

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-56-202-212>

УДК 792.7+792.071

ББК 85.36 + 85.33(2)52



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Е. А. Сариева
г. Москва, Россия

МОНОЛОГИ В ДИВЕРТИСМЕНТАХ И АНТРАКТАХ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЫ XIX В.

Аннотация: В статье прослеживаются процессы утверждения в антрактах и дивертисментах разговорных жанров эстрады, в частности, монологов. В начале XIX в. дивертисменты и антракты в императорских театрах становятся явлениями устоявшимися. Участие в антрактах и дивертисментах артистов драматической сцены расширило жанровую палитру в направлении разговорной эстрады. Тексты для исполнения черпались из текущего театрального репертуара и приспособлялись для эстрадного исполнения. Основоположником всех разговорных жанров на русской концертной эстраде исследователи считают М. С. Щепкина, который первым стал исполнять в антрактах и дивертисментах монологи из комедий и водевилей. В статье рассматривается исполнение М. С. Щепкиным, а вслед за ним и другими артистами, монолога Барона из трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь». В исполнении стихотворных монологов особую трудность представляло сохранение поэтической формы и естественности актерской игры. В антрактах и дивертисментах исполнялись также «малые формы» большой литературной прозы. Исполняя монологи, артист вступал в новые, непосредственные отношения со зрительным залом и на себе чувствовал силу прямой связи «автор – актер – зритель». Артистам приходилось импровизировать текст, наделять новыми чертами своих персонажей и тем самым приближать их к зрителю. Отмечается, что исполнение монологов в «антрактах» и «дивертисментах» не выходило за театральные рамки, использовался театральный костюм и грим. Впоследствии монологи перешли в концертную практику как самостоятельный жанр разговорной эстрады.

Ключевые слова: дивертисмент, антракт, эстрада, разговорный жанр, театр, Щепкин, Мочалов, Андреев-Бурлак, Самарин, Пушкин, Гоголь.

Информация об авторе: Елена Анатольевна Сариева — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий переулок, д. 5, 125009 г. Москва, Россия; доцент, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Малый Кисловский пер., д. 6, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2883-773X>. E-mail: easarieva@mail.ru

Дата поступления статьи: 03.03.2019

Дата публикации: 28.06.2020

Для цитирования: Сариева Е. А. Монологи в дивертисментах и антрактах театральной сцены XIX в. // Вестник славянских культур. 2020. Т. 56. С. 202–212. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-56-202-212>

В конце XVIII в. в оперно-балетных театрах стали даваться дивертисменты. Дивертисментом (от франц. *divertissement* — увеселение, развлечение) называлась вставная или заключительная часть оперного или балетного спектакля, состоящая из вокальных и хореографических номеров увеселительного характера, обычно не связанных с сюжетом спектакля. Дивертисменты, дававшиеся в дополнение после спектакля и состоявшие из трех-четырёх номеров стали называть «малыми дивертисментами» или интермедиями. Тогда же в дивертисментах оперно-балетной сцены утвердилось понятие «номер» (или «нумер»), пришедшее из опер и балетов «номерного строения». Несколько позже практика введения дивертисментов коснулась и драматических театров. Дивертисменты давались не только после окончания спектакля, но и перед его началом, иногда в антрактах (так называемые «антракты»). В середине 20-х гг. XIX в. в дивертисментах начинают участвовать артисты драматической сцены. Включение разнообразных «драматических нумеров» расширило жанровую палитру дивертисментов. Куплеты, драматические сценки, короткие рассказы, анекдоты, стихотворения развивают концертный репертуар в направлении разговорной эстрады.

В антрактах и дивертисментах ведущие артисты исполняли отрывки из пьес текущего репертуара. В московских императорских театрах чаще других выступал выдающийся актер Малого театра М. С. Щепкин (1788–1863), что позволило исследователю истоков эстрады Е. М. Кузнецову назвать М. С. Щепкина «основоположником разговорных жанров на русской концертной эстраде» [12, с. 10]. В его небольшой репертуар входили монологи из пьес, целые пьесы, написанные для одного лица, куплеты из водевилей.

Подавляющее большинство лучших ролей Щепкина было создано в переводных и отечественных водевилях и мелодрамах. Как подлинный автор своих образов, наравне с драматургом, Щепкин брал их из жизни, наделял новыми чертами, неожиданным содержанием и этим приближал к зрителю. Из незамысловатого водевильного персонажа вырастал образ реального человека. Монологи, вырванные из третьесортных, сегодня забытых пьес, благодаря мастерству Щепкина продолжали самостоятельную жизнь в дивертисментах и на концертной эстраде.

