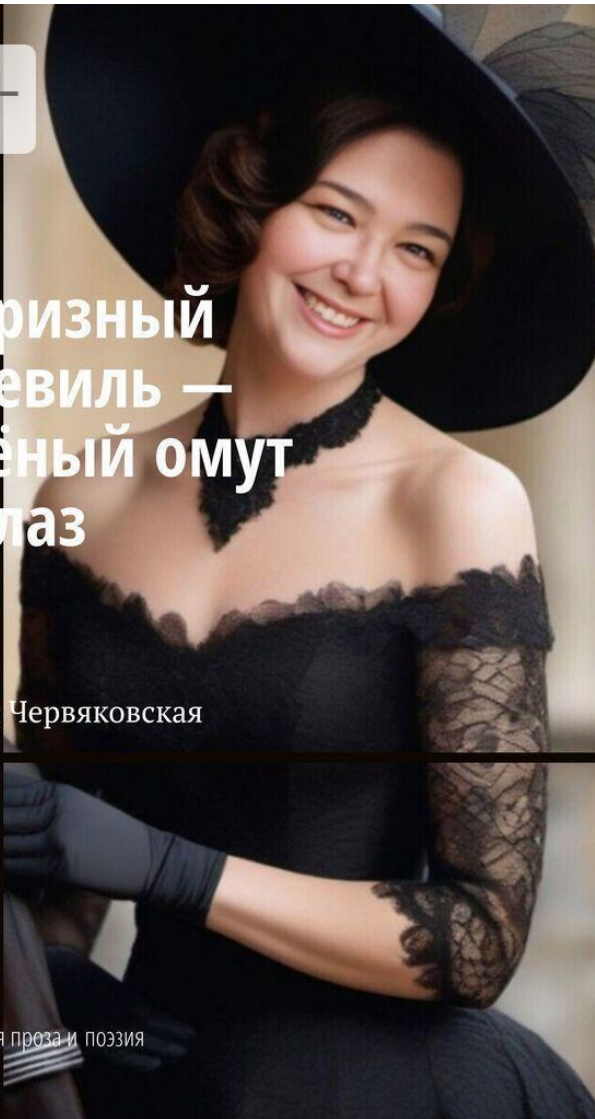


18+

Капризный водевиль — зелёный омут её глаз

Наталья Червяковская

Современная проза и поэзия



Наталья Червяковская
Капризный водевиль —
зелёный омут её глаз.
Современная проза и поэзия

<https://litres.ru/74253454>

ISBN 9785007056281

Аннотация

Книга «Капризный водевиль — зелёный омут её глаз» — вовсе не исторический роман, а изящное, почти воздушное сошествие в самое сердце театра, в трепетную душу водевиля. Это история любви — ослепительной, взаимной, как дуэт на бис — между князем Константином Александровичем и примадонной Марией Сергеевной Столетовой. Их чувство искрится и дышит непредсказуемостью, как само это жанровое волшебство: капризное, прекрасное, как зелёные глаза, — и манящее, как бездонный омут.

Содержание

Водевиль: история в улыбках, рифмах и аплодисментах	5
Конец ознакомительного фрагмента.	41

**Капризный водевиль
— зелёный омут её глаз
Современная
проза и поэзия**

Наталья Червяковская

© Наталья Червяковская, 2026

ISBN 978-5-0070-5628-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Водевиль: история в улыбках, рифмах и аплодисментах

Капризный водевиль — зелёный омут глаз,
Где сцена — озеро бездонного покоя.
Театр, твердят, с афиши начался,
С гвоздя, что держит номер за строкою.

Ясны деньки, твердившие свой вздор,
Столетия обернулись парой строчек.
У труппы актёрских душ — пустеющий собор,
Где каждый жест единственен и точен.

Актриса, милая, с улыбкою лукавой,
Выходит в свет софитов и кулис.
Её движенья — внешняя расправа
Над сердцем, что, как зритель, занялось.

Играет взгляд: то искра, то фиалка,
То дерзкий вызов, то смущённый вздох.
В ней каждый жест — как отзвук перевала,
Где ветер слов и музыку стреножил Бог.

На сцене вечер. Публика в забвенье.
Корсет стесняет талию, но грудь
Вздымается, как парус в день весенний,
Готовый в море роли упорхнуть.

Она не лжёт — играет, словно дышит,
В ней искренность — единственный каприз.
И зал, затихнув, её внемя слышит
Сквозь хриплый граммофон и вальса бриз.

Глаза — вода, зелёная, бездонна,
Где тонут все ремарки и стихи.
Она легка, как белая корона
Над кучей пыльных, роскошных париков.

А за кулисой — ссоры и интриги,
Исписанный пометками листок,
Но выйдет — и в партере, словно в книге,
Забьётся сердце на двенадцать строк.

Она смеётся, плачет и хохмит,
В ней сотня душ и ни одной фальшивой.
А где-то там суфлёр уже хрипит,
Что роль её — быть вечно торопливой.

И вновь звонок. И занавес колышет
Дыханье сотен душ в одном глотке.
Она стоит — и время еле дышит,
Застыв на том невидимом витке,

Где слово — плоть, а пауза — пронзает,
Как тонкий луч сквозь сумрак антреприз.
Она берёт свой голос, что летает,
И превращает в осязание рифм.

Здесь нет границ: ни рампы, ни портала,
Лишь свет в глазах, что сводит всех с ума.
Актриса, что так искренне играла,
Сама себе не верит — и сама

Себе — судья и вечная актриса,
Что держит мир в скрещении лучей,
Где даже боль становится капризом,
А счастье — ролью, что всего нужней.

В гримёрной — тишь. Разбросаны помады,
И пудра оседает на плечах.
Она смывает образы и лики,

Как будто сбрасывает тяжесть второпях.

Но взгляд живёт — зелёный, ненасытный,
Уже выпускает завтрашний пролог.
А за окном всё тот же город спитный,
Что для неё — лишь сцены предлог.

