

М. Ю. ПЛАНИДА, Т. С. РУДИЧЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**ВОДЕВИЛЬ В РОССИИ:
АДАПТАЦИЯ И ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ**



Преобразования в сфере культуры, начавшиеся в России во второй половине XVII и продолжавшиеся на протяжении следующего XVIII века, были направлены на её обновление по западному образцу. В соответствии с концепцией европеизации, жанровые системы искусств «достраивались» за счёт заимствования европейских жанров светской культуры, в том числе театральных и музыкальных. XVIII столетие отмечено появлением музыкального театра, усвоившего актуальные для того времени виды драматического искусства разной функциональной, содержательной и стилистической направленности. Среди них был и принадлежащий развлекательной культуре водевиль.

В отечественном драматическом и музыкальном искусстве он занял место среди явлений «второго ряда», что, впрочем, не помешало длительному (около двух с половиной столетий) и успешному существованию.

Закономерный исследовательский интерес вызывают причины столь устойчивого интереса к нему творцов и публики и способность приспособляться к меняющимся социокультурным условиям, воплощаться в новых формах и актуальных искусствах информационной эпохи. В связи с этим целью изучения избран процесс адаптации водевиля на русской почве и его жанровых трансформаций, достижение которой возможно посредством решения задач установления адаптационных механизмов, выявления факторов, определяющих своеобразие трансформационных процессов на каждом из этапов существования, вплоть до наших дней и характеристики модели жанровой динамики.

В отечественной науке водевиль чаще рассматривается как *драматический жанр с музыкой*: «„вид «комедии положений» с куплетами, исполняемыми под музыку» [2] или «лёгкая комедийная пьеса, в которой диалоги чередуются с песнями (т. н. куплетами) и танцами» [3], «вид лёгкой пьесы, комедии, в которой диалог и дра-

матическое действие, построенное на занимательной интриге, сочетаются с музыкой, песенкой-куплетом, а иногда и танцем» [9, с. 47–48], и лишь в современных его формах (в частности телевизионной), как *музыкальный*: «игровой музыкальный зрелищный сценический и экранный жанр <...> с переодеваниями и с преимущественной рекреационной функцией» [1].

Корни водевиля уходят в культуру Франции, где за период около двух столетий он эволюционировал от народной песни, через театральное представление на общественных празднествах, включавшее песни-водевили, к самостоятельному жанру, пережившему не одну смену художественных эпох и стилей.

Во второй половине XVIII века он взаимодействует с комической оперой, в результате синтеза с которой складываются её разновидности: «комическая опера с водевилями», отображавшимися при помощи плакатов; «комическая опера с водевилями, которые поют актеры»; «комическая опера с водевилями и с введением специально для данной оперы написанной музыки»; «комическая опера смешанная – с прозой и с водевилями» [7, с. 52]. Названные разновидности (кроме первой, о бытовании которой сведения не обнаружены) получили распространение в России преимущественно в последней трети XVIII века¹.

Хотя многие формы развлекательной культуры уже были освоены, сама она, как самостоятельная субкультура еще не сложилась. Отчасти поэтому, основную часть театрального репертуара 50–70-х гг. составляли сочинения зарубежных авторов, представляемые иностранными труппами, что относится и к водевилю. В *начальный период* бытования (вторая половина XVIII – начало XIX века) в обеих российских столицах ставились пьесы, авторами музыки и словесного текста которых были иностранные композиторы и литераторы. В их числе А. Парис, П. Кремон, П. Дош, Г. Ф. Трейчке, В. Гировец (музыка), Ж. Патр, А. Гуффе, Ж. Н. Буйи, Ш. С. Фавар и др.

(словесный текст). Произведения этих авторов («Любовники-протеи», «Сенфлурский медик», «Косынка старухи») переносились на сцены российских театров в оригинальном виде.

На этом этапе «идентичность» водевиля формировалась средствами *жанрового синтеза*. Как характерную его черту М. Н. Сербул и М. Н. Соровегина отмечают «„промежуточность“, способность смыкаться с <...> комической оперой, интермедией, мелодрамой, сатирической и благородной комедией, что обуславливает его самые разные жанровые модификации» [8, с. 3].