Среди всех монологов из текущего репертуара Щепкин больше других любил исполнять монолог охотника Горлопанова из комедии Ф. Ф. Иванова «Женихи, или Век живи и век учись», и исполнял его без малого 30 лет (последний раз в год своей смерти 20 января 1863). Этот рассказ, как считал В. Г. Белинский, «показывает, до какой степени разнообразен талант Щепкина» [3, с. 374]. Щепкин появлялся на сцене в венгерке, в охотничьем картузе и с арапником в руке, раскланивался и начинал рассказывать о травле, которой он только что был свидетелем. Перед зрителями представлял неукротимый и страстный чудак-помещик зрелых лет, находившийся в плену своей маниакальной страсти, тип — близкий гоголевскому Ноздреву. Рассказ о заячьей травле перемешивался с рассказом о похождениях гончих Васьки Угаря, Алешки Наскакова, Антипки Сорванца, Нахала и представлял собой целую охотничью сцену с криками, гоготаниями, улюлюканиями, победными звуками рога. Монолог был построен «чисто по-скоморошески: на воспроизведении команд, меняющихся на различных этапах заячьей травли, подражании лаю охотничьих псов, на переходах рассказчика от буйного отчаяния к буйному ликованию» [18, с. 5]. Его живая игра настолько завораживала зрителей, что они чувствовали себя участниками охоты. Репортер московского журнала «Москвитянин» рассказывает, как на гастролях в Казани, когда Щепкин-Горлопанов стал созывать собак: «“Нахалушка-батюшка!”, не только охотники, — все привстали

с мест и, затаив дыхание, ожидали, поможет ли Нахалушка» [2]. На последних словах артист замирал «от счастья победы» и, махнув рукой на публику, говорил: «Э! да вы не охотники, где вам понять!» — и уходил со сцены. Концертное исполнение позволяло то, что не допускалось во время спектакля. Небольшой монолог в пьесе был значительно расширен артистом и вырос практически в самостоятельный авторский короткий рассказ.

Из стихотворной комедии Ф. Ф. Кокоскина «Воспитание, или Вот приданое!» (переделка фр. комедии К. Бонжура) отделился для концертного исполнения монолог губернского откупщика Ведеркина. Щепкин играл Ведеркина, который говорит о себе «я превесельчак, а часом и проказник», бесстрастным, беззубым стариком, хотя по замыслу драматурга его герою было «лет около пятидесяти». В этом смешном монологе Ведеркин рассказывал, как он принимал на своей даче графа Звонкина ужином, музыкой и фейерверком. Но подвела погода, «тучка набежала», и любителю потешных огней пришлось самому раздуть плошки и бураки.

Эти два любимых монолога Щепкина были контрастны и по содержанию, и по создаваемым образам, и по характеру исполнения. В концертах Щепкин умышленно их исполнял один за другим. Построенный «по-скоморошески» монолог Горлопанова более близок к устному народному творчеству. Артист выходил в костюме охотника и сообщал зрителям об охоте, в которой только что сам участвовал, монолог исполнялся в образе. Зрители видели перевоплощение артиста и втягивались в эту игру. Монолог Ведеркина был теснее связан с литературным материалом и представлял собой рассказ о курьезном событии, которое давно произошло. Стихотворный текст не позволял артисту вольно импровизировать. Самоценным оставался сам рассказ, хотя и переданный от лица персонажа, который жанрово приближался к анекдоту.

Заметно отличалась актерская подача исполняемого текста. В самом спектакле, дивертисментах и антрактах она была ближе к сценической, монолог исполнялся как кусочек роли. В компании друзей, литераторов, актеров Щепкин смелее менял текст, импровизировал, актерская подача была более яркой, вдохновенной. Таким образом, живой человеческий образ собирался из драматургического материала и актерского сочинительства, а Щепкин выступал как актер-автор. Обращает на себя внимание еще одно обстоятельство. Даже не сцену, а просто монолог принято было в то время исполнять при полном параде — в костюме и гриме.

В 1858 г. в пору общего увлечения тенденциозной поэзией, он включил в комедию «Жакар, или Жакардов станок» Л.-П.-Н. Фурнье (пер. Н. П. Чернышева и В. И. Родиславского) стихотворение немецкого поэта Ф. Фрейлиграта «Труженик» («Честь тому, кто глубь земли тяжким заступом копает; Кто трудами для семьи хлеб насущный добывает...»), в переводе Ф. Б. Миллера, которое представляет собой своеобразный гимн труду простых людей. Вопреки цензуре, это стихотворение Щепкин часто декламировал в дивертисментах, начиная с 1851 г., услышав в нем созвучность передовым идеям кануна шестидесятых годов. Если репертуар антрактов и дивертисментов складывался из любимых зрителями «номеров» и сцен, то здесь мы наблюдаем явление обратное. Стихотворение, исполняемое ранее в дивертисментах и полюбившееся публике, включается в ткань спектакля.

