

АРТИСТ  
АЛЕКСАНДР

В. Г. БАБЕНКО

# ВЕРТИНСКИЙ



# Annotation

Имя А. Н. Вертинского (1889–1957) пользуется в нашей стране заслуженной любовью и популярностью. Но сведения об артисте читатель может найти только в небольших статьях, заметках, воспоминаниях. В настоящей книге сделана попытка последовательно рассказать о жизни и творчестве А. Н. Вертинского.

**В. Г. Бабенко**

## **АРТИСТ АЛЕКСАНДР ВЕРТИНСКИЙ**

### **Материалы к биографии. Размышления**

Свердловск

Издательство Уральского Университета

1989

*Книга написана к 100-летию со дня рождения русского и советского певца, композитора, поэта, киноактера Александра Вертинского, начавшего свою творческую деятельность в 1910-е годы. Путь его оказался невероятно извилистым, полным тревог, сомнений, неудач и самых высоких свершений. Будучи уже известным артистом, Вертинский покидает родину и гастролирует во многих странах мира, встречая восторженный прием в Варшаве и Берлине, Париже и Нью-Йорке. Но любовь к России была самым сильным и постоянным его чувством. С 1943 года он отдает все свои силы служению советскому искусству, становится одним из признанных его лидеров. В книге использованы как мемуары самого артиста, так и многочисленные воспоминания о нем, а также архивные документы, забытые публикации, освещающие малоизученную историю русской эстрады, в которой почетное место навсегда отведено А. Н. Вертинскому.*

*Автор выражает глубокую благодарность сотрудникам ЦГАЛИ, архива ЛГИТМиК, а также М. Б. Брохесу, В. Е. Валину, В. С. Рутминскому, С. Л. Пестову и всем, кто оказал помощь в поисках фактического материала, положенного в основу настоящей книги.*

Когда мне исполнилось некое  
столько отцу, что меня  
печеный - с чуждым в монашестве



## У истока

*Осень. Сумерки. Не зажигая огня, я залезаю с ногами в кресло  
и упиваюсь голосом Вертинского сквозь шипение старого  
патефона.*

*Н. Ильина*

*Не-е-т, он был не просто «солист Мосэстрады» — и это  
прекрасно знают даже те, кто не разделяет моего  
обожания... Время показало, что это наша национальная  
гордость.*

*И. Смоктуновский*

*Существуют привязанности, которых мы себе не прощаем.  
Такой любовью окружено творчество Вертинского.*

*М. Иофьев*

...Данные биографической справки из личного дела артиста: Вертинский Александр Николаевич родился в 1889 году в г. Киеве в семье присяжного поверенного. В возрасте трех лет он потерял мать (Сколацкая Евгения Степановна умерла в 1892 году), в возрасте пяти лет — потерял отца (Вертинский Николай Петрович умер в 1894 году). Воспитывался у родственников. Окончил киевскую гимназию номер четыре. Был статистом в киевском театре Соловцова...[\[1\]](#)

Здесь все неоспоримо. Конечно, жена Вертинского знала его биографию и располагала соответствующими документами. Между тем кое-что может и должно быть дополнено. Подлинная фамилия его — и есть немало косвенных тому свидетельств — Сколацкий. Мать и отец Александра не были повенчаны, поскольку первая жена Николая Петровича не давала согласия на развод. Мы не знаем, когда Александр принял фамилию отца. Автор словаря псевдонимов И. Ф. Масанов указывает, что «Вертинский» — это артистический псевдоним молодого А. Н. Сколацкого. Вполне возможно. Но более вероятно другое: когда Евгения Степановна умерла, а Николай Петрович от горя тяжело заболел, он усыновил Александра и дал ему свою фамилию.

Квартира на Владимирской улице, где прошли младенческие годы Александра, вскоре опустела для него. Николай Петрович умер от чахотки. Александр оказался на попечении тетки. Учеба его началась в первой классической гимназии и началась неудачно. Он был не то исключен за нерадивость, не то переведен в менее престижную гимназию.

Александр с детства любил киевские храмы. Особенно часто посещал Владимирский собор. Он восхищался Богоматерью кисти Нестерова и приносил ей цветы. Мальчика влекло в собор не столько религиозное чувство, сколько потребность общения с Красотой. Он испытывал высокое наслаждение от театрально-зрелищных сторон церковного действия. «Я замирал от пения хора... и завидовал мальчишкам, прислуживающим в алтаре в белых и золотых стихарях, и мечтал быть таким, как они, и ходить по церкви со свечами, и все на меня смотрели бы. Я уже тогда бессознательно хотел быть актером» (из письма жене, 1945 год).

Ради поэзии и ради сцены Александр забывал все на свете. «Среди киевской молодежи, — вспоминал Вертинский уже в преклонном возрасте, — было много действительно талантливых и только мнивших себя талантливыми молодых людей и девиц, которым безумно хотелось играть, то есть, главным образом, показывать себя на сцене. Складывались по грошам, снимали зал, брали напрокат костюмы (в

долг), выклеивали сами лично на всех заборах худосочные, маленькие, жидкие афишки... и играли, играли, играли.

Чего мы только не играли? И «Казнь» Григория Ге, и «Волки и овцы» Островского, и фарсы вроде «В чужой постели», и даже «Горе от ума»!

Помню, как я, благополучно певший дома цыганские романсы под гитару, вылез первый раз в жизни на сцену. Должен я был петь романс «Жалобно стонет». За пианино села весьма популярная в нашем кругу акушерка Полина Яковлевна, прекрасно аккомпанировавшая по слуху. Я вышел. Поклонился. Открыл рот... и спазма волнения перехватила мое дыхание. Я замэкал, заэкал... и ушел... при деликатном, при гробовом молчании зала».

Летом 1913 года Вертинский появился в Москве в составе опереточной труппы. Он не был в ней певцом, нет. Кто же он был? Музыкант? Он не мог быть музыкантом-исполнителем, ибо не имел никакой музыкальной подготовки и даже не знал по-настоящему нотной грамоты. Суфлер? Администратор? Впрочем, об этом подробно рассказывается в книге Ильи Шнейдера «Записки старого москвича»: «Состав труппки был сборным и, кроме талантливой примадонны Вертинской, оперетта силами не блистала. Вертинская, высокая, красивая блондинка с темными глазами и бровями, с прекрасной фигурой, приятным, не очень большим голосом и несомненными драматическими способностями, выделялась на общем сереньком фоне, где ей, пожалуй, еще соответствовал только режиссер Дагмаров, выступавший и как актер с сочным комическим дарованием.

Иногда после оперетты давался дивертисмент, в котором участвовал, как рассказчик, нескладный верзила, почти мальчик, Александр Вертинский, брат «примадонны», выступавший с одним и тем же «номером» и в слишком коротких для его длинных ног брюках.

Вертинский читал поэму Мережковского «Сакиа-Муни», изображая молодого еврея, пришедшего на экзамен в театральную школу. Это была грубая пародия на декламацию, сдобренная без чувства меры утрированным еврейским акцентом и жестикуляцией...

Публика ржала... Вертинский, искренно упоенный своим успехом, бисировал».

Осенью 1913 года оперетта уехала, а Вертинский остался в Москве и поступил в труппу Мамоновского театра миниатюр, получившего свое название от улицы Мамоновской (ныне пер. Садовских, здание Театра юного зрителя). Александр жил в то время где придется, частенько просто бродяжничал. Одним из любимых его пристанищ была чайная «Комаровка», приют извозчиков, воров и проституток. В чайной Шнейдер и Вертинский писали по ночам пьесу о проститутке на ночном бульваре под затяжным осенним дождем. Под ногами ее шуршали осенние листья, в посиневших губах торчал окуроч...

Александр был симпатичным, милым парнем, к тому же исключительно добрым и непрактичным. Ему никогда не изменяло врожденное чувство юмора. Он легко сходился с людьми; повсюду у него были друзья. Завязывались столь дорогие для него впоследствии приятельские отношения с Львом Никулиным, Владимиром Маяковским, Иваном Мозжухиным, Верой Холодной, которой он посвятил в 1915 году две свои песенки, именуя ее в посвящениях «королевой экрана». В воспоминаниях Леонида Борисова рассказано о том, как Вера Холодная и Вертинский пели дуэтом и танцевали в госпитале для раненых офицеров. Они великолепно исполнили танго и вальс и «были награждены такими аплодисментами, о которых только и можно мечтать каждому артисту».

Важное значение для мировоззрения Вертинского имела встреча с футуристами, немедленно покоровшими молодого артиста, стихийно сочувствовавшего обездоленным людям и презиравшего сытое самодовольство. «Был я тогда футуристом, — пишет Вертинский в опубликованных мемуарах<sup>[2]</sup>, — ходил по Кузнецкому с деревянной ложкой в петлице, с разрисованным лицом, «презирал» все старое, с

необычайной легкостью проповедовал абсурдные теории, искренне считая себя новатором». Легко заметить в этом пассаже изрядную долю добродушной иронии. Имеется, однако, документ, позволяющий существенно скорректировать проблему отношения Вертинского к футуризму. Это — письмо артиста Льву Никулину от 1955 года, написанное по прочтении книги воспоминаний последнего. Воспоминания Никулина крайне не понравились Вертинскому. Обычно спокойный в общении со старым товарищем, Вертинский был на этот раз в состоянии, далеком от равновесия. Его идеальный «писарский» почерк превратился здесь в торопливую скоропись, местами неразборчивую. «Ты берешь такую яркую, такую неповторимую эпоху, — восклицает артист. — Конец 19 века был таким урожаем талантов! Боже мой! Да любой мальчишка, какой-нибудь Борис Глубоковский (если помнишь), какой-нибудь художник Фриденсон (искокаинившийся в свое время), какой-нибудь поэт «Санти» или Влад. Королевич (Санти описан у Толстого) были полны таланта, смелости, дерзаний. Они не выплыли. Но не многие выплыли от революции. Тем не менее эпоха была насыщена талантами: я уже не говорю об Ахматовой, Блоке, Гумилеве, Иннокентии Анненском, Лентулове, Ларионове, Гончаровой, о Жорже Якулове и Володьке Маяковском. Мы — голодные, ходили в рваных ботинках, спали закокаиненные за столиками «Комаровки» — ночной чайной для проституток и извозчиков, но... Не сдавались! Пробивались в литературу, в жизнь! Ходили в желтых кофтах по Кузнецкому, в голову нам летели пустые бутылки оскорбленных буржуев и Володькина голова была мною спасена в «Бродячей собаке» в Петербурге — ибо я — ловил бутылки и бросал их обратно в публику! Было время — горячее, страшное, темное, мы шли «вслепую к свету» — сами еще не зная ничего, что сегодня нам так ясно разъяснили марксизм и ленинизм! И тем не менее мы — шли вперед, мы были интуитивно с большевиками. И... ..мы были в «аристократическом меньшинстве»! Прости мне эту фразу. Едва ли тогда кто-нибудь понимал это? И все же — мы были с Ними! И мы помогали им как умели. И мы помогали им.

Чего же ты стесняешься писать об этом? Мы были первыми, кто протянул им руку, которую, кстати говоря, они даже и не приняли! (Маяковский! напр.) Не такие уж мы маленькие, как кажется! И наша роль в революции не так уж мала и ничтожна! Что же делаешь ты? Ты проходишь мимо величайших событий, ты сознательно не замечаешь всей обстановки, всего того протеста, бунта, который предшествовал революции, который помогал и помог ей, который накопал и взорвался — ей на помощь. Кто у тебя герой? Нудный интеллигент, благополучно качающийся в маятнике сомнений! А где бунтари? Застрельщики революции? Где мы? Разве мы спали? Всем существом своим мы (неразб.) революцию! Спрашиваю я! Такое время! Время Маяковских, Велимиров Хлебниковых, Бурлюков, Крученых — где это? Чем оно отобразено в твоей книге? Ничем»<sup>[3]</sup>.

Кроме запальчивости, сумбурности письма здесь хочется отметить весьма необычные для 50-х годов безоговорочно высокие оценки Ахматовой, Хлебникова, Гумилева и др. Вертинский, как мы видим, имел вполне самостоятельное и во многом верное мнение о русской поэзии и живописи начала века. Характерно также, что он пишет об идейном влиянии на него футуризма, а, говоря о наиболее талантливых поэтах, на первое место ставит Ахматову.

Итак, он погрузился в мир новой поэзии. Но с не меньшей силой его влечет и волшебный мир кино. Вместе с Иваном Мозжухиным они начинали карьеру киноартистов. Точнее, Мозжухин уже приобрел тогда известность своим участием в ряде недавних фильмов. Он сыграл скрипача Трухачевского в фильме «Крейцера соната» (1911), адмирала Корнилова в «Обороне Севастополя» (1911) и другие роли. Жизнь Мозжухина-киноактера будет блистательной и трагической. Успехи Вертинского в русском дореволюционном кино гораздо скромнее. Его имя почти не попадало в рекламные объявления и оставалось неизвестным публике. Он участвовал лишь в небольших эпизодах<sup>[4]</sup>. Однажды, во время съемок картины «Чем люди живы» по рассказу Л. Толстого, автор фильма Илья Львович Толстой предложил Вертинскому снять эпизод, достаточно опасный для здоровья: артисту надо было раздеться

донага и спрыгнуть с крыши какой-то постройки в сугроб, а потом медленно уйти вдаль, проваливаясь в снег. Александр согласился; ему, надо полагать, хорошо заплатили! Эпизод вошел в фильм и был отмечен в рецензии «Театральной газеты»: «В картине имеется два трюка: полунагой юноша лежит на снегу, а потом еле прикрытый долго идет с сапожником к дереву... Это смело и производит впечатление». Вертинский здесь вновь не назван, и впоследствии, когда, спустя почти тридцать лет, артист вернется в СССР из эмиграции, он поймет, что имя его не сохранилось в анналах истории зарождения российского киноискусства. Впрочем, даже имя такого выдающегося киноактера, каким был Иван Мозжухин, в 40–50-е годы было у нас не слишком известно.

...Друзья и знакомые молодого Вертинского порой замечали, что он вполголоса напевает какие-то незнакомые им не то песни, не то романсы, например, про девушку, умирающую в Крыму от туберкулеза. Несколько смущаясь, Александр признавал свое авторство. В числе первых его вещей — «Минуточка», «Маленький креольчик» и «Лиловый негр», в которых он сам сочинил и слова, и музыку, «В голубой далекой спальне» на слова А. Блока, «Песенка о трех паяхах» на слова Н. Тэффи. Они были чуть позже опубликованы издательствами «Детлаф» и «Прогрессивные новости» в тоненьких, похожих на тетради большого формата выпусках и расходились по всей России. На обложке такого издания был контуром изображен печально-изысканный Пьеро в белых одеждах и черной полумаске. Он раздвигает занавес, за которым ведет наверх белая лестница, и приглашает нас в мир театральной иллюзии...

Грянул август 1914 года, началась война. Вертинский не был призван в армию, но, устав от беспорядочной и нездоровой жизни, решил стать братом милосердия. Хотелось получше разобраться в происходящем. Хотелось избавиться от пристрастия к наркотикам. Была потребность помогать обездоленным и умирающим. Вольный мир артистической богемы сменился душной, пропахшей карболкой теснотой санитарного поезда. Там его называли «братом Пьеро».

Он вернется в артистический мир Москвы летом 1915 года после легкого ранения. Он будет очень худ, голоден, полон ожиданием перемен в своей судьбе и в судьбе России. Окончится его юность.



# Пьеро Белый и Пьеро Черный

*Кому, какому сумасшедшему могло притти тогда на ум  
посвятить себя эстраде? Это означало по  
профессиональной линии обязательно скатиться к шантану,  
к пьяному угару кабака, отдельных кабинетов и публичному  
воспеванию тещ и трамваев.*

*Эм. Бескин*

Его большая концертная деятельность началась в 1915 году. Чем был 1915 год для музыкально-театральной России?

Журнал «Театр и искусство» из номера в номер публиковал серию фотографий «Артисты на войне», сообщал о ранениях, контузиях, наградах актеров и других театральных работников.

«Был тяжелым для меня тот 1915 год: 22 января на фронте смертью храбрых пал мой любимый, жених, а 5 июля я похоронила мою матушку, родную старушку», — писала Надежда Плевицкая.

1915 год памятен кончиной Стрельской и Савиной. Событием стало сооружение памятника Комиссаржевской на кладбище Александро-Невской лавры.

В Москве родился новый союз деятелей искусства под названием «Алатр». Алатр — мистический камень русского эпоса. Он оберегает и закрывает собой царство неведомого, вход в мир мечты, сказки, в мир искусства. На церемонии учреждения «Алатра» 2 января 1915 года была вся артистическая Москва. Пели Собинов, Плевицкая, дирижировал Кусевицкий. Вечер завершился танцами.

Издан сборник Игоря Северянина «Victoria Regia», подводивший итоги его концертно-поэтической деятельности в 1912–1915 годах.

Федор Шаляпин пел в театре Зимина в «Юдифи», «Фаусте», «Жизни за царя», «Вражьей силе». Москвичи выстаивали у касс театра огромные очереди.

Драматическая сцена изредка радовала удачными спектаклями. Но явственно сказывалась репертуарная неразбериха, нехватка талантливой режиссуры. Общим местом в театральной прессе стало утверждение о кризисе театра или даже о его распаде.

Многие драматические театры скомпрометировали себя постановками «военных», натуралистических по методу и ура-патриотических по смыслу пьес, таких как «Война» Арцыбашева («пошлая и бестактная» — отзыв журнала «Аполлон»), «Позор Германии», «Король, закон и свобода» и т. п. Уже к концу 1915 года официальный дух таких постановок сделался невыносимым для огромного большинства зрителей, уставших от шовинистической пропаганды, мечтавших о более свободных формах общения, просто об отдыхе и увеселениях.

Нельзя не учитывать и такое обстоятельство. Актера, режиссера могли в любой момент призвать на фронт. В больших драматических театрах стало практически невозможным сохранять стабильные составы исполнителей.

Поэт Н. Шебуев писал:

Театр почувствовал опасность.  
И беспокойно заерзал.  
И бросился к старой формуле — *similia similibus*  
— Подобное подобным.

И возник театр миниатюр.  
Театр, где все подражает кинематографу.  
Билеты дешевы. Можно не раздеваться.  
Вечер занят не весь. Антракты заполнены  
пением или... кинематографом.

Смена впечатлений — калейдоскопична[5].

В конце 1915 года в альманахе-справочнике Б. Родкина «Вся театральная-музыкальная Россия» была опубликована статья «Театр миниатюр» (ее автор укрылся за псевдонимом «Pierre Pierrot»), которая по существу содержит сжатую теоретическую программу молодых артистов, создававших тогда то, что позднее назовут искусством эстрады. Статья настолько точно передает суть поисков Александра Вертинского, начинавшего свой путь именно тогда и под тем же театральным именем Пьеро, что невольно возникает мысль о его авторстве или, во всяком случае, — о его близости к автору статьи[6].

Пьер Пьеро писал о том, что у кинематографа появился новый конкурент, быстро овладевший окраинами Петрограда и теперь подбирающийся к его центру: театр миниатюр, «зрелищная квисисана, где, забежавшим в калошах и в пальто, можно перехватить рюмку театрального удовольствия». Театрики растут как грибы-поганки, они худосочны, безыдейны, в них царит атмосфера разложения, они — нечто вне искусства, вне профессии, вне морали. Трудно подобрать им точное название. Что это — варьете, шантан, кабак? В них процветают анекдот, танец, шансонетка, гимнасты, эквилибристы... И неясно — то ли это продукт распада, то ли — начало чего-то нового, многообещающего?

«Дело этого театра, — замечает проницательный критик, — дело большой трудности, быть может, неизмеримо труднейшее, чем дело большого (вернее — длинного) театра с 5-актными драмами, трагедиями, комедиями... На коротком промежутке времени автор и актер должны вызвать яркое впечатление, дать талантливый мазок, который захватил бы всю сущность данной коллизии, т. е. в четверть часа создать то, что в большом театре подготавливается и разрабатывается часами».

Традиционный драматический актер не годится здесь. Мастер миниатюры должен хорошо петь в движении, иметь завидную внешность, владеть мимикой и танцем. «Артист «открытой сцены» весь открыт глазу зрителя; он — единый творец своего номера, он должен быть виртуозом... Сцена варьете безжалостна... Если актер станет виртуозом, совершенным, не будет бояться слов — актером шантана, варьете — театр миниатюр спасен... В воздухе носится идея нового облагороженного варьете, маленького театра с большими актерами».

Первым московским театром миниатюр была, как известно, «Летучая мышь», выросшая из артистических капустников труппы МХТ. Сначала капустники предназначались, так сказать, для внутреннего употребления, для шлифовки мастерства самих актеров. Потом их стали превращать в благотворительные спектакли, доступные широкой публике. А с 1910 года занавес с летучей мышью поднимался уже на платных спектаклях. Театр помещался в подвале дома Перцова против храма Христа-спасителя. Организаторами представлений были Н. Ф. Балиев и Н. Л. Тарасов. Основу спектакля составлял, как тогда говорили, «дивертиссемент» с конферансом. Плюс к этому разыгрывались водевили.

Успех «Летучей мыши» был велик. С 1914 года Никите Балиеву начинают подражать сначала в Москве и Петрограде, а затем и в провинции. В Петрограде открывается кафе-шантан Полонского «Летучая мышь» (угол улиц Садовой и Гороховой). У Полонского образовалась своеобразная «биржа» артистов, подвизавшихся в «дивертиссементях»; с этой биржи вступил на эстраду и Вертинский. В Киеве в годы войны приобрел известность театр миниатюр «Розовый крокодил», также копировавший «Летучую мышь». Огромный энтузиазм спектакли Балиева вызывали и у одесситов, вскоре составивших ему конкуренцию.

Театр миниатюр впитывал и опыт кинопредставлений в синематографах, иначе именовавшихся еще электротейтрами или кинемо. В 1910–1914 годах в кинозалах крупных российских городов промежутки между киносеансами заполнялись дивертисментами, обычная программа которых состояла из выступлений частушечников-«лапотников», исполнителей цыганских романсов, «интимных» и «каторжных» песен, различных пародий, фарсовых сцен. Приглашались также дрессировщики, куплетисты. Здесь были свои кумиры, свои «этуали»: певицы Настя Полякова (цыганские романсы) и Агриппина Гранская, певцы И. Ильсаров и В. Сабинин, какие-нибудь «этуали» поскромнее, вроде Мурочки Антелли или Муси Ланцеты («Шикарные костюмы, бриллианты!!! Везде успех!!» — так рекламировал их и десятки им подобных одесский журнал «Дивертисмент»), или м-ль Зинкевич («русская бравурная артистка, молодая, интересная»). Были многочисленные салонные куплетисты, особенно любимые дамами. Эти выступали во фраках, с хризантемами в петлицах, в цилиндрах и белых перчатках.

В пестрой мишуре кинодивертисмента блистали и подлинные драгоценности. Здесь были действительно выдающиеся артисты, в их числе — комик Б. С. Борисов, «человек с гитарой», лучший рассказчик чеховских миниатюр, с особенным успехом исполнявший и песенки на слова Беранже. Впоследствии Борисову была суждена мировая слава, долгая и плодотворная жизнь в искусстве. Все знали «рваного» куплетиста — он выступал в рваной одежде босяка — Сергея Сокольского, который был и талантливым поэтом (в 1916 году он выпустил сборник «Пляшущая лирика», совершенно не замеченный тогда критикой и до сих пор полностью забытый, думается, незаслуженно), написал массу своеобразных рассказов, фельетонов, а потом неожиданно и навсегда сгинул в пекле гражданской войны.

Звездами кинодивертисментов порой становились уже имевшие широкую известность драматические актеры, например, Н. Ходотов, который, начиная с 1912 года, все чаще предпочитал эстраду испытанной форме драматического спектакля. Н. Ходотов, как и многие другие артисты того времени, ощущал кризис традиционного театра, представлявшего собой, по словам критика А. Кугеля, «груды глыб и мусора, образовавшуюся от взрыва самых недр театра».

Программы кинодивертисментов носили в целом комический характер. Публика жаждала отдыха. К тому же кинофильмы чаще всего представляли собой боевики, напичканные стрельбой, убийствами, преследованиями, — и в промежутках зрителям требовалась разрядка; 1915 год принес первую волну кинобоевиков: демонстрировались «Приключения Мацита», «Рокамболь», «Вампиры», «Ультуститель». Яков Протазанов создал четырехсерийный кинобоевик «Сашка-семинарист», пользовавшийся огромным успехом. Чтобы попасть на этот фильм, надо было стоять в очереди с раннего утра. В моде были музыкальные мелодрамы, которые в народе именовали «песенными» фильмами. Популярны были так называемые «лошадиные» фильмы «Пара гнедых», «Вот мчится тройка почтовая» и др. Все это производилось на кино-фабрике И. Ермольева.

Количество кинозалов и театров миниатюр в 1913–1916 годах стремительно росло. Как правило, они отличались аляповатым убожеством. Вот зарисовка из журнала «Будильник» за 1914 год, озаглавленная «Великий кинемо»: «Два москвича, Вавилов и Клещев, приехав по делам на ярмарку в городишко Гнилодырск, зашли в электротейтр «Монплеизир граншик франсе».

Театр этот, устроенный на три дня и потому выросший в три часа, был снаружи похож на балаган. Но неприглядные стены его были украшены заманчивыми ярко размалеванными плакатами, на которых были изображены какие-то сражения, немцы с распоротыми животами и отскочившими как мячики головами, скачущие казаки, а наверху стояли надписи: «Сражение под Лодзью», «Битва в Бельгии», «Виды города Львова» и т. п.

Внутри было устроено нечто вроде «фойе», маленькое помещенье, где купившие билет дожидались своей очереди...»

Под стать описанному здесь заведению, а возможно и еще более убогими, были многие театры миниатюр. Журнал «Театр и искусство» сообщал, что в Петрограде к рождественским праздникам открылось сразу двенадцать новых театров миниатюр: «Для некоторых не хватает, так сказать, названий. ...На Охте открылся театрик, перестроенный наскоро из помещения потребительской лавки». Он так и назывался — «Лавка».

Выступления в убогих залах, а тем более — в шантанах часто расценивались как падение артиста, осквернение истинного искусства. «Все, кто талант свой, кто душу свою терзал, выступая в кабаке, все, кто слышал в ответ на скорбный труд свой стук ножей и рюмок, кто плакал горько от обиды, уходя оскорбленным из «кабинетов» — тот поймет меня... Вам, господа драматические артисты, печаль наша и обида наша да послужит на издевательство, как всегда!» — восклицал Сергей Сокольский. Шантанье «этуали» мечтали попасть на сцены залов благородных собраний, в студии грамзаписи французских и английских акционерных обществ, которые к 1915 году ежегодно выпускали в России до двадцати миллионов дисков, гарантировали высокие гонорары, огромную популярность.

В то же время отдельные мастера миниатюр, напротив, рассматривали эстраду как начало некоей новой духовности. Они, говоря словами Игоря Северянина, «зрили в шантане храм»<sup>[7]</sup>, за внешне пошловатой атрибутикой умели найти и донести до зрителя глубокие трагические коллизии. К ним, несомненно, примыкал и Александр Вертинский.

Согласно воспоминаниям Э. Краснянского, Вертинский начал свой путь эстрадного певца на сцене «Павильон де Пари» в Петрограде. «Однажды в программу «Павильон де Пари» был включен новый номер, называвшийся «Ариэтки Пьеро». Фамилия исполнителя ничего не говорила собравшимся зрителям. Дирекция театра, очевидно, не возлагала на этот номер больших надежд — «Ариэтки Пьеро» заняли скромное место в самом начале программы... Маленький, замкнутый, изломанный поэтический мир А. Н. Вертинского отличался от надоевшего мира «ямщиков», которым приказывали «не гнать лошадей», всевозможных «троек», на которых кто-то «едет, едет, едет к ней...» или надрывных «уголков», в которых «ночь дышала сладострастьем».

«Павильон де Пари», располагавшийся на углу Садовой и Невского проспекта, ощутимо отличался от десятков подобных ему заведений. Здесь не исполнялись номера низкого пошиба, программы составлялись с хорошим вкусом. С 1914 года художественную часть возглавлял А. Г. Алексеев, хорошо разбиравшийся в драматургии и сам писавший пьесы. Он подвизался в качестве конферансье, что называется, «любимца публики». То, что Вертинский был «открыт» именно этим театром миниатюр, вполне закономерно.

Между тем «Павильон де Пари» ожидала обычная участь. Так же, как «Казино де Пари», «Паризиана», «Парижский», он довольно скоро исчез, — и лишь цепкая память сидевшего в зале знатока театра навсегда запечатлела черный занавес, по которому легкими штрихами были обозначены лестница, балюстрада и ваза с цветами, на фоне занавеса — белого Пьеро с «тоскующими» бровями. Трудно или вовсе невозможно было тогда предположить, что голос этого Пьеро и спустя многие-многие годы будет звучать в концертных залах России, что жизненный путь его окажется фантастически интересным, что после смерти артиста обаяние его личности и его искусства окажется столь сильным, что властно заставит вернуть из небытия давно забытый мирок шантанов и кинемо времен первой мировой.

С начала 1916 года имя Вертинского замелькало на страницах московской «Театральной газеты». Информация в начале января: в помещении «Альпийской розы» открылось новое кабаре «Богема». Первое впечатление от кабаре пестрое. Корреспондент отмечает «отличного итальянского певца, исполнившего с несомненной школой несколько арий, изящно исполняемые г. Молдавцевым собственные куплеты, имитацию дешевой шансонетки г-жой Бах, песенки г-жи Макаровой-Шевченко и ариэтки Пьеро в

исполнении г. Вертинского».

Заметка в февральском номере: «В фирме Ханжонкова снимают сценарий «Пьеро» А. Вертинского; главные роли играют В. Холодная, гг. Громов, Полонский и др.» (фильм, по-видимому, не сохранился).

После кабаре «Богема», помещавшегося на углу Софийки и Рождественки, Вертинский весной 1916 года выступает в несколько более солидном заведении, в театре «Мозаика» на Тверской со своими «новыми ариэтами». В сентябре публика слушает его уже в театре-кабаре «Жар-птица», что в Камергерском переулке. А с октября выступления артиста украшают программу театра миниатюр на Петровских линиях. Именно в этом театре он добивается большого успеха и общественного признания.

В Петровском театре Вертинский своими уже ставшими знаменитыми «аризетками Пьеро» не открывает, а завершает концертную программу, которая состояла из драматических сцен, романсов, танцев и танцевальной музыки. Руководил выступлением Вертинского известный тогда режиссер Д. Г. Гутман. Концертмейстером была М. А. Каменская.

Трудиться здесь приходилось регулярно. Давали по два сеанса в будние дни (в 20.15 и 22.15) и по три — в выходные и праздничные (дополнительный сеанс — в 18.15). Это была работа, о которой Вертинский мог только мечтать, — и она его не тяготила. Время работы в Петровском театре было счастливым в его жизни. На фотографиях, запечатлевших его за кулисами Петровского театра (к сожалению, качество их оставляет желать лучшего, что затрудняет сегодня их публикацию), Вертинский неизменно весел, задорен, красив. «Театральная газета» публикует фотоснимок, где артист снят с танцовщицей Лидией Бони и г-жой Лауберг. Номер Лидии Бони одно время предшествовал ариэткам Пьеро, и снимок сделан, очевидно, сразу после выступления. Бони и Лауберг, обе молодые и очаровательные, влюбленно смотрят на певца. На лице его под белым гримом полускрыта счастливая улыбка...

Квартира певца находилась тогда в Столешниковом переулке. В начальный период его работы в Петровском театре она была слишком бедной и непритязательной. Артист, кажется, и не получал гонорара. В 50-е годы он будет рассказывать друзьям, что за выступление в Петровском театре ему платили только борщом и котлетами. Но однажды — а это пресловутое «однажды» все же бывает в судьбе каждого большого артиста — почтальон принес газету, и Вертинский не поверил своим глазам. На видном месте большими буквами была напечатана его фамилия. Он глянул ниже и прочел имя автора статьи: Влас Дорошевич<sup>[8]</sup>. Кто не знал тогда Власа Дорошевича, одного из самых умных и влиятельных публицистов? Вертинский понял: это Успех, несомненный и безоговорочный Успех! Отныне побоку гонорары в виде борща и котлет!

В ноябрьском номере «Будильника» за 1916 год публикуется текст «Кокаинной песенки». «Будильник» был журналом сатиры и юмора, а к ним песенка Вертинского, бывшая уже широко известной под названием «Кокаинеточка», не имела прямого отношения. Тем не менее редакция журнала, симпатизировавшая поискам молодого артиста, сочла возможным поместить его стихи на первой странице.

Что Вы плачете здесь, одинокая, глупая деточка,  
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы,  
Вашу детскую шейку едва прикрывает горжеточка.  
Облысевшая, мокрая и больная, как Вы.  
Вас уже отравила осенняя слякоть бульварная  
И я знаю, что крикнув... Вы можете спрыгнуть с ума.  
И когда Вы умрете на этой скамейке, кошмарная  
Ваш сиреневый трупик окутает саваном тьма.  
Так не плачьте, не стоит, моя одинокая деточка,  
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы,

Лучше синюю шейку свою затыните потуже горжеточкой  
И идите туда, где никто Вас не спросит, кто Вы.