Главная роль в создании водевилей принадлежала драматургам и поэтам, которые переводили французские пьесы, русифицируя их (более всего Э. Скриба, являющегося автором полутора сотен образцов этого жанра), а впоследствии сочинили оригинальные произведения на национальной основе². Литераторы, как правило, и «подбирали» к ним музыку. Было распространено *заимствование* для водевильных представлений музыки известных зарубежных композиторов (к примеру, К. В. Глюка, А. Пиччини) и *составление* из фрагментов опер³. Оригинальную музыку к водевилям композиторы писали не так часто.

Водевиль на русском языке, а нередко с музыкой отечественных композиторов, появляются в 1810-х гг.⁴, что в большой мере было связано с постепенно складывавшимся в обществе после ряда поражений антифранцузских коалиций, в которых участвовала Российская империя, негативным отношением к Наполеону и всему французскому.

Предпочтение отдавалось сюжетам, близким русским «нравам». Приемами «русификации» водевиля служили: перенесение действия в Россию, изменение сценических ситуаций, имен и характеров персонажей, введение типажей героев, более характерных для русской сцены. «Почвенность» произведения проявлялась и в музыкальном оформлении, обогащавшемся национальными элементами: народными песнями разных жанров, социальной и этнической принадлежности (русскими солдатскими в «Возвращении ополчения» К. А. Кавоса, украинскими бытовыми в «Казаче-стихотворце» А. А. Шаховского, К. А. Кавоса). Увлечение жанровыми характеристиками приводило к тому, что музыка водевилей складывалась из аранжированных или обработанных популярных песен⁵.

Поскольку многие творцы не относились к созданию водевиля как сакральному акту, его нередко писали для времяпрепровождения и

развлечения в содружестве нескольких композиторов⁶.

В 30-е гг. XIX водевиль вполне адаптировался к условиям русской культуры, занимая лидирующие позиции в театральном репертуаре и продолжая свое бытование, как в изначальных, так и в обновленных формах.

Второй этап эволюции (середина XIX в.) характеризуется кристаллизацией жанровых признаков водевиля и их «канонизацией»: бытовая основа сюжета, компоновка или заимствование либретто, основой которого служит пьеса, доминирование сценического действия (положений) над раскрытием характеров; сопутствующее развитию сюжетной линии каскадное наслоение нелепых коллизий или конфликте героев, стремящихся к своей цели, и препятствующих им, неизменно счастливый финал; сочинение или заимствование музыки и её использование в разных произведениях, выделение куплета в качестве основной музыкальной формы, выполняющей функцию самохарактеристики персонажа или косвенной характеристики другого действующего лица.

На этом этапе продвижения водевиля композиторами предпринимались усилия, направленные на создание собственно музыкальной драматургии, отличающейся ясной логикой взаимодействия музыкально-тематического материала, и его развития в вокальной и инструментальной (оркестровой) партиях, что и происходит в творчестве А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского⁷. Расширяется жанровая сфера вокальных номеров: куплет «конкурирует» с ариозо, балладой и романсом, обрамляемыми инструментальным вступлением и заключением.

Вторая половина и конец XIX в. – *следующий этап* в истории водевиля в России. Роль музыки снижается и в практику вновь входит использование музыкальных номеров из ранее созданных произведений; на второй план отодвигается стержневая музыкально-поэтическая форма водевиля – куплет. В русле общих тенденций развития музыкально-драматических жанров он *камернизируется* (в частности, в творчестве А. П. Чехова), а к концу XIX – началу XX века уменьшается его доля в театральном репертуаре; в сфере демократического музыкального театра он уступает свои позиции оперетте, обозрению и фарсу.

Новый этап существования водевиля связан с его интерпретацией средствами кинематографа (1930–40-е гг.), где он развивается параллельно с музыкальной комедией. Во второй половине XX века в этом лёгком комедийном жанре музыка

вновь играет важную роль в драматургии спектакля, и он тяготеет к *музыкальному театру*: «Гурий Львович Синичкин» В. А. Дыховичного и М. Р. Слободского, с музыкой А. Н. Колкера (в постановке Ленинградского театра комедии) и Н. В. Богословского (в Театре сатиры в Москве); «Ханума» – переработанная пьеса Авксентия Цагарели с музыкой Г. Канчели (БДТ, 1972), выдержавшая 300 представлений. Эти спектакли идут в театрах разных городов страны и в наши дни.

На этом этапе происходит расширение культурного пространства водевиля. Возможности киноискусства предоставили режиссёрам новые ресурсы для раскрытия внутреннего мира персонажей и их характеров, достигаемого полифоническим взаимодействием звукового и зрительного рядов. Он проникает на телевидение и радио, благодаря чему происходит постепенное вхождение в сферу *массовой культуры*.

