

На правах рукописи

ШАХМАТОВА Татьяна Сергеевна

**ТРАДИЦИИ ВОДЕВИЛЯ И МЕЛОДРАМЫ В РУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ**

10.01.01 – русская литература

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени кандидата
филологических наук**

Казань – 2009

Работа выполнена в государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина»

Научный руководитель: *кандидат филологических наук, доцент*

Бушканец Лия Ефимовна

Официальные оппоненты: *доктор филологических наук, доцент*

Доманский Юрий Викторович

кандидат филологических наук, доцент

Журчева Татьяна Валентиновна

Ведущая организация: **ГОУ ВПО «Тольяттинский
государственный
университет»**

Защита состоится «7» мая 2009 года в 15:00 часов на заседании Диссертационного совета Д. 212.081.14 при Казанском государственном университете им. В.И. Ульянова-Ленина по адресу: 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 35 (2-ой учебный корпус, ауд. 1006).

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. Н.И. Лобачевского Казанского государственного университета (Казань, ул. Кремлевская, д. 35).

Автореферат разослан « » марта 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Р.Л. Зайни

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование посвящено истории функционирования жанровой традиции мелодрамы и водевиля XIX века в русской драматургии XX – начала XXI веков.

История русской драматургии развивается в неразрывном единстве в XIX и XX веках. Однако в литературоведении и театроведении эти периоды обычно изучают отдельно, рассматривая их преемственность в связи с творчеством конкретных авторов: есть ряд работ, в которых проводятся параллели между творчеством, например, Н.Коляды, Л. Петрушевской, А. Вампилова и Н. Гоголя, И. Тургенева, А. Чехова. Практически нет исследований, выстраивающих непрерывную историю русской драматургии и театра.

Кроме того, рассматривая историю русской драматургии, исследователи обычно фокусируют внимание на жанрах «высокой драматургии». В то время как сама специфика драматургического творчества требует обращения к жанрам массовой драматургии, поскольку именно они являются носителями представлений о сценичности пьесы.

Мелодрама и водевиль являются для русского театра XIX века самыми репертуарными жанрами, своеобразной квинтэссенцией представлений о театральности. Несмотря на то, что в XX веке эти жанры в «чистом» варианте встречаются гораздо реже, чем в XIX, драматурги продолжают активно обращаться к элементам их поэтики, в силу чего можно говорить о влиянии мелодрамы и водевиля на драматургическую практику XX-XXI веков.

Актуальность исследования обусловлена сохраняющимся в современном литературоведении интересом к вопросам взаимовлияния жанров массовой и высокой литературы. Категории мелодраматического и водевильного напрямую связаны с понятием сценичности пьесы. Вопрос о том, почему многие образцы высокой драмы часто оказываются за пределами репертуара, попадая под определение «драма для чтения», в то время как незначительные по своим художественным достоинствам произведения литературного «низа» не сходят с театральных подмостков, пользуясь искренней любовью публики, возник в литературоведении сравнительно недавно. Разработка проблемы сценичности пьесы, теоретическое осмысление того, какими качествами должна обладать полноценная драма, непосредственно связан с проблемой функционирования мелодраматической и водевильной традиции и ее влияния на «высокую» драматургию.

Рассмотрение водевиля и мелодрамы с точки зрения их философско-эстетических установок определено современными исследованиями в области эстетики и философии о расширении категориального поля познания и отражения мира. В дальнейшем анализ водевильных и мелодраматических традиций в «высокой» драме может помочь в разработке проблемы о категориальном статусе понятий мелодраматического и водевильного для театральной эстетики.

Присутствие элементов поэтики водевиля и мелодрамы в творчестве того или иного автора XX века отмечалось многими исследователями, накопился внушительный и нередко противоречивый материал на эту тему. Не всегда это влияние оценивалось адекватно, часто репутация исследуемых жанров давала повод исследователям обвинять драматургов, ориентировавшихся на их эстетику и поэтику, в театральщине, дешевых попытках угодить толпе и т.д. В связи со всем этим назрела необходимость целостного исследования традиций этих жанров на протяжении всего XX и начала XXI века с опорой на историю их функционирования в русском драматическом театре XIX века, установления закономерностей этого функционирования и их оценки.

Степень изученности темы. Для того чтобы определить, какие элементы поэтики исследуемых жанров являются устойчивыми, какие из более поздних наслоений включились в работу «памяти жанра», а какие элементы стали проходными в истории их сценической и литературной жизни, было необходимо составить четкое представление о поэтике мелодрамы и водевиля и истории их функционирования как самостоятельных жанров в XIX и XX вв.

Что касается мелодрамы, то мы опирались на работы по поэтике жанра Д. Балухатого «Поэтика мелодрамы», Э. Бентли «Жизнь драмы», А. Степанова «Психология мелодрамы» и др., Т. Плохотнюк «Русская советская мелодрама 20-х годов (поэтика и типология)» и др. История мелодрамы освещена в общих работах по истории театра С. Данилова, «Истории русского драматического театра» в 7 тт. под. ред. Е. Холодова и в специальных работах по истории различных периодов мелодрамы А. Степанова, Ю. Стенника, Г. Тиме, Т. Плохотнюк, Б. Томашевского и др.

Поэтика и эстетика водевиля изучены гораздо более скромно. В установлении черт поэтики водевиля большую роль сыграли диссертационные исследования Ю. Калининой «Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова», М. Сербул «Русский водевиль 1810-1820-х годов», С. Шаврыгина «Легкая» комедия и становление русской реалистической драматургии (Шаховской и Грибоедов)». История водевиля в различные периоды XIX века также рассмотрена в общих работах по истории театра и в статьях А. Зорина, В. Паушкина, В. Поповой, В. Успенского, в монографии И. Немировской «Творчество А.И. Писарева и историко-литературный процесс первой трети XIX века». В связи с этим раздел теоретической части диссертации посвящен восстановлению истории водевильного жанра в XIX веке и эволюции его поэтики с целью четкого определения жанровых констант.

Что касается авторов XX-XXI веков, которым посвящены вторая и третья главы диссертации, то таким драматургам, как А. Арбузов, А. Вампилов, Н. Коляда традиционно уделялось больше внимания. Другие крупные театральные фигуры, напротив, удивительным образом обойдены вниманием критики (Г. Горин), многие имена только начинают входить в

литературоведческий оборот (Р. Белецкий, Ю. Клавдиев, В. Сигарев, О. Шишкин и др.).

Научная новизна работы заключается в том, что исследование творчества всех рассматриваемых в диссертации авторов в выбранном аспекте позволило по-новому взглянуть на художественный мир пьес этих драматургов, увидеть специфику индивидуальной авторской работы с элементами водевильной и мелодраматической поэтики.

Рассмотрение мелодраматического и водевильного влияния на драматическую практику XX и начала XXI века осуществляется в российском литературоведении впервые.

Самостоятельная жизнь в литературе элементов водевиля и мелодрамы после фактической смерти водевиля в его «чистом» варианте и существенного преобразования мелодрамы заслуживает диахронного изучения, поскольку проливает свет на поиски драматургов в области драматической формы.

Целью настоящей работы является исследование традиций водевиля и мелодрамы в драматургии XX – начала XXI веков с точки зрения генетических и типологических связей с историей функционирования мелодрамы и водевиля XIX века, осмысление роли и места мелодраматических и водевильных философско-эстетических установок в отечественной драматургии XX – начала XXI века. Для достижения намеченной цели были поставлены и решались следующие **задачи исследования:**

1. Определить устойчивые черты поэтики мелодрамы и водевиля, которые эти жанры «пронесли» через весь XIX век и которые оказали влияние на творчество писателей XX века.

