

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Исакова П.А. Старинный водевиль на современной сцене: к проблеме актуальности жанра // Культура и искусство. 2025. № 6. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.6.74701 EDN: GXNGRQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74701

Старинный водевиль на современной сцене: к проблеме актуальности жанра

Исакова Полина Александровна

ORCID: 0000-0001-6460-2383

аспирант; кафедра эстрадного искусства и музыкального театра; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств»

191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 33-35

✉ isakovap@mail.ru



[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.6.74701

EDN:

GXNGRQ

Дата направления статьи в редакцию:

04-06-2025

Аннотация: Исследование исторической судьбы разных жанров, в том числе и водевиля, позволяет анализировать движения театральной мысли. Даже общий взгляд на российскую театральную афишу последних десятилетий свидетельствует о том, что классический водевиль остался вполне востребованным в том числе и в крупных театрах страны. Главная проблема старинного водевиля на современной сцене – это проблема его актуальности, но не в смысле актуальности той или иной пьесы, а жанра в целом. Ставя водевиль, режиссер должен ответить себе на вопрос: а что такое водевиль сегодня. Таким образом, поиск современного в сценических законах водевильного жанра кажется сейчас актуальным в купе с вниманием к проблеме излишней и зачастую неоправданной модернизации классического репертуара. Используются формальный, сравнительно-исторический методы. Анализ основан на сопоставительном жанровом подходе, включающем изучение сценических интерпретаций водевиля в их историческом контексте и современных режиссёрских трактовках. Статья предлагает оригинальный взгляд на водевиль как «метажанр» с универсальными характеристиками

сценичности, способный к трансформации и интеграции в новые театральные формы. Автор исследует водевиль не только как пережиток прошлого, но как активный элемент современной театральной практики, востребованный и развиваемый режиссёрами разных школ и поколений. Новизна работы заключается в многоаспектном анализе водевиля (классических пьес Ленского, Кони, Соллогуба) в актуальных сценических постановках XXI в. Делается вывод, что водевиль сохраняет актуальность благодаря своей пластичности, способности к самоиронии и глубокой связи с актерской природой театра. Исследование также поднимает проблему модернизации классического репертуара, критикуя формальный подход к осовремениванию и подчёркивая необходимость содержательной актуализации жанра. Водевиль рассматривается как важная составляющая отечественной театральной традиции, органично встроенная в культурную память и сценическую практику.

Ключевые слова:

водевиль, жанр, Д. Ленский, Ф. Кони, В. Соллогуб, синтетичность, Лев Гурыч Синичкин, Петербургские квартиры, современность, театры Санкт-Петербурга

История театра знает немало примеров рождения новых жанров и забвения старых. Каждое время ищет свой театральный язык и, как следствие, свои жанровые формы. В популярных жанрах той или иной эпохи отражается и сама эпоха. А, следовательно, содержательным становится анализ изменений, которые претерпел тот или иной жанр с течением времени. Так как традиционные жанры имеют достаточно строгие нормы, то на фоне традиционного становится очевидней суть происходящих изменений. Поэтому исследование исторической судьбы того или иного жанра - это в той или иной мере исследование движения театральной мысли и развития театра в целом. И в этом смысле интересна и показательна судьба русского водевиля - одного из главных жанров отечественного театра XIX в. Как бы не относились к этому «легкому» жанру во времена его расцвета и в позднейшей исследовательской литературе - а относились достаточно предвзято - но не учитывать главенствующее положение водевиля в репертуаре русского театра на протяжении десятилетий просто невозможно. О влиянии водевиля на драматургию своего времени, представленную именами Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Чехова, написано немало. Так же немало написано и о водевильных ролях великих русских актеров прошлого, начиная с Михаила Семеновича Щепкина и заканчивая самим Константином Сергеевичем Станиславским. И все же, как нам кажется, водевиль куда больше значил чем успех той или иной пьесы или роли для формирования национальной театральной модели, которая как раз проходила период становления в годы расцвета водевиля.

В недавно появившемся исследовании Т. С. Шахматовой «Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX-начала XXI века» высказана интересная идея о том, что в отличие от литературно ориентированных «главных» жанров (трагедия, комедия, драма), мелодрама и водевиль, успех которых вовсе не определяется литературной ценностью, являются двумя главными театральными «метажанрами». «Вслед за Э.Бентли, назвавшего мелодраму "квинтэссенцией драматургии", можно говорить о водевиле и мелодраме как об экстрактах всех элементов сценичности, запечатленных в конкретных жанровых формах, которые при этом полярно заряжены по своему настроению. Сами же понятия "водевильность" и "мелодраматичность" можно отнести к универсальным составляющим сценичности» [\[1, с. 5\]](#), - пишет Шахматова.

Соглашаясь с основными выводами исследователя, подчеркнем значение термина «универсальность» в данной формулировке. Универсальный, следовательно, вневременной, востребованный в различные театральные эпохи. Проверить же верность этого вывода можно обратившись к сегодняшней театральной практике и месту водевиля в ней.

С одной стороны и при поверхностном взгляде на ситуацию кажется, что время водевиля безвозвратно ушло. Вроде как золотая эпоха водевиля осталась в XIX в., в конце которого его потеснила оперетта, а в XX в. мюзикл ещё больше оттеснил его на периферию актуального репертуара, не говоря уже про век XXI... Однако даже общий взгляд на российскую театральную афишу последних десятилетий свидетельствует о том, что водевиль остался вполне востребованным. Ему, конечно, далеко до Чехова с Шекспиром, буквально до дыр зачитанных современной режиссурой. Но все-таки водевиль достаточно стабильно присутствует в афишах российских театров – здесь и классические водевильные русские и французские пьесы, водевильные опыты советских авторов, современные драматургические попытки этого рода, а их не так мало. Нас же прежде всего интересует бытование в современном театре именно классического водевиля, так как анализ взаимодействия традиционной водевильной структуры с реалиями современной сцены кажется наиболее показательным в контексте поставленных нами вопросов об универсальности жанра и его «вневременном» значении.