Рассмотрение водевиля в аспекте выявления модели исторической динамики показывает, что в период рецепции и адаптация на русской почве он эволюционирует в соответствии с *мультилинейной* моделью, когда параллельно развиваются возникшие во Франции симбиозные формы музыкально-драматических представлений.

Эта волна сменяется сужением жанрового спектра (уменьшением числа разновидностей), стабилизацией жанровых признаков и жанровой модели, интенсификацией поисков собственно музыкально-драматургического решения.

Для жанра в последней трети XX в. характерно возвращение (*инверсия*) к водевильной «классике» и *мультилинейной* модели развития, когда он бытует в нескольких разновидностях и взаимодействии с другими родственными музыкально-драматическими жанрами и искусствами.

Своего расцвета водевиль достигает в киноводевилях по классическим сюжетам с музыкой Т. Хренникова, Б. Чайковского, И. Шварца и др. Характерна смена жанровой «оболочки» водевиля, принимающего форму музыкального кино и телеспектакля, кино- и телефильма, фильма-

балета, радиоспектакля и аудиокниги. Своеобразие этого этапа заключается во взаимодействии с другими искусствами и «межродовом синтезе» [6, с. 116].

В XXI веке интерес к водевилю не ослабевает, что дало основание Д. Н. Зарембо назвать его одним из пяти главных театральных направлений [5]. Очевидно стремление композиторов к обновлению языка синтеза искусств и совместным с режиссерами экспериментам в области формы («Действо» С. Жукова «Праздничный сон до обеда. История господина Бальзаминона» (по А. Н. Островскому – Астрахань, 2017).

Проведенное исследование позволяет сделать выводы:

– в водевиле, несмотря на его периферийное положение в жанровой системе и кажущуюся консервативность, находят отражение общие тенденции развития искусства каждого исторического этапа;

– высокие адаптивные свойства водевиля определяют изначально присущей и сохраняемой мобильностью отношений компонентов синтетического художественного целого, а константами служат такие составляющие драматургии как сюжет, фабула и музыкальные номера (куплеты, песни, романсы);

– взаимодействие с другими родственными театральными и музыкально-драматическими жанрами позволяет обновлять язык искусств и образно-эмоциональную сферу, усложнять переплетение драматургических линий и создавать дополнительные возможности конструирования конфликта, что позволяет рассматривать его как полижанровое явление;

– межродовые взаимодействия с искусствами XX–XXI вв., возникшими в результате технологического прогресса (экранные искусства), позволили водевилю вписаться в актуальные направления развлекательной культуры наших дней;

– циклическая жанровая динамика характеризуется волновыми колебаниями с периодическими возвращениями к мультилинейной модели развития и к канонизированным принципам водевильной классики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первые представления комедий с водевилями относятся к 1758 г. [4, с. 441].

² А. А. Шаховской (родоначальник русского водевиля), Н. И. Хмельницкий, А. И. Писарев, А. С. Грибоедов, П. А. Вяземский, Н. В. Всеволожский, Д. Т. Ленский, П. А. Каратыгин, П. Н. Арапов, Р. М. Зотов и другие.

³ В опере-водевиле «Кеттли, или Возвращение в Швейцарию» использована музыка из опер Вебера, Обера, Россини, Керубини. А в водевиле «Карета, или По платью встречаются, по уму провозжают» она заимствована из опер Обера, Мегюля, Изуара, Паэра, Буальдьё, Вебера, Моцар-

та, Керубини, Беллини, Маршнера, Герольда и Мейербера.

⁴ В первой половине XIX века музыку к водевилям писали, А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Н. Верстовский, М. Ю. Виельгорский, А. Л. Гурилев, И. Геништа, А. Д. Жилин, К. А. Кавос, О. Козловский, Н. Е. Кубишт, А. Н. Титов, Ф. Е. Шольц.

⁵ Составителями и аранжировщиками были Ф. А. Буальде – «Граф Ори, или Возвращение из крестовых походов», А. Н. Верстовский – «Дипломат» К. А. Кавос – «Женщина-лунатик», Н. Г. Лядов – «Пурсоньяк Фалалей, или Рохус Пумперникель в новом виде», С. Н. Титов – «Крестьяне, или Встреча незваных», П. Ф. Турик – «День богини Лады», Ф. Е. Шольц – «Продажная одноложка, или Похищенная Европа».

