. Да она не только была талантлива, но и уже многое умела.

Я во время этих гастролей кроме пародии «Эстрада в тупике», куплетов «Ловите, ловите жар-птицу...» исполнял и новый номер — «Эволюция танцев» Павла Григорьева.

В нем высмеивались мещанские нравы. В каждом танце — будь то вальс, краковяк, танго или чарльстон — с помощью куплетов и пластики создавался образ представителя той или иной социальной среды. Так, в старинном вальсе у меня кружились семинарист и генеральская дочка. А в финале, как бы зачеркивая все эти отжившие манеры и утверждая ритмы новой жизни, исполнялось заливчатское «Яблочко». Этот номер завершал всю программу мюзик-холла.

Гастроли подходили к концу. Успех создавал у всех самое праздничное настроение. Именно с таким настроением и пришли все участники этой программы на вечер в ресторан «Россия», чтобы отпраздновать удачное завершение гастролей и встретить новый, 1930 год.

Мы с Шульженко сидели за столом рядом, и я вдруг заметил, что обручальное кольцо с ее руки исчезло.

— Что случилось? — спросил я.

— Володя! О покойниках не надо говорить, — сказала она с тяжелым вздохом.

— Он умер? — спросил я со страхом.

— Для меня...

И вот мы снова в вагоне поезда, едем в Москву. По-прежнему шутим и смеемся, но что-то новое начинает рождаться в наших отношениях. В Москве мы проводим два дня вместе, а потом расстаемся: я уезжаю на гастроли в Харьковский цирк, а Шульженко должна на несколько дней задержаться в Москве для приобретения нового репертуара.

Придя проводить меня на вокзал, Клавдия Ивановна принесла объемный сверток и сказала:

— Это валенки. Пожалуйста, передайте их отцу. Мы живем на Москалевке. Вот адрес. — И, понимая всю необычность просьбы, добавила: — Так, Володя, вам будет легче познакомиться с моими родителями — они у меня простые, сердечные и гостеприимные люди.

В Харькове, чтобы произвести впечатление, я надел на себя все самое дорогое, что у меня было, — шубу «на лире», как называлась тогда меховая подкладка, шапку-гоголевку — и, прихватив спасительные валенки, отправился на Москалевку.

В письме, которое я вскоре получил от Шульженко, она писала, что отец обратил внимание на шубу, особенно на хвостики меховой подкладки, и сразу понял, что это жених. Выбор одобрил.



"В напке  
Лау в..!"

И полетели письма: сначала из Харькова, потом из Ростова, куда я отправился на гастроли по приглашению ЦУГЦа (Центральное управление государственными цирками), затем из Одессы в Ленинград, а из Ленинграда в Одессу...

И наконец получаю самое важное: «Я посылаю Вашей маме письмо, передайте ей, пожалуйста. Выезжайте из Одессы 11-го апреля и обязательно встречайте меня, а потом мы пошлем Вашей маме пригласительную телеграмму, и будет все в порядке».

Дрожащими от волнения руками я передаю маме письмо и вдруг слышу ужасное, безнадежное:

— Только через мой труп.

По какой же причине должен был я лишиться своего счастья? А все дело в том, что за полгода до нашей встречи с Шульженко мой старший брат женился на артистке Марии Ивановне Дарской. Со слезами на глазах мать воскликнула:

— Сначала Эмиль! А теперь отступает от закона предков и младший сын.

Собрав всех родственников, мать произнесла перед ними речь, полную обиды и горечи. Закончила она ее такими словами:

— Что же это получается? С одной стороны Ивановна, с другой стороны Ивановна, а я, мадам Кемпер, — в середине?! Что скажут предки?!

Не дожидаясь ответа предков, она запретила мне ехать в Харьков. А я, маменькин сынок, не посмел ее слушаться. Да нет, я слишком любил мать, слишком много у меня с ней было связано, — я не мог допустить, чтобы она страдала от горя.

И вот я сижу в Одессе, мучаюсь, переживаю, не решаясь ничего написать, и сердцем рвусь в Харьков. И вдруг получаю роковое письмо: «Вы сами разрушили нашу мечту». Но бог, уже не знаю чей, сжалился надо мной: харьковский Посредрабис прислал мне приглашение на участие в майских праздничных концертах.

Мы выступаем с Шульженко в одной программе. Она меня буквально не замечает, а в антракте подводит ко мне молодого человека и представляет:

— Знакомьтесь, Володя, — мой жених.

Подавленный, едва скрывая отчаяние, я пробормотал какие-то слова, а сам решил: сейчас же брошу все и уеду в Одессу, видеть этого я не в силах. Но чувство долга



взяло верх, — я отработал свой номер и уже собирался уходить, как снова появилась Шульженко с женихом. В руке у нее был театральный чемоданчик — она зашла попрощаться.

Что тут со мной сделалось, не знаю, но только я вырвал у нее из рук этот чемоданчик и швырнул его в дальний угол. Жених хотел схватить меня за грудки, но я выхватил браунинг — у меня было право на ношение оружия еще со времен гражданской войны, когда в составе эстрадной бригады выезжал в районы Одесской области, где орудовали остатки банды Тютюника. Нет, я не собирался его убивать, это было рефлекторное движение. Но жених, бросив невесту, подбирающую содержимое своего чемоданчика, исчез в мгновение ока.

Я уехал в Одессу. И если до этого во мне жила уверенность, что все равно мы будем вместе, то теперь я понимал: все кончено. Приближалась весна, Одесса расцветала, но это не радовало меня. Я страдал: не ел, не пил, худел, бледнел и молчал. Мать, видя, как мается ее любимый сын, старалась меня разговорить. А потом изрекла:

— Володыню, запомни: тянуться надо к тому, кто тянется к тебе!

Несмотря на всю туманность этой фразы, я понял, что она готова сдаться. Но что мне теперь ее согласие?.. Оно ничего не может изменить. Не суждено...

Двадцать второго апреля я получил письмо. В первый момент не решался его вскрыть — уж не коварное ли это приглашение на чужую свадьбу? Но письмо оказалось полным уныния, пессимизма, обреченности... Были в нем и стихи:

«Я сердцем никогда не лгу,  
Над чувством не терплю опеки.  
И вот теперь сказать тебе могу —  
Ты привязал меня к себе навеки...»

Телеграмма в Харьков. Встреча на вокзале. Счастливое бракосочетание...

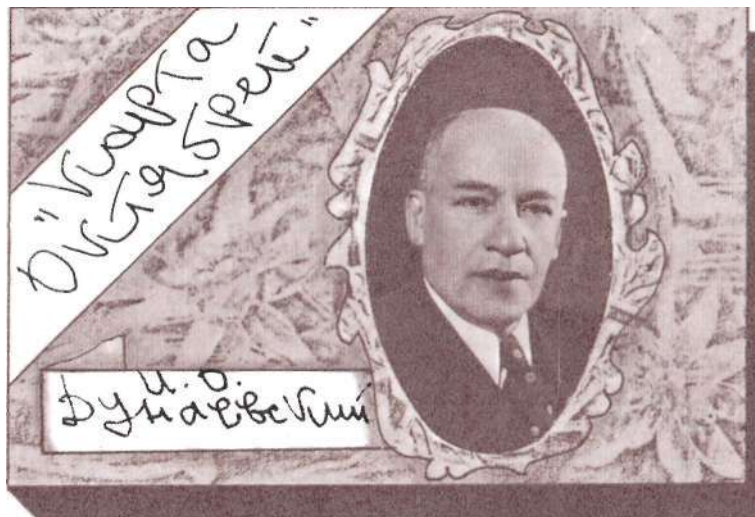
А летом 1930 года наши совместные концерты проходили в моей родной Одессе. Мне очень хотелось, чтобы эти придирчивые, требовательные и, я бы сказал, беспощадные одесситы приняли и полюбили еще неизвестную им певицу. В те годы на одесских сценах блистала Ядвига Махина, большим успехом пользовались Зоя

Санович, Тамара Стрюкова, Меда Адем, Нина Ронская, Нелегко было состязаться с ними. Но одесситы проявили чутье и вкус — они признали Клавдию Шульженко.

Больше всего меня интересовало мнение одного зрителя, присутствовавшего на концерте в Доме искусств РАБИСа. Этот человек, прятая свои добрые глаза за толстыми стеклами пенсне, был легендой Одессы, покровителем и учителем всех ее музыкально одаренных детей. Он взрастил Давида Ойстраха, Михаила Фихтенгольца, Елизавету Гилельс, Самуила Фурера, Бориса Гольдштейна. Меня интересовало мнение Петра Соломоновича Столярского. Именно ради этого одного человека и был мною организован концерт в Доме искусств РАБИСа. По окончании его Столярский пришел к нам за кулисы. Он обнял меня и сказал:

— Ну, Володя! Твоя Клавочка — не меньше!

На своеобразном языке Столярского это означало — высший класс!



Начался новый этап в моей жизни. Теперь уже нельзя было думать только о себе, я чувствовал ответственность за другого, близкого мне человека. Сразу возникло множество вопросов. И самый главный: где жить? Семейную жизнь артистов эстрады многое осложняет.

Прежде всего — непрерывные переезды. А это значит — разлуки. Поэтому естественно желание иметь где-то на земле место, где легче всего встретиться. Вопрос о месте нашего дома был решен очень просто: и Клавдии Ивановне и мне нравился Ленинград, и мы именно там в 1930 году обосновали наш семейный очаг. Помогло этому и письмо от управляющего ГОМЭЦа (Государственное объединение музыки, эстрады, цирка) Александра Морисовича Данкмана, в котором сообщалось, что моя творческая заявка на новый номер принята и осуществление ее будет проводиться в Ленинграде, где для этого создана специальная группа.

После моих выступлений в Таврическом саду, вызвавших в прессе столько споров, я послал в ГОМЭЦ творческую заявку на музыкально-литературный монтаж, посвященный XIII годовщине Октября. Номер «10 лет» я не считал совсем неудавшимся. Да и Симон Дрейден в своей рецензии писал, что при всех огрехах он имел огромный успех. Мне хотелось на основе этого номера, но более продуманно, с более строгим отбором тем и мелодий создать новый, включавший в себя уже и темы первой пятилетки и темы индустриализации страны.

Мою заявку приняли. Посылая ее, я не рассчитывал на какую-то особую помощь, я привык уже работать на свой страх и риск, все делать самостоятельно, вплоть до выбора и оплаты автора. Поэтому ответ Данкмана меня очень взволновал, а слова «создана специальная группа» даже испугали — я не представлял работы над своими номерами с таким большим количеством людей.

Среди творческих работников, которых Данкман привлек для подготовки моего нового номера, оказалось много известных и уже хорошо зарекомендовавших себя специалистов. Литмонтаж было поручено сделать эстрадному автору Михаилу Туберовскому. (Во многих статьях ошибочно назван А. Флит. — В. К.) Хорошо зная советскую поэзию, Туберовский удачно выбрал отрывки из произведений Маяковского, Асеева, Жарова, Светлова, Демьяна Бедного и других поэтов, органично соединил их связками. Использовал он также революционные и бытовые песни.

Композитор Семен Фрейденберг очень тонко подобрал и смонтировал музыкальные фрагменты. Исаак

Осипович Дунаевский, который делал оркестровку и дирижировал оркестром, не раз на репетициях выражал восхищение его работой. Оформлял номер тогда еще совсем молодой талантливый художник Николай Павлович Акимов. Это он, вникнув в замысел, предложил повесить во весь задник сцены большую карту нашей страны. Потому-то номер и получил название «Карта Октябрей». Позже Акимов оформил еще один мой номер — «36 декад», а Дунаевский написал к нему музыку.

Был приглашен и режиссер — Екатерина Смирнова, к этому времени удачно поставившая несколько эстрадных номеров. Курировать всю работу нашей группы Данкман поручил самому беспощадному критику — Симону Дрейдену.

Работа в коллективе имела для меня огромное значение. И чем тщательнее и глубже обсуждали мы каждую деталь, тем больше я понимал и чувствовал, что это и есть, наверное, то, о чем я всегда мечтал, к чему стремился. Только с оркестром уже готовый номер репетировался целый месяц, хотя с самых первых встреч с Дунаевским мы хорошо понимали друг друга. Словом, работалось весело, с азартом.

Мне никогда еще не приходилось быть центром внимания такого количества людей, озабоченных только тем, чтобы мне было лучше, чтобы все у меня получалось хорошо, чтобы все мои движения и интонации достигали предельной выразительности и никакая мелочь не портила бы впечатление. От столь непривычного внимания можно было и растеряться, даже ощутить какую-то подавленность. Но эта общая работа оказалась захватывающе интересной. Мысль, подсказка, предложение одного рождали ответные мысли и предложения других, и это был необыкновенно увлекательный процесс.

А работа с режиссером? Для меня, артиста, привыкшего бороться с материалом один на один, проверить верность решения на случайных слушателях и окончательный ответ находить только у зрителя, она казалась просто роскошью. С одним тобой занимается, бьется режиссер, и ты сразу отбрасываешь десятки мелочей, которые, если бы остались, могли испортить впечатление, а то и погубить номер. Но дело было не только в корректировке, Смирнова добивалась от меня того, чего



требовали от своих учеников и исполнителей Мейерхольд, Фореггер, Голейзовский, — определенных движений, ритмичных и четких, в которых ярко ощущался бы дух современности. А какое удовольствие было работать с Дунаевским, которого я знал еще по Харькову! Он прекрасно владел оркестром, музыканты беспрекословно выполняли его указания, он быстро находил решения трудных мест, а главное, умел искренне радоваться успеху других.

Мне нравилось, что от меня требовали в исполнении большей четкости формы, строгости средств и подлинного пафоса, заразительности. Все новые и новые трудности, которые мне приходилось преодолевать, доставляли мне только удовольствие, потому что впервые я многое делал не интуитивно, а совершенно осмысленно. Теперь мне стало просто необходимо понимать, почему я что-то делаю так, а не иначе, понимать настолько, чтобы объяснить это не только себе, но и своим коллегам, — лишь тогда возможно было достичь полной согласованности.

Мои коллеги знали меня по выступлениям и откровенно удивлялись, что куплетист и чечеточник отважился на воплощение такой серьезной темы и, главное, что это у него получается.

Репетируемый номер был разнообразен по средствам, что позволяло мне использовать все свои умения: петь куплеты, читать стихи, подтанцовывать, исполнять драматические сцены и еще многое другое. От прошлого номера, «10 лет», остался только стержень и два-три фрагмента, а большинство эпизодов, стихов, музыки было новым.

И вот наконец день премьеры в Ленинградском мюзик-холле. Мой номер «Карта Октябрей» завершал первое отделение, а во втором шел Теаджаз Леонида Утесова. Понимая всю ответственность и дерзость своей задачи, я вышел на сцену, волнуясь, как никогда. На заднике за моей спиной висела карта Родины. В стихах, куплетах, сценках я должен был отобразить ее новую историю. И странное дело, эта карта, — ее идею, по признанию самого Акимова, подсказала ему карта ГОЭЛРО, по которой академик Кржижановский в 1920 году докладывал Владимиру Ильичу Ленину планы электрификации страны, — эта карта, еще пока как бы немая, вселяла в меня силу. Окинув ее взглядом, слов-

но ждущую перемен, я приступал к своему рассказу. Он начинался с картины империалистической войны. На фоне залихватской солдатской песни «Соловей-соловей, пташечка...», звучавшей в оркестре, под звуки ликующих фанфар и кликов «Мы победим!» я изображал дрожащего от холода в окопе солдата, который не понимал, почему он должен здесь сидеть и за что воевать. И если фраза «Соловей-соловей, пташечка...» взлетала лихо, то «канареечка» звучала действительно жалобно, и весь энтузиазм мелодии сходил на нет. А в оркестре, постепенно перекрывая звуки грохота снарядов, зарождалась тема недовольства и возмущения.

Эпизод в Зимнем, с интригами и развлечением двора, показывал всю пропасть между интересами тех, кто воюет, и тех, кто посылает воевать.

Затем музыка резко переводила действие в февраль семнадцатого. Шел рассказ о братании на фронте и о радости солдат, узнавших, что кончилась война. Но тут появлялся Керенский со своим лозунгом «Война до победного конца». Эпизод с Керенским был выразительно решен музыкой. Речь театрально позирующего Керенского шла на фоне «Марсельезы», которая постепенно переходила в ритм вальса. Но веселый вальс прерывался резкими криками офицеров: «Воевать! Воевать! Только не бунтовать!»

Затем картина взятия Зимнего, залп «Авроры». Я стою в левом углу сцены, освещенный прожектором, а на карте мигает огонек — в том месте, где обозначено «Петроград». И звучат стихи Маяковского:

«Которые тут временные?

Слазь!

Кончилось ваше время».

Эпизод завершался песней «Вихри враждебные...». В сценах гражданской войны я не показывал конкретно ни Махно, ни Петлюру, как это было в программе «10 лет», а создавал собирательный образ бандита, который появлялся под песню «Тишина» на мелодию старинного романса Кошеварова. Заканчивался эпизод трагическими стихами: «Эй, руби, стреляй, дави! Украина вся в крови».

Потом начинался рассказ о наших победах, и на карте вспыхивали огоньки на Перекопе, в Каховке, Одессе, на Дальнем Востоке, на Урале, в Средней Азии.



Музыка,  
любовь  
и счастье





В оркестре постепенно затихали боевые мелодии и вступала музыка мирной жизни, мирного строительства. Энергичные звуки песен энтузиастов спорили с обрывками мелодий времен нэпа. Я использовал куплеты «Рви цветы, пока цветут», исполнив их подчеркнуто пародийно. Эти куплеты о нэпманской «жажде жизни» я пел в двадцатых годах.

Начиная рассказ о периоде мирного строительства, я почти физически ощущал, как один за другим загорались за моей спиной огоньки Шатуры, Волхова, Днепрорэса, Турксиба... В конце эпизода запылали слова «Догнать и перегнать» и цифры «5 в 4» — боевой лозунг первой пятилетки. А тем временем в зале и на сцене убирался свет и в темноте, переливаясь яркими огнями, вспыхивала карта Родины. Стоя в луче прожектора, я заканчивал номер стихами Маяковского:

«Лет до ста  
расти  
нам  
без старости.  
Год от года  
расти  
нашей бодрости.  
Славьте,  
молот  
и стих,  
землю молодости».

Читая стихи, исполняя монологи и куплеты, я пользовался средствами актерской выразительности. Но так как весь номер длился пятнадцать минут и я все это время находился на сцене, то переодеваться, конечно, было некогда. Акимов придумал для меня трюковый костюм: черная куртка на «молнии» — тогда они только-только появились. «Молнию» можно было быстро застегнуть и расстегнуть, одновременно убирая деталь костюма очередного персонажа — тельняшку матроса с «Авроры», манишку нэпмана, наган бандита, патронташ красноармейца, — выполненную методом аппликации.

Я понимал, что такой номер может иметь настоящий успех и оказывать воздействие на зрителя лишь в том случае, если исполнитель сумеет отдаться ему целиком, если будет не изображать пафос, а по-настоя-

щему его испытывать. И с гордостью могу сказать, что мне всегда это удавалось.

На этот раз весьма положительно отозвалась о номере и ленинградская пресса. Авторы рецензий подчеркивали, что это «не плакат, не агитка, а настоящее произведение искусства».

Но, пожалуй, самой высокой оценкой моего выступления было включение его в праздничный концерт, посвященный XIII годовщине Октября. Проходил он в Ленинградском академическом театре оперы и балета, и на нем присутствовал Сергей Миронович Киров. Впервые в столь торжественном мероприятии участвовали эстрадные и цирковые артисты — им было отдано все третье отделение.

Подтверждением актуальности, своевременности этого номера было и то, что на эстраде вскоре появились ему подобные, в частности «Товарищ Беккер» Александра Менакера.

В Ленинграде я выступал с этим номером вплоть до тридцать третьего года, а потом гастролеровал с ним в Нижнем Новгороде, Ростове-на-Дону, Харькове, Воронеже, Казани, Одессе.

Доводилось мне демонстрировать его не только на сценах мюзик-холлов, но и на манежах цирков, где номер получался не менее эффектно. Для гастролей была сделана портативная складная карта, обслуживаемая ассистентом. Его обязанности чаще всего выполняла Шульженко.

А когда я работал в Одессе, мне помогал один из униформистов цирка, тогда еще юный Роман Ширман, ставший впоследствии артистом популярной музыкально-эксцентрической клоунской группы братьев Ширман.

С тех пор прошло немало лет, и вот недавно мне довелось узнать, что номер этот люди, видевшие его, не забыли до сих пор, вспоминают его и пишут о нем критики. В книге «Воображаемый концерт» я с удовлетворением прочитал: «Карта Октябрей» Владимира Коралли стала на эстраде явлением нового искусства». И еще: «Успех фельетона «Карта Октябрей» доказал сценичность нового материала, взятого из жизни. Осенью 1930 года зритель еще не знал погодинских пьес; слова «ударник», «пятилетка», «темп» только проникали со страниц периодической печати в большую литературу и на театральные сцены. Владимир Коралли за-

говорил об этом с эстрады взволнованно, впечатляюще, что усиливалось музыкой и ликующими огнями новостроек, загоравшимися на карте, на фоне которой выступал артист. Литературно-музыкальный монтаж «Карта Октябрей» продемонстрировал новые возможности жанра. Он доказал, что фельетон легко вбирает в себя положительный заряд, что он способен не только высмеивать и стегать, но и воспитывать, прославлять, призывать!»

Работа над этим номером оказала на меня большое влияние. С новых позиций стал я оценивать свой репертуар, за многое мне стало стыдно. Я понял, насколько легковесными, литературно невысокими были некоторые произведения, которые я исполнял. И вскоре я от них отказался. В поисках текстов для новых номеров я стал обращаться к лучшим эстрадным авторам и драматургам того времени — Владимиру Соловьеву, Иосифу Пруту, Иогану Зельцеру, Илье Финку и Михаилу Червинскому.



Когда я еще выступал с «Картой Октябрей», меня пригласили участвовать в спектакле «Условно убитый» по пьесе Воеводина и Рысса, который ставил в Ленинградском мюзик-холле известный режиссер Николай Ва-

ильевич Петров. Со многих точек зрения это предложение было для меня заманчивым. Во-первых, оно обещало едва ли не первое в моей жизни участие в настоящем драматическом спектакле. Во-вторых, режиссер так выстроил мою роль, а я должен был играть начальника маневров Бейбуржуева, что она органично вбирала некоторые мои эстрадные номера. И в-третьих, привлекала совместная работа с моим другом и учителем Леонидом Осиповичем Утесовым: ему предстояло сыграть главную роль — телеграфиста Стопку Курочкина.

Предполагаемый спектакль, в комедийной форме рассказывавший о подготовке населения к обороне, которую в то время активно проводил Осоавиахим, должен был включать в себя множество цирковых и эстрадных номеров.

Для сцен маневров, погони и схваток привлекались цирковые артисты: три номера каскадеров, велосипедисты, номера школы верховой езды. Известный в то время полетчик Конев исполнял свои комические трюки в гриме и костюме Утесова, подменяя его в тех сценах, когда санитары, считая Курочкина как бы убитым (хотя он себя таковым не считал), гнались за ним с носилками, а он убегал от них буквально под самый потолок.

Клавдии Шульженко была поручена роль мороженщицы Машеньки Фунтиковой. Эта маленькая роль — мороженщица появилась в короткой сценке первого действия — была для Шульженко интересна только своей незамысловатой песенкой, которая давала возможность создать образ девушки-мещаночки:

«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!»

Роли двенадцати апостолов в сценах рая, куда попадал условно убитый Стопка Курочкин, исполняли ар-

тисты утесовского Теаджаза. Спектакль получился веселым и очень современным.

Целых пять месяцев «Условно убитый» ежедневно шел с аншлагами.

В роли Бейбуржуева мне больше всего нравился эпизод беседы с паровозом. Я обращался к старому, заржавленному паровозу и старался возродить его к жизни.

Паровоз в какой-то момент как бы оживал, отвечая на мои вопросы: то кивал фарами, которые вытягивались, как хоботки, то издавал диссонирующие гудки, означавшие, что у него нет сил. Под конец мне удалось убедить этого старого служаку, что надо быть всегда бодрым и молодым.

И паровоз молодец на глазах у зрителя — сверкал новыми медными деталями, сиял фарами и издавал веселые гудки.

Музыку к спектаклю написал композитор Дмитрий Шостакович. Особым успехом пользовалась песня «Под Бахмачом», которую я исполнял после разговора с паровозом:

«Под Бахмачом, под Ворожкой  
В горячий бой, в серьезный бой  
ходили мы с тобой.

Эх, степь не маками цвела —  
Казацкими погонами.  
Гуляла песня, степью шла  
За нашими вагонами...»

Самым интересным для меня была работа с Николаем Васильевичем Петровым — он умел разрабатывать психологические ходы образа. В разговоре с паровозом режиссер добивался от меня, чтобы я чувствовал себя агитатором, пропагандистом. Требуя четкости всех смысловых кусков, Петров хотел, чтобы я был естественным в общении с моим необычным партнером.