Среди названий пьес, по выражению Мейерхольда, «золотого века русского водевиля», чаще других на афише возникают «Аз и Ферт» П. С. Федорова, «Беда от нежного сердца» В. А. Соллогуба, «Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского – действительно, лучшие образцы жанра в отечественной драматургии. Не случайно они вошли в выпущенный в 2012 году сборник радиоспектаклей из серии «Театр у микрофона», где были представлены самые популярные русские водевили. И постановки именно этих водевилей кажутся наиболее показательными в контексте рассматриваемой нами проблемы.

Главная проблема старинного водевиля на современной сцене – это проблема его актуальности. И говоря об актуальности не имеется в виду только сюжетные коллизии той или иной пьесы, речь идёт об актуальности жанра в целом. Рожденный в других историко-культурных условиях, жанр очевидно требует адаптации к реалиям современной сцены и вкусам сегодняшнего зрителя. Один из самых популярных способов такой адаптации – оставить всё как есть. То есть, взять водевиль со всей стилистикой театра времени его создания (или его приблизительным подобием) и не столько приблизить его к современности, сколько увести зрителя в мир старинного театра со всей его архаичной прелестью. В качестве примера можно привести спектакли Валерия Кириллова, известного мастера этого жанра, ныне художественного руководителя Ярославского театра им. Фёдора Волкова, который ставил водевили на сценах разных российских городов. В качестве показательного примера можно взять поставленный им на сцене Тамбовского драматического театра спектакль «Сердцу не прикажешь», в который вошли «Аз и ферт» П.Федорова и «Беда от нежного сердца» В.Соллогуба, по воле режиссера объединенные двумя сквозными персонажами: горничной Акулиной (Д.Мухина) и «лицом французской национальности без определенного рода занятий», то ли гувернер, то ли приживалом Жаном (Д.Дульский), которые флиртуют, комментируют действие и свободно общаются с публикой. «Развитие сюжета, как и полагается в водевиле, сдобрено куплетами и танцами. Здесь отлично поработали балетмейстер Н. Беляева и репетитор по вокалу Е. Литвинова. Пение

актеров слаженно, мелодично и не нарушает легкости действия. Режиссер В. Кириллов создал удачный актерский ансамбль, продумал мизансцены, нашел интересные детали...» ^[21], - пишет рецензент, положительно оценивая череду ярких колоритных персонажей, сыгранных актерами с очевидным удовольствием и энтузиазмом. А в финале критик приходит к показательному для нас выводу «Очень приятно, что В.Кириллов не стал осовременивать водевиль, сохранил антураж, свойственный этому жанру, создал спектакль с легкой музыкой и вполне симпатичными героями. Для осмеяния пороков человеческих, а не общественных, Кириллов сохранил дух старой доброй России-матушки. Живописные костюмы, придуманные И.Солдатовой, их стилизованная и одновременно чисто театральная природа, лишь подчеркивают сценическую сущность водевиля, где царит вполне закономерная наигранность, которая является основным условием существования актеров на сцене. Они не дают публике скучать ни минуты, а это ли не главное в жанре водевиля?» ^[21].

Очевидный традиционализм спектакля Валерия Кириллова рецензента совершенно не раздражает, напротив, кажется напрямую связанным с водевильным жанром, как жанром очевидно архаичным. При этом нужно заметить, что режиссер работает в этой стилистике вполне успешно, о чем свидетельствуют и другие его постановки.

Или еще одно описание, на этот раз водевильного спектакля в Саратовском Театре русской комедии: «Впервые в истории саратовского театра поставлена пьеса русского писателя XIX века Владимира Соллогуба «Беда от нежного сердца». Это изящное сочинение входит в золотую копилку русских драматических произведений... Не случайно водевиль «Беда от нежного сердца» ставили в один ряд с «Горем от ума» Грибоедова и с гоголевским «Ревизором». Действие происходит в Санкт-Петербурге, поэтому постановочной группе (режиссер — Владимир Шибаров, художник – Юрий Наместников, композитор – Сергей Курашов, хореограф – Денис Борисов) было принципиально реконструировать на сцене историческую эпоху. Пожалуй, наиболее точное попадание в нее у Юрия Наместникова — дамы в кринолинах и длинных панталонах с кружевами, прически с буклями; мужчины в сюртуках. Все это общество скачет, кричит, выясняет отношения на фоне обстановки классического дворянского особняка с гнутой мебелью и диванчиком- канапе. Специально сочиненная для спектакля музыка связывает старинный сюжет с современностью. Обратим внимание зрителей, что артисты сами, с чувством исполняют свои небольшие вокальные партии, что добавляет спектаклю шарма, делает его неповторимым. Всегда, когда смотришь водевили, удивляешься, отчего такими простачками, наивными до абсурда, выглядят в них герои? Как и любая комедия, водевиль прибегает к гиперболе, чтобы не морализировать, не заставлять скучать зрителей от нравоучений: лучше уж посмеяться над незадачливыми персонажами, попадающими в нелепейшие ситуации, чтобы потом не повторить те же ошибки в реальной жизни. Комедия всегда преподносит хороший урок. Артисты прекрасно освоили материал... Бесхитростный водевиль легко проецируется на современные нравы. Увы, почти через 170 лет со времен писателя Соллогуба в обществе по-прежнему царствуют корысть, хитрость, глупость, чванство — вечные наши спутники. Правда, любовь и искренность вступаются за нежное сердце, если таковое вдруг обнаруживается у какого-нибудь романтического недотепы. Но сейчас это бывает крайне редко» ^[31]. То есть, и в данном случае традиционная театральная оболочка снимает временную дистанцию между событиями пьесы и современным зрителем. В спектакле другого жанра подобный «историзм» отсылал бы зрителя в иную эпоху; в водевиле он становится способом коммуникации с публикой, идёт навстречу её простым театральным ожиданиям.

