

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Исакова П.А. Водевильная традиция в драматургии Б. Рацера и В. Константина. Структура жанра в водевиле «Стихийное бедствие» // Человек и культура. 2025. № 3. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.3.74132 EDN: GMMPFU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74132

Водевильная традиция в драматургии Б. Рацера и В. Константина. Структура жанра в водевиле «Стихийное бедствие»

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:

10.25136/2409-8744.2025.3.74132

EDN:

GMMPFU

Дата направления статьи в редакцию:

17-04-2025

Аннотация: Объектом настоящего исследования выступает водевильный жанр в драматургии Бориса Рацера и Владимира Константина, чье творчество пользовалось широкой популярностью у зрительской аудитории в советском театре 1970–1980-х гг., но при этом оставалось на периферии научного и критического внимания. Несмотря на наличие вклада этих драматургов в развитие отечественного театра, их пьесы редко становились предметом анализа, а жанровая специфика их произведений оставалась практически неизученной. В качестве предмета исследования выбрана пьеса «Стихийное бедствие», являющаяся типичным примером советского водевиля. Автор предпринял попытку восполнить пробел в изучении наследия соавторов, сосредоточив внимание на структурных и жанровых особенностях водевиля, представленного в творчестве Рацера и Константина. В работе рассматриваются характерные черты комического и музыкального начала, взаимодействие сценического действия с элементами сатиры, а также особенности драматургического построения, отражающие

специфику водевиля. Статья основана на использовании метода структурализма, культурно-исторического, сравнительно-исторического, описательного, аналитического и других методов. Новизна исследования заключается в том, что, несмотря на изученность жанра водевиля XIX века и первой половины XX века театроведами, серьезным упущением является отсутствие внимания к драматургам второй половины XX века, в творчестве которых присутствует водевильная тематика и к которым, безусловно, относятся Владимир Константинов и Борис Рацер. Результатом исследования стали игровые стратегии указанных драматургов на сюжетном и стилевом уровнях, впервые обнаруженные и изученные в рамках данной статьи. В сюжетном плане соавторы использовали популярную водевильную тематическую группу (матrimonиальные отношения), в которой сочетали темы сватовства; ссоры любящих супругов; брака по расчету; ухаживания за невестой в состязательном ключе; взаимоотношения влюбленных, которым мешают внешние препятствия. Автор изучает как сюжетно-композиционную структуру пьесы, так и язык указанного водевиля, который стал необходимым компонентом создания комического эффекта. Легкость диалога, насыщенного каламбурами, метафорами, афоризмами, игрословием, который составляет основу в пьесе, дает необходимую искрометность и выразительность реплик героев. Репрезентация реприз Константинова и Рацера демонстрирует игру ума, которая находила выражение в игре слов.

Ключевые слова:

водевиль, жанр, Рацер, Константинов, Стихийное бедствие, водевильная тематика, matrimonиальные отношения, композиционная организация сюжета, язык водевиля, интрига

Как правило, история театра охватывает его вершины достижения: появление драматургических шедевров, ставших затем классикой, выдающееся исполнение как правило классических ролей, нашумевшие интерпретации той же классики. За чередой театральных побед и праздников зачастую пропадает реальное содержание театрального процесса, где праздники сменяются буднями, в театр приходят не критики, а просто зритель, который начинает диктовать свои условия, которые нередко не совпадают с мнением просвещенного меньшинства, иходить на то, что театральные специалисты оставляют вне зоны своего внимания. Русский водевиль XIX в. наиболее яркий пример такого несовпадения. Критики бьют копья вокруг сценической дуэли Карагина и Мочалова, делятся на сторонников и противников «натуральной школы», спорят о первых интерпретациях шекспировских пьес на русской сцене... А зрители ходят на мелодраму и водевиль, несмотря на всю уничижительную критику того времени. В 1830-1850-х гг. водевильные пьесы занимали более половины репертуара русской сцены, что нельзя не учитывать историкам. И дело даже не в восстановлении исторической справедливости. Куда важнее понять секрет притягательности того или иного жанра, обнаружить алгоритмы зрительского успеха, выявить дальнейшую эволюцию той или иной художественной структуры. 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» - пишет Шахматова. По мысли автора, если её выразить ещё более прямолинейно: театр почти всегда пытается «мелодраматизировать» трагедию и «оводевиливать» комедию, то есть, с помощью этих «универсальных составляющих сценичности» перевести индивидуальную идею литератора в зрелище для массового восприятия. Этот подход заставляет еще раз обратить внимание на «массовые жанры», которые в общественном сознании всё ещё занимают незаслуженно высокомерное отношение и которым, без сомнения, относится и водевиль.