⁶ «Сюрпризы, или Всякая всячина и все в хлопотах», муз. К. А. Кавоса, А. Н. Верстовского, Ш. Ф. Лафона и Корсакова; «Татьяна прекрасная на Воробьевых горах, или Неожиданное возвращение», муз. А. Н. Титова, К. А. Кавоса и Д. А. Шелихова; «Проситель», муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, М. Ю. Виельгорского и Ф. Е. Шольца; «Нераздельное, или Новое средство платить долги», муз. А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца).

⁷ А. Н. Глумов, рассматривая водевиль «Купленный выстрел», для которого М. И. Глинкой была переработана музыка оперы Ребера, засвидетельствовал наличие оркестровой партитуры произведения [4, с. 126].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вакурова Н., Московкин Л. Типология жанров современной экранной продукции: учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 1997. URL: <http://evartist.narod.ru/text3/08.htm> (дата обращения 7.09.2019).

2. Водевиль // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. 1973–1982. URL: <http://www.musenc.ru/html/v/vodevil5.html> (дата обращения 7.09.2019).

3. Водевиль // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1921601 (дата обращения 7.09.2019).

4. Глумов А. Музыка в русском драматическом театре: исторические очерки. М.: Музгиз, 1955. 480 с.

5. Зарембо Д. От водевиля до иммерсивного шоу: пять главных современных театральных направлений. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/article/308884/> (дата обращения 5.02.19).

6. Иванюк Б. Жанровый синтез. Версия словарного описания понятия // Дергачевские чте-

ния 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 6–7 октября 2006 г. Екатеринбург: Изд. Уральского университета; ИД «Союз писателей», 2007. Т. 1. С. 115–116.

7. Ля-Лоранси, Лионель де. Французская комическая опера XVIII века / перевод с французского, под. ред. А. А. Альшванга. М.: Музгиз, 1937. 156 с.

8. Сербул М., Соровегина М. Легкая комедия и водевиль 1810–1820-х гг.: проблема генезиса жанра и героя // Научный журнал КубГАУ. № 90 (06). 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-i-vodevil-1810-1820-h-gg-problema-genezisa-zhanra-i-geroya1> (дата обращения 8.01.2019).

9. Чернышев А. Водевиль // Словарь литературоведческих терминов / ред. сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 47–48.

REFERENCES

1. Vakurova N., Moskovkin L. Tipologiya zhanrov sovremennoi ekrannoi produktsii [Typology of genres of modern screen products]: uchebnoe posobie. Moscow: Aspekt Press, 1997. URL: <http://evartist.narod.ru/text3/08.htm> (data obrashcheniia 7.09.2019).

2. Vodevil' [Vaudeville] // Muzykal'naia entsiklopediia [Musical Encyclopedia]: v 6 t. 1973–1982.

URL: <http://www.musenc.ru/html/v/vodevil5.html> (data obrashcheniia 7.09.2019).

3. Vodevil' [Vaudeville] // Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia [Great Russian Encyclopedia]. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1921601 (data obrashcheniia 7.09.2019).

4. Glumov A. Muzyka v russkom dramaticheskoi teatre [Music in the Russian Drama Theater]: istoricheskie ocherki. Moscow: Muzgiz, 1955. 480 s.

5. Zarembo D. Ot vodevilia do immersivnogo shou: piat' glavnykh sovremennykh teatral'nykh napravlenii [From vaudeville to an immersive show: five major modern theater areas]. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/article/308884/> (data obrashcheniia 5.02.19).

6. Ivaniuk B. Zhanrovyy sintez. Versiia slovarnogo opisaniia poniatiia [Genre synthesis. Vocabulary version of the concept] // Dergachevskie chteniia 2006. Russkaia literatura: natsional'noe razvitie i regional'nye osobennosti [Dergachev Readings 2006. Russian Literature: National Development and Regional Features]: materialy Mezhdunar. nauch. konf. Ekaterinburg, 6–7 oktiabria 2006 g. Ekaterinburg: Izd. Ural'skogo universiteta; ID «Soiuz pisatelei», 2007. T. 1. S. 115–116.

7. Lia-Loransi, Lionel' de. Frantsuzskaia komicheskaya opera XVIII veka [18th Century French Comic Opera] / perevod s frantsuzskogo, pod. red. A. A. Al'shvanga. Moscow: Muzgiz, 1937. 156 s.