Еще один пример - водевильный спектакль Пермского ТЮЗа, составленный из двух водевилей - «Беда от нежного сердца» В. Соллогуба и «Петербургский ростовщик» Н. Некрасова. Режиссёр-постановщик, а также художественный руководитель ТЮЗа Михаил Скоморохов с удовольствием сообщал прессе об успешном возвращении жанра водевиля на сцену театра; публика ответила повышенным интересом, по уверениям той же самой прессы, на два месяца вперёд все билеты были распроданы. На сайте Пермского ТЮЗа приводится достаточно показательный отзыв одного из местных изданий: «...разные, на первый взгляд, тексты («Беда от нежного сердца» – комедия положений, «Петербургский ростовщик» – водевиль характеров) при внимательном прочтении обнаруживают сходство: общие темы любви и денег, проблема «отцов и детей», место действия – Петербург. Амплуа легко узнаваемы: здесь и скупец, и девушки-простушки с их корыстными мамашами, и герои-любовники. Неизменный хэппи-энд: любовь вознаграждена. И вроде заранее знаешь, что кончится всё наилучшим образом, а «веришь» забавным случайностям и нелепым совпадениям. Остроумно, изящно, не требует интеллектуальных затрат» [\[4\]](#). Как говорится, легкий жанр – в полный рост. Особенно примечательно процитированное в статье замечание художника Юрия Жаркова: «Для воссоздания видов Петербурга были взяты раскрашенные гравюры XIX века Василия Садовникова. Костюмы постарались приблизить к времени действия, насколько это возможно. Надоели уже современные решения» [\[4\]](#). Намеренный традиционализм постановки здесь совершенно очевиден.

Еще один пример подобного архаичного или традиционалистского подхода - спектакль московского Современного Театра Антрепризы «С кем поведешься...» в постановке режиссера Романа Самгина, как следует из аннотации к спектаклю, ученика Марка Захарова. Самгин также объединил два водевиля – «Вицмундир» П. Каратыгина и «Аз и Ферт» Федорова. Объединяет оба водевиля место действия - Петербург XIX в. И снова дадим слово рецензенту: «Действие разворачивается, как и должно в водевиле.... Конечно, будет здесь любовь, интриги, танцы, песни и даже запертый шкаф, куда спрячется... А в главной роли – Феклы — сама Мария Аронова! А это, что говорится, беспроегрышный вариант и для зрителей, и для режиссера... А еще говорят — водевиль устарел. По сути, это прекрасное лекарство от многих бед и забот, которых сегодня хватает в нашей жизни. И хотя события в спектакле происходят в Петербурге конца XIX века, мало что изменилось за это время в человеческих отношениях: та же чиновничья непобедимая рать, чиновпочитание, низкопоклонство, то же чванство и интриги, те же «маленькие», зависимые от начальства люди. И проблемы у них почти те же – где заработать деньги на жизнь, как выслужиться перед начальством и не попасть впросак, как не прогадать с женитьбой. Словом, водевилю сегодня в России есть, где разгуляться. Сама нынешняя жизнь – разве не водевиль? И не себя ли мы видим со сцены? От этого, наверное, и не очень-то смешно, если разобраться» [\[5\]](#). Поразительно, как рецензенты почти слово в слово повторяют друг друга, и саму мысль о том, что театральная «наивность» водевиля становится парадоксальным образом мостиком к эмоциям сегодняшней публики. Именно поэтому, обращаясь к простому театральному чувству зрителя, разные режиссеры в разных театрах и разных городах, обращаясь к водевилю, сознательно выбирают традиционный подход. И вышеприведенные рецензии на это вопрос отвечают однозначно: типовые вневременные модели отношений людей в ежедневной «бытовой» жизни и живая актёрская игра, которая подчеркивает натуральность происходящего. Как уже говорилось выше, традиционная водевильно-театральная стилистика облегчает контакт сцены со зрительным залом.

Конечно, нас ещё больше интересуют попытки иного рода, когда идёт модернизация

водевильного жанра, его актуализации через активные режиссерские приемы. Рассмотрим несколько примеров поисков в этом направлении. И начнем с приема достаточного распространенного, так называемого «театра в театре».

Вот, например, как актуализируют старинный водевиль в Иркутском областном музыкальном театре: «Впервые за долгое время коллектив Иркутского областного музыкального театра обратится к жанру водевиля и поставит спектакль «Сватовство гусара» по пьесе Николая Некрасова «Петербургский ростовщик». ... Водевиль хотят подать зрителям с помощью приема «Театр в театре». По сюжету современные артисты едут на гастроли и теряют по дороге реквизит, оркестр и даже исполнительницу главной роли. Чтобы выйти из положения, они решают играть «Сватовство гусара» - пьесу, в которой молодой гусар влюбляется в дочь скупого ростовщика и обретает счастье с ней с помощью хитрой комбинации» [\[6\]](#). Куда больший размах этот прием приобретает в последней по времени постановки в Санкт-Петербурге одного из самых популярных (порой даже пишут «одного из лучших образцов водевиля 30–50 годов» [\[7, с. 7\]](#), но существует и противоположная позиция, в которой пьеса лишь «имеет за собой интерес исторический» [\[8, с. 147\]](#)) – «Льва Гурыча Синичкина» (1839) в петербургском театре Комедии им. Н. П. Акимова в 2021 г.