Тем более, что водевиль вовсе не остался реликтом старого театра: он меняется, в какой-то момент теряет куплеты, а в какой-то наоборот полностью омузыкаливается, превращаясь в оперетту или музыкальную комедию. Водевильная тенденция, обновляет традиции классического водевиля ведущими комедиографами первой половины XX в. – Н. Р. Эрдманом, Е. Л. Шварцем, И. А. Ильфом, Е. П. Петровым, М. А. Булгаковым, В. П Катаевым, М. М. Зощенко, В. В. Шкваркиным и др. Среди расцвета в СССР романтических комедий и трагикомедий таких режиссеров, как Э. А. Рязанов, М. А. Захаров, Г. Н. Данелия, В. В. Меньшов обретают и новую волну успеха образцы водевиля, который «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» по мнению Т. С. Шахматовой. В 1960-1970-х гг. жанр водевиля пережил новую волну популярности в советском киноискусстве. На экранах появились такие фильмы, как: «Крепостная актриса» (1963), «Лев Гурыч Синичкин» (1974), «Соломенная шляпка» (1974), «Сватовство гусара» (1979), «Ах водевиль, водевиль...» (1979) и др.

А в театре позднесоветского времени наиболее ощутимо водевильная традиция проявилась в творчестве самых репертуарных драматургов этого времени – Бориса Рацера и Владимира Константина. Как соавторы драматурги работали с 1957 г. Изначально они сконцентрировали свой талант на малой форме: стихотворениях, фельетонах, куплетах, частушках, эпиграммах, эстрадных миниатюрах, скетчах, сценках, интермедиах для конферанса, который сегодня уже почти умер как жанр; сотрудничали с мастерами эстрады – Г. Т. Орловым, В. Л. Нечаевым, П. В. Рудаковым, впоследствии с Н. П. Акимовым, который и открыл их драматургический талант сначала ленинградской публике, а потом и всему СССР, Г. А. Товстоноговым, И. П. Владимировым, Р.С. Агамирзяном, А. А. Белинским, А. Б. Исаковым, В. П. Соловьевым-Седым, А. А. Эшпаем, А. П. Петровым Г. И. Гладковым. «При точных сатирических попаданиях, вещи Р. И К. отличают комедийность, легкий юмор, стремительное раскрытие темы, диктующее ритм исполнения» [\[1, с.554\]](#). Во многом поворот от малой к большой форме драматургии (пьесы, киносценарии) происходит в их творчестве с конца 1960-х гг. Это обусловлено в том числе и тем фактом, что в «эпоху застоя» после отката относительной демократизации времен оттепели, литература, эстрада, театр и кино были под постоянным вниманием со стороны партии власти и в первую очередь оценивались исходя из коммунистических постулатов и соответствия идеологическим задачам. А водевильные пьесы, в отличие от, например, сатирических фельетонов не считались политически опасными элитами от культуры, поставленными ограждать общество от пагубного влияния критикующих власть. Следовательно, к ним было менее пристальное внимание, и за весёлостью, музыкальностью и поверхностной развлекательностью драматурги могли скрывать второй план, подтексты, сарказм. Безусловно рекреационная

функция водевиля преобладала: зритель получал не только развлекательную составляющую, но и своего рода психотерапевтическую поддержку, так как спектакли способствуют разрядке и отвлечению от текущих проблем, демонстрируя вариант юмористического или иронического к ним отношения. Нельзя не заметить тем не менее не только положительные эмоции во время спектакля, но и возможность задуматься о серьезных вопросах после. Писатель Даниил Аль важнейшими для писателей-юмористов качествами называл «умение увидеть не просто смешное, а достойное осмеяния общественное явление. Умение это смешное изобразить, не впадая при этом в пустое, тем более в низкопробное смехачество» [2].

Художественные принципы и приемы жанра водевиля преобладают в большинстве пьес соавторов, этим во многом можно объяснить невнимание литератороведов и театролов к драматургии Рацера и Константина, ведь, начиная с дореволюционной и продолжая в советской критической мысли доминировала позиция о незначительном ценностном вкладе и «несерьезности» массовой культуры, к которой относится и водевиль [3-7]. И, хотя критики признавали умение авторов рассмешить, однако этот талант ставился скорее им в упрек. Вот лишь некоторые заголовки статей об их творчестве: «Голое хохмачество», «Вам не стыдно, товарищи?» [8, с.236].

В энциклопедическом словаре «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век» эта ситуация описывается следующим образом: «В сов. газетах драматургию Р. и К. называли «голым хохмачеством», «дешевой развлекательностью», а пьесы драматургов получили эпитеты «торшерные», «бездумные», «бесконфликтные», несмотря на то что они были самыми популярными авторами того вр. Газеты призывали «запретить, снять с репертуара, изъять из печатных изданий» тв-во Р. и К. Защищая драматургов, Акимов говорил, что комедиограф стремится рассмешить так же, как повар накормить, а врач вылечить. Реж. А. Белинский отмечал, что пьесы Р. и К. построены безуоризненно, имеют быструю завязку, четкую кульминацию, «не притянутую за уши развязку». В их пьесах «видны «швы»», характеры раскрыты не глубоко, репризы повторяются, однако репризы «хорошие и очень смешные» [9].

По мнению же автора данной статьи добиться смеха в зрительном зале чаще всего сложнее, чем слёз, а «сочинить репризу в две строки намного сложнее, чем написать разгромную рецензию на эту репризу в две страницы» [10, с.129]. Да и «сарафанное радио» не даром считалось и продолжает быть самой действенной бесплатной рекламой, а аншлаги по всей стране на спектаклях по пьесам Рацера и Константина тому прямое доказательство не один десяток лет.