В ней нет усталости — есть вечная готовность
Сгорать и воскресать в чужих словах.
Любовь, разлука, ревность и виновность —
Всё примешала жизнь в её штрихах.

Но вот она смеётся: «Это проба».
Встаёт, берёт помятый кардиган,
И тени закулисного микроба
Стирает лёгким жестом, просто так.

А завтра вновь — репетиций разметка,
И режиссёр кричит: «Ещё! Слаба!»
Она жуёт сухую сигаретку
И правит жест, что впишется в слова.

Ей важно всё: как падает ресница,
Как свет лежит на скулах и висках,

Как скрипка плачет, чтобы не случиться
Фальшивой ноте в этих же строках.

Она — перфект в бесшумной интонации,
Где каждый вдох — последний и живой.
И зритель вновь, забывший все названия,
Выходит в ночь с распахнутой душой.

Вечерний дождь. Фойе пустеет к ночи.
Она стоит у зеркала одна
И держит паузу, что длится многоточий,
Пока не смоеет гримная волна.

А после — тихо, в плащ укутав плечи,
Выходит в мир, где нет уже стихов.
И город, что не выучил ни речи,
Ей дарит шум случайных этажей.

Но завтра — вновь. И занавес, как крылья,
Раскроется под шёпот первых нот.
Игра не лжёт. Игра сродни усилию,
Что превращает в вечность поворот.

Водевиль... Слово это ныне звучит почти как архаизм,
точно пыльный бархат кресла в забытой ложе, где время осе-

ло серебристой пылью на парчу и позолоту. Ещё миг — и мобильный век поглотит его без остатка, оставив лишь сухую строку в энциклопедии театральных терминов, словно засушенный цветок меж пожелтевших страниц. Но пока живы те, кто помнит запах кулис — терпкую смесь пыли, духов и предчувствия чуда; кто видел, как вспыхивают рампы, золотя лица актёров и выхватывая из тьмы их живые, дышащие черты, — слово это не умрёт. Я говорю ныне о настоящих людях, а не о тех, что скроены по одинаковому лекалу — с губами, грудями и тощие до прозрачности, точно призраки самих себя. О нет, не мне судить — дело сие неблагодарное и хлопотное, как ловля мотыльков на лету. Но есть ещё ценители, для которых театр — не просто развлечение, а само дыхание жизни, где каждая морщинка на лице актёра — исписанный свиток судьбы, каждый жест — поэма, сложенная без слов.

Итак, что же такое водевиль? Чтобы постичь сие, перенесёмся в самый исход девятнадцатого века. Россия тогда дышала предчувствием перемен — где-то вдалеке уже погромыхивали раскаты будущих гроз, а на подмостках императорских и частных театров царил лёгкий, искромётный жанр, подобный бокалу шампанского на краю пропасти. Водевиль — не просто комедия. Это фейерверк остроумия, музыкальная безделушка, кружево из песенок, танцев и неожиданных поворотов, сплетённое искусной рукой. Он родил-

ся во Франции, на бульварах Парижа, где воздух пропитан вольностью и смехом, но в России обрёл свою душу — стал зеркалом светских гостиных, уездных романов и казусов из помещичьей жизни, где каждая страсть превращалась в улыбку.

Представьте себе вечер в Александринском театре. Хрустальные люстры заливают зал живым, мерцающим светом; партер, словно сад на закате, шелестит шёлком и вздохами вееров, ложи горят россыпью бриллиантов. Дирижёр взмахнул палочкой — и увертюра ворвалась в пространство, озорная, с переливчатой трелью флейт и звенящей упругостью струн. Занавес раздвинулся, открыв гостиную, где каждая вещь участвует в игре: кресла расставлены так, будто вот-вот пустятся в пляс, портреты на стенах поглядывают с лукавой усмешкой, и даже камин потрескивает в такт музыке, подчиняясь ритму. На сцене возникают лица, узнаваемые с первого взгляда: ветреный гусар, клянущийся в любви трём барышням разом; уездная мечтательница с тетрадью стихов; старый помещик, ревниво прячущий сметану от приживалок; и лакей, дерзко нарядившийся графом. Все поют, все кружатся в танце, и каждое движение — чистейшая суть пуганицы, что непременно растает в раскатах всеобщего смеха.

Секрет водевиля — в его быстроте. Три акта, как три вздоха, — и ни одного лишнего мгновения. Интрига закручива-

ется в первой же сцене: героиня роняет перчатку, герой поднимает её и целует — и вот уже половина зала шепчет: «Ах, как мило!» Затем — песня: куплеты, где каждое слово — отточенная острота, где рифма бьёт в самую цель, а припев подхватывает весь зал. Танцуют все — от капризных субреток до солидных отцов семейства, которые вдруг, забыв про долги и ипотеку, пускаются в кадрили. Да, ипотека существовала и в XIX веке — и в Европе, и в России: тогда уже развивались механизмы залога недвижимости для долгосрочных ссуд. А в финале — обязательный всеобщий хор, где правда торжествует, любовь соединяет сердца, а злодей получает по заслугам, но с такой доброй усмешкой, что обижаться на него решительно невозможно.

Но не думайте, что водевиль — всего лишь легкомысленная забава. Он смеялся над тем, что жгло и ныло: над чиновничьим чиновпочтанием, сгибающим спину в три погибели; над помещичьей скукой, что тянется, как липкая паутина; над чувствами пылкими, но слепыми, как летучие мыши в полдень. Когда герой, запутавшись в трёх соснах, беспомощно топтался на месте, зритель с изумлением узнавал в нём самого себя. А когда героиня, облачившись в мужской камзол, виртуозно обводила вокруг пальца всех женихов, зал взрывался аплодисментами — в честь женской смекалки, которая в ту пору ценилась на вес золота. Водевиль был эликсиром от чёрной хандры, от политических бурь, от щемящей тоски

по утраченной юности. Он, подмигнув, шептал: «Жизнь — нелепая штука, но тем и прекрасная, что её можно спеть и станцевать».