В это время судьба предложила мне еще один вариант выбора: меня пригласили сниматься в кино. В 1933 году режиссер Михаил Александрович Авербах ставил свой первый звуковой фильм — «Кто твой друг» по сценарию белорусского писателя Петруся Бровки. Он и пригласил меня сниматься в этом фильме. Я сказал,

что приму его приглашение только при условии, если там будет сниматься и Шульженко.

В это время мы с Клавдией Ивановной перешли на работу в Военно-театральное бюро (ВТБ) при Ленинградском Доме Красной Армии. За бюро числилось много площадок, а дома Красной Армии, как выяснилось, имелись почти во всех крупных городах — от Киева до Хабаровска.

Разъезжая по стране, мы постоянно были заняты в концертах и даже могли устраивать свои сольные вечера песни, сатиры и юмора.

Однако предложение Авербаха показалось нам заманчивым, и мы дали согласие на съемки. В фильме участвовали Черкасов, Кмит, Свердлова, общение с которыми и на съемочной площадке и в перерывах между съемками обещало быть очень интересным.

Но перед самым началом работы выяснилось, что фильм будет сниматься в немом варианте, и это умерило наш энтузиазм. Особенно огорчилась Шульженко, так как в ее роли главное были песни, которые должен был писать Дунаевский. А в немом варианте какие же песни! Но все-таки Шульженко не отказалась от роли и выразительно сыграла молодую ткачиху хлопчатобумажной фабрики Веру. Я играл сына кулака Костю Мигуцкого. Фильм, посвященный комсомольцам тридцатых годов, имел успех и два месяца не сходил с экранов столичных кинотеатров.

Но все же и кино не соблазнило меня. Я оставался верен эстраде и постепенно продолжал расширять диапазон своего репертуара: начал читать рассказы, оформленные музыкально. Один из таких рассказов — о подпольной работе комсомольцев восемнадцатого года — написал для меня мой земляк Иоган Зельцер. Это произведение привлекло меня тем, что в него легко монтировались песни и куплеты.

Номер начинался и заканчивался популярной в то время песней «Крутится-вертится шар голубой...», которая позже обрела славу в трилогии о Максиме в исполнении Чиркова.

С тех пор и появились в моем репертуаре не только рассказы, но и музыкальные фельетоны, монологи, а также сатирические куплеты. Эти жанры требовали новых выразительных средств и предоставляли большие возможности для их использования.



В 1938 году во время гастролей по Украине мы встретились в Киеве с директором джаза Якова Скоморовского Давидом Вольским. Он хорошо знал мой репертуар и творческие возможности Шульженко и предложил нам стать солистами этого джаза.

Сам Яков Борисович Скоморовский был трубачом высокого класса, входил в первый состав Теаджаза Леонида Утесова. В те годы джазы становились все более популярными и появлялись один за другим. Возник «Циркоджаз» Петровского, «Киноджаз», созданный артистом кино Шлихтингом, «Джаз-интервью» Кемпера и один из первых наших джазов — Цфасмана.

Джаз Якова Скоморовского выступал в основном в ресторанах и кинотеатрах. В его репертуаре были фокстроты, блюзы, танго и другие танцевальные ритмы зарубежных композиторов.

Мне довелось слышать этот джаз в Ленинграде, когда он уже не был чисто инструментальным, а имел в составе певцов — Соловьеву и Зелигмана, который еще и играл на скрипке. Певцы работали в разных манерах: Соловьева обладала роскошным оперным голосом, а Зелигман почти наговаривал текст. В их репертуаре было несколько интересных произведений, но, как мне показалось, форму их подачи артисты не нашли.

Мое внимание привлекли две песни, которые пел Зе-

лигман. Это «Руки» на музыку Жака и на слова Лебедева-Кумача и «Тачанка» Листова на слова Рудермана. Услышав «Руки», я сразу подумал: вот песня, которую должна петь Шульженко! Она словно для нее создана!

Позднее я узнал от Скоморовского, как эта песня родилась. Однажды в ресторан, где играл оркестр, пришел с друзьями Лебедев-Кумач. Его поразили руки пианиста-виртуоза Симона Кагана. И он тут же, за столиком, написал стихи: «Руки, вы словно две большие птицы...» — и подарил их Кагану.

Очень понравилась мне и «Тачанка»: я сразу почувствовал ее внутренний темперамент — она была словно из огня и вихря. Но в исполнении Зелигмана не было ни огня, ни вихря. Он спокойно проговаривал текст, держа под мышкой скрипку. Какой уж тут темперамент и о каком молодом пулеметчике могла идти речь?!

Вольский, приглашая нас в этот коллектив, сразу же определял наше главенствующее положение. Оно было отражено даже в наименовании: «Джаз-ансамбль под руководством Якова Скоморовского, при участии Клавдии Шульженко и Владимира Коралли». Кроме нас в коллектив влилась еще и танцевальная пара — Лидия Ивер и Аркадий Нельсон. Но, как оказалось, Скоморовский считал свой коллектив главным образом музыкальным и на солистов — певцов и танцоров согласился скрепя сердце, — понимал, видимо, что без них джаз не сможет выдвинуться в первые ряды. Но его внутреннее несогласие постоянно сказывалось в работе. Те полтора года, что мы у него пробыли, нам приходилось постоянно преодолевать это сопротивление. И все же нам многое удалось сделать и многому научиться.

Приход солистов внес существенные изменения в жизнь коллектива. Начались интенсивные поиски новых произведений, привлечение новых авторов и композиторов. И хотя мы с Клавдией Ивановной пришли в ансамбль не с пустыми руками, у нас был довольно разнообразный репертуар, — мы и здесь продолжали его пополнять. Специально для Шульженко были написаны песни «Мама» Табачникова и Гридова, «Андрюша» Жака и Гридова, «Челита» Феркельмана и Лабковского, а в известной песне «Встречи» на музыку и слова Волкова, которую в те годы с большим успехом исполняла Изабелла Юрьева, была сделана для Клавдии Ивановны новая оркестровка.



В моем репертуаре появился рассказ «Совершенно-летие», который я исполнял в джазовом сопровождении на музыку Дунаевского, и ряд других произведений.

Осталось на нашей с Шульженко совести одно «черное» дело — мы «ограбили» Зелигмана, отобрав у него «Руки» и «Тачанку», правда с разрешения руководства коллектива. Кстати, результаты нас вполне реабилитировали.

Песня «Руки» в исполнении Клавдии Шульженко совершенно преобразилась. Она стала рассказом о глубокой, романтической любви. Подтекстом, психологической наполненностью певица как бы оживила песню. Ей и в дальнейшем не раз удавалось оживлять песни, не имевшие у других исполнителей достаточного успеха. Так было с песнями «Ваша записка» Бродского и Германа, «Часы» Волкова, которые до нее исполняла известная в свое время артистка мюзик-холла и кино Валентина Токарская.

Над «Тачанкой» я работал с огромным удовольствием. Решил, что это должна быть не просто песня, а как бы музыкальная картинка боя. Аркадий Островский сделал специальную инструментовку, и музыка передавала и ржание коней, и цокот копыт, и залихватский посвист молодого пулеметчика, и стремительное движение тачанки, и треск пулеметных очередей.

Номер начинал оркестр, а в момент самого высокого накала на сцену в ритме вихревой музыки врывался мой пулеметчик. Исполняя песню, он образно передавал ее события, а затем столь же темпераментно исчезал. Без преувеличения могу сказать, что это был, как тогда говорили, «цуг-номер».

Однажды на гастролях в Киеве, в 1940 году, на концерт пришел Александр Евдокимович Корнейчук. Ему «Тачанка» так понравилась, что позже он сказал:

— Вот уж не мог себе представить, что такая, казалось бы, запетая песня может снова стать свежей и молодой! Да еще в джазовом сопровождении!

Именно с того времени мы подружились с Александром Евдокимовичем.

Как раз в дни наших гастролей в Киеве проходил пленум писателей Украины. На одном из концертов ко мне за кулисы пришел критик, ныне известный писатель Александр Михайлович Борщаговский.

— Вы знаете, что сказал в своем докладе Корнейчук? — спросил он. И процитировал: — «Кто говорит, что

тема гражданской войны устарела? Этим людям я советую пойти в цирк (там проходили наши концерты) и послушать «Тачанку» в исполнении молодого Коралли. И обратите внимание, как принимает ее зритель».

Но Скоморовскому наш успех не очень-то нравился. Любую просьбу, как в отношении приобретения новых песен, куплетов, так и о дополнительных репетициях, особенно для Шульженко, он встречал брюзжащей фразой: «Ну и зачем это нашему оркестру нужно?» Только Вольский, понимая, какой вклад вносят солисты в работу оркестра, мог заставить его подчиниться. Но сколько времени так могло продолжаться? Исподволь у меня созревала мысль об организации своего коллектива.

За те полтора года, что мы проработали у Скоморовского, я убедился, насколько выступление с ансамблем делает исполнение песен, куплетов, музыкальных фельетонов более выразительным. Мне и до этого доводилось выступать с оркестрами. В частности, я исполнял куплеты в московском летнем театре «Аквариум» с оркестром под управлением Юргенсона и с оркестром Ленинградского мюзик-холла, которым дирижировал Дунаевский. Но эти оркестры сидели в «яме». Совсем другое дело, когда все исполнители на сцене и возникает взаимодействие солиста с коллективом музыкантов.

Все более тесно становилось нам у Скоморовского, мы мечтали отделиться от него, но теперь уже и не представляли своей работы без коллектива оркестрантов.

В ансамбле Скоморовского я принимал участие в решении не только творческих задач, но и организационных. Примером для меня был блестящий организатор театрального дела Давид Вольский. Набравшись опыта, я почувствовал, что смогу самостоятельно руководить большим коллективом. Нужно было только убедить в этом Клавдию Ивановну. Она колебалась, опасаясь всяческих затруднений и вообще неизвестности. Но в конце концов на такой важный шаг решилась и она.

И вот мы расстались с Яковом Борисовичем Скоморовским и его оркестром, расстались дружески, благодарные ему за то, что он помог нам обрести новые силы и новые планы. Произошло это в конце тридцать девятого года. В Ленгосэстраде нам дали оркестр, в который со временем перешли и некоторые музыканты Скоморовского.

Наш джаз-ансамбль решил следовать принципам утесовского Теаджаза. Для осуществления этого решения

в Ленгосэстраде нам порекомендовали талантливого режиссера и писателя Нестора Сурина, хорошо известного многим артистам эстрады. Впоследствии он работал с Аркадием Райкиным,

С первой же встречи с Суриным у нас установились дружеские отношения. Он оказался необыкновенным выдумщиком, с чувством юмора. Было у него и чувство ритма — качество для нас очень важное. Мы легко поняли друг друга.

Я рассказал режиссеру о нашем замысле — создать музыкальный спектакль, где главным действующим лицом будет песня, не только лирическая, но и шуточная. В программе должны быть также музыкальные фельетоны и куплеты.

— Дайте подумать, — сказал Сурин и через неделю принес готовый сценарий, в котором сюжетно были увязаны все номера и учтены все наши пожелания.

Под названием «Скорая помощь» подразумевалось ателье бытового обслуживания. Они тогда именовались «американками». В «американку» приходили артисты, чтобы привести в порядок свои концертные костюмы, но, как это бывает в подобных учреждениях, обслуживание для клиентов превращалось в муку.

Основным достоинством сценария, я считаю, было то, что автору удалось сделать оркестрантов непосредственными участниками развития действия. Они размещались за несколькими ширмами и музыкой воспроизводили различные звуки, свойственные такому ателье, — стук молотка, стрекотание швейной машинки или шипение горячего утюга. Оркестранты были не только музыкантами, но и артистами, изображавшими мастеров этого горе-предприятия.

Действие начиналось с того, что двое артистов, которых изображали я и Шульженко, приходили в ателье и просили быстро погладить им костюмы. А чтобы клиенты не скучали, обслуживающий персонал (это были девушки из балета) развлекал их. Как раз в это время был расформирован мюзик-холл и много артистов балета остались незанятыми. Мы приняли в наш ансамбль шестнадцать девушек — именно они и играли роли обслуживающего персонала.

В ателье приходили все новые и новые клиенты — музыканты — и узнавали, что в ателье бытового обслуживания есть все, кроме обслуживания. Им предлагалось

самим заняться шитьем, чисткой и глажением. Вот тогда-то они и размещались в отдельных кабинах и начинали показывать свои виртуозные музыкальные номера.

На сцене был установлен огромный патефон с открытой крышкой и с огромной пластинкой на нем. В какой-то миг в зале гас свет и на пластинке возникала Шульженко, исполнявшая свои песни, которые органично вплетались в сюжет спектакля.

Когда общими усилиями удавалось привести в порядок артистический гардероб, кончалось первое отделение, которое представляло собой как бы репетицию ансамбля и солистов. Во втором отделении шло выступление этих же артистов в гастрольном концерте. Но так как зрители уже видели исполнителей в первом отделении, причем в различных ситуациях, то они встречали их как людей уже хорошо знакомых.

Был в нашем спектакле и конферансье, он выступал в образе швейцара. Его роль играл известный в то время опереточный артист Мориц Михайлович Касторский. Он изображал человека, который прежде был борцом. Форменные галуны и аксельбанты выглядели на его могучем торсе очень внушительно. Время от времени швейцар вступал в беседу со зрителями, обсуждая различные злободневные темы и комментируя события.

Спектакль пользовался большим успехом у зрителей, и мы играли его целый год. Ездили с ним по всей стране — Ленгосэстрада получала на него много телеграмм-заявок из разных городов. Добрые слова сказала о спектакле и пресса.

Окрыленные успехом, в феврале сорок первого года мы выпустили второй спектакль, сценарий которого написали Уман и Червинский. В основе его действия был радиоконферанс. На просцениуме устанавливался репродуктор, «загримированный» под огромных размеров саксофон, через него я в шуточной, пародийной форме вел концерт. Саксофон был удобен потому, что я говорил из-за кулис и текст учить было не обязательно. А это значит, что он мог часто меняться и быть предельно злободневным. В некоторых сценах я разговаривал с саксофоном, стоя на сцене. Тогда за кулисами меня подменял кто-нибудь из оркестрантов.

В этой программе я исполнял много куплетов, темы их были различны — от проблем быта до морально-нравственных. Особым успехом пользовались куплеты



Сценарий Д. БРОДКО  
Режиссер М. АБЕРБАХ  
Оператор А. РОГОВСКИЙ  
Художник В. ПОКРОВСКИЙ  
В. Г. ДАНИ

Р. СВЕРДЛОВА  
К. ЖУЛЬЕНКО  
Э. НИКИТ  
Э. МОРЕЛЛИ

ПРОИЗВОДСТВО  
БЕЛГОСКИНО

В зеркале  
Кинорекламы

«Клюет или не клюет» Финка и Червинского, клеймившие взяточничество, бюрократизм, ханжество, халтуру, и шуточные куплеты Стоврацкого «Роман с квасом» — их даже записали на пластинку. После чего «Роман с квасом» был инсценирован Александром Менакером и исполнялся им на эстраде в дуэте с Марией Мироновой. В 1982 году фирма «Мелодия» выпустила эту пластинку снова.

И, конечно, исполнял я свою любимую огненную «Тачанку», которую всегда приходилось бисировать.

Специально для этой программы Михаил Червинский написал рассказ «Вальс», посвященный событиям гражданской войны. Я подобрал к нему популярную музыку. Рассказ шел в джазовом сопровождении.

...Моряк со своим отрядом попадает в окружение. В доме старой учительницы музыки Аделаиды он устраивает временный бастион. Моряк просит учительницу играть танцы, чтобы враги думали, будто в доме бал. Она играет на белом рояле вальсы, польки, кадрили.

Но враги обстреливают дом, и посаженные погибают. Красные занимают город. Выносят тело мертвой Аделаиды и кладут на белый рояль.

Рассказ шел от лица старого капельмейстера. Он остался единственным бойцом, которому удалось спастись. Дирижируя оркестром, капельмейстер время от времени поворачивался к публике, чтобы рассказать очередной эпизод.

Номер этот привлекал меня тем, что включал оркестр в развитие действия.

В этой программе новые песни спела и Клавдия Шульженко. Написанные специально для нее «Сочи» Табачникова и Шварцберга, «Креолка» Феркельмана и Лабковского, «Письмо» Раскина и Карелиной, «Дядя Ваня» Табачникова и Галла, «Не жалею» Фомина и Германа сразу приобрели популярность.

Став солисткой своего ансамбля, Шульженко очень скоро почувствовала преимущество такого положения. Если в оркестре Скоморовского не очень-то считались с требованиями певицы, могли ее заглушать, не желая пользоваться сурдинами в медной группе, из-за чего у меня с Яковом Борисовичем были частые споры, то здесь оркестр целиком подчинялся ее требованиям. Теперь Шульженко могла по многу раз репетировать, оттачивать детали, пробовать разные варианты. Постепенно это стало ее органической потребностью, что, конечно,

благоприятно сказалось на развитии таланта и мастерства певицы.

Оркестром у нас руководил трубач Алексей Семенов. Ему удалось добиться совсем неплохих результатов. Недаром дирижер Большого театра Юрий Федорович Файер и знаменитая певица Валерия Владимировна Барсова, побывав на нашей программе, назвали его «бархатным» джазом. Их поразило, как тонко и чутко сопровождает он солистов.

Положительную оценку критики получила и эта программа. «Механический конферансье-саксофон, — писал Александр Борщаговский, — в отличие от многих немеханических, прежде всего ненавязчив, он играет только вспомогательную роль. Он не главенствует в программе, как это имело место в джазе Скоморовского. Если эти новшества и не решают всех проблем штампов, укоренившихся в эстрадных программах, то все же пытаются внести какую-то свежую струю. Вновь созданный джаз-ансамбль это подтверждает».



Летом 1941 года мы гастролировали в Ереване. Утром 22 июля собрались на репетицию. Как бы ни была хорошо отлажена программа, сколько бы раз мы ее ни показывали, ежедневные репетиции стали нашим правилом. В зале

летнего театра уже начали раздаваться звуки настраиваемых инструментов, нарастал обычный шум приготовления к работе.

Вдруг на сцене появился директор театра Завен Тарумов и каким-то незнакомым голосом произнес слова, от которых у всех похолодело в груди:

— Ребята! Большое несчастье. Война.

Мы замолчали, ошеломленные. А когда опомнились, стали обсуждать наше положение. Что делать? Гастроли еще не кончились. Но какие теперь могут быть гастроли?! Чувство долга, патриотизм, уверенность в скорой победе — именно эти ощущения привели всех к одному решению: наше место — в армии. Совсем недавно, во время войны с Финляндией, мы уже обслуживали бойцов, опыт у нас был. А у меня остался опыт еще с гражданской войны, когда я четырнадцатилетним подростком в составе одесской агитбригады выступал в красногвардейских и красноармейских частях.

Выражая единодушное решение нашего коллектива, я отправил в Ленинград телеграмму: «Дом Красной Армии имени Кирова полковнику Лазареву тчк Считаю себя мобилизованными тчк Ночным поездом выезжаем Ленинград тчк По поручению джаз-ансамбля художественный руководитель Коралли».

Мы решили, что, хотя впереди у нас еще десять концертов, сегодня мы дадим последний и сразу же выедем в Ленинград.

Этот концерт в первый военный вечер никто из участников, наверное, никогда не забудет. Меня, в частности, он поразил тем, что прозвучал совершенно иначе, чем звучал до этого дня, хотя ни у кого и ни с кем не было предварительной договоренности. За такой короткий срок мы не смогли, конечно, подготовить ни одного нового номера. Но все наши старые номера словно преобразились. У них появилась иная направленность. Да и разве мог этот концерт прозвучать по-старому, когда, идя в театр, мы повсюду видели людей с тревожными лицами, не отрывающих глаз от черных репродукторов. Артисты потому и артисты, что могут свое настроение перелить в свое искусство, а свое искусство подчинить своему настроению. Если номер был шутивным, то он становился символом нашего жизнелюбия и веры в победу. А лирические песни, «Вечер на рейде» или «Мама», приобретали суровый военный смысл — в них уже не было



спокойного, мирного ожидания, а звучало тревожное ожидание военных дней и вера в возвращение с победой.

Особый, агитационный смысл приобретала моя «Тачанка» — в этом концерте она была удивительно актуальной. Рассказывая о наших прошлых победах, она вселяла уверенность в победы грядущие, и уж совсем созвучным первому военному дню был исполняемый мною монолог «О характере советского человека», написанный поэтом Владимиром Агатовым, ставшим впоследствии известным в качестве автора песни «Темная ночь». В монологе прославлялись стойкость, героизм, жизнерадостность советского человека. В нем рассказывалось о победах наших музыкантов и танцоров на международных конкурсах. «Иначе играть не умеем, такой уж характер у нас», «иначе плясать не умеем, такой уж характер у нас» — таким рефреном заканчивался каждый фрагмент монолога. Но для концерта в первый день войны я дописал к этому монологу еще восемь строк:

«Стоим за страну свою грудью  
И честно всегда говорим:  
Мы, русские, — мирные люди,  
Но тронут нас — не пощадим!  
Агрессора в прах мы развеем,  
Как делали это не раз.  
Иначе мы бить не умеем —  
Такой уж характер у нас!»

И только одну фразу прибавил я по окончании монолога, фразу, ставшую лозунгом того времени: «Наше дело правое — мы победим!»

Совершенно иначе в первый день Великой Отечественной войны восприняли наш концерт и зрители. Было меньше оживления в зале, и почти не раздавался смех. В каждом слове зрители искали и находили подтверждение нашей негибкости и уверенности в победе.

Ночью мы сели в поезд Ереван — Ленинград. И хотя мы были готовы к переменам, нас глубоко поразило, что за окнами вагонов не мелькают сияющие огни, что на остановках тихо и не заметно обычной вокзальной суеты. К Баку, этому жизнерадостному городу, мы подъехали глубокой ночью. Бакинский вокзал был погружен в глухую, показавшуюся нам злобешей темноту. Ни одного огонька на горизонте. А ведь всего несколько дней назад бакинцы так весело откликались на номера наше-

го ансамбля, на задорные мелодии оркестра, так заво-  
роженно слушали лирические песни. А какими аплодис-  
ментами провожали они Клавдию Шульженко и Аллу  
Ким, изящно исполнявшую акробатический этюд! Как  
беззаботно смеялись моим куплетам «Роман с квасом»  
и «Капризное счастье».

Так на протяжении всего пути нас встречали молча-  
ливые вокзалы. О том, что делается на фронте, узнавали  
от случая к случаю. Мы с Клавдией Ивановной беспоко-  
ились за сына. Ему уже исполнилось девять лет, он был  
школьником, и возить его с собой по гастролям стало  
невозможно. Мы оставляли его у тети в Харькове. Перед  
гастролями на Кавказ договорились, что заберем Гошу,  
возвращаясь в Ленинград. Но теперь все поломалось.  
Телеграмму мы отправили, однако всю дорогу нервнича-  
ли, дойдет ли она вовремя. Прибыв в Харьков, узнали,  
что тут на путях стоит готовый к отправлению вагон Ар-  
кадия Райкина — гастроли его театра в Харькове тоже  
были прерваны. Родственники уже передали Райкину на-  
шего Гошу, чтобы он отвез его в Ленинград. Мы забрали  
сына прямо из вагона.

Ближе к Москве в поезде начали появляться беженцы  
из прифронтовых районов Украины и Белоруссии. Среди  
них я встретил своего старого знакомого из Одессы — ди-  
ректора Барановичской филармонии Исидора Самойло-  
вича Вайнберга. Он рассказал нам о бомбардировках  
Минска, об обстреле с бреющего полета дорог, по кото-  
рым бежали женщины и дети, о детских колясках с мерт-  
выми младенцами. Это повергло нас в ужас...

Наконец добрались до Ленинграда. Ехали по улицам  
и не узнавали города — настолько он изменился. Но  
камни разве могут меняться? И чувствовать тревогу?  
Нет, это люди своим настроением сообщали городу суро-  
вый, тревожный колорит. На Невском, на Литейном, на  
Садовой витрины магазинов заваливали мешками с пес-  
ком. Позднее, проезжая по Аничкову мосту, я невольно  
почувствовал, что здесь чего-то не хватает. Да!.. А где  
же кони Клодта? Вместо них какие-то бесформенные  
глыбы — коней тоже укрыли от осколков мешками с  
песком.

Несколько раз я ловил себя на ощущении, что на той  
или иной хорошо знакомой улице опять чего-то не хва-  
тает. Оглядывался и понимал: это еще один памятник  
исчез под защитной броней песка. Так однажды я не об-

наружил памятника Владимиру Ильичу Ленину у Финляндского вокзала. А потом на Сенатской площади — Петру Первому. И все труднее становилось проезжать по улицам — их перегораживали оборонительные сооружения,

В Ленинграде сразу же узнали, что, согласно телеграмме, наш ансамбль прикреплен к Дому Красной Армии. Нас аттестовали как добровольцев, выдали военную форму, и мы стали называться Ленинградский фронтовой джаз-ансамбль.