У «Льва Гурыча Синичкина» богатая сценическая история. Кажется, все выдающиеся актеры девятнадцатого века сыграли в этом водевиле: М. С. Щепкин, В. И. Живокини, А. Е. Мартынов, В. В. Самойлов... За последние сто лет пьеса многократно ставилась: от спектакля 1924 г. с Борисом Щукиным в роли Синичкина, поставленного Рубеном Симоновым в вахтанговском театре, до джазового спектакля Юрия Ерёмкина в Театре Олега Табакова в 2012 г. В первом действии старинного водевиля дополнялось пародией на революционную пьесу и сатирическими куплетами о современном театре, в последнем – история по воле режиссера разворачивается в начале XX в., во времена НЭПа, поэтому действие сопровождается настоящим джаз-квинтетом, аккомпанирующий написанным Юрием Энтиным куплетам на музыку А. Цфасмана, А. Варламова, А. Вертинского. Не остался в стороне от пьесы и советский кинематограф, который дважды обращался к «Синичкину», каждый раз демонстрируя, в первую очередь, прекрасный актерский состав. В фильме Константина Юдина «На подмостках сцены» (1956) Синичкина играл великолепный В. В. Меркурьев, Борзиковым был М. М. Яншин, Зефириным – Ю. П. Любимов дотаганковской поры, а в роли Чахоткина появлялся молодой Ю. В. Яковлев. Примечательно, что сценарий фильма писали Николай Эрдман и Михаил Вольпин, придавшие пьесе новую кинематографическую энергетику. Спустя два десятилетия водевиль Ленского был экранизирован сценаристом и режиссером А. А. Белинским и снова с блестящим актёрским составом: Синичкин – Николай Трофимов, Зефирин – Михаил Козаков, Борзиков – Олег Табаков, Ветринский – Леонид Куравлёв, Сурмилова – Нонна Мордюкова.

У спектакля Виктора Крамера в Театре Комедии был знаменитый предшественник, «Синичкин» поставленный самим Николаем Павловичем Акимовым в 1945 г. – этой премьерой театр открыл первый послевоенный сезон. Пьеса была переделана актером театра Алексеем Бонди именно в целях ее осовременивания, вычеркивания той самой конкретики, которая зрителем иной эпохи уже не читалась. Акимов поставил спектакль, полной любви к старинному театру, который он в спектакле иронично стилизует. В 1963 г. возникла вторая редакция спектакля и роль Синичкина начинает играть Николай Трофимов – ещё до съемок в этой же роли в фильме Александра Белинского. Таким образом, «Синичкин» - название для театра неслучайное и в каком-то смысле принципиальное – как попытка определить сегодняшнее отношение театра к его

традициям.

Очевидно, что Виктор Крамер предпринял попытку перевести старинный водевиль на язык, как пишет один из рецензентов, современной «постмодерновой буфоннады», что отразилось и в обновленном названии – «Синичкин. Театральное безумство». Обновлены и куплеты водевиля – новый текст для них сочинил известный поэт-сатирик Вадим Жук. Художник Евгения Панфилова одела героев «Синичкина» в современные костюмы, слегка исторически стилизованные. Сам режиссер сочинил сценографию спектакля, соорудив на сцене крупномасштабную инсталляцию, состоящую из повисшего диагональю через всю сцену ряда зрительских кресел, допотопной театральной машинерии и разномастного реквизита. Текст пьесы, кстати, так же осовременен режиссером, вычёркивающим из нее архаичность и старомодность. В результате более однозначными стали характеры персонажей. Разгуливающий весь спектакль в обтянутых лосинах брутальный Ветринский Алексея Красноцветова значительно отличается от влюбленного и простоватого Ветринского оригинала. Напыщенный «знаток искусств» граф Зефилов Игоря Лепихина не так безобиден, как привычный нам по кино Зефилов Михаила Козакова. Бездарный драматург Борзиков в исполнении Виталия Кузьмина (на наш взгляд лучшая роль спектакля) становится сбрендившим от мании величия человеком, способным на все ради собственной славы. Практически все персонажи пьесы окарикатурены за исключением трёх. Лев Гурыч Синичкин Николая Смирнова патетичен и мелодраматичен, но практически лишён комизма. Юная Лиза Анны Саклаковой так же лишена комических черт, она почти плакатна в изображении добродетельной простоты. Наконец, полному ментальному осмыслению подверглась роль местной примадонны Раисы Савишны Сурмиловой. В отличие от дородной «киношной» Сурмиловой Ноны Мордюковой Раиса Минишна Ирины Мазуркевич миниатюрна, не громогласна и, пожалуй, тоже несмешна. Мазуркевич наделяет героиню «болевым точкой»: драмой стареющей актрисы достаточно убедительно сыгранной. Надо сказать, что некоторый «автобиографизм» свойственен всему спектаклю. Чем более абстрактен условный театр, изображаемый на сцене, тем более он начинает напоминать, собственно, сами петербургские театры с их давно обсуждаемыми проблемами. «Чему смеетесь? над собою смеетесь!» [\[9, с. 558\]](#)... Поэтому, когда в конце концов все вернется к водевильному «хэппи энду» - надо сказать, достаточно скоропалительному - спектакль теряет свой первоначальный сатирический запал, а с ним и заявленную актуальность.

И здесь стоит заострить внимание на проблеме модернизации классического репертуара в принципе. Мы уже привыкли к тому, что герои Чехова, Островского, Шекспира могут ходить по сцене в современных костюмах, говорить по мобильным телефонам и снимать свои монологи на видеокамеру. Современная режиссура таким образом придаёт, как ей кажется, старинным пьесам актуальное содержание. Но содержание потому и содержание, что не исчерпывается новизной костюмов и играми с гаджетами. Можно, конечно, одеть Ларису Огудалову в мини и темные очки в стремлении сделать ее нашей современницей. Но при этом, уходят аромат времени, социально-исторические предпосылки того или иного поступка, бытовая достоверность. Лариса, может, и становится нашей современницей, но она перестаёт быть Ларисой Островского - героиней не столько современной, сколько всевременной. Тот самый случай, когда в попытках осовременивания можно потерять суть! Может быть, поэтому водевиль в своей первозданности может порой смотреться свежее и живее, чем нагромождения «постмодернисткой буфоннады». Сам жанр очень определенно структурирован по лекалам театра XIX в. И стыдного здесь ничего нет.