Уязвимые стихи. Скептически принимаешь отдельные экстравагантные выражения («Вы можете прыгнуть с ума»). Можно посмеяться над преувеличенным, почти курьезным мелодраматизмом («Вы умрете... кошмарная / Ваш сиреневый трупик окутает саваном тьма»), который сближает стихи Вертинского с текстами вульгарных «жестоких» романсов. Но тут же ловишь себя на мысли, что автор стихов понимает это не хуже тебя. Его экстравагантность и курьезность продуманы, рассчитаны, тщательно дозированы, они диктуются манерой исполнения, предполагающей элемент автопародии. Вертинский как будто стесняется самого себя. Его душа открыта, уязвима — и тем сильнее действует все искупающий порыв истинного чувства, мучительной, почти болезненной печали[9].

Первым рецензентам было нелегко разобраться в своих впечатлениях от Вертинского. Но главное было совершенно ясно: появился подлинный эстрадный поэт со своим неповторимым стилем.

«Театральная газета» писала, что в новом Петровском театре миниатюр «картавит» свои «аризетки» г. Вертинский. В его стихе «много городской остроты, много «кокаинового» дурмана, болезненно-изысканной выразительности. Это — бесспорный поэт. А то, как он грассирует своего «каррлика маленького» или «облезшую горрржеточку», и этот налет — деланной? — застенчивости, милой неуклюжести исполнения роднит его с образом Пьеро не только путем костюма».

Вертинский работал на сцене всегда в одиночку. Общительный, окруженный в повседневной жизни толпой друзей, на подмостках он никогда не нуждался в партнерах. Артистическое одиночество было его принципом. В годы первых выступлений ему мешал даже рояль (впоследствии он будет петь подле инструмента).

Невидимый аккомпаниатор негромко вступал откуда-то из-за темного занавеса. Скромно, не делая попыток чем-то сразу «подогреть» публику, выходил Вертинский.

Зал взрывался аплодисментами и приветственными криками. Публика бывала самая разнообразная: гимназисты, военные, интеллигенция, торговцы, молодые рабочие. Часто приходили работники театров, артисты. Сами будучи профессионалами, они поражались отточенному мастерству Пьеро, учились у него. Кое-кто стремился перенять его манеру, всегда, впрочем, без особого успеха. Подражать ему было нельзя. То, что он делал на сцене, мог делать только человек с его вокально-артистическими данными.

Уже в 1916 году Вертинский был признан истинным «маэстро». Если он принимал участие в концерте, критика порой просто не замечала всех остальных. «Но главное — Вертинский! — восторженно писал рецензент[10]. — Удивителен, неожидан, курьезен, в сущности, тот захват, который проявляет рафинированность его песенок на разношерстную, с улицы, толпу. Чуть внятные слова их — как болезненно-нежные лепестки, которые медленно осыпаются в тоскливые вечера. Как доходит их аромат до этой толпы, еще оглушенной грохочущей улицей? Но ясно, что он дурманит. Дурманит и пряностью географической экзотики, и городской экзотикой чувств, и музыкой картавого говорка, и контрастом сдержанного графического жеста. В этих ариэтках и их передаче — струйки большого дарования».

После концертов Вертинского осаждают восторженные поклонницы и поклонники. Его квартира отныне завалена цветами, приглашениями, поздравлениями. Он между тем уже вполне научился сохранять ироническое хладнокровие. Подспудная жизнь оставалась темной и сложной. Она описана в его стихотворении «О шести зеркалах»:

У меня есть мышонок — приятель негаданный —  
В моей комнате мрачной, похожей на склеп.  
Он шатается, пьяный от шипра и ладана,

И от скуки грызет мои ленты и креп.  
Он живет под диваном и следит очарованно,  
Как уж многие дни у него на глазах  
Неизбежно и вечно, как принц заколдованный,  
Я тоскую в шести зеркалах.  
Каждый вечер из-за шифоньерки березовой  
Мой единственный маленький друг  
Деликатно просунет свою мордочку розовую  
И тактично вздохнув, отойдет за сундук.  
Я кормлю его кексом и старыми сплетнями  
О любовниках Муськи, о танго-гашиш  
Или просто делюсь впечатленьями летними  
От моей неудачной поездки в Париж.  
А когда я усну, он уж на подоконнике  
И читает по стенам всю ту милую ложь,  
Весь тот вздор, что мне пишут на лентах поклонники,  
О Пьеро и о том, как «вообще» я хорош.  
И не видит никто, как с тоскою повенчанный,  
Одинокий, как сволочь в осенних полях,  
Из-за маленькой, злой, ограниченной женщины  
Умираю в шести зеркалах!

Вместе в большом успехом появляются и завистники. Ситуация, описанная Вертинским в песенке «За кулисами», несомненно, отразила эпизод реальной закулисной жизни:

Вы стояли в театре в углу за кулисами.  
А за вами, словами звеня,  
Парикмахер, суфлер и актеры с актрисами  
Потихоньку ругали меня.  
Кто-то злобно шипел: «Молодой, да удаленький!  
Вот кто за нос умеет водить...»

Говорят, что в тот день Вера Холодная, прославленная актриса немого кинематографа, пришла за кулисы театра миниатюр поздравить Вертинского с успехом.

И тогда Вы сказали: «Послушайте, маленький,  
Можно мне вас тихонько любить?»  
Вот окончен концерт... Помню степь белоснежную,  
На вокзале Ваш мягкий поклон.  
В этот вечер Вы были особенно нежною,  
Как лампадка у старых икон.  
А потом — города, степь, дороги, проталинки...  
Я забыл то, чего не хотел бы забыть,  
И осталась лишь фраза «Послушайте, маленький,  
Можно мне вас тихонько любить?»

Это «Послушайте, маленький», видимо, следует понимать как проявление ласкового юмора: Вертинский был высок ростом. Вера Холодная оценила и полюбила Вертинского-артиста, в то время как он восторгался ею не только как кинозвездой, но и как женщиной. Существует легенда, пропагандировавшаяся польским исполнителем песен Вертинского Свенцицким и другими, что перипетии отношений с Верой отражены в песне «Попугай Флобер» («Жамэ») и что после безвременной кончины Веры Холодной Вертинский написал скорбные стихи:

Ваши пальцы пахнут ладаном  
И в ресницах спит печаль.  
Ничего теперь не надо Вам,  
Никого теперь не жаль.  
И когда весенней Вестницей  
Вы пойдете в синий край,  
Сам господь по белой лестнице  
Поведеет Вас в светлый рай...

Что касается «Ваших пальцев...», то это, несомненно, не более, чем легенда. Она исполнялась Вертинским еще за три года до смерти Веры Холодной. Песня приобрела широкую известность уже в 1916 году, ее цитировали к месту и не к месту, третья и четвертая строки были, что называется, на слуху, многократно пародировались.

Так складывался репертуар молодого Вертинского. «Минуточка», «Маленький креольчик», «Попугай Флобер», «Ваши пальцы пахнут ладаном», «Бал господен», знаменитый «Лиловый негр» (по этой песне был снят фильм), а также романсы на слова А. Блока, И. Северянина, И. Анненского, А. Ахматовой, Н. Тэффи, Н. Гумилева исполнялись им с неизменным успехом. Самостоятельно создавая тексты песен, он как бы вступал в дерзкое соревнование с выдающимися поэтами, и надо отметить, что публике особенно полюбились именно те вещи, где ему принадлежали и слова и музыка.

Совсем не хочу сказать, что он был большим поэтом. Многие его стихи имеют только историко-биографическое значение, выдают в нем поэта-подражателя, не очень разборчивого к тому же в своих симпатиях. Вот стихотворение «Морской кабачок», опубликованное в журнале «Сцена и арена»:

Электрический свет под листвою платанов,  
И рядами сверкающий мрамор столов,  
И суровые лица морских капитанов,  
Обменявших на золото ранний улов.  
Под ритмический хриплый распев негритянок,  
Зажигающих искры в глазах моряков,  
Старый карлик в углу целовал обезьянок  
Под раскатистый хохот и гул голосов.  
И над воем смычков, над ругней и плевками,  
Хороша и прекрасна как гибель сама,  
Оскалившись толпе золотыми зубами,  
Хохотала у бара Царевна-Чума.

Это похоже сразу на многих поэтов. Лишь во второй строфе улавливается своеобразная тема и интонация. Первая и третья — безусловно заурядны и несамостоятельны.

Вертинский мог петь плохие тексты, — но никогда не пел он плохих песен. Его подкупающая искренность и природная музыкальность помогли найти единственно верный, безошибочный вариант исполнения. Он выходил на публику с теми вещами, в которых все соответствовало его безупречному вкусу. Можно утверждать с уверенностью, что Вертинский-артист был в целом на порядок выше Вертинского-поэта и как бы являлся его учителем, цензором, судьей.

Однажды мне довелось встретиться с одним из друзей Вертинского, Валентином Валиным, артистом оперетты. (Вертинский и Валин познакомились в Шанхае, затем они поддерживали дружеские связи до самой смерти Вертинского.) Валин еще до эмиграции, будучи гимназистом, наизусть заучил многие песни Вертинского. На мой вопрос, какая из них в юности произвела на него наибольшее впечатление, Валентин Евгеньевич, не задумываясь, ответил: «Бал господен». И дрожащим старческим голосом довольно



уверенно пропел с начала до конца всю песню, запомнившуюся в бесконечно далеком прошлом, лет семьдесят назад!

В пыльный маленький город, где Вы были ребенком...  
Из Парижа весной к Вам пришел туалет.  
В этом платье печальном Вы казались Орленком,  
Бледным маленьким герцогом сказочных лет.  
В этом городе сонном Вы вечно мечтали  
О балах, о пажих, вереницах карет  
И о том, как ночами в горящем Версале  
С мертвым принцем танцуете Вы менуэт!<sup>[11]</sup>  
В этом городе сонном балов не бывало,  
Даже не было просто приличных карет,  
Шли года, Вы поблекли, и платье увяло,  
Ваше дивное платье Мезон ля Валетт.  
Но сбылись однажды мечты сумасшедшие.  
Платье было надето. Фиалки цвели.  
И какие-то люди, за Вами пришедшие,  
В катафалке по городу Вас повезли.  
На слепых лошадях колыхались плюмажники,  
Старый попик любезно кадилом махал,—  
Так весной в бутафорском смешном экипажике  
Вы поехали к Богу на бал.

Трудно сказать, помнил ли наизусть в 1987 году этот никогда не публиковавшийся в нашей печати текст еще кто-нибудь? Слишком мало осталось в живых ровесников века, для которых была реальностью та сонная, затхлая провинциальная Россия, наводившая ужас на юные неразвитые души.

Впоследствии Вертинский исполнял «Бал господен» все реже и реже. Эпоха, порождавшая настроения, ставшие темой этой песни, уходила в прошлое. Однако имеется много свидетельств того, что песня оставалась дорога артисту, он считал ее одним из самых душевных своих творений. В начале 30-х годов в Париже он говорил эмигранту А. Бахраху: «Вам, небось, кажется, что я пошляк, потому, что сочиняю пошловатые песенки. Но это нужно для публики. Ведь она не догадывается, что почти все они автобиографичны, только, чтоб не узнали, приходится все перевертывать наизнанку. Ведь вот я пою: «В этом платье печальном Вы казались Орленком...» Друг мой, разве вы не поняли, что это я о себе, ведь я, так оказавшись, взаправду мечтал об Орленке, ставил себя на его место, и это меня спасало».

Как пишет Леван Хаиндрава, знавший Вертинского по Шанхаю, исполнение «Бала господня» в конце 30-х годов было для артиста редчайшим и крайне волнующим событием. Описание одного такого случая будет приведено ниже, в главе о шанхайской эмиграции.

В стихах молодого Вертинского все маленькое: «минуточка», «шуточка», «маленький креольчик», «детская шейка», «горжеточка», «трупик», «экипажики», «маленький китайский колокольчик». В сумрачном, жестоком и непонятном мире герои его стихов-песен сохраняют детскую беззащитность, тянутся к игрушечной бутафорской красоте: их утраты невозполнимы, как и утраты детей. Они, как дети, не способны к трезвому анализу ситуаций, к точному расчету в чувствах и поступках. Им не дано постичь суть политических потрясений и переворотов и нечего сказать в объяснение или оправдание собственного существования.

Да, но нуждается ли оно, их существование, в объяснении или оправдании? Разве детская беззащитность сама по себе не представляет огромной ценности? Не для того ли напрягались могучие

мускулы партии рабочего класса, чтобы не погибли от одиночества, голода, наркотического дурмана подростки, наивные чудачки? И ради этого — тоже. Тогда в это верили лучшие люди России.

Важнейшая черта стихов Вертинского — уважение к его героям-детям. Он близок им, он рядом с ними, но никогда не обращается к ним на «ты», а всегда на «вы». Это уважительная интонация друга, более удачливого, крепче стоящего на ногах, чем, допустим, «кокаинеточка», но не менее уязвимого человека.

Некоторые сильные и слабые стороны молодого Вертинского видны более отчетливо в сопоставлении с творчеством Изы (Ильзы) Яковлевны Кремер, певицы-одесситки, имевшей шумный всероссийский успех в 1915–1916 годах.

Публика воспринимала Изу Кремер и Вертинского как представителей одного направления в эстраде хотя бы уже потому, что в их песнях и манере исполнения преобладали иностранные, особенно французские мотивы, да и ориентировались артисты, казалось бы, на одну и ту же салонную аудиторию.

Песенки Изы Кремер рекламировались в прессе как «музыкальные улыбки». Обладая сильным, приятным лирическим сопрано в сочетании с природным артистизмом и обаянием (о ее внешних данных отзывы современников крайне противоречивы — от самых восторженных до язвительных), Кремер исполняла вещи собственного сочинения, из которых самая известная была посвящена веселой мадам Люлю с бульвара Де Франс. Артистка удачно копировала манеру французских шансонье и позировала перед репортерами в мужском костюме с галстуком-бабочкой, в мужских лаковых туфлях и с сигаретой во рту. На сцене она была, по выражению рецензента, «вся стильная, вся выдержанная, то с томной печалью в глазах, то с дерзкими искрами задора передающая песенки Монмартра», то имитирующая трели неаполитанской рыбачки. По отзыву И. В. Нежного<sup>[12]</sup>, слышавшего ее в 1916–1917 годах в Одессе, Кремер была замечательной «поющей актрисой» с неважными внешними данными, но с необыкновенным сценическим обаянием. «Театральная газета» опубликовала сердитое письмо любителя театра, который наряду с интересной манерой исполнения отмечал избитость рифм в стихах Изы Кремер, указывал на банальность сюжетов и однообразие стиля. А поэт и критик Михаил Кузьмин в своей книге «Условности» подверг артистку совсем уж уничтожающей критике: «Верхом... идеала для снобических подонков кафешантанного общества, — являются песенки Изы Кремер, чрезмерная космополитическая пошлость которых бросается в глаза всякому». Критика тогда не стеснялась в выражениях.

Любимая песенка Изы Кремер о негритенке с Занзибара:

Негритенок был симпатичен, очень мил,  
Прибыл к нам из Занзибара.  
Он посыльным стал.  
В магазин цветов попал,  
Где была хозяйкой Клара...

несомненно родственна «Маленькому креольчику» и всему тому экзотическому, что было постоянной приметой творчества Пьеро. В выборе персонажей и обстоятельств как у Кремер, так и у Вертинского одинаково сказывалось влияние моды. В этом оба они мало чем отличались от модных салонных певцов И. Ильсарова и В. Сабинина с их песенками «Мэри», «Джесси», «Бронзовый Джонни» и др.

В то же время сегодня нельзя не видеть, что творчество Вертинского было гораздо содержательнее не только творчества Ильсарова и Сабинина — они попросту несоизмеримы! — но и талантливой Изы Кремер. Если у Кремер французская или итальянская стилизация составляла самое существо ее искусства, то для Вертинского иностранное никогда не было самоцелью и формировало лишь поверхностный слой

словесно-музыкального образа. Он умело вплетал в музыкальную ткань нити традиций русского романса. Его интонация — задушевно-волнующая. «Музыкальные улыбки» Изы Кремер были красивыми безделушками и заслужили успех только благодаря вокальным данным и темпераменту исполнительницы. Реальность у «мадам Люлю» подменена красивой придуманной жизнью, начисто лишенной драматического содержания.

Песня Вертинского — воплощение человеческой судьбы, она с неторопливой убедительностью повествует, в ней развито изобразительное начало. С другой стороны, рассказ Пьеро проходит на драматическом фоне, столь типичном для романсов. Интонация никогда не бывает совершенно беззаботной, она, напротив, — напряженная, часто судорожная. Персонажи не осознают смысла той драмы, в центре которой им суждено было оказаться. Переживание драмы артист берет на себя и заражает им публику.

Федор Шаляпин назвал Вертинского «сказителем», что в определенном смысле чрезвычайно точно указывает на одну из важнейших сторон метода артиста. Где же истоки именно такого способа исполнения? Обычно считают, что «сказывание» под музыку возникло вследствие подражания Игорю Северянину, его «поэзо-концертам». Это как будто очевидно и верно. У Вертинского действительно можно найти много такого, что сближает его с Северяниным. Оба они ценили изысканность манер, оба слегка жеманились. Как Северянину, так и Вертинскому не чужда была роль «царственного паяца» на подмостках. Выпевая свои «поэзы», Северянин грассировал. Грассировал и Вертинский. Творчество Северянина, особенности его мелодики были хорошо изучены Вертинским в то время, когда Иван Можухин, друг и отчасти учитель Вертинского, в его присутствии мелодекламировал стихи Северянина сначала на репетициях, а затем и с эстрады.

И все же такое объяснение слишком упрощает реальную ситуацию. Северянин и Вертинский были только ответвлениями достаточно мощной корневой системы, питательная среда которой еще по-настоящему не исследована.

Вспомним, что Анна Ахматова, читая свои ранние стихи, переходила на пение. Вспомним, что в 1912–1914 годах М. Гнесин вел занятия «музыкальным чтением» в студии В. Мейерхольда. Крупнейший знаток театральной жизни тех лет А. Кугель восхищался тем, как французская опереточная актриса Анна Жюдик (1850–1911) умела «сказывать» свои шансонетки: «Жюдик так пела последний куплет, что вы словно видели чьи-то тонкие, нервные женские пальцы, сжимающие хрусталь бокала, и затуманенные глаза, вникшие в видение пены, и маленькие слезинки, упавшие туда, на дно стакана, и, наконец, — решительное быстрое движение в сторону отрезвляющей действительности... Не надо» (в кн. «Профили театра»).

В русской поэзии и шире — в русском искусстве тогда происходили усиленные поиски выразительных возможностей словесной музыки, нового словесного вокализма. Вертинский был приобщен к этому процессу, стал его глашатаем и самобытнейшим интерпретатором. Думается, приобщение к нему первоначально происходило через знакомство со стихами акмеистов.

Вертинский начал петь в эпоху футуризма и акмеизма. Произведения поэтов того и другого лагеря были ему хорошо знакомы. Вероятно, следовало бы выразиться определеннее: они глубоко лично им переживались. Внимание к слову, создание рискованных словесных конструкций, пафос, нагнетаемый до грани автопародии все это футуристические «отметины», без которых нельзя объективно уяснить особенности его поэтического и исполнительского стиля.

После 1913 года артист отходит от футуризма. У него нет песен на футуристические тексты. Футуристы были противниками малых лирических форм, в частности — романса, так любимого Вертинским. Они громогласно высмеивали лирическую камерность, казавшуюся им слюнявой и пошлой. Вспомним: «Ваше

слово в платочки рассоплено, / Ваше слово слюнявит Собинов, / Выводя под березкой дохлою: / Ни слова, мой друг, ни вздоха!» так писал В. Маяковский о Есенине даже и в постфутуристическую эпоху. Футуризм как эстетическая система должен был рано или поздно оттолкнуть Пьеро, что и произошло очень быстро. Футуризм в 1914–1915 годах креп и набирал силу, но Вертинского он интересовал все меньше и меньше. В сознание артиста властно входили новые имена, другие художественные идеи.

Если футуризм был увлечением, пусть довольно серьезным, то акмеизм, особенно в его ахматовском варианте, был влиянием чрезвычайной силы.

Дело не в том (хотя это тоже важно), что Вертинский создал на слова Анны Ахматовой известные романсы, которым будет суждена долгая жизнь, а в принципах всего его творчества, сформировавшихся под влиянием Ахматовой.

Б. Эйхенбаум писал: «Ахматова утвердила малую форму, сообщив ей интенсивность выражения. Образовалась своего рода литературная «частушка». Эйхенбаум выделял «речевую мимику» стихов Ахматовой, «усиление чисто речевой произносительной энергии». Речь приобретала «особую артикуляционную мимическую выразительность. Слова стали ощущаться не как «звук» и не как артикуляция вообще, а как мимическое движение». «То же явление заметно и в поэзии Манделштама. Русский вокализм, по природе своей более бледный, чем, например, французский, для которого характерны разнообразные движения губ, в стихах Ахматовой и Манделштама заметно усилен в произносительном отношении» (в кн. «О поэзии»).

В гениально точной характеристике исследователя русской поэзии по сути дела описаны в общих чертах свойства почвы, питавшей творчество многих русских поэтов и артистов периода первой мировой войны, в том числе и не имевших прямого отношения к объединению акмеистов. Животворящая сила этой почвы отчасти взрастила эгофутуриста Игоря Северянина, но в гораздо большей степени — Вертинского.

Он, как известно, не обладал классически поставленным певческим голосом, хотя тенор его в молодые годы был по-своему очень красив. Напевное, энергичное «сказывание» (речитатив) было единственно приемлемым для него способом исполнения. Разработка «речевой мимики», акцентирование звука усиленным, порой почти судорожным мимическим движением счастливо отвечали его артистическому естеству.

Вертинский грассировал — поэтому К. С. Станиславский отказался принять его в труппу Художественного театра. Природное грассирование, помешавшее карьере драматического артиста, также органично вписывалось в новую манеру Вертинского как эстрадного исполнителя, в пение-сказывание, приближавшее артикуляцию русской речи к французской артикуляции. Вряд ли Вертинский мог слышать Анну Жюдик, но фактически он развивал на русской почве ее традиции.

Таким образом, творчество Вертинского как явление искусства рождалось на скрещении многих и, на первый взгляд, несовместимых традиций: русского романса, футуристической и акмеистской поэзии, причем влияние Ахматовой укрепило и развило в нем то, что стихийно складывалось в силу природных вокальных данных артиста.

Борис Эйхенбаум отметил и такую деталь: Ахматова узаконила в нашей поэзии союз «только», типичный для взволнованной разговорной речи.

Ахматова:

Чернеет дорога приморского сада,  
Желты и свежи фонари.  
Я очень спокойная. Только не надо  
Со мною о нем говорить.

Ты милый и верный, мы будем друзьями...  
Гулять, целоваться, стареть...  
И легкие месяцы будут над нами,  
Как снежные звезды, лететь.  
(1914)

Вертинский преобразовал текст следующим образом:

Темнеет дорога приморского сада,  
Желты до утра фонари.  
Я очень спокоен. Но только не надо  
Со мной о любви говорить.  
Я верный и нежный, мы будем друзьями...  
Гулять, целоваться, стареть...  
И легкие месяцы будут над нами,  
Как снежные звезды, лететь.

В третьей строке артист сделал небольшую поправку, поставив вместо «только не надо» «но только не надо». После естественной замены «Я очень спокойная» на «Я очень спокоен» потребовался дополнительный слог — и появилось это «но». Чисто техническая правка? Нет.

Ахматова употребила «только» в значении «но»: я очень спокойная, но не надо... У Вертинского произошло резкое усиление состояния трагического покоя, переданного поэтессой: «но только не надо». Далее. Строка приобрела и несколько иной смысл: «только» после «но» приобрело значение ограничения, некой черты, через которую нельзя перейти: все можно, но только не это...

Что-то изменить в стихотворении великого поэта — дело почти безнадежное. Мы видим, однако, что Вертинскому это вполне удалось. Более того, рискну сказать, что смысл строки у Вертинского выражен сильнее и богаче оттенками.

Артист изменил фразу «Ты милый и верный» на «Я верный и нежный». И здесь есть глубокий смысл. Вокальный аспект: Вертинский избегает чередования звуков ы-э, останавливаясь на более приемлемом для него повторе звука и усилении вокального эффекта. Замена слов имела и еще одно следствие. «Милый» (у Ахматовой — в значении «хороший», «любезный» — и не более того) заменилось эпитетом «нежный» в значении «исполненный ласки, любви». В итоге содержание всего стихотворения стало существенно иным. «Верный и нежный» теперь указывает не на партнера, а на лирического героя стихотворения, жаждущего трагического покоя. Прямая характеристика партнера снята, дана лишь косвенно (не надо со мной о любви говорить). Внимание предельно сконцентрировано на состоянии героя, на буре охвативших его чувств и на стремлении перевести отношения во внешне спокойное, тихое русло, достичь подобия счастья, ибо достижение большего — невозможно.

Хотелось бы отметить безошибочное чутье Вертинского, остановившего свое внимание именно на этом стихотворении. Осуществленная им в процессе репетиций правка текста не только не испортила ахматовский шедевр, но и сообщила ему неожиданные оттенки.

По свидетельству Н. Ильиной, Ахматова очень сердилась, что Вертинский пел «Сероглазого короля» и «использовал для своих песенок тексты еще нескольких стихотворений... переделывая и перекраивая их. Это не в добрых нравах литературы». Свое стихотворение «Сероглазый король» Ахматова в этом же разговоре назвала «смрадным».

Разумеется, невозможно объяснить за Ахматову истинные причины таких суждений. Вероятнее всего, ее раздражало то, что Вертинский популяризировал ее ранние стихи, впоследствии казавшиеся ей

незрелыми, недостойными. Возможно, ее отталкивала страстность исполнения Вертинским песен на ее тексты, в которых она стремилась убрать трагическое начало глубоко внутрь и показать состояние холодного внешнего покоя, достигнутого уже за чертой пережитой трагедии. Она могла просто не любить Вертинского из других — чисто субъективных побуждений.

В жизни и в творчестве Вертинского многое неординарно. Неординарной была и его актерская маска, его «белый Пьеро». Она, казалось бы, не годилась для исполнения эстрадных песен на темы любви, дружбы, смерти. Пьеро — лирический буффон комедии дель арте. Маска Пьеро появилась в эпоху Людовика XIV в парижском театре Итальянской комедии и в дальнейшем использовалась, как правило, в салонных, аристократизированных представлениях в стиле дель арте. Но представим себе такую необычную картину: в XX веке на сцену театра миниатюр выходит к роялю певец. Это крепкий, высокого роста актер, на нем короткий белый балахон из атласа, плотно застегнутый до горла, с нашитыми на нем черными пуговицами диаметром сантиметров пятнадцать (иногда вместо пуговиц — мохнатые орхидеи или другие цветы), белое кружевное жабо, белая шапочка, скрывающая волосы. Раскрашенные панталоны Пьеро — тоже белого цвета, как и туфли с черными помпонами на носках. Лицо артиста скрыто под толстым слоем грима, на котором выделяются длинные, резко изломанные брови, придающие лицу выражение печального вопроса. Этот Пьеро не имеет никакого отношения к итальянскому театру и вовсе не нуждается в Арлекине или Коломбине. Он представляет собой самостоятельную величину. Он умен, ироничен, современен, исключительно музыкален. Его голос красив и оригинально окрашен, он несомненно высокоодаренный эстрадный исполнитель нового типа. Он понимает это и знает себе цену.

Удачно найденная актерская маска высоко котировалась во все времена. Но в русском искусстве 1910-х годов значение ее было особенно велико. Поиск маски был сложной проблемой для многих эстрадных исполнителей. Молодой Н. П. Смирнов-Сокольский в 1915 году начинал свою карьеру куплетиста-сатирика в «босяцком» рваном костюме (подражание Сергею Сокольскому, его кумиру), но вскоре сменил его на элегантный... красный фрак, от которого через год отказался ради темной бархатной толстовки и широкого белого банта вместо галстука. Это последнее облачение наиболее гармонировало с его репертуаром и манерой поведения на сцене (см.: Е. Кузнецов. Из прошлого русской эстрады.)

Без удачного решения проблемы маски артист был не вправе рассчитывать на признание. Зритель шел прежде всего на маску. В этом проявилась одна из существенных черт общественной жизни России предоктябрьской эпохи, ее едва ли не тотальная театрализация, о которой столь саркастически говорил Бунину Алексей Толстой: «Да кто же теперь не мошенничает так или иначе, между прочим, и наружностью! Ведь вы об этом постоянно говорите! И правда, один, видите ли, символист, другой — марксист, третий — футурист, четвертый — будто бы бывший босяк... И все наряжены! Маяковский носит женскую желтую кофту, Андреев и Шаляпин — поддевки, русские рубахи навыпуск, сапоги с лаковыми голенищами, Блок — бархатную блузу и кудри... Все мошенничают, дорогой мой!» Характеристика подчеркнута субъективна, да и сделана в дружеской беседе, но что-то в ней схвачено верно.

Многими писателями, музыкантами, живописцами и, конечно, деятелями театра использовались маски итальянской комедии. Вот лишь немногие примеры из сотен, которые можно было бы привести. «Пьеро в белом балахоне, мечтательный, расстроенный, бледный, безусый и безбровый, как все Пьеро», из блоковского «Балаганчика» (1906). Вертинский мог видеть «Балаганчик» в постановке В. Мейерхольда в 1907 или 1914 годах. На картине Н. С. Гончаровой «Автопортрет с Ларионовым» (1906) художница — в черной полумаске, в ее краснозеленых волосах — желтая роза, рядом Ларионов-Пьеро в бело-красном гриме с черно-синими углами бровей, на плече его желтая роза. А вот Пьеро с портрета В. Д. Замирайло «Пьеро и Арлекин» (1913), нелепый, старый, толстоватый, с выражением глупого удивления. Творчество Гончаровой, Ларионова, Замирайло, близких к футуристическим кругам, Вертинскому, несомненно, было

известно. Изображение Коломбины, Пьеро и Арлекина составляет основу эскиза театрального занавеса, выполненного Н. Евреиновым [13]. В петербургском подвале «Бродячей собаки» февральской ночью 1913 года состоялась арлекинада «Ночь масок», причем в газетном отчете упомянута «масса» белых Пьеро, «как нежные лилии расплывшихся в гамме ярких, красочных нарядов остальных». В арлекинаде участвовали многие артисты; на вечере вполне мог быть и Вертинский, наездами бывавший в Москве. «Бродячая собака» была ему знакома. Не на этом ли вечере зародилась у него мысль петь на эстраде в гриме и костюме белого Пьеро? Но вернемся к фактам, этим вехам на дороге искусства, одной из тех, по которым двигался тогда российский артистический мир. В московском Свободном театре Марджанова режиссер А. Таиров в 1913 году поставил пантомиму «Покрывало Пьеретты» по сценарию А. Шницлера. Б. Асафьев написал балетный дивертисмент «Пьеро и маски» (1916). Вспоминаются и арлекинада из «Поэмы без героя»; А. Ахматовой, и В. Князев (Вертинский мог его знать), «драгунский Пьеро» в реальной жизни тех лет...

На таком социально-культурном фоне возникает артистическая маска Вертинского, странное, по своему закономерное порождение «арлекинады» предреволюционной эпохи. Найденную артистом манеру исполнения маска возводила в степень гротеска.

Она была условна на эстраде почти до нелепости. Но — в невообразимом хаосе тех лет, в смене бесстильных, неопределившихся, неоткристаллизовавшихся направлений, когда поиск формы был необходим как воздух, в маске белого Пьеро было предельно много стиля. Она несла в себе очищенную, до предела обнаженную стихию трагикомической театральной игры. Как ни парадоксально, маска, появившись на итало-французской почве, оказалась по-своему созвучной настроениям, охватившим многих людей России, в сознании которых высокий пафос борьбы и перемен смешивался с пониманием того, что история отвела им шутовскую роль в своем очередном трагифарсе.

Проще всего объявить маску Пьеро (а заодно и творчество Вертинского в целом) аристократически-салонной, манерной, неким случайным вывертом болезненного вкуса декадента. Часто именно так и поступали, старательно не замечая успех артиста у совсем не салонной публики, игнорируя одобрительное отношение к творчеству Вертинского со стороны В. Маяковского, Ю. Олеси, А. Жарова, еще многих представителей революционно настроенной молодежи. «Я долго равнял свою жизнь по жизни Вертинского, — писал Ю. Олеша. — Он казался мне образцом личности, действующей в искусстве, — поэт, странно поющий свои стихи, весь в словах и образах горькой любви, ни на кого не похожий, не бывалый...»

И уж совсем неразрешимой для тех, кто объявляет Вертинского всего лишь салонным артистом, является проблема долговечности некоторых из его ранних песен. Этим «декадентским» произведениям будут рукоплескать советские зрители 1940-х годов, ими будут восхищаться Д. Шостакович, Я. Смеляков, Р. Зеленая, И. Смоктуновский — да всех почитателей не назовешь, — они зазвучат и для слушателей 1970-х, когда артиста давно не будет в живых. Поразительно, но факт.