Первой нашей заботой стал новый, соответствующий времени репертуар. Но авторов оказалось найти очень трудно — многие ушли на фронт. Пришлось обходиться своими средствами. Никаких «Романов с квасом» и лирических «Рук», сначала решил я, только рассказы и песни о воинах-героях, о стойкости нашего народа. Но потом понял, что шутка — в концерансе, куплетах, песне — необходима бойцу. Может быть, более необходима, чем боевые сто граммов. И мы оставили в репертуаре много веселых, лирических номеров. Из тех, что показались нам подходящими, смонтировали новую программу. И постепенно добавляли в нее наиболее актуальные произведения и то, что можно было быстро подготовить. Вот где пригодились мне уроки режиссера Николая Васильевича Петрова, учившего делать номер агитационным и пропагандистским.

Прежде всего я искал материалы в газетах. «Боец Красной Армии! Настал час, когда ты должен в бою подтвердить нерушимость своей военной присяги!» — эти мы вступительными словами из напечатанной в «Правде» статьи Ванды Василевской начинали мы теперь свои концерты. После этих слов вступала музыка — патриотические марши Дунаевского, Покрасса, Хайта. Наш веселый оркестр быстро научился придавать музыке суровое звучание. О трубах я уж не говорю — тромbones, саксофоны, ударные инструменты обретали в эти военные дни как бы новый характер, они учились играть боевую музыку.

Первые концерты в новом качестве мы давали на призывных участках для тех, кто готовился к отправке на фронт. По плану Политуправления Ленинградского фронта нас посылали в ДКА, на флот, в морское училище Кронштадта. В конце июля состоялся первый выезд на фронт, в район Выборга, где мы пробыли месяц, обслуживая авиационные, артиллерийские, пехот-

**ПРЕМЬЕРА!**

ЛОК РОССНАБФИЛЬМ

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО

ВПЕРВЫЕ НА ЭКРАНАХ ЛЕНИНГРАДА  
НОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

# КТО ТВОЙ ДРУГ?

Пр-во кино-фабр. „Советская Белорусь“, трюста БЕЛГОСКИНО.

Сценарий: П. БРОВНО.

Режиссер: М. АВЕРБАХ.

Оператор: А. РОГОВСКИЙ.

в ГЛАВНЫХ РОЛЯХ

К. ЖУЛЬЖЕНКО. В. КОРАЛЛ

Р. СВЕРДЛОВА. Л. КМИТ.

В. ЧУМАЧЕНКО.

Кадр  
из фильма



ные и зенитные части. Когда наши подразделения стали отступать из-под Выборга, мы уходили вместе с ними, давая концерты для воинских частей, встречавшихся на пути. Так, с армией, и дошли до Ленинграда.

Передвигались мы на прикрепленном к нам автобусе. Перевозили только инструменты, никакого оформления программа не имела. Да и концертных костюмов у артистов не было. Мы выступали в военной форме. Я, правда, снимал перед выходом на сцену противогаз, а музыканты так и играли с противогазами на боку. Но однажды после одного из концертов за кулисы пришел бригадный комиссар Пурник и сказал:

— Мы понимаем, товарищ Коралли, что и вы и ваш оркестр выступаете в военной форме, — вы мужики, вам сейчас не до фраков и бантиков. Но как было бы хорошо, если бы Клавдия Ивановна выступала в обычном женском платье. Это было бы для нас, воинов, как кусочек мирного времени.

С тех пор Шульженко единственная в ансамбле выходила на сцену в штатском — в строгом английском костюме с белой блузкой.

Концерты принимались с необыкновенным энтузиазмом. Среди взрывов и ран любое веселое слово, песня, легкая мелодия джаза были словно глоток живой воды. Культработники воинских частей записывали наши выступления на шоринофон (Шорин — фамилия советского изобретателя), который тогда заменял магнитофон.

Таких концертов мы дали сотни, приходилось выступать по несколько раз в день, и все-таки каждый был необыкновенным, каждый запомнился какой-то своей особенностью. Я уж не говорю, что постоянно менялась обстановка нашего «зрительного зала», что вход зрителям во время действия был разрешен и что под наши песни, под нашу музыку и стихи уходили на фронт.

Как можно забыть, например, один из августовских концертов, после которого девушки-красноармейцы преподнесли нам огромный букет полевых цветов?! Политрук Терещенко пояснил, что букет этот не из оранжерей Крыма или Кавказа, — девушки собрали его по цветочку неподалеку от линии огня, на простреливаемой финскими снайперами полосе, где и деревца-то нет, чтобы укрыться. Они рисковали жизнью, чтобы собрать этот букет, потому что любят своих артистов и ценят их труд, особенно здесь, в нелегких фронтовых условиях.

Принимая букет, мы с Клавдией Ивановной не находили слов благодарности, были просто потрясены и единственное, что могли сделать, так это расцеловать отважных девушек.

В другой раз мы выступали у летчиков. Нарочные из этой части перехватили нас по дороге и привезли в свое расположение, когда в небе шел бой. Перед самым нашим приездом залетел вражеский самолет, и несколько летчиков вылетели ему наперехват. Командир части попросил нас задержать начало концерта до возвращения летчиков.

— Посмотрите, вам будет интересно, этот бой ведет наш прославленный ас Василий Голубев.

Мы стали наблюдать за событиями в небе и через некоторое время воочию увидели, как ловко Голубев сбил фашиста.

— Ну, все, — сказал командир, — теперь можно начинать, сейчас они подлетят.

Он произнес это так просто и уверенно, будто все происходило в обычной, мирной обстановке, когда опоздавшие должны подойти с минуты на минуту.

Мы начали концерт, и действительно Голубев со своими боевыми коллегами очень скоро появился среди зрителей. Как повелось, исчерпав положенную программу, мы стали исполнять просьбы слушателей. Почти у каждого оказались заветная песня, стихотворение, музыкальный номер. Очень любили зрители «Смеющийся саксофон» в виртуозном исполнении Владимира Кузнецова. Концерт затягивался, а нас ждали в других частях. Прощаясь с летчиками, я передал им привет от ленинградцев и их наказ — побольше сбивать самолетов врага.

— А мы за каждый сбитый самолет обещаем вам по концерту, — закончил я свой импровизированный конференс. Тогда на сцену вышел Василий Голубев и сказал:

— В таком случае оставайтесь у нас, а то вам завтра же снова придется приезжать сюда. Соревноваться так соревноваться!

Не прошло и дня, как в одной из воинских частей, где мы давали очередной концерт, раздался звонок и меня пригласили к аппарату.

— Говорят из авиачасти, где между вашим фронтовым ансамблем и летчиком Василием Голубевым было заключено соревнование. Приезжайте. За вами должок.

Мы находились недалеко и в тот же день приехали к своим старым знакомым. Там мы узнали, что Голубев и его товарищи уничтожили пять и подбили четыре вражеских самолета.

Концерт длился два с половиной часа, заказы сыпались один за другим. Когда устали и зрители и артисты, Василий Голубев снова вышел на сцену и сказал:

— Я не боялся, что мы не сдержим слово, я боялся только, что фрицы в этот день не прилетят, они нас уже побаиваются. — И, посерьезнев, продолжил: — А вам большое спасибо за фронтовые концерты. Они очень помогают нам в борьбе. Передайте ленинградцам, что наш счет по истреблению фашистских самолетов будет увеличиваться с каждым днем.

Какая радость, какая награда для артиста слышать подобную оценку своего труда!

Василий Федорович Голубев умел держать слово. Вскоре ему было присвоено звание Героя Советского Союза.

Через несколько дней, уже в другой летной части, нас снова попросили задержать начало концерта, потому что как раз в это время шел допрос пленного летчика. Нас предупредили:

— Начнем, как только закончится допрос.

Я рискнул спросить, нельзя ли мне и Клавдии Ивановне присутствовать на допросе. Это могло очень пригодиться мне при создании будущих сатирических куплетов. Конечно, хотелось посмотреть, как ведут себя эти наглецы в плену, и вообще увидеть врага вблизи, заглянуть ему в глаза, понять его суть. Нам разрешили.

Я внимательно слушал вопросы и ответы, а потом мне самому ужасно захотелось спросить этого надменного вояку, бывают ли немецкие артисты на фронте и как к ним относятся солдаты. Мне разрешили и это.

Пленный выслушал вопрос, с недоумением посмотрел на нас и процедил:

— Кто эти люди? Почему они задают такие странные вопросы?

Тогда ему объяснили, что мы советские артисты и что наш веселый джаз-ансамбль дает концерты на передовой линии фронта. Пленный пожал плечами.

— Не понимаю, о чем вы говорите.

Ну конечно, где ему было это понять?! Ему, наверное, понятнее коляски с убитыми детьми. А академик,

читающий лекцию в землянке у линии фронта, или скрипач, играющий в такой же землянке для еще не оставших от боя красноармейцев, — такое он мог понять? А открытый грузовик и инструмент на нем в лесу, где собрались бойцы послушать выдающегося пианиста Эмиля Гилельса; а рабочие и колхозники, писатели и артисты, посылающие на фронт самолеты и танки, построенные на личные средства? И это вряд ли мог понять наш собеседник. Для него, для той войны, которую он вел, такое было неестественным и непостижимым.



К концу августа 1941 года мы обслуживали части Действующей Красной Армии уже на ближних подступах к Ленинграду. И все короче становились наши маршруты.

Однажды начальник ленинградского Дома Красной Армии Николай Семенович Лазарев, о котором можно было бы написать целую книгу, такой это был необыкновенной души, чуткий и сердечный человек, вызвал меня к себе и сказал:

— Товарищ Коралли, по заданию Политуправления фронта... — И вдруг, уже более доверительно: — Поедете со своим джазом к артиллеристам-железнодорожникам. Этот бронепоезд, Владимир Филиппович, стал легендарным. И не только мы так считаем. Пленный тут



недавно сказал, что фашисты называют бронепоезд «Неуловимый Иван». Каково?!

...Наш автобус мчался по лесной прифронтовой дорожке. Место казалось глухим и безлюдным. И вдруг мы увидели небольшой, словно затерявшийся в зелени лесов дачный полустанок, а на нем — зеленые бронированные площадки. Бронепоезд произвел на нас впечатление притаившегося в засаде и готового к прыжку зверя. Так это вот и есть столь страшный немцам «Неуловимый Иван»?! И вдруг из этого устрашающего, мощного сооружения раздались такие домашние, такие приветливые голоса:

— А мы вас, товарищи артисты, давно уже поджидаем.

— Здравствуйте!

Мы познакомились. Это были командир бронепоезда старший лейтенант Тараус и его комиссар политрук Адамов. Загорелые, веселые, с трубками в зубах. От них так и веяло отвагой и жизнелюбием.

— Вам нужно время на подготовку?

— Минимальное.

— Очень хорошо. Тогда просим вас выступить прямо сейчас. Сразу же после концерта мы отправляемся на задание. Вот ваша сцена. — И командир указал на открытую платформу, прицепленную к бронепоезду.

Лес огласился звуками скрипок и аккордеонов. Наши зрители, а среди них были не только бойцы бронепоезда, но и жители небольшого поселка, сидели прямо на рельсах. Концерт уже подходил к концу, когда налетели вражеские самолеты. Бойцы бросились к своим постам. Со всех сторон застучали зенитки. Разведчиков отогнали, а это, как нам пояснили, были именно разведчики, которые давно уже ищут бронепоезд. И бойцы начали готовиться к операции. Мы увидели, как на платформе стали грузить крупнокалиберные снаряды. На одном из них свежей красной краской было выведено: «Шульженко и Коралли — по фашистским гадам!» Мы были бесконечно благодарны команде бронепоезда за то, что они причислили труд артистов к своему боевому труду.

В майские дни сорок второго мы снова встретились с бойцами этого бронепоезда. Они подарили нам красиво оформленный альбом, в котором были собраны не только фотографии нашего джаза и наши общие снимки, но и их отзывы о концерте, полные самых дружеских и теп-

лых чувств. Этот альбом до сих пор хранится у меня как дорогая реликвия.

В один из дней нас послали в поселок, где стояла воинская часть. Неподалеку отсюда находилось Преображенское кладбище, где недавно была похоронена моя мать. Перед самой войной я поставил ей памятник. В каждый свой приезд в Ленинград я навещал дорогую мне могилу, а тут, оказавшись рядом, испытал какое-то суеверное желание во что бы то ни стало пробраться к могиле и постоять там — это защитит нас от бед и несчастий.

Последнее время мать жила в Ленинграде, у брата Эмиля. Имя его было известно на эстраде, особенно после создания им джаза «Интервью», в котором он был художественным руководителем и дирижером.

Незадолго до войны, когда мы гастролировали в Белоруссии, пришла телеграмма, что мама больна. Я тотчас выехал в Ленинград и еще застал ее в живых. Но через несколько дней мамы не стало. Я очень тяжело переживал эту ничем не восполнимую потерю... И вот теперь, в блокадном Ленинграде, мной с непреодолимой силой овладела мысль, что посещение могилы матери сбережет нас.

Я знал, что выходить за пределы части нельзя. Но, отправив ансамбль в Ленинград, все-таки решил дойти до кладбища — оно было в полутора километрах от места, где проходил наш концерт.

Я не узнал кладбища — война преобразила и эту печальную землю. Над могилами висели аэростаты, как бы охраняя близких и родных от вражеских налетов. Из-за этих аэростатов я никак не мог найти мамину могилу. Наконец нашел. Над самым памятником тяжело навис аэростат. Я остановился в молчании. Сколько так простоял, не помню, помню только, как постепенно чувство тревоги сменялось в моей душе чувством уверенности.

И вдруг позади себя услышал:

— Руки вверх!

Я быстро обернулся и увидел бойца с винтовкой наперевес. И невольно вздрогнул.

— Что вы тут делаете? — спросил красноармеец.

— Пришел на могилу матери.

— Идите вперед! Там разберемся.

Я пошел под его конвоем и все пытался по дороге объяснить ему свое состояние. Но он на все мои слова очень недружелюбно отвечал; «Вперед! Там разберем-

ся». Я вспомнил, что в это время ловили немало диверсантов, одетых чаще всего в новую, необмятую форму. Плакаты всюду призывали к бдительности. А на мне как раз была почти новая военная форма, поскрипывали не успевшие запачкаться ремни портупей. Я понял, что красноармеец принял меня за диверсанта, и теперь хотел только одного — чтобы он поскорее привел меня туда, где будут разбираться, и чтобы по дороге ему не пришлось в голову расправиться с «диверсантом» собственноручно. Наконец мы дошли до бревенчатого домика. Мой конвоир передал меня дежурному со словами:

— Вот тот, что гулял по кладбищу.

Я рассказал, кто я, что я, предъявил документы. О нашем ансамбле дежурный вроде бы слышал и поверил мне, но все-таки решил позвонить в Дом Красной Армии. Там подтвердили правильность моего рассказа. Меня тут же отпустили, и я на попутной машине уехал в Ленинград. Несмотря на это происшествие, я, побывав на могиле матери, испытал огромное чувство облегчения.

Так как наши выезды становились все более частыми и времени добираться домой не было, мы жили в Доме Красной Армии — так было проще и удобнее. В один из дней начальник ДКА Лазарев сообщил мне, что из Москвы пришла телеграмма за подписью председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР Храпченко с предложением эвакуировать наш ансамбль в Москву.

— А как вы считаете? — спросил я начальника Политуправления Ленинградского фронта бригадного комиссара Пожидаева, к которому пришел на прием.

— Вы у нас, товарищ Коралли, и весь ваш коллектив — добровольцы. Могу только сказать, — голос его зазвучал тихо и доверительно, — немцы объявили, что будут штурмовать город. Возможны уличные бои.

На мой немой вопрос он твердо ответил:

— Нет, никогда.

Я сообщил коллективу о телеграмме. Мы обсудили положение.

— Не думаю, что нам надо прерывать работу, — сказал я своим товарищам, — мы привыкли к армии; говорят, армия привыкла к нам.

Все единодушно решили остаться и пробыли в армии до конца войны. В эти дни я подал заявление о приеме в партию и весной сорок второго был принят в ее ряды.

Мы остались в полном составе. Только участник и создатель акробатического «Трио Кастелио» Владимир Плисецкий попросил отпустить его, и трио превратилось в «Акробатический дуэт» — Алла Ким и Анатолий Кастелио. А Плисецкий стал разведчиком. Несколько раз его забрасывали к немцам в тыл, и он проявлял чудеса храбрости.

Мы встречались с ним потом еще раза два, — на его груди появился орден Боевого Красного Знамени.

— Вот разобьем фашистов, — говорил он при встречах, — и снова появится на эстраде номер «Трио Кастелио» под руководством Героя Советского Союза Владимира Плисецкого.

Вскоре мы узнали, что он погиб. Посмертно Владимиру Плисецкому было присвоено звание Героя Советского Союза.

Осенью 1941 года Политуправление Ленинградского фронта созвало творческих работников, обслуживавших Действующую армию. Зал ДКА заполнили писатели, художники, артисты, музыканты. Зажигательную речь произнес Всеволод Вишневский. Он говорил о значении искусства в условиях блокады, о том, что командование понимает и высоко ценит нелегкий труд творческой интеллигенции Ленинграда.

Я смотрел на Всеволода Витальевича — сосредоточенного, подтянутого, строгого, в черной морской форме — и вспоминал, каким я его знал до войны. Это был совсем другой, веселый, любивший шутку и каламбур, легкий парень, который сразу переходил на «ты». Он увлекался эстрадой. Однажды, в период «Карты Октября», пришел ко мне за кулисы в Ленинградский мюзик-холл и сказал:

— Молодец, хорошо выступал. Это — материал! А то исполняют какие-то допотопные куплеты, песенки. Халтура! А у тебя — по-боевому. — И принялся горячо ругать старых эстрадных артистов за манеру и репертуар, не стесняясь называть одно имя за другим.

— Когда они выступают, я кричу им из зала: «Долой!»

Я ничуть не сомневался, что он позволяет себе кричать из зала, так как уже ходили слухи, что его даже приглашали для объяснений к директору Мюзик-холла.

...Заканчивая речь, Вишневский выразил уверенность, что будет учрежден специальный наградный знак для



фронтной гитары - ансамбль



Востях  
у прославленного  
аса

всех защитников Ленинграда, для всех, кто трудился в осажденном городе.

— И тогда, — продолжал Вишневский, — люди при виде этого знака скажут: «Шапку сними — ленинградец идет».

И в самом деле, через некоторое время была учреждена медаль «За оборону Ленинграда». Весь наш фронтовой ансамбль был ею награжден. В дальнейшем я смог убедиться, насколько пророческими оказались слова Вишневского. Когда после снятия блокады нас с ансамблем отправили на другой фронт, я проездом оказался в Москве. Торопясь, прыгнул по привычке на ходу трамвая. Раздался свисток, и ко мне подошел милиционер.

— Гражданин, вы нарушили правило. С вас штраф.

Чтобы достать деньги, я расстегнул шинель, и на гимнастерке стала видна медаль «За оборону Ленинграда». Увидев ее, милиционер тихо сказал:

— С ленинградцев штраф не берем. — И взял под козырек.

Довелось мне встретиться с Всеволодом Витальевичем во время войны еще раз. В дачном предместье Ленинграда, в небольших коттеджах довоенной постройки, было устроено нечто вроде Дома отдыха для летчиков. Туда регулярно приезжали артисты. Однажды послали и нас. Концерты проходили в большом сарае, наскоро переоборудованном под клуб. Перед самым началом концерта встретились с Вишневским. Он спрашивал о работе, о репертуаре, о том, на каких участках фронта мы побывали. Похвалив нашу неутомимость, сказал:

— Уж вы постарайтесь сегодня. Тут такие орлы собрались. Вот я вас сейчас познакомлю с одним героем — Георгием Костылевым. Ас!

И он подозвал к нам молодого летчика с задорным, дерзким взглядом.

— Товарищ Коралли, — сказал мне Костылев, — у меня сегодня был напряженный, жестокий бой. Я смотрел смерти в зрачки. (Он так и сказал — не в глаза, а в зрачки.) Если можно, пусть Клавдия Ивановна споет мой любимый романс «Руки», а вы исполните свои куплеты «Роман с квасом».

И, как всегда, программа кончилась, а концерт долго еще продолжался — мы по возможности старались удовлетворить все просьбы летчиков.



А на Ленинградском фронте с каждым днем становилось напряженнее и тревожнее, начало сжиматься кольцо блокады.

21 августа 1941 года в газете «Ленинградская правда» было опубликовано обращение к трудящимся:

«Над нашим городом, родным и любимым, нависла непосредственная угроза нападения немецко-фашистских войск. Враг пытается проникнуть к Ленинграду... Но не бывать этому! Ленинград — колыбель пролетарской революции, мощный промышленный и культурный центр нашей страны — никогда не был и не будет в руках врагов.

Встанем как один на защиту своего города, своих очагов, своих семей, своей чести и свободы! Выполним наш священный долг советских патриотов!»

Расстояние от артиллерийской группировки врага до Кировского завода составляло всего шесть километров.

В один из этих грозных дней я открывал программу нашего ансамбля на Кировском заводе стихотворным монологом Анатолия Д'Актиля, вскоре погибшего в блокадном Ленинграде, «Не отдадим!»:

«Не отдадим фашистам Ленинграда.  
Ни площадей, ни скверов, ни палат.  
Ни Пушкиным прославленного сада,  
Ни возведенных Росси колоннад.

Ни Ильича с простертою рукою,  
Зовущего: «Пойдем и победим!»  
Ни верфей, ни заводов, взятых с бою,  
Ни сфинксов над серебряной Невою,  
Ни островов, с их славой вековою, —  
Не отдадим!

За двести лет ни разу не видала  
Нева победоносного врага,  
За двести лет ни разу не топтала  
Широких улиц дерзкая нога,  
Дубы, что наполняют наши парки  
Широколистным шелестом своим,  
Дровами сложим, срубим на хибарки,  
Но Гитлеру — для триумфальной арки —  
Не отдадим!»

Слушатели приняли стихи сосредоточенным молчанием, и было понятно, что и поэт и исполнитель в эти решающие дни говорят с ними о самом главном.

Этот монолог в течение долгого времени звучал в начале всех наших программ, в том числе и в начале радио-концерта, который в октябре 1941 года был передан для оккупированных районов Ленинградской области. Надо было поддержать дух людей, оказавшихся временно оторванными от всего, что было им привычно и дорого, вселить в них веру в нашу победу, развеять лживые сообщения врага, что, дескать, Москва и Ленинград пали и немецкие солдаты маршируют по их улицам. Монолог «Не отдадим!» в этой передаче был как нельзя более уместным. Она транслировалась из студии Ленинградского радиокомитета и прошла полностью, несмотря на налеты вражеской авиации и артобстрел.

Вела передачу Ольга Федоровна Берггольц, вела спокойно и уверенно, что придавало необыкновенную убедительность ее словам. А я смотрел на нее и думал: откуда у этой худенькой женщины такая несгибаемость? Откуда она черпает силы жить и работать в это неимоверно трудное время? В зимние месяцы сорок первого — сорок второго годов ее «Февральский дневник» читали по радио, его переписывали, передавали друг другу. Стихи этого дневника я включил, уже в послевоенное время, в свою литературно-музыкальную композицию «Эстрада, эстрада, эстрада моя!»:

«Был день как день.  
Ко мне пришла подруга,



не плача, рассказала, что вчера  
единственного схоронила друга,  
и мы молчали с нею до утра.

Мы съели хлеб, что был отложен на день,  
в один платок закутались вдвоем,  
и тихо-тихо стало в Ленинграде.  
Один, стуча, трудился метроном...»

Кончалась композиция рассказом о дне прорыва блокады:

«Мы этот день уже завоевали.  
И ночь ли будет, утро или вечер,  
но в этот день мы встанем и пойдем  
воительнице-армии навстречу  
в освобожденном городе своем.  
Мы выйдем без цветов, в помятых касках,  
в тяжелых ватниках, в промерзших полумасках,  
как равные, приветствуя войска.  
И, крылья мечевидные расправив,  
над нами встанет бронзовая слава,  
держа венок в обугленных руках».

Уже после войны я не раз встречался с Ольгой Федоровной в Москве. Вспоминали мы тот наш радиоконцерт и нашу трудную жизнь во время блокады, в память о которой она подарила мне три книги своих стихов. Рассказывала Ольга Федоровна и о других концертах, поистине необыкновенных, в которых участвовали артисты Ленинградской музкомедии. Со смехом и шутками изображала Берггольц, как в одном из них «дистрофик из оперетты» танцевал бравурный кальмановский танец из «Сильвы». Но и тогда и после, много лет спустя, она не переставала удивляться, откуда у такого изможденного человека брались силы для этого танца.