Примером удачного подхода к водевильному жанру, в котором соединяются

традиционность и реалии современного театра, может служить постановка «Петербургских квартир» Ф.А. Кони в Санкт-Петербургском государственном музыкально-драматическом театре «АРТ» «Петербург-концерта» (режиссер - Александр Исаков). Если «Льва Гурыча Синичкина» называют самым популярным или самым известным русским водевилем, то «Петербургские квартиры» (1840) Фёдора Алексеевича Кони считается одним из лучших русских водевилей в литературном отношении. Хотя критика не обошла и его стороной: «о пьесе г. Кони, как о произведении искусства нечего и говорить» [\[10, с. 413\]](#). Тем не менее, безусловно, на фоне сотен водевилей-однодневок, которые имели успех на сцене только благодаря таланту артистов, водевили Кони стоят особняком. Выпускник Московского университета, доктор философии Йенского университета, преподаватель, издатель, писатель - Кони кажется интеллектуальной глыбой на фоне пописывающей пьески актерской братии. Несмотря на то, что в произведениях Кони встречаются традиционные водевильные типы и традиционные ситуации путаниц, переодеваний, анекдотических открытий, драматург умел создавать в рамках водевильной схемы достаточно реалистичные и остроумные картины современной ему жизни. Плюс несомненный талант куплетиста, умевшего сокрыть во внешне невинных стишках политические и социальные аллюзии. «Сложность определения социальной природы его драматургии обусловлена тем, что в пьесах борются две тенденции: одна - чисто развлекательная и другая - сатирически обличительная, приближающая драматурга к основной линии развития русской реалистической комедии» [\[11, с. 604\]](#).

Несмотря на то, что в водевиле «Петербургские квартиры» наличествуют все обязательные водевильные приемы: переодевания, записки, недоразумения, однако пьеса несомненно близка к «натуральной школе», набравшей силу в литературе того времени, в ней масса реалистичных зарисовок нравов эпохи, конкретных деталей, почти портретных описаний известных людей. Любой зритель премьерных показов «Петербургских квартир» прекрасно понимал, что в образе продажного журналиста Задарина изображён Фаддей Булгарин - издатель первой частной газеты в России «Северная пчела» и агент Третьего отделения. Также очевидны были для него и другие детали. Именно это узнавание, а не коллизии банального сюжета, становились главным нервом зрительского восприятия и истинным содержанием водевиля. Сейчас, когда актуальный контекст водевиля современным зрителем не вычитывается, меняется и само содержание водевиля - не случайно сцена с Задариным в спектакле театра «АРТ» купирована.

Постановщик спектакля «Петербургские квартиры» Александр Исаков сделал одним из главных героев спектакля, а, следовательно, и большей частью содержания, особняком на набережной реки Фонтанки, известный как Дом Кочневой, с его анфиладами, интерьерами и духом подлинной старины. Вместо достаточно условных «павильонных» декораций, присущих водевильному жанру в прошлые века, а нередко и в наше время, здесь подлинные исторические интерьеры XIX века, вполне аутентичные обстановке солидных доходных домов того же периода. Конечно, они создают красивое обрамление происходящему, но дело не только в декоративной функции, точнее даже, что декоративная функция расширяется, декорации охватывают со всех сторон публику и артистов, а это безусловно увеличивает эффект погружения в действие, делает происходящее для зрителей более правдоподобным. Не случайно жанр спектакля обозначен на афише как «иммерсивный водевиль».

То же самое и с костюмами. Они очевидно сделаны по рисункам того времени, с характерными деталями и особенностями кроя. Сдержанная цветовая гамма интерьеров становится прекрасным фоном для костюмного разноцветья, картинка в целом начинается

напоминать по стилю салонную живопись середины XIX в. Только в отличие от модных в салонах того времени «живых» картин или костюмированных манекенов в паноптикумах восковых фигур, мир «Петербургских квартир» живет, движется, танцует и поёт.

Зеленая гостиная Дома Кочневой становится домом Щекоткиных в первой картине спектакля. Одним за другим появляются герои «Петербургских квартир» – Лизанька (Евгения Глотова), ее мать Алёна Ивановна (Любовь Коняева), сам хозяин дома Афанасий Гаврилович Щекоткин (Дмитрий Дмитриев) – «важный человек в Коломне»^[7, с. 265]. Невидимый незнакомец в окне, с которым флиртует Лизанька, ворчание маменьки, известие папеньки о повышении по службе и решение о переезде. Сюжет водевиля идёт своим ходом.... Но непривычно близко к зрителю. Каноническая водевильная игра с её условностью, переодеваниями-преображениями, гримом, как правило разворачивается на сцене и на расстоянии от зрителя в несколько метров. Эти несколько метров являются условной «четвертой стеной», вполне прозрачной и позволяющей общаться с публикой, но всё-таки стеной. Стеной, которая чётко разделяет мир реальный (публика) от мира театрального (актеры). В отсутствие этой стены, когда актеры ведут свои диалоги на расстоянии вытянутой руки от зрителя, границы миров стираются и возникает куда большая вовлеченность публики в происходящее. Но это и соответственно требует уже не водевильно-условного правдоподобия существования актеров в роли, а иного качества игры, куда более филигранного и достоверного. Но и не только достоверного. Необходима иная степень реактивности, позволяющей мгновенно из «натуральности» диалогов переходить к куплету, который обращён напрямую к зрителю, а монолог произносить слегка пританцовывая, с тем чтобы затем пуститься в общий танец к финалу сцену. Примерно по такому алгоритму выстроена вся первая картина спектакля «Петербургские квартиры». При этом диалог должен быть стремителен, почти без пауз, переход из одного жанрового качества в другое – мгновенным, а вокальный номер возникать практически с полтакта. Собственно, это и есть идеальная водевильная игра. Камерность обстановки задает и иную манеру вокала: в непосредственной близости от зрителя она должна быть более непринужденной и естественной. Герои то переходят на речитатив, то просто напевают текст, намеренно выделяя отдельные фразы, обращенные зрителю. Оригинальная музыка Виктора Плешака ненавязчива, иронична, мелодична, с хорошим энергичным темпоритмом. Также, к зрителю обращены и внутренние монологи, и реплики персонажей – «апарт» является обязательным элементом водевильной игры. Столь же обязательным, как наличие среди персонажей чудака, хлопотуна, фрика - сегодняшним языком говоря. Так как водевиль как правило построен на путанице, то собственно этот герой и двигает путанную интригу водевиля. В «Петербургских квартирах» это мелкий делец Присыпочка (Артем Жданов) – суетливый человек в бордовом сюртуке. Также обязательно наличие в водевиле трюка, аттракциона. Таким трюком заканчивается первая картина: закулисный голос в микрофон воспринимается как глас божий, чета Щекоткиных отправляется на поиск новой квартиры. А зритель переходит в пространство второй картины – публика перемещается в соседнее пространство. Это небольшой зал с такой же небольшой сценой, на которой выстроен театральный розовый мирок французской этюали мадмуазель Дежибье. Сама Дежибье (Вера Егорова) в отчаянно-розовом платье с бордовой отделкой и розовым же пером в черных кудрях столь же театральна и декоративна, актриса прекрасно чувствует водевильную эстетику. Появление «бордового» Присыпочки ей в пару заканчивается каскадным дуэтом. Далее – явление отвергнутого жениха поклонника актрисы Ивана Кутилина (Дмитрий Кирюшин) с розовый бантом на шее, которого прячут в шкаф в ожидании более удачливого соперника. Вместо этого в квартиру взваливаются супруги Щекоткины, ещё больше запутывая ситуацию.