Были в этой музыке и свои мастера. Некрасов, прежде чем закалить голос в суровом поэте народной скорби, пробовал перо в водевилях — сочинял куплеты, от которых фыркали в ладони, пряча улыбку в кружевной платок. Ленский, актёр и драматург, рассыпал свои пьески, как конфетти с ветреной руки, — и каждая уносилась в провинцию, где её ставили с восторгом, сбивая пыль с кулис. А Чехов, устав от гнёта тягостной драмы, написал «Медведя» и «Предложение» — те же водевили, только подёрнутые дымкой грусти, словно осенний лист, припорошённый первым снегом. Потому что даже в самом смешном казусе уже чувствовался надлом — конец эпохи, уходящей под занавес. Водевиль не был высоким искусством, его не ставили в ряд с трагедиями Шекспира или комедиями Гоголя, но он жил — в каждой зале, в каждой усадьбе, где находился рояль, по клавишам которого ещё скользили чьи-то пальцы, и шкаф с пыльными нотами, хранившими эхо давнего смеха.

Вещь, что вы зовёте водевилем, не выносит паузы. Замешкался актёр — и жанр мёртв. Фальшивый куплет — и зал свистит. Весь он — на острие, на цыпочках, на взлёте. И то была не лёгкость беспечности, а лёгкость канатоходца, ба-

лансирующего над пропастью. Россия конца века — с её крестьянскими бунтами, с робким, но упрямым ростком марксизма, с трещиной, ползущей по имперской тверди, — выбирала водевиль, быть может, потому, что смутно чуяла: завтра смеяться будет некогда. А пока — пойте! Пока переодевайтесь из лакеев в графов, пока верьте, что случайное признание в любви способно исправить всё.

Водевиль умер, когда настало то самое «завтра». Двадцатый век, с его кровавыми войнами и грохочущими революциями, не оставил ему ни единого шанса. На сцену ворвались плакат и агитка, а следом — суровый, непреклонный реализм, где уже не танцевали, где смех казался неуместным. Но отблеск той искры остался. Когда вы сегодня смотрите старый фильм или телеспектакль, где герои ни с того ни с сего затягивают озорные куплеты, где хрупкий сюжет держится на одном недоразумении, как воздушный шар на ниточке, — вы видите внука того самого водевиля. Он сменил костюм, переиначил язык, но дух его — лёгкий, дерзкий и неубиваемый — всё так же порхает по подмосткам, напоминая нам, что над любой, даже самой чёрной пропастью, если только сильно захотеть, можно расстелить ковёр из смеха и музыки.

Вот что есть водевиль. Не просто жанр — улыбка эпохи, брызнувшая акварелью на тончайшей бумаге, что чудом уцелела в вихре лет. И ныне, читатель, вслушайся: сквозь пожел-

тевшие строки, сквозь паутину забвения доносится до тебя тот далёкий, почти истаявший звон хрустальных бокалов и рассыпчатый, как весенний град, говор аплодисментов, что взлетают в тишину минувшего.

Точное происхождение слова «водевиль» до сих пор окутано тайной даже на его родине, во Франции. Одни полагают, что это искажённое «*val de Vire*» — долина реки Вир в Нормандии, где некогда творил поэт Оливье Басселен. Именно здесь он слагал задорные песни, прозванные «водевирами», а затем — «водевилями». Другие же возводят термин к «*voix de ville*» — «городские песни», «голоса улиц». Изначально водевилем называли финальный куплет, обращённый прямо в зрительный зал, словно прощальный дар автора. Со временем это имя перешло на весь жанр — комедийное драматическое произведение, где песня, танец и заключительный куплет «в публику» стали обязательными спутниками лёгкого, искромётного сюжета, стремительного действия и небольшого круга персонажей.

История этого слова напоминает течение самой реки Вир: тихое у истока, оно постепенно набирает силу, разветвляется, вбирает в себя притоки новых значений и, наконец, впадает в широкое море европейской культуры. Нормандская долина, где пахло яблоками и сырым сеном, стала колыбелью песен, которые не требовали особого слуха, но требо-

вали живого ума. Оливье Басселен, если верить преданию, был не столько поэтом в высоком смысле, сколько балагуром и остроловом. Он высмеивал сеньоров, подсмеивался над церковниками, воспевал простые радости крестьян и горожан. Его куплеты распевали на постоялых дворах и ярмарках, передавая из уст в уста, и в этой устной стихии имя автора стёрлось, а песни остались. «Водевир» — слово, пахнущее травой и вином, — стало обозначать всякую озорную песенку с двойным дном, где за внешней лёгкостью пряталась острая насмешка.

Вторая версия — «voix de ville» — не менее поэтична, хотя и лишена географической конкретики. Если принять её, то водевиль оказывается голосом самой городской толпы. Не придворной оперы с её условностями, не деревенской баллады с её наивностью, а именно того пёстрого, шумного, суетливого многоголосья, которое звучало на парижских улицах в XVII и XVIII веках. Торговки выкрикивали цены, студенты распевали сатирические вирши, бродячие комедианты разыгрывали сценки прямо на мостовой — вот где рождался подлинный водевиль. Он впитал в себя ритм ярмарочного балагана, дерзость городских низов, остроту политической карикатуры и, что самое важное, — прямую обращённость к зрителю. В этом жанре не было четвёртой стены. Актёр смотрел в глаза публике, подмигивал, пел ей прямо в лицо, и финальный куплет оказывался кульминацией этого

диалога.