При всем при том, возвращаясь к разговору о маске белого Пьеро, нельзя не признать, что актуальность ее жестко ограничена 1915–1916 годами. Очень скоро эта маска должна была стать тормозом творческого развития Вертинского. Возникшая в период увлечения «детскими» мотивами, она лучше всего подходила для исполнения «Минуточки», «Маленького креольчика», «В голубой далекой спальне», «Песенки о трех пажах», «Колыбельной» и уже в меньшей степени — для «Кокаинеточки». Когда же в 1917 году в творчестве артиста прямо зазвучала гражданская тема, маска белого Пьеро оказалась обречена.

Начинает трансформироваться ее цветовое решение. То белое кружевное жабо сменяется черным, то артист отказывается от белого грима, заменяя его черной полумаской (прежде бывало так, что черная полумаска сочеталась с гримом на остальной части лица). К концу грозного 1917 года, белое одеяние Пьеро полностью вытесняется черным, — и рождается невиданный черный Пьеро, траурный Пьеро.

Именно черным Пьеро его запомнили Ю. Олеша и Е. Гершуни, причем Е. Гершуни, в мемуарах которого немало неточностей, почему-то представляет Вертинского «истинным петербуржцем», каковым артист никогда не был, а черное одеяние трактует совсем уж странно: «Не скрою, я с большим интересом ходил на выступления Вертинского. Он появлялся на сцене в образе разочарованного Пьеро, с набеленным лицом и «страдальчески» подрисованными глазами. Черный цвет костюма и траурный креп на шее дополняли впечатление некой таинственной порочности...» (?!!) Как видим, могло быть и такое восприятие черного Пьеро.

Вскоре Вертинский отказывается от маски и выступает в черном фраке или смокинге и белой крахмальной сорочке, как бы сливавшейся с природной белизной его лица. Мемуаристы подчеркивают необыкновенную бледность артиста, его длинные, невероятно выразительные пальцы.

Жизнь и творчество Вертинского, как и жизнь всей России, приближались к роковому рубежу.

Февральская революция была встречена Вертинским восторженно. Он посвятил ей «мелодекламацию» «Сердце в петлицу» (музыка А. А. Александрова; впрочем музыкой в полном смысле слова это назвать трудно, здесь скорее элементарное тактовое сопровождение при отсутствии мелодии). «Мелодекламация» была издана только один раз в 1917 году торговой фирмой «Детлаф». Популярной песней она не стала, вскоре была забыта. Между тем текст Вертинского представляет несомненный интерес:

Мне смешны теперь мои печали детские  
И наивными мне кажутся мечты.  
Я увидел, как недавно на Кузнецком  
Зацвели ярко-красные цветы.  
Я увидел, как от счастья слезы катятся,  
Коломбина, та, что прежде спотыкалась в облаках,  
По Тверской теперь гуляет в красном платье  
С алой розой в темно-синих волосах.  
Это солнце, это счастье нестерпимое  
Отогрело черные поля,  
И цветами красными, любимая,  
Зацвела усталая земля.  
И народу моему, большому и прекрасному,  
Победившему Седого Сатану,  
Мое сердце окровавленное, красное,  
Как Цветок в петлицу, я воткну!

Революционная действительность оказывалась, однако, неизмеримо сложнее, чем он прежде мог предположить. Повсюду лилась кровь русских людей, убивавших друг друга, и жалость к погибшим людям захлестывала артиста. Выражение этого чувства жалости казалось ему важнее, чем борьба за определенную политическую платформу. Он мечтал содействовать прекращению братоубийства.

Октябрь 1917 года был ознаменован в творчестве Вертинского созданием песни «То, что я должен сказать», или «Юнкера» (в народе была известна также под названием «Мальчики»). Это песня о безвременно погибших учащихся военной школы. Она не была тогда записана на пластинку. Однако издатель Андржеевский опубликовал ее нотную запись. Фрагменты текста позднее вошли в различные мемуары (М. Жарова, К. Паустовского и др.). Вертинский запишет ее на пластинку в 30-е годы. Слова и музыка этой песни, в отличие от многих других, не забыты и сегодня.

Я не знаю, зачем и кому это нужно,



Кто послал их на смерть недрожавшей рукой,  
Только так беспощадно, так зло и ненужно  
Опустили их в вечный покой.  
Утомленные зрители молча кутались в шубы,  
И какая-то женщина с искаженным лицом  
Целовала покойника в посиневшие губы  
И швырнула в священника обручальным кольцом.  
Забросали их елками, замесили их грязью  
И пошли по домам под шумок толковать,  
Что пора положить бы конец безобразьям,  
Что и так уже скоро мы начнем голодать!  
И никто не додумался просто стать на колени  
И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране  
Даже светлые подвиги — это только ступени  
В бесконечные пропасти к недоступной весне.

В Москве закончились пятидневные уличные бои. Артист выступал в Петровском театре и в Славянском базаре. «И когда вышел Вертинский, — вспоминает М. Жаров, — цветы полетели на сцену. Маэстро впервые надел не свой ...костюм Пьеро, а черную визитку, на правый рукав которой повязал траурный креповый бант...» Вертинский пел «Юнкеров», не сопровождая исполнение жестами, стоя неподвижно и с закрытыми глазами. Многие посетители Славянского базара плакали. «Когда он запел третью песню, я заметил, что происходит нечто странное. Вертинский, как-то неловко пятясь, но продолжая тем не менее петь, скрылся за занавесом, а вместо него на авансцену вышел рабочий-красногвардеец и, подняв руку, тихо и, как мне показалось, застенчиво объявил:

— Граждане! Будьте спокойны! Концерт продолжаться не будет. Приготовьте ваши документы.

...Так закончился последний концерт Вертинского в Москве. Все это очень напоминало прощание с прошлым, безвозвратно канувшим в Лету, с прошлым России ладана, эпюлет и декадентских рыданий»[\[14\]](#).

Вертинский не понимал всего значения Октябрьской революции, был далек от марксизма. Вместе с тем ему чужды монархические идеалы белого офицерства. В отличие от тех эстрадных куплетистов, которые изощрялись в грязных нападках на большевиков, лично на В. И. Ленина, объявленного белогвардейской пропагандой шпионом кайзера, он внимательно и трезво присматривался к революционным переменам. Он презирал Скоропадского, продавшего Украину немецким оккупантам. Исполняя свою песню о погибших юнкерах, он мечтал способствовать прекращению кровопролития, установлению мира.

К. Паустовский слышал «Юнкеров» зимой 1918 года в Киеве в зале литературно-артистического общества. Когда артист спел слова «...И швырнула в священника обручальным кольцом», исполнение было прервано (и Паустовский посчитал, что ими песня завершается), поскольку начался скандал. «Пьяный офицер, сидевший за дальним столиком, тупо крикнул:

— Пой «Боже, царя храни»!

Поднялся шум. ...Вертинский сильно ударил по клавишам и поднял руку. Сразу все стихло.

— Господа, — произнес ясно и надменно Вертинский. — Это просто бездарно!

Он повернулся и медленно ушел со сцены».

Впрочем, в записках Паустовского гораздо более интересно иное. Писатель, помнивший Вертинского еще со времен учебы в киевской гимназии и хорошо знавший обстановку на Украине, дает песне о юнкерах совершенно конкретное и недвусмысленное толкование: «Он пел о юнкерах, убитых незадолго до этого

под Киевом в селе Борщаговке, о юношах, посланных на верную смерть против опасной банды». Гнев артиста, преисполненного жалости к безусым мальчикам-мертвецам, направлен против их убийц, против фанатичных офицеров и «утомленных зрителей» в дорогих шубах, против ханжи-священника, в которого безутешная мать швырнула кольцом.

Сторонникам же белогвардейщины было выгодно интерпретировать песню в антибольшевистском духе. В ход была пущена версия о якобы имевшем место расстреле большевиками всего личного состава юнкерской школы в Киеве, давшем материал для песни известного артиста. Не менее расхожей была иная версия, согласно которой песня была создана в Москве в октябрьские дни 1917 года и в ней говорится о юнкерах, павших во время уличных боев с боевыми дружинами большевиков. Такой версии придерживался И. Шнейдер: «В большой церкви Вознесения на Никитской, где Пушкин обвенчался с Натальей Гончаровой, стояло 300 гробов и шло отпевание юнкеров, выступивших против народа и убитых на улицах Москвы. Их похоронили на одном из московских кладбищ.

Пошли трамваи, открылись магазины и театры. В Петровском театре миниатюр Вертинский пел каждый вечер свою новую песенку об этих трехстах юнкерах и гробах»[\[15\]](#).

И. Шнейдер принадлежал к типу людей, знавших все закулисные секреты театрального мира Москвы. Он к тому же был хорошо знаком с Вертинским и мог получить информацию непосредственно у него. Сам артист в мемуарах «Дорогой длиною» (писались в конце 30-х — начале 40-х годов) утверждал: «Вскоре после октябрьских событий я выпустил песню «То, что я должен сказать». Написана она была под впечатлением смерти московских юнкеров, на похоронах которых я присутствовал.

Песня прозвучала сильно. В публике многие плакали, закрывая лицо руками. В нотных магазинах, быстро изданная предприимчивым Андржеевским, она расходилась в невероятном количестве экземпляров. Я пел ее ежедневно».

Разумеется, только один Вертинский достоверно знал, где, когда и по какому поводу создавалась песня. С другой стороны, его мемуары отличаются обилием неточностей. Так, вспоминая о дне 25 октября 1917 года, он утверждает, что это был для него не только день Октябрьской революции, но и день большого праздника — первого бенефиса! Между тем его первый бенефис, судя по объявлениям в «Рампе и жизни», состоялся еще в начале февраля 1917 года, а следующий — 27 октября[\[16\]](#).

Вообще накануне его въезда в Советскую страну Вертинский пытался создать впечатление, что начальный период правления большевиков был для него как артиста чрезвычайно удачным: он пел якобы без помех, к нему благоволила московская пресса и т. п. Чем же тогда объяснить, что новый 1918 год он встретил на белогвардейском юге?

Песня «То, что я должен сказать» стала одним из белогвардейских гимнов. Распевая ее, белогвардейцы изменяли слова. Так, они опускали пятую строку «Утомленные зрители молча кутались в шубы», досочинив какую-нибудь, лишенную четкой антибуржуазной направленности и усиливавшую настроение жалости к юнкерам. Пели, к примеру: «Уложили их в ряд у раскрытой могилы, / И какая-то женщина...» и т. д.

Подправленную в таком духе песню любили в армиях Деникина и Врангеля. Врангелевцы ходили с ней в атаку. Она могла быть воспринята как выражение роковой обреченности офицерства, трагически оторванного от народа и не любившего буржуазии, погибавшего за идеалы монархии, лишенные к тому времени какой бы то ни было цены, но казавшиеся им по-прежнему благородно-возвышенными[\[17\]](#). Они знали, что обречены, и мечтали умереть «красиво», так, чтобы о них сложили песню. А поскольку популярной песни о них никто не написал, пригодились подправленные на ходу «Юнкера» Вертинского.

Судьба песни многозначительна. В ней прочитывается судьба ее автора. Вертинский всегда будет

фигурой, не особенно подходящей для белой эмиграции, но за неимением более ортодоксального певца такого масштаба она постарается принять его и присвоить его искусство.

В эмиграции артист редко исполнял «Юнкеров». Песня постепенно становилась легендой, растворялась в потоке шумной и беспорядочной жизни, полной переездов, новых лиц, впечатлений, новых песен.

...Вот уже не одно десятилетие песня о погибших юношах звучит со сцены московского театра драмы и комедии на Таганке, когда идет спектакль «Десять дней, которые потрясли мир». В 80-е годы первым среди современных бардов ее запел Борис Гребенщиков, лидер ленинградской группы «Аквариум». Песня имела успех как в СССР, так и за рубежом, несмотря на то, что для исполнения произведений Вертинского Гребенщикову явно не хватает вокальных данных. Их недостаток компенсируется искренностью и силой переживаний исполнителя, поющего теперь уже о гибели наших мальчиков в далеких горах Афганистана. Еще одним исполнителем песни о юнкерах стала Жанна Бичевская, обладающая сильным и ярким голосом, но, к сожалению, допустившая серьезное искажение текста Вертинского, вследствие чего была утрачена глубина его мрачных исторических прозрений.

## В пути на Родину. Европа и Америка

*Скитаясь по чужой планете,  
То при аншлаге, то в беде,  
Полунадменно песни эти  
Он пел, как проклятый, везде...  
Все балериночки и гейши  
Тишком из песенок ушли  
И стала темою главной  
Земля покинутой земли.*

*Я. Смеляков*

С начала июня 1918 года до середины декабря 1919-го Вертинский много выступал в Одессе. Время от времени он выезжал в другие города Украины, затем неизменно возвращался в Одессу и останавливался в Большой Московской гостинице на Дерибасовской. Для него, как и для многих русских артистов, в Одессе начиналась, по существу, уже эмигрантская жизнь, жизнь в сравнительно узком кругу изгоев, пусть пока еще обретавшихся на родной земле.

Первоначально он пел в концертах киевского театра «Кабаре», потом давал и сольные концерты. По приезде артиста городская газета «Театральный день» поместила заметку: «Говорят, Вертинский популярен. Его любит толпа. Его изломанные, больные песни улицы тревожат уснувшую мещанскую совесть. Его картинки ординарной жизни, рассказанные простым, правдивым языком, пугают воображение сильнее ночных кошмаров. А типы улицы напоминают яркие карикатуры старого «Сатирикона». Это, во всяком случае, человек очень талантливый. В Одессе он впервые. И... волнуется. Одесса всегда пугала новичков».

Отношения певца с одесской публикой времен гражданской войны складывались своеобразно. Неординарной была сама публика, заполнявшая каждый вечер многочисленные залы и зальчики одесских театров, коих точное число назвать трудно; было их по данным городской театральной прессы более двух десятков. Съезжались тогда в Одессу предприниматели, интеллигенты, военные со всей России, сметенные ураганом революции с насиженных мест, оторванные от привычных занятий, по большей части разлученные с кем-то из родных или потерявшие всех родных и близких, сжигаемые мучительной тревогой за день завтрашний. Они смешивались с пестрой и многоязыкой толпой одесской улицы, вовлекались в водоворот слухов, сплетен, купли-продажи, вербовки, заражались традиционным оптимизмом одесситов. Здесь, в шумной «Одессе-маме», им хотелось верить в счастливую для них развязку классовых сражений — и они в нее верили и не верили. Их мучили тяжелые предчувствия, но они скрывали это от других и от самих себя.

Мрачная муза Вертинского неудержимо притягивала их. В то время, как другие артисты с трудом находили работу или добывали пропитание милостыней, Вертинский довольно регулярно делал солидные сборы. За одно место в первом ряду Русского или Большого Ришельевского театра зритель мог заплатить 250 руб. Обычно же цена билета не превышала 150 руб. Но, постигнув всю глубину пессимизма Вертинского, многие в страхе отворачивались. В этой раздвоенности публики — причина того, что Одесса то неумеренно восторгалась певцом, то шельмовала его, предпочтя ему какую-нибудь второразрядную «этуаль». Перипетии отношений Вертинского с публикой находили чуть ли не повседневное отражение в

местной прессе, на все лады склонявшей его имя.

Рецензент, укрывшийся за псевдонимом «Пер Гюнт», писал: «Выступление А. Вертинского в Русском театре в «Гротеске» прошло почти как событие. Во-первых, полный театр зрителей. Аншлаг на кассе.

Затем — все, что гостит и отдыхает в Одессе, вокруг Одессы, на дачах, все это пришло в театр. И все разговоры вокруг его имени. Мнения самые разнообразные. И при этом отзывы так называемых «специалистов», т. е. актеров, критиков, так же противоположны, как и мнения «рядовой» публики. Одни говорят:

— Бездарность, шарлатанство.

Другие:

— Замечательно, необыкновенно.

Одни восхищаются, захлебываются.

Другие смеются.

И уже из того, как резко разошлись мнения о Вертинском в первый же момент, видно, что он не ординарен, не банален, что в нем что-то будит, что-то раздражает, что он не пустое место.

И действительно, Вертинский несомненно одаренный человек. Его музыкальные интонации чрезвычайно оригинальны, своеобразны и новы. (...) И когда он, черный, большой и в то же время такой комнатный, стоит у рампы, он похож на огромную черную муху, которая томительно и тщетно бьется об оконное стекло. В жужжании этой мухи тоже есть своя мелодия, мелодия смерти. Основная мелодия песенок Вертинского. Она говорит о желании вырваться на волю. И о беспомощности и тоске. И разве весь этот «комнатный» жанр Вертинского не говорит о том же?

О нашем стремлении уйти из этой юдоли слякоти и бессилия.

А. Вертинский — блестящая и жужжащая муха на теле нашей культуры. Ибо культура умерла. И мы аплодируем ему, тихо бьющемуся в жалких порывах вырваться из тяжелых светящихся окон склепа, который называется жизнью».

Через неделю настроение публики решительно изменилось. Пародисты Д. Дольский и А. Алексеев под одобрительный смех зрительного зала «разделяют его на все корки». Когда Вертинский слушал злую пародию Алексеева, он плакал на глазах у всех. Газета «Театральный день» свидетельствует: «Вы помните, как он поет:

Царская корона...  
Была бы моя милая здорова.  
Господи, помилуй  
Ее и меня.

Это «господи, помилуй» совершенно в характере ханжествующего и кощунствующего Вертинского. (...) Он искренне мрачен. На его лице нет улыбки. И поэтому он отпугивает зрителя». Теперь одесситы предпочитают Вертинскому одного из его подражателей, выступавшего под именем месье Алли. Вот сопоставительная характеристика Алли и Вертинского, данная рецензентом «Театрального дня» Вас. Страховым: «...в их жанре есть сходство. Это — чисто городской характер песенок. Любовь к бульварам и улицам. Чисто городская нервность. Но их песенки — разны по духу. У Вертинского — глубокая безысходная скорбь. У м-е Алли — чисто богемская беззаботность. Даже легкомысленность. Умение смотреть на оковы города сквозь призму типичной беззаботности парижанина[18]. И поэтому можно, пожалуй, предвидеть большой успех Алли у легкомысленной по натуре одесской публики, чем успех

печальных ариэтов Вертинского». Однако уже через три дня в той же газете сообщалось, что успех Алли лопнул как мыльный пузырь.

В отделе юмора «Театрального дня» в постоянной рубрике «театральная энциклопедия» появилась заметка-статья «Вертинский»: «Печальный Пьеро. Отличается печальной особенностью для Одессы: «с глаз долой — из сердца — вон»: приедет — хвалят, уедет — плюются. Впрочем, это Одессе стыдно, а не Вертинскому, который все-таки в своем жанре — оригинальный, яркий и даровитый артист».

Вертинский понял, что переборщил в своих мрачных пророчествах и что следует показать веселым одесситам какие-то иные стороны собственной натуры. На вечере известной балерины М. Юрьевой, состоявшемся в Городском театре, певец поднес эфемерной и «легкокрылой» Юрьевой 10 корзин белых хризантем! На каждой корзине висела белая карточка в черной рамке с надписью «Моей картонной невесте».

Это подношение обошлось Вертинскому в три тысячи рублей. Зал дружно рукоплескал Юрьевой и ее «жениху». Наутро вся Одесса обсуждала новую сенсацию: в то самое время, когда Вертинский вручал балерине хризантемы, его гостиничный номер был взломан, и воры похитили все имущество артиста, оставив только его театральный костюм Пьеро. Затем последовала еще одна сенсация. В московских газетах были напечатаны сообщения о смерти Вертинского в Крыму вследствие отравления морфием. Между тем улыбающийся Вертинский спокойно пил кофе в одесском кафе Робина... Муссировались и иные сенсационные новости, возможно, инспирированные самим певцом.

Популярность Вертинского в Одессе достигла апогея в ноябре-декабре 1919 года. Он давал большие концерты в Русском театре, где пел в сопровождении скрипки, цитры и рояля. Выступал и в концертной программе «Дома кружка артистов» или, как еще говорили, «Дома артистов». Здесь под скромной вывеской действовал крупный ресторан-бар, имелись карточный клуб и кабаре. Любимцем публики в «Доме артистов» был Л. О. Утесов. И все же особое действие оказывала на слушателей песенка Пьеро о трех пажах:

Три юных пажа покидали  
Навеки свой берег родной,  
В глазах у них слезы блистали  
И горек был ветер морской...

В. Галицкий вспоминает: «Мужчины то и дело смахивали слезу, женщины прятали лица в платочки, некоторые выбегали из зала. Меня это удивляло. Я слушал Вертинского всем своим существом. Был во власти его магического голоса, но еще не понимал, как много говорила эта песня уже готовым к бегству людям» (в ту пору сам Галицкий был подростком).

В конце ноября 1919 года газета «Театр» поместила юмористический «портрет на лету» Вертинского, вероятнее всего, написанный им самим или составленный с его слов:

13 декабря было опубликовано объявление о предстоящем отъезде Вертинского за границу, в Константинополь.

Точную дату выезда Вертинского в Турцию мне установить не удалось, но, по-видимому, он состоялся позже декабря 1919 года. Основания для такого вывода дают мемуары певца, из которых следует, что он бежал вместе с войсками Врангеля — Слащева. Эвакуация врангелевцев проходила осенью и зимой 1920 года.

Последующую четверть века Вертинский провел, как известно, в скитаниях по разным странам. Он

жил в Турции, Румынии, Польше, Германии, Франции, Китае, был в Соединенных Штатах Америки и других странах. Тропа его жизни оказалась необыкновенно извилистой, на ней его поджидали огромные трудности, тяжелые переживания, почти фантастические приключения, встречи с множеством замечательных людей и почти повсеместно — большой успех у публики.

Путь его из Севастополя, где он сел на корабль «Великий князь Алексей Михайлович», шедший в Турцию, вел в конечном итоге на Дальний Восток; в 1943 году он пересек советскую границу и прибыл в Читу. Вся его жизнь в эмиграции была медленным возвращением на Родину, горячо им любимую.

Однажды Вертинский задал самому себе вопрос о причинах бегства и ответил так: «Очевидно, это была просто глупость. Юношеская беспечность. Может быть, страсть к приключениям, к путешествиям, к новому, еще не изведанному? Не знаю». Не все можно принять на веру в этом разъяснении. Глупость? Юношеская беспечность? Между прочим, «юноше» в ту пору было уже тридцать лет, возраст отнюдь не юношеский! В своих мемуарах Вертинский почему-то утверждает, что в 1920 году ему было 25 лет, и он был якобы «неврастеником, совершенно неприспособленным к жизни, без всякого жизненного опыта». Но на самом деле за плечами был достаточно солидный жизненный опыт. Нет, певец явно иногда забывает, что сочинение мемуаров — не выступление на сцене, когда возраст можно скрыть с помощью грима, и по привычке пытается подгримироваться. В его высказываниях на эту тему нет полной искренности, что обусловлено, вероятно, временем создания мемуаров, когда было не принято публично обсуждать проблемы и поступки, имеющие идеологическую подоплеку; было и желание увидеть свои воспоминания опубликованными.

Думаю, решение об отъезде было принято по следующим причинам. Первая: преобладание эмигрантских настроений среди деятелей искусства, с которыми Вертинского многое связывало, с мнением которых он считался. В конце 1919 года в Константинополь выехала балетная труппа Арцыбушевой, в составе которой танцевала М. Юрьева. Поддавшись панике и антибольшевистской пропаганде, бежали за границу И. Мозжухин, Н. Плевицкая, Я. Протазанов, Т. Карсавина, Г. Иванов, Н. Тэффи, А. Куприн, Ю. Морфесси, Л. Липковская, И. Кремер<sup>[19]</sup> и многие, многие другие. Имена Вертинского, Морфесси и Плевицкой спустя десять лет встретятся в одной концертной программе, — теперь уже программе парижского ресторана «Эрмитаж».

Вторая, и, видимо, решающая причина бегства: оставшись в Советской России, Вертинский терял основную часть своего зрителя. Вряд ли он этого не понимал. Слишком многое связывало его со старой интеллигенцией. Пролетарский и тем более крестьянский зритель наверняка не принял бы его с имевшимся к тому времени репертуаром<sup>[20]</sup>.

Россия вступала в полосу революционного аскетизма. А Вертинский любил жить широко, с размахом! Крупные! суммы денег и дорогие вещи проходили через его руки, не особенно задерживаясь. Рестораны, банкетные залы, тонкие вина и лучшие табаки, сверкающие украшения женщин — все это составляло часть его мира, и расстаться со всем этим было непросто. Наверное, и его не раз охватывали чувства, переданные его приятелем поэтом Николаем Агнивцевым в стихотворном послании Н. Ходотову, написанном в 1920 году:

Когда тебя увижу, вдруг,  
Вмиг — под дрожащей пеленою  
Весь старый пышный Петербург  
Встает, как призрак, предо мною:  
Декабрьских улиц белизна,  
Нева и Каменноостровский,  
И афоризмы Куприна,  
И трели Лидии Липковской;

И пробка шумного «Аи»,  
И Вильбушевич с де Лазари —  
Пажи бессменные твои  
На пианино и гитаре...

Нельзя упускать из виду и того, что Вертинский был верующим, хотя и не придавал религии слишком большого значения. Перед выходом на сцену он, однако, крестился и следовал этому обычаю до самой смерти.

Все это вместе взятое: знакомства и творческие связи, вкусы, привычный образ жизни, мышление категориями, привитыми в гимназии, — привело артиста на контрреволюционный юг. И притом, что его отношение к деникинщине и врангелевщине было неизменно ироническим и брезгливым, Вертинского заметил и постарался приблизить к себе Я. Слащев.

Генерал, послуживший впоследствии прототипом Хлудова в пьесе М. Булгакова, был своеобразной фигурой в белом движении. Каратель, вся юрисдикция которого сводилась, по характеристике советских историков, к виселице и расстрелу. В то же время — человек большого ума и личной отваги, талантливый военный стратег, ни на минуту не сомневавшийся в победе Красной Армии, по-своему глубоко привязанный к русскому народу. В своей книге «Крым в 1920 г.», вышедшей с предисловием Дм. Фурманова, Слащев писал: «Я находился в состоянии внутреннего разделения». Слащев уклонялся от прямого участия в боях, забывался в попойках, в кокаине. Не без влияния Вертинского офицеры прозвали Слащева «трагическим Пьеро». Врангель терпел капризы Я. Слащева, так как имел виды на его военные способности и авторитет среди офицерства. 19 августа 1920 года он издал смехотворный приказ по армии: «Я верю, что, оправившись, ген. Слащев вновь поведет войска к победе... Ему именоваться впредь — Слащев-Крымский» (!!!) Но Слащеву суждена была судьба иная: поражение, отъезд в Турцию на ледоколе «Илья Муромец», невыносимая тоска по родине и возвращение в Советскую Россию, где он станет преподавателем курсов комсостава Красной Армии, издаст свои труды и где вскоре трагически погибнет.

Вертинский был любимцем генерала, много раз пел в его временных квартирах, вагонах-штабах. Личность и судьба этого необыкновенного человека произвели на него большое впечатление. Возвращение Слащева на родину, бесспорно, повлияло на решение самого Вертинского добиваться того же. Вряд ли, впрочем, в 1920-е годы он был внутренне готов к возвращению. Ему предстояло так много еще передумать, пережить, так сильно измениться прежде, чем он ступит на родную землю!

Пока что вместо советского гражданина Александра Вертинского на свет появляется греческий подданный Александр Вертидес. Этот Вертидес, вконец запутавшийся в своих взглядах и пристрастиях, представлял собой странную и временами почти карикатурную фигуру. Еще недавно гордый и надменный поэт, «маэстро», тонко чувствующий нюансы развития русского общества, своим неповторимым искусством отражавший российскую духовную жизнь, теперь он по своей доброй воле вырван из родившей его почвы и брошен в совсем незнакомый поток, оказавшийся мутным и дурно пахнущим.

1921–1922 годы — период, когда судьба Вертинского как русского артиста была поставлена под вопрос. Думать об искусстве, о шлифовке исполнительского мастерства, о создании новых песен стало некогда. Приходилось выкручиваться, изворачиваться, чтобы кормиться и одеваться, чтобы сохранить хотя бы относительную независимость. Надо сказать, что свойство мимикрии было развито у Вертинского в большой степени. Когда требовалось поступиться своей гордостью, маэстро мог и поступиться. Требовалось закрыть на что-то глаза — ну что ж, глаза не замечали того, что было слишком неприглядно, как будто его и вовсе не существовало.

«Я пел в «Черной розе». Конечно, не свои вещи, которых иностранцы не понимали... Почти



ежевечерне по телефону заказывался стол верховному комиссару всех оккупационных войск адмиралу Бристоль. Он приезжал с женой и свитой, пил шампанское и очень любил незатейливую «Гусарскую песенку» («Оружием на солнце сверкая»), которую я ему пел, искусно приправляя эту песенку всякими имитациями барабанов и военных труб.

Тратил он много, и мой патрон был в восторге». Отсюда следует — в восторге был и сам маэстро.

«Вдоволь напевшись, — хвастливо сообщает он, — и получил от султана в подарок ящик его личных сигарет из чудесного турецкого табака с длинными картонными мундштуками, украшенными султанской эмблемой...»

«Весь мой успех, все восторги толпы, все аплодисменты, все цветы, все деньги, которые я там зарабатывал...» — вздохнув пишет он, но в другом месте сообщает совсем противоположное: «Того, что я зарабатывал пением (в Турции. — В. Б.), хватало на жизнь и только». Характерно, что многие его воспоминания о Турции сводятся в конечном счете к проблемам питания, обеспечения жильем, табаком, документами. Временами Вертинский напоминает Остапа Бендера, который при всем своем уме, наблюдательности, силе духа, одаренности опускается между тем до мелких авантюр и удовлетворения элементарных житейских потребностей.

Умение приноровиться к окружающей среде и жить по ее законам было свойственно и Вертинскому-человеку и Вертинскому-артисту. Когда он вынужден кормиться в шантане, он поет цыганские песни «Нет, не хочу» и «Ямщик, гони-ка к Яру», а в бессарабской тюрьме он покоряет сердца воров блатным «Александровским централом» и «Клавишами», а также исполнением «Ермака» и «То не ветер ветку клонит»<sup>[21]</sup>. Петь свои песни ни в Турции, ни в Бессарабии ему не хотелось. Он трезво оценивал публику и всегда безошибочно определял вкусы слушателей. Другое дело, что, потакая окружению, подстраиваясь, камуфлируя истинные намерения, изворачиваясь, унижаясь и не делая из этого проблему, — он никогда не прерывал напряженной внутренней работы. В его душе не умолкали звуки русских песен.

В мемуарах артиста один из самых замечательных пассажей посвящен русской песне. Так, как о ней писал Вертинский, мог написать лишь истинно русский поэт: «Я знаю и люблю русские песни — звонкие и печальные, протяжные и залиvistые, пронизывающие все существо сладчайшей болью и нежностью, острой, пронзительной тоской, наполняющие до краев сердце любовью к далекой родной земле. Словно светлые невидимые нити тянутся к душе. Словно где-то в тюремной камере открыли окно. И оттуда рвется на волю загнанная, заброшенная душа... И омывается от грязи житейской, очищается светлыми слезами, слезами муки, жалости и прощения...» Читая это объяснение в любви, понимаешь духовные истоки одной из наиболее светлых и проникновенных песен Вертинского (создана, по-видимому, в 1923 году) — «В степи молдаванской».

Ею ознаменовано начало нового периода творчества артиста (1923–1934), когда, сумев-таки вырваться из тюрьмы и выехать в Польшу, он, истосковавшийся по настоящей работе, добивается выдающегося успеха в кругах польской интеллигенции, гастролирует по Латвии, Польше, Германии, затем и Франции, одну за другой записывает пластинки, расхвалившиеся огромными тиражами, и в водовороте этой кипучей деятельности на волне огромного душевного подъема создает произведения, вошедшие в его золотой фонд: «Мадам, уже падают листья», «Маленькая балерина» (сл. Н. Грушко и А. Вертинского<sup>[22]</sup>), «Пикколо бамбино», «Над розовым морем» (слова Г. Иванова), впервые напетую за столиком варшавского ресторана «Европейский» для Тамары Карсавиной, наконец — «Чужие города» (сл. Р. Блох<sup>[23]</sup> и А. Вертинского). В этот период были созданы и «Пани Ирена», определившая его успех в Польше, и «Песенка о жене», «Бразильский крейсер» (сл. И. Северянина), «Аравийская песня». («Палестинское танго»), «Концерт Сарасате», «Марлен» («Гуд-бай»), «В синем и далеком океане», «Испано-суиза».

Каждая из этих песен интересна, за каждой стоит своя жизненная история. Остановимся на одной из них, особенно громко прозвучавшей в те времена, это история романтическая, хотя (наверное, так можно сказать о любой романтической истории) и чуть банальная. Я имею в виду любовь Вертинского к прекрасной полячке, вызвавшую к жизни песню «Пани Ирена».