К зиме 1941 года на счету нашего ансамбля было уже около двухсот пятидесяти выступлений. А жизнь в городе становилась все труднее. В ноябре паек хлеба для иждивенцев сократили до ста двадцати пяти граммов в день. А у нас с Клавдией Ивановной иждивенцев было двое — сын Гоша и ее отец. Существенно помогало то, что во время концертов ансамбль кормили в воинских частях и свой паек мы могли отдавать нашим иждивенцам, или, как я их называл, галчатам. Когда мне удавалось отоварить талоны чем-нибудь привлекательным, я так и видел их сидящими

с разинутыми ртами и ждущими червячка. И вот однажды, заранее предвкушая их радость, я принес котелок горячей пшенной каши, по которой обильным слоем растеклся соблазнительный слой масла.

Разделив эту божественную пищу на четыре части, мы с наслаждением погрузили в нее ложки. Но, едва проглотив первую, Гоша заявил, что каша отдает мылом. Вслед за ним это подтвердили Клавдия Ивановна и ее отец. Пока они обсуждали свои ощущения, я успел съесть полагающуюся мне порцию. Если я и почувствовал, что в каше есть какие-то непонятные запахи, то это не ослабило ни моего аппетита, ни моего восторга перед ней. Я не заставил себя долго упрашивать и доел то, что не смогли осилить мои галчата. Правда, под конец интенсивная желтизна жира тоже начала казаться мне подозрительной.

На следующий день случилось несколько отравлений. Специальная комиссия установила, что каша была заправлена... техническим маслом. Вскоре нашли виновных и сурово наказали по законам военного времени. Но по сей день для меня остается загадкой: как я, съев полный котелок каши на техническом масле, не только остался жив, но даже не почувствовал себя плохо.

5 декабря 1941 года рабочие Кировского завода устраивали вечер, посвященный Дню Конституции, и пригласили наш ансамбль. Советские праздники враги тоже отмечали по-своему — многочасовым непрерывным шквальным артобстрелом. Пока наш автобус пробирался по небольшим, тихим улицам, снаряды ему не угрожали, но к самому заводу мы подъехать не смогли и последние сотни метров преодолевали перебежками, а музыканты еще волочили за собой инструменты.

В заводском бомбоубежище было тепло и уютно. Встретили нас как старых знакомых. Концерт прошел с успехом. Мы уже собирались уезжать и вдруг получили приглашение пройти в комнату, где был накрыт стол на двадцать персон. Как потом выяснилось, руководство завода устроило «пир» для самых лучших своих работников: на столе стояли двадцать стаканов чая, рядом лежали ломтики черного хлеба с двумя шпротинами на каждом и чайная ложечка с сахарным песком. Мы были тронуты до глубины души, когда узнали, что рабочие пригласили нас сесть с ними за праздничный стол. Невозможно было сдержать слезы, видя, как делили эти люди с нами свои небогатые припасы.

Положение участников нашего ансамбля тоже становилось все более трудным. У многих музыкантов семьи оставались в Ленинграде, и они отдавали им часть своего пайка. Я с тревогой смотрел на бледные, изможденные лица саксофониста Николая Тимофеева, тромбониста Юрия Подгоецкого — уже заметно было, что у них начинается дистрофия. Особенно тяжело пришлось исполнителю акробатического этюда Анатолию Кастелию, который должен был поднимать на одной руке свою партнершу Аллу Ким. Во время концерта на Кировском заводе он несколько раз пытался продемонстрировать этот трюк, но так и не смог преодолеть слабости. Рука его дрожала, лицо покрылось потом.

«Что-то надо делать, как-то спасти своих ребят, — подумал я. — Попробую добиться для них хоть минимального увеличения пайка, используя для этого первый же подходящий случай».

А вскоре нас пригласили выступить на вечере, посвященном награждению орденами и медалями лучших воинов Ленинградского фронта и балтийских моряков. Когда наш автобус, переваливаясь с сугроба на сугроб, к полуночи добрался до Васильевского острова, где тогда помещался штаб, в большом, ярко освещенном зале уже собрались летчики, морские пехотинцы, снайперы, зенитчики, танкисты, минометчики. Со многими из них мы были знакомы по выступлениям нашего джаза. Встретил я здесь и своего довоенного знакомого — художника Анатолия Никифоровича Яр-Кравченко, ученика Исаака Израилевича Бродского. Примостившись неподалеку от сцены, он делал свои бесчисленные наброски. Оказалось, Яр-Кравченко был на фронте с первых дней войны. Лейтенант авиации, стрелок-радист, он не расстался с карандашом и кистью. В боевой обстановке, по горячим следам событий создал более пятисот портретов защитников ленинградского неба.

В президиуме сидели один из руководителей обороны Ленинграда Алексей Александрович Кузнецов и командующий Балтийским флотом Владимир Филиппович Трибуц, с которым я был знаком с первых дней войны (мой двойной тезка, по имени и по отчеству). Человек большой культуры, он отличался живостью ума, ценил шутки, каламбуры и вообще умение мыслить парадоксально. Видимо, это определило его любовь к эстраде. Он и сам мог подхватить шутку, отпарировать ее острым



реликвии  
фронтовых  
будней

1 мая 1942 г.

Дуэт - ансамблю

Ленинградского Дома Красной Армии С.М. Кирова

от бойцов и Романдиров

60<sup>го</sup> Отд.  
бронепоезда

словом. Помню, однажды на концерте, который я вел как конференсье, начальник клуба моряков Асланов (в пятидесятые годы директор Московского театра оперетты), выкраивая время, чтобы я мог переодеться к следующему номеру, вышел на сцену и объявил:

— Сатирические куплеты «Лопни, но держи фасон!» исполняет Владимир Филиппович... Трибуц! — Раздался хохот. Трибуц, сидевший в зале, тут же нашелся:

— Нет, при теперешнем положении Балтийского флота не очень-то будешь давить фасон. (Корабли в это время были блокированы на Неве.)

Штаб Трибуца находился тогда на суше, но в этом сугубо гражданском здании все было как на корабле, вплоть до того, что все детали назывались морскими терминами. Конечно, так было привычнее, но и отражало живой, энергичный характер командующего Балтийским флотом.

Именно Владимир Филиппович рассказал мне о гибели на линкоре «Марат» моего земляка и одного из моих авторов Иогана Зельцера. Снарядом был снесен нос корабля, и у орудийного расчета, где стоял Зельцер, нашли только его партбилет. Посмертно он был награжден орденом Боевого Красного Знамени.

После концерта, когда мы сидели за скромным ужином, Алексей Александрович Кузнецов начал подробно расспрашивать меня о жизни нашего ансамбля, интересовался, в чем мы особенно остро нуждаемся. Вот тут-то я и подумал, что именно сейчас следует сказать о дистрофии некоторых музыкантов, в первую очередь медной группы и о дрожащей руке Кастелио. Так и сделал — попросил хоть немного прибавить пайки, а также выдать оркестрантам кое-какие теплые вещи.

Алексей Александрович задумался. Его темные пронизательные глаза смотрели как бы не замечая меня. Так прошло несколько секунд, а затем Кузнецов сказал:

— Товарищ Коралли, обмундирование — полушубки, валенки, телогрейки — вы получите полностью и немедленно. Что же касается продовольствия, — он посмотрел на меня внимательно, — мы пока ни одного грамма прибавить к установленному пайку не можем.

Вспоминая теперь блокадные дни или рассказывая о них людям, не пережившим их, я сам не всегда понимаю, как мы могли выдержать те страшные лишения. Нас поддерживала вера в то, что кольцо блокады будет непременно прорвано. И конечно, придавала силы наша

работа. По сути дела, нам некогда было особенно размышлять о своем состоянии — несколько концертов в день забирали всю нашу энергию. Но откуда же мы ее черпали? Отзывчивость и приветливость людей, с которыми мы постоянно встречались, их патриотизм, вера в победу — вот что было источником нашей энергии.

Помню, мы приехали с очередным концертом в летнюю часть. Клавдия Ивановна простужена, у нее болит горло, голос хрипит, и она говорит мне, что петь, наверное, не сможет. Мы поделились своей бедой с начальником клуба Борисом Израилевичем Тылевичем.

— А что ей может помочь? — спрашивает Тылевич.

— Хорошо бы стакан горячего молока, — нерешительно говорю я, понимая, что выполнить эту просьбу невозможно.

Тылевич ушел, и его не было больше часа. Но вернулся он со стаканом молока. Настоящего! Надо было видеть радость этого человека, сделавшего по тем временам почти невозможное, чтобы помочь певице. Слезы благодарности на глазах Шульженко были ему лучшей наградой.

Когда у нас выпадали свободные дни, я отправлялся в дальнее путешествие от Дома Красной Армии, который находился на углу Литейного проспекта и Кирочной, через весь город по льду Невы к своему дому на Петроградской стороне — посмотреть, цел ли он еще. И всегда с удивлением находил его целым и почти невредимым. Даже когда снаряды отбивали от него куски, наша квартира продолжала сохраняться. Это удивляло еще и потому, что номер квартиры был тринадцатый; когда незадолго до войны мы хотели поменяться (Шульженко меня буквально замучила — так она была суеверна), то в нашу квартиру именно из-за тринадцатого номера никто не хотел въезжать. А теперь она стояла словно заколдованная.

Размышляя об этом странном обстоятельстве, я находил ему только одно объяснение: у матери я тоже был тринадцатым. На Литейный я возвращался уже в сумерки, стараясь во время артобстрела идти дворами и закоулками. Однажды я решил сократить путь и пройти больничным сквозным двором — недалеко от ДКА была городская больница. Войдя во двор, увидел поленицы дров и с удовольствием подумал, что в этой больнице, наверное, очень тепло. Я не торопясь шел между этими поленицами и, уже выходя из них, вдруг при вспышке разорвавшегося неподалеку снаряда увидел, что это вовсе не дрова,

а... трупы людей. Их собирали сюда со всего города, чтобы при наступлении весны не началась эпидемия.

Как и у многих работников ДКА, по распоряжению командования у меня была обязанность обходить близлежащий квартал и проверять состояние жильцов. Тех, в ком еще теплилась жизнь, иногда удавалось спасти, отпоив горячей водой (в вестибюле ДКА специально для этой цели стоял титан), и затем отправить в госпиталь. А промерзлые тела умерших — они звенели, как стекло, — собирали специальные команды и куда-то увозили. Так вот, значит, куда... С некоторых пор мне казалось, что я уже ничего не боюсь, но тут и мне стало страшно!

Обычно после концертов или своих походов я возвращался в ДКА затемно. Ворота были уже закрыты, и мне приходилось стучать. Из будки выходил сторож в громадном тулупе и открывал ворота. Я на всю жизнь запомнил этот тулуп, а вот лица сторожа не запомнил, потому что тулуп оставался одним и тем же, а сторожа в нем менялись чуть ли не каждый день...



Приближался новый, 1942 год. Хотя и было очень трудно, мы верили, что скоро эти тяжелые времена минуют. Но Новый год, в каких условиях его ни встречать, все равно праздник. И если нельзя его отметить как следует, по тра-

диции, то об этом можно хотя бы помечтать. Тридцать первого декабря всем творческим работникам в ДКА выдали по бутылке красного вина. Правда, закусывать его было нечем — все наши продовольственные запасы иссякли. Но зато в большом зале ДКА нам показали заграничный фильм «На крыльях славы». Он рассказывал о спортивных соревнованиях. Герои фильма пожирали несметное количество окороков, индеек, заливной рыбы, фруктов. Все это подносилось им на великолепных блюдах. На зажаренных ножках поросят и птицы, дразня воображение, сверкали кружевные бумажные розетки.

Фильм не прибавил нам веселья, а только больше разжег чувство голода. Печальные вернулись мы в свою квартиру-бомбоубежище, сели за пустой стол с бутылками вина посередине и предались воспоминаниям о прошлых новогодних праздниках.

Вдруг раздался энергичный стук в дверь и в комнату ворвался высокий, красивый, сияющий улыбкой... Дед Мороз. Предстал он перед нами в облике нашего доброго друга эстрадного драматурга и артиста Александра Олицкого. Кинув взгляд на скудный натюрморт нашего стола, он извлек из своего патронташа кулек с несколькими горстями белой муки, десяток картофелин и три головки чеснока. Мы как замороженные смотрели на эту манну небесную. Первой, как и полагается хозяйке, опомнилась Клавдия Ивановна. С привычной украинской сноровкой замесила она тесто, раскатала, сделала несколько лепешек, поджарила их и отварила картошку.

Немного придя в себя, мы накинулись на Олицкого с вопросами: откуда он, что делает, где раздобыл такое богатство?

— С Ладоги я, мои дорогие, с Ладоги. Это наше спасение. Я там с бригадой артистов. Мы называемся «Агитвзвод». Пишу сценарии и монологи, выступаем перед теми, кто обслуживает эту дорогу. Нас там много. — И Олицкий назвал несколько артистов, в числе которых были Евгений Гершуни и Ефим Копелян. — Горячее это место — лед Ладоги.

Под мерное тиканье радиометронома, означавшее, что в небе все спокойно, мы наполнили рюмки красным вином и подняли тост за победу. Закусили лепешками, картошкой в мундире с дольками чеснока, запили все это кипятком, и, честное слово, наш праздничный стол был ничуть не хуже того, который мы видели в кино.



Произнесенное нашим гостем слово «Ладога» с некоторых пор стало повторяться особенно часто. С Ладогой связывались большие надежды. К этой узкой полоске льда в тридцать три километра длиной теперь были прикованы все взоры, «Как на Ладоге?», «что Ладога?» — с этим вопросом ленинградцы засыпали и просыпались. Еще бы — это была единственная дорога на Большую землю. Надежда на спасение, надежда на лишний грамм хлеба.

А дорогу эту бомбили и бомбили вражеские самолеты.

Как необходима Ладожская трасса, я видел и по своему коллективу. От дистрофии умер саксофонист Николай Тимофеев. Получая скромный паек, он большую часть отдавал своим близким. То же делали и другие. Люди заметно слабели. У тромбониста Подгоецкого и Кастелио началась дистрофия второй стадии. Командование ДКА поручило мне провести в коллективе специальную беседу. Трудное поручение! Конечно, я сказал своим товарищам все положенные слова — съесть все, что им дают в столовой, — доказывал и убеждал их, что если семья потеряет кормильца, то ее положение станет еще тяжелее. Я понимал, как малоубедительны мои слова. Единственное, что я мог сделать, — приказать, чтобы все двадцать два участника ансамбля приходили в обеденное время в столовую, а не забирали свой обед на раздаточной. Они подчинились и стали приходить организованно, я сам водил их туда, но то и дело мне приходилось притворяться, что я не замечаю, как суп из тарелки ложкой переливается в котелок, спрятанный под гимнастеркой.

Необходимость Ладожской дороги становилась все более ощутимой. Особенно это почувствовалось после концерта, который мы давали в конце января сорок второго на переднем крае обороны. В опустевшем и заброшенном продовольственном складе собрались морские пехотинцы. Фашисты называли их «черная смерть». Они сидели, тесно прижавшись друг к другу, словно стараясь сберечь тепло. Это был странный, первый за всю мою театральную жизнь такой концерт: он проходил в мертвой тишине. Ни одного хлопка, ни одного возгласа, ни даже намек на улыбку. Выступать было чрезвычайно трудно: ведь обычно наши номера провозжали громом аплодисментов. «Ну, ладно, — думал я, — соло оркестра могло им не понравиться, шутки куплетов могли показаться недостаточно смешными, но вот сейчас будет петь Клав-

дия Шульженко — уж ее-то песни не могут не тронуть их души». Но и Шульженко ушла без единого хлопка.

По окончании концерта я не удержался и спросил комиссара части:

— Наш концерт морякам не понравился?

— Почему вы так думаете?

— Никаких знаков одобрения.

— Что вы, концерт очень по душе, но понимаете, какая вещь: бойцы получают по двести пятьдесят граммов хлеба в день — и никакого приварка. А через час им идти в атаку. Вот они и не аплодируют, берегут силы для штыкового удара. Вы уж, товарищ Коралли, пожалуйста, объясните это вашим артистам.

И в это трудное время у людей не иссякал юмор, склонность к шутке, к веселой проделке. Расскажу об одном из концертов в госпитале. В госпиталях обычно у нас не было возможности работать сразу в полном составе. Поэтому мы делили оркестр на небольшие группы и выступали в палатах тяжелораненых под квартеты, трио или дуэты, показывая короткие, в три-четыре номера программы. Эти небольшие ансамбли переходили из палаты в палату. И вот в очередной палате видим — лежит всего один человек. Значит, подумали мы, особенно тяжело ранен. Тем более решили его повеселить. Для начала свой акробатический этюд показала Алла Ким — ее партнер Анатолий совершенно ослабел, и ей пришлось в нескольких концертах выступать одной. С особой проникновенностью спела три песни Клавдия Шульженко, а я в заключение исполнил самые веселые куплеты. Выступаем, а сами следим за выражением лица нашего зрителя: нравится ли? И вдруг видим, как этот тяжелораненый встает с постели, подходит к нам, обнимает, жмет руки. «Вот это сила искусства!» — думаем мы в восторге, а зритель говорит:

— Спасибо, товарищи, за отличный концерт. Но вы идите туда, к раненым. А я — дежурный врач, после нескольких бессонных ночей решил отдохнуть.

По решению Политуправления Ленинградского фронта в середине февраля 1942 года наш ансамбль был направлен на обслуживание Ладожской трассы и частей Действующей армии Волховского фронта.

Это была надежная дорога. Сердце просто заходило от радости, когда мы, двигаясь по льду озера при морозе в тридцать два градуса, видели идущий нам навстречу, в

Ленинград, поток груженых продовольствием машин. Немцы сначала даже не поняли, что произошло. Они решили, что с такой регулярностью, такой непрерывной цепочкой грузы могут идти только по железной дороге. Даже в сбрасываемых листовках говорилось, что «красные антихристы построили на льду озера дьявольскую железную дорогу!». Позднее Ольга Федоровна Берггольц писала:

«Дорогой жизни шел к нам хлеб,  
дорогой дружбы многих к многим.  
Еще не знают на земле  
страшней и радостней дороги».

Нас разместили в деревне Мостовой, расположенной в трех километрах от пристани Кобона, где сосредоточивались все грузы для Ленинграда. Здесь была наша база. Из Мостовой на своем автобусе мы выезжали на гастроли во всех направлениях. Не боюсь показаться сентиментальным — долгие месяцы блокады мы не видели живых. Здесь, на Большой земле, мы после долгого перерыва увидели кошек, собак, даже живую корову! С каким умилением смотрели мы на них!

Как ни старались мы держаться и быть бодрыми, наш вид, видимо, не удовлетворил врачей, и нам дали трехдневный отдых, для того чтобы прийти в себя и, главное, привыкнуть, под строгим медицинским наблюдением, к нормальному питанию, а затем началась интенсивная работа. В день мы давали на трассе по три-четыре концерта. Нашими зрителями были водители автомашин, перевозившие продовольствие и боеприпасы, летчики, охранявшие трассу от вражеских стервятников, пехотинцы прибывающего из Сибири пополнения, дорожники, которые строили и ремонтировали ледовую дорогу, Враги бомбили ее круглосуточно, и ледовое поле покрывалось воронками. Поэтому вдоль трассы стояли девушки с красными флажками, указывая машинам безопасный путь в обход огромных пробоин после недавнего налета. Время от времени девушки прятались от ветра в ледяных домиках. Здесь они «отогревались». Узнав, что на трассу приехали артисты, девушки остановили нас и попросили устроить премьеру в таком вот снежном Дворце культуры. Клавдия Ивановна в таких случаях не заставляла себя долго упрашивать. В сверкающем «бриллиантами» концертном зале перед десятью румяными

от тридцатиградусного мороза регулировщицами задорно зазвучало под аккомпанемент аккордеона:

«Эх, Андрюша, нам ли быть в печали?!  
Не прячь гармонь, играй на все лады...»

Первые концерты для дорожников трассы состоялись на Старой Ладогге, в части майора Ковалева, и в поселке Кобона. Комендант поселка капитан Юмашев проводил нас в ветхий бревенчатый домик, уже заполненный зрителями. Это были дорожники, которые только что вернулись с трассы, где заделывали пробоину во льду. Трудная это работа — под бомбами и обстрелом делать новый настил, по которому пойдут машины, пока не замерзнет пробоина.

Как обычно, после концерта возник короткий митинг, на котором от имени дорожников капитан Юмашев просил передать ленинградцам, что Дорога жизни будет работать бесперебойно. Такие митинги были нам особенно дороги. Они как бы самим фактом своего возникновения включали нашу работу в общий ратный труд страны.

24 марта 1942 года наш джаз-ансамбль дал три концерта для воинов Волховского фронта и шоферов, работавших на Ладожской трассе.

По окончании третьего концерта, поздно вечером, Клавдию Шульженко, Аллу Ким и меня пригласили в землянку генерала Ивана Ивановича Федюнинского, командовавшего 54-й армией Волховского фронта. В землянке мы увидели празднично накрытый стол, за который усадили и нас. Мы решили, что отмечается какая-то важная для генерала дата. Первый тост был провозглашен за Родину. Второй — за скорейшее соединение Волховского и Ленинградского фронтов, что означало прорыв блокады. А третий был для нас совершенно неожиданным — в честь Клавдии Шульженко по случаю дня ее рождения.

О дне рождения мы, конечно, помнили, но условия работы на ледовой дороге, да и само время не позволяли отметить этот день так, как бы нам хотелось. Удивленный и обрадованный, я спросил Ивана Ивановича, как он узнал об этом семейном празднике. Генерал отшутился:

— Если бы моя разведка так же точно доносила мне о планах врага, как точно мне донесли о дне рождения Шульженко, то, смею вас заверить, успех на Волховском фронте был бы значительнее.

Далеко за полночь затянулась беседа. Говорили о положении на фронте и в тылу, строили планы на будущее. Я увидел на стене землянки портрет Зои Космодемьянской — тогда ее подвиг уже стал известен всей стране. Перехватив мой взгляд, Федюнинский сказал:

— Вот за кого я буду беспощадно мстить врагу. Помолчали, перебирая в памяти всех родных и близких, за кого надо было мстить и мстить фашистам.

Неожиданно генерал с напускной строгостью спросил:

— Что же это вы, Владимир Филиппович, одновременно обслуживаете и нашу и немецкую армию?

Видя мое недоумение и растерянность, он, уже смеясь, рассказал, как недавно слушал радио из оккупированного Пскова и вдруг попал на концерт нашего джаз-ансамбля. Немецкий диктор объявил: «Выступают русские артисты для солдат и офицеров великой Германии!»

Я смотрел на него, ничего не понимая. Тогда генерал, успокаивая меня, объяснил: наверно, немцы захватили где-нибудь запись вашего выступления, сделанного культработниками фронта, и включили в свои радиопередачи. Пленка была смонтирована так, что подлог сразу невозможно было и разгадать.

Потом мне самому довелось услышать эту запись: «Мы счастливы, дорогие друзья, что сегодня выступаем для вас» — такими словами начинался концерт. И голос был мой и слова вроде бы мои, но сильно препарированные. Я, например, говорил: «Для вас, красных соколов, истребителей ненавистных фашистских асов, — наши песни, музыка и стихи». А по немецкому радио передавалось: «Для вас, асов, — наша музыка, песни...»

Да, фальсификация была сделана на высоком техническом уровне. И я только с ужасом представил себе, как проклинали нас те, кто слышал эту передачу, — ведь они не знали, что наш джаз-ансамбль с первых дней войны выступает в частях Действующей армии Ленинградского и Волховского фронтов.

Прошли годы, и события тех дней стали фактами истории и литературы. Об Иване Ивановиче Федюнинском мне довелось прочитать в книге Александра Чаковского «Блокада».

А однажды у меня в квартире раздался телефонный звонок.

— Говорит Иван Иванович Федюнинский. Узнаете? Я был так обрадован, что сначала словно онемел.

— Владимир Филиппович, я — Федюнинский. Неужели забыли?

Я опомнился.

— Иван Иванович! Рад слышать ваш голос. Как вы узнали мой телефон?

— Если я на Волховском фронте узнал о дне рождения Клавдии Ивановны, то ваш телефон в справочном мне узнать ничего не стоило. А звоню потому, что прочел в «Красной звезде» ваши воспоминания о нашей встрече у меня в землянке.

Этот наш разговор был последним — в 1977 году генерала армии Героя Советского Союза Ивана Ивановича Федюнинского не стало. Ушел из жизни тот, кто первым прорвал фашистскую блокаду Ленинграда.



Началась весна сорок второго года. Лед на Ладоге становился все более слабым. Работа ансамбля на трассе подходила к концу. За два с половиной месяца мы успели дать двести концертов.

В солнечный апрельский день на берегу Ладоги, в Кобоне, мы дали прощальный концерт. Длился он полтора часа. Музыка оркестра сливалась с музыкой паровозных и паровозных гудков — на пристани шла непрерывная работа по снабжению Ленинграда продуктами. Паровозы

подкатывали вагоны к самому пирсу, и их тут же перегружали на пароходы Ладожской флотилии.