По свидетельству энциклопедического словаря «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век» пьесы Рацера и Константина выдержали более полутора тысяч постановок еще при жизни драматургов, подобного не знал ни один из талантливых современников Рацера и Константина – ни Володин, ни Вампилов, ни Петрушевская. Среди театральных удач дуэта комедиографов можно назвать легендарного «Левшу» в Театре им. Ленсовета, «Виновника торжества», шедшего на сцене Театра Комедии с аншлагами более десяти лет, оперетту «Восемнадцать лет», поставленную более сорока театрами. Ими написаны тексты песен к наизнаменитейшим спектаклям Игоря Владимирова с Алисой Фрейндлих – «Укрощение строптивой» и «Дульсинея Тобосская». И, что показательно, тексты куплетов к экранизации самого известного русского водевиля «Лев Гурыч Синичкин» режиссера Александра Белинского написаны также Рацером и Константиновым. Можно упомянуть также их авторство сценариев фильмов Яна Фрида «Тартюф» и Александра Белинского «Марица». Но, конечно же, отдельного упоминания заслуживает

сотрудничество Рацера и Константинова с Георгием Александровичем Товстоноговым. Само начало знакомства примечательно. Начиная с середины 1950-х гг. Рацер и Констинов писали сценарии знаменитых капустников, которые устраивались в акимовском театре. На одном из капустников, в котором была пародийная сценка на тему «Горя от ума», в которой Чацкого играл Сергей Юрский, побывал Товстоногов. После чего Юрскому была предложена роль Чацкого в товстоноговском «Горе от ума», а молодым тогда драматургам – работа над литературным переводом классической грузинской комедии-водевиля Александра Цагарели «Ханума». По сути дела, что признавалось практически всеми, Рацер и Константинов написали новую пьесу «по мотивам». «Ханума» была поставлена за два месяца (премьера состоялась 30 декабря 1972 г.) – невероятно короткий срок для товстоноговской режиссуры, а шел спектакль на сцене Большого драматического театра более двадцати лет. Что, конечно же говорит, о крепкой драматургической основе. Сочетание лирики и гротеска, площадной стихии и трогательной патетики, великолепно написанные роли, блестательно сыгранные звездами товстоноговской труппы Людмилой Макаровой, Владиславом Стржельчиком, Валентиной Ковель, Николаем Трофимовым, тексты песен, музыку к которым написал Гия Канчели – все это сделало «Хануму» чуть ли не лучшим комедийным спектаклем второй половины XX века. После чего пьеса была переведена на многие языки и поставлена более чем в ста театрах страны. «Несмотря на то что Р. и К. написали новую пьесу, на афише спектакля они значились как «авторы русского текста и стихов». Партийная критика, считая Цагарели автором «Ханумы», высоко оценила пьесу, сравнив юмор с «брзгами шампанского» [9]. Хотя и здесь не обошлось без негативных высказываний критиков («опошлили народный юмор», «извратили национальный колорит», «спекуляция на любви к братской грузинской культуре» [8, с.237].

Сотрудничество с Товстоноговым не было единичным. В 1973 году Рацер и Константинов сделали авторизованный и, по мнению критиков, куда более смешной чем оригинал перевод пьесы румынского драматурга (и по совместительству в этот момент министра культуры Румынии) Ауреала Баранги «Общественное мнение», которую Товстоногов поставил на сцене БДТ. А в 1982 году Товстоногов предложил драматургам сочинить пьесу по повести Давида Клдиашвили «Мачеха Саманишвили», что, с учетом грузинской основы, можно считать знаком особого доверия со стороны великого режиссера. Постановки спектакля шли впоследствии и в других театрах в советском и постсоветском пространстве.

И все же большая часть творчества Рацера-Константинова связана с «легким жанром», ведущим свою генеалогию от русского водевиля – со всеми его особенностями и законами. И авторы своей преемственности не скрывали, в отличие от многих современников, стыдливо прячущих откровенно водевильные пьесы под вывеской лирической комедии, Рацер и Константинов откровенно писали в жанровом подзаголовке пьесы – водевиль. Как это было с одним из водевильных шлягеров драматургов, пьесой «Стихийное бедствие», написанной в 1981 г. Попробуем на примере этой пьесы проанализировать взаимосвязь ее с водевильной традицией и определить какие элементы художественной структуры водевиля использовали драматурги, точно знающие секрет зрительского успеха.

В стиле работы соавторов за многие годы совместного творчества были устоявшиеся правила, по которым «сначала рисовалась схема: имена героев, характеры, сюжетные линии. Все это вешалось на стенку. Потом начиналось сочинительство. Схема в процессе работы обычно ломалась, сюжет становился другим, но без схемы было нельзя. Схема нужна писателю, как скорлупа птенцу: он ее ломает, но без нее ничего не родилось бы»

[\[11, с.120\]](#). По воле авторов действие «Стихийного бедствия» разворачивается в современном им Ленинграде конца 1970-х гг. Сорокапятилетний врач Наталья Сергеевна давно живет одна, (сын с невестой по распределению живут в Мурманске), работа полностью поглотила все остальные сферы жизни. Завязка развивается в стремительном ритме, когда, приехавшая из Иваново в гости Светлана Николаевна, решает устроить личную жизнь подруги детства и отправляет в тайне объявление от имени Натальи Сергеевны в Бюро Знакомств. Это приводит к тому, что «одна комическая ситуация сменяет другую, заставляя зрителей, затаив дыхание, следить за происходящим на сцене. Кто из двух женихов победит в дуэли за сердце героини? Как переживает свое поражение другой претендент на ее сердце и что еще способна предпринять активная и полная кипучей энергии Светлана Николаевна?» [\[12\]](#)