Будучи страстным почитателем Пушкина, Щепкин решил 9 января 1853 г. сыграть «Скупого рыцаря» в свой бенефис в Большом театре (Барон — М. С. Щепкин, Альбер — К. Н. Полтавцев, Герцог — И. В. Самарин, жид — П. Г. Степанов). Зрителей восхищала многогранность образа, передача Щепкиным глубины страданий и борьбы

страстей Скупого. Щепкин разрушил легенду о «нетheaterальности» и «несценичности» трагедий Пушкина, стереотип о строгом делении актеров на амплуа. «Скупой рыцарь» в Большом театре — не первое воплощение трагедии Пушкина на сцене. В сентябре 1852 г. на Александринской сцене в роли Барона выступил любимец петербургской публики трагик В. А. Каратыгин (другие роли исполнили: А. М. Максимов — Альбер; В. В. Самойлов — жид). В исполнении В. А. Каратыгина повышенная декламационность и эмоционально-риторическая условность победили трагический реализм Пушкина. Критика называла роль Барона в исполнении Щепкина «торжеством утверждающейся реалистической школы на русской сцене» над мастерством внешнего представления. Внешность Щепкина никак не соответствовала образу Барона — высокого Рыцаря, иссохшего от боязни за свои сундуки. Появление признанного комика в трагической заглавной роли стало для публики полной неожиданностью.

Современники отмечали, что в исполнении монолога Барона Щепкин добился простоты и естественности, когда слова поэта кажутся словами чтеца, и при этом в его исполнении всегда сохранялась музыкальность стиха. Правдивость образа не нарушала пушкинскую поэзию, ее мелодику и форму. Побывавший на спектакле пушкинист Л. И. Поливанов считал, что «исполнение Щепкиным “Скупого рыцаря” дает понятие о том, как этот артист, отметивший в истории нашего театра эру перехода от подражательной декламации к правдивому произношению, сохранял просодические средства поэта» [16, с. 359]. Спектакль продержался в репертуаре театра один год. Впоследствии Щепкин не раз читал монолог Барона в дивертисментах и на литературных вечерах, продолжая работать над образом до самой смерти.

Последующие постановки трагедии Пушкина сводились к постановке только второго акта, точнее, к исполнению монолога Скупого рыцаря. Полностью, как во времена Щепкина, «Скупой рыцарь» был возобновлен в Малом театре в 1899 г., где роль барона исполнил О. А. Правдин.

Показать свое видение образа стремились все трагики. В 1860–1870-е гг., по мнению исследователя С. Н. Дурылина, «на русской сцене и эстраде кое-где еще доживала свой век условная мелодраматическая декламация, торжествовала новая, убийственная для поэзии манера внуков Каратыгина всюду превращать стихи в прозу» [7, с. 212]. Автор имеет в виду исполнение роли Скупого М. И. Писаревым в 1887 г. в Александринском театре. Прекрасному исполнителю драматических ролей в бытовых народных драмах — Писареву — удалось искренне передать укоры совести и страхи, мучающие старого скупца. Однако, как и другие актеры его школы, он не смог подняться от реалистического воплощения до поэтического постижения образа, заменяя пушкинские поэтические строки на разговорный язык.

Два новых опыта толкования «Скупого рыцаря» были сделаны в Москве в сезон 1889/90 гг. В театре Горовой в этой роли выступил М. В. Дальский, в спектакле Общества искусства и литературы Скупого рыцаря сыграл К. С. Станиславский. «Оба исполнителя, — писал писатель П. П. Гнедич в журнале “Артист”, — впали в одну и ту же ошибку: они гнались за внешним реализмом игры, в ущерб главной задаче — обрисовать пафос скупости, объявшей душу барона. Исполнители словно сознательно отказывались от изображения сильной страсти, внушающей ужас, заменяя ее жалким скопидомством, вызывающим пренебрежительное сожаление» [5]. То есть для всех без исключения исполнителей роли Скупого серьезную трудность представляло сохранение баланса между «скупостью» и «рыцарством». Видимо, для Станиславского представляло трудность также совмещение страстей с поэтической формой, которая

не совпадала с условиями «жизненности», «естественности» и т. д. Известно, что Станиславский больше к образу Скупого не возвращался, а сам факт сценического произведения стихов возвел в проблему, требующую специального решения.

Настоящим событием стало исполнение монолога Скупого учеником Щепкина И. В. Самариным в пушкинские дни, посвященные открытию памятника поэту в июне 1880 г. Присутствовавшие на чтениях в Благородном собрании были единодушны — такого исполнителя монолога Скупого им «не приходилось больше встречать» [7, с. 212], Е. Леткова отмечала, что Самарин в роли Скупого рыцаря был «восхитителен» [13, с. 468].

Благодаря внешнему благородству Самарина-чтеца, строгому достоинству, которое он придавал стиху в эстрадном исполнении, сложился образ не просто скупого барона, но и величавого рыцаря. По мнению С. Н. Дурылина, если у Щепкина «на сцене его барон загорался еще ярче, чем на эстраде», то с исполнением Самарина произошло обратное. Это редкий пример в истории театра, когда Барон в исполнении Самарина на драматической сцене несколько месяцев спустя не приобрел дополнительных красок благодаря актерской игре.