Первоначально, как уже сказано, «водевилем» называли только заключительную песенку, венчавшую пьесу. Это был момент истины, когда автор снимал маску и оставлял зрителя наедине с моралью — чаще всего насмешливой и парадоксальной. Актер выходил на авансцену, оркестр играл простенький мотив, и в нескольких строфах перед зрителем разворачивался итог всего действия. Часто эти куплеты были импровизированными, злободневными, они откликались на события прошедшей недели или даже дня. Зрители ждали их с особым нетерпением: не столько развязки сюжета, сколько этого финального удара остроумием, который должен был отправить их домой с улыбкой. Постепенно, однако, границы жанра раздвинулись. Водевилем стали называть всю пьесу целиком, если она была легка по содержанию, насыщена музыкой и завершалась этим самым куплетом «в публику».

XVIII и XIX века стали золотым временем водевиля. В Париже возникли целые театры, специализировавшиеся именно на этом жанре: Théâtre du Vaudeville, Théâtre des Variétés, Théâtre du Palais-Royal. Здесь ставились пьесы, в которых серьёзность считалась пороком, а смех — единственной добродетелью. Авторы, подобные Скрибу, Лабишу или Мельвилю, довели водевильную технику до виртуозности. Сюжет строился по строгим законам комедии по-

ложений: недоразумение, переодевание, подмена, случайно подслушанный разговор, потерянное письмо — и финальное разоблачение, которое всех мирило и всех смешило. Персонажи были стереотипны, но в этом и заключалось мастерство: вдохнуть жизнь в узнаваемую маску. Молодой повеса, ревнивый муж, наивная провинциалка, хитрая служанка — эти роли переходили из пьесы в пьесу, и актёры соревновались в том, кто придаст старому типу новое очарование.

Стремительность была законом водевиля — его дыханием, пульсом, единственным ритмом. Здесь не тратили времени на психологию: герои врывались и исчезали, двери хлопали, как выстрелы, письма выпархивали из карманов, мужа ныряли в шкафы, жёны — под кровати, и всё это в вихре, не знающем пауз. Каждое действие длилось не дольше двадцати минут — случалось, весь водевиль укладывался в один акт, будто торопясь рассказать историю на одном дыхании. Куплеты сменяли друг друга, не давая зрителю опомниться: публика должна была смеяться, не переводя духа. Если в первом действии драматург закручивал интригу, то финал всё разрешал так же молниеносно, как начинал. Водевиль не ведал глубоких конфликтов — за бурей здесь неизменно наступало безоблачное счастье, и это счастье освящалось последним, ликующим куплетом.

Этот жанр оказался удивительно жизнестойким. Из Фран-

ции он перекочевал в другие страны, везде изменяясь на местный лад. В России его полюбили с первой трети XIX века, и он быстро обрусел: появились водевильные куплеты на русские мотивы, с русскими характерами и русскими бытовыми деталями. Грибоедов, Пушкин, Лермонтов отдали дань этому жанру. Водевиль был лёгкой закуской перед серьёзной драмой, но именно в этой лёгкости заключалось его искусство. Он учил не заикливаться на проблемах, видеть смешное в любом положении и прощать героям их маленькие слабости. И сегодня, когда говорят о водевиле, вспоминают не столько конкретные пьесы, сколько само ощущение праздника, беззаботного и искромётного вечера, когда театр становится не кафедрой, а другом, который рассказывает забавную историю и, уходя, оставляет на прощание песенку, которая ещё долго звучит в ушах.

Русский театр впервые повстречал водевиль на заре XIX столетия — к тому времени во Франции жанр уже обрёл черты завершённые, отточенные до хрустальной прозрачности. Встреча эта, разумеется, состоялась через переводы: бесчисленные перелицовки, вольные переложения, подражания, сюжетные заимствования хлынули на отечественную сцену стремительно, словно весенний паводок, смывающий границы между берегами. И это французское влияние на многие десятилетия стало для русского водевиля определяющим — почти роковым, как неотвязная тень. «Кто бы мог

подумать, — с горькой усмешкой писал Гоголь, — что водевиль явится на русской сцене не только переводным, но и оригинальным?.. Право, немного странно». И всё же, вопреки иронии, именно водевиль на протяжении долгих десятилетий властвовал на русской сцене, проходя в своём развитии сквозь этапы, как сквозь времена года, и на этом пути — словно бы невзначай, но с неумолимой неизбежностью — обретал черты самобытности и той единственной неповторимости, что отличает подлинное искусство от заёмного блеска.

Второе поколение водевилистов, заявившее о себе в 1820—1830-х годах, уже не удовлетворялось рабским переложением французских лекал на русскую сцену. Александр Писарев, Дмитрий Ленский, Фёдор Кони — каждый по-своему искал живую тропу к национальной жизни, вплетая в воздушный, почти бесплотный жанр дыхание быта, живую речь, колорит местных нравов. Но глубины большой драматургии оставались для них *terra incognita*: характеры едва намечены схематичным пунктиром, конфликты гасли, не успев разгореться, а финалы покорно вели к венцу или всеобщему ликованию. Даже лучшие образцы — скажем, «Лев Гурыч Синичкин» Ленского — держались на лихой внешней занимательности, бойком диалоге и куплетах, а не на психологической правде. Публика жаждала смеха, и водевилисты щедро одаривали ею, не утруждая себя заботой о достоверности.

Парадокс жанра обнажался с каждой новой премьерой, точно нож, вскрывающий нарыв: чем выше взлетало техническое мастерство, тем беспощаднее проступала внутренняя пустота. Куплеты шлифовались до алмазного блеска, интриги закручивались всё прихотливее, будто искусные вязи, актёры играли с виртуозностью, от которой захватывало дух, — но содержание оставалось на поверхности, скользящим и невесомым, как мыльная пена на ветру. Критики всё чаще сетовали с горькой укоризной: водевиль утратил даже ту слабую сатирическую остроту, что когда-то мерцала мертвенным светляком в ранних опытах Шаховского. Вместо живых народных типов — безликие маски, застывшие в гримасе веселья; вместо настоящих страстей — условные любовные недоразумения, пустые, как ореховая скорлупа; вместо общественной проблематики — анекдот, приправленный музыкой, дабы заглушить тоску. Театр превращался в шумное увеселительное предприятие, в ярмарочный балаган, где смех стоял выше смысла, а грохот литавр — выше истины.