Драматурги в законе водевильного жанра основывают сюжет на одной выбранной ими доминантной теме, «которая формирует содержательный план произведения, становится его тематическим стержнем» [\[13\]](#). В сюжетном плане соавторы использовали, наверное, самую излюбленную водевильную тематическую группу, а именно матrimониальные отношения. Удивительным образом авторам удалось сочетать разные аспекты данной темы.

1) тема сватовства, протекающего хоть и не без трудностей, но с успешным итогом (Светлана Николаевна сама себя позиционирует как сваху);

2) тема ссоры любящих супругов (Юрий Михайлович, поссорившись с супругой Раисой, ищет в лице Натальи Сергеевны новое семейное счастье, но возвращается к супруге и ради нее отказывается от длительных командировок);

3) брак по расчету (Геннадий Петрович не скрывает корыстного мотива:

«Светлана Николаевна. Вам домработнику надо искать, а не жену.

Геннадий Петрович. А что еще в моем возрасте искать? Любовь, что ли?» [\[14, с.9\]](#);

4) ухаживания за невестой в состязательном ключе (Светлана Николаевна устраивает женихам конкурсы на лучший тост, танец и т.п.);

5) взаимоотношения влюбленных, которым мешают внешние препятствия (Светлана Николаевна уверена, что ей лучше знать кто из женихов подходит больше, решает выдать замуж Наталью Сергеевну за Юрия Михайловича, считая его более подходящим женихом и фактически закрывая глаза на то, что подруга сделала выбор в пользу Геннадия Петровича).

Характерной особенностью «брачных» водевилей является неизменно счастливый финал, но здесь не обходится без интриги – кто поженится, ведь женихов в два раза больше, чем невест.

Одним из принципов композиционной организации сюжета выступает двигатель сюжета и средство привлечь внимание зрителя - интрига. И не умаляя важности актерской игры для усиления напряженности интриги, основополагающим все-таки остается драматургическая основа. В «Стихийном бедствии» коллизии возникают на основе случайностей и путаницы, розыгрыше, непреднамеренном обмане, обоюдном обмане, ложном истолковании слов и поступков, а также в результате противостояния двух групп героев, причем они меняются и перегруппируются по ходу действия. Потенциальные женихи стремятся вступить в брак, а «невеста на выданье» оказывает им

в этом сопротивление. Все это добавляет действию стремительности, а писатели обладали признанным мастерством в использовании этих приемов для обеспечения динамики сюжета.

Композиционная структура последовательности событий здесь строится на исходном событии, где главный герой остается в неведении, в то время как зритель обладает информацией о том, что подруга от имени Натальи Сергеевны подала объявление в службу знакомств.

К периферийным темам относятся изображение реалий жизни советского народа, страны и времени в их исторической конкретности, национальная специфика жизни людей, традиции и, конечно, бытовой уклад, который сами авторы охарактеризовали в первой же ремарке как «стандартный». И эта стандартность в бытовом плане еще больше контрастирует с необычностью ситуаций.

В пьесе «Стихийное бедствие», как и присуще этому жанру в отличие от бытовой комедии, водевильные ситуации заведомо пародийны, ненатуральны, преувеличены (Наталья Сергеевна прячет Геннадия Петровича в ванной комнате, после чего через некоторое время следует его неожиданное для остальных героев появление). Одновременно с этим Рацер и Константинов в этой пьесе не используют типичную характеристичность персонажей с использованием преувеличенных психофизических недостатков, так свойственных классическому водевилю, оставляя эту нишу для поиска зерна роли на откуп режиссеру и актерам. Тем не менее нельзя не отметить, что в пьесе характеры прописаны не очень глубоко.

Светлана Николаевна, которая приехала погостить к подруге и решила заодно насильно ее осчастливить, проявляет недюжинную смекалку, не только написав в службу знакомств от имени главной героини, но и придумывая, как скрыть факт того, что женихи повстречались на пути Натальи Сергеевны не случайно, как хотелось бы главной героине, а благодаря поданному объявлению. Искренняя готовность к добрым делам и поступкам из благих побуждений, осуществляемые ею пусть даже и путем хитрости и обмана, абсолютно водевильный прием. И, хотя подруга из Иваново говорит сопротивляющейся браку «невесте на выданье» постбальзаковского возраста: «Опять в ванную запрешься или, как Подколесин у Гоголя, в окошко прыгнешь» [\[14, с.22\]](#), невозможно не заметить в образе самой развившей кипучую деятельность Светлане Николаевне отсылку к Кочкареву из «Женитьбы» Н. В. Гоголя. Поскольку действие водевиля сжато и насыщено, каждый из четырех персонажей несет определенную драматургическую нагрузку, условно второстепенных героев в нем нет.