По окончании концерта стихийно возник митинг. Командующий Ладожской военной флотилией Чероков и начальник политотдела Ледовой трассы полковник комиссар Орловский поблагодарили наш коллектив за плодотворную работу. Была нам объявлена благодарность и в приказе заместителя начальника пирса по Ледовой трассе Румянцева.

И вот мы грузим инструменты в автобус, рассаживаемся в нем сами, с тем чтобы вернуться на свою постоянную базу, в деревню Мостовую. Но выехать мы не успели — начался налет вражеской авиации. Выскочили из автобуса и забились в канавы. Мы не раз попадали под бомбежки, были уже достаточно обстреляны, но такой нам, пожалуй, испытать еще не приходилось. Небо казалось закрытым черной тучей. По звуку моторов мы угадывали (точнее других это удавалось Гоше), что «Фокке-Вульф» разворачиваются над деревней Мостовой и делают заход на Кобону, на ее пирс, на склады продовольствия, — на то место, где только что проходил наш концерт. Теперь туда падают и падают бесчисленные бомбы. Казалось, земля, вздрагивая от бомбовых ударов, куда-то под нами проваливается. В короткие мгновения между взрывами глаз иногда успевал заметить, как погружались в Ладогу пылающие хвосты со свастикой. Что греха таить, было очень страшно. Самым храбрым в этой ситуации оказался наш десятилетний сын. Несмотря на отчаянные крики матери «заройся в землю!», он все время высывался из канавы и считал самолеты.

Позже из сводки Совинформбюро мы узнали, что в этом налете на Кобону принимало участие восемьдесят четыре бомбардировщика. Тридцать семь из них нашими летчиками и зенитчиками было сбито.

Когда налет кончился и мы вернулись на пирс, — увидели страшную картину. Сколько человеческих жертв! Сколько разрушений! Около землянки, у самого берега, лежал окровавленный человек. Взрывная волна точно бритвой срезала ему голову... Это был заместитель начальника пирса Румянцев... Мы невольно содрогнулись, обнаружив огромную воронку как раз там, где проходил наш концерт.

Довелось мне увидеть и совсем невероятное. Во время нашего выступления я обратил внимание на вагон-

рефрижератор, который стоял на рельсах позади зрителей. Теперь этот вагон оказался в нескольких метрах от рельсов, просто на земле. Я не поверил своим глазам. А когда спросил людей сведущих, мне сказали, что огромной силы взрывная волна подняла его и переставила на другое место.

На рассвете маленький пароходик Ладожской флотилии взял курс на Ленинград. Мы медленно продвигались среди множества мелких и крупных льдин. Нас сопровождали наши истребители, и поэтому на душе было спокойно. Но через некоторое время наш пароходик начал петлять и резко разворачиваться то в одну, то в другую сторону. Загрохотали зенитки. Это был новый налет на Кобону...

Вернувшись в Ленинград после двух с половиной месяцев пребывания на Дороге жизни, мы уже ощутили перемены, связанные с Ладожской трассой. Да и солнце начало пригревать по-весеннему, делало вид измученного города более оживленным. Чувствовался совсем другой тонус жизни. На площади у гостиницы «Астория» и у «Медного всадника» появились огороды с грядками моркови, петрушки, лука, капусты.

В Ленинграде продолжалась наша обычная работа по обслуживанию воинских частей, аэродромов, госпиталей.

В память врезался первый концерт, который мы дали на исходе блокады для широкого зрителя. Состоялся он в Саду отдыха, в центре города. Этот концерт был бесплатным, и на него могли прийти все, кто желал, а вернее сказать, кто мог. Зрителей собралось столько, что зал не в состоянии был вместить всех желающих. Боже мой, как они выглядели! Бледные, изможденные лица, мужчины настолько исхудавшие, что пиджаки на них болтались, как на палках, казалось, что у них нет сил даже улыбнуться. Я старался их развеселить, но шутки застревали у меня в горле.

Во время концерта начался артобстрел. Представитель отдела культуры Ленсовета Петр Иванович Рачинский вышел на сцену и попросил зрителей пройти в бомбоубежище, но никто не сдвинулся с места. В этой неподвижности сказались привычка к опасности, равнодушные, обессиленность... И концерт продолжался.

12 июля 1942 года в большом зале Дома Красной Армии отмечался своеобразный юбилей нашего джаз-





Художник Эр-Кравченко  
нарисовал нас в Союз в 42  
году

Космонавт Георгий Михайлович Гречко



Буден там же выступление ребенком  
в Ленинграде

ансамбля — мы давали пятисотый концерт. Вечер получился торжественным. Зрители, а среди них был и первый секретарь горкома, член Военного совета Алексей Александрович Кузнецов, приветствовали нас как друзей и соратников по оружию.

Программа состояла из двух отделений. В первом мы показывали те номера, что были созданы в блокадном Ленинграде. Второе отделение — произведения довоенного времени.

Недели через три после этого концерта пришла телеграмма из Москвы: Комитет по делам искусств по договоренности с Политуправлением Ленинградского фронта отзывал нас в Москву для подготовки новой программы. И это было очень своевременно. Не в смысле отдыха — усталости мы тогда как-то не замечали, вернее, не думали о ней, а вот о репертуаре давно задумывались, ибо чувствовали, что он почти полностью амортизирован. Да и то сказать, никакая программа не «прокатывалась», наверное, такое множество раз. И как ни старались мы ее обновить своими силами, результатов особых все же не было. Амортизировались не только номера, но и музыкальные инструменты. Изменился и состав оркестра. Словом, требовалась серьезная реконструкция, а попросту говоря, нам нужно было делать новую программу.

В начале августа вылетели в Москву. Шли над Ладожским озером, под охраной шести истребителей, совсем низко, над самой водой, потому что наш «Дуглас», как и все «Дугласы», не имел под фюзеляжем защитных огневых точек. И немало было сбито этих беззащитных снизу самолетов, пока наши летчики не приноровились летать на них почти на бреющем полете.

Под нами — Вагановский спуск на сороковом километре Дороги жизни: здесь машины съезжали на лед. Сюда я буду не раз возвращаться, а через несколько лет на этом месте поставят памятник Разорванное кольцо, и на граните можно будет прочесть стихи, написанные золотыми буквами:

«Потомок, знай:  
В суровые года,  
Верны народу, долгу и Отчизне,  
Через торосы Ладожского льда  
Отсюда мы вели Дорогу жизни,  
Чтоб жизнь не умирала никогда».

Пройдут годы. Люди, причастные к этой Дороге, станут ее ветеранами. И в 1972 году им вручат удостоверение и почетный знак «Участник Дороги жизни». Клавдия Ивановна Шульженко и автор этих строк будут в числе тех, кого отметят этим знаком.

...И вот мы на московской земле. Первое, что меня поразило, — тишина, второе — я вдруг почувствовал, как выпрямился, встал во весь рост. Оказывается, в Ленинграде под влиянием непрерывных обстрелов мы все время ходили пригнувшимися, чтобы при первом выстреле легче было скрыться за выступом, юркнуть в воронку.

Нас с Шульженко поселили в гостинице «Москва», а оркестр — в гостинице ЦДКА. Две недели дали на отдых. Войдя в гостиницу, я сразу же набросился на газеты и журналы. В «Известиях» наткнулся на сообщение Совинформбюро, которое глубоко меня опечалило: я узнал о гибели Якова Георгиевича Шошникова, моего театрального крестного отца. Немало очень важных для моего актерского становления лет я провел рядом с ним. Потом пути наши разошлись, но я всегда вспоминал Шошникова с чувством признательности. После революции он руководил различными зрелищными предприятиями. Война застала Якова Георгиевича в Таганроге, где он был директором Парка культуры и отдыха.

В заметке рассказывалось о том, как осенью сорок первого года немцы согнали к виселицам, установленным в парке, множество жителей города, среди которых были ответственные партийные и советские работники. Зная, что до революции Шошников был частным предпринимателем, хозяином, немцы надеялись найти в нем союзника и предложили опознать видных работников города, назвать их имена. Шошников внимательно оглядел стоявших перед ним горожан. Да, он знал многих из них, особенно хорошо — именно ответственных, потому что часто встречался с ними по работе, но здесь, в парке, он никого «не узнал». Он повернулся к фашистам и сказал:

— Я русский человек и никогда не предавал своей Родины. Что же касается этих людей, то я их вижу впервые.

Тогда палачи первым повесили Якова Георгиевича Шошникова...

И в дни отдыха мысль о создании программы была

моей главной заботой. Я старался встречаться с писателями, композиторами, поэтами, чтобы завязать с ними деловые отношения, увлечь новыми замыслами ансамбля. Работа эта продолжалась и тогда, когда мы начали выезжать на Западный и Северо-Западный фронты. На Северо-Западный мы попали в разгар битвы за Валдай — в период знаменитого Демьянского котла, где была окружена большая группировка немецких войск. В этих поездках я встретился со своими старыми друзьями и знакомыми артистами — в Ленинграде мы были от них отрезаны. В одном из концертов участвовали вместе с фронтовой бригадой, возглавляемой популярными сатириками Громовым и Миличем, знакомство с которыми у меня длилось со времен Одессы, с памятного выступления перед Григорием Ивановичем Котовским. Я порадовался, что их сатирические номера по-прежнему злободневны. Успехом пользовались в этом концерте их куплеты «Как Иван поджарил Фрица на Демьянском, на котле». Они не утратили ни жара души, ни творческой энергии, сохранили вкус к шуткам и розыгрышам. Друзья-одесситы интересовались, как живется в той деревне, где нас поселили в такой близости от фронта, много ли стреляют и бомбят. Я с преувеличенными эмоциями рассказывал, какое это опасное место, говорил, что нас буквально засыпают бомбами и снарядами, и в доказательство утром показал им, сколько гильз валяется вокруг нашего крыльца — они лежали сплошным слоем. Слой этот я вечером насыпал сам. Вначале они ахали и ужасались, а потом поняли, что я их разыгрываю, и мы все весело смеялись.

Здесь, на Северо-Западном фронте, я встретился с Сергеем Владимировичем Михалковым, который работал тогда во фронтовой газете. Конечно, я сразу заговорил с ним о репертуаре, попросил его написать что-нибудь для нашего ансамбля. Михалков обещал и действительно вскоре выполнил мою просьбу — написал стихи для песни «Черноморочка», которые позднее Никита Владимирович Богословский положил на музыку, и чудесную юмореску «Смешная фамилия».

В Москве наш репертуар стал быстро пополняться новыми номерами. Композитор Табачников написал для Шульженко песни «Точно» на слова Болотина и «Давай закурим» на слова Френкеля. У меня появились новые куплеты, «Часы пока идут!» Финка на музыку Фомина,

и полный народного юмора «Сказ о смекалке русского солдата и Петре Первом» в литературной обработке Брагина. Кстати, этот «Сказ» так и остался в моем репертуаре и по сей день пользуется неизменным успехом у зрителей.



Но отдельные номера, как я понимал, не делали погоды. Мне хотелось совершенно новой, соответствующей дню программы. Замысел ее у меня уже созрел. Как раз в это время вышло постановление о присвоении Ленинграду, Одессе, Севастополю и Сталинграду звания городов-героев. И я подумал, что тема героизма городов может быть достойно отражена средствами эстрадного искусства.

Я много думал, прикидывал, как это можно сделать. И однажды поделился своей идеей с Михаилом Михайловичем Яншиным. Он видел наш ансамбль на отчетных концертах в ЦДРИ и в ВТО, когда мы вернулись из Ленинграда. Яншину идея понравилась, и он даже обещал уговорить поэта Виктора Гусева, с которым дружил, написать сценарий будущей программы. И Гусев действительно написал нам сценарий в стихах — «Города-герои». Так и назвали мы свою программу. И вот меня осенила, не побоюсь сказать, замечательная идея: я предложил

Яншину поставить эту программу, ведь и замысел и сценарий ему нравились.

Яншин неожиданно согласился, но предупредил:

— Но учтите, я — сугубый мхатовец. И тесных связей с эстрадой, да еще с джазом, у меня никогда не было.

Его согласие радовало меня, но, признаюсь, и несколько пугало — страшила мысль оказаться несостоятельными перед высокими требованиями системы Станиславского.

Но когда работа началась, я сразу успокоился. Как и положено по системе Станиславского, мы начали с застольного периода. Яншин в течение трех месяцев чуть ли не ежедневно приходил к нам в гостиницу — разбирали сценарий, рассуждали по поводу отдельных кусков. Окна нашего номера выходили на Красную площадь, и часто рассвет, заливавший ее простор, заставлял нас за обсуждением той или иной сцены — мы не замечали, как пробегала ночь, так было интересно и весело.

Мы не только занимались разговорами, что-то пробоvalи уже и делать. Я показывал отдельные куски и спрашивал, как, каким тоном этот текст надо произносить, куда при этом девать руки. У меня уже был опыт работы с крупными режиссерами — Николаем Васильевичем Петровым и Николаем Павловичем Акимовым. Но работа с мхатовским режиссером представляла особый интерес.

Чаще всего на мои вопросы Михаил Михайлович отвечал:

— Делайте так, как вы сейчас мне показали, — искренне, душевно, без всяких прикрас.

А я слушал его и сомневался: неужели я все так хорошо и правильно делаю, что меня ни в чем не надо поправлять?

— Все-таки покажите мне сами, как я должен это делать, — просил я Михаила Михайловича.

— Если я вам покажу, это будет Яншин. А надо, чтобы были вы, Коралли. Я даже притрагиваться не хочу к вашим куплетам и песням, пойте как поется.

Такой метод режиссуры повергал меня в полное недоумение. И только потом, когда мы вышли на сцену, я почувствовал всю тонкость его работы. Беседы за столом так точно направляли мою мысль, что даже в первых прикидках я уже шел правильным путем, а Яншину оставалось только убирать то лишнее, что так часто

встречается на эстраде, — лишний пафос, форсировку звука и чувств. Все это он снимал какими-то очень простыми словами, убедительными интонациями. Помню, в стихах Гусева об осажденном Ленинграде шел рассказ о том, как балтиец моряк дал девочке кусочек хлеба и она, не успев его съесть, упала, пораженная осколком снаряда. Мне казалось, что такое сильное место надо подавать как-то особенно, трагическим голосом. «И... девочка упала», — произнес я на слезе. Яншин остановил меня:

— Не надо, Владимир Филиппович, ни слез, ни крика — скажите просто, на абсолютной тишине, и вы увидите, насколько это сильнее подействует на зрителя.

Я сделал так, как советовал Михаил Михайлович, и на первом же спектакле убедился в его абсолютной правоте. Но неверно было бы думать, что Яншин боролся с эстрадной спецификой, убирал ее яркость, эксцентричность. Наоборот, когда я, стремясь предупредить его замечание, как-то по ходу куплетов решил сделать чечетку менее бурной, Яншин обратил на это внимание и сказал, что чечетка — продолжение, наивысшая точка выразительности насмешливого характера куплетов и поэтому она должна быть просто искрометной. Как я был благодарен ему за тонкое понимание специфики эстрады, за уважительное к этой специфике отношение! Меня поражало, как точно Яншин чувствовал особенность жанра, хотя никогда в этой области не работал (правда, он был художественным руководителем цыганского театра «Ромэн», а в цыганском искусстве много эстрадного — яркость, темперамент, «штучность»), как точно умел оставить все истинное и тактично убрать лишнее.

Интересны были и его мизансцены. Так, в эпизоде «Севастополь» он расположил на сцене — палубе корабля — четыре группы инструментов. Музыканты, одетые в морскую форму, как бы окружали Шульженко. Стоя среди них, с бескозыркой на голове, она пела «Вечер на рейде». Присутствовавший как-то на репетиции Василий Павлович Соловьев-Седой, прослушав свою песню, уже достаточно известную в ином исполнении, дал самую высокую оценку и певице и режиссеру.

В оформлении одесского эпизода, сделанном художником Манделем, были использованы фрагменты Потемкинской лестницы и скульптурной фигуры Дюка де Ри-



"Синий платочек"  
"Вадя из оркестра"  
"Концерт"  
"Фродя"



шелье. Мы с Шульженко стояли по разным сторонам сцены. Она пела песню Милютина «Мы из Одессы моряки», а я читал монолог Гусева «Моя Одесса» и пел сатирические куплеты «Лопни, но держи фасон!».

Все четыре эпизода, посвященные городам-героям, связывал один персонаж — моряк Вася Охрименко, участвовавший за них в боях. Вася пел озорные частушки и куплеты, лихо отбивал чечетку и трогательно рассказывал обо всем, что ему довелось увидеть в этих городах.

Больше всего мы с Яншиным говорили о моем Васе. Понимая всю условность приема, нам хотелось добиться предельной естественности появления Васи на сцене, искренности в рассказах о тех событиях, фрагменты которых потом вошли в игровые сцены.

«Городам-героям» отводилось первое отделение. Второе было чисто концертным и называлось «Джаз-невидимка». Его оформление строилось по принципу иллюзионного «черного кабинета». Казалось, инструменты плавают в воздухе, так как музыканты, одетые в черные бархатные комбинезоны с прорезями для глаз, не были видны. В акробатических сценах партнерша как бы без всякой поддержки тоже повисала в воздухе. Прием этот не нов ни для театра, ни для эстрады, но, может быть, впервые он был использован так широко, на целое отделение.

Открывалось оно песней «Привет москвичам», которую мы исполняли вместе с Шульженко, спускаясь по черной, невидимой зрителями лестнице. Видны были только наши лица, и мы словно плыли в пространстве. Затем я исполнял музыкальный фельетон Владимира Никулина (отца Юрия Никулина) «Музыка, музыка, вот это музыка», в котором говорилось о музыке наших салютов и о «празднике на нашей улице».

Новый номер, «Статуэтка», для нашей акробатической пары Аллы Ким и Анатолия Кастелио поставил Касьян Ярославович Голейзовский, дружба с которым связывала меня еще со времени первого приезда в Москву в 1924 году.

Этот танцевально-акробатический этюд начинался очень эффектно: партнер выносил танцовщицу на золотом блюде, где она сидела в позе Шивы. Статуэтка оживала, и партнеры исполняли индийский танец. В финале танцовщица снова превращалась в статуэтку, и тан-

цор уносил ее на том же блюде. Номер имел огромный успех.

На протяжении пяти месяцев этот эстрадный спектакль шел при сплошных аншлагах. У входа в Театр эстрады, который помещался тогда на площади Маяковского, и за два квартала до него, начиная с Пушкинской площади, люди неотступно искали «лишний билетик».

На один из первых спектаклей Яншин пригласил Николая Павловича Хмелева, еще через пару дней его смотрела Алла Константиновна Тарасова. Яншину хотелось знать их мнение о своем первом опыте в эстрадном искусстве. Этим большим артистам глубоко чτιмого нами Художественного театра спектакль пришелся по душе. Они поздравили Михаила Михайловича с удачным освоением нового для него жанра.

Положительно оценила спектакль и пресса. Вот отрывки из статьи Виктора Эрманса, опубликованной 10 апреля 1943 года в газете «Литература и искусство»:

«Примером серьезной, углубленной работы на эстраде может служить последняя театрализованная премьера Ленинградского фронтового джаз-ансамбля под руководством Клавдии Шульженко и Владимира Коралли — «Города-герои»...

Большая и волнующая тема о городах-героях прозвучала на эстраде убедительно и сильно. ...Режиссура М. Яншина благотворно отразилась и на исполнительской манере основных солистов ансамбля Клавдии Шульженко и Владимира Коралли... Владимир Коралли с большим тактом изображает в первом отделении представления моряка Черноморского флота минера Васю Охрименко и с мягким юмором исполняет куплеты во второй части программы. Режиссура решительно «первооружила» Коралли, отдавшего эстраде три десятка лет; артист нашел новые выразительные средства: трогательную лирику для моряка-одессита и тонкую иронию для куплетиста... Эстрада ли это? Самая настоящая, несмотря на то, что Шульженко не поет «Челиту», а Коралли в течение всего вечера ничего не говорит о «следующем номере программы». Ленинградский фронтовой джаз-ансамбль... своей новой работой показал, какие огромные возможности открыты перед советской эстрадой, когда она обращается к важным темам современности».

Программу видели во многих армейских частях — целиком или в отрывках, иногда без декораций, потому что их трудно было доставлять на фронтовые концерты и еще труднее там монтировать, Показана она была и в день двадцатипятилетия Красной Армии. Это представление я открывал куплетами «Двадцать пять», специально написанными Владимиром Дыховичным и тогда только начинающим композитором Аркадием Островским.

Злободневные куплеты «Двадцать пять» были очень характерны для того времени, и мне хочется привести их полностью:

«К поезду на станцию колхоз  
Для бойцов подарков воз привез.  
Чтоб на фронт с гостинцами багаж  
Прибыл точно в светлый праздник наш,  
Так в письме решили написать:  
«Красной Армии сегодня двадцать пять.  
В знак того подарков вам послать  
Мы хотим всего по двадцать пять:  
Двадцать пять кило варенья,  
Двадцать пять кульков печенья,  
Двадцать пять флакончиков духов,  
Двадцать пять отборных кур и петухов,  
Двадцать пять коробок серных спичек,  
Двадцать пять пуховых рукавичек,  
Чтоб в мороз тепло было стрелять,  
И приветов тоже ровно двадцать пять!»  
На соседней станции в вагон  
Подвезли подарков восемь тонн,  
И, поскольку груз теперь иной,  
Сделали поправки в накладной.  
Юбилейной цифры двадцать пять  
Все же порешили не менять,  
И в записке значится опять:  
«К празднику всего по двадцать пять:  
Двадцать пять пудов варенья,  
Двадцать пять кулей печенья,  
Двадцать пять бутылочек духов,  
Двадцать пять четверок кур и петухов,  
Двадцать пять десятков серных спичек,  
Двадцать пять полдюжин рукавичек,  
Чтоб в мороз тепло было стрелять,  
И приветов ровно пятью двадцать пять!»

Летом 1943 года мы привезли программу в Ленинград. Поехал с нами и Михаил Михайлович Яншин.

После относительно спокойного существования в Москве трудно было снова привыкать к жизни в осажденном городе. Хотя с питанием стало намного легче, но артобстрелы продолжались, и мы невольно опять пригнулись к земле.

Ленинградцы встретили нас как близких и родных, мы тоже радовались встрече со старыми друзьями. Концерты проходили в крупнейших дворцах культуры — Выборгском, Промкооперации, Московско-Нарвском, Первой пятилетки, — а также на летних площадках Сада отдыха и «Буфф». Но премьера состоялась в зале Дома Красной Армии.

С облегченным, концертным вариантом программы мы выезжали в воинские части, к морякам в Кронштадт. После одного из таких концертов всем участникам ансамбля были вручены медали «За оборону Ленинграда». Получил ее и наш юный сын Гоша — за то, что он, как и многие школьники Ленинграда, тушил на крышах зажигалки.

В этот проезд мы прожили в Ленинграде больше шести месяцев. И, как прежде, предельная загруженность помогала не замечать трудностей блокадного быта. Сейчас, когда я бываю в Ленинграде и вижу на Невском надпись «При артобстреле эта сторона наиболее опасна», то вспоминаю, что именно здесь, недалеко от Мойки, в 1943 году находилась столовая, куда мы ходили три раза в день. И теперь сердце сжимается от того страха, которого мы в те дни почти не испытывали, вернее, так привыкли к этому чувству, что оно уже не замечалось.

Осенью 1944 года Гастрольбюро направило наш коллектив по городам Кавказа и Средней Азии. Зрители Баку, Тбилиси, Еревана, Ашхабада, Ташкента, Алма-Аты и других городов стоя приветствовали артистов, на груди у которых сверкали медали «За оборону Ленинграда». Особенно горячий прием устроили нашему ансамблю в Ереване: ведь прошло целых три — да еще каких! — года с того памятного концерта, который мы дали здесь в первый день Великой Отечественной войны.

На вокзале нас встретил с цветами тот же директор филармонии Завен Тарумов. Ереванские гастроли прошли с огромным успехом.

На одном из концертов в зале Ашхабадской филармонии к нам за кулисы пришел небольшого роста человек с исхудавшим, можно сказать, изможденным лицом. Сбоку на шнурке болталось пенсне в железной оправе. На тощем теле буквально висела старенькая, военного образца шинель.

— Вам ничего не говорит, — обратился он ко мне и рядом стоявшей Клавдии Ивановне, — фамилия Строк? Композитор Оскар Строк?.. Автор известных танго «Ах эти черные глаза», «Лунная рапсодия», «Неаполитанское танго»?.. Знаете?

С каким волнением теперь я вспоминаю об этой встрече. А тогда, в сорок четвертом, она не произвела на меня особого впечатления. Конечно, я знал все эти танго. Хотя усилиями рапмовцев произведения Строка были запрещены для исполнения, его пластинки какими-то путями все же проникали на черный рынок.

