

На правах рукописи

Планида Мария Юрьевна

**Водевиль в отечественной музыкальной культуре
(конец XVIII – начало XXI века):
трансформации жанра**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2019

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

Научный руководитель: **Рудиченко Татьяна Семеновна**
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Смагина Елена Владимировна**
доктор искусствоведения, доцент,
Волгоградский государственный институт
искусств и культуры,
профессор кафедры истории и теории
музыки

Преодоляк Анна Анатольевна
кандидат искусствоведения, доцент,
Краснодарский государственный
институт культуры,
доцент кафедры звукорежиссуры

Ведущая организация: Астраханская государственная
консерватория,
кафедра теории и истории музыки

Защита состоится «27» декабря 2019 г. в 14.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Будёновский, д. 23, ауд. 231.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на сайте: <http://rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «__» _____ 2019 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Водевиль, попавший в Россию в середине XVIII века, стал одним из самых популярных развлекательных жанров, и в наши дни рассматривается театральными критиками и исследователями в числе пяти главных направлений современного театрального искусства. Роль водевиля в культурно-историческом процессе менялась: он переживал волны подъема и активного развития, сближаясь с музыкально-драматическими жанрами, спада и снижения роли музыкальной драматургии, оттеснения с передовых позиций новыми видами сценических искусств. В наши дни водевиль вновь плодотворно претворяется в творчестве, привлекая внимание режиссеров театра и кино, драматургов, композиторов, а главное – публики. В театральном репертуаре XX века неоднократно возобновлялись постановки водевилей, ранее имевших наибольший успех у публики. Однако, помимо привычной сценической формы существования, начиная с 30-х гг. XX века, а особенно в 60–80-х гг., водевиль находит воплощение в новых экранных искусствах (в кино- и телевизионных фильмах) и массмедиа (радио). В настоящее время водевиль успешно осваивает пространство интернета.

Отмеченное, как и то, что в музыкально-драматическом искусстве он относится к явлениям «второго ряда», вызывает закономерный вопрос о причинах столь долгого его бытования, способности адаптироваться к меняющимся социокультурным условиям и воплощаться в новых формах, сохраняя интерес публики и творцов.

Ответы на перечисленные выше вопросы, как и решение проблемы жанровой динамики, которым посвящено настоящее исследование, представляются актуальными и важными для понимания полноты историко-культурного процесса и эволюции музыкально-драматических жанров.

Научная разработанность темы. Значительная часть литературы

о водевиле посвящена проблеме его происхождения и преемственной связи с комической оперой. Ей уделено внимание в трудах французских и отечественных музыковедов: Л. де Ля-Лоранси (1937), Ж.-Б. Тьерсо (1933, 1975), А. С. Рабиновича (1948), Т. Н. Ливановой (1952–1953), О. Е. Левашевой (1972, 1984, 1985), И. А. Сосновцевой (1984).

Литературная основа водевиля, его темы, сюжеты, драматургия обстоятельно изучены филологами: Г. К. Доридор (2000), Ю. В. Калининой (1999), Е. А. Мусулевской (2010), И. Д. Немировской (2009), М. Н. Сербул (1987, 1989), М. Н. Сербул и М. Н. Соровегиной (2013), Т. С. Шахматовой (2016), М. А. Шеленок (2014, 2017), И. А. Щербаковой (2011).

Водевиль изучался на различных исторических этапах его развития: в последней трети XVIII века А. А. Гозенпудом (1959, 1969), О. А. Державиной и Г. В. Москвичевой (1987), Ю. В. Келдышем (1987), Е. М. Левашевым (1985, 1988), О. Е. Левашевой (1985); в первой половине XIX века связи с творчеством известных отечественных композиторов (А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, К. А. Кавоса) Б. В. Доброхотовым (1949, 1966, 1974), Ю. В. Келдышем (1986, 1988), М. А. Овчинниковым (1988), А. С. Рабиновичем (1948).

В работах, посвященных культурной жизни российского общества конца XIX–XX века, исследуются формы массовых увеселений; в контексте пласта развлекательной культуры изучаются «легкие жанры», в том числе и водевиль (Т. Н. Кудинова, 1982; Н. А. Огаркова, 1994, С. А. Рябова, 2010, 2015, 2016; Е. Д. Уварова, 1983, 2004; А. М. Цукер, 2016; М. В. Юнисов, 2008).

Теоретические аспекты синтеза искусств (музыка и слово) разработаны в трудах в работах В. А. Васиной-Гроссман (1972, 1978), Б. А. Каца (1983), А. С. Оголевца (1960), А. Н. Сохора (1973), Е. А. Ручьевской (1960). Историческая эволюция категорий жанра и стиля, жанровые и стилевые взаимодействия исследуется в трудах С. С. Аверинцева (1986); С. С. Аверинцева, М. Л. Андреева, М. Л. Гаспарова и др., (1994), В. В. Аксенова (2010),

Л. О. Березовчук (1989), Б. П. Иванюка (2007), М. С. Кагана (1972), М. Н. Лобановой (1990), А. Ф. Лосева (1994), Е. В. Назайкинского (2003), А. Н. Сохора (1968, 1981).

Вопросам истории и теории киномузыки, анализу ее драматургических функций, соотношению с другими компонентами искусств, присутствию в средствах массовой информации посвящены труды Н. В. Вакуровой и Л. И. Московкина (2001), В. А. Васиной-Гроссман (1964), Т. К. Егоровой (1998, 2014), И. И. Иоффе (1938), З. Лиссы (1970), Г. П. Овсянкиной (2014), Э. Л. Фрид (1967), А. В. Чернышева (2014), Т. Ф. Шак (2010).

Анализ изученности темы показал, что при разработанности вопросов истории жанра, его сюжетно-тематической и драматургической основы, недостаточно внимания уделено реальной сценической жизни в условиях России, музыкальной составляющей представлений, жанровой динамике, а также воплощению произведений водевильной классики в других искусствах.

В связи с этим **объектом** исследования выступает водевиль как жанр сценического и экранного искусства, а **предметом** – его трансформации в процессе развития отечественной культуры XVIII–XXI столетий.

Цель работы заключается в изучении механизма адаптации заимствованного из западной культуры жанра к российским реалиям и его исторической динамики.