В пушкинские дни Самарин читал на концертной эстраде, в клубах, частных домах монолог Пимена из «Бориса Годунова». Его строгая и плавная манера чтения стихов очень подошла к образу монаха-летописца («Все тот же вид, смиренный, величавый»), придавала речи характер эпического сказа или былинного повествования. Под влиянием большого успеха сцены «В Чудовом монастыре» осенью 1880 г. Малый театр поставил спектакль «Борис Годунов» с Самариным в роли Пимена. По мнению критиков, Самарину роль не удалась. Артист слишком подчеркивал трогательное простодушие Пимена, тогда как его безмятежность является результатом глубокой душевной борьбы. Отсутствие драматического движения в роли позволили исследователю сделать вывод о том, монолог Пимена, как и Скупого, был читан Самариным на эстраде гораздо лучше, чем сыгран на сцене: «Великолепный речевой образ, перенесенный с эстрады на сцену нетронутым, оказался неполон и недостаточно динамичен для сценического воздействия на зрителя» [7, с. 213]. Современная критика не раз отмечала, что физические средства Самарина недостаточны для исполнения больших трагических ролей и отдавала предпочтение Самарину как чтецу. В начале своей артистической карьеры в Малом театре он исполнил роль Мортимера в «Марии Стюарт» Шиллера. Критик столичной газеты писал: «Если бы Самарин просто хорошо прочитал свою роль (чувства выражаются ни одними криками и размахом рук) он был бы несравненно лучше» [9]. Самарину не удавалось передать трагического накала страстей, для его обаяния и темперамента требовались лирические и комические роли, а стремление к естественности приближало игру Самарина к игре Щепкина. Его игра заметно отличалась от игры двух прославленных трагиков Каратыгина и Мочалова стремлением к естественности, близости к жизни.

Ведущий артист столичной сцены В. А. Каратыгин (1802–1853), воплощавший собой по меткому выражению советского театроведа Б. В. Алперса «гипертрофию театральности», исполнял в антрактах и дивертисментах монологи из трагедий и мелодрам. Особая пластика, грациозность движений, искусство декламации заставляли зрителей забывать о несуразности некоторых патетических пьес. В 1847 г. на прощальном бенефисе артистов французской труппы г-на и г-жи Аллан, он читает монолог отречения от короны из трагедии «Ермак» А. С. Хомякова. Об этой пьесе резко отзывался Белинский, назвав ее «просто нелепостью», но критики и зрители были единодушны:

«Монолог, часто прерываем был рукоплесканиями» [20, с. 89]. Пресса отмечала, что артист «прочел превосходно, и как бы показал, как надобно читать стихи трагедий» [19, с. 73].

Известен по крайней мере один монолог из текущего репертуара Малого театра, который исполнял в дивертисментах и антрактах П. С. Мочалов (1800–1848). Это монолог Мейнау из мелодрамы А. Коцебу «Ненависть к людям, или Раскаяние» (пер. А. Малиновского). Современники писали, что это единственная роль, где Мочалов всегда был одинаково хорош и ровен от начала до конца (для Мочалова, как известно, это было редкостью). Мочалов считал роль Мейнау своим лучшим созданием и, по преданию, завещал похоронить себя в костюме и гриме Мейнау. Разочаровавшись в изменнице-жене, барон Мейнау покинул свет, чтобы делать добро людям. Монолог в несколько страниц в последнем акте вернувшегося Мейнау представлял собой рассказ другу о прошедшей жизни. Эта сентиментальная мелодрама действительно имела исключительный успех в России благодаря исполнителю главной роли — Мочалову. Коцебу интересовало прежде всего торжество бюргерской морали, а не многогранность человеческой природы. Мочалов наделил этот образ высокой человечностью, чувством поправленного достоинства и душевной тоской. Мочалов исполнял монолог сначала просто, даже равнодушно и до глубины трогательно. Он «не позволял себе ни возвышать голоса, ни прибегать к жестам, но каждое его слово тяжело падало на сердце слушателей: в театре водворилась мертвая тишина, а под конец монолога слышались неудержимые слезы и женские рыдания» [11, с. 494].