8. Serbul M., Sorovegina M. Legkaia komediia i vodevil' 1810–1820 gg.: problema genezisa zhanra i geroya [Light comedy and vaudeville of the 1810–1820s: the problem of the genesis of the genre and hero] // Nauchnyi zhurnal KubGAU [Scientific journal KubSAU]. No 90 (06). 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-i-vodevil-1810-1820-h-gg-problema-genezisa-zhanra-i-geroya1> (data obrashcheniia 8.01.2019).

9. Chernyshev A. Vodevil' [Vaudeville] // Slovar' literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of literary terms] / red. sost.: L. I. Timofeev, S. V. Turaev. Moscow: Prosveshchenie, 1974. S. 47–48.

ВОДЕВИЛЬ В РОССИИ: АДАПТАЦИЯ И ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

Актуальность темы определяется наличием противоречия между периферийным положением водевиля в отечественной культуре и устойчивым вниманием к нему творцов и публики. Закономерный исследовательский интерес вызывает его способность приспосабливаться к меняющимся социокультурным условиям, к воплощению в новых формах и актуальных искусствах эпохи цифровых технологий. Отечественный водевиль изучается с целью установления адаптационных механизмов и выявления факторов, определяющих своеобразие трансформационных процессов на каждом из этапов его существования, вплоть до наших дней, а также характеристики модели жанровой динамики. По результатам проведенного исследования сделаны выводы: об адаптивных свойствах водевиля определяемых изначально присущей и сохраняемой мобильностью отношений компонентов искусств синтетического целого, константами которого служат такие составляющие

драматургии как сюжет, фабула и музыкально-поэтическая форма куплета; взаимодействием с другими родственными театральными и музыкальными жанрами, что позволяет обновлять язык искусств и образно-эмоциональную сферу, усложнять переплетение драматургических линий и создавать дополнительные возможности конструирования конфликта. Межродовые взаимодействия с искусствами XX–XXI вв., возникшими в результате технологического прогресса (экранные искусства), позволили водевилю вписаться в актуальные направления развлекательной культуры наших дней. Циклическая модель жанровой динамики характеризуется волновыми колебаниями с периодическим инверсионным возвращением к каноническим свойствам и водевильной репертуарной классике.

Ключевые слова: отечественный водевиль, жанровые трансформации, межжанровые и межродовые взаимодействия, синтез искусств, модель динамики.

VODEVIL IN RUSSIA: ADAPTATION AND GENRE TRANSFORMATIONS

The relevance of the topic is determined by the presence of contradiction between the peripheral position of vaudeville in Russian culture and the steady attention of creators and the public to it. Natural research interest caused by its ability to adapt to changing sociocultural conditions, to transform and interact relevant arts of the digital age. Russian vaudeville is being studied with the aim of establishing adaptation mechanisms and identifying factors that determine the uniqueness of transformation processes at each stage of its existence, up to the present day, as well as the characteristics of the model of genre dynamics. Based on the results of the study, conclusions are drawn: on the adaptive properties of vaudeville determined by the inherent and retained mobility of relations of the components of the arts in a synthetic whole, the constants of which are such components of dramaturgy as the

plot and musical and poetic form of the verse; on the interaction with other related theatrical and musical genres, which allows you to update the language of art and the sphere of images and emotions, complicate the interweaving of dramatic lines and create additional possibilities for constructing a conflict. Intergeneric interactions with the arts of the 20th – 21st centuries that arose as a result of technological progress (screen arts) allowed vaudeville to fit into the current trends of the entertainment culture of our days. The cyclic model of genre dynamics is characterized by wave oscillations with a periodic inversion return to canonical properties and vaudeville repertoire classics.

Keywords: russian vaudeville, genre transformations, intergenre and intergeneric interactions, synthesis of arts, model of dynamics.

Планида Мария Юрьевна

аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: planida.mari@mail.ru

Maria Yu. Planida

postgraduate student at the Department of Music History
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: planida.mari@mail.ru

Рудиченко Татьяна Семеновна

доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: 2922191@aaanet.ru; rostovfolkclub@mail.ru

Tatyana S. Rudichenko

Dr. Sci. (Art), professor
Department of Music History
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: 2922191@aaanet.ru; rostovfolkclub@mail.ru