2. Исследовать творчество писателей XX века, ориентировавшихся на эстетику мелодрамы и водевиля. Определить роль и место водевильных и мелодраматических элементов в «высокой» драме XX – начала XXI веков, особенности функционирования поэтики и картины мира названных жанров.

3. Выяснить, в какие периоды XX века мелодраматическое и водевильное выходит на первый план и какими причинами это вызвано.

Предметом диссертации послужила эволюция приемов работы драматургов с элементами поэтики водевиля и мелодрамы в драматургии XX – начала XXI веков.

Объектом и источниковедческой базой исследования стали:

1. Водевиль и мелодрамы XIX века, критические отзывы, в том числе обзоры театральных постановок А. Шаховского, А. Вольфа, отчеты о театральном репертуаре в журнале «Репертуар и пантеон», издаваемый П. Песоцким.

2. Пьесы драматургов XX – начала XXI веков, таких, как Н. Эрдман, К. Тренев, С. Михалков, А. Арбузов, В. Роцин, А. Вампилов, Л. Зорин, Г. Горин, Н. Коляда, творчество драматургов движения «Новая драма» (Р. Белецкий, В. Дурненков, Ю. Клавдиев, О. Шишкин и др.). Из огромного числа литературных явлений, безусловно, выбраны самые

показательные для решения нашей задачи имени.

3. Театральные рецензии, театральные мемуары, заметки режиссеров, высказывания самих драматургов о творческих принципах своей работы - все, что позволяет реконструировать основные закономерности театрального процесса.

Теоретико-методологической базой послужили монографии известных отечественных и зарубежных литературоведов по вопросам массовой литературы и проблеме взаимоотношений массовой и «высокой» литературы Л. Гудкова, Ю. Лотмана, В. Прозорова, Г. Поспелова, Д. Кавелти; по проблемам жанра и метажанровых структур М. Бахтина, Н. Лейдермана, Н. Липовецкого, Е. Бурлиной, Ю. Подлубной; теоретические исследования в области драмы как рода литературы: О. Журчевой, Д. Катышевой, Б. Костелянца, Ю. Лотмана, М. Одесского, В. Фролова, В. Хализева и др.; работы по проблемам сценичности и театральности И. Андреевой, Ю. Барбоя, Ю. Лотмана, Я. Ратнер, В. Хализева.

Работа основана в целом на историко-культурном подходе к исследованию литературы. Построена на структурно-типологическом и историко-функциональном методах исследования. Применяется принцип комплексного и целостного анализа художественных произведений.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. История русской драматургии развивается в неразрывном единстве в XIX и XX веках. Одна из основных линий, соединяющих русскую драматургию в единое целое, – это традиции водевиля и мелодрамы.

2. Водевильность и мелодраматичность – метажанровые категории театральной эстетики, функционирующие в массовой литературе подобно комическому и трагическому в «высокой литературе».

3. В XX – начале XXI вв. традиции водевиля и мелодрамы существуют в режиме «памяти жанра». Работа с элементами жанров идет по трем основным направлениям: а\ драматурги пытаются воскресить жанр в чистом виде; б\ драматурги играют приемами этих жанров ради придания сценичности или в целях пародирования; в\ происходит трансформация мелодраматического и водевильного мировидения при столкновении их с мировоззренческими принципами XX века.

Теоретическая значимость работы заключается в утверждении метажанрового статуса водевильного и мелодраматического для системы театральных жанров, в структурном, типологическом и функциональном изучении роли традиций жанров «второго ряда» XIX века в «высокой» драматургии XX-XXI веков.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования полученных материалов для дальнейших историко-литературных исследований по драматургии XIX и XX веков, а также в

преподавании курса истории русской литературы XIX века, XX века, феномена «новой драмы» рубежа XX-XXI веков.

Основные положения диссертации были апробированы в докладах на научных конференциях и научно-практических семинарах в Гиссене (Германия), Киеве, Казани, Москве, музее-усадьбе А.П. Чехова Мелихово, Самаре, Тольятти, в публикациях тезисов и статей.

Структура работы отражает логику исследовательской мысли в соответствии с поставленными целью и задачами. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников и научной литературы.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяется степень научной разработанности, формулируются предмет, цель и задачи исследования, методика отбора и анализа материала, подчеркивается научная новизна диссертации.

В первой теоретической главе **«МЕЛОДРАМА И ВОДЕВИЛЬ КАК МЕТАЖАНРЫ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ»** обосновывается особый статус мелодрамы и водевиля для драматической жанровой системы, важный для понимания принципов влияния этих жанров на драматургию XX-начала XXI века.

В первом параграфе **«Сценичность пьесы и театральность спектакля в связи с проблемой массового зрителя и массовой литературы»** определяются понятия сценичности и театральности, делается вывод о том, что произведения массовых драматических жанров, изначально ориентированные на психологию массового зрителя, как правило, более отвечают условиям сцены, чем образцы «высокой» драмы. Со сценическими эффектами, превратившимися в некие штампы и узнаваемые формулы, высокая литература работает по принципу переосмысления, отталкивания и т.п.

В параграфе показано, как эволюционирует понятие о сценичности под воздействием изменения состава публики, собственно литературного и театрального развития.

XIX век связывал сценичность с понятием «сделанности» пьесы, с «техникой ведения сюжета»¹. XX век вносит свои коррективы в понимание сценичности. В своей работе *сценичностью пьесы* мы называем *систему эффектов*, сознательно заложенную драматургом в текст для вовлечения зрителя в действие, чтобы вызвать у него эмоциональный отклик. Чем больше пьеса открыта для мимико-интонационной и жестовой свободы актеров, музыкального и декоративного оформления спектакля, заряда

¹ Томашевский Б. Французская мелодрама начала XIX века (Из истории вольной трагедии) [Текст] / Б. Томашевский // Поэтика. Временник отдела искусств: Сб. ст. – Л., 1927. – С. 71.

динамичности, стремительности действия, тем больше у нее шансов найти эмоциональный отклик у зрителя за короткое время представления. Кроме того, помимо конкретных черт поэтики, понятие сценичности включает ориентацию пьесы на психологию театральной публики.

Проанализировав мнения исследователей по вопросу о специфических чертах высокой и массовой литературы, мы пришли к выводу: существует три основных критерия разграничения этих понятий: социальный ориентируется на сферу функционирования текста; спецификаторский обращается к поэтике произведения; содержательный - деление литературы на элитарную и массовую проводит мысль о высоком интеллектуальном качестве первой и бессодержательности второй. Из названных критериев, с точки зрения проблемы сценичности нам, в первую очередь, будет интересен спецификаторский критерий, т.е. конкретные художественные приемы, которые высокая драма заимствовала у массовой. Также будут учитываться и различные социальные стереотипы, которые воспроизводит массовая литература, поскольку в высокой драме они могут обыгрываться, пародироваться, разрушаться и т.п.

Во втором параграфе **«Жанровые признаки водевиля и мелодрамы. Статус этих жанров в драматической жанровой системе»** Синтезировав суждения о психологии мелодрамы (С. Балухатый, А. Степанов, Э. Бентли и др.), и психологии водевиля (Ю. Калинина, В. Паушкин, М. Сербул и др.), мы пришли к выводу о том, что эти жанры удовлетворяют таким желаниям зрителя, как неприятие трагедии, желание торжества справедливости, желание разумного мироустройства, симпатии активному герою, способному своей волей улучшить жизнь.