Для достижения обозначенной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) рассмотреть явления, охватываемые термином «водевиль»;
- 2) представить этапы становления водевиля как музыкально-театрального представления во Франции;
- 3) изучить факторы распространения и средства адаптации водевиля на российской почве;
- 4) охарактеризовать принципы музыкальной драматургии водевиля на примере наиболее устойчивой и востребованной части репертуара XIX–XX

веков;

5) рассмотреть характерные черты музыки водевилей, созданных ведущими отечественными композиторами для театра, кино- и телеискусства XX–XXI веков;

6) установить модели жанровой динамики водевиля.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые:

– воссоздана картина распространения водевиля в России во второй половине XVIII – первой половине XIX века;

– обоснован промежуточный статус жанра и его адаптационный потенциал;

– выявлены закономерности соотношения либретто и музыки созданных в этом жанре произведений иностранных (преимущественно французских) и отечественных авторов;

– охарактеризована музыкальная драматургия и стилистика водевилей и их составляющих разного уровня;

– определены подходы к трактовке жанра водевиля в искусстве XX – начала XXI века.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что на примере водевиля изучены возможные способы адаптации заимствованных европейских жанров в условиях России, их жанровая динамика. Его результаты способствуют решению важной для истории отечественной музыки научной проблемы исторической перспективы развития музыкально-драматических жанров. В работе предпринимается опыт анализа историко-музыкального процесса с точки зрения становления жанра водевиля в отечественной культуре, выявляются факторы, способствующие его интенсивности.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования полученных результатов при изучении соответствующих тем курсов «Истории отечественной музыки», «Истории современной музыки» «Музыкальной драматургии», «Истории русской литературы». На основе ре-

зультатов исследования могут быть разработаны темы занятий, посвященные жанровому разнообразию русской музыки конца XVIII – начала XXI вв.

Методы исследования. В процессе изучения предмета используются взаимодополняющие методы:

– *исторический*, посредством которого прослежены этапы эволюции водевиля;

– *сравнительный*, применяемый для обнаружения постоянных и переменных признаков водевиля, что создает основу для разграничения его разновидностей;

– *системный*, позволяющий представить водевиль как неразрывное единство взаимодействующих и взаимообусловленных элементов;

– *культурологический*, благодаря которому явления искусства изучаются в динамике историко-культурного процесса.

Материал исследования составили нотные издания (клавиры, партитуры музыки водевилей, сюиты из музыки к киноводевилям, отдельные номера) композиторов А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, В. А. Гаврилина, К. А. Кавоса, Г. А. Канчели М. М. Соколовского, Т. Н. Хренникова, Б. А. Чайковского, И. И. Шварца; драматические произведения (А. К. Гладкова, А. С. Грибоедова, В. П. Катаева, Э. Лабиша, Н. А. Некрасова, А. Н. Островского, А. И. Писарева, В. А. Соллогуба, А. А. Царагели А. П. Чехова, А. А. Шаховского, Е. Л. Шварца), являющиеся литературной основой водевилей. Большая часть материала исследования представлена аудио- и видеозаписями современных воплощений водевилей (телевизионные и радио версии спектаклей, кино- и телефильмы, музыкальные и мультипликационные фильмы, аудиокниги и видеосборники) режиссеров И. М. Анненского, А. А. Белинского, К. Н. Воинова, Л. А. Квинихидзе, О. Липского, П. Л. Пицци, Э. А. Рязанова, И. Уфимцева.

В работе над хронологическими таблицами приложения обобщены сведения о постановках водевилей на сценах русских театров, об авторах либретто и музыки из искусствоведческих и музыковедческих исследований

(Е. Б. Воробьевой, А. Н. Глумова, Т. В. Корженьянц, А. М. Соколовой, А. Л. Порфирьевой); использована фактическая информация электронного архива Малого театра.

Хронологические рамки обусловлены исторической глубиной доступного для изучения материала, охватывающего более двух столетий (с середины XVIII в. до начала XXI в).

Положения, выносимые на защиту

1. Распространение водевиля и дальнейшее его развитие в России связаны с процессом становления развлекательной культуры, характеризующимся рецепцией заимствованных из европейской культуры жанров и их адаптацией в реалиях отечественной культуры.

2. Адаптивные свойства водевиля определяются изначально присущей и сохраняемой мобильностью отношений компонентов искусств синтетического целого, константами которого служат такие составляющие драматургии как сюжет, фабула и музыкально-поэтическая форма куплета.

3. Полижанровость является одним из базовых принципов водевиля, для которого характерно интенсивные межжанровые взаимодействия, прежде всего комедии и оперы, что обусловило его мощный адаптационный потенциал, позволяющий чутко реагировать на изменения в культуре.

4. Межродовые взаимодействия с искусствами XX–XXI вв., возникшими в результате технологического прогресса (все экранные искусства), дали водевилю возможность вписаться в актуальные направления развлекательной культуры наших дней.

5. Циклическая модель жанровой динамики характеризуется волновыми колебаниями с периодическим инверсионным возвращением к водевильному канону и репертуарной классике.

6. Подъемы в развитии водевиля соотносятся со сближением с музыкально-драматическими жанрами, спады – со снижением в его драматургии роли музыки и удалением от названных жанров.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре истории музыки и рекомендована к защите. Результаты исследования вводились в научный обиход в выступлениях с докладами на VI Международной научно-практической конференции «Музыкальная летопись российских регионов»: Майкоп, 2016; Международной научно-практической конференции «Проблемы современного музыкального театра: творческие концепции, образование, менеджмент» (г. Ростов-на-Дону, 11–12 мая, 2017); Всероссийской научно-практической конференции «Война и воинские традиции в культурах народов Юга России (VII Токаревские чтения)» (г. Ростов-на-Дону, 11–12 мая, 2018), представлены в статьях, опубликованных в рецензируемых научных журналах.

Степень достоверности результатов исследования. В работе использованы достоверные источники: издания музыкальных и драматических произведений, хронографы, сведения, документы электронного архива Малого театра, видео- и аудиозаписи.

Структура диссертации. Исследование состоит из трех глав, введения, заключения, списка литературы и источников, приложения, в которое вошли хронологические таблицы водевильных представлений, музыкальных эпизодов фильмов, нотные примеры и примечания к ним.

Основное содержание работы

Во **Введении** охарактеризована актуальность, определены объект, предмет и цель исследования, сформулированы задачи, обоснованы методы, теоретическая, практическая значимость исследования, осуществлен анализ разработанности темы в научной литературе.

В **главе 1. «Формирование, распространение и адаптация водевиля на русской почве»** раскрыты вопросы происхождения водевиля и становления театрально-сценической формы во Франции, его дальнейшее бытование в культуре России.

В **параграфе 1. 1. «Водевиль во Франции: становление театрально-сценической формы»** определены явления, охватываемые термином «водевиль».

Водевиль характеризуется мобильностью двух основных составляющих – текста либретто (пьесы) и музыки. Его отличает простота музыкального языка, при этом к музыке не предъявляется требование оригинальности, вследствие чего текст мог быть положен на известные напевы, порой принимая форму попури.

Анализ типичных образцов французских куплетов позволил определить их стилистические черты (сочетание декламации и распевного интонирования, отделение фраз паузами, вариантная повторность и пропорциональность музыкальных фраз, преодоление этих свойств за счет элементов сквозного развития и смены метра).

Делается вывод о важности для выработки музыкального языка водевиля в период XV–XVII веков синтеза стилистических приемов танцевальной, культово-религиозной, военной музыки.