Вертинский пел в варшавском кинотеатре «Палас» на Хмельной. В первом ряду в светло-пепельном шифоновом платье сидела женщина, поразившая его. Надо сказать, что артист во время работы на сцене всегда очень внимательно разглядывал публику, изучал ее реакцию на исполнение, что говорит о его хладнокровии в то время, когда слушатели впадали в восторженный экстаз, кричали, плакали, бросали цветы... Итак, он долго не отрывал глаз от бледного лица женщины, от бровей, которые вскоре назовет «крылатыми», и «лба Беатриче». После концерта он был ошеломлен еще более, заметив Ирену за столиком ресторана «Бристоль», куда его пригласили ужинать. Пани Ирена была несвободна. Барон, ее жених, ревновал Ирену, устраивал ей сцены, несмотря на то, что она ни разу не имела возможности для встречи с русским артистом. Вертинский написал песню, которую решил петь для Ирены, приходившей на все его концерты и внимавшей ему с глазами, полными слез...

А крылатые брови? А лоб Беатриче?  
А весна в повороте лица?  
О, как трудно любить в этом мире приличий,  
О, как больно любить без конца!  
И бледнеть, и терпеть, и не сметь увлекаться,  
И зажав свое сердце в руке,  
Осторожно уйти, навсегда отказаться,  
И еще улыбаться в тоске.  
Не могу, не хочу, наконец — не желаю!  
И приветствуя радостный плен,  
Я со сцены Вам сердце как мячик бросаю!  
Ну! Ловите, принцесса Ирен!

И он бросил ей свое красное картонное сердце влюбленного паяца. А она... не знала, что же ей делать с этим сердцем?! Вскоре он потерял ее из виду.

Это, все что от Вас осталось —  
Пачка писем и прядь волос.—  
Только сердце немного сжалось —  
В нем уже не осталось слез.  
Все окончилось так нормально,  
Так логичен и прост конец,  
Вы сказали, что нынче в спальню  
Не приносят с собой сердец.  
Вот в субботу куплю собаку,  
Буду петь по ночам псалом,  
Закажу себе туфли к фракку...  
Ничего... Как-нибудь проживем.

Это было написано раньше, в 1918 году, во время поездок по Украине, но, несомненно, в какой-то мере передает и суть того, что случилось с поэтом в 1923 году [\[24\]](#).

Польский артист Мечислав Свенцицкий, в 60–70-е годы с успехом исполнявший песни Вертинского на русском языке, поведал на страницах журнала «Пшекруй» о том, как он решил отыскать пани Ирену, которая, по дошедшим до него слухам, жила то ли в Мексике, то ли в США. Привожу его рассказ «Я нашел Ирену!»

«На обложке моей пластинки под названием «Желтый ангел» с романсами и балладами Вертинского я поместил письмо к легендарной «пани Ирене». Я писал в нем: «Я знаю — вы занимали большое место в творчестве Александра Вертинского. Несколько лет я пою его романсы и поэтому хотел бы вас найти...»

Письмо я направил в пустоту, ибо не знал ее адреса, не знал даже, жива ли она. Но прошло несколько недель, и я получил ответ из Детройта. Вот отрывки из него:

Рассказ впечатляет, если, конечно, он не приукрашен, если его искусственно не дотянули до нужного сенсационного уровня. Дело в том, что комментарии того же Свенцицкого к изданному в Польше сборнику песен Вертинского сделаны слишком легковесно и почти всегда не в ладу с фактами, в них преобладает сентиментально-романтическая тональность. С другой стороны, публикация в солидном журнале «Пшекруй» не дает возможности усомниться в том, что факты, изложенные Мечиславом Свенцицким, были соответствующим образом проверены.

Творчество Вертинского 20–30-х годов не было однородным. Среди его произведений порой встречаются вещи, написанные в доэмигрантской манере, например, «В синем и далеком океане», пронизанная темами, характерными для акмеистов; не случайно исследователь истории русской эстрады Е. Кузнецов считал, что слова песни принадлежат Н. Гумилеву. Не следует забывать и того, что в течение всего «западноевропейского» периода Вертинский включал в свои выступления и второсортные песни, отвечавшие кабацким настроениям. Стремление творить высокое искусство умело сочеталось в его программах со стремлением прилично заработать.

Вера Андреева, дочь писателя Леонида Андреева, слушала Вертинского в парижском ночном баре «Кавказская пещера». Он пел (привожу текст таким, каким она его запомнила):

Сколько сломанных роз,  
Сколько пролитых слез,  
Сколько мук и несбывшихся грез!  
А дни бегут, как уходит весною вода,  
А дни бегут, унося за собой года,  
Время лечит людей, и от всех этих дней  
Остается тоска одна, и со мною всегда она...

По словам Андреевой, это было слащаво, напыщенно, но в исполнении «веяло дыхание большого искусства», была «искренность звука», «ощущение подлинной муки». Певец-виртуоз умел и пошловатые тексты наполнить значением и смыслом.

Французской публике особенно нравилось танго «Магнолия», которое он пел и по-русски, и по-французски, причем по-французски — неохотно, лишь под нажимом своих хозяев.

И все-таки лицо артиста отныне определяют песни нового репертуара с совершенно необычной новой стилистикой. Основным их качеством стал драматизм в разнообразнейших его проявлениях. Ранние песенки, безусловно, содержали элементы драматизма, но в них драматические ситуации не развивались, а только описывались в статике, ибо герои оказывались чаще всего бессильными марионетками рока. Поэтому и сам драматизм имел несколько шаблонный оттенок. Песням Вертинского, исполненным чувства, недоставало интеллектуального начала. Лишь в двадцатые годы они обогатились мыслью, сделались интеллектуально насыщенными. Теперь артиста чаще всего привлекают тексты, дающие материал для исполнения на эстраде вокально-драматического мини-спектакля.

Драматизм песни развивается на трех основных уровнях: интеллектуальном, эстетическом, исполнительском.

Строго говоря, здесь все имеет эстетическое значение: тема, идея, стиль, манера исполнения. Песня представляет собой целостный эстетический феномен. И все же из-за недостаточной оснащенности языка необходимой терминологией приходится идти на неточное, приблизительное словоупотребление. А желание понять — хотя бы отчасти! — секреты песен Вертинского побуждает расчленять то, что в произведении и творческом процессе исполнителя абсолютно неразделимо.

Песня Вертинского — это напряженный диалог-спор. Внутренний, сокровенный спор с самим собой о смысле подлинной свободы и несвободы, о непостижимо прекрасном чувстве любви к родине («В степи молдаванской») любовный спор-конфликт искусственного артиста и юной «девчонки, звезды и шалуньи» («Мадам, уже падают листья»), спор о нравственном содержании искусства и жизненной позиции художника («Концерт Сарасате», «Испано-суиза») и, конечно, во многих вещах — полемика об отношении к новой Советской России, о ложном и истинном пути эмиграции.

На этом первом, условно говоря, интеллектуальном уровне, артист видит силу песни в ее способности активно вмешиваться в повседневный ход вещей, менять устоявшиеся взгляды, идейные и эмоциональные позиции, доказывать свою правоту в самых острых и непримиримых конфликтах.

У Вертинского есть рассказ, который так и называется «Сила песни». В нем описаны скрипач Владеско, толстый румын с большим желтым бриллиантом на мизинце правой руки, и сожительница Владеско, в прошлом певица, красавица, а ныне — женщина с растоптанным достоинством, которая таскается за скрипачом из кабака в кабак, из зала в зал, как послушная собачонка, абсолютно утратив с годами всякую индивидуальность.

В основе рассказа — яростное столкновение двух артистов, русского певца и румынского скрипача. Русский артист отстаивает гуманные начала искусства и опровергает взгляд на него как на средство порабощения человека. Он отдает должное таланту Владеско и красоте звучания его скрипки, и это позволяет Вертинскому сделать конфликт действительно значительным, ведь слабый противник неинтересен. Вот какова игра Владеско: «У его скрипки был необычайно густой и страстный звук, нежный и жалобный, точно плачущий. Это был какой-то широкий переливчатый стон, исходящий слезами... Страстная, точно изнемогающая от муки, полилась мелодия «Дойны». Звуки были смуглые, горячие, до краев наполненные печалью. Казалось, из-под смычка лилась струя тяжелого, красного как кровь, старого и густого вина».

И вот музыкант, наделенный этим волшебным даром, разменивает себя на бытовую тиранию беззащитной женщины.

Положительный герой рассказа «Сила песни», а в реальной жизни — сам Вертинский, автор «Концерта Сарасате», сочиняет песню, посвященную спутнице Владеско:

Ваш любовник скрипач. Он седой и горбатый,  
Он вас дико ревнует, не любит и бьет...  
Он вас скомкал, сломал, обокрал, обезличил...  
Увядающей, нищей, больной и брюхатой,  
Ненавидя его, презирая себя,  
Вы прощаете все за «Концерт Сарасате»,  
Истпуленно, бессильно и больно любя!

Исполняя ее в огромном концертном зале в присутствии Владеско и его спутницы, русский артист словно бросается в атаку на своего духовного противника. «Мои руки, повторяющие движения пальцев скрипача, упали. В каком-то внезапном озарении я бросил наземь воображаемую скрипку и в бешенстве наступил на нее ногой».

Публика берлинского зала «Блютнер», где в 1932 или 1933 году Вертинский пел «Концерт Сарасате», конечно, воспринимала песню в контексте споров идеологов фашизма, утверждавших мистическое и порабощающее значение искусства, с гуманистами, говорившими о просветляющем, объединяющем его воздействии. Вспомним новеллу Томаса Манна «Марио и волшебник» (1930), более поздние его романы «Лотта в Веймаре» и «Доктор Фаустус» — во всех этих произведениях немецкий писатель опровергал фашистскую концепцию искусства, представлявшую тогда чрезвычайную опасность. Вся немецкая общественность была глубоко заинтересована решением вопроса о назначении искусства.

Вовсе не хочу преувеличивать значение песни «Концерт Сарасате» для немецкой общественной жизни. Оно было, наверное, невелико. И все же Вертинский внес свой — пусть очень скромный — вклад в разоблачение реакционной философии искусства, хотя, вероятнее всего, прямо и не ставил перед собой такую цель, а просто выражал самого себя, говорил о том, во что неколебимо верил всегда. Говорил своевременно, как обычно, тонко чувствуя настроение зала.

Незаурядной силы достигает драматизм в «Чужих городах». Здесь происходит борение мрачной мысли о невозможности Возвращения, о том, что нет больше прежней России, — с неистовым желанием вернуться, ибо Запад — чужбина, а с чужбиной не может примириться душа русского человека. Внушает уважение определенность, недвусмысленность отрицания самой возможности дальнейшей жизни на Западе:

Это было, было и прошло.  
Все прошло, и вьюгой замело.  
Оттого так пусто и светло...  
Вы, слова залетные, куда?!  
Тут живут чужие господа  
И чужая радость и беда.  
И мы для них чужие навсегда!

Как характерны для зрелого Вертинского категорические интонации, передающие глубоко выношенные и бесповоротные решения: «Это было, было и прошло», «Мы для них чужие навсегда!». Слова, выражающие основной смысл, ставятся в конце, и певец особо их подчеркивает, вкладывает в них всю силу чувства, заставляет нас запомнить их, эти ставшие знаменитыми «про-шло-о» и «на-все-гда!».

Столь же четко сформулирована позиция Вертинского и в более позднем «Сказании о граде Китеже», исполнение которого вызвало множество злобных выпадов в эмигрантской прессе. Артист пел:

Проклинали, плакали, вопили:  
«Наша мать!»  
В кабаках за возрожденье пили.  
Чтоб опять наутро проклинать...  
А потом вдруг поняли, прозрели:  
Неужели в самом деле Китеж,  
Воскресающий без нас?  
Так-таки великая? подите ж...

Впоследствии, после возвращения в СССР, Вертинский справедливо подчеркивал значение именно этих песен для определения его политического кредо в эмиграции. Более чем спорной представляется оценка позиции Вертинского-эмигранта, высказанная в книге В. Ардова «Этюды к портретам». Ардов считает Вертинского исполнителем социального заказа белоэмиграции, а его песни — «Воздвижением знамени» эмиграции. Это в целом не соответствует фактам. Хотя, как уже говорилось выше, Вертинский умел приспособливаться и, расходясь с эмигрантскими главарями в оценке советской власти, все же

обеспечивал себе вполне комфортабельное и безопасное положение среди реакционеров.

Ардов впадает в крайность. К сожалению, и сам Вертинский терял чувство меры. В его воспоминаниях славословия в адрес России явно чрезмерно выпячены, порой почти до абсурда, и это вовсе не украшает мемуары. Вот он рассказывает, как беседовал в парижском кафе «Шахерезада» с королями, магараджами, великими князьями, банкирами, миллионерами, ведеттами: «Много разговоров вел я с этими людьми, объясняя им, как строится моя необъятная Родина, как перековывают ее новые, совсем необычные люди — люди будущего, как мало похожи они на людей Запада, как далеки их идеалы от идеалов людей Европы» (!!!) И в другом месте: «Иногда я рассказывал ей о Советской России, о том, как трудятся там женщины». Воистину, это уж слишком! Возможно, когда артист писал воспоминания, он и сам поверил в свои утверждения. Но откуда он мог почерпнуть столь обширные знания о «новых, совсем особенных людях»? От изредка бывавших в Париже советских писателей и артистов? Но в главе «Трудные годы», упоминая о приездах В. Маяковского, Вс. Иванова, Л. Никулина, Б. Лавренева, И. Ильфа и Е. Петрова, он замечает: «Все они сторонились нас, эмигрантов, и войти в общение с ними так и не удалось. Все же некоторые из них, с кем я начинал карьеру в Москве, разыскали меня, навестили и немного рассказали о жизни и стройке, которая шла на Родине». Надо полагать, имеется в виду встреча со Львом Никулиным, знакомым с Вертинским по сотрудничеству в редакции дореволюционного «Будильника». Никулин приехал в Париж осенью 1927 года вместе со Всеволодом Ивановым. В старинном ресторане Покарди их заметил Вертинский и неуверенно заговорил («Надеюсь, мы здороваемся?»), а затем повел в «Эрмитаж», где регулярно выступал. Он обещал петь для них, но хорошо начавшийся вечер был испорчен тем, что группа русских артистов из «бывших», демонстративно уставившись на Никулина и Иванова, «грянула»:

Так за царя, за Русь, за нашу веру  
Мы грянем русское «Ура!»

Вс. Иванов хохотал до слез, а Вертинский громко выругался. Так сложилась эта встреча.

По существу, единственным источником сведений об СССР были газеты. Иными словами, Вертинский мог получать ту же информацию, что и другие люди. Как и многие французы, он посмотрел советский фильм «Путевка в жизнь». Не слишком ли мало для такого знающего пропагандиста советского образа жизни, каким он себя представляет? Но не будем слишком строги к артисту, который был соединен с родиной действительно нерасторжимыми узами и стремился отдать ей всего себя. Вернемся к его песням.

Одна из устойчивых черт песен Вертинского — противоречивое сочетание иронии и сатиры с глубокой печалью, трагедией или мелодрамой, как бы внутренняя борьба смешного, возвышенного, страшного, героического. Поочередно берет верх то одно, то другое эстетическое качество. Артист словно находится на качелях, и мы, следя за ним, едва успеваем перевести дух от неожиданных переходов. Такова известная «Испано-суиза», одна из очень многих вещей, посвященных людям искусства. Это песня-портрет некой кинозвезды, и зеркало, в котором артист подсмотрел ее отражение, отнюдь не льстит:

Вы — царица экрана и моды,  
Вы капризны, смелы и нахальны!

Идеал ваших грез — Квазимодо,  
А пока его нет вы весталка!

Лучше всех был раджа из Кашмира,  
Что прислал золотых парадизов [\[25\]](#),

Только он в санаториях Каира  
Умирает от ваших капризов.

Что это? Злая ирония? Да. Но она последовательно перебивается мотивами щемящего сочувствия, понимания того, по существу, безвыходного положения, в котором оказалась умная, талантливая и в глубине души очень несчастная женщина. Ей «противны красивые морды, от которых тошнит на экране», она «надменно печальна» наедине с собой. И постепенно издевательская интонация сменяется трагической, когда артист отчетливо, пластически зримо несет в зал исполненные искреннего сочувствия слова:

И мне жаль, что на тысячи метров  
И любви, и восторгов, и страсти  
Не найдется у вас сантиметра  
Настоящего личного счастья...

Следующая — последняя — строфа уравнивает восприятие неоднозначного образа. Сейчас у актрисы мгновение отдыха. Она забыла о славе, о той страшной пустоте, которая окружает ее в обществе. Весна вокруг беспечальна, и летит вдаль послушное актрисе чудо техники — голубая «испано-суиза». Женщина дышит воздухом свободы лишь какое-то краткое мгновение, возможно, жизнь ее сейчас оборвется в бешеной гонке, как оборвалась жизнь Айседоры Дункан, но именно в это мгновение она живет истинной жизнью!

Трагикомические песни 20–30-х годов мало похожи на дореволюционные произведения Вертинского, хотя отчасти и сохраняют с ними преемственную связь. Артист дорожит своим прошлым, любит свою раннюю песенную классику, мысленно возвращается к ней, иногда находит неожиданный вариант переработки, когда старый сюжет включается в новую эстетическую систему.

Мне представляется, что таким развитием и обновлением собственной традиции следует считать песню «Мадам, уже падают листья». Если присмотреться к ней внимательнее, нетрудно увидеть здесь «перелицовку» песни 1915 года «Минуточка».

#### МИНУТОЧКА

Ах, солнечным, солнечным маем  
На пляже встречаясь тайком,  
С Лили мы, как дети, играем,  
Мы солнцем пьяны, как вином...  
У моря за старенькой будкой  
Лили с обезьянкой шалит,  
Меня называет Минуткой  
И мне постоянно твердит:  
«Ну погоди, ну погоди,  
Минуточка, ну погоди, мой мальчик-пай,  
Ведь любовь — это только шуточка,  
Это выдумал глупый май».  
Мы в августе горе скрываем,  
И в парке прощаясь тайком,  
С Лили мы, как дети, рыдаем  
Осенним и пасмурным днем.  
Я плачу, как малый ребенок,  
И, голосом милым звеня,  
Ласкаясь ко мне, как котенок,  
Лили утешает меня:

«Ну погоди, ну погоди, Минуточка...

МАДАМ, УЖЕ ПАДАЮТ ЛИСТЬЯ

На солнечном пляже в июне  
В своих голубых пижама  
Девчонка, звезда и шалунья,—  
Она меня сводит с ума...  
Под синий берсез океана  
На желто-лимонном песке  
Настойчиво, нежно и рьяно  
Я ей напеваю в тоске:  
«Мадам, уже песни пропеты,  
Мне нечего больше сказать!  
В такое волшебное лето  
Не надо подолгу терзать!  
Я жду вас, как сна голубого,  
Я гибну в любовном огне!  
Когда же вы скажете слово,  
Когда вы придете ко мне?»  
И взглядом играя лукаво,  
Роняет она на ходу:  
«Вас слишком испортила слава,  
А впрочем, вы ждите... Приду!»  
Потом опустели террасы,  
И с пляжа кабинки снесли,  
И даже рыбачьи баркасы  
В далекое море ушли.  
А птицы так грустно и нежно  
Прощались со мной на заре,—  
И вот уж совсем безнадежно  
Я ей говорил в октябре:  
«Мадам, уже падают листья!  
И осень в смертельном бреду.  
Уже виноградные кисти  
Желтеют в забытом саду.  
Я жду вас, как сна голубого,  
Я гибну в осеннем огне,  
Когда же вы скажете слово,  
Когда вы придете ко мне?»  
И взгляд опуская устало,  
Шепнула она, как в бреду:  
«Я вас слишком долго желала,  
Я к вам никогда не приду!»

В самом деле, Вертинский во многом повторяется: та же ситуация, пляж, разговор влюбленных в начале летнего сезона, а позднее — их объяснение осенью. То же настроение разочарования в итоге. Между тем как решительно различны эти песни! В «Минуточке» доминирует мотив «глупого мая», придававший отношениям оттенок роковой предопределенности. Здесь влюбленные «играют, как дети». Они беззащитны перед Судьбой и не способны разобраться в том, что происходит. Ласковое прозвище героя — Минуточка — характеризует его как милое и доверчивое создание, как простую душу. Совсем не то в «Мадам, уже падают листья». Здесь описана совершенно недвусмысленная комедия курортного



романа. Иными стали герои. Оба они прекрасно владеют собой, они умны, развиты, он — опытный сердцеед. Употребление французских слов «пижама», «берсез» (колыбельная песня), «мадам» создает атмосферу утонченности, аристократизма. Он и она созданы друг для друга, достойны, друг друга и, однако, оба они не созданы для счастья. Каждому из них суждено остаться непонятым. Так комический сюжет приоткрывает завесу у входа в мир трагического одиночества.

Замечательными образцами песенной трагикомедии являются «Песенка о жене», «Прощальный ужин» (написана позже, в шанхайский период). А отдельные элементы трагикомизма встречаются в десятках более или менее удачных песен.

Столкновение и взаимопереход двух противоположных эстетических качеств — комического и трагического — стали повторяющейся закономерностью лишь в искусстве XX века, после появления драматургии Г. Ибсена и А. Чехова, после футуристов и Ч. Чаплина. Прежде трагикомические произведения были относительной редкостью. К середине нашего столетия выяснилось, что трагикомическое мироощущение, эстетика трагикомедии составляют неотъемлемую часть духа современной жизни, которому присуще неоднозначное восприятие фактов, идей, поступков. В литературе, театре, музыке закрепился парадоксальный способ художественного постижения действительности, подразумевающий самые неожиданные и причудливые ходы мысли. В плане этих размышлений настойчивое стремление Вертинского к смешению комических и трагических тем, к причудливому контрасту интонаций представляется не просто его индивидуальной склонностью, но и выражением одной из важнейших тенденций развития искусства. Совмещая то, что до него русская песня никогда не пыталась совмещать, Вертинский приблизил песню к духу современности, к мышлению людей эпохи теории относительности.

Особо хочется сказать о такой своеобразной форме проявления драматизма в песне, которую я выше — возможно, неудачно — назвал исполнительским драматизмом. Речь идет о том, что некоторые свои тексты Вертинский-поэт создает так, чтобы воздвигнуть, казалось бы, непреодолимые преграды для Вертинского-исполнителя. И песня «получается» в конечном счете именно потому, что артист незаметно втягивает нас в этот труднейший, увлекательнейший для него процесс вокального освоения поэтического текста и буквально на наших глазах одерживает победу. Он словно лепит вязкую музыкальную глину, он борется с неподатливым словом и покоряет его неожиданно найденной гармонией. Один из ярких примеров песни этого типа — «Пикколо бамбино». Привожу текст полностью:

Вечерело. Пели вьюги. Хоронили Магдалину.  
Цирковую балерину.  
Провожали две подруги, две подруги-акробатки.  
Шел и клоун. Плакал клоун.  
Закрывал лицо перчаткой.

Он был другом Магдалины.  
Только другом, не мужчиной.  
Чистил ей трико бензином,—  
И смеялась Магдалина:  
«Ну какой же ты мужчина!  
Ты чужак, ты пахнешь псиной,  
Бедный Пикколо бамбино!»

На кладбище снег был чище, голубее городского,  
Вот зарыли Магдалину, цирковую балерину,  
И ушли от смерти снова.  
Вечерело. Город ник  
В темной сумеречной тени.

Поднял клоун воротник  
И, упавши на колени,  
Вдруг завыл в тоске звериной!!  
Он любил, он был мужчиной.  
Он не знал, что даже розы  
От мороза пахнут псиной...  
Бедный Пикколо бамбино!

В стихотворении — двадцать четыре строки. При этом пятнадцать раз повторено одно созвучие: Магдалину, балерину, мужчиной, псиной, бамбино и т. п. Для русской поэзии такое нагромождение звуков в целом не характерно, и если встречается — то, как правило, с комической целью. Чего добивается поэт? Эффекта монотонности? Бесспорно, да. Но разве это не опасно? А он идет дальше и создает даже несколько пластов монотонности. Плюс к бесконечным повторам на «-ину», «-ино» он добавляет другие монотонные и замедляющие обороты: «шел и клоун, плакал клоун», «он любил... он был... он не знал», «вечерело... вечерело».

Слушая исполнение, мы убеждаемся, что Вертинский-певец несколько не боится этой монотонности, он уверен, что монотонность созвучий лишь еще сильнее оттенит необыкновенную гибкость его речитатива, ибо голос его таков, что ни один повтор словесный не станет повтором вокальным. И каждый раз, позволяя нам на какой-то неуловимый миг впасть в сомнение по поводу того, как он сумеет выбраться из трудного положения, певец одерживает победу. Голос Вертинского, сначала совсем слабый, почти бесцветный, постепенно наливается силой, приобретает неожиданную окраску, срывается на крик, нисходит к невыразимой задушевности.

Если сравнить песню с тканью, то «Пикколо бамбино» соткана так: монотонная словесная основа контрастирует с наложенным на нее вокальным многоцветием, ошеломляюще яркой пестротой трактовок одних и тех же созвучий. Причем краски связаны с полотном на редкость прочно. В таком виртуозно точном соединении контрастирующих друг с другом словесного и музыкального рядов — также один из секретов зрелого искусства Вертинского.

Это — искусство рискованное, экстравагантное, провоцирующее пародию и уже в какой-то мере содержащее элементы автопародии, но при этом — покоряющее большой трагической силой, искренней страстью. Такое искусство способен создать только мудрый человек, знаток театрального способа выражения психологических переживаний.

Карьера Вертинского в западноевропейский период его жизни складывалась в общем успешно. Его признание в качестве большого артиста было бесспорно. Пересадка в чужую почву проходила внешне не только безболезненно, но и с чрезвычайным положительным эффектом. Вспомним, как А. Кугель писал о работе известной певицы вне ее родины: «Настоящим образом она играет там, в Париже. По крайней мере, играла в былое время.

У нас она только очаровательно недоигрывала. Я решительно готов утверждать, что там от ее игры остается иное впечатление. Воздух ли Парижа, ансамбль ли, публика ли, но Режан настолько продукт Парижа, что не выдерживает дальнейшей перевозки, как особые сорта дорогих вин». В искусстве нет общих правил и, определенно, у Вертинского все сложилось иначе. За границей наступила пора его полной творческой зрелости. Он жил тогда в Париже (1925–1934 годы), где было много соотечественников, он вращался в кругу таких выдающихся деятелей русского и мирового искусства, как Иван Мозжухин, Сергей Лифарь, Федор Шаляпин, Анна Павлова, Марлен Дитрих... Все эти десять лет он не знал недостатка в зрителе, он напел множество пластинок, которые слушали по всей Европе.

Впоследствии Вертинский рассказывал В. Ардову такую историю. Однажды, это было где-то в 1930-м году, он поссорился с женой, временно ушел от нее и снял комнату в каком-то 6-этажном доме. Но он прожил в этой комнате лишь двое суток, на третьи вынужден был съехать, поскольку за все это время так и не смог уснуть: во дворе постоянно звучал его собственный голос — все слушали записи Вертинского. Наверное, здесь есть некоторое преувеличение, но, бесспорно, есть и большая доля правды, ведь повсеместная и длительная популярность артиста в Западной Европе подтверждается отнюдь не только им самим. Владельцы лучших парижских кафе и ресторанов (а выступления в них вовсе не считались зазорными для самых известных артистов мира! Потому фраза со значением жалости «Случалось, пел даже в ресторанах» лишена смысла) наперебой зазывали к себе Вертинского и заключали с ним контракты, обеспечивавшие ему весьма высокие заработки. Длительное время он пел в фешенебельном кафе «Казанова» возле монмартрского кладбища, и когда он говорил, что там играли лучшие оркестры мира и выступали лучшие артисты, то действительно имел в виду не только себя.

В 1929 году, в пору наивысшего расцвета таланта Вертинского, была опубликована статья критика П. Пильского, попытавшегося проникнуть в тайну всеевропейской популярности артиста. Написанное П. Пильским — едва ли не самое пронзительное из всего, что когда-либо сказано о Вертинском.

«Мода? — вопрошал критик. — Но мода всегда — «отрицание вечности и даже длительности». А проходят годы, меняется жизнь, а за Вертинский никак не может захлопнуться театральная дверь, и он все тот же, с тем же хорошим успехом, вместе с нами проживший четыре эпохи, четыре века, ибо его родили довоенные годы, его закрыла война, от него не отвернулись грозные часы революции, своим признанием его подарили и тихие дни эмиграции.

Нет, это не только будуарное творчество. Это — интимные исповеди. Это — я, это — вы, это — мы все в наших жаждах ухода от повседневности, от будней, от опрощения жизни, и песни Вертинского не только театрально-интересны, не только эстетически ценны, но, может быть, еще и общественно нужны и важны.

В постоянном союзе этого непостоянного таланта с капризной выдумкой, с милой дерзостью вымысла Вертинский с годами в своем сценическом росте становится все проще, чеканный и выразительный, как-то особенно остро постигая и воспринимая новые мотивы летящей жизни, улавливает все новые такты, темпы нашей современности, ее волнений, ее танцев, ее пристрастий, порочности и мечтаний.

Вместе с вызреванием он становится как-то смелей, ответственной, маска переходит в полумаску, обнажается и раскрывается творящий человек, распятая личность, и тихо, но явно умирает костюмированный Пьеро, чтобы, отодвинувшись, дать место автору, с нервным, чуть-чуть бледным лицом, в черном фраке, поющему о том немногом святом, что осталось в дремлющей душе многих».

В эти годы у Вертинского вырабатывается удивительная способность устанавливать контакт с любой публикой путем... полного отрешения от нее. Оказавшись на эстраде, он уходил в себя, он становился холоден и надменен по отношению ко всему, что его окружало. Но чем большая обозначалась дистанция, тем пристальнее было внимание зрителей, тем более возрастало их желание понять его тайну, схватить неуловимо проскальзывавшие в песне, в жесте, в «поющих руках» (В. Качалов) черты его сложной, утонченной внутренней жизни.

Артист легко возбуждал в себе вдохновение и, стоя перед Густавом Шведским или принцем Уэльским, он всегда знал, что поет совсем не для них. Он не растрчивал себя в исполнении, наоборот, с каждой песней Вертинский словно добавлял себе внутренней силы, копил некую мощную духовную энергию.

В отличие от своего друга Ивана Мозжухина, быстро пришедшего к выводу, что на родину ему никогда не вернуться, а на чужбине счастья не видать, — и потому озлобившегося на весь мир, Вертинский всегда непоколебимо верил, что путь на родину существует, надо лишь найти его. Он был по натуре очень

добрым человеком и, находясь всеми помыслами далеко от надоевшей ему Франции, в то же время не питал к ней ненависти, старался принять эту страну, как раньше принимал и терпел, иные, и сохранить себя для родины с наименьшими потерями. Может быть, несмотря на все его несходство с Иваном Буниным, его отношение к Франции было близко тому, которое описал Бунин: «Откуда вы взяли, что я ненавижу французов, хотя вы и представить себе не можете, как невнимательны, как небрежны были они к истинно огромному, историческому и трагическому явлению — русской эмиграции».

Итак, позиция Вертинского предполагала и четко осознанную внутреннюю цель, сверхзадачу Возвращения, и терпеливое принятие окружающего. Он не отказывал себе в житейских удовольствиях, жил широко и со вкусом, и строгая нравственность не всегда может простить ему неразборчивые знакомства, любовные увлечения («А прощать мои дежурные влюбленности — это тоже надо что-то понимать!»).

В своей песенке «Марлен» он иронизирует не только над кинозвездой, которая попала в плен собственной славы и вынуждена отказывать себе даже в малых проявлениях подлинной жизни, но и над ее временным сожителем, оказавшимся в положении собачки Жужу: ее время от времени выводят на прогулку, а в остальном ей ничего не остается, как скучать в богато обставленном и обеспеченном доме в ожидании случайных милостей властительной хозяйки.

Надо розы приносить и всегда влюбленным быть,  
Не грустить, не ревновать, улыбаться и вздыхать...  
На ночь надо вам попеть, поцелуями согреть.  
Притушить кругом огни. — «Завтра съемка, ни-ни-ни, Что вы — с ума  
сошли?!»  
И сказать, сваривши чай: «Гуд-бай!»

Нет уж, лучше в нужный срок  
Медленно взвести курок  
И сказать любви: «Прощай! Гуд-бай!»

Таков он был. Ему было свойственно искать наслаждений и бежать от них, неутомимо добиваться победы для того, чтобы завтра с холодной ясностью понять, что это было в чем-то и поражением... ну а послезавтра — снова «побеждать»!

Огромным наслаждением для него был французский театр. В игре французских актеров он находил нечто родственное себе, и глубокое проникновение в национальную традицию не прошло бесследно, обогатило его собственную творческую палитру. Позднее, после возвращения на родину, он напишет своему другу так:

Как юны вы теперь на склоне ваших лет...  
Сегодня в небесах так тихо гаснут свечи... (вру?)  
Вас жесту научил классический балет,  
у Comedy Francais — Вы взяли четкость речи!