Основные диалоги персонажей строятся на переменах интонации, которая порой полностью меняет смысл высказывания, возникает ощущение параллельного текста, который как бы комментирует для зрителей текст вербальный. В самом тексте водевиля немало каламбуров, которые дополняются актёрской импровизацией, например, когда актриса, играющая роль Щекоткиной, случайно роняет зонтик, исполнитель роли её мужа Дмитрий Дмитриев мгновенно отзывается на это саркастичной репликой «Алёна Ивановна! Ты у меня разваливаешься по частям». Это абсолютно типичный водевильный приём.

В третьей картине зрители становятся гостями на свадьбе. На входе в зал им предлагается бокал с шампанским, а затем они занимают место в намеренно тесном пространстве уже третьего места действия по ходу спектакля плечом к плечу - в тесноте, да не в обиде, как на настоящей свадьбе. Присыпочка в качестве шафера, напивающиеся по ходу дела музыканты, невеста, потерявшая жениха, и вездесущая чета Щекоткиных, вваливающаяся сюда в самый неподходящий момент – это уже не просто водевильная суэта, возникает картина безумного мира, где все друг друга не понимают. Свадебная вакханалия - одна из самых смешных сцен спектакля. Здесь шутки, гэги, репризы столь плотно следуют друг за другом, что необходима просто виртуозная игра артистов с практически ежесекундной реакцией и мгновенной сменой состояния.

После насыщенной плотной по краскам свадебной сцены идёт совсем короткая интермедия в доме Кутилина, где появляются сначала Щекоткины, а затем мадмуазель Дежибье. С одной стороны, в этой стенке проясняются сюжетные коллизии водевиля: Кутилин оказывается тем самым невидимым незнакомцем, с которым флиртowała в начале спектакля Лизанька. С другой стороны, короткая сценка как бы подстёгивает темп водевиля перед решающей финальной сценой, в которой мы вновь оказываемся в гостиной дома Щекоткиных, в которой вездесущий Присыпочка наконец-то соединяет влюблённых Лизаньку и Кутилина. Финальному общему куплету предшествует небольшой обмен репликами персонажей («А поедете лучше в театр, нынче дают «Петербургские квартиры»), закольцовывающий действие и возвращающий зрителя из водевильного мира в мир реальный. Водевиль еще раз демонстрирует своё замечательное умение тонко лавировать между реальным и иллюзорным, создавая ту самую «мерцающую реальность» (выражение В. Б. Шкловского), которая является свойством настоящего искусства.

Автор последнего по времени большого исследования, посвященного водевилю, М. Ю. Планида пишет: «Водевиль, родившийся в XVIII – первой половине XIX столетия, значительно потесненный другими «лёгкими» жанрами в XX, во второй его половине и начале XXI века в разных обличьях вновь и вновь напоминает о себе. Незатейливость сюжетов, лёгкость и стремительность развития действия, узнаваемость персонажей, выявление пороков человеческой натуры не в остросатирической, а в более мягкой юмористической форме, и, наконец, счастливое разрешение коллизий и интриг в финале делает водевиль жанром, не утратившим своего места в культуре... Одним из факторов их стойкой популярности являются раскрываемые темы, остающиеся актуальными и в наше время: поиска партнера для заключения брака по любви или по расчету (выгодной партии с богатым приданым); пути провинциала (или провинциалки) к артистическому успеху или продвижения мелкого чиновника по служебной лестнице. Менее распространены произведения данного жанра, в которых на фоне исторических событий возникает тема служения отечеству (так называемые патриотические водевили), поднимаются социальные вопросы, например, о положении женщины в обществе» [\[12, с. 49\]](#). Как мы видим, исследователь пытается обнаружить актуальность водевиля в его

литературной основе. Нам кажется, что такой взгляд в нашем контексте излишне литературоцентричен и не совсем корректен по отношению к жанру, в котором литературная основа вовсе не является основополагающей. Куда продуктивней, на наш взгляд, поиск современного в сценических законах водевильного жанра.

Историческая достоверность является неотъемлемой составляющей художественного произведения, отражающей дух времени, в котором оно было создано. В начале XX века выдающиеся театральные режиссёры, такие как К. С. Станиславский и В. Э. Мейерхольд, проводя смелые эксперименты с классическими произведениями, пришли к концепции «традиционализма» [13, с. 253]. Этот подход предполагает сохранение авторского стиля и стиля театрального искусства того времени, что является важным компонентом содержания произведения.

Таким образом, в процессе модернизации классических произведений существует риск утраты их сущности. Возможно, поэтому жанр водевиля, сохраняющий свою структуру и форму, может восприниматься как более живой и актуальный по сравнению со сложными и многослойными произведениями сегодняшнего театрального постмодернизма.