Итогом эволюции водевиля во Франции стало его превращение из песни, ставшей составной частью ярмарочных и праздничных представлений, в особый профессионализировавшийся театрально-сценический жанр. При этом сохранилось и первоначальное значение термина «водевиль», применяемое к вокальному номеру – куплету.

На этом этапе своего развития водевиль как театральное представление взаимодействовал с музыкально-драматическими жанрами, в первую очередь с комической оперой, и существовал в нескольких разновидностях, различающихся по типу включения водевилей и их сочетания с разговорными диалогами и написанной к опере музыкой.

В параграфе 1. 2. «Водевиль в России во второй половине XVIII — первой половине XIX века: рецепция и адаптация» рассматриваются факторы, способствовавшие проникновению, внедрению и дальнейшему функционированию водевиля в условиях отечественной культуры.

Благодаря французским труппам, работавшим в театрах Санкт-Петербурга и Москвы, водевили на российской сцене ставились и игрались в том виде, в каком они бытовали во Франции. Наполеоновские войны первого десятилетия XIX века и их негативная оценка в обществе, побудила творческую интеллигенцию к стремлению приспособить водевили к условиям России, перевести их на русский язык, актуализировать содержание применительно к социально-историческому контексту и обновить музыкальный язык, приблизив к национальной музыке.

Изучение литературной стороны водевилей показало, что на начальном этапе внедрения водевиля в российскую культуру был распространен перевод на русский язык французских комедий и водевилей близкий оригиналу, «вольный», а также адаптированная «переделка». Российские драматурги уже в начале XIX века создавали и оригинальные водевили, что позволяет говорить о тенденции возрастающей роли национально самобытного текста.

На этапе становления водевиля драматурги и композиторы нередко «составляли» музыку к спектаклю из заимствованных фрагментов опер известных зарубежных авторов или популярных песен, делая аранжировку заимствованного материала, а также сочиняли оригинальную музыку (единолично или в соавторстве). Произведения сочинялись как композиторами профессионалами, так и любителями: А. А. Алябьевым, А. Е. Варламовым, А. Н. Верстовским, М. Ю. Виельгорским, А. Л. Гурилевым, И. Геништой,

А. Д. Жилиным, К. А. Кавосом, Н. Е. Кубиштой, А. В. Маурером, А. Н. Титовым, Ф. Е. Шольцем.

Анализ статистических данных о постановках водевилей Москве и Санкт-Петербурге с 1803 по 1848 гг. показал, что в обеих столицах ставилось приблизительно одинаковое количество водевильных спектаклей – около 70 наименований. Приводятся сравнительные данные о репертуарной интенсивности постановок в первой половине XIX века.

Изучение водевильного репертуара позволило получить достоверную информацию о театрах, в которых осуществлялись постановки и давались представления. Все они были театрами со смешанным репертуаром, где ставились драматические, оперные и другие музыкальные спектакли: Александринский, Малый (Деревянный), Большой (Каменный), Михайловский театры. Внимание уделено труппам и прославившимся в водевильном репертуаре актерам (Н. О. Дюр, В. Н. Асенкова, В. В. Самойлов, Н. В. Самойлова, А. Е. Мартынов и др.).

Многосторонний анализ театральной жизни позволил сделать вывод о достаточно быстром распространении и освоении водевиля в первой половине XIX в. Большую роль в этом сыграло то обстоятельство, что российские композиторы и драматурги продолжили и развили подход к музыке и тексту, изначально присущий французскому водевилю, когда при создании произведения используется заимствованный материал. Постепенный отказ от этого подхода связан с адаптацией жанра в российской театральной и музыкальной культуре.

В параграфе 1. 3. «Водевиль в русском искусстве второй половины XIX – начала XX века» прослеживается две одновременно существовавших тенденций развития. Первая из них – *консервативная* – поддерживала «водевильную архаику», неотъемлемыми атрибутами которой была переводная литературная основа, в разной степени удаленная от оригинала, (переводы-переработки, сюжетные заимствования, подражания), наличие нескольких действий (чаще от двух до пяти) и неременное наличие музыкальных номе-

ров. В репертуар театров входили водевили, утвердившиеся на сценах в первой половине века, и их новые постановочные версии, для которых нередко специально сочинялись куплеты.

Противоположная линия развития – *прогрессивная* – заключается в камернизации водевиля (сокращение числа персонажей, свертывании пространства и сжатие времени, одноактное строение), психологизации, благодаря монологическим высказываниям героев. Такой тип водевиля достигает вершины развития в творчестве А. П. Чехова, который отказывается и от канонического куплета. Появляются оригинальные произведения новых отечественных драматургов (Н. И. Куликов, Ф. М. Руднев, К. А. Тарновский) и композиторов (П. П. Булахов, Ю. Г. Гербер, А. К. Колосов, К. Н. Лядов).

Выявляются примеры использования *аллюзии* в названиях водевилей второй половины XIX в., которые содержат отсылки к наименованиям водевилей предшествующего периода, обнаруживая их преемственную связь.

Анализируется столичный и провинциальный сценический репертуар, характеризуется работа зарубежных и отечественных театральных трупп. Определяется роль водевиля в организации культурного досуга жителей столиц и провинции, его место в бенефисах актеров и режиссеров, в программах «увеселительных садов», кабаре, «театров миниатюр».

Несмотря на сложную обстановку в культуре этого периода и очевидное сокращение числа водевилей в репертуаре к концу XIX – началу XX века, уже в 1910–1930-е гг. предпринимаются первые опыты, направленные на воплощение водевиля в новом виде искусства – кино.

Статистические данные о количестве водевилей, шедших в столичных и провинциальных театрах, позволяют сделать вывод о том, что временем подъема интереса к жанру стали 30–50-е гг. XIX в., а пик интенсивности постановок приходится на десятилетие 50–60-х гг.

В параграфе 1. 4. «Водевиль в современной отечественной культуре (XX–XXI вв.): театр и массмедиа» рассматриваются формы, в которых он бытует в наши дни и связанные с этим жанровые трансформации

в сценических и экранных искусствах.

Анализ театральных постановок показал, что в оформлении спектаклей сохраняется два подхода: музыка составляется из заимствованных фрагментов произведений композиторов XIX в. (например, П. Булахова, Н. Шереметьева) или сочиняется (Н. Рота, 1979, Л. Фишер, 1999, Т. Н. Хренников, 2007, И. А. Цветков, 2000, Б. А. Чайковский, 1996, И. И. Шварц, 2009). Написанная к водевилям известными композиторами оригинальная музыка благодаря ее художественной ценности живет самостоятельной жизнью, исполняется и в виде концертных номеров или сюит.