Это не парадокс, а симптом эпохи, где глубина испарилась, оставив лишь блестящую корку формы. Сегодня, когда человек за день проглатывает океан информации, но взгляд его задерживается на одном ролике не дольше тридцати секунд, мы наблюдаем тот же водевиль, возведённый в абсолют. Книги перестали читать — их заменяют цитатами, вы-

рванными из контекста, как цветы из почвы. И вывод один: виртуозность развлечения растёт, а дух — мельчает, пока мы не останемся с пустотой, приправленной шумом, где смысл стал лишь декорацией для бегства от самого себя.

Третья волна накатила в середине века, когда на сцене царили Куликов, Григорьев, Соловьёв. Их пьесы уже откровенно эксплуатировали штампы: тут был и рогоносец-муж, и ветреная жена, и хитрая горничная, и простодушный провинциал. Сюжеты кочевали из одного сочинения в другое, меняя лишь мелкие детали, а куплеты, выученные зрителями наизусть, распевались в гостиных. Водевиль окончательно стал ремесленным продуктом — лёгким, как папиросная бумага, рассчитанным на быстрое потребление. Островский с горькой усмешкой писал, что русская сцена задыхается под грудой «водевильной ветоши», что серьёзная драма не может пробиться сквозь хохот публики, привыкшей к дешёвым развлечениям.

К концу 1850-х годов водевиль стал символом застоя и умственной лени — именно тогда, когда общество жадно искало в театре ответы на жгучие вопросы эпохи. На фоне великих романов и социальных драм это легковесное развлечение выглядело особенно убого — точно ярмарочный балаган, приткнувшийся в тени собора. И всё же жанр не умер: он переродился, перетёк в оперетту, рассыпался эстрадно-

ми куплетами, взрастил корни в бытовую комедию начала XX века. Принципы водевиля — стремительный темп, музыкальность, страсть к внешнему эффекту — прочно осели и в советском кинематографе, и в телевизионных юмористических программах. Старая как мир формула «смех ради смеха» оказалась пугающе живучей: каждое новое поколение находит свой способ её воплотить, каждый век заново открывает эту пустую, но неизменно востребованную форму.

Небольшой экскурс в историю отцов русского водевиля — всего несколько строк, словно лёгкое эхо, долетевшее из глубины минувшего, — и я приступлю к рассказу о судьбе главных героев этой книги.

Николай Иванович Хмельницкий — едва ли не самый яркий метеор салонного водевиля, вспыхнувший на небосклоне русского театра в начале XIX века. Он не был профессиональным драматургом в строгом смысле этого слова — скорее, блистательным дилетантом, для которого сцена оставалась изящной светской забавой, утончённой прихотью образованного дворянина. Его перу принадлежат такие пьесы, как «Бабушкины попугаи», «Карантин» и «Новая шалость, или Театральное сражение». Стоит ли искать в них глубины, сокровенных идей или злободневных откликов на события дня? Едва ли. Хмельницкий и не помышлял об этом.

Он был виртуозным переводчиком и переработчиком: хватал модные французские водевили, переносил их на русскую почву, порой меняя имена, но неизменно сохраняя ту самую легкомысленную интригу, что кружит голову и щекочет нервы. Даже его «Первый дебют актрисы Троепольской», где мелькают реальные актёры XVIII века, оказывается не более чем ловкой копией, искусной стилизацией под иностранный образец. Персонажи носят характерные французские имена: госпожа Курмонд, Тереза, Жоржетта, барон Дорсан. Русского в них — только язык, да и тот часто приправлен галлицизмами, словно пряной пудрой.

Водевиль Хмельницкого — это театральные безделки, весёлые одноактные шутки, порой гривуазные до озорства. Автор не утруждает их ни нравоучениями, ни сатирой. Его стихия — лукавая путаница, переодевания, недоразумения, что неизбежно разрешаются всеобщим смехом, точно взрывом шампанского. В этом смысле «Бабушкины попугаи» — идеальный образец игровой механики, отточенный до хрустальной прозрачности. Сюжет прост, как детская загадка: двух юных девиц ревностно берегут от мужчин. Два молодых человека проникают в сад. Воспитательница, увидев их, уверяет, что это не люди, а попугаи особой породы. Юноши подыгрывают: обернувшись в экзотических птиц, они бормочут затверженные французские куплеты. Девицы же, притворяясь наивными, с каждой репликой смелее вторят их

шуткам. Зритель понимает: все уже всё знают, но игра продолжается — ради чистого удовольствия, ради самой игры.

Поэтические вставки в этом водевиле — не просто изящный декор, а пружина всей интриги. Вот ключевое четверостишие, сверкающее, точно бриллиант в оправе:

«Как девиц ни уверяй,
Но узнают, верно, сами —
Что за птица попугай!»

В этих четырёх строках — весь Хмельницкий. Здесь и озорная недосказанность, и щекотливая двусмысленность, укрытая за маской невинной песенки. Попугай — символ того, что тайное неизбежно становится явным, а запретное — мучительно желанным. Бабушки и воспитательницы стоят на страже приличий, но их чопорная бдительность разбивается о пару метких фраз и куплет под распахнутым окном, впускающим лунный свет.

Автор не наделяет персонажей глубиной. Они не характеры, а функции — винтики лёгкого, как птичье перо, механизма. Девыцы — плутовки, юноши — пройдохи, старухи — блюстительницы скуки. Но в этой безупречной функциональности и скрыта особая прелесть. Зритель не утомлён моралью, он наслаждается представлением, точно на маскараде. Хмельницкий, перенося чужой сюжет на русскую почву,

сохраняет французскую грацию, но вплетает в диалоги живую, удалую русскую бойкость. Его героини — не жеманные куклы, а бедовые плутовки с искоркой: они быстрее взрослых угадывают, кто прячется под пёстрыми перьями, и с охотой принимают предложенную игру.