В тот вечер мы долго беседовали. Строк рассказал, что после оккупации фашистами Прибалтики он с большими трудностями пробрался в расположение наших воинских частей и был отправлен в Среднюю Азию. Уже третий год он живет в Ашхабаде и мечтает только об одном — после освобождения Риги вернуться в родной город, где прошла вся его жизнь.

Назавтра Строк пришел на нашу репетицию. Сев за рояль, он с блеском исполнил композицию на музыку своих танго. Посоветовавшись с нашим музыкальным руководителем Алексеем Семеновым, мы тут же предложили Строку вступить в наш коллектив. Предложение это было с радостью принято, и Оскара Строка зачислили в ансамбль вторым пианистом.

Семенов в короткий срок сделал инструментовку из его танго, и в программе появился новый номер — фантазия из произведений Оскара Строка, исполняемая самим композитором на рояле в сопровождении оркестра.

За время нашего содружества Строк написал для Шульженко лирическое танго на свои же слова «Былое увлечение», которое по приезде ансамбля в Москву было записано на пластинку.

Война подходила к концу, и мы уже начали подготовку победной программы.

9 мая 1945 года мы встретили в Ленинграде. В тот день в Выборгском доме культуры состоялось три кон-

црта: днем мы выступали в большом зале, затем — на улице у входа, на быстро сооруженной эстраде, а вечером — снова в переполненном зале Дома культуры. Так завершилась наша военная страда. Неимоверно трудными, даже трагичными были для нас эти годы, но теперь они вспоминаются как годы творческого счастья.



Как это часто бывает, еще какое-то время мы жили инерцией военных лет. Да и первый московский концерт нашего ансамбля, в названии которого отсутствовало слово «фронтной», состоял из произведений, созданных во время войны. Эстрадный театр «Эрмитаж» провел тогда целую серию вечеров, на которых популярные коллективы — оркестр Леонида Утесова, театр Аркадия Райкина и некоторые другие — показывали свой военный репертуар. Каждому коллективу предоставлялся целый вечер. Эти концерты стали как бы завершающими аккордами военных лет.

Для подготовки программы нашего ансамбля кроме Михаила Михайловича Яншина был приглашен и режиссер Арнольд Григорьевич Арнольд — он в основном работал с оркестром.

С Арнольдом Григорьевичем мне доводилось выступать в давних эстрадных программах в Харькове,

Ленинграде и Москве. Вместе с партнершей Люси Артамоновой у Арнольда был номер эксцентрических танцев. Он исполнялся на лучших сценах Москвы и Ленинграда, в мюзик-холлах и кинотеатрах до начала сеансов.

Изящная партнерша Арнольда создавала в этом танце образ женщины-вамп, популярный в то время. Танец был насыщен акробатическими трюками, поддержками и отважными бросками.

Позднее, году в двадцать шестом — двадцать седьмом, Арнольд создал эксцентрический танцевальный квартет «4 фоли». Кроме Люси Артамоновой его партнерами стали два молодых талантливых чечеточника — Николай Винниченко и Альберт Триллинг. Номер этого квартета был очень зрелищным. Раздвигался занавес, и перед зрителем предстали три джентльмена в серых фраках и цилиндрах того же цвета. Когда трио, пританцовывая, начинало расходиться, из-за их спин эффектно появлялась невидимая до того зрителям Люси Артамонова — в черном длинном платье с разрезом. Они танцевали в популярных для того времени синкопированных ритмах. Оправдывая название номера — а «фоли» по-французски «сумасшедшие», «безумные», — исполнители-мужчины в непрерывной чечетке поднимали, бросали и ловили партнершу.

Арнольд и Люси были высокими, а Винниченко и Триллинг — небольшого роста, и это создавало комический эффект. Арнольд остро чувствовал контрасты. Это был веселый, жизнерадостный талант. Номера, поставленные им на эстраде, всегда были полны неожиданных трюков, они возникали как бы сами собой, без особых усилий. Не случайно именно эстрада и цирк стали основной сферой деятельности Арнольда, здесь слово его было непререкаемым авторитетом. Он принимал участие в постановке эстрадного спектакля «Музыкальный магазин» Теаджаза Утесова и иллюзионного аттракциона Кио в цирке. Именно Арнольд придумал артисту образ ироничного волшебника, который слегка подсмеивается и над «чудесами» и над теми, кто принимает их всерьез.

Первый в нашей стране «Цирк на льду» тоже детище Арнольда — он был и автором и режиссером его программ.

Людям моего поколения Арнольд запомнился как интереснейший человек, остроумный собеседник. Мой

брат, Эмиль Кемпер, любил вспоминать, как однажды они вместе с Арнольдом приехали на гастроли в харьковский летний театр «Тиволи». По дороге в гостиницу задержались у афишной тумбы. На одной афише крупными буквами было написано: «Только в нашей программе принимает участие танц-комик, юморист Э. Кемпер», а на другой, филармонической, сообщалось, что оркестром будет дирижировать всемирно известный Отто Клемперер. Едва кинув взгляд на эти афиши, Арнольд прочитал вслух: «Э... — с пренебрежением, разочарованно и недовольно, — Кемпер». А потом — с удовольствием и восторгом: «О! То Клемперер!» Эта шутка была оценена артистами и долго еще пересказывалась в эстрадных кулуарах.

Работая с Арнольдом Григорьевичем над нашей программой, я еще раз убедился, как много значит на эстраде режиссер.

Например, совершенно по-новому прозвучала в исполнении Шульженко ее давняя «Челита», когда к песне прикоснулся Арнольд. Он углубил образ героини песни, сделал его психологически более четким. Изменил и подачу песни — синхронно с Шульженко двигались саксофоны и трубы. Это освежило запетое произведение, сделало его более зрелищным.

Исполняемые мною еще до войны забавные куплеты «Роман с квасом» Арнольд превратил в целую сценку — «Любовь и квас».

На сцене поставили будку с вывеской «Квас», а в будке появилась симпатичная светловолосая продавщица — Шульженко. Герой моих куплетов, влюбленный в продавщицу, пританцовывая, пел ей о своей любви и, чтобы подольше не расставаться, без конца пил квас: «Стакан, еще стакан...» Наконец продавщица, опасаясь за его здоровье, объявила: «Кваса нет».

Дело прошлое, но именно из-за этой сценки произошла первая за пятнадцать лет наша творческая размолвка с Клавдией Ивановной. Ей роль продавщицы, состоящая всего из одной фразы, не нравилась. Она высказала свое недовольство не только мне, но и Арнольду Григорьевичу. Я готов был уступить, отказаться от присутствия продавщицы на сцене, но Арнольд строго сказал, что это необходимо для программы. Шульженко смирилась, хотя внутренне осталась недовольной. И это всегда бросало какую-то тень на наш номер.





Дружба  
через годы





Когда закончился летний сезон 1945 года, перед нами со всей неотвратимостью встал вопрос, как работать дальше. В этом вопросе заключаюсь не только заботы о стиле, манере, содержании, направлении поисков, но и чисто организационные. Дело в том, что мы с Шульженко решили перебраться в Москву. Комитет по делам искусств и Гастрольбюро СССР не возражали, и нам предоставили постоянную работу. Среди многих причин переезда одну мы считали наиболее важной: в Москве были сосредоточены авторские силы эстрады. Кроме того, в Москве жили друзья, от которых мы так долго были оторваны войной. Самым сложным оказалось решить дело с оркестром — большинство музыкантов были ленинградцами и своего родного города покидать не собирались. Так что, перебравшись в Москву, мы остались без оркестра. Правда, тогда у меня уже время от времени мелькала мысль о создании концертной программы вдвоем, под аккомпанемент рояля, — у нас, наверное, уже хватило бы на это сил и опыта. Но такая мысль только робко еще возникала, а вовсе не стала руководящей. Мы находились на перепутье.

И как раз в это время получили телеграмму из Киева от Александра Евдокимовича Корнейчука, тогдашнего председателя Комитета по делам искусств Украины, — он предлагал нам создать на Украине первый

джаз-ансамбль и приглашал приехать в Киев для переговоров. Мы обрадовались: ведь Украина — это наша с Шульженко родная сторона, мы хорошо знали ее зрителей, а зрители — нас.

Недолго думая собрались и поехали. Александр Евдокимович и его жена, Ванда Львовна Василевская, тепло встретили нас, и не один вечер провели мы в воспоминаниях. Василевская призналась, что именно пластинки нашего джаз-ансамбля, которые они с Корнейчуком очень любили, соединили их.

Более всего мы вспоминали сорок второй год. Нас с Клавдией Ивановной вызвали тогда в Москву для подготовки новой программы. Мы жили в гостинице «Москва» рядом с Корнейчуком и его женой. Корнейчук тогда работал над своей пьесой «Фронт». Он приходил к нам в номер и читал законченные сцены. А потом, когда пьеса стала печататься в «Правде», Александр Евдокимович как-то нам пожаловался:

— Вы подумайте, ребята, — так он нас называл, — звонят мне по телефону и, не называя имени, ругаются, говорят, что я оклеветал Красную Армию, угрожают даже расправиться со мной.

Но главной темой наших бесед был, конечно, будущий ансамбль. Ванда Львовна предложила совместно с Корнейчуком написать для него сценарий концерта. Договорились пригласить для работы над первой программой Яншина, Голейзовского, Манделя и Арнольда.

Но наши планы неожиданно рухнули — Комитет по делам искусств СССР предложение Корнейчука о создании украинского джаза не поддержал. И перед нами снова встал вопрос: что делать?

Без работы мы, конечно, не сидели, нас постоянно включали в сборные концерты. Но чем больше мы в них участвовали, тем меньше это нам нравилось, особенно после того, как мы работали в самостоятельном коллективе. Это был в творческом отношении шаг назад.

Расставаясь с оркестром, я знал, что это повлечет за собой коренные перемены, и был к ним не только готов, но даже и рад им. С облегчением я думал о том, что мне не надо будет руководить большим и хлопотным коллективом, не надо будет спорить и преодолевать недовольство отдельных его членов — всем этим я был сыт по горло.

С другой стороны, я был убежден, что теперь мы с Шульженко можем обойтись и без оркестра. За послед-

ние годы мы приобрели богатый творческий опыт. Талант Шульженко созрел и окреп, стал более свободен в своем проявлении, и мне казалось, что камерное, под аккомпанимент фортепьяно ее исполнение станет даже более выразительным: внимание певицы сосредоточится на передаче тонких нюансов, большей глубины чувства, зрители не будут отвлекаться на игру оркестра.

Я считал, что мы на правильном пути. Теперь оставалось убедить в этом Шульженко и найти аккомпаниатора высокой квалификации, который бы мог составить с ней полноценный дуэт. Конечно, надо было подобрать и соответствующий репертуар, поработать с композиторами и поэтами, найти автора, который бы написал специальный конферанс. Если все это удастся, можно будет начинать добиваться права на самостоятельные концерты. И все-таки главное — получить согласие Шульженко. Но она, едва я об этом заикнулся, сразу же стала возражать — боялась неопределенности, неизвестного будущего. Настоящее вот оно, уже прочно завоевано, а как обернется новшество — еще не ясно. Главный аргумент ее возражений заключался в том, что такие вечера, даже и с дополнительными номерами, ей не осилить. Мне надо было во что бы то ни стало внушить ей веру в себя. Конечно, надежнее всего, говорил я, долго делать одно и то же. Но это не может длиться бесконечно. Напомнил, что когда-то она была против создания своего оркестра, а сколь многому научил нас опыт работы с большим музыкальным коллективом. Расширился наш репертуар, обогатился диапазон выразительных средств. Эти новые приобретения следует и использовать по-новому.

К тому же, убеждал я Клавдию Ивановну, оркестр с солирующей певицей теперь совсем не редкость, их будет еще больше, среди них легко затеряться. Надо найти такую форму выступления, какой еще не было. Да и не так просто сейчас набрать новый оркестр, и он намного удорожит стоимость концерта, и без оркестра мы будем мобильнее. Наконец мне удалось ее убедить, и со всей своей энергией я принялся за организационную работу.

Прежде всего я хотел решить вопрос с пианистом. Перебрал в памяти имена многих талантливых музыкантов и остановился наконец на Борисе Яковлевиче Мандрусе, пианисте-аккомпаниаторе высшего класса. Еще до войны он работал с такими выдающимися балеринами, как Екатерина Васильевна Гельцер, Галина Сергеевна Улано-

ва, Марина Тимофеевна Семенова, Ольга Васильевна Лепешинская, Наталья Михайловна Дудинская. С ними он часто выезжал на гастроли. Выступал он и как солист, исполнял произведения Чайковского и Прокофьева. С Мандрусом, а знал я его давно, всегда было легко. Такие люди в коллективе просто клад. Клавдия Ивановна охотно согласилась с ним работать.

Я позвонил Мандрусу, и мы договорились о встрече. Наш «Славянский базар» состоялся на Пушечной, в машине «Победа». Мы проговорили два часа. Я рассказывал Борису Яковлевичу, каким представляется мне наш будущий союз. Особенно подчеркнул, что мы нуждаемся в нем не только как в аккомпаниаторе моих музыкальных номеров и песен Шульженко, но и как в репетиторе для Клавдии Ивановны. Мандрусу предстояло ежедневно заниматься с ней и помогать в подготовке репертуара. Одним словом, он должен был стать полноправным участником создания нашей программы. Его умение, мастерство, вкус вполне позволяли это. Предстоящая столь разнообразная работа Мандрусу понравилась, и он сразу же согласился войти в наш коллектив.

В Гастрольбюро к моей идее отнеслись с интересом, и мы начали готовить новую программу. Выбрали для нее произведения советских композиторов и поэтов — Мурадели, Дунаевского, Соловьева-Седого, Милютина, Михалкова, Кончаловской, Долматовского, Германа и других.

Как-то я услышал по радио вальс Хачатуряна к лермонтовскому «Маскараду», и мне захотелось включить его в нашу программу, но не просто как музыкальный номер. «Надо попробовать заказать кому-нибудь из поэтов стихи на эту музыку, — подумал я, — специально для Клавдии Ивановны. У Шульженко может получиться отличный номер». Мандрус мою мысль поддержал. Но Клавдия Ивановна, как это все чаще случалось в последнее время, высказала сомнение, можно ли в эстрадном концерте петь Хачатуряна, хотя однажды уже исполняла его песню на слова Гридова «Это моя Родина».

Прежде чем искать поэта, я обратился к Араму Ильичу за разрешением. Хачатурян сначала удивился, сказал, что писал этот вальс не для эстрады и, уж во всяком случае, не для голоса. Однако мне удалось его убедить. Он только просил показать ему текст.

А за стихами я обратился к нашему давнишнему автору Павлу Давыдовичу Герману — Шульженко пела его

# Константин Паустовский

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ТОМ ПЕРВЫЙ

РОМАНЫ И ПОВЕСТИ

Старому уресситэ  
Владимиру Коралли-  
от старого одессита  
Паустовского

20/12-66,  
Ленинск

К. Паустовский

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
Москва 1957

Автографы  
Земляков

Ворогову  
Володе Корал-  
линому  
и талантли

И. Слес



1957,  
Август  
К

И. Олеша

ВОСБИРАЕТСЯ  
ВСТРЕЧАТЬСЯ

Дорогой  
Владимиру  
Эммануэлю  
Коралли,  
в наших старых  
друзьях

Царенко

1966

«Записку», а я читал его монологи. Спустя некоторое время Павел Давыдович принес нам песню-балладу — «Встреча с поэтом». Клавдия Ивановна снова сказала, что спеть этого ей не удастся, что это слишком серьезно. Но мы с Германом уговорили попробовать.

В балладе рассказывалось о воображаемой встрече с Лермонтовым, там был даже диалог с ним. Действительно, в репертуаре Шульженко подобных вещей никогда не было, но попробовать она согласилась. Напевая, а в некоторых местах переходя на речитатив — так решила она исполнять это необычное для себя произведение. Оно потребовало от нее новых исполнительских средств. Не могу сказать, что ей полностью удалось его освоить, но с присущим ей мастерством и задушевностью она передавала лиризм музыки и благородный смысл стихов. Потом сама Клавдия Ивановна призналась, что работа над этой балладой была ей интересна и полезна.

Одобрил ее исполнение и Арам Ильич — мы пригласили его к себе домой послушать, что у нас получилось. Он признался, что был приятно удивлен. А на концерте пришел за кулисы и, не скрывая своего восхищения, сказал Клавдии Ивановне: «Я и не представлял себе, что эту балладу можно так исполнить». В театральных кругах эксперимент был тоже признан удачным, и «Встречу с поэтом» тогда же записали на пластинку.

Когда программа «Вечер песни, музыки, фельетона и куплета» была готова и соответствующими организациями принята, мы сразу же получили множество приглашений из разных городов Советского Союза.

Пока мы гастролировали с этой программой, я вынашивал еще одну «крамольную» мысль — сольный концерт Клавдии Шульженко в «Эрмитаже». Когда в один из приездов в Москву я поделился этой мыслью с директором Гастрольбюро Сулханишвили, он выразил сомнение: сможет ли одна эстрадная певица, даже с так называемым антуражем, то есть с дополнительными номерами, собрать слушателей на несколько вечеров. Действительно, раньше подобных сольных эстрадных концертов в «Эрмитаже» никогда не проводилось. Особое сопротивление сольный концерт Шульженко вызвал у тогдашнего начальника Управления музыкальных учреждений Сурина.

— Давайте попробуем, — настаивал я, — рискнем, — в конце концов, если такой концерт себя не оправдает, снова перейдем на сборные. Программа у нас готова и об-

катана во многих городах. Остается только подобрать дополнительные номера.

С большим трудом удалось получить согласие Сурина.

Понимая всю ответственность, я сразу же начал подготовку этих концертов. Прежде всего, еще раз тщательно пересмотрел и репертуар и последовательность песен. Кое от каких решили отказаться. Как говорят на эстраде, для прокладок я нашел четыре мало известных изящных номера. Это были молодые арфистки, ученицы Веры Дуловой, и танец маленьких лебедей из балета «Лебединое озеро» в исполнении юных балерин кордебалета Большого театра. В то время для эстрадного концерта такие номера были необычными. Пригласил также недавно созданный балетный ансамбль «Березка» под руководством Надежды Надеждиной и первый в Союзе инструментальный квартет Бориса Тихонова. Этот квартет с успехом выступал самостоятельно и аккомпанировал Шульженко.

Открывал вечер я монологом Германа «Подпиши» — в нем шел разговор о Стокгольмском воззвании за мир, — затем исполнял несколько юморесок Михалкова и Кончаловской, политические куплеты Финка и Червинского. Для программы Ольгой Фадеевой был написан специальный конферанс о значении песни в нашей жизни. Программу также вел я. Клавдия Ивановна в каждом отделении исполняла по восемь песен.

После программ Утесова и Райкина, после сборных концертов с участием лучших эстрадных артистов, таких, как Смирнов-Сокольский, Набатов, Бейбутов, Миронова и Менакер, «Вечера песни Клавдии Шульженко» выдержали в «Эрмитаже» месяц аншлагов. Этот успех для Шульженко был принципиально важным: он доказал, во-первых, что эстрадная певица имеет право на сольный концерт, а во-вторых, закрепил за Шульженко право выступать с такими концертами. Наши с ней совместные вечера продолжались до 1955 года.

Несмотря на успех, Клавдия Ивановна все чаще стала меня упрекать за мои, как она говорила, эксперименты — то соединиться с оркестром, то снова под рояль, — и вообще в Москву переезжать не следовало. И тогда я вдруг осознал, что человек, которому я отдал четверть века своей жизни и внес немалую лепту в его творческое становление, вовсе не является моим единомышленником. Постепенно я все больше и больше убеждался, что Клавдия Ивановна, соглашаясь делать то, что я предлагал,

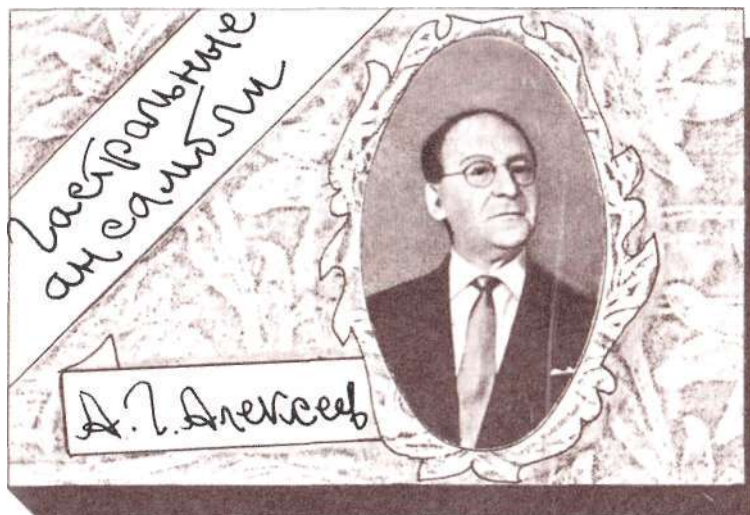


внутренне сопротивлялась моим предложениям. Споры с ней возникали все чаще. Я долго и с горечью думал над их поводами и причинами. Бесповоротные решения легко не даются. Наверное, размышлял я, она уже просто созрела для самостоятельной работы и я ее стесняю. Однажды я сказал:

— Что ж, раз я все делаю не так, давай работать отдельно. Все, что я мог, я сделал. Ты человек яркий, талантливый и теперь уже сама можешь решать, что для тебя лучше.

И мы расстались.

Как это часто бывает в жизни, наши пути разошлись, но по инерции я еще продолжал думать о ее творчестве, следить за ним. То, что она делала, она делала блестяще. Публика обожала ее, и Шульженко по праву стала первой певицей советской эстрады. Но я, который знал ее лучше, чем публика, видел: не все стороны таланта Шульженко находят свое развитие, остается в ней что-то не до конца выявленное. Но теперь уже вмешиваться в судьбу Клавдии Ивановны я не имел права.



Итак, я стал свободным и мог распоряжаться собой по своему усмотрению. Мне надо было как-то прийти в себя от всех волнений и переживаний. Организовав не-

большой коллектив, я уехал на гастроли в волжские города Саратов, Астрахань, Куйбышев, а затем на Украину — в Киев, Харьков, Одессу, ..

В созданную мной группу вошли певица Нина Пантелеева и трио баянистов — Александр Кузнецов, Яков Попков, Александр Данилов, кстати, бывшие мейерхольдовцы. Трио сопровождало солистам и выступало с самостоятельными номерами. В этой программе я исполнял литературную композицию «Иван Сусанин» Гридова и Крахта на музыку Островского. Композиция была интересна тем, что в ней образ Сусанина предстал двуединым — известный всем исторический Иван Сусанин как бы передавал эстафету борьбы с иноземцами своему потомку, советскому партизану Ивану Сусанину. Кроме того, в моем репертуаре были изобретательные по форме «Телеграфные куплеты», написанные Бахновым и Костюковским на музыку Табачникова:

«Мой зачин не будет долог:  
Я предупреждаю вас,  
Что куплеты без глаголов  
буду исполнять сейчас.

Может быть, и странно это,  
Но назвал их так поэт:  
«Телеграфные куплеты».  
Ясно все? Вопросов нет?

Плут. Палатка. Пиво. Воды.  
Кружка. Пена. Ловкость рук.  
«Волга». Дача за полгода.  
Гобелены. Бронза. Бук.

Разговоры. Дом. Соседи.  
Ревизор. Судья. Привет!  
Север. Белые медведи.  
Ясно все? Вопросов нет?..»

Наш небольшой ансамбль с успехом показал свою программу еще и в Кузбассе, в Молдавии, на курортах Крыма и Кавказа.

Надо сказать, что после войны никак не удавалось наладить эстрадное хозяйство. Большую часть артистов старались занять в сборных концертах. Но сборные концерты составлять сложно и хлопотно, и для артистов они не всегда удобны — исполнитель никогда не знает зара-

нее, где и когда он работает. Решили попробовать создавать небольшие стабильные группы, вроде той, что организовал я.

Вероятно, поэтому меня вызвали в Гастрольбюро и предложили составить несколько небольших коллективов, в частности с опереточными артистами.

Мне кажется, что подобные стабильные коллективы — будущее эстрады. Они создают артисту условия, похожие на работу в театре. У артиста есть твердый гастрольный план, свое рабочее место, определенная программа, есть точное расписание репетиций, костюмер, реклама, ему не надо мотаться по разным неожиданным концертам.

Все это не может не способствовать творческому росту, да и сам номер выглядит более выигрышно, ибо стоит на точном месте в концерте, является логическим его продолжением, тогда как в сборном у артиста всегда случайные соседи, которые могут номер обесценить, а то и вовсе зачеркнуть.