Новые постановочные версии водевилей идут на сценах театров обеих столиц и периферийных городов (Астрахань, Димитровград, Екатеринбург, Новокуйбышевск, Оренбург, Ростов-на-Дону, Самара и др.). Новации, внесенные в произведения водевильной классики режиссерами-постановщиками и композиторами, имеют определенную направленность: объединение нескольких (чаще двух) спектаклей в один для укрупнения формы и усложнения содержательного и композиционно-драматургического плана; изменение состава действующих лиц (их включение или исключение) с целью заострения черт характеров или усиления драматургического конфликта.

В XX веке музыкально-драматические произведения, в том числе и водевиль, вступают во взаимодействие с новым видом искусства – кино. Одними из первых опытов претворения водевиля в киноискусстве была **экранизация**. В 30-х гг. XX в это были пьесы А. П. Чехова «Медведь», «Свадьба» и «Юбилей».

Наряду с экранизацией, сохраняющей свое значение, во второй половине века распространяется более свободный подход к производству-источнику (пьесе), создание **кино- и телеверсий**, меняющих фабулу произведения (сокращение и увеличение числа сцен, изменение состава персонажей, конструирование новых драматургических линий и пр.).

Неоднократно воплощались на экране «Аз и ферт», «Лев Гурыч Синичкин или Провинциальная дебютантка», «Шляпка из итальянской соломки» («Соломенная шляпка»).

Водевильные пьесы воплощаются в иных видах сценических искусств, таких как балет, с последующей трансформацией в формы медиаискусства – фильм-балет, радиоспектакль и аудиовизуальный продукт (аудиокнига, видеосборник).

Отмечается важная роль водевиля как учебно-дидактического материала в программах обучения студентов актерских и режиссерских отделений, а также в курсе изучения творческого наследия писателей-драматургов.

Обновление художественной формы водевиля связано с заложенной в ней изначально мобильности основных компонентов, вследствие присущих ему черт (актуальность тематики, не жесткая определенность ресурсов воплощения).

Рассмотрение водевиля в исторической динамике показывает, что в период его привнесения в русскую культуру и адаптации к новым условиям (вторая половина XVIII – начало XIX века) он продолжал развиваться в нескольких формах музыкально-драматических представлений, возникших во Франции (**мультилинейная модель** развития).

По мере освоения отечественными литераторами и музыкантами к середине XIX века уменьшается число его разновидностей, стабилизируются жанровые признаки. Создатели водевилей ведут поиск собственно музыкально-драматургического решения.

В последней трети XIX и начале XX века происходит возвращение к водевильной «классике» и **мультилинейной модели** развития, когда он бытует в многообразии форм и во взаимодействии с родственными музыкально-драматическими жанрами.

Высшего подъема в развитии он достигает в кино- и телеводевилях по классическим произведениям жанра с музыкой Т. Н. Хренникова,

Б. А. Чайковского, И. И. Шварца и др. Специфика эволюции на данном этапе заключается во взаимодействии с другими искусствами.

В XXI веке интерес к водевилю, в силу мобильности и способности к актуализации в соответствии с социальными процессами и трансформацией культуры, сохраняется. Литераторы, композиторы, режиссеры стремятся к обновлению языка искусств и к экспериментам в области формы.

Глава 2. «Музыка в театральном водевиле» посвящена исследованию литературной стороны водевиля, определению его жанрового разнообразия (2.1), музыкальных номеров (2.2), выявлению закономерностей музыкальной драматургии (2.3).

В параграфе 2. 1. «Литературная основа водевиля и его жанровые разновидности» сопоставлены сюжетно-тематические классификации Ю. В. Калининой (1999) и Е. А. Мусулевской (2010), а также И. Д. Немировской (2009), составленной по принципу соотношения водевиля с другими литературными и драматическими жанрами. Отмечается, что ни одна из них не учитывает «патриотической» разновидности водевиля, не попавшей в поле зрения исследователей.

В диссертации предложено разграничение водевилей по критерию наличия или отсутствия дополнительных жанровых признаков: водевиль без элементов других жанров; водевиль с элементами иных музыкально-драматических жанров (оперы и оперетты); водевиль в синтезе с театральными жанрами, принадлежащими другим видам искусства (балет, дивертисмент, интермедия). Данная классификация отражает наличие промежуточных жанровых форм, что свидетельствует о не каноничности раннего русского водевиля, затрудняющей выделение свойственных ему признаков.

Связи раннего водевиля с комедией и комической оперой во Франции и России были различны: на французской сцене наблюдалось «превращение» водевиля в комическую оперу; на русской шел обратный процесс: высвобождения водевиля и расхождения жанров (Т. Н. Ливанова, И. А. Сосновцева,

И. Д. Немировская). Отмечается, что российские постановщики ранних водевилей давали свои уточняющие определения, с акцентировкой внимания на специфике содержания: «старинный», «героический», «русский», «святочный», «волшебный», «комедийный», «московская шутка».

Сопоставляются сюжетно-драматургические признаки водевиля, выявленные Е. К. Лепковской (1970), И. Ф. Петровской и В. В. Соминой (1994): заведомо пародийные, ненатуральные и преувеличенные ситуации и интригующие сюжеты, основанные на путанице и случайностях; характерность персонажей, их оптимистичность и отсутствие однозначно негативных героев; непродолжительное время действия и его стремительный темп, реплики «*a parte*»; куплет как основная музыкальная форма; вовлечение танца и подтанцовки; насыщение речи персонажей диалогами, каламбурами, метафорами, афоризмами и игрой словом; способность к актуализации.

Внимание также уделено содержанию и сочетанию признаков разных музыкально-драматических жанров, нашедшее отражение в таких подвидах водевиля, как опера-водевиль «со старинным дивертисментом», героическая опера-водевиль, опера-буффа-водевиль, волшебная опера-водевиль, волшебная шуточная опера-водевиль, волшебная комедийная опера-водевиль, комедия-водевиль.

Исследуется промежуточное положение (между комической оперой и «ранним» водевилем) оперы-водевиля, при этом такие черты, как прозаический текст разговорных диалогов и стихотворный текст куплетных песенных эпизодов, отсутствие арий романсового типа и ансамблей выделяются как признаки, характерные для «чистого» водевиля без иных жанровых «примесей».

Водевиль на этапе его адаптации предстает как многогранное художественное явление, представленное значительным числом разновидностей, в силу не сложившейся еще в полной мере взаимообусловленности компонентов синтетического целого. Подвижность жанровых признаков открывает путь к взаимодействию с иными музыкально-драматическими жанрами.

В параграфе 2. 2. «Музыкальные номера водевилей: виды и функции» внимание сосредоточено на номерном принципе организации музыки спектакля.

Основными являются вокальные номера (сольные, ансамблевые, хоровые); меньшее место занимают инструментальные (оркестровые увертюры, интерлюдии и постлюдии, танцевальные пьесы, но из них только первые обязательны).