Именно этот водевиль — «Бабушкины попугаи» — воздушный, как взмах веера, пережил своего создателя. В нём нет ни горьких истин, ни громких имён. Есть только смех, музыка и чуть заметная усмешка над тем, как легко провести старческую бдительность юной хитростью. Хмельницкий подарил русской сцене не глубокие драмы, а минуты чистой радости. И в этом — его скромная, но прочная заслуга, его маленькое бессмертие.

В медной клетке, точно император,
Сидит насмешник, пёстрый литератор.
На жёрдочке, как актёр на сцене,
И утренний народ спешит к измене
Своих сердец. Купчихи и модистки,
Мечтательницы, старые артистки —
Все тянутся услышать комплимент,
Вручить за слово звонкий элемент.

Хохлатый шут, ворочая затылком,
Встречает каждую с прищуром пылким:

«Мадам свежа, как утренний пион!»
И тает стая разомлевших жён.
Вдова в алмазах, Марья Пална, тает,
А плут в уме проценты вычисляет.
«Как роза!» — крикнет, и она в слезах.
Он думает: «Ещё одна в сетях».

Лизавета, дочка станового,
Краснея, ждёт заветнейшего слова.
«Мадам, я вас одну боготворю!»
— «Ах, полно вам!» — «Я честно говорю!»
Но только клюв раскрыл для новой лести,
Гусар вошёл на этом самом месте.
Блеснул аксельбантом, повёл усом:
«Продайте птичку? И с ней петь начнём!»

И сразу стая бросила пернатых,
Прильнула к сапогам щеголеватых.
Гусар хохочет: «Птичка, не грусти —
Живую силу пером не спасти!»
А девицы уж речи ловят жадно,
Но кавалер с улыбкой беспощадной:
«Служить я должен, дамы, — долг и Русь!»
И скрылся, не оставив даже грусть.

Тогда мудрец на жёрдочке воскрес:

«Mesdames! Я вам устрою менюэт!
Три слова знаю, что разят до слёз,
Спою французский, пусть в прорехах, куплет!»
И вот он снова в центре суеты,
Прощён за все пустые клеветы.
«Я всех люблю — Наталью и Аглаю,
Я Анной, Зинаидой пылаю!»

Щелчок — и клюв захлопнут. Тишина.
Вдруг мысль, как молния, пронзает всех до дна:
А что, если он — только ветра свист?
Не сердце бьётся, а простой артист,
Зубрящий роль с хозяйского листа?
Красотки замерли, раскрыв уста.
«Он — эхо», — шепчет первая в тоске.
«Он — филин в шёлковом ночном платке», —
Вздыхает вновь последняя из них.
И нет надежд. И стих любовный стих.

Но тут гусар, вернувшись без манер,
Взглянул на девиц: «Что за цирк, партер?
Вы попугаю верите, как Богу?
Он — расписной ларец, и понемногу
Вы сыплете в него надежд рубли.
Слова без дел — лишь звуки на мели.
Очнитесь! Слух не заменит судьбу,
Поступка ждите, а не слов пальбу».

Вспорхнули вмиг — зашёлся смех фонтаном,
Шляпки хлопают, как крылья над обманом,
И разбежались. В клетке шут один
Сидит, ничей теперь не господин.
Глядит на опустевший коридор
И говорит пустому полу вздор:
«Всё временно, и я не вечен тоже,
Но в будущем — кто знает? — новый ложе,
Другой водевиль, свежий репертуар,
И девицы опять пойдут в угар,
Поверив снова в перья и в слова.
Такая, брат гусар, у нас канва».

Когда речь заходит о судьбе русского водевиля первой трети XIX века, имя Александра Ивановича Писарева всплывает не тенью среди прочих — оно горит в самом средоточии, пылает неугасимым огнём. Прожив всего лишь двадцать пять лет, этот человек успел сделать для жанра больше, чем иные маститые драматурги за долгие десятилетия. В чём же тайна его воздействия? Ответ — не в одной лишь искре божественного таланта, а в железной системе подхода к ремеслу — системе, выкованной трудом и страстью.

Писарев первым из русских водевилистов постиг сокровенную истину: лёгкий жанр вовсе не обязан быть мелким. Он взял за правило выстраивать интригу с математической

безупречностью — каждый виток сюжета, каждая реплика, каждое положение в его пьесах работали на единый, напряжённый замысел. Зритель, пришедший в театр отдохнуть, неожиданно для себя начинал следить за перипетиями сюжета с тем же трепетом, с каким следил бы за высокой драмой. И в этом заключался переворот — тихий, но необратимый.

До Писарева водевиль часто воспринимался как нечто второсортное — развлечение для праздной толпы, пустая забава. После него стало ясно: этот жанр может нести в себе и мысль, и характер, и даже социальную критику, заострённую, как стилет. Взять хотя бы его «Наследницу». На первый взгляд — обычная история о борьбе за приданое, суета вокруг денежного мешка. Но взгляните: за внешней фабулой, словно за тонкой вуалью, скрывается тонкий анализ человеческих слабостей — корысти, тщеславия, а порой и искренних чувств, пробивающихся сквозь расчёт, как трава сквозь асфальт. Писарев не морализирует, он показывает жизнь как она есть, без прикрас, позволяя зрителю самому делать выводы.