Помимо сюжетно-композиционной структуры следует остановиться и на языке водевиля, который стал необходимым компонентом создания комического эффекта. Легкость насыщенного каламбурами, метафорами, афоризмами, игрословием диалога, который составляет основу в пьесе, дает необходимую искрометность и выразительность реплик героев.

Ярким стилистическим средством для выражения эмоциональности в речи служат в этой пьесе фразеологические обороты, как, например:

«Светлана Николаевна: ... Умеет вязать, петь под гитару...

Наталья Сергеевна: Я уже двадцать лет не пела.

Светлана Николаевна: Захочешь замуж — запоешь!» [\[14, с.4\]](#)

Иногда при построении репризы используется прием намеренного искажения известной фразы. Индивидуально-авторское преобразование фразеологизма «разыграть комедию» напоминает нам о жанре пьесы:

«Геннадий Петрович. Нет уж, увольте, не в моем возрасте водевили разыгрывать.» [14, с.10]

Популярным приемом в пьесе является и реализованная метафора, предполагающая использование метафорического выражения в прямом значении, как бы без учёта егоfigурального характера, что в результате ее реализации приводит к комическому эффекту:

«Юрий Михайлович. Так получилось... «Неужели говорит, Коля не догадался с вами передать...»

Светлана Николаевна. Сказали бы — не догадался.

Юрий Михайлович. Не догадался.» [14, с.16]

Стилистическую функцию в качестве средства создания юмора в тексте выполняет преднамеренное употребление двух слов-паронимов в одном предложении:

«Светлана Николаевна: ... В нашем возрасте не любовь надо искать, а друга. А дружба, может, и в любовь перейдет.

Наталья Сергеевна. Любовь не переходит, любовь приходит.» [14, с.8]

Парадоксальность мышления авторов в описании не только оригинальных, но и обычных ситуаций на злободневные и при этом понятные каждому читателю и зрителю темы привносит в водевиль необходимый комизм.

«Лучше молоко. А у вас какое? Вчерашнее? Тогда не надо, я завтрашнее купил...» [14, с.9],

«Мужчина. ... (Складывает все в портфель, тянется к звонку.) Ой, побриться забыл. (Достает из портфеля механическую бритву, бреется.)» [14, с.8];

«Из ... нелепостей возникает парадокс, — то есть мысль, на первый взгляд, абсурдная, но, как потом выясняется, в известной мере справедливая. По этому принципу строятся многие эстрадные репризы» [15, с.83]. Соавторы виртуозно овладели умением строить репризу в начале своего творческого пути и часто использовали впоследствии в том числе и репризы, написанные ими для фельетонов. «Любая шутка и острота, любой действенный трюк, способные вызвать смех аудитории вне дальнейшего или предшествующего контекста или действия, называется репризой... Реприза — это не всякий комический узел, а лишь тот, который имеет самостоятельность в теме, в сюжете» [16, с.89-90] тем не менее может успешно встраиваться в сюжетный и смысловой контекст пьесы:

Голос Натальи Сергеевны (за дверью). Света, открой, я ключи забыла.

Светлана Николаевна. Сейчас!

Геннадий Петрович. Подождите!

Светлана Николаевна. Чего ждать-то в пятьдесят с хвостиком? (Открывает дверь.)» [14, c.11].

Сатирической литературе всегда была свойственна насыщенность репризами-парадоксами. Причем упомянутые выше репризы остаются актуальными и сейчас, поскольку при всех изменениях российской общественной и политической жизни многие проблемы столь же остры, как и 40 лет назад.

«Наталья Сергеевна. Как у нее в институте дела?

Юрий Михайлович. Учится.

Наталья Сергеевна. А Васька?

Юрий Михайлович. Тоже учится.

Наталья Сергеевна. Учится? Он же еще в яслях.

Юрий Михайлович. Ходить учится.» [14, c.14]

Комизм диалога заключается в употреблении в рядом стоящих репликах одного глагола «учиться», но с разным лексическим значением.

«Все женщины — вулканы. Только одни действующие, а другие — потухшие. Но ничего, я тебя раскочегарю!» [14, c.18]

Сравнение женщин со стихийным бедствием здесь дополнено еще и антитезами «действующие» и «потухшие».

Отдельного внимания заслуживают по нынешним меркам абсолютно необидные, и даже интеллигентные ругательства, как, например:

«Вы из бюро! Жених нумерованный, вот вы кто!» [14, c.32];

«Наталья Сергеевна. Восемьдесят лет, одинокая старушка. Они с соседом над ней шефствуют.