Наиболее характерным музыкальным номером в водевиле является **куплет** (в широком смысле), который выполняет функции самохарактеристики или косвенной характеристики персонажей, связи между актером и зрителем. Экспозиция действующего лица и первое появление героя нередко сопровождается сольным выходным куплетом. В куплете проясняется характер персонажа, его взаимоотношения с окружением. Сольные номера героев или лирические монологи иногда рассматриваются и как «сцены отстранения», применяемые для разрядки после «напряженных драматических эпизодов» (Б. М. Ярустовский).

Стилистика музыки водевилей рассматривается на примере произведений А. Н. Верстовского и А. А. Алябьева.

В ходе изучения музыкальных номеров А. Н. Верстовского выявлены такие основные черты, как преимущественно комически-юмористическая направленность содержания куплетов; опора на декламационный принцип организации вокальной мелодии; трактовка вокального номера как включенной в общий темп развития спектакля единицы драматургии. Отсюда обилие в вокальных партиях сквозных форм, являющихся музыкальными эпизодами в развертывании действия.

Вокальные номера водевилей А. А. Алябьева представлены не только куплетом, но и песней, романсом, ариозо. Преобладание простых репризных форм свидетельствует о том, что композитор допускает замедление сценического действия, что отличает его трактовку вокальных номеров от их решения А. Н. Верстовским. Внедрение танцевальных жанров (сицилиана, поло-

нез) и персонификация действующего лица оркестровыми средствами путем закрепления за героем определенного тембра инструмента позволяет представлять номера А. А. Алябьева и вне водевильного спектакля.

Групповые номера водевилей А. Н. Верстовского зачастую представляют собой «ложные ансамбли» (А. В. Войнова), где герои исполняют свои партии не одновременно, а поочередно. Часть вокальных номеров (кроме заключительных куплетов) представляют собой ансамбли, а именно дуэты согласия, «притворного» согласия или разногласия. В них проясняются взаимоотношения между персонажами, и возникает новый толчок к дальнейшему развитию интриги.

С точки зрения формообразования номера водевилей А. Н. Верстовского могут быть разделены на две основные группы: сквозные формы и простые, с преобладанием сквозных, благодаря чему на первый план выходит стремление к непрерывному разворачиванию действия.

Заключительные куплеты с музыкальной стороны выделяются обращением к активным танцевальным ритмам, что продиктовано, стремлением автора утвердить общий жизнеутверждающий характер водевильного представления и подчеркнуть счастливый финал. Но танцевальные ритмы характерны не только для заключительных куплетов, но и для сольных номеров (в дуэте Терезы и Жервезы из водевиля «Бабушкины попугаи» основой ансамбля являются экосез и контрданс).

С точки зрения **содержания** заключительные куплеты отличаются тем, что в конце строфы текста каждого персонажа содержится ключевая фраза или слово из названия спектакля (иногда одинаковая для всех персонажей и не связанная с основной темой спектакля). Исполняющий последнюю строфу персонаж спрашивает мнение зрителей об увиденном спектакле, надеется на одобрение публики и в кокетливой форме просит прощения за промахи актеров.

Сопоставление музыкально-стилистических признаков вокальных и инструментальных (оркестровых) номеров из водевилей А. А. Алябьева

и А. Н. Верстовского, с аналогичными из французских водевилей (Ж. Тьерсо) на этапе их существования в качестве народной песни показало наличие сходных признаков. Из наиболее типичных свойств музыкальных номеров водевилей отечественных композиторов А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского, некоторые присущи и образцам французских песен-водевилей.

Наиболее важной чертой, присущей музыкальным номерам обоих композиторов является строение мелодии, в которой чередуются декламационный и песенный принципы изложения. Однако они по-разному трактуются А. А. Алябьевым и А. Н. Верстовским. В вокальных партиях первого мелодии более напевные, вследствие значительной роли внутрислоговых распевов, плавного поступенного движения и заполнения скачков. А. Н. Верстовский же в большей мере тяготеет к декламации (соотношению слог–звук) и фигурационной мелодике (движение по звукам аккордов).

В параграфе 2.3. «Принципы музыкальной драматургии», изучаются основные закономерности организации произведений.

К важным аспектам драматургии относится тематика водевилей и особенности развертывания действия. Одной из доминирующих является тема брака, в которой коллизии возникают в результате противостояния двух групп героев, стремящихся вступить в брак и оказывающих им сопротивление. Она получает социальное звучание, поскольку поиск брачного партнера чаще продиктован получением выгоды: денег, наследства или приданого. Нередко в неизменно счастливом финале играется не одна, а сразу несколько – две–три – свадьбы. Реже разрабатывается тематика «артистическая», морально-этическая, военно-патриотическая.

К устойчивым структурным элементам сюжета водевилей относятся усложняющие или распутывающие действие «эффективные ситуации»: «ложная смерть» героя, получение писем или посланий с неожиданными для адресата известиями, неадекватное восприятие персонажа (неузнавание из-за перемены костюма), внезапное появление героя, обман, розыгрыш, мистифи-

кация, возникающие вследствие недоразумения, или непредугаданной встречи. В водевилях нередко складываются обстоятельства, когда противник становится союзником или нечаянно помогает сопернику. Частыми сюжетными ситуациями становятся прятанья с внезапным появлением, перепутанные записки, неожиданный перенос места действия, внезапное обретение героем богатства.

Совпадение времени протекания действия с реальным временем спектакля диктует ряд требований: большую условность, концентрированность и сжатость в развитии (Б. М. Ярустовский). События в водевиле, как правило, ограничиваются одним днем, однако иногда временные рамки расширяются благодаря внедрению событий из прошлого или их описанию в виде воспоминаний героев в их сольных вокальных номерах. Действие водевилей, как правило, происходит в одном месте. Чаще это русская или заграничная дворянская усадьба, небольшой городок, почтовый двор.

Разнообразен состав водевильных персонажей. Основная группа главных героинь представлена влюбленными юными дочерьми или воспитанницами. Их образы нередко приближены к амплу инженю – наивной, неопытной девушки-простушки, скромницы, капризницы. Другую группу женских персонажей составляют женщины: молодая жена, недавно тайно обвенчанная с мужем, вдова, желающая выйти замуж повторно.

Мужскими персонажами оказываются влюбленные, чаще юные, герои, которые могут обладать мужественными чертами характера (военные – офицер, гусар) или быть образом мужчины-инженю. Такие персонажи как старик – жених юной героини, решены сатирически (ирония, пародия). Амплуа или характеры главных действующих лиц находят отражение в их вокальных партиях.

Группу персонажей второго плана образуют участвующие в сюжетной линии брака: родители женихов и невест, скупой или корыстный старик-жених, расчетливый опекун.

Характерность персонажей подчеркивается каким-либо признаком,

например, выражаемой именем фамилией национальной принадлежностью, подчеркиваемой также музыкальным решением образа.