Опираясь на размышления В. Прозорова, Дж. Кавелти о приемах успешного воздействия массовой литературы, мы определили основные для водевиля и мелодрамы элементы поэтики, составляющие сценическую основу пьес подобного рода, многократно проверенную успехом в театре. Среди этих средств мы называем особый тип расстановки персонажей в зависимости от их сюжетных функций (помощники и противники) и театральных амплуа XIX века (строгий папенька, пара влюбленных, актриса, мечтающая о театре, бескорыстный друг, злодей, сваха и мн. др.); построение интриги, когда «непрестанный ток драматизма» (Балухатый) осуществляется за счет «эффективных ситуаций»; приемы организации сценического действия (в западной терминологии «саспенс» - постоянный страх за персонаж, внезапные скачки действия, вмешательство магического «вдруг» и др.); музыка, куплет, возможность для включения сценических эффектов и пантомимы.

Благодаря присутствию «театрального эффекта»², легкой диффузности, проникаемости этих жанров, способности создавать сплавы, взаимообратимости мелодрамы и водевиля (мелодрама – это грустный водевиль, а водевиль – веселая мелодрама), сходным сюжетным ситуациям,

² Пави П. Словарь театра [Текст] / П. Пави. – М: Прогресс, 1991. – С. 369.

поданных с разным настроением, эти жанры составляют на уровне массовой литературы оппозицию сродни оппозиции комическое-трагическое в «высокой» литературе и занимают наджанровый статус в драматической системе. Исследователи называют такие жанры метажанрами. Метажанр – это «некая принципиальная направленность содержательной формы <...>, свойственная целой группе жанров и опредмечивающая их семантическое родство»³. Метажанр являет структурный принцип построения мироздания, который возникает в рамках литературного направления или течения и «становится ядром» бытующей жанровой системы. Присущий метажанру, или «ведущему жанру», «принцип построения художественного мира распространяется на конструктивно близкие, а затем на все более отдаленные жанры. Например, метажанровым принципом в классицизме, пишет Н. Л. Лейдерман, является «драматизация», которая распространилась с трагедии и комедии на ораторские жанры (оду, сатиру) и дидактическую прозу.

Статус метажанров во многом объясняет не только процессы мелодраматизации (1870-90-е), водевиллизации (1820-50-е гг.) и деводевиллизации⁴ (1870-90-е гг.) драматургии XIX века, но и активную жизнь традиций мелодрамы и водевиля после фактической смерти чистых вариантов этих жанров.

В третьем параграфе «*Место водевиля и мелодрамы в русском театре XIX века*» представлены результаты анализа репертуарной сводки по XIX веку⁵. Она составлена на основе подневного репертуара петербургской и московской трупп и содержит перечень всех поставленных на сцене пьес, в том числе музыкальных спектаклей (комические оперы, водевили, оперы-водевили, оперетты и т.п.), так как они исполнялись драматическими труппами.

Анализ показал, что процентная доля водевиля в репертуаре 1801 -1825 годов около 7%, в 1826 – 1845 гг. – около 40%, в 1846 – 1861 гг. - 42 %, в 1862 – 1881 гг.- 25 %, 1882 – 1897 гг. – 13 %.

Доля мелодрамы в репертуаре 1801 -1825 годов около 8%, в 1826 – 1845 гг. – около 12%, в 1846 – 1861 гг. - 11 %, в 1862 – 1881 гг.- 9 %, 1882 – 1897 гг. – 13 %.

Принято считать, что с конца 1850-х годов «удельный вес водевиля в драматическом репертуаре начинает снижаться»⁶, или даже «во второй половине XIX века водевиль почти полностью вытесняется из репертуара другими жанрами»⁷. И в 1860 – х годах «водевиль сходит со сцены, уступая

³ Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 - 70-е годы [Текст] / Н.Л. Лейдерман. - Свердловск, 1982. - С. 135.

⁴ История русского драматического театра. В 7т. [Текст] / Редкол.: Е.Г. Холодов (гл. ред.) и др. – М.: Искусство, 1977. - Т.5 1862 – 1881. – С. 56-59.

⁵ Опубликовано: История русского драматического театра. В 7-ми т. [Текст] / Институт истории искусств Министерства культуры СССР; Гл. ред. Е.Г. Холодов; Репертуарная сводка Т.М. Ельницкой. - М.: Искусство, 1977-1987.

⁶ Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра [Текст] / С.С. Данилов. – М.;Л.: Искусство, 1948. – С. 270.

⁷ Театральная энциклопедия [Текст] / гл. ред. Мокульский С.С. – М.: Советская энциклопедия, 1961. – Т.1. – С.983.

место оперетте – новому синтетическому жанру»⁸. Однако в действительности ситуация выглядит менее однозначной.

В 1860-1880-е годы репертуар состоит в основном из старых водевилей. К этому времени на сцене было представлено более 800 пьес этого жанра. Сформировались разновидности – водевиль характеров, семейный, положений, полемический, демократический, сатирический и т.д. Можно сказать, жанр превратился в театральную поговорку: водевили написаны практически на все случаи жизни. Многие из них надолго остались символом русского театра («Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского, «Дочь русского актера» П. Григорьева и мн. др). Сила инерции, по которой водевиль продолжал привлекать театры, была огромной.

В 1860-70-е годы в процессе «деводевильзации» драматических жанров сам водевиль теряет куплет и превращается в небольшую комедию, основанную на забавных «кви про кво» в фарсовых тонах, от водевиля отпочковываются бытовые зарисовки и сцены, поскольку представителей «натуральной школы» заинтересовал один из основных аспектов водевильной поэтики – случай из жизни, основанный на абсурде, анекдоте. Эту черту поэтики водевиля использует впоследствии в своих водевилях А.П. Чехов.

По поводу мелодрамы нередко можно встретить выражение «засилье мелодрамы», например, в 20 – е годы XIX века. Однако, как нам кажется, это выражение употребляется не столько применительно к количеству пьес «чистого жанра» (ее высший предел – это 11,6 % в период 1826-1845 и 13% в конце века), сколько к распространению мелодраматизма в тот или иной период. Поскольку поэтика и психология мелодрамы легко приспособивалась как к семейно-бытовым темам развлекательного театра (драматургия И. Шпажинского, В. Дьяченко и др.), так и к социальным запросам времени (историческая мелодрама Н. Кукольника, Н. Полевого, Л. Мея и др.).

История мелодрамы и водевиля в репертуаре XIX века, их количественное преобладание и умение проникать в другие жанры подтверждают наше предположение о том, что с этими жанрами ассоциируется понятие развлекательности, успешности пьесы у публики. С последним связано стремление драматургов освоить водевильные и мелодраматические структуры. Однако даже простой статистический подсчет подводит к мысли о том, что диалог с этими жанрами велся не только на уровне структуры. Метажанровый статус водевиля и мелодрамы, конечно, лишь частично может объясняться количеством этих пьес в репертуарной афише. Решение проблемы – в ответе на вопрос о взаимоотношениях мелодрамы, водевиля и высокой драматургии как XIX, так и XX – начале XXI века.

⁸ Успенский В.В. Русский классический водевиль [Текст] / В.В. Успенский // Русский водевиль. – Л.; М.: Искусство, 1959. – С. 51.