В антрактах и дивертисментах исполнялись также «малые формы» большой литературной прозы. В мае 1842 г. из печати вышла поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души», и уже в сентябре отрывки из поэмы были показаны в театре. Автором инсценировки был режиссер александринской труппы Н. И. Куликов. Известно, что Гоголь был возмущен самовольной инсценировкой, тем более что многие действующие лица имели другие фамилии. Инсценировка Куликова называлась «Комические сцены из новой поэмы “Мертвые души”, сочинение Гоголя (автора “Ревизора”), составленное г-ном ***» и включала заключительные главы «Мертвых душ». Обсуждение этого события можно найти в переписке жены Т. С. Аксакова, В. С. Аксаковой с его двоюродной сестрой М. Г. Карташевской. 9 сентября 1842 г. Аксакова пишет из Москвы: «Здесь сделали какую-то пьесу из “Мертвых душ”, некоторые сцены, и Щепкин должен читать рассказ о капитане Копейкине; он сам не знает еще, будет ли это удачно на сцене». Карташевская отвечает: «Я тоже хотела сообщить тебе, что на нашем театре уже давалось какое-то представление, которого сюжет заимствован из “Мертвых душ”, и три представления сряду театр был полон. Это доказывает, я думаю, что “Мертвые души” произвели большое впечатление, когда поспешили представить их публике даже на театре <...>» [6, с. 362]. Первая картина инсценировки включала рассказ почтмейстера о капитане Копейкине. В Москве эту роль исполняли Щепкин, вслед за ним П. М. Садовский, а в Петербурге — А. Е. Мартынов.

В своем монологе почтмейстер доказывает городским чиновникам, что Чичиков это и есть капитан Копейкин, и принимается рассказывать об этом человеке. Капитан Копейкин, потерявший руку и ногу на полях Отечественной войны 1812 г., обивает пороги столичных ведомств, чтобы добиться финансового «вспоможенья». Получив везде отказ, капитан Копейкин становится атаманом разбойничьей шайки. Образ капитана Копейкина, несомненно, восходит к фольклору, к разбойничьей песне о Копейкине «Копейкин со Степаном на Волге», записанной П. В. Киреевским в нескольких вариан-

тах [8, с. 107]. Таким образом, повесть является самостоятельным литературным произведением и никак не связана с основной сюжетной линией. Инсценировка «Мертвых душ» прошла несколько раз, потом была снята с репертуара. Однако артисты продолжали выступать с рассказом о Копейкине, исполняя его на литературных вечерах, во время гастролей и со сцены Александринского и Малого театров в качестве самостоятельного номера. В 1851 г. журнал «Москвитянин» отмечал: «Мартынов прочел — и прочел прекрасно — рассказ капитана Копейкина из “Мертвых душ” Гоголя» [15, с. 118]. Так, запрещенная цензурой повесть во многом благодаря артистам императорских театров приобрела популярность.

Исполняя прозу, артисты стремились играть, а не выступать в качестве соавторов писателя или драматурга. Даже если это был литературный, а не импровизационный рассказ. Об этом убедительно свидетельствует пример с гоголевской прозой. То есть актеры выбирали отрывки, близкие монологу или диалогу с минимумом авторского текста и разыгрывали их в лицах, в костюме и гриме. Исполнению рассказа о капитане Копейкине близко исполнение известным актером В. Н. Андреевым-Бурлаком (1843–1888) «Записок сумасшедшего» Гоголя в конце 1870-х гг. Актер не случайно выбрал произведение, написанное от первого лица, оно давало право на создание моноинсценировки.

В своих поисках Андреев-Бурлак будет выступать с отрывками из произведений И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого, исполнять также монолог Мармеладова из «Преступление и наказание» и монтаж на тему о штабс-капитане Снегиреве из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского, «Рассказ капитана Копейкина» Н. В. Гоголя и др. Но самым известным станет исполнение «Записок сумасшедшего», во многом благодаря серии сохранившихся фотографий. На сцену выносилась железная больничная койка. На черной досочке, где пишется имя больного, вместо: «Поприщин» было выведено мелом: «Андреев-Бурлак». Исполнитель выходил в белой больничной рубашке и исполнял монолог, раскрывающий муки маленького, задавленного жизнью человека, истерзанного, по словам В. В. Стасова, «непосильной борьбой с чудовищной машиной царизма, стремившегося превратить его в ничто» (печ. по: [14, с. 33]). Отмечу, что в исполнении «Записок сумасшедшего» Андреев-Бурлак имел предшественника — на сцене Малого театра в 1878 г. «Записки сумасшедшего» исполнил О. А. Правдин, артист Малого театра и выдающийся рассказчик сцен из народного быта. Монолог Поприщина Правдин исполнил как психологический этюд, в костюме и гриме.