Библиография

1. Шахматова Т. С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Казань, 2009. 210 с. EDN: NQPSLL.
2. Матюшина М. Страстной бульвар, 10. 2009. URL: <http://strast10.ru/node/667> (дата обращения: 09.05.2023).
3. Акишин В. В. Саратовский драматический театр. Саратовская Областная газета. URL: https://www.saratovdrama.com/comedy/press/?ELEMENT_ID=1192 (дата обращения: 05.12.2023).
4. В репертуар ТЮЗа вернулся водевиль. Пермь, 31 января 2014. ГКУБ "Пермский театр юного зрителя": официальный сайт. URL: <https://permtuz.ru/news/v-repertuar-tyuza-vernulsya-vodevil/?ysclid=mbj4ea76n7329215928> (дата обращения: 08.05.2024).
5. Эратова М. Е. С кем поведешься. 24 августа 2018. Сайт "Закулисье. Театр. Кино". URL: <https://zakulisy.wordpress.com/2018/12/24/с-кем-поведешься/> (дата обращения: 09.06.2024).
6. Водевиль поставят в Иркутском музыкальном театре впервые за 10 лет. 06 февраля 2023. Аргументы и факты. Иркутск. URL: https://irk.aif.ru/culture/art/vodevil_postavyat_v_irkutskom_muzykalnom_teatre_vpervye_za_10 лет?ysclid=mc26os92pi641956214 (дата обращения: 09.06.2024).
7. Старый русский водевиль, 1819–1849: сборник / введ. ст., примеч. и отбор оригиналов М. Паушкина. М., 1937. 629 с.
8. Беляев Ю. Д. Статьи о театре / сост., вступ. ст., комм. Ю. П. Рыбаковой. СПб.: Гиперион, 2003. 432 с. EDN: QXPQGD.
9. Гоголь Н. В. Мертвые души. Ревизор. Петербургские повести. СПб.: СЗКЭО, 2018. 752 с.: ил.
10. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 12 т. / под ред. и с примеч. С. А. Венгерова. Т. 5: Критические статьи. 1901. С. 410–413.
11. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л.: Музгиз, 1959. 781 с.
12. Планида М. Ю. Водевиль в современной отечественной культуре. Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3 (28). С. 49–53.
13. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор оригинально отразил в заголовке («Старый водевиль и современный театр»), является водевиль как исключительно постановочный жанр (в объекте исследования) в современной российской театральной жизни.

С опорой на обобщение отдельных теоретических работ, публикаций театральных критиков и собственные наблюдения театральной жизни, автор приводит весомые аргументы в пользу характеристики «водевильности» как своего рода мета-жанра театральных постановок, противопоставляя его «литературным» театральным жанрам, ключевой отличительной особенностью которых является не столько живое театральное действие, сколько литературно-драматургический сюжет. Характеризуя водевиль как исключительно жанр живой театральной постановки, которой свойственны театральная импровизация, акценты на жизненных коллизиях простых людей и словесных каламбурах, юмористичность, развлекательность, «легкость» сюжета, основанная на незатейливых романтических интригах, и, казалось бы, поверхностность социальной проблематики, автор отмечает важность многослойности культурных контекстов и подтекстов водевильных произведений, глубина которых раскрывается при внимательном отношении режиссера-постановщика к мельчайшим декоративным деталям (костюмы персонажей, повседневная атрибутика сцен, интонации диалогов и монологов и пр.). Каждое хорошо поставленное водевильное представление отличается уникальностью настроения, создаваемого живой сценой (игрой актеров) для публики здесь и сейчас. Поэтому предмет авторского внимания едва уловим. Нет двух одинаковых водевилей. Даже если представление дается неоднократно, каждый раз это новая игра и новое настроение. Обращаясь к анализу конкретного эмпирического материала, автор приводит достаточные доводы для актуализации исследовательского внимания на слабо изученном театральном жанре.

В итоге автор подчеркивает, что «синтетичность, пластичность, импровизационность, пародийность, способность к синтезу с другими жанровыми формами и откровенная театральность [водевиля] могут многое дать современному театру», указывая на далеко не полностью реализованный потенциал жанра.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования, не смотря на слабую формализацию автором исследовательской программы, просматривается в структуре статьи достаточно ясно. Автор опирается на принцип комплексности изучения художественного явления, имеющего исключительно темпоральную основу. Он логически доказывает, что произведения водевильного жанра — это само театральное действие, сама постановка, приближающаяся по своей сути к сущности непосредственной игры. Авторский комплекс обобщения работ театральных критиков, теоретиков театра и собственных наблюдений театральных постановок в водевильном жанре вполне релевантен решаемым познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что жанр водевиля остается по-прежнему самым любимым и посещаемым публикой, поэтому его слабая изученность представляет теоретический пробел, нуждающийся в заполнении научным знанием.