Четвертый параграф *«Русский водевиль XIX века – от А.А. Шаховского до А.П. Чехова»* посвящен изучению процесса приспособления «европейского пришельца» к условиям русской сцены. Отмечен ряд трансформаций, произошедших с жанром в результате его сближения с бытовой комедией: уменьшается роль любовной интриги, усиливаются социально-обличительные мотивы и др. Рассматриваются тематические группы русского водевиля. Важным результатом проведенного исследования стало выделение элементов поэтики водевиля, которые этот жанр пронес через весь XIX век, с учетом произошедших трансформаций. Эти элементы выделяются нами в качестве носителей «памяти жанра». На них мы ориентируемся при определении водевильной традиции в драматургии XX века:

- Напряженный темп действия – из всех комедийных жанров водевиль является самым стремительным. Темп ускоряется за счет специальных рычагов (внезапные приезды героев, неожиданная помощь со стороны, обнаружение новых обстоятельств, введение тайны и т.п.).

- Мироощущение водевильного героя. Не всегда ситуация анекдотическая, иногда есть угроза здоровью и даже жизни героя (например, в пьесе Н.А. Коровкина «Дедушка и внучек» (1840) без средств к существованию остается целая семья; герой «Петербургского анекдота» Григорьева 1-го рискует оказаться зимой на улице, если не найдет способа уплатить долг). Однако, как бы не поворачивалась судьба, и героев и зрителя не покидает ощущение, что «все будет хорошо».

- Развязка водевиля счастливая.

- Легкая комедийная канва и острота комических положений, которые обеспечиваются интригой (перипетиями), несущими в себе водевильную философию, свойственную всем произведениям с острым событийным сюжетом: «благодаря перипетиям жизнь вырисовывается как арена счастливых и несчастных стечений обстоятельств, которые капризно и прихотливо сменяют друг друга».⁹ Запутанность интриги возникает благодаря следующим приемам: обман (преднамеренный или нет), обоюдный обман (поединок мистификаторов), «случайно случившийся случай» и др. Способом ведения интриги в водевиле является игра, в ее высших формах – «состяжание и соперничество» (в остроумии, ловкости, хитрости, мастерстве).

- Стандартный набор событийных узлов водевиля или *«эффективных ситуаций»* (Балухатый): переодевание, подслушивание, мистификация, «ложь во спасение», розыгрыши, ложная смерть, получение писем с неожиданным содержанием, разлука и воссоединение, решение покончить жизнь самоубийством, дуэль, ситуация неузнавания после долгой разлуки, насильная выдача замуж и др.

- Использование узнаваемых положений любовной коллизии (муж, жена, пара влюбленных, различные варианты помощников и злодеев)

⁹ Хализев В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. – С. 254.

- Стандарт развития сюжетной схемы, образов, положений. Например, родители (дядюшка, опекун) хотят выдать дочь (племянницу, воспитанницу) замуж за дурака (чудака, подлеца). Однако добродетель награждается, порок наказан, девушка соединяет свою судьбу с возлюбленным, разлучник остается ни с чем¹⁰. Стандарт одинаков, если новая социальная обстановка вносит новую тематику и материал, то старые штампы быстро к ним приспособляются.

- Элементы внешнего комизма (косноязычие, близорукость, рассеянность и т.п.)

- Быстрый, легкий диалог, наполненный каламбурами и неоднозначностью, обыгрывание многозначных слов, недослушанные, недопонятые фразы и т.п.

- Куплет, который со временем трансформировался в иные формы театральности - возможности для танца, пантомимы, включения музыкального элемента.

Пятый параграф *«История мелодрамы в XIX веке»* посвящен установлению черт поэтики, которые можно считать носителями «памяти жанра» мелодрамы.

В связи с тем, что формы мелодрамы оказались необыкновенно «вместительны» и легко вступали во всевозможные жанровые сплавы, мы считаем целесообразным ориентироваться на устойчивые черты поэтики «классической», «романтической» мелодрамы, «игра» с которыми началась уже в 70-е-90-е годы XIX века и продолжилась в веке XX и XXI.

- Занимательная интрига, которая движется «эмоциональными ситуациями»: потери и обретения детей/родителей/возлюбленных; подлоги, обвинения невиновных, роковые клятвы; ситуации суда, обнаружения наследства, растраты; предательства друзей, адюльтеры, незаконнорожденные дети и т.п.

- Движение мелодраматического действия осуществляется за счет принципа рельефа, принципа контраста, принципа динамики.

- Принцип контраста организует расстановку персонажей: «жертва» и ее «группа поддержки», «злодей» и его «группа содействия». «Злодей» - двигатель сюжета, «жертва» - существо пассивное. Роли в мелодраме – традиционный набор ампула.

- Прямое эмоциональное воздействие музыки. Особая музыкальная партитура помогала раскрытию драматургического замысла. Зловещий грохот контрабаса сопровождал появление злодея, фанфары — выход героя и т.п.

- Язык мелодрамы – возвышенная, патетическая, эмоциональная речь. Особое значение принадлежит монологу, находящемуся

¹⁰ См: Калинина Ю.В Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова [Текст]: автореф. дис. ... канд.филол. наук. / Ю.В. Калинина. – Ульяновск, 1999. – 24 с.

в ударных местах текста (например, финальный монолог, монолог перед разлукой, попыткой самоубийства и т.п.)

- Картина мира мелодрамы, основана на поиске устойчивых, доступных пониманию большинства основ бытия. «мелодрама — своего рода утопия, пытающаяся вернуть окружающий нас мир к состоянию первичной гармонии и изначальной простоты»¹¹.

- Психология мелодраматического героя. Особый инфантильный «дореальный» мир детского сознания¹². «Мелодрама не отличает возможного от невозможного, отвергает любые препятствия на пути желания, демонстрирует неспособность героя к самостоятельному существованию, тяжесть зависимости от старших и перед «чужими», обиды и мгновенные возвращения к прежней любви, глухоту к предупреждениям, забывание ушедших из поля зрения и другие черты ранних младенческих лет, утрачиваемые впоследствии под воздействие «принципа реальности».¹³

- Рецепция мелодрамы связана, с одной стороны, с ироничным отношением к преувеличенным эффектам «дешевой театральности». С другой – с эмоциональной доверчивостью, основанной на фундаментальных качествах человеческой психологии: жалость к «жертве», страх незащищенности перед судьбой.

Вторая глава **«ВЛИЯНИЕ ВОДЕВИЛЯ НА ДРАМАТУРГИЮ XX ВЕКА»** открывается параграфом **«Праздник с привкусом абсурда: традиции водевиля в драматургии 20-30 годов XX века»**, который посвящен анализу комедии Н.Р. Эрдмана «Мандат» (1924) в связи с ситуацией 20-х годов. Это время праздничного мироощущения, связанного с периодом великого преобразования в стране, отразившимся в формальных поисках в искусстве. В театре это проявилось в поиске массового языка, созвучной времени театральности, эффектности: драматические жанры сближаются с эстрадными, цирковыми, появляются самодеятельные эстрадно-театральные объединения («Синяя блуза», спектакли ТРАМов, «живые газеты»), расцветает оперативная одноактная драматургия, возрождается интерес к жанру водевиля.

При внешней легкости водевиль «помнил» свои мировоззренческие установки на утверждение ценности жизни каждого конкретного человека, его праве на счастье. Поэтому лучшие водевилисты того времени сумели создать образцы жанра во многом спорящие (хотя и под маской несерьезности) с официальной идеологией времени (В. Катаев «Квадратура круга», В. Шкваркин «Чужой ребенок»).