На нескольких частных сценах Москвы, Петербурга и в провинции Андреев-Бурлак имел такой успех, что его уговорили сняться на фотографии в характерных позах. Один из лучших фотографов того времени К. А. Шапиро сделал в 1883 г. тридцать снимков, запечатлевших основные сцены «Записок сумасшедшего» в исполнении Андреева-Бурлака [1]. Это был первый опыт фиксирования развития актерского образа в его последовательности. Андреев-Бурлак исполнил произведение в условиях фотопавильона, хотя серия фотографий создает иллюзию запечатленного театрального действия. Одновременно фотографии явились иллюстрациями самого литературного произведения. Увлеченный этим опытом, Стасов прокомментировал игру артиста, пользуясь серией фотографий (его статья вошла в Альбом). «Андреев-Бурлак поражает меня прямо с первой сцены. Перед вами больной в белом колпаке и халате, приподнявшийся на своей железной кровати и рассуждающий. С первого же взгляда вы чувствуете, что это не просто больной в какой-то больнице — нет, это сумасшедший», — начинает Стасов. Далее, опираясь на фотодокументы, Стасов последовательно описывает развитие

образа Поприщева. Особенно подробно описан заключительный момент, когда «Андреев-Бурлак доходит до той патетичности, которая потрясает до корней души и ни одного человека на свете не оставит равнодушным» [17, с. 1501].

Еще одна серия из десяти фотографий была сделана уже в Москве, в фотоателье супругов М. Н. и К. А. Конарских, фотографов императорских театров, на Газетной улице в доме Шевалье. То, что этот фотосеанс состоялся, вспоминает Гиляровский в рассказе «Бурлаки»: «Мы поехали в Газетный переулок, к фотографу Конарскому. Там Бурлак переоделся, загримировался и снялся в десяти позах в “Записках сумасшедшего”. Жутко было смотреть» [4]. К сожалению, практически не осталось описаний исполнения Андреева-Бурлака в роли Поприщева. По словам одного рецензента, поражали «ужасные душевные муки и сквозь них прорезывавшийся звук тонкой смехотворной речи», а также чередование «быстро сменяющихся чувств» (печ. по: [14, с. 33]). Стасова привлекали «разнообразие, талант, правдивость и глубина» [17, с. 1501]. По этим скудным сведениям становится понятно, что главной чертой в создании образа Андреевым-Бурлаком стало именно сумасшествие мелкого чиновника Поприщева. Еще одно воспоминание об исполнении оставил известный график Н. В. Кузьмин, создавший в 1960 г. иллюстрации к повести Гоголя. «Надо было заново внимательно прочитать “Записки сумасшедшего”, — рассказывал Кузьмин, — чтобы освободиться от этого гипноза актерских образов, которые в десятках разных фотографий с поз и гримас Андреева-Бурлака были известны с детства. Тогда вместо патологически рычащего декламатора предстал настоящий гоголевский Поприщин, несчастный чиновник, из той же компании “бедных людей”, что и Акакий Акакиевич Башмачкин и Макар Деушкин» [10]. Впоследствии гоголевская проза войдет также в репертуар литературных вечеров, которые по инициативе М. С. Щепкина начнут устраиваться регулярно во время поста с 1843 г.

Популярность дивертисментов и отсутствие репертуара заставляли артистов самим заниматься дополнительной обработкой драматических монологов, приспособивая тексты к концертному, эстраднему исполнению. Непосредственное общение артиста с публикой было всегда в той или иной степени присуще театру. Однако концертное исполнение вносило существенные коррективы. Исполняя монологи в дивертисментах, артисты вступали в новые, непосредственные отношения со зрительным залом и на себе чувствовали силу прямой связи «автор – актер – зритель». Артисты вынуждены были искать художественные средства для установления только эстраде присущей особой связи со зрительным залом. С другой стороны, это исполнение еще не прервало связи с театром, монологи продолжали исполняться как кусочки роли, в гриме и костюме.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Альбом с серией фотопортретов актера в образе Поприщина из «Записок сумасшедшего». СПб.: Тип. министерства путей сообщения, фотограф К. А. Шапиро, 1883. 30 с. + 15 л.
- 2 А. Ж. Московские гости в Казани. Щепкин // Москвитянин. 1841. № 8. С. 546–547.
- 3 Белинский В. Г. Русский театр в Петербурге // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8. 728 с.
- 4 Гиляровский В. А. Бурлаки // Iknigi.net. URL: <https://iknigi.net/avtor-vladimir-gilyarovskiy/27074-burlaki-vladimir-gilyarovskiy/read/page-1.html> (дата обращения 17.02.2018)