Вертинский очень много зарабатывал в Париже и имел возможность создать себе значительное состояние, а может быть, и не одно. Несколько лет он был совладельцем крупного ресторана на Елисейских полях. Однако он не только не сделался миллионером, но и остался совершенным бесребреником, которому едва хватало на оплату житейских благ, поездок, посещений бесчисленных премьер всех артистических звезд Европы и Америки.

Он мог, придя на банкет, с завистливым восхищением пересчитывать все, что было на столе: «На втором этаже в большой столовой был огромный стол в виде буквы «П». Стол ломился от яств и напитков. Я подсчитал. Одних кур было сорок штук, индеек — тридцать, гусей — пятьдесят». Занятие, прямо скажем,

не украшающее надменного русского барда! Какой низменный здравый смысл, какой практицизм, какое наивное любопытство жадного сорокалетнего ребенка! Но тут же вспоминаешь его вопиющую непрактичность, то, с какой легкостью он бросал нажитое, как не умел и не хотел он использовать свои обширнейшие связи в деловых и артистических кругах. Самую глубокую сердечную приязнь у него вызывали люди неприкаянные, бродяги-одиночки, вроде сербского князя Николая Карагеоргиевича, ресторанного танцора по профессии, сутенера и наркомана, или злого повесы и гуляки Ивана Мозжухина, кончившего жизнь в больнице для нищих.

Пожалуй, наиболее объективный и впечатляющий набросок к портрету Вертинского во Франции нарисован в книге Веры Леонидовны Андреевой «Эхо прошедшего». Еще до встречи с артистом Андреева, по ее словам, знала его песни и многие из них любила. И вот однажды во время поездки на Лазурный берег возле русского «Ирем-бара» к ней подошел высокий и худощавый человек в смокинге, поклонился и сказал, грассируя: «Здравствуйте, красивая девушка. Что у вас в волосах — магнолия?» Он был немного бледный блондин, неопределенного возраста и казался скорее молодым, чем старым. Он пел в баре танго «Магнолия» и «Я так хочу, чтоб ты была моей», а с утра лежал на пляже «с русской жуан-лепенской красавицей, ярко-рыжей, с молочно-белым прелестным личиком и огромными зелеными глазами». При ярком свете его лицо уже вовсе не казалось молодым. Он был мрачен.

Спустя год или два, Андреева снова встретила артиста, на этот раз — в парижском метро. Это было незадолго до его отъезда из Франции, в то время, когда по Европе маршировали фашистские колонны, и безоглядное веселье парижских ресторанов сменялось настороженностью и тревогой. Вертинский «сидел согнувшись, подпирая руками тяжелую голову... Всегда бледный, он был на этот раз даже как-то синевато бледен. Резкие складки обозначились по углам рта, нос заострился. Теперь уже никак нельзя было сказать, что он молод. И главное — этот потухший, больной взгляд...»

Артист настойчиво обращался в соответствующие инстанции с просьбой о Возвращении. Он знал о том, что его пластинки проникают на родину и находят там своего слушателя. Однако положение дел во всей реальной сложности было Вертинскому неизвестно. А потому и непонятным казалось ответное молчание советской стороны.

Информация о Вертинском, которой могли располагать советские люди, была весьма неблагоприятной.

В журнале «Огонек» за 1928 год Н. Погодин вопрошал, обращаясь к поклонникам Вертинского и цитируя строки из его песни «Лиловый негр»: «...мы живем. Мы перешагнули в одиннадцатый год, перешагнули с такой бодростью песен, что весь трудовой народ восхищается нашими силами, вторит нашим песням...

— А где вы? — «Где вы теперь?» — спросим словами вашего певца, кумира вашей публики, художника вашего, сумевшего так верно изобразить ваш последний надрыв, пахнущий ладаном, гробом?

Где вы теперь?»[\[27\]](#)

Поэтом панихиды, похоронившим пять правительств — правительство Николая II, Керенского, гетмана Скоропадского, Деникина и Врангеля, предстает Вертинский в очерке Л. Никулина в «Огоньке» за 1929 год. Очевидно, очерк был отчетом об уже известной нам поездке Л. Никулина в Париж. Никулин дает своему другу довольно красочные и изобретательные характеристики: «Продавец чужих перелицованных слов и звуков», «веселый малый, остряк, с прекрасным аппетитом и самыми здоровыми привычками. Но так как он торговал наркотической эротикой, тлением и вырождением, то он играл роль дегенерата, наркомана и играл эту роль очень правдоподобно, даже в те минуты, когда ел с аппетитом вареники с вишнями»; «Кукла из дансинга, стилизованная кукла Пьеро, одетая в кружева и бархат, висела у него через плечо. Он

махнул нам длинной прозрачной рукой и вошел в подъезд. И мы представили себе бархатного, зеленолицего певца — ветошь вчерашней эпохи, которую время смахнуло с эстрады и перебросило, как куклу, через плечо.

О, где же вы, мой маленький креольчик?..»

Характерно, что Вертинского произвольно цитировали даже тогда, когда стремились прежде всего дискредитировать. Слова его песен оказались ярче всех прочих суждений и характеристик.

В 1930-е годы лишь советский певец В. Козин и концертмейстер Давид Ашкенази изредка исполняли песни из репертуара Вертинского («Темнеет дорога» и «Среди миров»). В других случаях, если Вертинского и вспоминали на эстраде или в кино, то в качестве объекта для пародии. Как правило, любителями пластинок «Вертинского» представляли в сценках жирные нэпманы или бывшие барыни, вздыхавшие по временам самодержавия.

В 1930-м году в концерт-обозрение «Букет моей бабушки», подготовленный московским мюзик-холлом, был включен номер модного певца Казимира Малахова, комически изображавшего Вертинского на эстраде. Критика, правда, отмечала двойственное впечатление от выступлений Малахова. Публика не воспринимала его номер как пародию и аплодировала не высмеиванию Вертинского, а напоминанию о его голосе, жестах, о его чудесных мелодиях.

А в печати по-прежнему появлялись только уничтожающие отклики об артисте. Вера Инбер писала в 1932 году: «В настоящее время, выгнанный с позором из своей страны, он стал хуже, чем нищим и вором[28]: нахлебником парижских кабаков. Он переменял среду, воздух, социальный строй. Пробраться к нам в СССР он может только контрабандой. Граница легла между им и мной. Мы уже не знаем друг друга и не кланяемся при встрече.

Вот так порой уходят от нас наши герои. И прекрасно делают!»

Незаслуженно суровый отзыв, совершенно в духе тридцатых годов, дал о Вертинском Леонид Утесов в книге «Записки актера». Он писал, что «Вертинский мог нравиться только людям с извращенным вкусом. Такие слушатели ничем не отличаются от гурманов, которым нравится вонючая дичь». К чести Утесова, впоследствии относившегося к Вертинскому по-товарищески, надо добавить, что в более поздних изданиях мемуаров он снимет этот пассаж. Но в тридцатые годы его авторитетное мнение создавало Вертинскому дурную репутацию.

О том, каким драматическим было восприятие Вертинского юным поколением молодежи тридцатых годов, с замечательной проникновенностью рассказано Борисом Балтером в его повести «До свидания, мальчики».

«На со-о-лнечном пляже в июне  
В своих голубых пижамах,—

заныл Сашка и тут же спросил: «Ничего?» Он где-то услышал новую песенку Вертинского. Вертинскому Сашка подражал здорово. Он и без того говорил немного в нос, а чтобы увеличить сходство, сжимал нос большим пальцем. Мы все делали вид, что не принимаем Вертинского всерьез, но как только слышали его песенки, так сразу настораживались. Одна Женя категорически его отрицала и затыкала уши, когда его слышала. Но по-моему, Женя поступала так из принципа: у нее было колоратурное сопрано, и она признавала только классику. Когда мы собирались, Сашка пел Вертинского как будто в шутку, как поют «Карпет мой бедный, отчего ты бледный».

В наш город пластинки с песенками Вертинского попали из Одессы. А в Одессу их привозили

контрабандой моряки дальнего плавания. Песенки прижились и заполнили город. Пришлось проводить специальный комсомольский актив. Алеша произнес речь, в которой призывал оберегать молодежь от тлетворного влияния буржуазного декаданса. Мы не очень хорошо поняли, что такое «декаданс», но слово «буржуазный» решило участь Вертинского. Его песенки были признаны идейно порочными. Правда, от этого их не стали петь меньше. Но слушать Вертинского считалось некомсомольским поступком. Мы после комсомольского актива запретили Сашке даже в шутку петь Вертинского. Сами не пели и не разрешали другим. Нам даже в голову не приходило, что можно проголосовать за какое-нибудь решение, а потом это решение нарушить. Поэтому мы ушам своим не поверили, когда в прошлом году, проходя мимо дома Алеши Переверзева, услышали голос Вертинского. Мы могли, конечно, сразу позвать Алешу, но мы не позвали, мы сначала дослушали песенку. Мы ее и раньше слышали, но все равно сначала дослушали.

Туда, где исчезает и тает печаль,  
Туда, где расцветает миндаль... —

печально и хрипло прозвучали заключительные слова. Патефон еще пошипел и смолк. Мы переглянулись.

— Алеша! — громко позвал Сашка.

Чья-то рука задернула на окне занавеску.

— А-ле-ша! — хором крикнули мы.

Патефон снова зашипел, но тут же смолк. На терраску вышел Алеша, и у висков его белели остатки мыльной пены... наверное, брился.

— Привет, — сказал он.

— Алеша, ты знаешь, почему мы тебя вызвали, — сказал я.

Алеша обеими руками убрал со лба волосы и ушел в дом. Вернулся он через минуту, и в руках у него были пластинки. На терраску выбежала Нюра в коротком платье, из которого она давно выросла, и в волосах у нее торчали жгуты бумаги. Алеша поднял над головой пластинки и с силой бросил их на крыльцо. Нюра взвизгнула и убежала в комнату. Алеша сел на крыльцо, закурил, и руки у него дрожали.

— Липкие, как зараза, — сказал он. — Откуда она их только натаскала. Вот ведь как бывает, профессора. — Алеша говорил так, как будто оправдывался перед нами. И я подумал: «Нюра доставала пластинки Вертинского с его согласия», но что-то помешало мне сказать об этом Алеше. Сам не знаю, что...

Потом опустели террасы,  
И с пляжей кабинки снесли,  
И даже рыбацьи баркасы  
В далекое море ушли,—

ныл Сашка и поглядывал на меня. Я иронически улыбался, и в то же время мимолетная грусть легонько сжимала сердце.

— Почему мы решили, что Вертинский разлагает? — спросил Сашка. — Во всяком случае, на меня он не действует.

— Тебе кажется, что не действует. На самом деле очень действует, — сказал я. У меня дежурных фраз было сколько угодно в запасе. Когда я их произносил, то не придавал словам никакого значения.

Мы вышли на Витькину улицу. Море выглядело удивительно пустынным и плоским».

Перед нами маленькое исследование на тему «Вертинский и советская молодежь». Маленькое, но почти исчерпывающее. И так, его пели, его хотелось слушать, мелодии Вертинского накрепко прикипали к сердцам, которые вовсе не чувствовали при этом никакой опасности разложения. Мир, лишенный таких странных и чарующих артистов, как Вертинский, показался ребятам удивительно пустынным и плоским.

Для тех же, кто видел социализм казарменным обществом с минимальными демократическими свободами, где люди вставали бы и ложились под звуки народного хора или военного оркестра, артист оказывался буржуазным декадентом, растлителем молодежи. Подобную позицию в тридцатые годы пытались оправдать — хотя честному человеку и тогда было трудно с этим смириться, как видим у Балтера, — огромными трудностями хозяйственного развития, необходимостью сплочения народа для преодоления разрухи, последствий недавней гражданской войны. Гораздо труднее понять тех людей, которые записывали Вертинского в разряд врагов советского искусства после смерти певца, в конце пятидесятых годов, ничтоже сумняшеся отдавали его «буржуазному Западу». А были и такие. В капитально подготовленном по богатству фактов и наблюдений труде Евгения Кузнецова «Из прошлого русской эстрады» (1958) Вертинский тоже будет поставлен в ряд представителей «реакционной линии развития русской буржуазной эстрады». Да и в наши восьмидесятые годы найдется еще немало управителей от искусства, которым хотелось бы видеть мир пустынным и плоским.

«Русский человек, потерявший родину, уже не чувствует расстояний», — сказал Вертинский, относя это в первую очередь к себе. В октябре 1934 года он плыл в Америку на пароходе «Лафайет». Позади осталась Западная Европа, в течение тринадцати лет бывшая к нему радушной и благосклонной, а теперь вдруг решительно давшая понять, что она может обойтись без него. Эпоха русского искусства в Париже завершилась. Ощущались первые предвестия войны в Испании. Близилась «ревущие сороковые» годы. Холодные политические ветры гнали эмигрантов за океан. Поеживаясь на палубах суперлайнера, они как никогда остро сознавали свою незащищенность, затерянность на такой огромной, — но такой маленькой, что негде укрыться в политическую непогоду! — планете.

Однажды во время сильного шторма Вертинский одиноко сидел в салоне отдыха и включил радиоприемник. И вдруг сквозь треск электрических разрядов, сквозь шум от ударов океанских волн он услышал свой голос. Передавали его песню на слова Надежды Тэффи.

Мимо стеклышка иллюминатора  
Проплывут золотые сады,  
Пальмы тропиков, солнце экватора.  
Голубые полярные льды...  
К мысу ль радости,  
К скалам печали ли,  
К островам ли сиреневым птиц,  
Все равно, где бы мы ни причалили,  
Не поднять нам усталых ресниц.

Впечатление от услышанного — себя было на этот раз необыкновенно сильным, пронизывающим. Тогда и родилась в нем новая песня «О нас и о Родине».

Ею он завершит свой большой концерт в Нью-Йорке, состоявшийся 5 марта 1935 года в помещении «Таун-холла» (зала городского собрания). «Шансонье рюсс» на скорую руку пытался стать «рашен крунером»<sup>[29]</sup>.

Выступление было успешным. Большую часть публики составляли русские эмигранты, накануне (3 марта) рукоплескавшие Шаляпину в четырехтысячном «Карнеги-холле», где Вертинский петь не рискнул,



понимая, что вокальные возможности его и Шаляпина совершенно несопоставимы. Даже и вдвое меньший «Таун-холл» внушал Вертинскому опасения, оказавшиеся напрасными. В зале находилась труппа «Летучей мыши» во главе с Валиевым, балетные артисты Мясина и Фокина, на почетных местах сидели Шаляпин и Рахманинов, Марлен Дитрих и Бинг Кросби. Виртуозное мастерство исполнителя, соответствующий настрой русских, тщательно подготовленная американская реклама сделали свое дело. Овации были бесконечны.

А наутро наступило отрезвление. Подготовка концерта в «Таун-холле» заняла около пяти месяцев. Сколько же может занять подготовка следующего? Ведь русских в Америке немного, а петь по-английски он совершенно не умел. Первый американский триумф неизбежно должен был стать и последним.

Несколько месяцев Вертинскому удавалось держаться на поверхности заработками в Голливуде. Летом 1935 года он погрузился в многоцветный и шумный мир американского кино. Снова лиловые негры бегом переносили его на носилках, близко шагали принаряженные слоны, проносились «дикие» лошади. Вокруг шумно спорили помрежи, жаждали славы кандидаты в кинозвезды и прикидывали способ самоубийства кинозвезды бывшие... Где-то в соседнем павильоне, возможно, снимался сделавший пластическую операцию, дабы соответствовать западным стандартам, Иван Мозжухин. Нет, Голливуд не мог стать постоянным пристанищем новоявленного «крунера», он мог быть только временным, хотя и шикарным, балаганом. Здесь не нужен его талант и невозможна творческая сосредоточенность. Ровно через год после прибытия в США пароход уносит его из порта Сан-Франциско. Впереди были Гавайи, сказочные края добродушных и страстных таитян, концерты в Японии, впереди был неведомый Китай...

Малиновка моя, не улетай!  
Зачем тебе Алжир, зачем Китай?  
Каких ты хочешь мук, какой ты ищешь рай?  
Малиновка моя, не улетай!  
(«Малиновка», 1933).

## В пути на Родину. Шанхай

*Мы — осенние листья, нас бурей сорвало.*

*Нас все гонят и гонят ветров табуны...*

*Кто же нас успокоит, бесконечно усталых,*

*Кто укажет нам путь в это царство весны?*

*А. Н. Вертинский. Сумасшедший шарманщик*

...Близился Шанхай. Прямо из океанской глади показалась зубчатая линия светлых многоэтажных домов. В прозрачном осеннем воздухе дома словно вырастали на глазах, увеличивались в объеме. Вот уже видна многолюдная набережная. Слышен бой часов на башне британской таможни.

В Шанхае Вертинскому доведется прожить почти восемь лет. Именно здесь он получит билет на родину. Сегодня все это известно, для нас это — всего лишь цепочка фактов. А тогда, в конце 1935 года, о чем думал артист, заканчивая очередное утомительное путешествие и сходя вновь на твердую землю? Будущее было таинственно, непредсказуемо. Думал ли он о своем одиночестве? Ведь он оставил там, за океанами, абсолютно всех, кто был ему близок. Думал ли он о своем уже немалом возрасте? А он разменял сорок пять! Предполагал ли вскоре вновь сменить место жительства и отправиться на поиски счастья еще куда-то? Наверное, да. Он рассчитывал пробыть в Шанхае с полгода и вернуться в Западную Европу, где, может быть, наступит потепление политического климата... Вероятно, его снедали и малые, сугубо бытовые заботы. Как это чаще всего бывает в жизни, большие, важнейшие проблемы переплетались с незначительными, раздумья о смысле жизни забывались за житейской суетой.

Даже его, бывалого путешественника, повидавшего немало столиц, удивил этот великий азиатский город-порт. По улицам лился нескончаемый поток транспорта, мелькали автомобили американского, французского, английского, итальянского производства. Среди них ловко сновали рикши. На Банде (набережной) бросались в глаза яркие витрины многочисленных магазинов, вывески торговых представительств. Между тем возле десятиэтажного здания Катей-отеля, расположенного на углу Банда и Нанкин-роуд, толпилось множество нищих. Многие из них стояли на коленях, согнувшись и уткнувшись лицом в асфальт. Все они были в неопишимо грязных и старых лохмотьях. Кишели беднотой берега реки Вампу, где люди ютились кто в лачугах, сбитых из досок от старых ящиков, кто на проржавевших негодных баржах.

Вертинского, разумеется, прежде всего интересовало состояние русской колонии в Шанхае. Первым делом ему показали место на одном из оживленных перекрестков, где вскоре будет установлен памятник А. С. Пушкину к столетней годовщине со дня смерти поэта. Потом зашел разговор о делах, о политике. За три года до его приезда в Китай основная русская колония находилась в Харбине, который в то время представлял собой типично российский провинциальный город. Русское население Харбина состояло большей частью из служащих Китайско-Восточной железной дороги. После 1918 года оно быстро росло за счет притока эмигрантов, бежавших от ужасов гражданской войны. Они обзаводились промышленными предприятиями, домами, магазинами, служили в городском управлении. Предприниматели братья Скидельские владели лесными угодьями по линии КВЖД. В Харбине действовали православные церкви, синагоги. Работали школы, институты. Издавались четыре газеты на русском языке. Открылось много кафе и ресторанов. Заезжие знаменитости могли выступать в залах Железнодорожного собрания (Желсоб) или Коммерческого собрания (Комсоб). Русские жили на Пристани и в Новом городе, китайцы — в Фудядяне. Но и в местах расселения русских было много китайских магазинов. Прислугу в русских домах нанимали,

как правило, из китайцев. Китайцы и русские жили дружно, причем взаимное общение происходило в основном на русском языке.

В начале 1932 года обстановка резко изменилась. Японцы захватили Манчжурию и практически без боя овладели Харбином, в то время как Чан-Кай-Ши отсиживался в Нанкине и выжидал.

Вместе с японцами в Харбине появились фашисты. Одна за другой в среде русских организуются фашистские группировки. Новоявленные фашистские главари проводят ненависть к «масонам» и евреям, будто бы захватившим власть в России, они призывают свергнуть в России коммунистический режим как олицетворение «всеобщего и абсолютного зла».

Начался исход русских из Харбина, вошедшего в состав марионеточного прояпонского «государства» Манчжоу-го. Кое-кто вернулся в СССР, а чаще всего перебирались в Шанхай. Особенно много русских уехало в 1935 году после продажи японцам советской части железной дороги. К моменту приезда Вертинского в Харбине жило несколько тысяч русских, а в Шанхае их было тысяч тридцать.

Значительным влиянием пользовался шанхайский Клуб граждан СССР, насчитывавший до тысячи членов. При клубе было зарегистрировано еще тысячи четырех так называемых «квитподданных», то есть людей, подавших в советское консульство просьбы о принятии их в советское гражданство и имевших об этом соответствующие квитанции. В числе «квитподданных» скоро окажется и Вертинский.

В конце 1935 и начале 1936 года артиста не покидало приподнятое настроение. Объявления о его концертах в Харбине и Шанхае встретили с большим энтузиазмом. Вертинского здесь хорошо знали благодаря многочисленным грампластинкам немецкой фирмы «Парлофон» и англо-американской «Коламбии». Его песни были известны также в исполнении певца А. З. Кармелинского. Начиная с 1924 года, Кармелинский записал на фирме «Виктор» ряд дисков, пользовавшихся огромной популярностью, в том числе и с песнями Вертинского («Минуточка», «Я сегодня смеюсь над собой» и др.).

На первый концерт в харбинском «белом» зале Желсоба было очень трудно пробиться, несмотря на очень высокую стоимость билетов (цены доходили до двадцати пяти долларов), а ведь оставшиеся здесь русские жили в основной массе небогато. Уже по пути на концерт Вертинский обратил внимание на запустелый, как будто нежилой вид улиц, на закрытые ставни, покосившийся штакетник, разбитые дороги. Публика, толпившаяся у входа в Желсоб, была одета бедно. Мелькали потертые пальто, выгоревшие прорезиненные плащи.

А в зрительном зале царил атмосфера большого национального праздника. Очевидец вспоминает: «Мы сидели в первом ряду амфитеатра, напротив сцены.

Под нами рокотал партер, белый зал был ярко освещен огромной люстрой, все пришли в своих лучших платьях, я взволнована... Люстра медленно гаснет, но освещается эстрада, из-за кулис появляется высокая, элегантная, во фраке фигура, утихший зал взрывается хлопками и вновь затихает при звуках рояля... Звучит знакомый по пластинкам голос: «Рождество в стране моей родной, детский праздник, а когда-то мой!» (из воспоминаний Наталии Ильиной).

В такой вот обстановке праздника, энтузиазма, всеобщей взволнованности прошло полтора десятка концертов на китайской земле. Вертинский становится одним из самых популярных здесь русских. Его концерты, как правило, завершались шумными застольями, во время которых проявлялась широкая натура Александра Николаевича. В. Е. Валин рассказывал мне: «Обычно после концерта в одном из русских ресторанов накрывался длинный стол. Отличный знаток кухни, Александр Николаевич отправлялся к шеф-повару и заказывал ему какие-то отменно вкусные блюда. За столом рассаживались актеры, музыканты, художники и молодежь не от искусства, но все горячие приверженцы Вертинского. Застольную беседу вел, конечно, Александр Николаевич, отличный рассказчик, захватывавший внимание своих гостей. Он никому

не разрешал платить по окончании ужина, и счет съедал значительную часть того, что оставалось от сбора, то есть значительную часть его заработка от концерта».

В Шанхае Вертинский с особенной силой почувствовал, какой горячий отклик он способен вызывать у русской молодежи. Он носил в себе богатейший запас воспоминаний о многих интересных, видных, выдающихся людях. И он начал рассказывать, охотно рассказывать, во время застолий он любил изображать в лицах своих былых друзей и знакомых. Так в устных беседах рождались фрагменты его будущих мемуаров «Без родины», в которых не все одинаково ценно, не все безоговорочно заслуживает внимания потомков, но со страниц которых встают живо очерченные фигуры Мозжухина, Шаляпина, Карсавиной и, конечно, его собственный, неповторимый, волнующий человеческий лик с присущими ему слабостями и достоинствами.

Кстати, именно в Шанхае Вертинский видел в последний раз Федора Шаляпина. Они встретились на набережной, два таких разных человека, два разных по масштабу таланта артиста. Вертинский называл Шаляпина Федором Ивановичем, а тот его — просто Сашей, — и этим было многое сказано о той разнице между ними, которую оба прекрасно сознавали.

Встреча была радостной. Оба русских певца-эмигранта слегка прослезились. Они предпочитали не упоминать о внутренне разделявшей их стене, о стене непонимания, которая неизбежно стала бы реальностью, заговори они о проблеме Возвращения. Вертинский изъявлял готовность вернуться на родину без всяких предварительных условий, без накоплений (их к тому же и не было) и вещей, без определенной перспективы концертирования. Его стремление соединиться со своим народом было совершенно бескорыстным и самодовлеющим. И он, конечно, знал, что горячо любимый им Федор Иванович имел на этот счет абсолютно иное мнение. За несколько лет до их встречи Шаляпин предъявил финансовые претензии Советскому правительству по изданию «Записок», написанных в значительной части М. Горьким («на три четверти», по словам Горького). М. Горький писал тогда Шаляпину: «Этот твой иск ложится на память о тебе грязным пятном. Поверь, что не одни только русские беспощадно осудят тебя за твою жадность к деньгам. Много вреда принесла твоему таланту эта страсть накапливать деньги. Последний ее взрыв самый постыдный для тебя». Не мог Вертинский знать это личное письмо<sup>[30]</sup>, но он был осведомлен о том, как выгодно умеет «продавать» себя Шаляпин, с какой прибылью гениальный певец сбывал коллекционерам вещи, которых касалась его рука. Шаляпин не думал о Возвращении, он думал о другом: как ликвидировать последствия «черной пятницы» на нью-йоркской бирже, когда он лишился почти всего своего немалого состояния. С целью сколотить новый капитал, пожизненно обеспечить свою многочисленную родню он и отправился вновь с концертами по всему свету, попал и в далекий Шанхай.

В воспоминаниях И. Бунина о Шаляпине приводится любимая фраза певца «Бесплатно только птички поют». Да, бесплатно петь он не умел. И когда в Шанхае к нему явилась делегация благотворителей с просьбой дать бесплатный концерт, Шаляпин категорически отказался. Вертинский его оправдывает: «Артист, подписавший договор с антрепренером, не мог петь бесплатно. А расходы антрепренера? А пароходные билеты из Америки на шесть человек? А отели, а реклама театра, а все остальное?» Верно, всем надо было заработать на Шаляпине и надо было крупно заработать самому Шаляпину. И все же... все же эпизод с благотворительным концертом явно не украшал певца, как, впрочем, не украсили себя травлей Шаляпина и эмигрантские газеты Шанхая.

Вертинский любил представлять себя практически мыслящим по части финансов человеком и часто повторял фразу Шаляпина насчет птичек. Но сам он в шанхайский период вел себя на редкость непрактично, и когда он будет уезжать из Шанхая, то поедет в СССР, а не в Америку, как Шаляпин, и, в отличие от Шаляпина, с совершенно пустыми карманами, зато с полным сердцем.

Последняя встреча с Шаляпиным в номере шанхайского Катей-отеля описана в мемуарах Вертинского. Но при публикации были утрачены некоторые яркие детали, поэтому цитирую по рукописи Вертинского: «За день до его отъезда из Шанхая я сидел у него в «Катей-отел'е». Была ранняя весна. В раскрытые окна с реки Вампу — тянуло теплым пасхальным ветерком. Это было накануне Пасхи. На «банде» — уже зажигались огни. Семья ушла в церковь. Шаляпин был болен. Он хрипло кашлял и кутал горло в шелковый шарф. В халате — большой, растрепанный и страшно усталый, он полулежал в кресле и тихо говорил мне:

— Ты помнишь эти стихи?

Иди один и исцеляй слепых...  
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья  
Учеников злорадное глумленье  
И равнодушие толпы...

Всем своим обликом и позой он был похож на умирающего льва. Острая боль и нежность к нему пронзила мне сердце... Точно предчувствуя, что это наша последняя встреча, что я никогда больше его не увижу — я опустился возле его кресла на колени и поцеловал ему руку»[\[31\]](#).

Впоследствии они «встретятся» еще один, теперь уже действительно последний раз. Вечным приютом того и другого станет Новодевичье кладбище в Москве. Правда, и здесь их разделяет стена. Старая стена из красного кирпича. Памятник Шаляпину мерцает белым мрамором на старой части кладбища, а несравнимо более скромный памятник Вертинскому находится за стеной на новой территории (почти у самого центрального входа на кладбище).

Журналист и писатель Наталия Иосифовна Ильина, претендующая, по существу, на роль летописца русской колонии в Шанхае 20–30-х годов, впервые попыталась описать шанхайскую жизнь Вертинского в ее весьма обширном романе «Возвращение», где артист выведен под именем Джорджа Эрмина (он же Георгий Еремин). Судя по роману, Вертинский вызывал у нее сугубо негативные чувства. Он изображается в качестве эстрадного набоба-оф-собс, то есть короля всхлипываний. «Свет вспыхнул, все аплодировали, затем погас совсем, по залу забродил лиловый луч прожектора, упал на эстраду, остановился. В лиловой полосе возникла фигура во фраке: яйцевидная голова с прилизанными рыжеватыми волосами, руки прижаты к крахмальной груди, на пальцах — перстни. «Эрмин» не то пропел, не то проговорил:

Замело тебя снегом, Россия,  
Запуржило седую пургой...

...Неясно, как он этого достиг, но он — плакал. По напудренным лиловым (из-за прожектора) щекам катились слезы...

И печальные ветры степные  
Панихиду поют над тобой!

Саксофон подтвердил это страшными завываниями. Эрмин молча ломал руки. ...Вот и разберись, что заставляет такого Эрмина стремиться в СССР. Затосковал по Родине? Долго эту тоску подделывал, имитировал, торговал ею — и кончилось тем, что на самом деле затосковал?»

Еще одна зарисовка Эрмина, уже в бытовой обстановке: «Он был ражий и рыжий детина, но жесты разболтанных в кистях рук, манера говорить немного в нос совсем не подходили детине, а подходили тому, во фраке, напудренному и плачущему».

В дальнейшем Эрмин-Еремин, то бишь Вертинский, говорит, что, прочитав конституцию СССР, он перекрестился.

— Я думал, что же это — Китеж, воскресаящий без нас!

Жестоко окарикатуренный образ Эрмина полностью лишен живых человеческих черт, а немногие его реплики являются цитатами из песен Вертинского. Конечно, подлинный Вертинский не мог цитировать самого себя.

По «Возвращению» можно сделать вывод о том, что Вертинский был знаком Н. Ильиной лишь издали, понаслышке, и воспринимался ею как воплощение классового врага в искусстве, как предатель родины. Она брезгливо обходила его стороной. Но после публикации романа прошли годы, и стало ясно, что писательница в своей книге намеренно извратила характер своих реальных отношений с артистом. Создавая «Возвращение», она «откорректировала» их в соответствии со сложившимся в сталинские времена стереотипом отношения к «распространителям буржуазной пошлости» на эстраде. Сыграло свою роль и вполне понятное желание представить самое себя в наиболее выгодном свете. Возможно, имело значение и то, что в 60-е годы песни Вертинского были забыты, и она не предполагала их возрождения.

Но вот в начале 70-х годов фирма «Мелодия» выпустила два диска с записями тридцати песен Вертинского — и сотни тысяч людей с радостным изумлением открыли для себя странное, чарующее дарование певца, смогли оценить мудрый психологизм его текстов. Возник повышенный спрос на информацию о Вертинском. Не замедлили появиться и воспоминания Наталии Ильиной, на страницах которых нарисован впечатляющий портрет большого друга писательницы, настоящего Артиста и замечательного человека. Теперь выяснилось, что их соединяло творческое сотрудничество в одной из шанхайских газет, что они были знакомы весьма коротко, что Н. Ильина помнит отнюдь не только расхожие цитаты из популярных песен, но помнит многое, так многое из того интересного и неповторимого, что было пережито ими в далекие теперь уже годы шанхайской эмиграции!

«Ражий детина» с разболтанными в кистях руками теперь описан иначе:

«Какой он большой, широкоплечий; а в походке, в манере кланяться что-то развинченное, капризное, чуть ли не женственное, но это идет ему, это в стиле его песенок, он — прекрасен! И зал считал, что — прекрасен!»

Он покоряет образованностью, знает наизусть Сашу Черного, Ф. Тютчева. Он бесконечно добр и щедр, всегда готов прийти на помощь. Его можно не любить, но нельзя пройти мимо него равнодушно, ибо это исключительно интересная личность, соединяющая в себе затаенную грусть, неизменную готовность к иронии и возвышенную любовь к покинутой родине, чистую мечту о Возвращении.