С точки зрения заложенного потенциала к развитию, персонажи делятся на две группы. В первую входят герои, чей характер и музыкальный образ остаются практически неизменными на протяжении всего действия. Ко второй группе относятся те, которым свойственна коренная трансформация характеров. Они, как правило, противостоят героям, представляя силы «контрдействия». В результате их противостояния и возникает коллизия.

Главный герой появляется во всех ключевых ситуациях, что отражается в полноте его музыкальной характеристики, так как он наделяется не только многочисленными сольными выступлениями, но и участвует в ансамблях и финальном куплете. Вследствие насыщенности действия водевилей и важности каждого из действующих лиц, их дифференциация, подобно опере, на второстепенные и третьестепенные «фоновые» весьма затруднительна и условна.

Структура водевиля отличается многообразием вариантов. В подавляющем числе изученных образцов она одноактная. Реже встречаются водевили, состоящие из двух–трех актов, в двух случаях – пяти–шести. На примере оперы-водевиля А. Н. Верстовского «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» предпринят опыт изучения этапов развития действия.

Делается вывод о том, что основу сюжетов водевилей составляют бытовые ситуации, а герои представляют реальный мир. Их жизненные коллизии возникают и разрешаются, как правило, вне исторических событий или опосредованно по отношению к ним (исключение составляет «патриотический водевиль»). Особенностью драматургии водевилей является наличие одной сюжетной линии.

Черты французских прототипов жанра проявляются в чередовании разговорных диалогов с сольными вокальными номерами, в аранжировке фольклорных песенных мелодий, использовании небольших ансамблей (преимущественно дуэтов) и формы финального водевиля. В конструктивной организа-

ции материала произведения чаще используется сюитный принцип чередования контрастных номеров. К французской традиции восходит использование «вставного» номера из популярного водевиля, или специально написанного другими авторами.

Обусловленность музыкального решения темой проявляется в том, что в одних произведениях музыкальный язык в большей мере универсальный, в других, как в «патриотических водевилях» и комических операх-водевилях, национальный, легко опознаваемый за счет аранжировок народных песен. Нередко используются приемы жанровой характеристики персонажей: для аристократов или дворян ариозо и романс, лирическая кантилена, протяженные фразы, для простолюдинов песня и короткие, разбиваемые паузами фразы, силлабическое соотношение слова и напева.

Группировка персонажей иногда подчеркивается общностью музыкального материала, вплоть до использования одного и того же номера разными персонажами («Кто брат, кто сестра или Обман за обманом»). Конфликт получает свое музыкальное выражение преимущественно в ансамблях и инструментальных номерах, прежде всего в увертюрах.

Как и в опере, для создания эффекта комического несоответствия применяется буффонная скороговорка (подчеркивается несоответствие содержания форме выражения, ситуации – положению персонажа). Эксплуатируются какие-либо индивидуальные особенности речи персонажей. С этой же целью применяются заимствования из других музыкально-драматических жанров.

Водевилям присуща вариативность решения конкретных спектаклей. Авторы, как композиторы, так и драматурги, используют возможность создавать разнообразие поворотов сюжета и сценического действия. Легкая для восприятия музыка, возможность актерской импровизации, яркость и динамичность происходящего, обращенность к публике служит залогом неугасающего интереса к водевильным представлениям.

В главе 3. «Музыка в кино- и телеверсиях водевилей» проведен анализ выдающихся образцов водевиля в экранных искусствах.

В параграфе 3.1. «Соломенная шляпка» воплощение пьесы Э. Лабиша «Шляпка из итальянской соломки» в музыкальном фильме (режиссер и автор сценария Л. Квинихидзе, музыка И. Шварца, 1974) рассматривается с целью обоснования ее принадлежности жанру водевиля, с присущими ему характерными свойствами. Посредством сравнительного анализа пьесы Э. Лабиша и кинофильма изучаются устойчивые и изменяемые признаки, вариативный потенциал пьесы; выявляются качества, обусловившие ее популярность и долгую сценическую жизнь.

Отмечаются различия между пьесой Э. Лабиша и кинофильмом, касающиеся трактовки основных этапов развития драматургии, исключения ряда сцен пьесы или включения новых, а также использование «говорящего» грима и костюма.

Анализируется драматургия кинофильма, отмечаются основные этапы развития и нагнетания конфликта путем усложнения сюжетной коллизии и необычного решения развязки с приемом ложного финала и дальнейшим усилением динамики действия. Характеризуется состав персонажей и их амплуа, рассматриваются ситуации, благодаря которым действие становится насыщенным.

Основные музыкальные номера (заглавная «Песня о соломенной шляпке», выходной номер главного героя «Женюсь...») образуют систему лейт-тем, развивающихся в оркестровой партии, создающих музыкальную драматургию целого, что свидетельствует о трансформации традиционно ограниченной роли музыки в водевиле.

Определяются функции музыкального материала кинофильма (разграничение сцен и их арочное обрамление, прямая и косвенная характеристика персонажей), способы введения (кадровый или закадровый). Отмечается использование композитором И. И. Шварцем приема стилизации, при помощи которого конкретизируется историческое время, в котором разворачиваются события (XIX столетие). Характеризуется расширение инструментального состава, наличие струнной и духовой групп инструментов симфонического

оркестра и эстрадного оркестра или ансамбля (саксофон, синтезатор, ударная установка).

Музыка И. И. Шварца обладает самостоятельной художественной ценностью и определенной степенью завершенности, что позволяет песням из фильма существовать самостоятельно.

Благодаря синтетической природе пьесы «Шляпка из итальянской соломки», предназначенной для театра, воплощения пьесы в жанре кинофильма и оперы (Н. Рота) в XX веке оказываются органичными и непосредственно связанными с театральным искусством. На основании анализа специфических свойств пьесы делается вывод о причинах длительного успешного существования водевиля «Соломенная шляпка», подтверждаемого рядом воплощений в различных видах искусства на протяжении полутора столетий.

В параграфе 3. 2. «Женитьба Бальзаминова» рассматривается трактовка в кинофильме режиссера К. Н. Воинова и музыке Б. А. Чайковского пьесы-трилогии А. Н. Островского.

В литературном источнике выявляются жанровые признаки водевиля (тема свадьбы, ситуации неожиданного и нелепого появления персонажа, неузнавания, переодевания, типичные амплуа героев).

Показаны приемы, при помощи которых преодолеваются ограничения характерного для комедии, прежде всего классической, единства времени и места действия.

Нетипична для водевиля насыщенность кинофильма музыкой, в которой выделяется: собственно авторская музыка Б. А. Чайковского, аранжированная композитором народная (цитаты фольклора) и духовная; вставной французский куплет как аллюзия и знак водевиля. Подчеркивается жанровое разнообразие музыки, включающей песенные, танцевальные, военные песенные и маршевые, духовно-религиозные и иные эпизоды. Отмечается камерность и облегченное звучание инструментального состава, соответствующее настроению легкой комедии и состоящего из фортепиано, ксило-

фона, малого барабана, флейты и тарелки, к которым эпизодически добавляется второе фортепиано, флейта пикколо, деревянный брусочек, ксилофон.