Светлана Николаевна. Вот видишь — восемьдесят, а за ней двое мужчин ухаживают! А тебе сорок пять, а прическа, как у активистки из жэка, и платье, как у монашки...» [14, c.14]

Понимание того факта, что настоящая реприза возникает только при единении шутящего (актера) и слушающего (зрителя), — важное обстоятельство, из которого драматурги делали практические выводы не только по построению самой репризы, но и по ее применению в обстоятельствах спектакля, основываясь на предыдущем опыте успеха или его отсутствия ранее придуманных ими реприз для фельетонов, исполняемых эстрадными артистами. Хотя в вину соавторам как раз и ставилось то, что «встречаются повторяющие репризы» [10, c.130]. Текстовые репризы в «Стихийном бедствии» были оценены публикой в зрительном зале во время показов спектаклей по этой пьесе за интересные мысли, поданные через игру слов, неожиданный поворот, остроумное сочетание слов. Соавторы стремились присутствовать на премьерных показах спектаклей по их пьесам и всегда изучали реакцию публики — важный фактор не только в режиссерской, но и в деятельности драматурга. Репризы Константинова и Рацера выражали игру ума, которая находила выражение в игре слов, что выгодно отличает их пьесы от современных легких

зачастую антрепризных комедий, которые в большой степени заняли место водевиля в XXI веке и где реприза состоит из игры слов без игры ума, что делает ее не только плоской, но даже пошлой.

Первая постановка пьесы, которую в программке обозначили как «лирическая комедия о любви в двух действиях» состоялась 19 июня 1981 г. в Ленинградском государственном Малом драматическом театре (ныне ФГБУК «Академический Малый драматический театр - Театр Европы»). По приглашению Е. М. Падве режиссёром выступил В. Е. Воробьёв, который уже тремя годами ранее ставил по пьесе драматургов спектакль «Прекрасная Елена» (музыка Ж. Оффенбаха), художником по декорациям - Д. М. Афанасьев, художником по костюмам - Р. М. Юношева, в спектакле использовалась сборная музыка советских и зарубежных композиторов.

В том же году в Калининском государственном драматическом театре (ныне ГБУКТО «Тверской областной академический театр драмы») состоялась одноименная премьера (режиссер - В. А. Персиков, художник - Е. М. Бырдин, музыкальное оформление - И. Е. Кувшинова).

Спектакли по пьесе были поставлены за прошедшие годы в столице, городах Российской Федерации и в Республике Беларусь. Актуальность водевиля неоспорима и сегодня, последняя премьера по пьесе вышла под названием «Захочешь замуж – запоёшь» – реплика из пьесы – в Московском игровом театре в 2022 году (режиссер – Федор Степанов, композитор – Александр Триска). Среди новшеств современной интерпретации пьесы можно выделить снятый специально для спектакля игровой киноролик, переносящий его героев в другое пространство. Примечательно, что в XXI пьеса преимущественно идет в разных театрах не под оригинальным названием, скорее всего это связано с двумя факторами. Во-первых, современный зритель, увидев мельком афишу с названием «Стихийное бедствие», может не обратить внимание на жанр и тогда название скорее отпугнет, желающего получить позитивные эмоции, потенциального зрителя. Во-вторых, лишь в некоторых случаях, решение о смене названия может исходить или из желания театра сэкономить или из невозможности договориться об отчислениях авторских прав.

Пьеса оказалась востребована у театральных режиссеров как в советские годы, так и в современности. Когда зачастую в мире на задний план отходит классическая культура и нарастает дегуманизация искусства, театры чувствуют потребность многих поклонников русского театра в возвращении к вечным темам. И, присущий пьесам Рацера и Константинова трагикомизм в легкой и добродушной оболочке водевиля позволил «Стихийному бедствию» вот уже более сорока лет не сходить с театральных подиумов.

Тем не менее именно эта оболочка характеризуется сегодня тем, что современные исследователи нередко не узнают в обновленных водевильных формах традиционного жанра, а иногда справедливо отмечают, что драматурги и режиссёры прятались от цензуры за безопасным жанром, которым, как указывалось выше, считается водевиль. Всё же «Стихийное бедствие» целесообразно отнести к этому жанру, так как в спектаклях по пьесе, исходя из самого жанра и ремарок авторов, присутствует активное взаимодействие с аудиторией (импровизация, многочисленные апарты, прямые выходы); доминируют как театральность, так и динамичная интрига, насыщенная элементами путаницы, ошибок, обманов, стечения обстоятельств, иронией и пародией на общественные и культурные явления. Пьеса пронизана атмосферой веселья и развлечения, присутствует быстрота и яркость сценических образов и диалогов; действие происходит в камерном пространстве в ограниченный период времени. Во всех

известных автору постановках присутствует музыкальная составляющая, будь то сборная музыка или специально написанная для спектакля, которая помогает еще детальнее характеризовать героев или является продолжением предшествующего музыкальному номеру действия. С комедией положений и бытовой комедией данный водевиль частично совпадает по стихии игры, которая видна на всех уровнях текста – от развития действия до языка персонажей, ориентирующаяся на комическое преломление действительности, вызывающая жизнерадостный смех, который обеспечивает спектаклю живость, веселье, зрелищность, а также благополучный финал. Но характерные для водевиля сюжетные схемы обладают «сиюминутной» актуальностью, что ведет к трансформациям водевиля на проблемно-тематическом уровне, и, таким образом, несмотря на популярность драматургии Рацера и Константинова, все же сегодня по мнению театролов смотрится частично устаревшей.

Одновременно с этим именно по водевильной линии Рацер и Константинов «сродни» своим выдающимся современникам Александру Вампилову и Людмиле Петрушевской, которые по-своему использовали элементы художественной структуры водевиля в своем творчестве. И линия это сегодня продолжается в драматургии самых репертуарных драматургов нашего времени Николая Коляды и Дмитрия Данилова. Поэтому, как нам кажется, «феномен Рацера-Константинова», самых репертуарных, а, следовательно, самых популярных драматургов 1970-1990-х гг. достоин дальнейшего исследования, без этого история отечественного театра позднесоветской эпохи не будет полноценной.