Читая ценный, богатый фактами и в меру критичный по отношению к артисту очерк Н. Ильиной, понимаешь, почему в мемуарах Вертинского совершенно не освещается шанхайский период. Еще бы! Ведь когда он описывал жизнь в Варшаве, Берлине, Париже, Голливуде — с каким удовольствием он упоминал там имена знаменитостей, с которыми держался на равных, которые даже где-то перед ним заискивали. Там он беседовал с Тамарой Карсавиной, Сергеем Лифарем, Анной Павловой, пьянствовал с Иваном Мозжухиным, пел для князя Юсупова и принца Уэльского, выслушивал похвалы Марлен Дитрих и Бинга Кросби... Там он выпустил миллионными тиражами сотни своих пластинок. А в Шанхае? Здесь после первых месяцев бесспорного и большого успеха наступила полоса сероватой, тяжелой жизни. О ней вспоминалось не слишком охотно, а кое-что и вообще хотелось забыть как можно скорее.

Н. Ильина свидетельствует: «В следующий раз я слушала его в Шанхае. Ни фрака, ни люстры, ни белого зала, ни того приподнято-торжественного настроения, какое бывает во время концерта заезжей знаменитости. Накурено, надышано. Подвыпившие люди за столиками, эстрадное возвышение для

маленького джаза, всхлипывания саксофона, посетители танцуют, затем возвращаются за столики, а на площадке появляются цыгане». И так, артист, помнивший свой успех в Петрограде, Москве, Одессе, Варшаве, Берлине, на Елисейских полях, в «Таун-холле» Нью-Йорка, вынужден спустя всего полтора года после отъезда из Америки выступить в шанхайском кабаке в одной «обойме» с цыганами... Нелегко было пережить такие метаморфозы. Его эмиграция заканчивалась тем же, с чего началась когда-то в Турции: распродажей себя оптом и в розницу по сходной цене. Накапливались раздражение и усталость, во многом определяющие настроение новых стихов:

Обезьянка Чарли — устает ужасно  
От больших спектаклей, от больших ролей.  
Все это ненужно, все это напрасно,  
Вечные гастроли — надоели ей...

Он сделал попытку хоть как-то скрасить жизнь участием в спектаклях шанхайской русской опереточной труппы. Там его встретили радостно и сразу предложили роль графа Данило в «Веселой вдове». Появление Вертинского на репетициях стало для труппы заметным событием. Это было, надо полагать, событием и для самого артиста — впервые в жизни ему предстояло играть роль на сцене театра оперетты. Он старался работать над ролью со всей ответственностью и усердием. И вот на сцену вышел высокий, статный, исполненный благородства граф Данило в безукоризненно сидящем фраке. Вся его жизнь на сцене была пронизана тонким юмором, который Вертинский как никто умел донести до зрителя. Александр Николаевич филигранно отделал все номера и дуэты своей партии. Образ получился выпуклым, ярким. Это была, несомненно, лучшая актерская работа в спектакле.

И все же оперетта не стала вторым призванием артиста. Дела труппы шли не блестяще. Работе мешали интриги. Времена наступали неподходящие для этого жанра. Между тем «русская тоска» и «русское веселье» продолжали пользоваться спросом посетителей шанхайских ресторанов и кабаре. Заработки там были не слишком значительными, зато они были твердо гарантированы.

Проблема заключалась в том, чтобы непрерывно обновлять свой песенный репертуар, только так можно было привлечь внимание публики, наизусть заучившей прежние вещи Вертинского. Публика была почти всегда одна и та же. В оторванном от большого мира городе редко появлялись новые лица, значит, должен меняться артист. И ему приходилось думать об этом постоянно, ежедневно изоощрять свою фантазию поэта и композитора.

Однажды Вертинский в составе опереточной труппы приехал в Циндао. Вместе с Валентином Валиным, актером, с которым они в 1936–1937 годах очень сблизились и много времени проводили вместе, он оказался на пляже. «Александр Николаевич долго лежал на песке молча, сосредоточенно глядя на воду, потом вдруг как-то встрепенулся и сказал:

— Стойте! Я нашел рифму... Ах, как долго я ее искал, и она все мне не давалась... Слушайте —

Отлив лениво ткет по дну  
Узоры пенных кружев...  
Мы пригласили тишину  
На наш прощальный ужин!

И через несколько дней он впервые спел свой несравненный «Прощальный ужин».

Во время шанхайской эмиграции он создал несколько десятков новых песен. Они неравноценны. Лишь немногие впоследствии удержались в его концертном репертуаре, да и то исполнялись им редко, за исключением «Прощального ужина».

Он порой вынужден был ради хлеба насущного делать произведения, пригодные исключительно для ресторанного употребления вместе с борщом и русской водкой. Таковы его «Куколки», наиболее популярный в Шанхае ресторанный шлягер:

Ай-ай-ай, девочки, где вы теперь?  
Ай-ай-ай, куколки, люблю, поверь!

Пошловатый мелодраматизм отличает песенку о красивой продажной японке из Нагасаки, зарезанной в пьяном угаре «господином во фраке» [32]. Ее любит французский капитан, обожающий также крепчайший эль, ссоры и драки. Запоминаются живописные детали облика портовой красотки:

У ней такая маленькая грудь  
И губы алые, как маки...  
И вечерами джигу в кабаках  
Танцует девушка из Нагасаки.

И все же шанхайские русские, наверное, более всего полюбили две песенки Вертинского «Бар герлс» и «Дансинг герлс», темы которых он почерпнул из гущи эмигрантской жизни. Эти песни задевали эмигрантов, что называется, за живое.

«Бар герлс» — так называли девушек, обслуживавших бар. Они получали проценты от выручки за проданную выпивку. Зарабатывали обычно неплохо, но их работа считалась позорной, а сами они имели репутацию проституток.

«Дансинг герлс» — они назывались еще «такси герлс» — работали в зале ресторана. Им платили поменьше, и обязанности у них были более «чистые»: развлекать мужчин-посетителей, танцевать и беседовать с ними, — а заходить ли дальше, это могли решать они сами. Среди них было немало совсем молоденьких и неиспорченных девушек из хороших семей. Они одевались в платья броских расцветок, но часто скромного покроя. Это были бабочки, добровольно полетевшие на огонь ночного ресторана, — и при этом боявшиеся обжечь свои яркие нежные крылышки слишком близким прикосновением. Чаще всего их мечты о встрече с будущим мужем и отцом их детей разбивались о жестокую реальность. Они были обречены на общение с пьяными и похотливыми портовыми авантюристами.

Песни Вертинского, посвященные русским «герлс» в Шанхае, так и не были записаны на пластинку. После переезда в СССР он изредка пел их лишь в очень узком кругу друзей по эмиграции. Мне приходилось в разные годы слышать отрывки из этих песен от студентов, учителей, журналистов. Но никто из них не знал историю происхождения песен и их автора. Н. Ильина пишет, что совсем забыла слова песни «Дансинг герлс» — что вполне естественно, — но хорошо помнит, какое сильное воздействие песня оказывала на русских людей в Шанхае. Думаю, что в историческом плане «Дансинг герлс» и сегодня представляет определенный интерес.

Это бред. Это сон. Это снится.  
Это прошлого сладкий дурман.  
Это Юности Белая птица,  
Улетевшая в серый туман.  
Вы в гимназии. Церковь. Суббота.  
Хор так стройно и звонко поет,  
Вы уже влюблены, и кого-то  
Ваше сердце взволнованно ждет.  
И когда золотые лампы  
Кто-то гасит усталой рукой,  
Он один от церковной ограды



Вас тогда провожает домой.  
И весной, и любовью волнуем,  
Ваши ручки холодные жмет —  
О, как сладко отдать поцелуям  
Ваш застенчивый девичий рот!  
А потом у разлапистой ели,  
Убежав с бокового крыльца,  
С ним качаться вдвоем на качели  
Без конца, без конца, без конца!  
Нет, это сон, ах, это бред, нет, это снится,  
Это юности нежной обман,  
Это лучшая в книге страница,  
Начинавшая жизни роман.

Дни бегут все быстрее и короче,  
И уже в кабаках пятый год  
С иностранцами целые ночи  
Вы танцуете пьяный фокстрот.  
Беспокойные, жадные руки  
И улыбка презрительных губ,  
И, оркестром раздавлены, звуки,  
Выползают, как змеи, из труб.  
В барабан свое сердце засунуть —  
Пусть его растерзает фокстрот!  
О, как бешено хочется плюнуть  
В этот нагло смеющийся рот!!  
И под дикий напев людоедов  
С деревянной маской лица  
Вы качаетесь в ритме соседа  
Без конца, без конца, без конца!  
Нет, это сон, ах, это бред, нет, это снится,  
Это жизни жестокий обман.  
Это вам подменили страницы  
И испортили дивный роман.

В шанхайский период Вертинский не включал в свой ежевечерний репертуар многие старые, дореволюционные песни. В них преобладали мотивы обреченности, забвения, бессилия, большинство же ресторанный публики составляли люди авантюрно-делового склада, глядевшие вперед с дежурным оптимизмом. Не будем забывать и о том, что такие песни, как «Минуточка», «Бал господен», «В голубой далекой спальне» могли быть поняты только теми, кто хорошо помнил затхлую русскую провинциальную жизнь начала XX века, для кого воспоминания об этой жизни были актуальны, живы. А этих людей в Шанхае было крайне мало. В этом отношении представляет интерес рассказ Л. Хаиндравы об исполнении Вертинским «Бала господня» в шанхайском зале «Лайсеум». Герой романа-мемуаров Хаиндравы Гога, познакомившись в артистом, просит исполнить «Бал господен» и, к удивлению знатоков, Вертинский дает обещание спеть полузабытую вещь. И вот он поет «о драме романтической души, заживо погребенной в убогом захолустье. Гога слушал и словно сам погружался в эту уездную тоску, эту беспросветность жалкого быта, чувствовал, что его собственная душа, как пленная птица, бьется о неумолимую стену равнодушия и духовной глухоты окружающих...

(...) Как из церкви, выходил Гога с концерта. Кругом было немало знакомых. Люди окликали друг друга, шутили, делились впечатлениями, сговаривались, куда ехать дальше, но ему не хотелось ни самому

говорить, ни слушать кого-либо. Хотелось подольше удержать в себе ту возвышенную чистоту и благородство чувств, которые были вызваны соприкосновением с истинным искусством».

События второй мировой войны сделали невозможным для Вертинского выезд из Шанхая в одну из западных стран. Но и жизнь на китайской земле становится, начиная с 1939 года, совершенно невыносимой. В 1939 году Вертинский публикует в харбинской газете «Рубеж» большое стихотворение «Шанхай», пронизанное прежде несвойственными ему мрачными историческими пророчествами.

Вознесенный над желтой рекой полусонною,  
Город — улей москитов, термитов и пчел...  
Я судьбу его знаю. Сквозь маску бетонную  
Я ее как открытую книгу прочел.

Шанхай представляется ему подобием колосса Родосского на непрочном глиняном цоколе. Город оказался в плену у презренной шайки грабителей-временщиков, которых ожидает неминуемое возмездие. Поэт предрекает:

Победителей будут судить побежденные  
И замкнется возмездия круг роковой,  
И об этом давно вопиют прокаженные,  
Догнивая у ног его смрадной толпой.

Все чаще и настойчивей Вертинский публично заявляет: существует один, только один путь для русской эмиграции — покаяние перед своим народом и Возвращение. Артист становится активным сотрудником организованного в Китае Советского клуба. То и дело он печатается в газете «Новая жизнь», агитировавшей русскую эмиграцию работать на победу советской страны в развязанной фашистами кровопролитной войне. Все это вызывало бешеную злобу реакционеров. Во время одного из концертов Вертинского группа хулиганов рассыпала в зале нюхательный табак, в результате чего концерт был сорван.

С 1941 года постепенно сокращается число выступлений артиста на концертной эстраде и в ресторанах. Репутация человека, который «продался большевикам», отпугивала хозяев. Вертинский лишился привычных источников дохода. Жить стало не на что. В этих обстоятельствах он пустился в рискованную финансовую авантюру, которая могла ему дорого обойтись. Все началось с того, что он сошелся с некой Буби, дамой полусвета, писавшей стихи, влюбленной в него и в его песни. Буби, по видимому, вышедшая из среды «девочек из бара», выглядела уже немолодой и мечтала прочно устроить свою жизнь подле выдающегося артиста. Она была невысокой, миниатюрной, «работала» под скромную, застенчивую девушку. Это о таких, как она, Вертинский писал:

Вы похожи на куклу в этом платье аленьком,  
Зачесаны по-детски и по-смешному,  
И мне странно, что вы — такая маленькая,  
Принесли столько горя мне, такому большому.

Буби, имевшая некоторые сбережения, подала артисту идею открыть что-то вроде «уголка Вертинского». Речь шла о предприятии типа ночного кабаре, в котором рабочие, официанты, кухня, винный погреб находились бы в ведении Буби и еще какого-то предпринимателя, знакомого Буби, а входная плата поступала бы в распоряжение Вертинского, обеспечивавшего концертную программу. Естественно, «гвоздем» программы должен был стать он сам. Певец принял предложение своей поклонницы и придумал название кабаре: «Гардения». Он очень любил белые с золотистым оттенком цветы китайской гардении, их неповторимый дурманящий аромат.

Спустя некоторое время состоялось праздничное открытие кабаре. Вертинский встречал гостей с видом вполне преуспевающего человека. Он беззаботно смеялся. На нем был прекрасный костюм, и грудь его украшала гардения.

В течение нескольких месяцев все шло так, как задумала Буби. Кабаре приобрело популярность, и ничто не предвещало грозы. А потом поставщики продуктов и вин неожиданно для Вертинского подали в суд, жалуюсь на неуплату по счетам. Выяснилось, что содержание кабаре принесло крупные убытки. Предприятие обанкротилось. И хотя Вертинский лично не имел никакого отношения к оплате за поставки товаров, он оказался одним из подследственных. С него была взята подписка о невыезде вплоть до выяснения всех обстоятельств дела. Как раз в эти неприятные и тревожные дни Александр Николаевич получил официальное извещение о том, что советское правительство разрешило ему вернуться на родину. Пока тянулась судебная волокита, срок визы истек. Состоялось судебное разбирательство. В конечном итоге Вертинский был признан невиновным, но все это было для него малоутешительно. В силу стечения обстоятельств Возвращение, мечтой о котором он жил последние двадцать лет, вновь откладывалось. Казалось, произошло непоправимое.

К счастью, сила жизни и любовь к родине сумели смести все преграды.

В 1942–1943 годах артист деятельно сотрудничает на радиостанции ТАСС «Голос Родины». В эфир несутся его песни «Куст ракитовый», «Чужие города», «Сказание о граде Китеже». Он выступает с чтением отрывков из своих воспоминаний, с многочисленными стихами, основная тема которых — неизбежность поражения фашизма, ожидание «погребальной мессы» в Берлине, Риме и Токио, и праздничных торжеств в Москве, Лондоне, Нью-Йорке.

И сквозь погребальную мессу  
Под вьюги тоскующий вой  
Рождается новая песня  
Над нашей великой страной.  
(«В снегах России», Шанхай, 1943)

...Тем временем произошли большие изменения в личной жизни певца. Состоялось решение шанхайского гражданского суда о разводе Александра Вертидеса, грека, с Иреной Вертидес[33]. Обе стороны дали согласие на развод. А в марте 1943 года в шанхайском консульском отделе Посольства Союза ССР в Японии был оформлен брак уже не Вертидеса, а Вертинского Александра Николаевича с девятнадцатилетней Циргвава Лидией Владимировной, дочерью служащего Китайско-Восточной железной дороги, советского подданного.

После женитьбы и рождения первой дочери артист буквально утроил усилия в своем стремлении как можно скорее добиться вторичного разрешения на въезд в СССР. Позднее он будет рассказывать, что однажды, отчаявшись получить положительный ответ, он послал большую телеграмму прямо в Кремль на имя Сталина.

Он, впрочем, не только бомбардировал телеграммами советских руководителей, но и пытался заслужить возвращение работой, то есть соответствующей концертно-исполнительской деятельностью. Клуб граждан СССР в Шанхае организует концерты Вертинского в Летнем театре на авеню Фош. В их программу, наряду с такими известными вещами, как «Над розовым морем», «Желтый ангел», «Матросы», артист включил произведения на слова советских поэтов. Только в первом концерте прозвучали «Ее письмо» (сл. И. Уткина), «Девушка в шинели» (сл. А. Суркова)[34], «Сумасшедший маэстро» (сл. В. Маяковского), «Юность мира» (сл. П. Антокольского). Во втором он исполнил «Редкие письма» (сл. К. Симонова)[35], а также — впервые — симфоническую балладу «Степан Разин» на текст М. Цветаевой (партия рояля — Г. Зингер, дирижер — Г. Ротт). Второй концерт в Клубе граждан СССР

состоялся незадолго до отъезда на родину.

Наступил столь желанный и тревожный день прощания с эмиграцией и встречи с Россией. Как сильно билось, наверное, его сердце! Примет ли родина его покаяние? Узнает ли в нем сына? Будет ли внимательна к нему в страшную эпоху смерти, голода, массового героизма простых людей на фронте и в тылу? Он снова и снова вчитывался в строки стихов советских поэтов.

Они писали о людях почти неведомой ему страны, но все же он находил в этой поэзии какие-то глубоко созвучные ему интонации и каждый раз привычно пытался положить стихи на музыку. Не всегда выходило удачно, но сердце подсказывало: его союз с советским искусством возможен. Получится. А это было главное.

В неопубликованной статье Р. Б. Рыбакова «Об Александре Вертинском» (1962) заявлено, что в 1943 году артист привез с собой в СССР «вагон ценных медикаментов для советских госпиталей»<sup>[36]</sup>. Данное утверждение ничем не доказано и не соответствует действительности. Материальное положение Вертинского было если не плачевно, то и не блестяще. Знакомые и друзья артиста в один голос отрицают саму возможность закупки им сколько-нибудь значительной партии медикаментов. Вертинский ехал на родину без каких-либо корыстных намерений, и она, в свою очередь, не ждала от него материальных даров. Стучали колеса поезда, мелькали за окном вагона заснеженные дальневосточные леса, черные дома редких станций, и пожилой поэт, пытаясь разобраться в буре охвативших его чувств, стал дописывать стихотворение, начатое в Шанхае:

И в мое забытое окно  
Ветер родины уже стучится.  
Все, что ей в грядущем суждено,  
Все равно должно со мной случиться.  
Потому что Родина моя  
Это — я...  
И Вы, и каждый всякий,  
У кого есть угол и семья,  
И хотя бы преданность собаки...

# Советский актер

*«Пусть допоеет!»*

*(фраза, приписываемая И. Сталину)*

*«Теперь я уже не «приехавший из-за границы», а советский актер!»*

*(из письма Вертинского)*

*Мне в этой жизни очень мало надо,*

*И те года, что мне осталось жить,*

*Я бы хотел задумчивой лампадой*

*Пред ликом Родины торжественно светить...*

*А. И. Вертинский. Пред ликом Родины*

Осень сорок третьего года застала Михаила Брехеса в Чите... Это было для него полной неожиданностью. Выпускник Ленинградской консерватории по классу фортепиано (он окончил консерваторию в 1931 году), затем аспирант профессора С. И. Савшинского, он в довоенные годы определил свой жизненный путь, казалось бы, раз и навсегда.

Но в страшном сорок первом Ленинградскую консерваторию эвакуировали в Ташкент, а зимой следующего года группе музыкантов предложили поехать на Дальний Восток для временной работы в частях Красной Армии. У Михаила Борисовича был маленький ребенок, ехать было не время, но и выбирать тогда не приходилось. Он сделал вариации на тему песни Давиденко «Нас побить, побить хотели...» и в составе специальной концертной группы стал работать в Чите и других городах. Срок контракта был определен в четыре месяца. Но вот наступила уже и осень сорок третьего, они проработали полтора года, а возвращение в Ташкент все откладывалось.

Брехеса вызвал к себе заведующий отделом культуры читинского горисполкома Трубин.

— Садитесь, товарищ Брехес. Прочтите эту телеграмму.

Брехес прочел: «Прошу товарища Вертинского Александра Николаевича дать два концерта в первом советском городе на пути его следования в Москву. Председатель комитета по делам искусств М. Б. Храпченко».

Имя Вертинского не было для Брехеса пустым звуком. Он слышал грамзаписи его песен и имел о них высокое мнение. Теперь из разговора с Трубиным он узнал, что Вертинский уже неделя как прибыл в Читу и поселился с женой, тещей и крошечной дочкой в квартире директора филармонии Сухачевского. Вертинский приехал без аккомпаниатора (его аккомпаниатор Г. Я. Ротт вернется значительно позднее). Он репетировал уже со многими пианистами и забраковал их. Теперь, как видно, наступила очередь Брехеса. «Все это было необычайно, — рассказывал мне пианист, — и чревато неприятностями». Карьера эстрадного аккомпаниатора не прельщала Брехеса. В кармане Михаила Борисовича уже лежало командировочное удостоверение Чита — Ташкент. Его неудержимо тянуло к семье. И вновь... приходилось соглашаться на отсрочку отъезда. Трубин не просил, он приказывал.

Первую репетицию провели в драмтеатре. «Когда я явился в театр, — продолжал Михаил Борисович, — Вертинский был уже там. При нем три нотных тетради, причем одна из них — дореволюционное издание, а две других были написаны от руки.

— Здравствуйте, Миша. Вы такой молодой, это как раз то, что мне надо.

Мы отправились в класс. Александр Николаевич предложил мне играть «В степи молдаванской». Я пробежал мелодию, довольно простую, как мне показалось, и спросил:

— Играть так, как написано? Или можно добавлять?

— Ради бога, ни одной лишней ноты!

Мы прошли песен десять и кое-где, с его согласия, я играл по-своему.

— Пойдемте, покурим, — сказал Вертинский и быстро вышел, причем за дверями, как оказалось, стояли и слушали все областные руководители.

Вертинский сказал:

— Назначайте концерты.

Была вторая репетиция и первый концерт в драмтеатре, потом — в Доме офицеров и других залах. Везде был большой успех.

А потом меня вызвали в кабинет председателя облисполкома Константинова. Когда я вошел, там сидели Грубин, Сухачевский, Вертинский.

— Садитесь, товарищ Брехес. Ну, какие у вас планы? Давайте ваши документы.

Я подал документы. Константинов порвал мою командировку в Ташкент.

— Немедленно выдать Брехесу командировочное удостоверение до Москвы. Брехес, вы поедете с товарищем Вертинским».

Так определилась судьба Михаила Брехеса. Вплоть до 1957 года он и Вертинский будут практически неразлучны.

Они приехали в Москву и поселились в «Метрополе». С трудом, но удалось купить хороший рояль; теперь можно было репетировать и сочинять. В «Метрополе» жили довольно долго. Там в декабре 1944 года родилась вторая дочь Вертинского. Там созданы и его знаменитые «Доченьки».

Переезд и все, с ним связанное, отразились на состоянии здоровья Вертинского. Черты лица его заострились, углубились морщины, он похудел и поражал необыкновенной бледностью. Поубавилось красок в его некогда звучном и сильном теноре. Да и годы брали свое. В то же время артист был весел, дружелюбен, он был несказанно счастлив!

Эпизод из воспоминаний И. Шнейдера. 1944 год. Администратор вбегает в кабинет директора Всесоюзного гастрольно-концертного объединения Игоря Ильина:

«— Вертинский уже приехал! Он внизу. Разрешите товарищу Вертинскому раздеться у вас!

Вертинский был очень бледен, но весь сиял».

Из статьи Д. Золотницкого в книге «Воображаемый концерт»: Вертинский «не скрывал затрудненной, негибкой походки, покрытых склеротическими венами рук».

Зарисовка А. П. Штейна: «Бледный, видно, как дрожат длинные, наэлектризованные пальцы, исполненные музыкального артистизма, и голос тоже чуть дрожит, выдавая необычное волнение, и еще подчеркнутей грассирование.

Нервничает. Всматривается в зал.

Слушают его поначалу вежливо, но сухо, настороженно, еще сами не знают, как себя вести: не пластинка, черт возьми, хрипя крутится на вечеринке — сам, реальный упадочник, белоэмигрант...»

Р. Зеленая: «О Вертинском мы слышали чуть ли не со дня рождения. Сначала взрослые пели что-то непонятное. Какие-то кокаинеточки и лиловые негры ничего не говорили ни уму, ни сердцу. Но зато потом, гораздо, гораздо позднее! Потом каждое появление новой пластинки — как взрыв. (...) Помню, что мне было очень страшно впервые пойти на концерт Вертинского».

В 1944 году он появился на сцене Ростовской филармонии в белом костюме из материи шарп-скин (достать его в то время было совсем непросто!). Вероятно, это была его попытка напомнить о белом Пьеро 1915–1919 годов, которого мало кто из зрителей видел, но о котором почти все слышали. Однако он настолько не походил на того, дореволюционного Вертинского, имя и успех которого стали легендой, что его не узнали и приняли за конферансье. А потом... поняли свою оплошность и поднесли корзину прекрасных цветов!

Многие зрители недоумевали, когда впервые увидели Вертинского на сцене Политехнического музея. «И что же, — писал И. Рахилло, — полное разочарование! На эстраду, на ту знаменитую эстраду, где мы с Дейнекой выдвигали Маяковского с его атакующим ревом, вышел несуразный длинный мужчина с невыразительной внешностью сутулого бухгалтера. Ничего не было в его внешности ни артистического, ни поэтического, все скучно, обыденно...

И «бухгалтер» запел. Нет, даже не запел. Негромко заговорил... И случилось чудо».

Эм. Краснянский (тот самый, если помнит читатель, который описал концерт Вертинского в Петрограде в 1915 году) таким увидел Вертинского в годы Отечественной войны: «На эстраду вышел высокий, худой, очень немолодой человек. Изысканно сшитый фрак, сияющий белизной, крахмальная сорочка и воротник, перстни на пальцах, редкие волосы, оскал, обнаруживающий поразительно, неправдоподобно сохранившиеся зубы... Все было чуждым, не напоминавшим раннего Вертинского. Облик артиста будто был в непримиримом противоречии с его музой, репертуаром, исполнительской манерой. Так казалось.

Но вот он исполнил первые, нет, уже не ариэтки, скорее, музыкальные новеллы. С его лица исчез смутивший нас отпечаток лет или мы перестали его замечать. Впрочем, это одно и то же.

Перед нами стоял большой артист своего жанра...»

В 1944–1945 годах артист напряженно работал над шлифовкой и обновлением своего репертуара. В ноябре сорок пятого года он представил в цензурный комитет большую подборку своих песен, как уже исполнявшихся, так и новых. Среди них «Сумасшедший маэстро» на слова В. Маяковского, «В нашей комнате» на слова В. Рождественского, «Людовик XIV» на слова М. Волошина, «Шкатулка» на слова В. Инбер, а также «Китайская акварель», над текстом которой значилось: «Слова и музыка А. Вертинского». Вот эти талантливые стихи:

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,  
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае  
На пагоде пестрой висит и приветно звенит  
В эмалевом небе, дразня журавлиные стаи.  
А кроткая девушка в платье из красных шелков,  
Где золотом вышиты осы, цветы и драконы,  
С поджатыми ножками смотрит без мыслей, без слов,  
Внимательно слушая легкие, легкие звоны.

Много позднее, просматривая свои бумаги и готовя их к возможному хранению в государственном архиве, артист зачеркнул помету об авторстве и в левом углу листа написал карандашом: «Текст Гумилева».

В 1945 году исполнение песни на слова Николая Гумилева было бы, конечно, невозможно, и Вертинскому пришлось временно, так сказать, принять на себя функции автора. Не думаю, чтобы он стыдился этого обмана. И вряд ли он особенно рисковал, хотя элемент риска все же присутствовал. Он был уверен, что цензор не знает поэзию Гумилева и не ошибся. А игра стоила свеч. Ведь «Китайская акварель» превосходно передавала сложную гамму его переживаний, связанных с навсегда покинутым Китаем. Без всяких пояснений песня рассказывала зрителю так много о его судьбе, о его трудном и богатом опыте.

Повсюду певцу оказывался самый теплый прием. Не оставляющее его нервное напряжение постепенно спадало. Он по обыкновению трезво оценивал как социальную ситуацию, так и свои возможности. И, относясь к себе достаточно самокритично, тем не менее уже совершенно твердо теперь уверовал в необходимость петь для советских людей.

Нас, старых мудрых птиц, осталось очень мало,  
У нас нет голосов, порой нет прежних слов,  
Притом война, конечно, распугала  
Обидчивых и нежных соловьев!  
А мы... а мы поем!  
(1946)

Певец получает массу заявок на выступления. Сборы от его концертов часто перечисляются в фонд обороны, в фонд помощи детям погибших воинов. Вот тексты некоторых заявок:

В числе подписавшихся — мать двух Героев Советского Союза Курзенкова, жена погибшего на фронте генерал-лейтенанта Козлова и др.

Думаю, Вертинский мог законно гордиться как своей необыкновенной популярностью, так и вниманием высшего руководства партии и государства. Специальным постановлением Совнаркома СССР в его личное пользование была выделена трофейная автомашина. Немаловажным было для него и то, что его искусство получило самые высокие отзывы столичных знатоков эстрадного театра.

Советская творческая интеллигенция охотно принимает его в свой круг. Среди его приятелей — видные деятели искусства Н. Смирнов-Сокольский, Л. Утесов, К. Симонов. Он был действительно дома, и особенно ясно это стало тогда, когда семья Вертинских въехала в хорошую квартиру по улице Горького. Его старый приятель, актер-трагик Юрий Михайлович Юрьев помог устроить вечер в Ленинградском Дворце искусств и лично провел его в зал со словами «Дорогу великому артисту!». 9 декабря 1945 года состоялся вечер Вертинского в Московском зале Всероссийского Театрального общества. В первом отделении вечера Александр Николаевич читал фрагменты воспоминаний о Шалапине, стихи о родине, во втором — пел «Китайскую акварель», «Минуту на пути», «Ближнему», «Последний бокал», «Шкатулку», «Маленькие актрисы», «Испано-суизу», «Джонни» и в конце «Доченьки», свой новый шедевр. «Доченьки» исполнялись им и в передачах радиостанции «Голос Родины», рассчитанных на русскую эмиграцию.

Было очень трудно достать билет на концерт Вертинского. Изголодавшиеся за годы войны по культуре, по искусству люди жадно внимали голосу певца, зачарованно следили за каждым его жестом. Вертинский пришел к ним в эпоху военных маршей, патриотических хоровых песен, а его искусство было субъективно, интимно, уязвимо, человечно. Всем своим строем оно говорило о личности, о том, как сложен и противоречив — и этим прекрасен! — внутренний мир человека. В те суровые годы провозглашалось: «Нет незаменимых людей!» Мир песен Вертинского естественно опровергал этот «философский» тезис эпохи сталинизма. Все официально признанное искусство послевоенных лет было насквозь пропагандистским. Возможно, иначе и быть не могло. Искусство Вертинского тоже являлось своеобразной пропагандой, пропагандой истинной Дружбы, Любви, вечной преданности Родине. Порой он сбивался на проторенную колею дежурных лозунгов, восхвалений Сталина. Александр Николаевич



испытывал искреннюю благодарность к Сталину за разрешение вернуться («Пусть допоеет» — слова, которые, согласно живучему преданию, сказал Сталин, когда ему доложили о просьбе Вертинского вернуться в СССР), безмерно восхищался военным гением Сталина и создал песню «Он», посвященную вождю.

Чуть седой, как серебряный тополь,  
Он стоит, принимая парад,  
Сколько стоил ему Севастополь?  
Сколько стоил ему Сталинград?

Правда, очень скоро артист, по-видимому, понял, что его новое произведение — отнюдь не шедевр. Это — не его стиль. В концертный репертуар песня «Он» фактически не попала.

Размышляя о причинах популярности Вертинского, нельзя пройти и мимо такого обстоятельства. Люди 40-х годов в полной мере познали жестокую, полную лишений, потерь, сложную жизнь. Они знали, что такое страх одиночества, знали цену принципам, пронесенным сквозь годы. Они уважали человеческую Судьбу. Вертинский являлся для них творцом своей неповторимой судьбы, частной жизни. Чтобы прожить такую жизнь, какую прожил он, нужно было иметь немалое личное мужество, творческое бесстрашие. Многие песни из репертуара певца рассказывали о нелегких переживаниях изрядно пожившего человека, наделавшего ошибок, порой непоправимых, усталого, сознающего свое несовершенство столь же остро, как и несовершенство мира, но любящего этот мир светлой, незамутненной любовью. Его ошибки проистекали от избыточной, жадной потребности полноты ощущений, глубокого дыхания, Счастья с большой буквы, а Счастье для этого «бродяги и артиста» все же неотделимо от Родины. Такая вот судьба лирического героя представляла слушателям, когда исполнялись «Песенка о жене», «Доченьки», «Аленушка» (сл. П. Шубина). Повествование о судьбе, «сказительство», характерное для Вертинского с первых его шагов в искусстве, после возвращения в СССР порой оказывается столь преобладающим, что некоторые его песни превращаются в слишком монотонный речитатив, имеющий мало общего с песней или романсом (такова, например, «Фея», созданная на слова Горького).