Н. Эрдман чутко уловил тенденции в современной ему драматургии и театре. Он пишет комедию «Мандат» на стыке нескольких художественных

¹¹ Хайченко Е.Г. Золотой век английской мелодрамы или король и нищий на одних подмостках [Электронный ресурс] / Е.Г. Хайченко. – Режим доступа: <http://hollowpeople.eggnote.com/lib/great-show>, свободный. – Проверено 29.01.2009.

¹² Степанов А.Д. Психология мелодрамы [Текст] / А. Степанов // Драма и театр II, - Тверь, 2001. – С.50.

¹³ Степанов А.Д. Драматургия А.П. Чехова 1880-х годов и поэтика мелодрамы [Текст]: автореф. дис...к.ф.н. / А.Д. Степанов. – СПб., 1996. - С. 13.

практик: собственно драмы, ориентируясь на малые комедийные формы (фарс, водевиль, комедия положений), на традицию народного театра, балагана, а так же на эстрадные формы (реприза, буффонада, скетч).

В «Мандате», фабула которого, по справедливому мнению исследователей, держится на двух анекдотах,¹⁴ реализуется несколько водевильных мотивов: 1. мотив сватовства и связанные с ним мотив устранения препятствий для свадьбы; 2. мотив приданого; 3. мотив розыгрыша (герою необходим некий статус «мнимая величина» (мандат) для ведения игры). А так же водевильный прием переодевания (кухарку Настю одевают в платье императрицы). Но водевильные мотивы, не оправдывая зрительских ожиданий, обращаются то фарсом, то балаганом. Переодевание – традиционный прием-помощник – становится «приемом-вредителем». Всегда позитивный в водевиле закон магического «вдруг», который также движет действие «Мандата», страшен для героев.

Таким образом, рушатся представления о жанровых законах водевиля. Сплав нелепого, но благодушного водевиля, фарсового натурализма и наивного бунтарства балагана неожиданно дает эффект трагического напряжения, до которого обострены нелепые отношения героев с реальностью. В этом сочетании искажается само мировидение водевиля – без веры «все будет хорошо» легко меняющаяся жизнь в убыстренном водевильном темпе кажется страшной.

Н. Эрдман использует возможность водевильного жанра, обнаруженную еще А. Чеховым. Водевильный казус, вынесенный за пределы театральной сцены и, самое главное, переросший частное недоразумение, превращается в абсурд. В чеховском водевиле абсурдна жизненная позиция персонажей, готовых, в прямом смысле слова, до смерти спорить о достоинстве охотничьих собак. В «Мандате» Эрдмана абсурдна сама жизнь, неизвестно куда несущаяся в бешеном водевильном темпе.

Второй параграф *«Водевильные приемы в контексте советской сатирической комедии второй половины XX века»* имеет три подраздела и посвящен творчеству С.В. Михалкова, М.М. Рощина и Л.Г. Зорина.

На примере анализа одной из самых популярных комедий С.В. Михалкова 1950-х годов «Раки» (1952) в сопоставлении с его же водевилем «Зеленый кузнечик» (1961), было установлено, что водевиль как жанр с его мировидением (частное, нелепое нарушение правильного мироустройства), структурой действия, ориентированным на зрелищность, занимательность, берущий за основу перипетии частной, семейной жизни и злободневным и колким, но легким юмором – и есть «сатирическая комедия» 50-х – 60-х годов, которая была доступна советскому зрителю.

Альтернативой «легкой сатире» вроде пьес Михалкова выступила современная «комедия нравов», которая использовала приемы водевиля в

¹⁴ Журчева О.В. Автор в драме: форма выражения авторского сознания в русской драме XX века [Текст] / О.В. Журчева. - Самара: Изд-во СПГУ, 2007. – с.336-350.

полемиических целях. Иллюстрацией этой мысли служит анализ пьесы М.М. Рощина «Старый новый год».

Современное состояние сатириического жанра рассматривается нами как наследие ситуации с этим жанром в советском театре. В пьесах трилогии Л.Г. Зорина («Цитата» (1986), «Лузган» (1996), «Опечатка» (2001) мы встречаемся с попыткой создать вариант современной сатиры. Однако механическое соединение опыта советской «сатиры» с накопленным ХХ веком опытом работы с водевильной поэтикой оставляет ощущение наивной, несвоевременной формы, в которую драматург попытался облечь реальные узнаваемые факты действительности.

В третьем параграфе *«Водевильные положения в психологической драме и трагикомедии»* рассмотрена еще одна возможность реализации водевильного казуса – когда водевиль оборачивается своей трагической изнанкой.

Пьеса А.В. Вампилова «Старший сын» демонстрирует как предельно условные приемы водевиля, мелодрамы, на которых строится сюжет в сочетании с законами психологической драмы, по которым создаются характеры героев, способствуют включению театрального эффекта¹⁵, когда намеренная перенасыщенность знаками театрального языка воспринимается как условия игры, обнажая вневременной, притчевый смысл текста. Условность заданных обстоятельств как нельзя лучше вырывает человека из бытового окружения конкретного времени и позволяют сосредоточиться на вневременных свойствах человеческой психологии.

«Покровские ворота» Л.Г. Зорина – пример того, как яркая водевильная форма способна вместить в себя и выразить серьезные социально-философские аспекты нашей жизни.

Водевильное с трагическим подтекстом ярче всего проявилось в творчестве Г.И. Горина. Драматург создает свой альтернативный театральный мир, в котором дискредитируются мнимые ценности, реально укоренившиеся в современной жизни. В этих случаях водевильное мироощущение соединяется с драматическим и на столкновении внешней беззаботности и внутреннего напряжения рождается трагедийный эффект воздействия на читателя/зрителя.

Итак, более широкая рецепция водевильного жанра обнаруживается в 1920-30-е годы, в 1950-е – 60-е годы и в 1980-е годы ХХ века. Обращение к этой традиции связано с рядом важных (в первую очередь социально-политических) причин.

Репутация незначительного жанра давала возможность для кажущейся несерьезной полемики с существующим режимом. Это особенно характерно для драматургии 20-х-30-х годов и ярче всего проявилось в творчестве Н. Эрдмана и М. Булгакова, а также в «Покровских воротах» Л. Зорина, творчестве Г. Горина. Обратной стороной этого явления стало проявление водевильного начала в сатириической комедии 50-х – 60-х годов. В этот

¹⁵ Пави П. Словарь театра [Текст] / П. Пави. – М: Прогресс, 1991. – С.378.

период жанр водевиля возрождается практически в чистом виде, но под другим жанровым названием – «советская сатира».

Вторая причина кроется в самой природе водевильного жанра как квинтэссенции театральности. На эстетику этого жанра ориентируются драматурги, остро чувствующие законы сцены и психологию зрительского восприятия. Однако драматургам уровня Вампилова удается больше, нежели просто организация зрительского интереса: драматург создает особый вид психологической драмы с глубоким притчевым смыслом.

Третья глава исследования **«ВЛИЯНИЕ МЕЛОДРАМЫ НА ДРАМАТУРГИЮ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ»** начинается параграфом *«Мелодраматические тенденции и переход от агитационного театра к психологической драме»*, в котором речь идет о процессе смены вех в театре 20-30-х годов - от агитационности, плакатности, прямой назидательности в сторону интереса к внутренним мотивировкам человеческого поведения. Основное внимание уделяется героическим пьесам о революции, на которые влияние мелодрамы было особенно ощутимо.

Появление настоящей психологической драмы в советском театре этого периода было связано с двумя линиями развития драматургии. Во-первых, это развитие жанра лирической комедии. Драматурги акцентируют внимание на внутренней жизни героя («Шестеро любимых» (1934) А. Арбузова, «Квадратура круга» (1928) В. Катаева и др.).