В созданный мной ансамбль с участием артистов оперетты вошли кроме меня Ирина Микулина и Александр Сокольский. Для постановки программы я пригласил известного конферансье и режиссера Алексея Григорьевича Алексева. Он написал для каждого отрывка из классической или советской оперетты специальные интермедии и конферанс, которые вводили в суть исполняемой сцены. Программа шла в сопровождении инструментального квартета. В каждом отделении было по три дуэта. Кроме конферанса и интермедий я исполнял пародию Макса Поляновского — показывал, как популярную тогда песню «Ляна» спел бы артист оперетты, оперный певец и Александр Вертинский. Номер, как говорят, шел на ура. Впрочем, подобные пародии всегда имеют большой успех.

Мое знакомство с Алексеевым началось еще в 1924 году, с ленинградского «Свободного театра», где по понедельникам Утесов собирал «Вечера одесситов». Петербуржец Алексей Григорьевич Алексеев в душе считал себя одесситом.

Режиссерские требования Алексея Григорьевича были мне понятны и близки. Он любил на эстраде живость, веселье, гротеск — и просил меня не стоять на месте, а все время слегка подтанцовывать. Сам он умел это делать отлично и прекрасно такие подтанцовки показывал.

Исполнял я в этой программе еще и острый, даже резкий фельетон «О дамах и о женщинах», написанный Владимиром Александровичем Соловьевым, автором пьес «Великий государь» и «Фельдмаршал Кутузов», Мы познакомились с ним в тридцатых годах в Ленинграде, когда я выступал в Мюзик-холле с «Картой Октябрей». Ему нравился мой номер, вероятно, нравилось и как я его исполнял. Через некоторое время Соловьев предложил мне для чтения с эстрады свои монологи «Ленинская прямая» и «О хорошем тоне». Вообще-то для эстрады он не писал и сделал исключение только для меня.

Общаться с ним было не просто; язвительный, остроумный, Соловьев иногда мог своими репликами уничтожить человека. Когда я пришел к нему за фельетоном «О дамах и о женщинах», он подарил мне свой сборник «Исторические драмы». Я открыл его и увидел там посвящение и стихи:

«Володе Коралли  
Вот эту книгу, друг милейший,  
Прошу тебя забрать скорей, —  
Мне эта книга стоит меньше,  
Чем твой визит ко мне за ней!»

Владимир Александрович любил играть в покер со своими друзьями Прутом и Арнольдом — надо было присутствовать на этих сеансах остроумия! — их пикировка доставляла истинное наслаждение присутствующим, Я счастлив, что мне довелось встретиться в жизни с таким удивительным человеком. Содружество с Соловьевым оказалось для меня чрезвычайно полезным: от этого талантливого драматурга я получал настоящий литературный материал, что чрезвычайно важно для творческого роста артиста. Настоящее литературное произведение требует строгости исполнения, умения передать тонкость и глубину мысли, мобилизует внутренние резервы артиста, заставляет пересматривать то, что делал до сих пор.

И я был очень рад, когда в одной из газет меня похвалили именно за исполнение фельетона Соловьева «О дамах и о женщинах».

Гастроли нашей опереточной программы запланировали на весь 1957 год. Мы были с ней в Татарии и Казахстане. На Целине мы оказались одним из первых выступавших здесь эстрадных коллективов. Меня удостоили По-

четной грамоты и нагрудного знака ЦК ВЛКСМ «За освоение целинных и залежных земель».

Программа продержалась год с лишним. Как раз в это время была проведена реорганизация Гастрольбюро, артистов-москвичей перевели в Москонцерт. У Москонцерта были свои планы, и наш ансамбль расформировали, Но в Москонцерте я продолжал организовывать небольшие эстрадные коллективы, с которыми мне довелось побывать во многих республиках нашей страны. А три месяца в году я выступал на московских площадках в сборных эстрадных концертах.

Главной моей заботой была и оставалась забота о репертуаре. Я никогда не исполнял уже известных произведений, стремился найти нового автора и увлечь его своим замыслом. Выступая с фельетонами и куплетами, написанными специально для меня, я увереннее чувствовал себя на эстраде, знал, что никого не повторяю.

Что касается тем исполняемых мною произведений, то они рождались по-разному. Иногда возникали в разговоре с автором, иногда слетали с газетных полос, иногда их подсказывала жизнь.

Бывали случаи, когда авторы предлагали мне уже готовые произведения. Я брал их в работу, если они подходили мне по приему, настроению, теме. Так было, например, с новеллой еврейского писателя Вениамина Рискинда «Легенда о Пушкине» в переводе Иосифа Прута.

Рискинд, побывав в Одессе уже после войны, узнал там историю девочки Тани, члена подпольного детского отряда, жившего в катакомбах. Ее схватили фашисты, когда она расклеивала листовки. На допросе гестаповец узнал, что этот отряд носит имя Александра Сергеевича Пушкина. Пораженный открытием, он все время твердил одну и ту же фразу: «Ворум?! Ворум?! Ворум Пушкин?! Почему не имени Ленина, не имени Чапаева? Ворум Пушкин?!» И Таня ему ответила: «Вам никогда не понять нашего Пушкина, не понять потому, что вы — это ночь, а Пушкин — это солнце».

Взволнованный рассказом, я с благодарностью его принял и приготовил для выступления. Нужна была музыка. Наверное, лучшим сопровождением для номера будет музыка Чайковского, решил я, и выбрал «Песню без слов». «Легенда о Пушкине» была очень тепло принята зрителем. Особым успехом она пользовалась в моей родной Одессе, когда я приезжал туда на гастроли.



Уже в пятидесятых годах я как-то узнал, что многие писатели приходят завтракать в кафе «Националы» — это нечто вроде утреннего клуба. Я тоже стал ходить завтракать в это кафе, преследуя все ту же цель — обновление и пополнение своего репертуара. Но эти походы дали мне гораздо больше, чем та практическая польза, на которую я рассчитывал. Я познакомился с доселе малоизвестной мне писательской средой и меня увлекли широкие интересы литераторов, их особое понимание жизни, пристальное внимание к ней. Здесь за чашкой кофе можно было сидеть часами, слушая неповторимые рассказы Юрия Олеши, Иосифа Прута, смеяться остроумам Вениамина Рискинда.

С Юрием Олешей я познакомился еще в 1944 году в Ашхабаде, где он жил во время войны, а наш джаз-ансамбль приехал туда на гастроли. Посмотрев концерт, Юрий Олеша пришел к нам за кулисы и скромно представился:

— Юрий Олеша. Может быть, знаете?

Я ахнул:

— Ну как же не знать вас — вы гордость Одессы?!

Оказалось, Олеша помнит меня по выступлениям в детских спектаклях, которые он смотрел еще гимназистом. Те две недели, что ансамбль работал в Ашхабаде, мы виделись с Юрием Карловичем ежедневно. Потом

жизнь развела нас, и вот мы встретились в «Национале», уже в 1957 году.

В это время Олеша работал над книгой «Ни дня без строчки» и рассказывал мне о том, что собирается в ближайшее время писать. А я, пользуясь его хорошим ко мне отношением, советовался с ним по поводу куплетов из своего репертуара. Особенно меня интересовало его мнение о тех вещах, которые я еще только собирался исполнять. Юрию Карловичу нравилось слушать, как я напеваю куплеты, а в рефренах он даже прихлопывал мне в такт. Иногда делал замечания, к которым я внимательно прислушивался, и вносил поправки и в тексты и в исполнение.

Вспоминали мы и нашу милую Одессу, — Юрий Карлович очень смешно изображал свою давнишнюю одесскую соседку по дому: высовываясь из окна, она звала сына так, чтобы во дворе все слышали:

— Детей!.. Идите кушать яиц!

И Олеша пояснял: ей казалось, что так фраза звучит более интеллигентно.

Подобных эпизодов он помнил множество. Часто, преобразуя их, создавал бытовые анекдоты. Обычно, пересказывая друг другу эти смешные и острые мини-истории, мы даже не задумываемся о том, кто их сочинил. Кажется, что они возникли сами собой. Но конечно же, у каждой такой истории всегда есть автор. Одним из них был Юрий Карлович. Я знаю, что именно Олеша сочинил известный анекдот, относящийся к тому времени, когда одесские трамваи начали ходить без кондуктора. В них якобы висело объявление: «Чтоб вы так доехали, как вы заплатили!»

На завтраках в «Национале» можно было видеть не только писателей — Соловьева, Кирсанова, Поляновского, Ардова, Костюковского, — но и актера Яншина, режиссера Арнольда, иллюзиониста Кио (старшего), футболиста Старостина, частенько бывали там конферансье Алексеев и Гаркави.

Атмосфера была самая непринужденная, клубная, остроумное слово, от кого бы оно ни исходило, принималось с энтузиазмом. Здесь как нельзя более кстати была необыкновенная способность Олеша к буриме. Он делал это легко, как бы между прочим. Всеобщий интерес вызывали словесные турниры между Олешей и Ардовым, над которым Олеша без конца подтрунивал.

Со временем я так освоился с обстановкой, что рисковал парировать обращенные ко мне остроты. Чаще всего — Виктора Ефимовича Ардова. Иногда это получалось удачно. В один из дней, когда мы пикировались с Ардовым особенно активно, он подарил мне свою книжку с такой надписью:

«Не знаю уж, кричать «ура» ли  
Или вопить мне «караул»,  
Поскольку нынче В. Коралли  
Меня уже раз пять лягнул?..  
Нет, я не открою нынче рот.  
За мной потом не пропадет».

Он был верен себе и при каждой встрече старался поддеть меня какой-нибудь остротой.

Приходивший в кафе Макс Поляновский, будучи человеком замкнутым, обычно съедал свой завтрак молча. Он не вступал в беседы, а только слушал. Его называли «нелюдимым» и «сухарем». Но я знал Поляновского другим. Хотя мы были знакомы с детства — дружились только сейчас. И в кафе Поляновский разговаривал главным образом со мной. Он говорил, что именно со мной чувствует себя легко.

Иногда вместе с Поляновским приходил Лев Абрамович Кассиль — они вместе работали над книгой «Улица младшего сына». Кассиля я знал еще до войны, а встречи в кафе сдружили нас особенно. Я стал бывать у него. Кассиль пригласил меня на свое пятидесятилетие, которое отмечалось на даче в Переделкине. Лев Абрамович познакомил меня с Корнеем Ивановичем Чуковским и совсем молодым, тогда начинающим писателем Анатолием Алексиним. Получилась непрерывная цепочка дорогих для меня знакомств.

Очень многое нам всем дала дружба с Корнеем Ивановичем Чуковским. Он являлся примером того, как надо жить — увлеченно, с азартом, стремясь удовлетворить свои всесторонние интересы. Он заражал окружающих своей молодостью и жизнерадостностью. И рассказчик Чуковский был неподражаемый. Особенно я любил слушать о том, как он получил в Англии оксфордскую мантию. Чуковский тут же демонстрировал ее и даже надевал на себя, принимая монументальную позу.

Дети окружали Корнея Ивановича с самого раннего часа. Бывало, еще только занимается заря, а они уже





С Ниной Пантелеевой и балянистами  
А. Вуднезовым, Я. Попковым, М. Даниловым

На совещании  
по ДСТРАД



сидят и ждут его. Он любил с ними разговаривать. Часто бывая у Чуковского, я сам с удовольствием слушал, как он рассказывает детям всякие байки. На моих глазах создавалась его библиотека для детей, при мне началось увлечение кострами, плата за вход на которые взималась шишками. Слава о них разнеслась повсюду, и вскоре на этих кострах стали бывать и взрослые, среди них — артисты театра, эстрады и цирка. Бывали здесь Утесов и Райкин. Сын Райкина, Костя, впервые стал показывать на этих кострах свои мимические этюды.

Как-то раз, накануне дня рождения Чуковского, Поляновский попросил меня выступить в концерте, который я организовал для столь торжественного случая, и исполнить написанные им куплеты с рефреном «На Бродвее и Садовой», добавив один специальный куплет о Чуковском. В этом куплете говорилось о популярности произведений Чуковского и о том, что его самого знают во всем мире — «На Садовой и на Бродвее». И куплеты и концерт Корнею Ивановичу очень понравились. Теперь он сам попросил меня организовать концерт на очередном костре. Выполняя свое обещание, я привез к нему на этот костер молодого пантомимиста Владимира Арькова, который тогда стал известен своей «Мухой-Цокотухой». Чуковский был восхищен и пантомимой, и искусством Арькова, и воплощением его произведения в столь необычном жанре. На этот же концерт я пригласил Марту Цифринович, работающую на эстраде с куклами. Она привела в восторг своими куклами-зверьками и детей и самого Чуковского.

Впоследствии я организовал еще один концерт для костра Чуковского. Корней Иванович как ребенок радовался этим кострам и бывал очень огорчен, когда их приходилось из-за дождя отменять.

На одном из таких костров я познакомился с Назымом Хикметом. Он жил на даче в Переделкине и часто заходил к Корнею Ивановичу. Я сразу же стал соблазнять Хикмета написать что-нибудь для эстрады. Он обещал, но, к сожалению, из-за болезни сделать это ему не удалось.

Корней Иванович подарил мне несколько своих книг с трогательными надписями. И когда я беру в руки эти книги, в памяти моей прежде всего вспыхивает костер, — не только тот, что я видел на его поляне, — сам дух Чуковского представляется мне таким костром.



К сезону пятьдесят седьмого — пятьдесят восьмого годов я организовал гастрольный коллектив под названием «На эстраде москвичи». Как раз в это время вышла «Моабитская тетрадь» Мусы Джалилия, и я попросил Вану Ильича Мурадели написать музыку к какому-нибудь стихотворению из этого цикла. Моя дружба с Мурадели завязалась еще в Ленинграде, во время войны. Он был тогда художественным руководителем «Ансамбля пяти морей», в котором работали пианист и композитор Николай Минх и трубач Яков Скоморовский.

В ответ на мою просьбу Мурадели написал «Балладу о Мусе Джалиле» на стихи Эдмунда Иодковского, сюжетом баллады послужила «Моабитская тетрадь». Это произведение стало так популярно, что его исполняют на эстраде по сей день. Вану Ильич считал меня даже соавтором «Баллады» — «за идею», как говорил он.

Впервые Вану Ильич исполнил эту балладу у себя дома, — а пел Мурадели великолепно, у него был баритон исключительного звучания. Я считаю, что сам он лучше всех исполнял свои произведения. Если бы Мурадели не был композитором, он мог бы стать профессиональным певцом.

Вану Мурадели был обаятельнейшим человеком. Где бы он ни появлялся, сразу становился душой общества. Про него можно сказать, что он был вечным тамадой, —

не только за столом, в любом деле с ним всегда было легко и интересно.

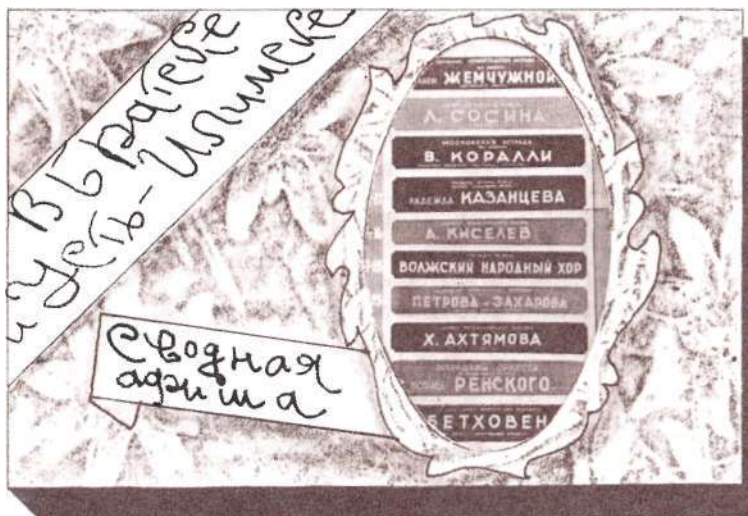
Мурадели не терпел несправедливости и всегда был готов прийти на помощь. Так, программу «На эстраде москвичи», которая почему-то вызвала большие возражения у тогдашнего художественного руководителя Москонцерта Надежды Казанцевой, Мурадели буквально отстоял. Может быть, Казанцевой не понравилась многожанровость программы: а в ней были номера иллюзии, ритмического танца, эстрадной музыки, пантомимы, песни, были номера разговорного жанра с высокой патристической тематикой и легкие, веселые куплеты, а также специально написанный конференс — словом, все многообразие эстрадных жанров. Интересным был номер Эмиля Кемпера, исполнявшего несколько песен Беранже. Режиссером к нему пригласили известного комедийного актера Владимира Алексеевича Лепко, и в качестве режиссера он оказался очень талантлив. Лепко хорошо рисовал и сам сделал эскиз костюма для Кемпера: малиновый сюртук, серый цилиндр, тросточка. Такой костюм помог исполнителю создавать различные образы героев песен и делал его немного похожим на Беранже. Так что Кемпер не просто пел эти песни, он их играл. Когда номер был готов, Лепко пригласил несколько авторитетных эстрадных деятелей — Леонида Утесова, Илью Набатова, Игоря Нежного, Александра Менакера — посмотреть его. Утесов поздравил Лепко и с удивлением воскликнул: «Откуда в тебе столько талантов?!»

Но Казанцевой все было не по вкусу. Вообще эти годы можно назвать трудными для эстрады, потому что ею руководили люди, далекие от понимания ее специфики. Вся жизнь отдав эстраднему искусству, я не могу не заметить с горечью, что эстрадой, к сожалению, часто руководили случайные люди. Ведь не поставят руководить оперой человека, не понимающего этого вида искусства.

И хирургу никто не скажет: «Вы не там режете». А на эстраде такое почему-то было в порядке вещей, считалось, что здесь все всё понимают.

Так вот, когда выпуск программы «На эстраде москвичи» оказался под сомнением, на худсовете выступил Мурадели. Он сказал почти как тамада: «Я сегодня увидел чудесный, многокрасочный букет всевозможных жан-

ров эстрады». И дальше убедительно и аргументированно доказал высокое качество программы. Она была принята, и мы поехали с ней на гастроли по Кавказу. Больше полугода программа шла при переполненных залах.



Шестидесятые годы для меня были «годами электростанций» — в течение этих десяти лет мне не раз довелось выступать перед строителями Братской и Усть-Илимской ГЭС. Я видел эти станции на разных стадиях, можно сказать, они росли на моих глазах.

Впервые я приехал на Братскую ГЭС, когда никакого города еще не было. Стояли деревянные бараки и временки разного назначения — временный Дом культуры, временный кинотеатр. Кругом — тайга, и без накомарника на улице появиться было невозможно. Отсутствовали и гостиницы. Но нам повезло — мы приехали в Братск после того, как там побывал посол США Гарриман, к приезду которого поставили несколько коттеджей. Их потом так и называли — «гарриманками», в этих коттеджах и разместили восемнадцать человек нашего коллектива,

С нашей разножанровой программой, а в ней были представлены эстрадные песни, акробатический этюд, номер иллюзиониста, разговорники и другие номера,

мы выступали не только в помещениях временных клубов и кинотеатров, но и в лесу — на сколоченных настилах или соединенных настилом двух грузовиках, у которых откидывались борта. Свет давали нам от движка, который снабжал электроэнергией пилы лесорубов. Сами они сидели на поваленных ими же громадных стволах деревьев. Это напоминало мне фронтовые концерты. В лесу выступать было особенно трудно: вместо того чтобы целиком отдаваться искусству, силы приходилось тратить и на преодоление комаров — в сетке ведь ни петь, ни танцевать не станешь.

Второй раз мы приехали на Братскую ГЭС в августе шестьдесят четвертого. Уже были ГЭС и город, который непосредственно примыкал к электростанции. И жили мы в гостинице, построенной рядом с «гарриманками», а выступать ездили на разные участки строительства. Болота были осушены, и комары, наши мучители, исчезли.

Строители-старожилы Братска, работники редакции местной газеты «Огни Ангары», работники райкома партии встретили меня радушно, как старого знакомого. «Снова в Братске» — так называлась статья в газете «Огни Ангары». В ней, в частности, говорилось:

«Ровно три года прошло с тех пор, когда Владимир Коралли впервые встретился со строителями легендарного города на Ангаре. Бурное это было время. Приближался день начала работы XXII съезда КПСС. Готовя достойный подарок съезду, братчане монтировали первые агрегаты. Здесь, на пусковых объектах гидроузла, разгорелась тогда настоящая битва за свет.

И вот снова встреча, теплая встреча на Братской земле... Залы не могут вместить всех желающих попасть на сегодняшний концерт москвичей».

А когда я приехал в Братск в третий раз, в конце шестидесятых годов, то сам чувствовал себя старожилом. Здесь уже стоял красивый город, с высокими каменными зданиями, большими магазинами, с новыми Домом культуры и кинотеатром.

Отсюда, из Братска, мы отправились на Усть-Илимскую ГЭС, строительство которой тогда только начиналось. Мы летели на маленьких самолетах и испытали такую страшную болтанку, что едва отдышались, когда добрались до места. Не раз мы теряли по дороге уверенность, что вообще куда-нибудь доберемся. Обратно

предпочли сделать на вездеходе крюк в четыреста километров, но только не отрываться от надежной земли.

Неопытному глазу, наверное, трудно было бы определить контуры будущей ГЭС — ни одного сооружения, только Ангара, склады и леса. Но у меня уже был опыт, я мог представить себе, что будет здесь через несколько лет. Ведь кроме двух этих станций я видел строительство Днепрогэса и его восстановление после войны, возведение Каховской ГЭС, а также был свидетелем прокладки Турксиба и Каракумского канала. В этом одна из привлекательных черт профессии артиста эстрады — много ездить и попадать на самые горячие точки страны.

В Усть-Илимске мы давали концерты не только для строителей, но и для жителей города, который выглядел очень своеобразно: он располагался на горе, и казалось, дома его как бы стекают со склона. Не случайно здесь в это время было много художников — они запечатлевали на своих мольбертах старый город и начало нового.

Особое внимание нашему коллективу уделял главный инженер усть-илимской стройки Юрий Чайковский. Помогал оборудовать клуб, распорядился добавить ламп, повесить занавес, дал людей, которые по нашим указаниям оформили сцену. Оказалось, что он знал меня по неоднократным гастролям в Харькове. В этом тоже счастье нашей профессии — везде у артиста эстрады находят старые и преданные друзья.

Для общественности города был устроен отчетный концерт о нашей работе в Братске. Во вступительном слове я рассказал о своих впечатлениях о растущем городе. После концерта стихийно возник митинг, и это снова напомнило мне фронтовые будни. Там шел бой за нашу независимость, здесь — за благополучие мирной жизни, за то, чтобы мирные города заливал сияющий электрический свет. На этом митинге устьилимцы — шоферы, энергетики, лесорубы — тоже отчитывались перед нашим коллективом. Молодые строители обещали работникам искусств столицы: «Когда вы приедете к нам в следующую раз, то увидите у нас небоскребы». Учитывая свой «комсомольский» возраст, не знаю, смогу ли побывать в этом крае еще раз, но по газетам, телевидению и радио я слежу за жизнью города, который родился и вырос на моих глазах, и убеждаюсь, что комсомольцы — хозяева своего слова.



Шестидесятые годы памяты для меня еще и тем, что по предложению Мастерской сатиры и юмора Москонцерта и Центрального Дома работников искусств было отмечено мое шестидесятилетие. Не знаю, как для зрителей, или, лучше сказать, гостей, этого вечера, но для меня этот юбилейный вечер имел огромное значение. Конечно, приятно услышать все те щедрые слова, которые говорятся в подобных случаях, но под влиянием этих слов начинаешь по-особому воспринимать то, что осталось за твоей спиной, конкретно чувствовать свое место в общем строю, понимать (жаль, что с опозданием!) то, что не успел или не постарался понять раньше, а это понимание могло бы как-то по-другому направить твои поиски.

Грустно, конечно, что юбилеи не проводятся в молодости, тогда бы, наверное, самому юбиляру на этом вечере было много веселей, — в тот декабрьский вечер шестьдесят шестого года прозвучало немало шуток. Поздравительные телеграммы мне прислали Дмитрий Шостакович, Вано Мурадели, Аркадий Райкин, Михаил Водяной, Лев Кассиль, Никита Богословский, Ирма Яунзем, Сергей Михалков, Аркадий Островский, Эммануил Каминка, Модест Табачников, Евгений Жарковский, Клав-



дия Шульженко. В зале и на сцене в президиуме сидело много дорогих, близких мне людей, которые в разных, подчас именно трудных обстоятельствах становились моими друзьями. С течением лет они не утратили ни живости ума, ни чувства юмора. Очень теплую телеграмму прислал мне из Одессы старейший (ему уже тогда было за девяносто) артист эстрады, в прошлом один из талантливых куплетистов Лев Зингерталь:

«Счастлив поздравить Вас в день юбилея.  
Живите сто двадцать, душой молодея.  
Гвардия наша крепка, как сталь.  
Обнимаю, целую, Лев Зингерталь».

Это о Зингертале пишет Валентин Петрович Катаев в своем романе «Хуторок в степи». Вспоминает его куплеты, направленные против царского министра Столыпина, покрывшего страну виселицами, — их в народе называли «столыпинскими галстуками». Куплеты так и назывались — «Галстуки, галстучки»:

«У нашего премьера  
Ужасная манера  
На шею людям галстуки цеплять».