Функции музыкального материала напрямую зависят от способа его введения. Внутрикадровая музыка играет роль обрисовки бытового контекста, обстановки, включающей и музицирование, как вид развлечения, досуга и органическую часть жизни героев.

Определяется роль в драматургии двух лейттем – инструментальной темы вступления и ее дальнейших вариаций, и песни «Лютики-цветочки», выполняющих функции авторского комментария и арочно-тематического обрамления, раскрытия эмоционального состояния действующих лиц.

Анализ закадровых музыкальных эпизодов показал, что они характеризуют время действия, социально-исторический контекст (солдатская хоровая песня в исполнении мужского хора с солистом-запевалой) или создают контрапункт эпизодам в кадре, подчеркивая эмоциональный настрой героев (камаринская, звучащая в медленном темпе, передает состояние скуки купчих Пеженовых).

Важное место в двух эпизодах, играющих ключевую роль в трактовке образа главного героя и его иллюзорного мира, занимает музыка, с помощью переключения которой с кадрового на закадровый план, выявляется несоответствие реальности и грез главного героя.

Делается вывод о полифоничности действия и музыки, которая досказывает и поясняет то, чего нет в кадре, но должно быть понято зрителем.

В данном произведении очевидно и совмещение свойств и принципов пар взаимодействующих жанров: водевиля и литературной комедии, водевиля и экранной кинокомедии.

В параграфе 3.3. «Реминисценция патриотического водевиля: «Давным-давно» или «Гусарская баллада» анализируется кинокомедия Э. А. Рязанова (1962) по пьесе А. К. Гладкова (1940).

Созданная к 150-летию победы над Наполеоном, она является своеобразным обращением в XX веке к французскому патриотическому водевилю

«Девушка-гусар» («Капитан Ролан»), одноименной версии Ф. А. Кони и истории русской «девицы-кавалериста» Надежды Дуровой. Характерные признаки «военно-патриотической» разновидности водевиля: развертывание сюжета на историческом фоне, вследствие чего повороты в судьбах героев в большей степени обусловлены не их взаимодействием, а общественно-значимыми событиями, переплетение в сюжетной фабуле основной – патриотической линии – с линией любви и брака.

Нетипична для водевиля система персонажей, обусловленная наличием двух тематических линий – патриотической и любовно-лирической. В образах действующих лиц подчеркнуты героические черты: все мужские персонажи военные (фельдмаршал, поручик, генерал, кавалергард), а главная героиня (барышня-дворянка), инкогнито принимает непосредственное участие в военных действиях. Это становится возможным благодаря такому типично водевильному приему как неузнавание вследствие переодевания.

В кинофильме преодолевается водевильный «канон», связанный с пространственно-временным планом произведения: время действия составляет минимум полгода; для событий характерна разнообразная локация (они разворачиваются в нескольких местах – помещичья усадьба, штабы русских и французов, поля сражений).

Отмечается не типичный для водевиля драматизм, проявляющийся в убийстве одного из персонажей, гибели второстепенных персонажей в батальных сценах, неоднократном внезапном вторжении в картины мирной жизни известий с фронта.

Создавая музыку к фильму, композитор Т. Н. Хренников ориентировался на водевили XIX века. Исторический контекст уточняется благодаря включению композитором в музыку фильма цитаты песни-марша «Жил-был Анри IV» (песенки Лепелетье), в которой прославляется правление Генриха Наваррского; наименование фильма отсылает к балладе, используются и другие типичные жанры романс (Романс Жермон) гусарская песня («Давным-давно»). «Колыбельная Светланы» парадоксально дополняет героический

образ девицы-кавалериста, раскрывая ее женское начало и внутреннее противоречие характера.

Музыку «Гусарской баллады» составляют не только вокальные сольные, ансамблевые и хоровые номера, но и симфонические эпизоды (танцевальные пьесы бала и батальные сцены-действия). Для достижения большего эффекта композитор усиливает группу ударных и медных духовых инструментов.

Тематическое разнообразие и необычная трактовка режиссером Э. А. Рязановым устоявшегося водевильного канона обусловили большое количество дальнейших воплощений пьесы А. К. Гладкова, в связи с чем приводятся сведения о современных постановках этого произведения.

Определяется роль «патриотического водевиля» в развитии жанра. Его существенное влияние сказалось в расширении круга тем, придания им общественного звучания, побудило к использованию параллельного развития в драматургии бытовой и героико-патриотической линий.

В заключение главы делаются выводы о том, что претворение произведений водевильной классики в различных видах искусства в наши дни происходит во многом благодаря их новому прочтению режиссерами-постановщиками и композиторами.

Включения музыкальных эпизодов в ткань фильма (музыка в кадре), как правило, сюжетно оправданы, что придает им действующий, развивающий характер; закадровый музыкальный материал делает совмещение изображения и звучания более объемным, психологически наполненным, раскрывающим подтекст действия и проясняющим авторскую позицию.

Именно благодаря художественной ценности музыки и ее ведущей роли в драматургии целого, рассмотренные образцы стали образцами-шедеврами «кино на все времена». Несмотря на обращение к классическим водевильным сюжетам прошлого, обновление музыкального языка позволяет произведениям вписаться в современную культуру. Достижения отечественных композиторов и режиссеров-постановщиков становятся известными не

только на родине, но и за рубежом, высоко оцениваются зрителями разных стран ближнего и дальнего зарубежья.

Заключение подводит итоги исследования. Констатируется, что водевиль является не только достоянием истории театра, музыки и культурной жизни России прошлого, но и современным художественным явлением. Сохранение водевиля в театральном репертуаре и интерес к нему массмедиа, зрителей и слушателей заключается, прежде всего, в простоте языка, тематике, связанной с повседневной жизнью людей и ее типичными коллизиями.

Потенциал к актуализации проявляется в мобильности составляющих компонентов синтеза искусств и актерской импровизации, способности быстро реагировать на изменения в общественной жизни, запросы и настроения зрителей, новые веяния в искусстве.

Современная наука обращает внимание и на рекреационную функцию водевиля. Присутствующая публика не только развлекается, но и получает своего рода психотерапевтическую поддержку, так как представление способствует разрядке и отвлечению от текущих проблем, демонстрируя возможность юмористического или иронического к ним отношения.

В творчестве отечественных композиторов водевиль предстает в нескольких «микстовых» разновидностях: балет-водевиль, драма-водевиль, комедия-водевиль, опера-водевиль, сказка-водевиль и др. Наиболее распространенными видами оказались спектакли без элементов иных театральных жанров, с чертами собственно «водевильного канона», а также оперы-водевили. Отечественными авторами также подхвачено и развито обозначившееся во Франции в эпоху Великой французской революции направление «патриотического водевиля», разрабатывающее тематику гражданского звучания.