- 5 *Р (Гнедич П. П.).* Театр г-жи Горевой и Московское Общество искусства и литературы // Артист. 1890. № 6. С. 119–120.
- 6 Гоголь в неизданной переписке современников (1833–1853) // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 58. 1055 с.
- 7 *Дурьлин С. Н.* Чтецы Пушкина // Красная новь. 1937. № 1. С. 206–222.
- 8 *Киреевский П. В.* Песни, собранные П. В. Киреевским. М.: Университетская тип. (Катков и Ко), 1874. Ч. 3. Вып. 10. 495 с.
- 9 *Николай Коровкин.* Московский театр // Северная пчела. 1841. № 91. С. 362–363.
- 10 *Костин В.* Новые работы Н. В. Кузьмина // Искусство книги 1958–1960. Вып. 3. 1962. Труды Саратовской ученой архивной комиссии. Сердобский научный кружок краеведения и уездный музей // Oldserdobsk.ru. URL: <http://www.oldserdobsk.ru/1000/035/1035021.html> (дата обращения 12.01.2018).
- 11 *Кублицкий М. Е.* Павел Степанович Мочалов // Русский архив. 1875. Кн. 3. № 12. С. 484–494.
- 12 *Кузнецов Е. М.* Иван Федорович Горбунов. Л.: ВТО, 1947. 112 с.
- 13 *Леткова-Султанова Е.* О Ф. М. Достоевском. Из воспоминаний // Звенья. М.: Academia, 1932. Т. 1. С. 459–477.
- 14 *Морозов М. М.* Василий Николаевич Андреев-Бурлак. М.; Л.: Искусство, 1948. 42 с.
- 15 *Нетанов П.* Вечер 4 июля в лагере при с. Красном // Москвитянин. 1851. № 18. С. 117–120.
- 16 *Поливанов Л. И.* Русский александрийский стих. Произношение рифмованных стихов артистами // Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество. В 2 т. М.: Искусство, 1984. Т. 2. 479 с.
- 17 *Стасов В. В.* Иллюстрация к «Запискам сумасшедшего» // Стасов В. В. Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894–1906. Т. 3. 1792 стб.
- 18 *Фельдман О. М.* Жизнь М. С. Щепкина в документах и воспоминаниях // Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество. В 2 т. М.: Искусство, 1984. Т. 1. 431 с.
- 19 Фельетон // Северная пчела. 1847. № 19. С. 73–74.
- 20 Фельетон // Северная пчела. 1847. № 23. С. 89–91.

© 2020. Elena A. Sarieva
Moscow, Russia

MONOLOGUES IN “DIVERTISSEMENTS” AND “INTERMISSIONS” OF THEATRICAL STAGE OF THE 19th CENTURY

Abstract: The paper traces processes of emerging of variety’s colloquial genres, in particular, monologues in “intermissions” and “divertissements”. At the beginning of the 19th century divertissements and intermissions become well-established phenomena in imperial theaters. Participation in the “intermissions” and “divertissements” of artists of the dramatic stage has expanded genre palette in the direction of conversational variety. Texts for performance were drawn from the current theatrical repertoire and adapted for variety performance. The researchers believe it was M. S. Shchepkin, the first to

begin performing monologues from comedies and vaudevilles during “intermissions” and “divertissements”, who came to be the founder of all colloquial genres on the Russian concert stage. The paper examines the performance by M. S. Shchepkin, and others after him, of the monologue of the Baron from A. S. Pushkin’s tragedy “The Miserly Knight”. Preservation of poetic form and naturalness of the acting game used to constitute particular complexity during the performance of poetic monologues. “Small forms” of great literary prose were also performed during “intermissions” and “divertissements”. When performing monologues, artist entered into new, direct relations with the auditorium feeling the power of a direct connection between “author — actor — spectator”. The artists had to improvise, informing their characters with new features and thus bringing them closer to spectators. As the author notes the execution of monologues during “intermissions” and “divertissements” did not go beyond theatrical framework, costume and makeup were being used. Subsequently, monologues became a regular feature as an independent genre of conversational variety.

Keywords: divertissement, intermission, variety, colloquial genre, theater, Schepkin, Mochalov, Andreev — Burlak, Samarin, Pushkin, Gogol.

Information about the author: Elena A. Sarieva — PhD in Arts, Senior Researcher, State Institute of Art Studies, Kozitsky lane 5, 125009 Moscow, Russia; Associate professor, Russian Institute of Theater Arts — GITIS, Maly Kislovsky lane 6, 125009 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2883-773X>. E-mail: easarieva@mail.ru

Received: March 03, 2019

Date of publication: June 28, 2020

For citation: Sarieva E. A. Monologues in “divertissements” and “intermissions” of the theatrical stage of the 19th century. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 56, pp. 202–212. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-56-202-212>