Библиография

1. Эстрада России. XX век [Текст] : энциклопедия / [ответственный редактор Е. Д. Уварова]. – Москва : ОЛМА-Пресс, 2004. – 861 с.
2. Альшиц Д. Н. Мне не хватает его тонкого юмора [Электронный ресурс] / Д. Н. Альшиц. – URL: <https://nvspb.ru/2010/02/19/mne-ne-hvataet-ego-tonkogo-yumora-41791?ysclid=lcu6luvh721394279> (дата обращения 17.01.2023).
3. Беляев Ю. Д. Статьи о театре / Ю. Д. Беляев ; Сост., вступит. ст., комм. Ю. П. Рыбаковой. – СПб.: Гиперион, 2003. – 432 с. (Русская художественная летопись. II.) EDN: QXPQGD.
4. Русские водевилисты // Театр и искусство. 1898. № 52. С. 968 – 969.
5. Евреинов Н. Н. История русского театра / Н. Н. Евреинов. – М.: Эксмо, 2011. – 477 с.
6. Белинский В. Г. Полн. соб. соч. : в 13-ти т. – М., 1953. Т. 1. – 574 с.
7. Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1931. – 111 с.
8. Осовцов С. "Смеяться, право, не грешно..." // Нева. 2002. – № 6. – С. 236-240.
9. Энциклопедический словарь "Литераторы Санкт-Петербурга. XX век" Рацер Борис Михайлович, Книжная лавка писателей [Электронный ресурс] / – URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/r/racer/> (дата обращения 01.05.2025).
10. Белинский А. А. Записки старого сплетника : Мемуары / Александр Белинский. – 3. изд., доп. и испр. – Москва : АСТ-пресс кн., 2002. – 300 с.
11. Мелихан К. С. Падающие звезды / К. С. Мелихан // Нева. – 2004. – № 4. – С. 120-132.
12. Абрамова М. Любви все возрасты покорны [Электронный ресурс] / М. Абрамова. – URL: <http://www.teatr.ru/docs/tpl/new.asp?id=3690&> (дата обращения 18.01.2023).
13. Введение в литературоведение : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности "Русский язык и литература" / [Н. Л. Вершинина и др.] ; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – М. : Оникс, 2005. – 416 с.
14. Константинов В. К., Рацер Б. М. Стихийное бедствие : Либр. водевиль / Отв. ред. Н. Каминская. – М. : ВААП-Информ, 1981. – 67 л.

15. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера : учеб. пособие для студентов вузов / И. А. Богданов // Санкт-Петербург : С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2004. – 317 с. EDN: QXRCNN.
16. Ардов В. Е. Разговорные жанры эстрады и цирка. Заметки писателя / В. Е. Ардов. – М. : Искусство, 1968. – 230 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 «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Водевильная традиция в драматургии Б. Рацера и В. Константина. Структура жанра в водевиле “Стихийное бедствие”»), является водевильная традиция (в объекте исследования) в драматургии Б. Рацера и В. Константина. Автор осуществляет в статье краткий исторический обзор развития жанра водевиля на театральной сцене и в киносценариях, дает характеристику творческого дуэта Б. Рацера и В. Константина в контексте эстрадной и театральной жизни, раскрывает преломление выработанных отечественных водевильных традиций в конкретном примере — в структуре водевиля Рацера и Константина «Стихийное бедствие» (1981).

Автор уместно подробно останавливается на характеристике водевильной традиции драматургии в России и СССР на театральной сцене и киноэкране, обращает внимание на уникальное свойство водевиля, как «легкого» жанра, не привлекать пристального внимания театральной критики и идеологической цензуры, оставаясь тем не менее востребованным и наиболее массовым в плане посещения зрителем жанром. Помещая творчество Б. Рацера и В. Константина в общий контекст художественной жизни СССР, автор подчеркивает, что за «легкостью» жанра стоит сложная творческая художественная работа, художественная ценность которой по достоинству высоко оценивалась как режиссерами-постановщиками, так и выдающимися представителями литературно-драматургического цеха. Негативное отношение к жанру со стороны «серезных» критиков, включая необоснованный нападки на творчество Рацера и Константина, по мнению рецензента, было спровоцировано именно высоким художественным мастерством в драматургии, где «серезному» критику просто не за что было зацепиться, чтобы что-то «умное» сказать, не выдав тем самым собственной глупости и невежества: ведь сама амбивалентная сущность шутки, являющаяся драматургическим стержнем водевиля, состоит в том, что недовольный шуткой критик сам себя ставит в смешное (осмеянное) положение. Автор в этом ключе приводит конкретные примеры неодобрительных отзывов о результатах сотворчества Рацера и Константина, к которым в их собственных формулировках скорее можно предъявить претензии, адресованные водевилю.