Во-вторых, формирование психологической драмы происходит через освоение опыта мелодрамы. Возобновляется интерес к жанру исторической мелодрамы, чему немало способствовал А.В. Луначарский как своими теоретическими, так и художественными опытами. Время требует новых героев. Ярким примером ответа на этот запрос времени является мелодрама Луначарского «Оливер Кромвель» (1919), главный герой которой сочетал в себе идеальные представления времени о революционном вожде и его служении народу и обыкновенные человеческие качества. Возникает зрелищная героическая драма на мелодраматической основе, в центре внимания которой активный герой, с более сложным, по сравнению с классическим мелодраматическим героем, внутренним миром, в то же время пьеса сочетает напряженность сюжета, эмоциональный накал, прямолинейность выражаемой идеи.

В начале 20-х годов были написаны пьесы «Красный орленок» А. Славянского, «Товарищ Семивзводный» В. Голичникова, «Федька-есаул» Б. Ромашова, «Поджигатели» А. Луначарского, «Озеро-Люль» А. Файко и др. Во временном отдалении эти пьесы кажутся слишком наивными, нарочито романтическими. Однако это был необходимый этап, благодаря которому произошло обращение к внутренней борьбе личного и социального в человеке, что помогло впоследствии более глубоко взглянуть на события революции и гражданской войны, соотнести судьбу человека с событиями большой истории (как это происходит, например, в «Беге» М. Булгакова).

Чаще всего авторы работают с поэтикой мелодрамы как советовал Луначарский, наполняя жанр более серьезным, современным содержанием.

Однако были случаи (сложно сказать, сознательно или бессознательно драматурги пользовались этим приемом), когда мелодраматическое мировидение, тесно связанное с гуманистической традицией, вступает в противоречие с идеями о «человеке-винтике» в машине революционной борьбы и коммунистического строительства.

Одной из таких противоречивых и неоднозначных пьес с точки зрения идеологии является «Любовь Яровая» (1926) К. Тренева. Исследователи не раз упоминали об элементах мелодраматической поэтики в пьесе: тайна Павлы Пановой; Любовь Яровая, хранящая память о «погибнувшем» муже, узнающая о его появлении по вышитому полотенцу; Яровой, фанатично верящий в победу любви даже после откровенного предательства жены и мн. др.)

Однако никто из исследователей не отмечал, что вся фабула пьесы четко укладывается в канон мелодрамы адюльтера. Главное отличие «Любови Яровой» от названного типа пьес состоит в том, что уход героини из семьи спровоцировали не чары рокового обольстителя, а чары большевистского движения. Поведение Любви, ослепленной «чарами» и Михаила, который по закону мелодраматической «жертвы» ожидает от героини финального выбора «я, или она (т.е. революция)», - это, в терминологии А. Степанова, «миф о сбившихся с пути»,¹⁶ который проигрывала семейная бытовая мелодрама XIX века.

На уровне вербально выраженной идеи это произведение о том, как в условиях революционной эпохи формируется новая мораль. В борьбе за народное счастье и светлое будущее предательство - один из самых тяжелейших грехов - списывается с личного счета героини и полностью оправдывается патетическим финалом. Однако жанр мелодрамы «помнит» установки, противоположные заданным в пьесе. В связи с развитием конфликта в душе героини предательство ею мужа кажется скорее неожиданным, нежели планомерно подготовленным ходом этого столкновения. Когда в финале личные семейные ценности побеждаются законами пролетарского гуманизма, срабатывает эффект обманутого ожидания: возникает ощущение искусственно прилепленного финала.

Взаимодействие элементов структуры мелодрамы, ее картины мира с жанром героической пьесы о революции в 20-е годы сродни тем процессам, которые происходят в это же время в комедии, о которых шла речь в первом параграфе предыдущей главы. Мировоззренческие установки водевиля и мелодрамы приходят в прямое столкновение с идеологией и мировоззрением новых советских пьес, что порождало эффект «двойного дна», благодаря чему подобные пьесы по сей день интересуют театры в связи с заложенными в них возможностями трактовок.

Второй параграф *«Лирико-психологическая драма 50-х – 60-х годов и мелодрама»* посвящен рассмотрению влияния мелодраматической традиции на психологическую драму на примере драматургии А.Н. Арбузова.

¹⁶ Степанов А. Психология мелодрамы [Текст] / А. Степанов // Драма и театр II, - Тверь, 2001. – С.55.

Несмотря на то, что о влиянии мелодрамы на пьесы Арбузова говорилось неоднократно, до сих пор оставался открытым вопрос о приемах работы драматурга с этим жанром. Задачей данного параграфа было выяснить, как именно, на уровне ли формы и внешних эффектов, или на уровне психологии жанра выстраивает Арбузов диалог с жанром мелодрамы, на который он ориентируется сознательно.

Для анализа была выбрана пьеса «Мой бедный Марат» (1864, 2-я редакция 1980), которая довольно часто ставится современными режиссерами. Кроме того, привлекались и другие пьесы автора. Рассмотрев реализацию мелодраматической схемы «герой»-«героиня»-«разлучник» (Марат-Лица-Леонидик) и мотив финального романтического бегства отвергнутого влюбленного (эта схема реализуется так же в пьесах «Таня», «Иркутская история», «Счастливые дни несчастливого человека»), мы пришли к выводу, что на уровне работы со структурой, игра с мелодраматическими схемами происходит по принципу выворачивания их наоборот. Выворачиваются они самой неожиданной для этого жанра возможностью реализации – прекраснодушным, жертвенным вариантом.

В сущности, Арбузов идет по пути, намеченному еще такими драматургами конца XIX века, как И.Шпажинский, А. Сумбатов-Южин, В. Немирович-Данченко, которые объясняли поведение своих героев принадлежностью к той или иной социальной среде, прошлым, воспитанием и т.д. Арбузов идет дальше: в его пьесах в рамках мелодраматической ситуации проявляет себя сложный человеческий характер.

Кроме эффектной формы мелодрамы Арбузова привлекало мелодраматическое мироощущение, для которого свойственна незыблемая уверенность в том, что благополучие восстановится. Нередко финалы Арбузова это открытые финалы. За особое «послевкусие» (с верой в человека и в магические повороты счастливой судьбы, вознаграждающей людей духовно богатых) исследователи назвали такой тип развязки арбузовских пьес «финал надежды»¹⁷. Такой финал, на наш взгляд, является минимально модифицированным вариантом мелодраматического финала, в котором вознаграждалась добродетель и наказывался порок.

Таким образом, одно из главных открытий Арбузова – это создание глубокой психологической драмы, в которой характер обусловлен конкретным временем. Драматург сумел создать яркую театральную, захватывающую и общепонятную историю своего поколения и своего героя на основе узнаваемых даже не слишком образованным человеком мелодраматических структур, что позволило не только удержать напряженный зрительский интерес к действию, но уйти от прямой дидактики и вести с залом многоуровневый диалог сродни чеховскому принципу «казалось-оказалось».

¹⁷ Вишневская И. Признание в любви [Текст] / И. Вишневская // Сказки... Сказки... Сказки старого Арбата. Загадки и парадоксы Арбузова / Сост. К.А. Арбузов. - М: Зебра Е., 2004. – С. 135.