Научная новизна исследования, заключающаяся в авторском анализе актуальных театральных событий (постановок) в жанре водевиля и обобщении работ коллег, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор постарался выдержать научный, хотя есть и некоторые оформительские шероховатости, нуждающиеся в дополнительной вычитке и корректуре: то со знаками препинания беда (например, «... свой театральный язык, а, как следствие, свои жанровые формы...», «... хотя бы один более-менее стабильный театр, в...», «... в самой пьесе - здесь еще более укрупнена, подчеркнута...»), то с согласованием слов в словосочетаниях («... на «массовые жанры», которые в общественном сознании всё ещё занимают незаслуженно высокомерное отношение...»).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования и аргументов теоретической дискуссии.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования (отражены и теоретические основания и источники эмпирического материала), хотя автор и проигнорировал возможность включить свою работу в более широкий контекст теоретических дискуссий за счет оценки научных публикаций российских и зарубежных коллег за последние 3-5 лет.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и ориентирована на актуальную театроведческую дискуссию по проблемам водевильно жанра.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после исправления оформительских неточностей может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Старый водевиль и современный театр» является театроведческим исследованием состояния водевиля как театрального жанра в современном российском театре. Автор исходит из тезиса Т.Шахматовой о водевиле и мелодраме как двух главных театральных «метажанрах», чья самоценность заключается именно в театральной постановке, а не в литературной составляющей (в отличие от драмы, трагедии и т.д.). В своей работе автор рассматривает несколько примеров обращения современного российского театра к жанру водевиля: четыре постановки водевилей Чехова в театрах Москвы и Санкт-Петербурга в 2009-2019 гг. и две постановки дочеховских водевилей («Петербургские квартиры» Санкт-Петербургского государственного музыкально-драматического театра «АРТ» «Петербург-концерта» (режиссер - Александр Исаков). «Лев Гурыч Синичкин» (1839), поставленного Виктором Крамером в петербургском театре Комедии им. Н. П. Акимова в 2021 г.). Смысл обращения к этим постановкам т.е. иначе говоря предмет исследования, автором по сути не сформулирован, указано лишь что концепция Шахматовой «заставляет еще раз обратить внимание на «массовые жанры», к которым в общественном сознании всё ещё остается незаслуженно высокомерное отношение». При таком размытом целеполагании работа в значительной степени сводится к серии развернутых рецензий на упомянутые спектакли с обильным цитированием интернет-отзывов. Степень детализации при рассмотрении спектаклей очевидно чрезмерна, учитывая что автор брался за рассмотрение жанра, но не отдельной постановки: «Таким трюком заканчивается первая картина: закулисный голос в микрофон воспринимается как глас божий, чета Щекоткиных отправляется на поиск новой квартиры. А зритель переходит в пространство второй картины». По ходу рассмотрения указанных постановок автором отмечаются разнообразные проблемы (попытка трансформации чеховских водевилей в нечто большее, адаптация водевилей XIX века к современной публике и т.д.), но все теряется

на фоне многословных детальных рассмотрений конкретных постановок, не складывается в целостное исследование и по сути пропадает, т.к. не проговаривается в выводах, которые по сути выражены в одном и не сказать чтобы оригинальном предложении: «... синтетичность, пластичность, импровизационность, пародийность, способность к синтезу с другими жанровыми формами и откровенная театральность могут многое дать современному театру». Автор очевидно располагает необходимым материалом для исследования, но эффективно распорядиться этим материалом у него, на наш взгляд, не получилось, в первую очередь из-за отсутствия четкого целеполагания в работе (не просто «обратимся к низкому жанру», а , допустим, выявим доминирующие тенденции, репертуарные, постановочные и т.д.). Статья требует доработки.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Старый водевиль и современный театр» является театроведческим исследованием состояния водевиля как театрального жанра в современном российском театре. Автор исходит из тезиса Т.Шахматовой о водевиле и мелодраме как двух главных театральных «метажанрах», чья самоценность заключается именно в театральной постановке, а не в литературной составляющей (в отличие от драмы, трагедии и т.д.). В своей работе автор рассматривает несколько примеров обращения современного российского театра к жанру водевиля: четыре постановки водевилей Чехова в театрах Москвы и Санкт-Петербурга в 2009-2019 гг. и две постановки дочеховских водевилей («Петербургские квартиры» Санкт-Петербургского государственного музыкально-драматического театра «АРТ» «Петербург-концерта» (режиссер - Александр Исаков). «Лев Гурыч Синичкин» (1839), поставленного Виктором Крамером в петербургском театре Комедии им. Н. П. Акимова в 2021 г.). Смысл обращения к этим постановкам т.е. иначе говоря предмет исследования, автором по сути не сформулирован, указано лишь что концепция Шахматовой «заставляет еще раз обратить внимание на «массовые жанры», к которым в общественном сознании всё ещё остается незаслуженно высокомерное отношение». При таком размытом целеполагании работа в значительной степени сводится к серии развернутых рецензий на упомянутые спектакли с обильным цитированием интернет-отзывов. Степень детализации при рассмотрении спектаклей очевидно чрезмерна, учитывая что автор брался за рассмотрение жанра, но не отдельной постановки: «Таким трюком заканчивается первая картина: закулисный голос в микрофон воспринимается как глас божий, чета Щекоткиных отправляется на поиск новой квартиры. А зритель переходит в пространство второй картины». По ходу рассмотрения указанных постановок автором отмечаются разнообразные проблемы (попытка трансформации чеховских водевилей в нечто большее, адаптация водевилей XIX века к современной публике и т.д.), но все теряется на фоне многословных детальных рассмотрений конкретных постановок, не складывается в целостное исследование и по сути пропадает, т.к. не проговаривается в выводах, которые по сути выражены в одном и не сказать чтобы оригинальном предложении: «... синтетичность, пластичность, импровизационность, пародийность, способность к синтезу с другими жанровыми формами и откровенная театральность могут многое дать современному театру». Автор очевидно располагает необходимым материалом для исследования, но эффективно распорядиться этим материалом у него, на наш взгляд, не получилось, в первую очередь из-за отсутствия четкого

целеполагания в работе (не просто «обратимся к низкому жанру», а , допустим, выявим доминирующие тенденции, репертуарные, постановочные и т.д.). Статья требует доработки.

Повторное рецензирование. Кнопка "Последние изменения автора в статье "Старинный водевиль на современной сцене: к проблеме актуальности жанра" не отображает никаких изменений; тем не менее изменения в тексте сделаны, хотя и минимальные, в т.ч. в заглавии. Частично исправлено одно замечание, появилась определенная фокусировка исследования на проблеме актуальности жанра, при этом остается непонятным, что все-таки анализирует автор - сами спектакли или избранные рецензии на них, имел ли автор доступ к непосредственно театральным постановкам или он судит о них со слов рецензентов. Заимствования из рецензий и детальный разбор постановок по-прежнему остаются чрезмерно детальными относительно обновленных задач работы. Тем не менее, определенные усилия автором были предприняты, работа рекомендуется к публикации.