Особое место в его творчестве занимает куплет. Писарев превратил его из простой вставной песенки, почти пустяка, в двигатель действия — в живой нерв спектакля. В «Забавах Калифа» или «Хлопотуне» куплеты не просто украшают сцену — они раскрывают внутреннее состояние героя, его тай-

ные намерения, его душевную борьбу. Музыка здесь служит не фоном, а точным инструментом психологического анализа, скальпелем, вскрывающим душу. И это при том, что форма остаётся лёгкой, изящной, нисколько не перегруженной пафосом — словно кружево, но кружево, сплетённое из стали.

Нельзя обойти стороной и вклад Писарева в русификацию водевиля. Он не просто перенёс французские сюжеты на русскую почву — он создал собственный, самобытный мир, населённый узнаваемыми типами: чиновниками, помещиками, купцами, мелкими дворянами. Их речь, их привычки, их проблемы были близки и понятны русскому зрителю, словно зеркало, в котором он видел самого себя. Это был шаг от подражания к самостоятельности, от перевода — к оригинальной драматургии.

Трагедия ранней смерти Писарева ощущается особенно остро, если вспомнить, какой резонанс вызвала его кончина. Актеры, знавшие его лично, говорили, что с ним ушла целая эпоха. Щепкин, игравший в его пьесах, считал Писарева одним из самых чутких драматургов, до конца понимавших природу сцены. И действительно, тексты Писарева написаны так, что они словно сами просятся на подмостки: в них есть динамика, ритм, живые диалоги, которые актёру легко подхватить и развить, словно он играет не чужую, а свою соб-

ственную историю.

Однако наследие Писарева не исчезло вместе с ним. Напротив, оно стало прочным фундаментом для последующего развития русской комедии. Гоголь, создавая «Ревизора», во многом опирался на те принципы построения интриги, которые отточил Писарев. Позже Островский, с его пристальным вниманием к быту и характерам, тоже не мог пройти мимо опыта водевилиста. Да и в XX веке, когда театр лихорадочно искал новые формы, режиссёры не раз возвращались к писаревским пьесам, находя в них свежесть и сценическую энергию, словно глоток родниковой воды.

Сегодня, перечитывая его водевили, мы видим не просто исторический документ. Мы видим живую ткань театра, в которой каждая нить тщательно подобрана и уложена, словно в драгоценной парче. Писарев научил русскую сцену важной истине: смех не мешает серьёзности, а куплет не исключает глубины. Его урок остаётся актуальным и для современных драматургов, и для зрителей, которые ищут в театре не только развлечения, но и пищи для ума — той самой пищи, что насыщает душу.

В конечном счёте, роль Писарева в истории водевиля можно определить так: он был тем мастером, который превратил забаву в искусство. И в этом превращении нет ни кап-

ли натяжки — есть только точный расчёт, искренняя любовь к театру и редкое чувство меры. Его жизнь оборвалась рано, но то, что он успел сделать, остаётся примером того, как лёгкость жанра может сочетаться с высокой драматургической культурой, оставаясь вечным напоминанием о том, что истинное искусство не знает границ.

Можно писать долго и о многих, кто прошёл по истории такого искусства, как водевиль в России девятнадцатого века. Перечислять имена, воскрешать спектакли, разбирать по нотам те лёгкие мелодии, что звенели со сцен Александринки и Малого театра, — занятие увлекательное, но не станем. Ибо сие повествование не об истории жанра, а о другом. Однако, воздав должное заметным творцам в знак уважения, стоит сказать несколько слов, чтобы почтить тех, кто превратил легкомысленный французский водевиль в нечто глубоко русское, едкое и искрящееся, как морозный воздух.

Водевиль в России не был просто забавой. Он стал зеркалом, в котором общество видело свои гримасы, свои пороки и свои же надежды. И первым, кто отшлифовал это зеркало до болезненного блеска, был, без сомнения, Александр Иванович Писарев. Его куплеты звенели не хуже бубенцов на мчащейся тройке, а сатира была точно в цель, не щадя ни губернских взяточников, ни столичных хлыщей. Рядом с ним стоит имя Фёдора Алексеевича Кони — человека, кото-

рый понимал: смех лечит, но может и ранить до крови. Его «Принц с хохлом, бельмом и горбом» или «Петербургские квартиры» — это не просто шутки, это анатомические срезы быта, где за озорным куплетом прячется горечь, а за улыбкой — бездна.

Но вершиной, пожалуй, стал Пётр Андреевич Каратыгин. Этот человек умел сращивать водевиль с бытовой комедией так, что зритель не замечал, как вместо лёгкого пустяка ему подадут горькую пилюлю, приправленную слезами. Его «Бенефис актёра» и «Чудак-покойник» — это уже не водевили в чистом виде, это мосты, перекинутые к будущей драматургии Островского. А куда без Дмитрия Тимофеевича Ленского? Его бессмертный «Лев Гурыч Синичкин» — это гимн закулисной жизни, где трагедия и фарс идут рука об руку, как старые друзья. Ленский взял французскую основу и перекроил её на русский лад, вдохнув в неё столько житейской правды, что персонажи его до сих пор бродят по сцене, кажется, только вчера сошедшие с подмостков, ещё не стряхнувшие пыль кулис.

И всё же этот жанр жил не только именами драматургов. Он дышал актёрами. Без них водевиль — лишь ноты на бумаге, мёртвая схема. Вспомнить хотя бы Василия Николаевича Андреева-Бурлака — человека трагической судьбы, который умел из самого смешного водевильного положения из-

влечь слезу, заставив зал замереть. Или необыкновенную Веру Петровну Асенкову, чья игра была настолько искренней, что водевиль на глазах превращался в исповедь. Она умерла молодой, едва коснувшись славы, но успела доказать: комедия может быть высокой, как молитва. А Михаил Семёнович Щепкин? Великий Щепкин, который, казалось, родился для Гоголя и Шекспира, но и в водевиле находил ту единственную правду, что не подвластна времени. Его дядя Митя из «Льва Гурыча» — это не маска, это живой человек, смешной и трогательный до слёз, до спазмы в горле.