В третьем параграфе *«Жалость как средство выживания: мелодраматический пафос драматургии 1990-х годов»* рассматривается творчество Н.Коляды как точка соединения двух театральных тенденций 1990 – х годов: желание отвлечь зрителя от сложной социально-политической реальности, развлечь, дать надежду на чудо, с одной стороны и упаднические, пессимистические «чернушные» настроения – с другой.

Пытаясь осмыслить причины феноменальной популярности пьес Коляды, критики часто приходили к мысли о том, что драматург сумел уловить социальный заказ постсоветской эпохи, обратился к теме «маленького человека»¹⁸ и, соответственно к жанру мелодрамы, которая способна «защитить простого человека от обезличивающего монументализма, отстаивать его право на свою приватную жизнь».¹⁹

С другой стороны, очевидно, что наряду с тематическим попаданием, популярности у широкого зрителя способствовало умелое использование Н. Колядой структур и механизмов эмоционального воздействия массовых жанров, в частности, мелодрамы.

Исследователи пришли к выводу, что творчество многих современных авторов, в том числе Коляды, объединены ощущением рубежного переходного времени, эпохой «промежутка» и общим героем - человеком «порогового сознания»²⁰. Для нас представляло интерес рассмотреть трансформацию мелодраматических категорий, на которые сознательно ориентируется драматург (жалость к «маленькому человеку» в водовороте судьбы) в соприкосновении с мировоззрением «пороговых», онтологических жанровых структур.

Проанализировав реализацию одного из важнейших мелодраматических мотивов дома и бездомности, который для мелодрамы является символом разрушения/восстановления миропорядка (при утрате/обретении дома и семьи), мы пришли к выводу о том, что в пьесах Коляды понятие «дом» переходит в разряд некоей романтико-мистической категории. В действительности место обитания героев жалкое и неудобное, но они находятся в постоянном внутреннем поиске этого приюта, которое помогает преодолеть временные невзгоды существования. Как и герои мелодрамы, герои Коляды живут в ожидании чуда и это чудо происходит. Только приходит оно не извне, как это случалось в классической мелодраме: по закону магического «вдруг», благодаря помощникам, счастливому стечению обстоятельств и т.п. Чудо рождается внутри самого героя. Это чудо обнаружения в себе дополнительных жизненных резервов, детская, наивная, а потому несокрушимая надежда на то, что все будет хорошо, которую не

¹⁸ Бугров Б.С. Дух творчества (об отечественной драме конца века) [Текст] / Б.С. Бугров // Русская словесность, 2000. – № 2. – С. 24. – С.20-28.

¹⁹ Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды. Критический очерк. [Текст] / Н.Л. Лейдерман. - Екатеринбург: Каман, 1997. - С.123

²⁰ Вербицкая Г.Я. Традиции поэтики А.П. Чехова в современной отечественной драматургии 80-90-х годов: (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте): Очерк. [Текст] / Г.Я. Вербицкая. - Уфа, 2002

может уничтожить ни ощущение жизни-сумасшедшего дома, ни ужасающий натурализм окружающей жизни.

В четвертом параграфе *«Новая драма» рубежа XX-XXI веков и мелодрама: мировоззренческое совпадение и постмодернистская игра* показано, что современная «Новая драма» активно взаимодействует с мелодраматическим жанром как на уровне поэтики, так и философско-эстетическом уровне. Занятые кризисом идентичности и поиском героя современности авторы «Новой драмы» часто совпадают в своих мировоззренческих установках с такими составляющими мелодраматического мировидения как мотив сиротства, мотив невинно гонимой «жертвы» и, как обратная сторона этого мотива, - мотив вины и расплаты (которая чаще остается за пределами пьесы) «злодея». Это особенно ярко проявляется в пьесах с определенным типом конфликта, который назван исследователями «конфликт с социальными Другими»²¹ и зачастую проявляется как намеренно акцентированный автором полярный конфликт «черного» и «белого» (В. Сигарев «Пластилин», Ю. Клавдиев «Пойдем, нас ждет машина», «Собиратель пуль» и др.). На наш взгляд, это напрямую связано с осязаемым биографизмом пьес подобного типа, романтической самопрезентацией новодрамовских авторов.

С точки зрения формы для «Новой драмы» характерна постмодернистская игра с элементами поэтики мелодрамы. В работе рассмотрены способы работы с образом роковой женщины / мужчины. Игра затевается для того, чтобы провести сравнение между классическими образами и современным героем.

Цитатность современной драмы, на наш взгляд, является точкой соединения эксперимента и завоевания любви публики. С одной стороны, это роспись авторов в современности, причастности к ироническому дискурсу постмодернизма, с другой – введение образов с четко определенным эстетическим заданием, воспроизведением фабул с «крепкой», узнаваемой структурой, игра с сюжетами, обросшими внушительным слоем массового восприятия.

Современные ценности (в том числе способность любить) ассоциируются с мелодраматическими страстями, своеобразным позерством, преувеличенностью, надуманностью, детскостью, что на наш взгляд, свидетельствует о начале накопления фактов внутренней саморефлексии движения «Новая драма», самоиронии и некоем новом уровне осмысления своего места и задач в драматургии и в жизни в целом.

Итак, обращение к традиции мелодрамы происходит в период политических потрясений, революционных и постреволюционных лет, после отечественной войны и годы «оттепели», во время социально-политической ломки 1990-х годов. В эти годы было особенно необходимо обратиться к

²¹ Болотян И.М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Автореф. дисс...к.ф.н. [Текст] / И.М. Болотян. - Москва, 2008. – С. 6.

каждому частному человеку, поговорить о его личных проблемах, желаниях, надеждах.

Образ мира мелодраматического жанра давал возможность для того, чтобы противопоставить вечные человеческие ценности (любовь, семья, желание счастья) ценностям времени, столь активно навязываемым XX веком. Это ярче всего проявилось в творчестве Н. Коляды, А. Арбузова, представителей «Новой драмы» рубежа XX – XXI веков.

Были, однако, и примеры того, как драматурги пытались приспособить принципы мелодрамы для прославления революционной борьбы (А. Луначарский, К. Тренев); авторы полагали, что благодаря этому история как бы приближалась к конкретному человеку.

В *Заключении* подводятся итоги диссертационной работы.

В нашей работе выявлены закономерности, обуславливающие «пики» интереса к водевиллю и мелодраме в отечественной драме XX века. «Память» водевильного жанра актуализируется, когда возникает желание свободы – это 1920-е годы, период «оттепели» и 1980-е как начало «перестройки». Мелодраматическое выходит на первый план в периоды интереса к личности и ужесточения несвободы, когда возникает потребность вспомнить о общечеловеческих ценностях, пожалеть человека, зятанутого водоворотом истории: это те же 1920-е, конец 1940-х – 1950-е, период застоя, 1990-е годы. Одновременно они актуализируются в те эпохи, когда зритель ощущает острую потребность в театральности, праздничности (1920-е, 1990-е гг.).

Как показало наше исследование, образ мира, конструируемый мелодрамой и водевилем во многом близки: они утверждают общечеловеческие ценности, выражая позитивную сторону бытия, приспособленную для существования обыкновенного человека. Благополучный финал демонстрирует тожество добра.

Мироощущение человека XX века кардинально изменилось по отношению к веку XIX. Для XIX в., в целом, характерна так называемая «классическая картина мира»: представление о единстве, живой связанности бытия, бытия как целом. Уже в начале XX века эта картина мира разрушается: человек повсеместно сталкивается с хаосом во всех его политических, экономических, культурных, духовных проявлениях. Поэтому существование водевиля и мелодрамы в чистом виде как носителей определенного мироощущения в XX веке практически невозможно. В XX – начале XXI вв. традиции исследуемых жанров существуют в режиме «памяти жанра».