Особенно значительным был для меня этот вечер потому, что председателем его был Леонид Осипович Утесов, личность и творчество которого были для меня важны всегда — и в юности, и в зрелости, и, как ни печально произносить это слово, в старости.

Во вступительном слове Утесов вспомнил «маленького мальчика в гимнастерке с красными погончиками, читающего патристические монологи», и на меня нахлынули воспоминания...

Выступавшие — и профессор искусствоведения Дмитриев, и актеры Набатов, Кара-Дмитриев, Хмельницкий, Воронец, и художник Яр-Кравченко, и писатель Поляновский, и адмирал Трибуц, рассказывая о тех или иных эпизодах, дали мне возможность еще раз прожить в этот вечер свои полвека на эстраде.

Немногословна, а вернее сказать, совсем бессловесна, но предельно красноречива в своем молчании была восьмидесятипятилетняя Вера Андреевна Глебова. Слезы, остановившиеся в ее глазах, сказали мне все. Когда я глядел на нее, мне казалось, что я все еще слышу звонкость и задор ее частушек.

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

„ЛУЧ“

Варшавское шоссе, дом 71  
Проезд: ст. метро «Варшавская»,  
троллейбусы 37, 40  
Телефон: 110-37-58

Главное управление культуры  
исполкома Моссовета

МОСКОНЦЕРТ

Пятница  
**21**  
февраля 1986 г.

# ЭСТРАДНЫЙ КОНЦЕРТ

*I отделение*

## „ЖИЗНЬ, ОТДАННАЯ ЭСТРАДЕ“

Литературно-музыкальная композиция

ИСПОЛНИТЕЛЬ —

заслуженный работник культуры РСФСР

**Владимир КОРАЛЛИ**

*В программе:*

музыкальные фельетоны, рассказы, куплеты

Музыкальная обработка и партия фортепиано **Григорий КАТОН**

*II отделение*

**Поёт**

лауреат Всесоюзного конкурса артистов эстрады

вокальный ансамбль

„РОССИЯ“

Руководитель — Римма

НАЧАЛО В 20 ЧАС.

по «В»



И сегодня  
на Эстраде

Много слов было сказано о значении труда эстрадных артистов. Илья Набатов, посетовавший вначале на то, что эстрадные артисты не избалованы праздниками и наградами, напомнил: семьдесят из них погибли на фронтах Отечественной войны.

Юрий Арсентьевич Дмитриев говорил о том, что нет ни одного сколько-нибудь значительного города у нас в стране, где бы я и вообще человек с чемоданчиком, то есть артист эстрады, не был с концертами. Да, действительно, думал я, артисты эстрады первыми появляются там, где даже и городов еще нет, где они только закладываются. Макс Поляновский, кстати, напомнил присутствующим, как он, Лев Кассиль и я выступали на закладке здания Московского университета, и тогда он в шутку под всеобщий дружный смех определил диапазон моих концертов словами: «от одесского хедера до МГУ».

В атмосфере этих воспоминаний поначалу никого не удивили, а только привычно насторожили позывные нашего радио, раздавшиеся неожиданно в зале. А потом торжественный, узнаваемый голос Юрия Левитана объявил «Экстренное сообщение... с фронта... искусств»: «В ознаменование шестидесятилетия со дня рождения и пятидесятилетия творческой деятельности Коралли отметить его большие дела... в Малом зале...» И дальше перечислялись мои «особые заслуги». Внушительно прозвучало сообщение о том, что я благополучно перенес на худсоветах тысячу семьсот двадцать три просмотра, пережил девяносто одного директора эстрады и дал концерты в восьми тысячах трехстах населенных пунктах от Владивостока до Бобруйска... включительно. Приобрел за эти годы девять чемоданов грамот и... радикулит. «Пусть живет и здравствует многострадальная, но пуленепроницаемая эстрада и ее лучший представитель Владимир Коралли», — закончил свое сообщение Юрий Левитан.

Смехом и бурными, горячими аплодисментами откликнулись присутствующие на этот пародийный эстрадный номер.

Предоставляя мне заключительное слово, Утесов ободрил меня: «Говорите все что хотите». Многое мне хотелось сказать друзьям в этот вечер. Но главное — это слова о товариществе и дружбе, о взаимопомощи артистов эстрады, потому что она очень важна в нашей кочевой жизни. В зале сидело много молодежи, и, обращаясь

к молодым, я приводил многочисленные примеры, когда артисты эстрады приходили на помощь своему коллеге, попавшему в беду, рассказывал, как устраивали концерты и весь гонорар отдавали нуждающемуся. Теперь в таких благотворительных концертах нет необходимости, но слово поддержки, ободрения и одобрения — без этого невозможно было бы прожить полвека на эстраде. Я выразил благодарность всем, от кого эти слова щедро получал.

Как я уже говорил, пришло поздравление и от Шульженко: «Дорогой Володя! Поздравляю тебя с двумя юбилеями. Со славным пятидесятилетием сценической деятельности; пятьдесят лет, отданные искусству, — это слава творческому труду. Шестидесятилетие — это не страшно, самое главное, не стареть. Клавдия Шульженко. Москва 2/XII 1966 г.»

Через некоторое время после того, как каждый из нас стал работать самостоятельно, наши отношения возобновились — у нас ведь сын, а потом появились внуки и даже правнуки и жили мы по соседству. Начали ходить друг к другу в гости. Да и работали, что называется, в одном цеху.

Когда я бывал у Клавдии Ивановны, она просила послушать ту или иную ее новую песню и интересовалась, как это ни странно, моим мнением. Я откровенно его высказывал, и она уже относилась более терпимо к моим замечаниям.

Расспрашивала меня о делах, о гастрольных поездках с различными составленными мной коллективами. К тому времени я уже начал понемногу писать, и оказалось, Клавдия Ивановна читала мои опусы.

Весной 1976 года я получил от Клавдии Ивановны приглашение на концерт, посвященный ее семидесятилетию. Думаю, что этот великолепный концерт остался в памяти у многих. Прекрасной — приподнятой и праздничной — была сама атмосфера этого концерта. Прошел он с грандиозным успехом — слушатели всех поколений любили задушевный талант Шульженко.

Но я слушал этот концерт, наверное, не так, как все остальные в зале. Значительная часть программы была составлена из песен, созданных в годы нашей совместной работы. Клавдия Ивановна пела под оркестр, и я радовался тому, как великолепно она сочеталась с ним — не пропали, значит, наши совместные труды. Я почув-

становал комок в горле, когда Шульженко вывела на сцену Бориса Яковлевича Мандруса и спела несколько песен под его аккомпанемент, — ведь это был еще один большой отрезок нашего совместного пути.

Среди вороха цветов был букет и от меня, в который я вложил стихи, посвященные ей и знаменательному для нее дню:

«На фронте ты была кумиром,  
Любимицей простых солдат.  
Твоим оружием стала лира —  
Ты защищала Ленинград!

На Ладого бои гремели.  
С Большой земли продукты шли.  
Бойцы «Давай закурим» пели —  
С бойцами вместе пела ты.

Твое семидесятилетье  
Сегодня празднуют друзья.  
И все желают долголетия,  
А с ними вместе — внучки, сын и я!»

Клавдия Ивановна подарила мне комплект своих пластинок с такой надписью: «Володя! Мой многолетний и верный друг! Пусть эти песни напомнят тебе о нашей совместной жизни и о нашем творческом содружестве в самые суровые и грозные дни Великой Отечественной войны. Клавдия Шульженко. 10/IV 76 г.»

Шульженко была яркой звездой, подлинной королевой эстрады. Не случайно молодые композиторы и поэты с надеждой приносили Клавдии Ивановне свои произведения. И многие благодаря ей становились впоследствии популярными. Она была строга в выборе и тактична в отказе. И если авторы приносили ей алмаз, она знала, как превратить его в бриллиант. Потому-то из бесхитростных, простеньких песенок ей удавалось создавать подлинные шедевры эстрадного искусства. Знаменитый «Синий платочек» в ее исполнении стал чуть ли не лирическим гимном солдат Великой Отечественной войны.

Уже будучи больной, Клавдия Ивановна как-то сказала мне:

— Как я жалею, что не побывала в Париже, — я так всегда мечтала положить цветы на могилу Эдит Пиаф — певицы века. Это ведь была национальная гордость Франции.

12 апреля 1985 года в Ленинграде, во Дворце искусств имени К. С. Станиславского, на вечере, посвященном памяти Шульженко, ее тоже назвали национальной гордостью России...



Отшумел мой юбилей, и я вернулся к работе над программой «На эстраде москвичи». Уже выступая в ней, я продолжал постепенно ее обновлять. Среди новых произведений, как всегда, искал что-то подходящее для себя. Однажды молодой писатель Яков Ковин предложил мне рассказ «Встреча на Всемирной выставке». Рассказ мне понравился, хотя и был несколько длинноват. Пришлось его сократить. Герой этого произведения, артист эстрады, мысленно встречается на Всемирной выставке семидесятого года в японском городе Осака с английским писателем-фантастом Гербертом Уэллсом и вступает с ним в разговор. Он спрашивает Уэллса, какое впечатление произвела на него экспозиция советского павильона. Ведь когда-то, в начале века, Уэллс видел Россию «во мгле»...

Музыкальным фоном для этого рассказа я выбрал «Аппассионату» Бетховена.

Шли дни. Однако у меня из головы не выходил мой юбилейный вечер — он словно подводил итог моей

жизни на эстраде. Друзья, артисты, люди моего поколения, вспоминали мои старые номера, и мне подумалось, что многие из них и сегодня были бы интересны зрителю, особенно молодому, который старой эстрады уже не видел. А она была, как говорили выступающие, остроумной, боевой по содержанию, яркой по форме.

В то время многие артисты эстрады стали обращаться к своему прошлому — ретроспективные программы сделали Леонид Утесов, Илья Набатов, Мария Миронова и Александр Менакер. С годами, вероятно, наступала пора, когда хотелось «остановиться, оглянуться» и осознать, что было сделано.

Решил создать такую программу и я.

Я долго думал, какой она должна быть. Скорее всего, как бы автобиографическим портретом артиста, для которого эстрада была всем — страстью, любовью, смыслом жизни. Он ступил на ее подмостки еще до революции, стоял у истоков советской эстрады, деля ее радости и огорчения, продолжает жить ее заботами сегодня и будет жить ими впредь, пока бьется его сердце. Эту музыкально-литературную композицию можно назвать «Эстрада, эстрада, эстрада моя!».

Упомянутый на юбилее Дмитриевым монолог Грина «Человек с чемоданчиком» особенно будоражил мое воображение. Дело в том, что этот монолог некоторое время назад Матвей Яковлевич Грин предложил мне. По разным причинам я его тогда не исполнил, хотя монолог мне понравился и я начал над ним работать. Я даже предложил Грину вставить в него два эпизода из моей собственной жизни: один — когда бойцы на Ленинградском фронте не аплодировали нашим выступлениям, потому что берегли силы для штыковой атаки, а другой — в госпитале на Волховском фронте, когда мы целый концерт исполнили для якобы тяжелораненого, лежащего в одиночной палате, который оказался врачом госпиталя.

Но, так и не дождавшись момента, когда монолог войдет в мой репертуар, Грин отдал его другому артисту... вместе с теми эпизодами, которые предложил я.

Обдумывая содержание новой программы, я как бы заново оценил гриновский монолог: действительно, судьба человека с чемоданчиком, который одним из первых появляется во всех горячих точках нашей страны, — это судьба любого эстрадного артиста, и моя в том числе. Именно это и определило внутренний пафос задуман-

ной программы, стало ее эмоциональным стержнем. А вот как конкретно решать такую программу, я пока не знал.

Можно было написать все эпизоды заново и таким образом воссоздать пройденный мной путь. Но, может быть, лучше попробовать воскресить что-то из старого репертуара и с помощью произведений тех лет нарисовать образ времени и человека, шагавшего с ним в ногу?

Такое решение казалось мне более привлекательным. Оно давало возможность не только вспомнить свой прошлый репертуар, но и вновь пережить творческие мгновения молодости, те бессонные ночи, когда шла горячая работа с авторами и режиссерами, вспомнить репетиции и те минуты волнения, когда новое произведение выносилось впервые на суд публики.

Страшило только одно — сумею ли я воскресить в памяти все, что делал тогда, ведь зафиксированного осталось очень немного. Порылся в своем архиве и кое-что нашел. А потом словно потянули за волшебную ниточку: номер вспоминался за номером, песня за песней, куплет за куплетом — со всеми нюансами исполнения. И тут меня поразило — до чего же современно звучат многие мои куплеты!

Теперь трудность заключалась в отборе. Конечно, прежде всего нужна была четкая литературно-музыкальная композиция, которая помогла бы выразить все, что я хотел сказать современному зрителю.

А хотелось мне сказать об актуальности эстрады, ее умении горячо откликаться на события дня, быть боевой, действенной. И оказалось, что все нужные номера есть в моем репертуаре.

Прежде всего я отбирал те из них, что оставили заметный след в моем творчестве и были значимы для своего времени. Некоторые номера возобновлял полностью, некоторые — в отрывках, но всегда сохранял подлинные тексты. В программу вошли: «Хай берут, хай везут!» и «Лопни, но держи фасон!», «Рви цветы, пока цветут» и «Ловите, ловите жар-птицу...», «Наш полк» и «Тачанка». Конечно, отобрал я и номера военного времени, такие, как стихотворный монолог «Не отдадим!», стихи из «Ленинградского дневника», куплеты «Двадцать пять» и «Часы пока идут», «Сказ о русском солдате и Петре Первом», «Встреча на Всемирной выставке». Завершал компози-



цию монолог «О характере советского человека» Агатов.

Некоторые куплеты, в частности «Лопни, но держи фасон!», легко вбирали в себя новое содержание, чем я не преминул воспользоваться. Вообще, надо сказать, что удачно найденный рефрен, как правило, сообщает куплетам долгую жизнь. В самом деле: «Ловите, ловите жар-птицу...», «Рви цветы, пока цветут», «А маятник качается...» — любой из этих рефренов может быть приложен к очень широкому кругу жизненных ситуаций. А любимый мой «Лопни, но держи фасон!» — к скольким западным политическим деятелям можно было отнести (что я и делал) эти слова! Скольким людям, которых видел вокруг себя, я советовал, да и сам себе в трудных ситуациях повторял: «Лопни, но держи фасон!» И помогало. Выражение это, своеобразный городской фольклор, родилось на улицах Одессы и живет с незапамятных времен. И работает. В моих куплетах по крайней мере. Каждый раз, бросая эти слова в зрительный зал, я чувствую, что острота их до сих пор воспринимается зрителем — об этом говорят и смех и общее оживление.

Из куплетов взял, конечно, те, что могут и сегодня прозвучать как злободневные. Например, «На Бродвее и Садовой» Ковина, их я исполнял двадцать пять лет назад. Созданные в разгар холодной войны, они и теперь вполне актуальны.

Вот два фрагмента из них:

«Куклусклановцы готовы  
Разнести Страну Советов  
И мечтают, чтоб к Садовой  
Полетели их ракеты.  
Тем, кто носит план бредовый,  
Я отвечу, не робея,  
Как с Бродвее до Садовой —  
Так с Садовой до Бродвее.

Пусть ракетное оружие  
Поглотит морская бездна.  
И лишь спутник мирно кружит  
В нашем общем наднебесье.  
Чтобы людям на рассвете  
Вой сирен не слышать снова,  
Чтоб спокойно спали дети  
На Бродвее и Садовой».

Наряду с куплетами в программу вошли новеллы, рассказы, монологи.

Композиция оказалась очень гибкой — я мог исполнять ее целиком, а мог брать лишь отдельные фрагменты, мог включать в нее новые произведения. В ее создании мне помогал Илья Семенович Набатов, с которым мы вместе придумали связки между номерами.

Работая с ним, я еще раз ощутил его товарищескую заботливость. Просто удивительно, как хорошо чувствовал Илья Семенович стиль исполнителя и стиль произведения, как тонко разбирался в особенностях эстрадного искусства.

Впервые я показал программу «Эстрада, эстрада, эстрада моя!» в Рузе, в подмосковном Доме отдыха ВТО, то есть на очень искушенной аудитории. Композиция имела успех, и я до сих пор храню письменный отзыв с десятками подписей отдыхающих — артистов разных жанров и ампула.

По мере исполнения этой программы я продолжал ее совершенствовать — что-то выбрасывал, что-то добавлял. В конце концов получилась программа на пятьдесят минут. Премьера ее состоялась в Одессе, где она шла под названием «Воспоминания одессита».

С особым волнением и даже страхом ехал я в Одессу. И потому, что Одесса мой родной город, и потому, что мнение одесситов для меня по-прежнему очень важно.

Последний раз я гастролировал в Одессе двадцать лет назад. Не скрою, я понимал, что в моем почти восьмидесятилетнем возрасте совсем не просто отыграть программу, длящуюся пятьдесят минут. Понимали это и зрители. Не случайно в рецензии «Вечерней Одессы» среди прочего отмечалась моя чечетка и говорилось о неукротимости духа. Да, со своей сложной задачей я справился и не устал. Когда чем-то увлечен, усталости не замечаешь, она, собственно, и не наступает.

Главными моими вдохновителями были зрители — дорогие, неунывающие, темпераментные одесситы. До чего же волнующей была эта встреча с земляками — встреча 1985 года! Старожилы, старые театральные администраторы, рассказывали мне потом, что такого зала они давно уже не видели: он состоял наполовину из молодых зрителей, а наполовину из старых — таких называют долгожителями, некоторых из них даже вводили в зал под руки. Это они когда-то видели меня в спек-

таклях детского театра «Водевиль» и рассказали своим внукам и правнукам, что приехал Володя Коралли, которого они помнят еще по куплетам:

«Я буду петь, как сам Карузо,  
Хоть я похож на карапуза...»

Судя по аплодисментам, я не разочаровал одесских зрителей. Программа прошла одиннадцать раз с аншлагами. Последний концерт, как указывалось в газетной рекламе, был дан по просьбе зрителей.

После концертов некоторые старики ожидали меня у выхода, чтобы пощупать и убедиться, что я тот самый Володя Коралли. Ну разве не трогательны эти древние патриоты эстрады и неостывающие поклонники своих земляков?! Уезжая с этих гастролей, я увозил с собой газету «Вечерняя Одесса» с рецензией Александра Гался под заглавием «На сцене — через 65 лет». Это был положительный отзыв на мои концерты. Приведу несколько цитат из него:

«Биография артиста счастливо совпала с биографией страны...»

В годы первых пятилеток артист Владимир Коралли — неизменно в дороге. Его знаменитый фельетон «Карта Октябрей», рассказывающий о свершениях молодой Страны Советов, точно следует за гастрольными маршрутами: после каждой поездки на концертной карте появляются новые точки...

Великая Отечественная... Фронтной джаз Шульженко и Коралли, перенесший вместе со всеми ленинградцами героическую блокадную эпопею, дает, быть может, единственный в своем роде концерт, во время которого не прозвучало ни единого хлопка... Он видит, как спустя полвека завершается спор между знаменитым английским фантастом и человеком, которого тот назвал «кремлевским мечтателем». А сотни бесед, встреч с интереснейшими людьми — героями нашей эпохи — переплавляются после в монологи, фельетоны, рассказы. Обо всем этом Владимир Филиппович Коралли рассказал нам со сцены.

Можно поражаться тому, что семидесятидевятилетний артист ведет сорокапятиминутный монолог с куплетами и даже четкой.

Можно восхищаться его творческим долголетием и неукротимостью.

Но вот что, по-моему, особенно важно,

Вслед за своим учителем в искусстве Леонидом Осиповичем Утесовым В. Ф. Коралли доказывает, что сама по себе судьба артиста эстрады может быть предметом увлекательного сценического рассказа...»

Я исполняю эту программу по сей день. Ее видели уже во многих городах. Номера в стиле «ретро», проверенные временем (и каким временем!), везде пользуются успехом. Теперь мне восемьдесят два, но по-прежнему концерты, гастроли — моя жизнь. Я читаю рассказы и фельетоны, иногда, если требуется показать эстраду прошлого, я пою куплеты или делаю намек на чечетку — это пластика эстрады лет моей юности. Мне почему-то кажется, что среди грохота электроинструментов несколько минут тихой эстрады доставляют зрителям удовольствие.

Итак, восемьдесят два, а кажется, что все это было вчера... Не потому ли пережитые события так зримо встают в моей памяти сегодня?..

## Содержание

ВСТУПЛЕНИЕ	5
НА СЦЕНУ МЕНЯ ВЫНЕСЛИ	7
И КУПЛЕТИСТ И КАНТОР	14
Я — ЦВЕТОЧЕК, МОЙ БРАТ — ВОЛК	22
В ЛОЖЕ — КОТОВСКИЙ	30
«ХАЙ БЕРУТ, ХАЙ ВЕЗУТ!»	32
«ПРИХОДИ С НОТАМИ И ВЫСТУПАЙ!»	42
«СТУДЕНТЫ» С МОЛДАВАНКИ	46
«БРЫТЬЕ И СТРЫЖКА ПО ДЕШЕВЫМ ЦЕНАМ»	50
МОЙ ДРУГ СИ У-ЛИ	60
«ЛОВИТЕ, ЛОВИТЕ ЖАР-ПТИЦУ...»	66
ПАРАД КУПЛЕТИСТОВ	73
ДЕБЮТ В МОСКВЕ	76
«ЭСТРАДА В ТУПИКЕ»	81
«В ВАГОНЕ ПОЕЗДА МЫ ВСТРЕТИЛИСЬ СЛУЧАЙНО...»	91
«КАРТА ОКТЯБРЕЙ»	98
«УСЛОВНО УБИТЫЙ» В МЮЗИК-ХОЛЛЕ	107
НАШ ДЖАЗ	111

СЧИТАЕМ СЕБЯ МОБИЛИЗОВАННЫМИ	119
БРОНЕПОЕЗД «НЕУЛОВИМЫЙ ИВАН»	128
«НЕ ОТДАДИМ ФАШИСТАМ ЛЕНИНГРАДА...»	135
ДОРОГА ЖИЗНИ	143
КОБОНА	150
ЯНШИН И ДЖАЗ	157
МИРНЫЕ ЗАБОТЫ	166
ВЕЧЕРА ПЕСНИ, МУЗЫКАЛЬНОГО ФЕЛЬЕТОНА И КУПЛЕТА	170
ГАСТРОЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ	177
ЗАВТРАКИ В КАФЕ «НАЦИОНАЛЬ»	182
ЭСТРАДА ДОЛЖНА БЫТЬ ЭСТРАДОЙ	187
В БРАТСКЕ И УСТЬ-ИЛИМСКЕ	189
ЮБИЛЕИ, ЮБИЛЕИ...	192
ЧЕЛОВЕК С ЧЕМОДАНЧИКОМ	198

**Коралли Владимир.**

К 66 Сердце, отданное эстраде: Записки куплетиста из Одессы. — М.: Искусство, 1988. — 206 с. : ил,

Старейший артист эстрады В. Коралли начал выступать на сценах Одессы в качестве куплетиста еще до Великой Октябрьской социалистической революции. Дальнейшая его жизнь была отдана эстраде. Созданный им джаз-ансамбль, которым он руководил вместе с прославленной певицей К. Шульженко, всю войну провел на Ленинградском фронте. Автор рассказывает о своей жизни в искусстве, о встречах с многими деятелями театра, такими, как Л. Утесов, А. Райкин, Н. Смирнов-Сокольский, с писателями Ю. Олешей, К. Чуковским, К. Паустовским и др. Для широких кругов читателей.

К 4908000000-088 133-87  
025(01)-88

ББК 85.36

**Володя Каралли**  
Популярный малолетний юморист.  
Сейчась—Одесса, (Комета). Свободень съ  
25 нояб. Постоян. адрес: Внѣшняя № 110

Владимир  
Филиппович  
КОРАЛЛИ

СЕРДЦЕ,  
ОТДАННОЕ  
ЭСТРАДЕ

Редактор  
Л. В. Гамазова

Художник  
А. А. Семенов

Художественный  
редактор  
В. К. Завадовская

Технические  
редакторы  
Т. Б. Любина,  
Л. В. Порхачева

Корректор  
Н. Г. Рязанова

И.Б. № 2901  
Сдано а набор 27.08.87.  
Подписано в печать 22.03.88. А06380.  
Формат издания 84x108<sup>1</sup>/32  
Бумага тифдручная. Гарнитура  
журнально-рубленая. Глубокая печать.  
Усл. печ. л. 10,92.  
Усл. кр.-отт. 22,34. Уч.-изд. л. 12,072.  
Изд. № 14355. Тираж 50 000.  
Заказ № 1445. Цена 90 к.  
Издательство «Искусство»  
103009 Москва, Собиновский пер., 3.  
Ордена Трудового Красного Знамени  
Калининский полиграфический комбинат  
Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете СССР  
по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли.  
170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.