Верный манере, найденной тридцать лет назад, Вертинский при выходе на сцену никогда не стремился форсировать свое обаяние. Он стоял, опустив руки вдоль тела, и объявлял название песни негромко, вялым и невыразительным голосом, практически лишенным интонации. Здесь причина тех многочисленных случаев, когда сначала его принимали за конферансье или администратора, но никак не за «того знаменитого Вертинского». Победа над аудиторией никогда не давалась ему сразу. Он вообще будто забывал о том, что поет в переполненном зале. Уже в общем-то некрасивый, пожилой артист жестикулировал и разговаривал как бы наедине с собой. Взор его обращен внутрь, виртуозно отработанная мимика передает абсолютно естественный, искусственно не акцентированный ход переживаний. Над ним довлеет прошлое... Образы теснятся в его мозгу и сами собой материализуются в музыкальных фразах, в движениях кистей рук, в неожиданных прыжках, гримасах. Все вместе взятое столь рискованно, порой где-то на грани неискусства, что зритель на миг может почувствовать себя неловко, неуютно, чтобы в следующую секунду ошеломляюще определенно понять: это Искусство! Артист, прикинувшись безголосым, равнодушным, не рассчитывающим на успех, на самом деле шел на штурм человеческого сердца, вооружившись мощнейшими средствами воздействия. Он незаметно извлекал их из каких-то потаенных глубин своей натуры. Вот почему никак нельзя согласиться с такими рассуждениями М. Иофьева: «Он присутствует на сцене только как мастер, но не как человек. Тем самым он вынужден быть мастером блестящим». Сказано эффектно, но неверно по существу, и странно, что это написано человеком, высоко ценившим творчество Вертинского. Тысячу раз прав И. Смоктуновский, увидевший в исполнении Вертинского не сумму блестяще отработанных технических приемов, а пронзительное

выражение человеческих переживаний, истинно русского духа: «Он заставлял нас заново почувствовать красоту и величие русской речи, русского романса, русского духа. Преподавать такое мог лишь человек, самозабвенно любящий. Сквозь мытарства и мишуру успеха на чужбине он свято пронес трепетность к своему Отечеству... Надо не знать, не любить язык наш, чтобы еще раз не пройти по красотам и певучести его в исполнении этого большого художника».

Других артистов, работавших в подобной манере, у нас, пожалуй, не было и нет. Видимо, искусство Вертинского должно было умереть вместе с ним.

Нельзя сказать, что жизнь его на советской эстраде была усеяна только цветами. Колючки тоже попадались в изрядном количестве. Вскоре после его приезда в Москву и первых концертов Л. Утесов в своей новой программе дал злую пародию на Вертинского. Но это — лишь эпизод. Думаю, гораздо большее могло колоть иное, то, о чем он старался не думать. Его концерты были какими-то — трудно подобрать точное слово — полуофициальными, не вполне легальными, хотя, разумеется, на них всегда имелось официальное разрешение. Их словно продавали из-под полы, как некий контрабандный товар, при этом не делая из торговли особого секрета. Публики всегда хватало, а вот газеты не замечали его концертов. Его не баловали грамзаписью[37]. Вертинского можно было хвалить в узком кругу, но в официальных случаях следовало хранить сдержанное молчание.

В 1951 году артист стал лауреатом Сталинской премии, чем он был несказанно счастлив. Еще бы, это означало полное и официальное прощение, общественное признание, одобрение партии и лично Самого. Однако, стоп! Означала ли премия официальное одобрение его песен? Трудно сказать определенно. Ведь он был премирован не за концертную деятельность, а за исполнение роли Кардинала в слабом фильме Калатозова (тогда критика признала его достижением советского искусства) «Заговор обреченных» (1950). Да, присуждение премии было победой, но к победе примешивался все же привкус горечи. Тут заключалась особого рода ирония в духе лучших сталинских традиций. Он, певец и эстрадный артист до мозга костей, удостоился высшего одобрения за одну, пусть и талантливо сыгранную, но не слишком выдающуюся кинороль.

После «Заговора обреченных» Вертинский снимался много. Он был дожем Венеции в фильме С. Юткевича «Великий воин Албании Скандербег», князем в «Анне на шее» И. Анненского, лордом Гамильтоном в «Адмирале Ушакове» М. Ромма, сыграл небольшие роли в фильмах «Пламя гнева» и «Кровавый рассвет» (сделан незадолго до его смерти). Как артист кино, Вертинский обладал огромным творческим потенциалом, так и не получившим достойной реализации. Ему не суждено было встретить «своего» кинорежиссера. Равным образом осталось подспудным и его тяготение к драматической сцене. С начала двадцатых годов он мечтал сыграть роль Барона в «На дне» М. Горького, и Василий Качалов говорил Вертинскому в 1923 году во время их встречи в Вильнюсе, что, работая над ролью Барона, он всегда мысленно вспоминал внешность и жесты Александра Николаевича. И. Смоктуновский в свою очередь считал, что Вертинский был создан для исполнения роли Каренина: «Если бы он мог участвовать в конкурсе на роль Каренина, то прошел бы вне конкурса». Жизнь артиста, однако, сложилась так, что многие прекрасные планы так и остались планами.

Он с присущим ему добродушием всегда умел видеть в жизни прежде всего ее хорошие стороны. Радовался премии как ребенок, с удовольствием говорил о ней и обо всем, что было с ней связано. Он поспешно рассылал друзьям письма, написанные на персональном бланке с грифом «Лауреат Сталинской премии А. Н. Вертинский»[38]. Ему нравилась дружеская эпиграмма Эмиля Кроткого:

Вы перед зрителем кино  
Предстали в облике негданном...  
Вы кардинал! Не мудрено,

## Что ваши пальцы пахнут ладаном!

напоминая сразу и о Сталинской премии, и об одной из любимых ранних песен «Ваши пальцы пахнут ладаном».

Нравилось и материальное благополучие. Приобретение, к примеру, загородной дачи. Он мог теперь купить себе дорогую шубу. Привозить с гастролей массу полезных и милых вещей для родных. Александр Николаевич гордился тем, что в его кабинете красовался письменный стол, принадлежавший в прошлом чуть ли не императору Наполеону Первому. Не без самодовольства он говаривал: «Артиста должны окружать красивые вещи. Правда, красота нужна всем. Но для актерской профессии — это особенно важно. Вы посмотрели бы мой венецианский хрусталь! Я буквально отбил его в Ленинграде у советника английского посольства!» (из воспоминаний Б. Филиппова).

Ему редко удавалось насладиться в полной мере обладанием красивыми вещами, как и покоем милой его сердцу квартиры на улице Горького. Вся жизнь артиста была дорогой и проходила в расставаниях и встречах.

Много времени и сил отнимали киносъёмки. Часто они раздражали.

Все же главной в жизни Вертинского оставалась эстрадно-концертная деятельность, в которой он был воистину неутомим. В каких только городах Союза он не пел! Когда изучаешь его архив, создается впечатление, что он пел везде — от Прибалтики до Сахалина. Значительную информацию о гастрольных поездках и о некоторых других обстоятельствах его жизни содержит письмо, адресованное одной его знакомой по Шанхаю, написанное вскоре после присуждения Сталинской премии.

В 1946, 1952 и 1955 годах он выступал на Урале. Однажды во время гастролей Вертинского на Северном Кавказе в числе его слушателей оказалась группа артистов Свердловского драмтеатра. Уральцы были в восторге...

Вертинский приехал в Свердловск и пел в зале филармонии, в оперном театре, в летнем театре горсада им. Вайнера (это было довольно большое помещение на тысячу мест или даже больше, его впоследствии снесли). Давал концерты в Нижнем Тагиле и других городах. Начинались концерты, как правило, в 10 ч. вечера.

Свердловчанин Б. Козулин вспоминал:

Вот еще один документ, свидетельствующий о популярности Вертинского на Урале.

Откликнулся ли артист на просьбу трудящихся Каменска-Уральского? Скорее всего, да. В таких случаях он, как правило, шел людям навстречу. Он выступал слишком много, переутомлялся до крайности.

Много раз Вертинский выступал в Киеве. Он приехал сюда — после двадцатилетней разлуки с родным городом — 20 августа 1945 года. «Если Москва была возвращением на Родину, то Киев — это возвращение в отчий дом», — написал он жене.

Уверенно, ни на секунду не сбиваясь, он водил М. Б. Брехеса по городу. Он был весь охвачен радостным возбуждением, был просто счастлив от того, что безошибочно называл улицы и здания. Особо показал Владимирский собор, Ботанический сад. Потом они передохнули и отправились смотреть сцену, где им предстояло выступить. Это была сцена бывшего театра Соловцова!

«...Сколько воспоминаний! Тут была кондитерская, где мы, гимназисты, воровали пирожное. Вот Купеческий сад, в который я лазил через забор. Вот первая гимназия, где я учился в приготовительном классе. Я провел Мишу в Ботанический сад, чудесный сад в центре города, — огромный, ветвистый, где я узнавал каждую аллею. Сколько я бегал по ним... И это только в первый день. Я не хотел много ходить — у

меня вечером концерт, и где? В том самом бывшем Соловцовском театре, где я был статистом, и где открутил бинокль от кресла (я хотел его продать — я был вечно голодный), и откуда меня с треском выгнали. Улица, на которой стоит он, — вся разрушена, но театр цел и невредим. Я вчера уже был в нем и узнал его до мелочей, как родное лицо любимого человека. Сегодня я буду стоять на его сцене и колдовать над публикой, бывший статист, теперь — Вертинский!! Огромные афиши с этой фамилией заклеили весь город. Ажиотаж невероятный. Билетов давно уже нет, а все хотят слышать. Администрация замучена и говорит: «Что вы с нами сделали! Нам не дают жить! Лучше бы вы не приезжали». У меня чистый двойной номер в «Интуристе». Кормят скромно, но ничего. Балкон и окна выходят на Фундуклеевскую улицу, которую я знаю всю наизусть. Завтра я пойду искать дом в колонии за вокзалом, где жил у тетки. Подумай, сколько раз я видел во сне этот город, этот дом, и теперь я наконец вижу его наяву...» (из письма жене).

Через десять лет, уже в середине 50-х годов, Вертинский снова приехал в Киев. Он был сильно измотан, издерган. Теперь воспоминания о детстве и юности заставляли особенно остро осознать возраст и приближение неизбежного. Его охватило тяжелое предчувствие. После обеда в гостиничном ресторане он попросил у официанта бумаги. Тот вырвал несколько чистых бланков счета. Вертинский вынул карандаш и сразу, почти не исправляя, записал на бланке стихотворение, одно из последних своих произведений:

Даже если образ свечи возник под впечатлением от стихов из романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» («Свеча горела на столе, / Свеча горела...»), который не был тогда опубликован, но вполне мог быть известен любознательному Вертинскому, это не умаляет искренности горестного восклицания артиста. Его преследовала непроходящая усталость. Он успел уже привыкнуть к периодически возникавшей сердечной боли и к печальной необходимости постоянно принимать лекарства. Надо было воздержаться от гастрольных поездок, вообще от концертов. Пришла та пора, когда вместо выступлений лучше бы копаться на своем земельном участке возле дачи, замкнуться в маленьком мире семьи. Однако он чувствовал, что не создан для этого. Жить просто ради того, чтобы продлить свое физическое существование, он не мог. Он был самим собой только тогда, когда нес людям песню.

Записи рукой Вертинского на листах отрывного календаря:

Жизнь известного артиста проходит у всех на виду. Все более или менее значительное кем-то примечается, запоминается, а порой и записывается. Один услышал и запомнил фразу, проливающую свет на малоизвестный эпизод личной жизни, другому довелось наблюдать знаменитость во время хмельного загула, третьему посчастливилось быть партнером на съемках такого-то фильма и в перекурах вдоволь наслушаться интереснейших рассказов... Не был исключением и Вертинский. До сих пор можно встретить немало людей, которых судьба сводила с Александром Николаевичем во время киносъемок или концертных гастролей по городам и весям, и они с увлечением будут повествовать о его привычках, манере общения в работе, за кулисами в мужской компании и т. п. Но особую ценность, конечно, представляют воспоминания тех, кто случайно стал свидетелем важнейших событий творческой биографии певца. К наиболее важным мемуарным свидетельствам относятся, скажем, уже знакомый нам эпизод из воспоминаний Эм. Краснянского о первом концерте в «Павильон де Пари» в Петрограде, рассказы И. Шнейдера о юности Вертинского, М. Жарова о концерте в Москве в конце октября 1917 года, Н. Ильиной о Вертинском в Шанхае. Необходимо отметить и очерк-воспоминание Юрия Алянского «Концерт Вертинского», где подробно рассказано о последнем, предсмертном выступлении артиста, состоявшемся в конце мая 1957 года в Ленинградском Доме ветеранов сцены. Достоверность очерка Алянского подтверждается М. Брехесом.

Александр Николаевич любил Ленинград. Он не раз говаривал, что Москва почти ничем не напоминает ему того города, где прошла его артистическая молодость. Москва капитально перестроилась, неузнаваемо изменила свой облик, а вот в Ленинграде все ему казалось прежним, все было родным... Он

гастролировал в Ленинграде ежегодно, и всегда они с Брехесом останавливались в «Астории».

Весной пятьдесят седьмого Вертинский чувствовал прилив жизненных сил. Он энергично занимался подготовкой большого авторского концерта в Москве и хотел, чтобы в нем принял участие не только М. Брехес, но и его прежний аккомпаниатор Г. Ротт, которого он высоко ценил. Это явствует из переписки Вертинского с Роттом, жившим тогда в Казани. Александр Николаевич знал, что руководством Мосэстрады подготовлены документы на представление его к званию заслуженного артиста РСФСР. И хотя он, бывало, любил иронизировать по поводу того, что у него есть мировое имя, а у других — всего лишь почетные титулы, но втайне, конечно, с нетерпением ожидал присуждения звания заслуженного артиста.

Весной пятьдесят седьмого хотелось жить и работать. Вся страна была на подъеме. Эпоха политической оттепели раскрыла для людей искусства новые возможности. Теперь дозволялось то, что раньше было строжайше запрещено. Газеты Москвы и Ленинграда писали о гастроях «Берлинер Ансамбля», с которым впервые познакомился советский зритель, на устах у театралов были имена Брехта, Елены Вайгель, все мечтали попасть на «Матушку Кураж» и «Кавказский меловой круг»... Широко освещался в прессе кинофестиваль, проходивший тогда в Канне, и другие значительные события в области культуры.

Можно представить себе, какие противоречивые чувства обуревали Вертинского, когда он отправлялся петь для театральных ветеранов. Выступить перед теми, кто уже закончил свой путь на сцене, было, наверное, больно. Это было и невероятно ответственно: ведь для тех, кто сидел в зале, в искусстве не существовало секретов. Но встреча с ними могла вызвать и светлое одухотворение. Встреча со старыми друзьями всегда вдохновляет и очищает.

Вот каким Ю. Алянский увидел артиста за день до его смерти: «Вертинский держался очень прямо, светлый английский костюм в крупную клетку сидел на нем превосходно, артист выглядел в нем молодо. Вертинский был сдержан, немногословен, суховат. Кто знает, о чем он думал в эти минуты!

— Покажите нам с Брехесом рояль, мы попробуем». На следующий день, когда Вертинский и Брехес находились в гостинице, артисту сделалось плохо. Начался сердечный приступ. Лекарства под рукой не оказалось. Когда приехала бригада скорой помощи, было уже поздно. Вертинского не стало.

Тело его было доставлено самолетом в Москву. Театрально-музыкальная общественность прощалась с ним в здании театра эстрады на площади Маяковского.

Одним из тех, кто стоял возле гроба в почетном карауле, был писатель Юрий Олеша, знавший Вертинского еще в годы его первых выступлений. «Я познакомился с ним, — писал Олеша, — в редакции какого-то одесского журнальчика, куда он вошел, наклоняясь в дверях, очень высокий, в сером костюме, с круглой, казавшейся плешивой, головой, какой-то не такой, каким казалось, он должен был оказаться». Это было году в 1918-м. И вот спустя сорок лет, 23 мая 1957 года Олеша увидел артиста в последний раз: «Меня поставили в почетный караул в головах по левую сторону. Лежавший в гробу уходил от меня вдаль всей длиной черного пиджака и черных штанов. Из лица я видел только желтый крючок носа, направленный туда же вдаль в длину, и видимый мне сверху... Кое-где на мертвом лежали цветы, например, белая молодая роза со стрельчатыми, еще не вошедшими в возраст лепестками».

Газеты не сообщали о смерти Вертинского. Я, во всяком случае, не смог обнаружить опубликованных некрологов в прессе тех дней. Возможно, просто не нашел, — хочется в это верить... Но искал со всей тщательностью.

Вместо ненайденного текста некролога мне хочется привести стихи Ильи Фоякова, в которых — земной, последний поклон благодарного слушателя великому артисту:

Я слушал этого певца —

Усталого, больного —  
За две недели до конца  
Его пути земного.  
Я помню: в клубный зал пришли  
Изящные старушки.  
Я помню платья до земли  
И на вуалях — мушки.  
И был мне бесконечно чужд  
И вчуже интересен  
Мир позабытых чувств,  
Тех жестов, слов и песен.  
А зал, как мог, сходил с ума,  
Пристойно и старинно,  
Когда он пел, старик: «Я ма —  
Лень-ка-я балерина»,  
И пальцы к сердцу прижимал  
Худой, большого роста.  
Но я, конечно, понимал,  
Что все не так-то просто,  
И навсегда при мне, со мной  
Тот зал, рояль и рампа,  
На грани пошлости самой  
Смертельный риск таланта...

## Заключение

Вертинский был и остается непростой проблемой. Его можно безоговорочно не принимать, попросту игнорировать как явление искусства, что многие в наше время и делают, предпочитая ему певцов классического типа с сильными красивыми голосами (старшее поколение слушателей) или эстрадных певцов новейшей формации, рок-исполнителей (большая часть молодежи). Вертинский уязвим для критики. Особенно теперь, когда его уже нельзя наблюдать на сцене, когда сохранился в грамзаписи только голос... К тому же значительная часть опубликованных песен относится к тому времени, когда артист был в преклонном возрасте, и голос его утратил молодую свежесть. Вертинский никогда не спел для нас так, как он пел в 20–30-е годы, в период своего расцвета. По тем неважным записям конца 20-х годов, которыми располагает слушатель, и записям советского периода, да еще по описаниям мемуаристов можно только догадываться об истинных возможностях артиста.

Естественны и споры о том, насколько органичен Вертинский для русского театрально-музыкального искусства. В 50-е годы этот вопрос никто не пытался ставить, ибо ответить на него было бы невероятно сложно. Вертинский был принят публикой, обладал определенной известностью и — между тем — оставался той белой вороной, которая в силу своей необычной окраски всегда вызывает опасение соплеменниц. Не признанный гласно как певец, он был признан критикой в качестве киноактера и даже стал лауреатом Сталинской премии. А ведь в народе Вертинский-киноактер не вызывал такого энтузиазма, как Вертинский-певец. Может быть, мое сравнение кому-то покажется натянутым, и его действительно можно проводить лишь до строго определенной черты, но с Вертинским произошло то же, что в 70-е годы произойдет с В. Высоцким, гласно не признанным поэтом и певцом, которому зато удавалось пробивать стену официального молчания, получая роли в фильмах; это ему изредка позволяли, умело снижая давление пара в котле.

В 50-е годы еще далеко не пришло время авторской песни. Песни Б. Окуджавы оценивались на уровне подпольной блатной лирики. Вертинского не с кем было сравнивать, его могли только противопоставлять. Обаяние артиста осталось загадочным. Раскрывать причины этого обаяния оказалось бы, вероятно, даже небезопасным для самого Вертинского. Ведь существенная часть традиций, сложившихся в начале века и сформировавших искусство Вертинского, вычеркивалась из памяти народной, признавалась чем-то смердящим, смертоносным, воплощенным в одиозном слове «декаданс». Вспомним, как Вертинский маскировал текст Гумилева, выдавая его за свой собственный. Потом, когда эти традиции вернулись к нам, и советский человек получил возможность объективно разобраться в сильных и слабых сторонах футуризма, акмеизма и других направлений, стало ясно, что Вертинскому выпала честь стать (очень хрупким!) связующим звеном между 1910-ми и 1950-ми годами. Он восстанавливал разорванную связь времен. Это не всегда понимали, но в этом все же заключалась одна из скрытых причин силы его воздействия.

Когда я слушаю Вертинского сейчас, в 80-е годы, — я думаю о том, как он не похож на современных бардов, тоже объединяющих в одном лице поэта, композитора и исполнителя. Ведь он — сын еще той, давней-давней эпохи, когда культура интеллигенции еще не оторвалась от дворянской почвы, когда принято было «французское» воспитание... тем не менее та культура была нашей национальной культурой, и потому-то Вертинский понятен, он наш, русский артист. И, столь непохожий на Б. Окуджаву, В. Высоцкого или Б. Гребенщикова, он все же сродни им! Вернее сказать, они продолжили его традиции, создавая песни, глубоко раскрывающие невероятно сложный духовный мир русского человека, сомневающегося, бунтующего, жизнестойкого, могущего ради убеждений поступиться многим — положением, выгодой, даже репутацией лояльного гражданина — всем, кроме святого — любви к нашей земле, народу, любви к

Родине.

В марте 1989 г. широко отмечалось 100-летие со дня рождения Вертинского. В Москве, Киеве, многих других городах, в том числе и в Свердловске, прошли вечера-концерты в честь выдающегося артиста. В Киеве наконец-то вышли в свет отдельной книгой его мемуары «Четверть века без Родины». Фирмой «Мелодия» выпущен альбом, содержащий записи песен, ранее неизвестных советскому слушателю. В прессе, опубликованы и продолжают публиковаться воспоминания об Александре Николаевиче. Но все же очень многое в его жизни и деятельности остается непроясненным. Мы мало знаем о его скитаниях по Украине в 1918–1920 годах; практически ничего не известно о жизни в США, о пребывании во многих странах. Мы не видели многие его кинороли, не знаем текстов и музыки некоторых песен, от которых до нас дошли только названия.

Уверен, что работа по сбору и осмыслению новых материалов о Вертинском будет продолжена, ибо имя его и песни живут в нашей памяти.



# Литература

*Вертинский А.* Четверть века без Родины // Москва. 1962. № 3–6. *Вертинский А.* Сила песни // Советская эстрада и цирк. 1964. № 3. С. 25–27.

*Вертинский А.* Месье Дайблер // Неделя. 1964. 24 янв.

*Вертинский А.* Искусство требует жертв // Театральная жизнь. 1966. № 18.

Александр Вертинский. Печальный Пьеро: Песни и романсы из репертуара Мечислава Свенцицкого. Краков, 1970.

*Алянский Ю.* Ленинградские легенды. Л., 1985.

*Андреева В.* Эхо прошедшего. М., 1986.

*Ардов В.* Этюды к портретам. М., 1983.

*Ахматова А.* Стихотворения. Поэма без героя. М., 1977.

*Боровиков С.* Сказитель русской эстрады // Волга. 1975. № 3. С. 186–189.

*Балтер Б.* До свидания, мальчики! М., 1963.

*Бунин И. А.* Третий Толстой // Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т 9. Всеволод Иванов — писатель и человек. М., 1975.

*Галицкий В.* Театр моей юности. Л., 1984.

*Гершуни Е.* Рассказываю об эстраде. Л., 1968.

*Гнесин М.* Статьи. Воспоминания. М., 1961.

*Грушко Н.* Ева. Стихи. Пг., 1922.

*Дмитриев Ю.* Театры миниатюр // Русская художественная культура XIX — начала XX века. М., 1977.

*Жаров М.* Жизнь. Театр. Кино. М., 1967.

*Зеленая Р.* Разрозненные страницы. М., 1981.

*Золотницкий Л.* Александр Вертинский // Воображаемый концерт. Л., 1971. С. 130–132.

*Ильина И.* Возвращение. М., 1969.

*Ильина Н.* Дороги и судьбы. М., 1983.

*Ильичев Я.* Сиваш. Л., 1961.

*Иофьев М.* Профили искусства. М., 1965.

*Кадочников И.* Страницы из дневника актера // Простор. 1983. № 3. С. 188–189.

*Козулин Б.* Искусство, которое не повторить // Веч. Свердловск. 1977. 5 февр.

*Краснянский Э.* Встречи в пути. М., 1967.

*Кугель А. Р.* Профили театра. М., 1929.

*Кугель А. Р.* Театральные портреты. Л., 1967.

*Кузмин М.* Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923.

*Кузнецов Е.* Из прошлого русской эстрады. М., 1958.

- Летопись жизни и творчества Ф. Шаляпина. Л., 1985. Т. 2.
- Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов. М., 1960. Т. 1. С. 236; Т. 4. С. 436. *Нежный И. В.* Былое перед глазами. М., 1963.
- Неизвестные письма Бунина // Сов. культура. 1987. 17 сент.
- Нестьев И. В.* Звезды русской эстрады. М., 1974.
- Никулин Л.* Маленький креольчик // Огонек. 1929. № 6.
- Олеша Ю.* Ни дня без строчки // Избранное. М... 1983.
- Паустовский К.* Повесть о жизни // Собр. соч.: В 6 т. М., 1957. Т. 3. *Пильский П.* Роман с театром. Рига, 1929.
- Письма М. Горького и Ф. Шаляпина // Новый мир/ 1986. № 1. *Погодин Н.* Где вы теперь? // Огонек. 1928. № 50–52.
- Почему мы вернулись на Родину. М., 1983.
- Рахилло И.* Вертинский // Лит. Россия. 1978. 7 июля.
- Райт-Ковалева Р.* Человек из «Музея Человека» // Звезда. 1976. № 6.
- Родкин Б. С.* Вся театрально-музыкальная Россия. 1914–1915. Пг., б. г.
- Русская советская эстрада. 1930–1945. М., 1976.
- Русская поэзия в отечественной музыке. М., 1966.
- Рудницкий К.* Александр Вертинский // Театр. 1988. № 2.
- Северянин И.* Victoria Regia // Пг., 1915.
- Свенцицкий М.* Александр Вертинский // Пшекруй. 1970. № 1341–1342.
- Слащев Я.* Крым в 1920 г. М., 1924.
- Слонова И.* Жизнь на сцене. М., 1971.
- Смоктунувский И.* Время добрых надежд. М., 1979.
- Сокольский С.* Пляшущая лирика. Пг., 1916.
- Утесов Л. О.* Записки актера. Л., 1939.
- Утесов Л. О.* Спасибо, сердце! Л., 1976.
- Филиппов Б.* Актеры без грима. М., 1967.
- Фоняков И.* Вертинский // Лит. Россия. 1968. 20 сент.
- Хаиндрава Л.* Очарованная даль // Лит. Грузия. 1987. № 9. С. 95–100.
- Ходотов Н.* Близкое — далекое. Л., 1962.
- Шнейдер И.* Записки старого москвича. М., 1970.
- Штейн А. П.* Небо в алмазах. М., 1970.
- Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969.

# Приложение

## ИЗДАНИЯ ПЕСЕН

*(составлено с участием С. Л. Пестова)*

**Изд-во «Прогрессивные новости» Б. Л. Андржеевского.**

Песни публиковались отдельными выпусками в стереотипном оформлении; первая песня вышла в конце 1915 г., последняя — в конце 1917 г.:

1. Минуточка (романс).
2. Маленький креольчик (романс-аризетка). Посв.: «Королеве экрана Вере Холодной».
3. Песенка о трех пажих (романс).
4. Лиловый негр (романс). Посв.: «Королеве экрана Вере Холодной».
5. Колыбельная песня. Посв.: «Лидочке Джонсон».
6. Жамэ. Попугай Флобер. Посв.: «В. В. Максимову».
7. В голубой далекой спальне.
8. Кокаинеточка (романс-аризетка).
9. Оловянное сердце. Посв.: «Е. Л. Гитлевич».
10. Ваши пальцы пахнут ладаном.
11. Бал господен.
12. Я сегодня смеюсь над собой.
13. Безноженька. Посв.: «Б. Л. Андржеевскому».
14. Пес Дуглас.
15. То, что я должен сказать. Посв.: «Их светлой памяти».
16. Снежная колыбельная.
17. Дым без огня.

**Изд-во Т/Д Детлаф и К.**

Отдельные выпуски 1916–1917 гг. в стереотипном оформлении:

1. Карлик маленький [\[44\]](#).
2. Глупая песенка. Посв.: «Танцовщице Александре Робен».
3. Жамэ.
4. Кокаинеточка.
5. Оловянное сердце.
6. Колыбельная песня (сл. Саши Черного). Посв.: «Лидочке Джонсон».

7. Фарфоровый Пьеро, (ариэтта-романс, сл. и муз. Е. Оленина), Посв.: «Милому А. Н. Вертинскому».
8. Ваши пальцы пахнут ладаном.
9. Минуточка.
10. Маленький креольчик.
11. Лиловый негр.
12. Бал господен.
13. Пес Дуглас.
14. Я сегодня смеюсь над собой.
15. Сердце в петлицу (мелодекламация. Муз. А. Александрова).
16. Безноженька.
17. То, что я должен сказать.

**Изд-во Андрея Дидерихса. Ростов н/Д.**

Серия «Печальные песенки». Отдельные выпуски 1918 г. в стереотипном оформлении:

1. Маленький креольчик.
2. Кокаинеточка.
3. Минуточка.
4. Попугай Флобер.
5. Лиловый негр.
6. То, что я должен сказать.
7. Я сегодня смеюсь над собой.
8. Ваши пальцы пахнут ладаном.
9. Безноженька.
10. Бал господен.

Серия «Новые песенки»:

1. Аллилуйя.
2. За кулисами.
3. Буйный ветер.
4. Это все, что от Вас осталось.
5. Панихида хрустальная.
6. Сероглазочка.

**Изд-во Б. Я. Аккерштейна. Харбин.**

Серия «Песенки А. Н. Вертинского». Отдельные выпуски 1919 г. в стереотипном оформлении:

1. Ваши пальцы пахнут ладаном [\[45\]](#).

**Изд-во «Свободная песнь». Одесса.**

Серия «Печальные песенки Александра Вертинского». Отдельные выпуски 1920 г. в стереотипном

оформлении:

1. Я сегодня смеюсь над собою.
2. Лиловый негр.
3. Панихида хрустальная. Посв.: «Валентине Саниной».
4. Аллилуйя.
5. Ваши пальцы пахнут ладаном.
6. Это все, что от Вас осталось.
7. За кулисами.
8. Буйный ветер.
9. Молитва за Россию (сл. Н. Агнивцева).
10. Портрет Валентины[46].

**Изд-во «Леон Валащик». Петроград.**

Серия «Печальные песенки А. Н. Вертинского». Отдельные выпуски 1920–1922 гг. в стереотипном оформлении:

1. Минуточка.
2. Маленький креольчик.
3. Песенка о трех пажах.
4. Лиловый негр.
5. Колыбельная песня.
6. Жамэ.
7. В голубой далекой спальне.
8. Кокаинетка.
9. Оловянное сердце.
10. Ваши пальцы пахнут ладаном.
11. Бал господен.
12. Я сегодня смеюсь над собой.
13. Безноженька.
14. Пес Дуглас.
15. То, что я должен сказать.
16. Сероглазочка (Портрет Валентины).
17. Снежная колыбельная.
18. Дым без огня.
19. Аллилуйя.
20. За кулисами.
21. Буйный ветер. Поев.: «Валентине Саниной».

22. Панихида хрустальная.
23. Это все, что от Вас осталось.
24. Фарфоровый Пьеро.

**Изд-во «Маски». Главлит. Москва.**

Отдельные выпуски 1920–1923 гг. в стереотипном оформлении:

1. Попугай Флобер.
2. Я сегодня смеюсь над собой.
3. Песенка о трех пажках.
4. Фарфоровый Пьеро[47].

**Изд-во Леона Иджиковского.**

Отдельные выпуски 1922 г. (на польск. яз. Пер. Ст. Ратольда) в стереотипном оформлении. 26 песен. То, что прежде публиковалось в России, дополнено романсами «Забывать хочу, но нету сил», «Я был молодым».

**Изд-во «Серебряная лира».**

Отдельные выпуски 1920-х гг. (титульный лист — на русском и французском языках). Издано 25 песен. В стереотипном оформлении в основном повторяет издание Леона Валашика. Новые песни.: «Пьеро с мандолиной» (сл. М. Гальперина), «Да, я любил Ваши брови» и «О шести зеркалах».

**Изд-во «Аккорд». -Рига.**

Отдельные выпуски конца 1920-х гг. в стереотипном оформлении:

1. Голубая Испано-суиза.
2. Эх, душа моя.
3. Только раз бывают в жизни встречи.
4. Степь молдаванская.
5. Письмо к даме (сл. С. Есенина и А. Вертинского).
6. Танго «Магнолия».
7. Тихо... все тихо.
8. Ты успокой меня...
9. «Нюрочка».
10. Сероглазый король.
11. Моя звезда.
12. Панна Ирена.
13. Полукровка («Мне не нужна женщина...»).
14. Бал господен.
15. Пей, моя девочка.
16. Сероглазочка.
17. Минуточка.

**Рига.**

1. Кокаинетка [\[48\]](#).