Наш анализ показал, что в драматургии XX века происходит необходимая трансформация мелодраматического и водевильного мировидения при столкновении их с мировоззренческими принципами XX века. В этой ситуации мелодраматическое и водевильное могло обернуться своей драматической или даже трагической составляющей.

Однако если понятие мелодраматического для театральной системы напрямую связано с картиной мира и набором формальных приемов

мелодрамы как жанра, то с водевильным ситуация оказалась несколько более сложной. Водевильный взгляд на мир (так же как мелодраматический) имеет свою опору в реальной действительности. Это умонастроение, присущее определенному типу человеческой личности и темперамента: человек деятельный, оптимист, склонный к авантюрам. Однако подобное отношение к жизни выражал не только водевиль, но и близкие ему комедийные жанры: комедия положений, фарс, а также исконная традиция русской культуры – народный балаганный театр. Элементы малых комедийных форм и элементы народного театра в XX веке чаще всего выступают рядом с элементами водевиля, составляют особый театральный сплав, что позволяет расширить смешную водевильную условность до гротеска, трагической самопародии, абсурда. (творчество Н. Эрзмана, Г. Горина). Тем не менее, роль поэтики и мирообраза водевиля в подобных сплавах является основополагающей: темп и интрига скрепляют действие; водевильные приемы, такие, как переодевание, подслушивание, ситуации *qui pro quo* и др., являются узнаваемыми и потому наиболее удобными для пародийных и игровых задач; ожидания, задаваемые водевильным жанром, достаточно устойчивы, и именно они становятся отправной точкой авторского эксперимента.

Театральность и сценичность – понятия множественные и, безусловно, изменчивые. Так, в начале XX века в связи с эстетикой «новой драмы» рубежа XIX- XX вв. и творчеством А.П. Чехова происходит существенные изменения в структуре драмы, меняющие представление о наборе приемов, составлявших сценичность драмы в XIX веке. Часто в своих пьесах Чехов играет репутацией мелодрамы и водевиля для не прямой, нередко ироничной обрисовки внутреннего мира персонажа. Водевиль после Чехова воспринимается как грустный анекдот.

Изменения в структуре драмы XX века повлияли на функционирование элементов водевиля и мелодрамы. Усиливается пародийное начало в использовании приемов исследуемых жанров (как это происходит в пьесах Н. Коляды, Р. Белецкого), приемы водевиля и мелодрамы используются с оглядкой на их репутацию («Старший сын» А. Вампилова).

Как жанры с репутацией массовых водевилей и мелодрама, в первую очередь, связаны с качеством зрительского восприятия. В XX веке в отношениях «сцена-зал» произошли серьезные изменения. Так, зритель традиционного театра имеет дело с договоренной, завершенной, исчерпанной реальностью, в которой он не в силах ничего изменить. XX век внес изменения, в первую очередь, в систему отношений актеров, режиссера, драматурга со зрительным залом. Осваивая достижения западного авангардного театра (*action art, happening, performance*), отечественный театр приходит к идее антимиметического театра, в котором действие, реальность акции заменяет предмет отображения, а процесс важнее результата²².

²² Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова: Автореф. дисс... кандидата искусствоведения [Текст] / Т.С. Джурова. - СПб.: СПбГАТИ, 2007. – С. 18-19.

Тем не менее, психология зрителя от века к веку меняется несущественно. Поэтому приемы эмоционального воздействия водевиля и мелодрамы, вызывающие чистые, искренние эмоции, основанные на базовых свойствах человеческой психики, актуальны и активно используются даже представителями направлений, выступающих против существующей театральной системы (например, пьесы современной «новой драмы»).

Сделанные в диссертации наблюдения и обобщения типологического характера открывают серьезные перспективы для дальнейшего осмысления категориальной сущности мелодраматического и водевильного. Кроме этой перспективы работы связаны с выявлением других линий, скрепляющих развитие русской драматургии и театра на протяжении двух столетий его развития.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Шахматова Т.С. Роль художественных элементов мелодрамы и водевиля в обеспечении сценичности драматического текста [Текст] / Т.С. Шахматова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». – М.: Изд-во МГОУ, 2007. - № 3. – С. 241-245.
2. Шахматова Т.С. Водевильное поветрие в русской литературе XIX века [Текст] / Т.С. Шахматова // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. – Т. 150. – Кн. 6. – 2008. – С. 70 – 76.

Другие публикации:

3. Шахматова Т.С. Черты водевильных амплуа в структуре драматических образов А.Н. Островского [Текст] / Т.С. Шахматова // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 7. – Київ: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2005. – С. 135 – 139.
4. Шахматова Т.С. Традиции мелодрамы и водевиля в драматургии рубежа веков (на примере пьес Л. Зорина 90 – х годов) [Текст] / Т.С. Шахматова // Русский язык и литература рубежа XX - XXI веков: специфика функционирования: Всероссийская научная конференция языковедов и литературоведов (5-7 мая, 2005 г.) – Самара: Изд-во СГПУ, 2005. – С. 485-489.
5. Шахматова Т.С. Поэтика водевиля и жанр «Горя от ума» А.С. Грибоедова [Текст] / Т.С. Шахматова // Синтез в русской и мировой художественной культуре. – Москва: Изд-во МПГУ, 2005. - С.309 – 314.
6. Шахматова Т.С. Синтетические возможности водевиля: о традициях водевиля в комедии Н.В. Гоголя «Женитьба» [Текст] / Шахматова Т.С.// Синтез в русской и мировой художественной культуре. – Москва: Изд-во МПГУ, 2006. - С.298 – 302.

7. Шахматова Т.С. Мелодрама на гребне «новой волны» [Текст] / Т.С. Шахматова // Татьянин день: Сб. статей и материалов III республиканской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XXI веке», посвященной памяти Т.А. Геллер. – Казань: РИЦ «Школа», 2006. – Вып. 3. – С. 121-125.
8. Шахматова Т.С. Образ роковой женщины в современной драматургии [Текст] / Т.С. Шахматова // Татьянин день: Сб. статей и материалов IV республиканской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XXI веке», посвященной памяти Т.А. Геллер. – Казань: РИЦ «Школа», 2007. – Вып. 4. – С. 167-172.
9. Шахматова Т.С. Мелодраматизм жизни, или мелодраматизм взгляда на жизнь? (о тональности поздних пьес Чехова) [Текст] / Т.С. Шахматова // Проблемы художественного моделирования в русской литературе: Сборник научных трудов. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2006. – С.117-126.
10. Шахматова Т.С. Традиции водевиля в драматургии 20-30-х годов XX века [Текст] / Т.С. Шахматова // Литература и театр: материалы международной научно-практической конференции, 13-15 ноября, Самара. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – С. 184-192.
11. Шахматова Т.С. Жестокая правда документа (о пьесах Театра.DOC) [Текст] / Т.С. Шахматова // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2007. – С.185 – 192.
12. Шахматова Т.С. Парадоксы провинциального мировоззрения (по пьесам современных драматургов) [Текст] / Т.С. Шахматова // Коды русской классики: провинциальное как смысл, ценность и код: материалы II международной научно-практической конференции. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2008. – С. 351-357.
13. Шахматова Т.С. Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурнековых) [Текст] / Т.С. Шахматова // Современная российская драма: Сборник статей и материалов международной научной конференции. – Казань: РИЦ «Школа», 2008. – С. 65-71.