Но довольно имён. Если присмотреться, вся история русского водевиля — это история борьбы лёгкости с глубиной, танца с пропастью. Что такое водевиль? Это куплет, это танец, это быстрая смена масок. Но в России он стал чем-то большим. Он впитал в себя тоску по справедливости, насмешку над глупостью, щемящую любовь к простому человеку. В нём слышен смех сквозь слёзы — та самая русская нота, что звучит и в Гоголе, и в Салтыкове-Щедрине, и в каждой горькой улыбке. Водевиль приучал зрителя видеть смешное в страшном, а страшное — в смешном, не отворачиваясь. Он был школой, двором и ярмаркой одновременно — и никогда не врал.

Так пусть же останется в памяти это искусство — не как собрание анекдотов, а как летопись живых голосов, биение

пульса эпохи. Водевиль девятнадцатого века научил нас одному: смех — это не слабость, это оружие, и нередко — единственное. И те, кто владел им, — Писарев, Кони, Каратыгин, Ленский — остались в истории не просто авторами куплетов, но летописцами эпохи. В их строках застыл воздух той России, где под звуки шарманки и бой бубенцов люди смеялись, чтобы не заплакать. И сегодня, когда мы вспоминаем их имена, мы отдаём дань не просто жанру, а умению видеть жизнь во всей её полноте — с её гримасами, улыбками и той горькой сладостью, что зовётся русской душой.

А впрочем, довольно. О других, кто остался в тени этих великих имён, можно говорить ещё долго и много. Но сие произведение не об истории, а о другом. И главное — не забывать: за каждой блестящей строкой, за каждым смехом стояла та самая жизнь, которую водевиль так безжалостно и так любовно высмеивал.

И всё же, покуда жив театр, покуда на сцене дышат живые люди, а не скользят бездушные голограммы, — будет жить и водевиль. Он не забыт, он лишь дремлет, как старый друг, что тихо задремал в кресле у камина. Когда на сердце ляжет свинцовая усталость, когда захочется сбежать от вечной суеты, чья-то рука поднимет пожелтевшую афишу — и зазвучит музыка, лёгкая, как первый вздох. Запоют актёры — не безликие куклы, а живые, с животами, с хрипотцой, с той са-

мой искрой, что взрывает зал огнём восторга. И слово «водевиль» зазвенит вновь, как хрустальный бокал на шумном пиру, и душа встрепет, вспомнив, что жизнь — всё-таки праздник.

Ибо так рекли мудрые: «Не в тяжести дней, а в лёгкости духа обретается истинное веселье, ибо смех — что серебряный звон в ночи, разгоняющий тьму и возвращающий сердцу утраченный свет».

Ах, водевиль — летящий лёгкий вечер,
Она поёт и дышит нараспев,
В корсете тесном, но расправив плечи,
Меняет сотню масок, не успев
Устать. И зал затих на том куплете,
В зелёном взгляде тонет бельэтаж.
Актриса, что играет на рассвете
Своей судьбы, вошедшей в ре-мажор.

Ей рукоплещет восхищённый ярус,
Лорнетка запотела у виска,
А голос всё плетёт живую пряность
Из шёлка, серебра и сквозняка.
В ней скрыта правда лёгкого обмана,
Та, что ясней любой иной игры:
Всё временно — любовь, провал и драма,
Улыбка, вздох и скрежет половиц.

Вот антракт. Лакеи, словно тени,
Разносят лимонад в хрустальных вазах,
И дамы в кружевных своих томленьях
Сидят на скамьях, помня о приказах
Иной судьбы. «Вы слышали? Принц в ложе».
«Который? С профилем у левой створки?»
«Он, говорят, с особой той, построже,
Из северной страны, где вечно зорки».

За сценой — суета перед грозою:
Актриса пьёт холодный, терпкий квас,
Портной летит с иглой и с головою,
Где кофе плещет, а не грим на сей раз.
Там пахнет кулисами, пылью и духами,
Канифолью от балетных туфель,
А где-то в углу, за старыми мехами,
Монтёр свивает проводов кудель.

«Мари, на сцену! Ваш дуэт, скорее!»
«Я помню... „Я люблю, но крепче стали“».
И вот она выходит, пламенея,
На три тона выше, с вызовом в печали.
Второй акт: ночь в усадьбе опустелой,
Где соловей и в доме тишина.
Она поёт о той, что не посмела

Уйти с другим, и жизнь — стрела без сна.

Графиня всхлипнула, платок прижала,
Купец закрыл лицо, вздохнув два раза,
Ему казалось, что под сердцем — жало,
А не рубли с чеканкою алмаза.
И зал затих, внимая этой муке,
Где каждый звук — как золотая нить.
Актриса пела так, что даже руки
Боялись хлопать, чтоб не разбудить.

Но вот кульминация: на авансцене
Она стоит, сорвав с плеча платок,
«Я — только тени, я — ничто, но зритель
Мои беру вас, как последний вдох».
И зал встаёт. Весь. От галёрки к ложам.
«Браво! Бис!» — гремит под потолком,
Трясутся люстры от восторгов, множа
Тот свет, что в воздухе повис тайком.

Она раскланивается — раз, два, и три, четыре.
Цветок летит из яруса к ногам,
Она его поднимет, не прервав игры,
И этот жест — подарок всем мирам.
Всё кончено. По коляскам, по саням,
По мокрым мостовым, где снег и грязь.

Она уходит за кулису с дрожью ранней,
От слабости почти что упасть боясь.

В уборной свечи медленно сгорают,
Директор руку ей целует: «Вы
Нас накормили, Боже, с каким краем!»
И золотой кладёт за все труды.
Она сидит пред зеркалом, сняв платье,
Глаза — болота, в них уже ни зги.
Но завтра вновь афиша, вновь объятья
Всё той же роли, тех же слов, тоски.

И так пройдёт декабрь, январь и Масленица,
Слякоть снежная и первый гром весны.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

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

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