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

Методология исследования несмотря на то, что автор отдельно ее не формализует, основана на принципах комплексности и исторической объективности. Авторский методический комплекс представляет собой гармоничный синтез элементов историко-культурологического, искусствоведческого и литературного анализа, позволяет последовательно решать значимые научно-познавательные задачи при достижении цели освещения российских водевильных традиций на примере творчества Б. Рацера и В. Константина.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «как правило, история театра охватывает его вершинные достижения» ... в то время как «за чередой театральных побед и праздников зачастую пропадает реальное содержание театрального процесса, где праздники сменяются буднями, в театр приходят не критики, а просто зритель», и русский водевиль XIX в. представляет собой «наиболее яркий пример такого несовпадения».

Научная новизна исследования, состоящая в авторской оценке водевильных традиций в творчества Б. Рацера и В. Константина, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный, хотя встречаются и обидные помарки, корректировка которых способна улучшить качество текста запланированной публикации: 1) встречаются слабо согласованные выражения (например, «которые нередко не совпадает с мнение просвещенного меньшинства» или «которые в общественном сознании всё ещё занимают незаслуженно высокомерное отношение»); 2) нужно внимательнее отнестись к склонению фамилий в одном падеже («... Е. Л. Шварцем, И. А. Ильфом, Е. П. Петровом...»); 3) встречаются казусы с лишними знаками препинания (например, «смехачество.» [2].» и др.); 4) не все упомянутые исторические периоды оформлены с учетом редакционных требований (например, «середины 50-х гг. XX» и др.; правильно см. https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html). Необходима дополнительная вычитка текста.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора в том числе на анализ эмпирического материала, в целом в достаточной мере отражает проблемную область исследования. Хотя на будущее рецензент рекомендовал бы автору не упускать возможность поместить результаты своего исследования в более широкое поле теоретических дискуссий за счет обращения к публикациям российских и зарубежных коллег за последние 3-5 лет.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна: автор аргументировано участвует в теоретической дискуссии о художественной ценности жанра водевиля и его российских традиций.

Статья, безусловно, заинтересует читательскую аудиторию журнала «Человек и культура» и после исправления незначительных оформительских недочетов 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](#).

В журнал «Человек и культура» автор представил статью «Водевильная традиция в драматургии Б. Рацера и В. Константина. Структура жанра в водевиле «Стихийное бедствие»», в которой проведено исследование знаменитого творческого дуэта драматургов второй половины XX века и их вклад в популяризацию жанра водевиля.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в театре позднесоветского времени наиболее ощутимо водевильная традиция проявилась в творчестве самых репертуарных драматургов этого времени – Бориса Рацера и Владимира Константина. Художественные принципы и приемы жанра водевиля преобладают в большинстве пьес соавторов.

Актуальность исследования определяется популярностью и неподдельным интересом широкой аудитории к легким музыкальным мелодраматическим постановкам. В ходе исследования автором применялись общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также биографический и искусствоведческий анализ. Теоретическим обоснованием

послужили как теоретические труды искусствоведов (Т.С. Шахматова), так и заметки театральных деятелей и критиков (В.Е. Ардов, А.А. Белинский, Ю.Д. Беляев). Эмпирическую базу составили произведения Бориса Рацера и Владимира Константина, в частности, водевиль «Стихийное бедствие».

Соответственно, целью настоящего исследования является комплексный анализ творческой деятельности Б. Рацера и В. Константина и их вклада в развитие жанра водевиля в советской драматургии.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению, что жанр водевиля незаслуженно считается недостойным внимания в кругах просвещенной искушенной публики, а также серьезных искусствоведов и театроведов, которые считали, что ценностный вклад водевиля и мелодрамы в театральное искусство незначителен, а сами жанры несерьезны из-за их принадлежности к массовой культуре.

Популярность водевильного жанра в 60-70-х годах XX века автор объясняет социокультурными факторами: водевильные пьесы в «эпоху застоя» не считались политически опасными, к ним было менее пристальное внимание, и за весёлостью, музыкальностью и поверхностной развлекательностью драматурги могли скрывать второй план, подтексты, сарказм. Кроме того, в водевилях преобладала рекреационная функция: зритель получал не только развлекательную составляющую, но и своего рода психотерапевтическую поддержку, так как спектакли способствуют разрядке и отвлечению от текущих проблем, демонстрируя вариант юмористического или иронического к ним отношения.

На примере пьесы «Стихийное бедствие» при помощи анализа языка, композиционной организации, сюжетных линий и средств выражения эмоциональности автор прослеживает ее взаимосвязь с водевильной традицией и определяет какие элементы художественной структуры водевиля использовали драматурги, точно знающие секрет зрительского успеха. Как отмечает автор, в спектаклях по пьесе присутствует активное взаимодействие с аудиторией (импровизация, многочисленные апарты, прямые выходы); доминируют как театральность, так и динамичная интрига, насыщенная элементами путаницы, ошибок, обманов, стечения обстоятельств, иронией и пародией на общественные и культурные явления. Пьеса пронизана атмосферой веселья и развлечения, присутствует быстрота и яркость сценических образов и диалогов; действие происходит в камерном пространстве в ограниченный период времени. Во всех постановках присутствует музыкальная составляющая.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение творческого наследия деятелей искусства нашей страны представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 16 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса. Текст статьи содержит элементы как научного, так и

публицистического стиля.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.