**Изд-во С. Гая. Харбин.**

Отдельные выпуски 1920-х гг. в стереотипном оформлении:

I. Я сегодня смеюсь над собой [\[49\]](#).

**Краков. 1974.**

Сб. «Лиловый негр и другие романсы» (на польском и русском языках).

1. У всех усталых.

2. Кокаинетка.

3. Пей, моя девочка.

4. Колыбельная песня.

5. Песенка о трех пажках.

6. Бал господен.

7. За кулисами.

8. Минуточка.

9. Лиловый негр.

10. Буйный ветер играет с терновником.

II. Маленький креольчик.

12. Ваши пальцы пахнут ладаном.

13. То, что я должен сказать.

14. В степи молдаванской.

15. Пани Ирена.

16. Сероглазочка.

17. Снежная колыбельная.

18. Это все, что от Вас осталось.

19. Дорогой длинною.

Было и много других изданий песен: в Софии, Париже, Нью-Йорке и т. д. Название издательства и год выпуска в них, как правило, не указаны.

## **ГРАМЗАПИСИ**

О грамзаписях песен Вертинского опубликовано много неверных, непроверенных суждений. Так, К. Рудницкий писал о наличии дореволюционных записей, в то время как таковых просто не было. Существует устная легенда о том, что Вертинский записал в 1918 году в Одессе две песни. В принципе это не исключено, но данного диска никто из коллекционеров, насколько мне известно, не видел.

Вертинский начал записывать свои песни и романсы в конце 1920-х годов, во всяком случае, после 1925 года, после появления электрозаписи; его первые грамзаписи сделаны именно этим способом

фирмой «Сирена-электро» (Польша). Позднее, в 1930-е годы, он записывался фирмами «Парлофон» (Германия) и «Коламбия» (Англия, США и др. страны). «Парлофон» записывала его голос в сопровождении рояля (концертмейстер А. Блох). Фирмой «Коламбия» Вертинский записывался в сопровождении оркестра.

В СССР, вопреки утверждениям К. Рудницкого о запрете на записи песен Вертинского в 1940-е и начале 1950-х годов, первые грамзаписи были сделаны в 1944 г. на Апрелевском заводе.

#### **Грампзаписи Апрелевского завода (1944 г.)**

Пробные: 1. «Прощальный ужин» (двусторонняя); 2. «Марлен. Холливудская песенка»; 3. «Палестинское танго»; 4. «Над розовым морем»; 5. «Мадам, уже падают листья»; 7. «Без женщин»<sup>[50]</sup>.  
Массовые: 1. «Ее письмо на фронт»; 2. «Куст ракитовый»; 3. «В степи молдаванской»; 4. «Чужие города»; 5. «Иная песня»; 6. «Прощальный ужин»; 7. «Матросы»; 8. «Маленькая балерина»; 9. «Марлен»; 10. «В синем и далеком океане»; 11. «Юность мира».

Следующие диски были выпущены уже в 1950-е годы: **трест «Мосгор-пластмасс»** (между 1950 и 1957 годами): «Куст ракитовый», «Маленькая балерина»;

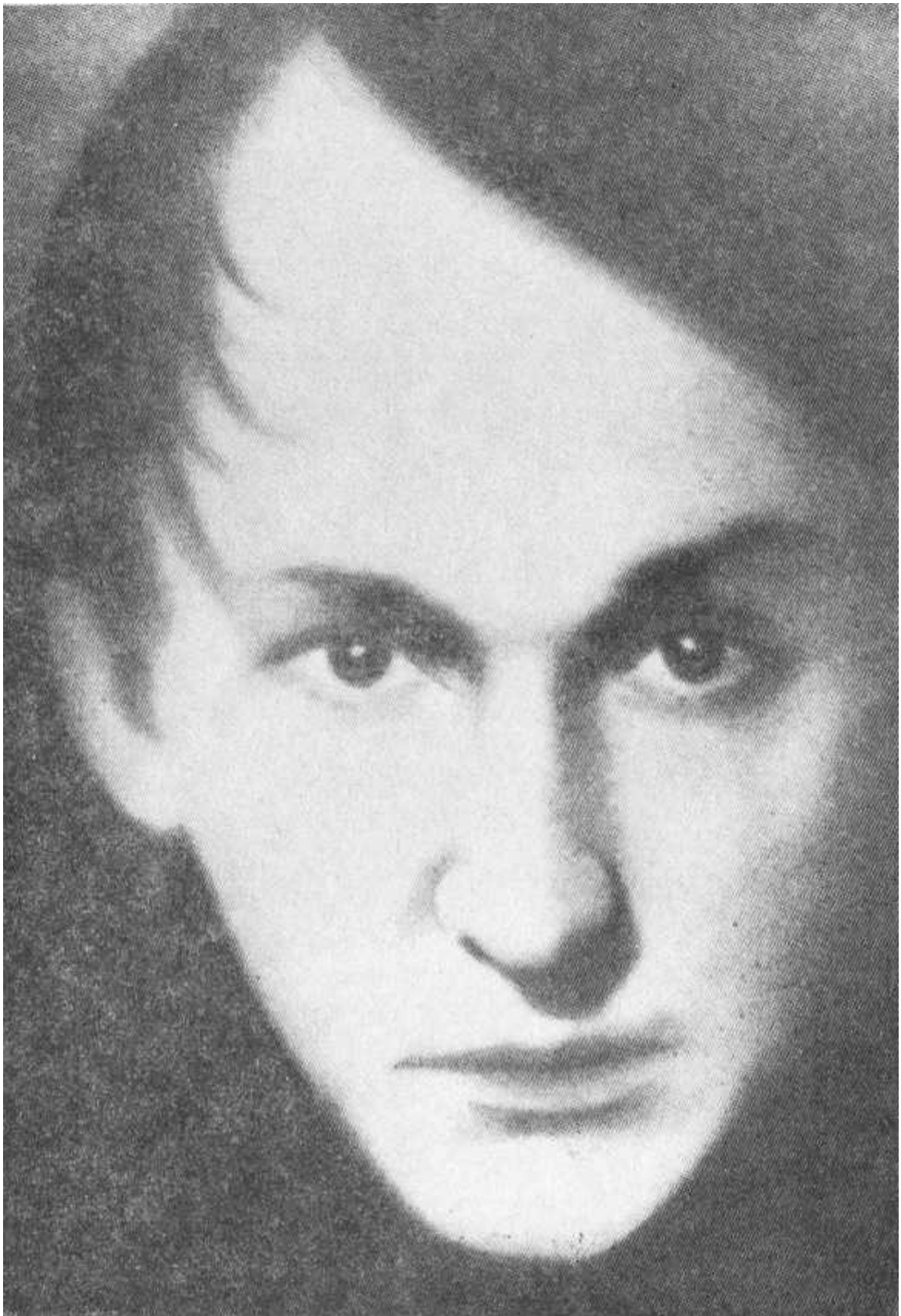
**Ленинградский совнархоз:** «Куст ракитовый», «Маленькая балерина».

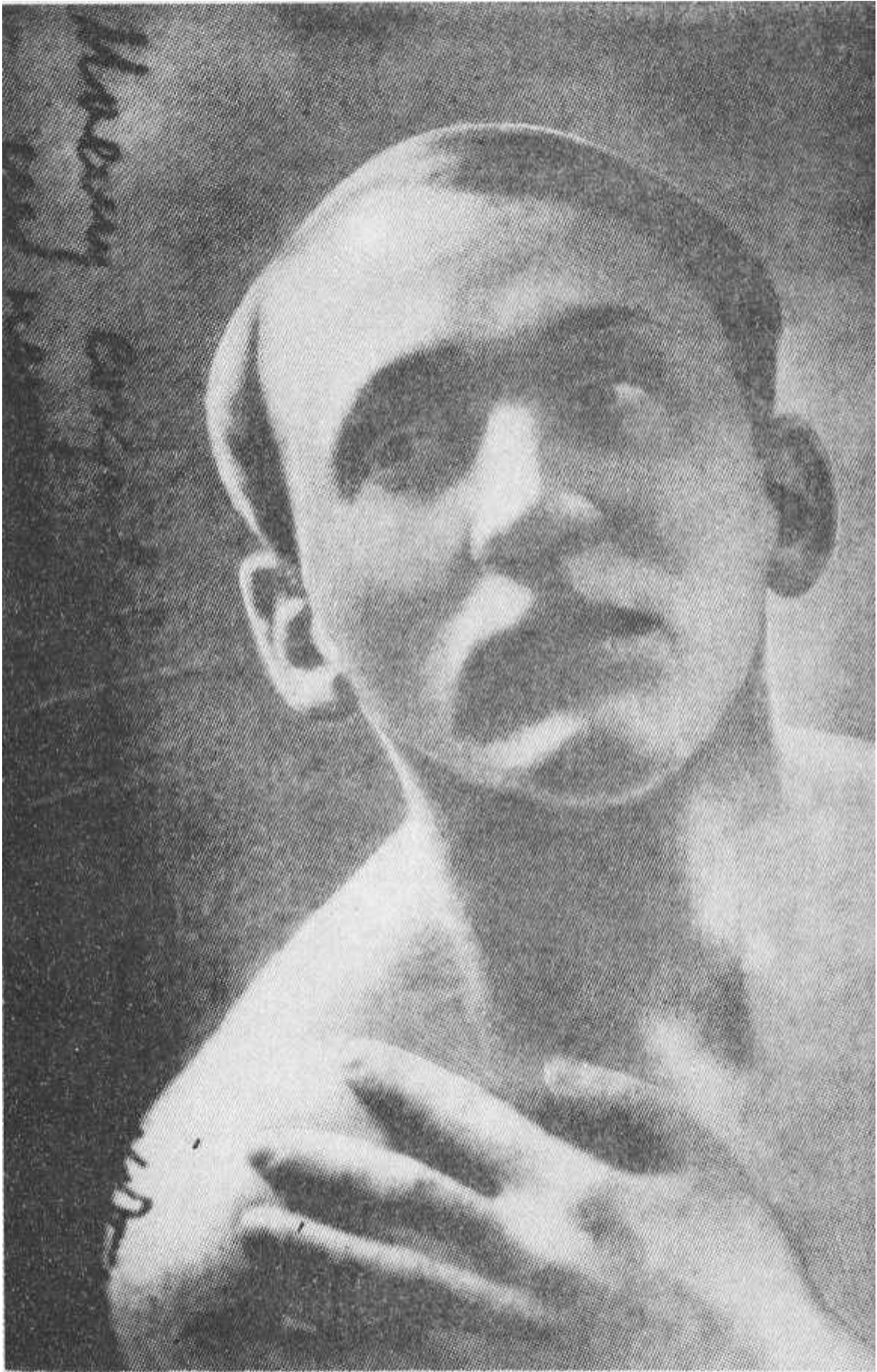
В начале 1970-х годов **фирма «Мелодия»** выпустила два диска-гиганта, а в 1982-м году — третий диск-гигант. Выпущены также две небольшие гибкие пластинки.

Наиболее масштабное издание записей — альбом **фирмы «Мелодия»** (два диска), выпущенный в 1989 г. Из 28 песен альбома многие были опубликованы в СССР впервые.

Состав альбома: 1. Белый пароходик. 2. Желтый ангел. 3. Концерт Сарасате. 4. Рафинированная женщина. 5. Испано-сюиза. 6. Бразильский крейсер, 7. Баллада о короле. 8. Бал господень. 9. Дым без огня. 10. Лиловый негр. 11. То, что я должен сказать. 12. Не было измены. 13. Минута на пути. 14. Дни бегут. 15. Бессмертный бес. 16. Черный карлик. 17. 14-е июля. 18. Игуменья. 19. Сумасшедший маэстро. 20. Китеж. 21. Ваши пальцы пахнут ладаном. 22. Снежная колыбельная. 23. Злые духи «La Nuit de Noël». 24. Китайская акварель. 25. Сумасшедший шарманщик. 26. Ты успокой меня. 27. Минуточка. 28. Только раз бывают в жизни встречи.









В. Гранова.

ПЪСЕНКИ А. Н. ВЕРТИНСКАГО.

АРИЭТКИ ПЪЕРО

Цена 1 руб. 50 коп.

Издательство "Сатира"

Москва, Мясницкая ул., д. 15



# О. ОРИГИНАЛЬНЫЯ ПЪСЕНКИ

(АРИЕТКИ ПЬЕРО)

==== А. Н. ВЕРТИНСКАГО. ====



А. Н. Вертинскій.



1. Милый мой	Цена 50 коп.
2. Милый мой красавица	75
3. Письмо о зрелых годах	75
4. Письмо маме	50
5. Как бы мне хотелось	75
6. Девочка (песня) Колуца фонберга	75
7. Ты глупый, дивный мальчик	50
8. Как бы мне	50
9. Оставь же сердце	50



Изданы только въ изданіи „ПРОГРЕССИВНЫЯ НОВОСТИ“.

Остерегайтесь подделки, преслѣдуемой закономъ.

Издатель Б. Л. Андржеевскій.

Требуйте пѣсенки А. Н. ВЕРТИНСКАГО только въ изданіи „ПРОГРЕССИВНЫЯ НОВОСТИ“.



Закона 26 марта 1917 г.

Книги исполняются в единичном экземпляре издательством  
Т.А. Детлаф и К<sup>о</sup>, какы принадлежат издательству  
А. Н. Вертинский.

Все произведения от имени А. Н. Вертинского составляются исключительно  
самостоятельно Т.А. Детлаф и К<sup>о</sup>, без всякого рода участия от имени  
и под его именем, стилистической, иными образом представлять во время,  
Т.А. Детлаф и К<sup>о</sup>.

ПОПУЛЯРНЫЕ П Ъ С Е Н К И В Ъ ИСПОЛНЕНИИ

# Вертинского



Белоснежка.  
Карлик желтый.  
Глухая ослепка.  
Желез (Обая).  
Команчуха.  
Оловянное сердце.  
Минуточка.  
Колыбельная пьеса.  
Лилевый негодяй.



То что я должна сказать.  
Фарфоровый пьеро.  
Маленький вральничек.  
Ваши пальцы пыхнут  
лялономь.  
Песнь Дугласа.  
Вальс Господень.  
Я сегодня съелась надъ  
собой.  
Сердце въ петлицу.



Собственность издателя

Т/д ДЕТЛАФЪ и К<sup>о</sup>.

МОСКВА, Петровка, 3 и 31. Тел. 5-75-00 и 3-85-00  
Представительство для Ленинграда П. К. ДМИТРИЕВЪ  
Госпитальный дворъ, Телефонъ 40340.

Цена каждого полара 1,50.

№ 6

Цѣна 5 руб.

# ТЕАТРЪ

Вторникъ

12-13 Ноября 1919 г.

Среда



**Пьеро Арлекиновичъ Колумбининъ**

кавалъ на русской сценѣ.

онъ же печальный, на смотре на плавыя  
слезы, Шортинскій.





**П**ЕСНИ, РО  
МАН-СЫ  
ВЕРТИНСКИЙ. ПР.

**Попугай Флобер**  
(JAMAIS)

РОМАНС



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
**„МАСКИ“**



# PANI IRENA

*czyli sentymtalne dzieje  
jednej piosenki opowiada.*

**MIECZYSLAW ŚWIECICKI**



## SŁOWO O WERTYŃSKIM

KIEDY W 1934 roku prasa polska... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

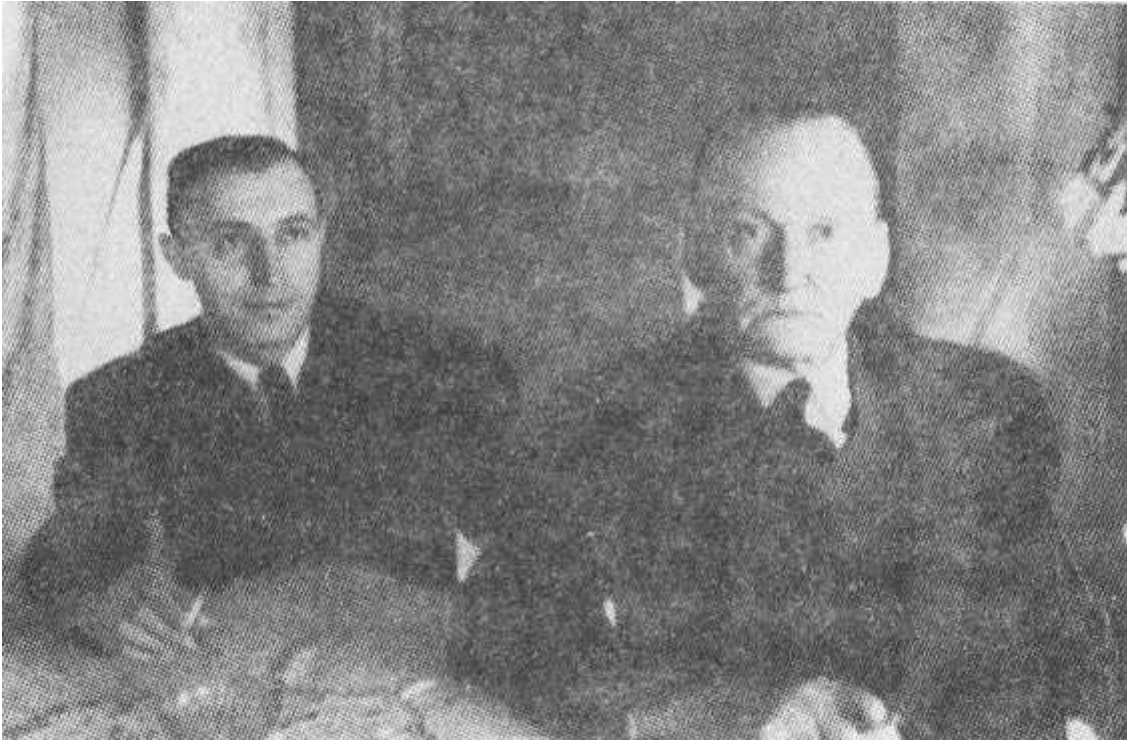
... (text continues in columns)

... (text continues in columns)

## JAK GO ŚPIEWAM?

... (text continues in columns)





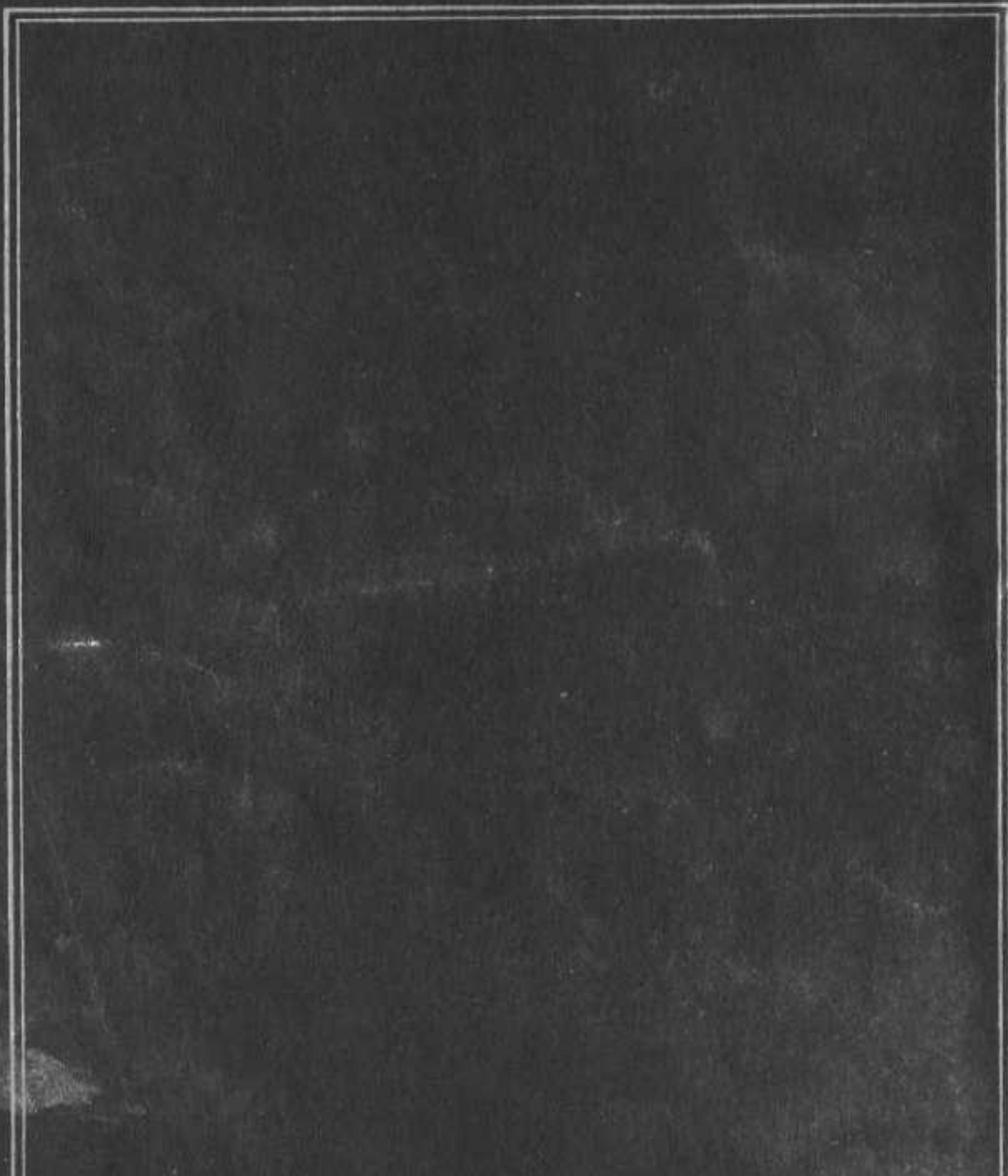
.







40 к.





# Примечания

## 1

ЦГАЛИ, ф. 2418, оп. 1, ед. хр. 165. Справка составлена родственниками сразу после смерти артиста.

## 2

Здесь и в дальнейшем цитирую мемуары по изданию в журнале «Москва» (1962. № 3–6).

## 3

ЦГАЛИ, ф. 350, оп. 1, ед. хр. 149.

## 4

В ЦГАЛИ в фонде Вертинского хранится папка, содержащая подготовительные материалы к работе над большой киноролью Тота по пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины». Документальными свидетельствами об этом фильме и о том, выходил ли фильм в прокат, не располагаю.

## 5

Из статьи «Театр, берегись!»

## 6

В словаре псевдонимов И. Ф. Масанова указано, что Pierre Pierrot один из псевдонимов журналиста и драматурга П. М. Соляного.

## 7

Трагичный юморист, юмористичный трагик,  
Лукавый гуманист, гуманный Ловелас...  
Художник-ювелир сердец и тела дам,  
Садовник девьих грез, он зрил в шантане храм...

## 8

Вертинский рассказывал об этом многим друзьям и знакомым, в том числе и М. Б. Брехесу. Статью обнаружить пока не удалось.

## 9

Кокаиновая эпидемия была тяжким бедствием для артистического мира. В состоянии кокаинового

брёда покончила с собой сестра Вертинского, талантливая певица.

Заметка в «Дивертисменте»:

А вот извещение в журнале «Сцена и арена»: «21 января в Баку отравилась кокаином артистка г-жа Комаровская, служившая в театре «Ренессанс». Покойная оставила записку, в которой просит никого в своей смерти не винить». Из журнала «Варьетэ и цирк»: «24 декабря в Баку скончалась, отравившись кокаином, шансонетная певица Н. Витас. Смерть глубоко опечалила сослуживцев покойной, знавших ее как хорошего товарища и доброй души человека». Этот краткий некролог помещен между некрологами С. Уточкина и Ан. Дурова.

## 10

Он укрылся за инициалами «А. А.» Авторы подобного рода заметок в «Театральной газете» обычно не указывались.

## 11

Тема «мертвого принца», «герцога сказочных лет» навеяна хорошо известной в те годы историей жизни и преждевременной смерти сына Наполеона I Франца, носившего титул герцога Рейхштадтского; его прозвище было — Орленок. В мелодраме Эдмона Ростана «Орленок» (1900) образ герцога сильно идеализирован.

## 12

Артист, впоследствии известный советский театральный деятель.

## 13

Творчество драматурга, режиссера, критика и художника Николая Евреинова, подарившего современникам «новое мерило ценности жизни — театральность» (Вас. Каменский), вообще наиболее полно выразило театрализацию общественно-политической жизни предоктябрьской эпохи.

## 14

По словам Жарова, Вертинский позднее подтвердил, что это был действительно последний концерт в Москве перед бегством на юг и за границу. Что ж, могу только констатировать, что память крепко подводила как Жарова, так и Вертинского! Описанный концерт никак не мог быть последним, поскольку Вертинский пел в Петровском театре почти вплоть до нового, 1918 года, о чем регулярно извещала «Рампа и жизнь». Так, 6 декабря 1917 года хроникер газеты писал о впечатлении от концертов артиста в первые дни декабря: «Он все так же напудрен, все так же печален и имеет все тот же шумный успех».

## 15

Корреспондент «Русского слова», поместивший большой материал о похоронах юнкеров и студентов, утверждал, что всего было убито 55 человек. В церкви Большого Вознесения отпевали не всех, 18 покойников были взяты родственниками. Архиепископ Евлогий заявил во время траурной панихиды: «Но

не напрасно пролилась кровь молодежи на стенах священного седого Кремля. Она соединяет нас воедино. Она воспрепятствует дальнейшему разложению нашей Родины. Она — искупительная жертва. Пусть же эта священная кровь послужит началом воскресения, возрождения нашей Родины...» и т. д. (Русское слово. 1917. № 249. С.1).

## 16

См. анонсы в «Русском слове»: «Петровский театр под упр. М. Н. Нининой-Петипа. В пятницу, 27 октября бенефис А. Н. Вертинского» (Русское слово. 1917. № 243 и № 244. 22 и 24 окт.).

## 17

Как правило, восприятие и было таким. Но, как показывает Я. Ильичев в книге «Сиваш», отдельные представители белой гвардии понимали истинный смысл песни: «...артист начал говорить известную свою песню о павших юнкерах, о ненужных жертвах («Напрасно начатой нами войны», — мысленно добавил Олег). В зале послышались всхлипывания. Кто-то, вероятно, мужчина, крикнул хрипло, грубо, будто подавился. Но артист был неумолим; он спрашивал юнкеров, нежных юношей в серых шинелях: «Кто заставил вас стрелять, какая сила бросила на штыки, и вы гибнете, гибнете?» Никто в зале не мог ответить. Это — рок, может быть, рука разгневанного бога; расплата за века жестокого владычества. Отцы терпкого поели, у детей оскомины. Но почему ему, Олегу, пропадать сейчас, отвечать за зверства Слащева? К горлу подкатилась судорога. Подавленный плач одних и истерические рыдания других заглушали голос артиста. Но голос звучал где-то внутри, распирал сердце. Не помня себя, Олег вскочил, беззвучно крича: «Довольно!»

В низком поклоне артист уже отступал к кулисам, а музыка тянула последний аккорд...»

## 18

До Октябрьской революции м-е Алли, как и Вертинский, выступал и программе Петровского театра миниатюр с номером «Французский весельчак».

## 19

Судьба Изы Яковлевны Кремер сложилась своеобразно. Она выехала за рубеж под влиянием первого фужа, убежденного контрреволюционера Хейфеца, с которым вскоре порвала. У нее были слава и материальная обеспеченность (ее голос и жизнь, как сообщала пресса, были застрахованы французским страховым обществом «Урбен» на сумму сто тысяч франков). Став женой аргентинского врача-психиатра и общественного деятеля Бермана, она принимала активное участие в работе общества аргентино-советской дружбы. Умерла в том же году, что и Вертинский (1957), во время сборов к поездке в СССР.

## 20

В 1920 году специальным постановлением Советского правительства театры миниатюр были ликвидированы «ввиду явно нетерпимого характера» (см. «Вестник театров». 1920. № 55. С. 12).

## 21

Вертинский оказался в тюрьме по необоснованному обвинению вследствие интриг некой влиятельной дамы. Преуспевающий международный вор и аферист Вацек, одно время разделявший камеру с Вертинским, позднее сумел передать ему крупную денежную сумму для подкупа чиновников и освобождения. Вацек сделал это бескорыстно, так сказать, из любви к искусству Вертинского.

## 22

Изящное стихотворение забытой ныне поэтессы Натальи Грушко состоит из трех строф (см. сб.: Ева. Пг., 1922). Вертинский дописал к ним еще три.

## 23

Поэтесса Раиса Блох, по словам Р. Райт-Ковалевой, долго жила в Париже и во время оккупации погибла в фашистском лагере смерти.

## 24

Как это часто бывает у Вертинского, рассказ о каком-то событии смешивается с подражанием литературному образцу. Здесь образцом послужило стихотворение И. А. Бунина «Одиночество». Сравним:

Что ж, прощай! Как-нибудь до весны  
Проживу и один — без жены...  
Что ж, камин затоплю, буду пить.  
Хорошо бы собаку купить...

## 25

Райские птички.

## 26

ЦГАЛИ, ф. 350, оп. 1, ед. хр. 149.

## 27

В последней записной книжке Вертинского есть запись: «Н. Погодин «Где вы теперь?». Журнал «Огонек». 1927. № 50, 51, 52». Артист знал об этой публикации и, вероятно, пытался отыскать ее, но, судя по записи, он не располагал точными данными. К тому же подобные публикации в 50-е годы стали исчезать (вырывались, вырезались) из периодики, хранившейся в библиотеке им. В. И. Ленина.

## 28

Ср. у Вертинского:

С тех пор прошли недели,  
И мне уж надоели  
И Джонни, и миндаль.

И, выгнанный с позором,  
Он нищим стал и вором,—  
И это очень жаль.

## 29

Сгоопег — эстрадный певец, шансонье (англ.).

## 30

Оно опубликовано в «Новом мире» за 1986 г. (№ 1. С. 192).

## 31

Архив ГЦТМ, № 3000893/697.

## 32

Авторство песни не установлено. Вряд ли ее создал Вертинский, но, по рассказам некоторых «шанхайцев», он ее исполнял наряду с другими ресторанными певцами.

## 33

Этот брак был заключен в 1924 году в Берлине. Спустя шесть лет супруги фактически разошлись. Тем не менее Ирена приехала в Шанхай через месяц после прибытия туда Вертинского, возможно, в расчете на возобновление супружеской жизни, которая все же вновь не сложилась.

## 34

У Суркова, насколько мне известно, нет стихотворения с таким заглавием. Вероятно, за основу был взят текст стихотворения 1942 года «Таня» («Расстались они у лесного костра...»).

## 35

ЦГАЛИ, ф. 2418, оп. 1, ед. хр. 180, с. 7.

## 36

ЦГАЛИ, ф. 2418, оп. 1, ед. хр. 180, с. 7.

## 37

Серия советских пластинок Вертинского была выпущена в 1944 году, после чего его песни не записывались в течение ряда лет (см. приложение в конце книги).

## 38

Порой Вертинский замечал, что даже присуждение Сталинской премии все же не смыло с его семьи прежние «грехи». Об этом красноречиво говорит его письмо начальнику Главного управления учреждений изобразительных искусств Комитета по делам искусств при Совмине Союза СССР Сысоеву П. М. В нем Вертинский, перечисляя свои заслуги и намекая на личную близость к В. М. Молотову, в резких выражениях добивается снятия негласного запрета на выезд его жены в приграничные города. Л. В. Вертинской необходима была поездка для прохождения учебной практики в Таллинн, в Одессу, но П. М. Сысоев под разными предлогами препятствовал этому. Александр Николаевич вынужден униженно — и вместе с тем высокомерно — разъяснять: «Отец моей жены был всю свою жизнь до смерти советским гражданином; он служил на Китайско-Восточной железной дороге, которая, как известно, обслуживалась советскими служащими. Он жил в Харбине, где у него и родилась дочь Лидия. Эмигрантом он никогда не был, и дочь его также не могла считаться эмигранткой. В девятнадцать лет она вышла за меня замуж, и, получив советское гражданство и паспорт, вместе со мной и 4-х месячным ребенком приехала в СССР по распоряжению В. М. Молотова в 1943 году...» и т. д. (ЦГАЛИ, ф. 2418, оп. 1, ед. хр. 136).

## 39

Архив ЛГИТМиК, ф. 1, оп. 2, № 177.

## 40

ЦГАЛИ, ф. 2418, оп. 1, ед. хр. 123.

## 41

Гастроли 1946 г. продолжались с 12 по 27 июня; в 1952 г. Вертинский пел в феврале месяце (с 21-го по 27-е), в 1955 г. — с 27 мая по 7 июня.

## 42

ЦГАЛИ, ф. 2418, оп. 1, ед. хр. 122.

## 43

ЦГАЛИ, ф. 2418, оп. 1, ед. хр. 59.

## 44

То же, что и «В голубой далекой спальне».

## 45

И другие. Точный состав серии не выявлен.

**46**

То же, что и «Сероглазочка».

**47**

Другие выпуски этой серии не установлены.

**48**

Не датировано.

**49**

Другие выпуски этой серии не установлены.

**50**

Все песни — в сопровождении М. Б. Брехеса.