Драматургии водевиля XIX–XX веков присущ ряд принципов. Его основой чаще является **пьеса**, в то время как для либретто оперы нередко перерабатывается литературное произведение; в опере либретто не является самостоятельным произведением и не функционирует вне его музыкального

воплощения. Пьеса же создается для сценической постановки в разных жанрах и видах искусства, но может существовать и как сочинение для чтения.

Именно театральная драматургия (комедия) становится источником для переработки в водевиль. Вследствие того, что водевилю свойственно насыщенное, активное сценическое действие, в нем, как и в комедии, эксплуатируется комизм положений.

Связующим звеном между комической оперой и водевилем выступает **опера-водевиль**, в которой разговорные диалоги могут быть прозаическими («Кто брат, кто сестра или Обман за обманом», «Вицмундир»), переходящими от прозаических к стихотворным («Хлопотун», «Хороша и дурна, и глупа и умна») и стихотворными («Давным-давно»).

Для опер-водевилей характерно видовое расширение круга вокальных номеров, а их жанровая специфика может передавать характер, либо состояние на текущий момент действия (романс, песня – романтический, лирический настрой героя; баллада – драматизм, взволнованность; рондо – решительность, активность). В операх-водевилях отмечается симфонизация развития драматургической линии персонажа (закрепление за ним тембра инструмента и определенного типа тем). Посредством инструментальных танцевальных номеров характеризуется национальная принадлежность (полонез и мазурка в водевилях А. Н. Верстовского «Кто брат, кто сестра или Обман за обманом»), типаж героев (экосез и контрданс в «Бабушкиных попугаях» при показе юных героинь).

Поскольку в водевилях инструментальная партия выполняет функцию сопровождения, для ее исполнения не всегда используется оркестр; инструментальные фрагменты исполнялись также фортепиано или небольшим ансамблем.

И от комической оперы, и от оперы-водевиля сценический водевиль отличается тем, что в нем музыка играет подчиненную роль, так как музыкальные номера, основное место среди которых принадлежит куплетам-

характеристикам персонажей, при отсутствии импровизации в игре актеров, может снижать темп и ритм действия.

В процессе изучения музыки театральных водевилей, созданных ведущими отечественными композиторами, выявлен ряд характерных для нее черт. Музыка в структуре водевиля чаще представлена отдельными номерами, вокальными (сольными: ансамблевыми и хоровыми, выходными и финальными) и инструментальными (оркестровые увертюры, интерлюдии, постлюдии, танцевальные пьесы).

Водевильный куплет, ассоциируясь, прежде всего, с песней, воплощается и в жанровой оболочке романса и баллады и при сохранении ряда устойчивых признаков постоянно развивается. Музыкальный язык водевильных номеров хотя и обновляется, но остается в сфере песенных музыкально-языковых компонентов, и, прежде всего, вокального типа мелодики. Традиционно для водевиля и использование ранее созданного и знакомого слушателю музыкального материала, соединяемого с новым поэтическим текстом.

В иной роли выступает музыка в киноводевилях, где она обретает самостоятельность, участвуя в создании произведения во взаимодействии с кинодраматургией. Признаки музыкальной драматургии обозначены в таких проявлениях как полифония музыки и действия, сквозное развитие в отдельных номерах и музыке кинофильма в целом (лейттемы), инструментальное обобщение и обобщение через жанр, значимая роль музыкального компонента в создании совершенного художественного целого.

В 60–80-е годы происходит сближение жанров киноводевиля и музыкального фильма, что проявляется в сходстве их сюжетно-драматургического плана, подборе действующих лиц и амплуа, составе музыкальных номеров (вокальных и инструментальных) и их претворении в жанрах песни, романса и танцевальных пьес. Отличия заключаются, прежде всего, в отсутствии в музыкальных фильмах «водевильной архаики»: в развитии драматургических линий вне приема нанизывания нелепых ситуаций, в отсутствии финальных водевилей и разной степени включенности

музыкального материала в действие, в ряде случаев, в тяготении к фильму-концерту.

О водевиле правомерно говорить как о полижанровом явлении. Жанровые взаимодействия прослеживаются в литературно-драматургической и музыкальной составляющих. Межродовой жанровый синтез типичен для театрально-сценических жанров, что порождает ситуацию множественности жанровых моделей водевиля: водевиль-балет, комедия-водевиль, опера-водевиль, оперетта-водевиль.

На протяжении всего периода своего длительного существования водевиль проявляет себя как явление мобильное, имеющее в жанровом отношении «промежуточный» характер. Наибольшее воздействие на него оказала комическая опера, но в произведениях очевидны и следы влияния дивертисмента балета и интермедии.

Водевильные представления привлекают театральное сообщество и публику демократичностью и незатейливостью сюжетов, легкостью и стремительностью развития действия, узнаваемостью характеров и типажей героев. Популярность водевилей обусловлена также и тем, что пороки человеческой природы высмеиваются в них в мягкой юмористической форме, а в финале зрителя всегда ждет счастливое разрешение коллизий и интриг. Пройдя длительную эволюцию, водевиль остается жизнеспособным жанром, пользующимся популярностью на протяжении более двух столетий.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК

1. *Планида, М. Ю.* Водевиль в современной отечественной культуре // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3 (28). – С. 49–52, 0,4 п.л.

2. *Планида, М. Ю.* Музыка Б. А. Чайковского к кинофильму «Женитьба Бальзамина»: авторская трактовка драматургических функций //

Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 2 (31). – С. 47–52, 0,5 п.л.

3. *Планида, М. Ю., Рудиченко, Т. С.* Водевиль в России: адаптация и жанровые трансформации // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 3 (36). – С. 71–76, 0,55 п. л.

Другие публикации по теме диссертационного исследования:

4. *Планида, М. Ю.* Вокальные номера водевилей А. Н. Верстовского // Сборник публикаций научного журнала «Chronos» по материалам IV, V международной научно-практической конференции: «Актуальные вопросы общественных наук» 4 мая 2016 г., 4 июня 2016 г., г. Москва. – М: Научный журнал «Chronos», 2016. – С. 48–52, 0,3 п. л.

5. *Планида, М. Ю.* Жанр водевиля в научных исследованиях // Музыкальная летопись российских регионов: сборник научных статей. Вып. 6 / ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2016. – С. 96–107, 0,5 п. л.

6. *Планида, М. Ю.* «Патриотический водевиль» в российском социально-историческом контексте // Война и воинские традиции в культурах народов Юга России (VII Токаревские чтения): сб. мат-лов Всерос. науч.-практ. конф. 11–12 мая 2018 г. Ростов-на-Дону, ИИМО ЮФУ. – Ростов н/Д : Изд-во «Альтаир», 2018. – С. 391–398, 0,4 п. л.