REFERENCES

- 1 *Al'bom s seriei fotoportretov aktera v obraze Poprishchina iz "Zapisok sumasshedshego"* [Album with a series of photo portraits of the actor in the image of Poprishchin from “Notes of a madman”]. St. Petersburg, Tipografiia ministerstva putei soobshcheniia, fotograf K. A. Shapiro Publ., 1883. 30 p. + 15 l. (In Russian)
- 2 A. Zh. *Moskovskie gosti v Kazani. Shchepkin* [Moscow guests in Kazan. Shchepkin]. *Moskvitianin*, 1841, no 8, pp. 546–547. (In Russian)
- 3 Belinskii V. G. *Russkii teatr v Peterburge* [Russian theater in St. Petersburg]. In: Belinskii V. G. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete works: in 13 vols.]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1955. Vol. 8. 728 p. (In Russian)
- 4 Giliarovskii V. A. *Burlaki* [Barge haulers]. In: *Iknigi.net*. Available at: <https://iknigi.net/avtor-vladimir-gilyarovskiy/27074-burlaki-vladimir-gilyarovskiy/read/page-1.html> (accessed 17 February 2018). (In Russian)
- 5 R (Gnedich P. P.). *Teatr g-zhi Gorevoi i Moskovskoe Obshchestvo iskusstva i literatury* [Ms. Goreva's theater and the Moscow Society of art and literature]. *Artist*, 1890, no 6, pp. 119–120. (In Russian)
- 6 *Gogol' v neizdannoi perepiske sovremennikov (1833–1853)* [Gogol in the unpublished correspondence of contemporaries (1833–1853)]. In: *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1952. Vol. 58. 1055 p. (In Russian)
- 7 Durylin S. N. *Chtetsy Pushkina* [Pushkin's readers]. *Krasnaia nov'*, 1937, no 1, pp. 206–222. (In Russian)

- 8 Kireevskii P. V. *Pesni, sobrannye P. V. Kireevskim* [Songs collected by P. V. Kireevsky]. Moscow, Universitetskaia tipografiia (Katkov i Ko) Publ., 1874. Part 3. Vol. 10. 495 p. (In Russian)
- 9 Nikolai Korovkin. *Moskovskii teatr* [Nikolai Korovkin. The Moscow theatre]. *Severnaia pchela*, 1841, no 91. pp. 362–363. (In Russian)
- 10 Kostin V. *Novye raboty N. V. Kuz'mina* [New works by N. V. Kuzmin]. *Iskusstvo knigi 1958–1960*. Vol. 3. 1962. *Trudy Saratovskoi uchenoi arkhivnoi komissii. Serdobskii nauchnyi kruzhok kraevedeniia i uездnyi muzei* [Art of the book 1958–1960. Vol. 3. 1962. Proceedings of the Saratov scientific archive Commission. Serdovsky scientific circle of local lore and district Museum]. In: *Oldserdobsk.ru*. Available at: <http://www.oldserdobsk.ru/1000/035/1035021.html> (accessed 12 January 2018). (In Russian)
- 11 Kublitskii M. E. Pavel Stepanovich Mochalov. *Russkii arkhiv*, 1875, book 3, no 12, pp. 484–494. (In Russian)
- 12 Kuznetsov E. M. *Ivan Fedorovich Gorbunov*. Leningrad, VTO Publ., 1947. 112 p. (In Russian)
- 13 Letkova-Sultanova E. O F. M. Dostoevskom. *Iz vospominanii* [About F. M. Dostoevsky. From the memories]. *Zven'ia* [Links]. Moscow, Academia Publ., 1932, vol. 1, pp. 459–477. (In Russian)
- 14 Morozov M. M. *Vasilii Nikolaevich Andreev-Burlak* [Vasily Nikolaevich Andreev-Burlak]. Moscow, Leningrad, *Iskusstvo* Publ., 1948. 42 p. (In Russian)
- 15 Netanov P. *Večer 4 iulia v lagere pri s. Krasnom* [Evening of July 4 in the camp at the village of Krasny]. *Moskvitianin*, 1851, no 18, pp. 117–120. (In Russian)
- 16 Polivanov L. I. *Russkii aleksandriiskii stikh. Proiznoshenie rifmovannykh stikhov artistami* [Russian Alexandrian verse. Pronunciation of rhymed verses by artists]. In: *Mikhail Semenovich Shchepkin. Zhizn' i tvorchestvo. V 2 t.* [Mikhail Semyonovich Shchepkin. Life and works. In 2 vols.]. Moscow, *Iskusstvo* Publ., 1984. Vol. 2. 479 p. (In Russian)
- 17 Stasov V. V. *Illiustratsiia k “Zapiskam sumasshedshego”* [Illustration for “Notes of a madman”]. In: *Stasov V. V. Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works in 4 vols.]. St. Petersburg, Tipografiia M. M. Stasiulevicha Publ., 1894–1906. Vol. 3. 1792 stb. (In Russian)
- 18 Fel'dman O. M. *Zhizn' M. S. Shchepkina v dokumentakh i vospominaniakh* [Life of M. S. Shchepkin in documents and memoirs]. In: *Mikhail Semenovich Shchepkin. Zhizn' i tvorchestvo. V 2 t.* [Mikhail Semyonovich Shchepkin. Life and creativity. In 2 vols.]. Moscow, *Iskusstvo* Publ., 1984. Vol. 1. 431 p. (In Russian)
- 19 Fel'eton [Feuilleton]. *Severnaia pchela*, 1847, no 19, pp. 73–74. (In Russian)
- 20 Fel'eton [Feuilleton]. *Severnaia pchela*, 1847, no 23, pp. 89–91. (In Russian)