

РОЛЬ ВОДЕВИЛЬНОГО КУПЛЕТА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ИСПОЛНЕНИЯ

RAR

УДК 7.03

ББК 85.7

DOI 10.34685/NI.2025.49.2.007

РОЛЬ ВОДЕВИЛЬНОГО КУПЛЕТА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ИСПОЛНЕНИЯ

Сариева Елена Анатольевна,

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник

ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» (ГИИ),
Москва, Козицкий переулок, д. 5, Россия, Москва, 125009,
доцент кафедры Саунд-драмы ФГБОУ ВО
«Российский институт театрального искусства – ГИТИС»,
Малый Кисловский переулок, д. 6, Москва, Россия, 125009,
easarieva@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена водевильному куплету, его функции в водевильном спектакле в период расцвета отечественного водевиля — 1815–1850-е годы. Анализируются способы подачи куплетов, представлена типология куплетов по принципу взаимодействия с публикой, мастерство исполнения куплетов выдающимися артистами XIX века. Непосредственность и смелость в общении с публикой шлифовало точность актёрской интонации, музыкальную и ритмическую выразительность речи. Концертное исполнение стало первым шагом на пути куплета как жанра к самостоятельности.

Ключевые слова

Театр, эстрада, водевиль, куплет, искусство актера, Н.О. Дюр, В.Н. Асенкова, В.И. Живокини, М.С. Щепкин, А.Е. Мартынов.

Куплет пришёл из водевиля, органично входил в драматургическую ткань, связывался со всеми комедийными ситуациями и положе-

ниями, служил для характеристики персонажей, подчёркивал особенно важные для сюжета эмоциональные эпизоды. Как отмечал авторитетный

исследователь водевиля М.М. Паушкин, куплет является «нервом водевиля, его философией, его моралью»¹. Значительным потенциалом эмоционального воздействия обладал не только текст куплета, но и куплетная музыка (специально написанная или подобранная), которая при этом не должна была отвлекать внимание от событий на сцене. Каждым своим включением она помогала возбуждать стихию веселья, то есть сохранять единый нужный тон и держать его на протяжении всего спектакля.

Мнения по поводу эмоционального воздействия куплета разнятся. Б.М. Ярустовский считал, что куплет был призван «дать зрителю разрядку после напряжённых драматических эпизодов», и такие номера «оттеняли основную интригу действия, в них развёртывание сюжета замедлялось или вовсе останавливалось»². К.С. Станиславский, напротив, писал, что «большую и непоправимую ошибку совершают те, кто полагает, что куплет в водевиле — это развлекающий и отвлекающий от главного действия сценический момент»³. Такие противоречивые оценки роли куплетов в водевильном спектакле связаны с функцией куплета в эпизоде, манерой его исполнения, а также актёрской интерпретацией характера персонажа.

Куплеты писались в разговорной интонации на простую, доходчивую, легко запоминающуюся музыку. Когда по ходу действия с куплетом соседствовал танец, то куплеты писались в ритме широко бытовавших в то время балльных танцев (полька, мазурка, краковяк и др.). Манера исполнения куплетов носила, согласно классификации А.С. Оголовца, или декламационный, или песенный характер. Автор монографии «Слово и музыка в вокально-драматических жанрах» различает по совпадению или несовпадению словесно-текстовых и музыкальных фраз вокализованную речь, когда на первый план выходит словесная составляющая (декламационный принцип) или ритмическую речь, когда

совпадают текстовые и музыкальные фразы (песенный принцип)⁴.

В этом смысле бесценным материалом для нас является запись репетиции К.С. Станиславского с молодыми актёрами МХТ водевиля Д.Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» в 1925 году. На репетиции К.С. Станиславский показал все способы подачи текста в куплете, опираясь на традиционные приёмы: «Переждав два такта музыкального вступления...он уже на музыке говорит ещё одну строфу прозы: — Да знаете ли вы, милостивый государь, что это за талант! И с совершенной музыкальной точностью переходит на первые слова куплета, который начинает с речитатива:

Она повыше Малатковской;
Ей, с позволения сказать,
Не Харьковский театр — Московский
Судьба судила украшать...

Константин Сергеевич произносит эти строчки (и последующие) с такой безукоризненной музыкальностью, с такой верой в их наивный смысл, так серьёзно его отеческое чувство гордости за Лизу Синичкину, так мягко подпекает он окончание первых трёх строк и так чудесно поёт последнюю, четвёртую строчку куплета, что все присутствующие ему аплодируют... Когда один из актёров начал петь «реплику в сторону», Станиславский его остановил словами: «Вы обязаны её уложить в музыкальный размер, но произнести, как в драме...». На протяжении одного небольшого музыкального номера Константин Сергеевич переменял несколько способов подачи текста в водевильном куплете: речитатив, мелодическое лёгкое пение всей строчки, подпевание последних слов строчки, простая бытовая речь, но уложенная в размер, и, наконец, полнозвучное пение»⁵.

Исследователь отечественного музыкального театра А.А. Гозенпуд предлагал разделять куплеты «по принципу построения», учитывая, что формы были многообразны — от сольных до ансамблей (дуэты, трио, квартет)⁶. Другой ис-

1 Паушкин М. М. Социология, тематика и композиция водевиля//Старый русский водевиль. 1819–1849. М.: Художественная литература, 1937. С. 44.

2 Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. С. 70.

3 Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М.: Искусство, 1951. С. 262.

4 Подробнее см.: Оголевец, А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. – М.: Музгиз, 1960. – 523 с.

5 Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М.: Искусство, 1951. С. 255–257.

6 Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. – Л.: Музгиз, 1959. С. 578.

следователь, Е.К. Лепковская, предлагает разделять куплеты по характеру прямого воздействия на зрителя, что нам представляется более логичным: 1. Куплет — певческий или речитативный диалог с партнёром, продолжение диалога разговорного. 2. Куплет — разговор со зрителем. Действенная основа этих двух видов куплетов одинакова и построена на общении, однако «непосредственное общение с партнёром и общение со зрителем через рампу, естественно, технически осуществляется по-разному»⁷.

В первом случае куплеты отталкивались от реплик персонажей, чтобы в конечном итоге, сплестись с текстом в единую образную и смысловую ткань.

Музыка нередко накладывалась на прозаическую речь, тем самым подготавливая переход от прозаической речи к пению стихотворного текста. То есть куплет носил характер диалога, и отдельные музыкальные фразы исполнялись разными актёрами.

Особый интерес представляет второй тип куплетов — разговор со зрителем, рассчитанный на общение и зрительскую реакцию. По функциям и характеру разговора со зрителем куплеты можно различать следующим образом:

1. вступительный куплет или куплет-самохарактеристика, представление самого себя или других действующих лиц на манер героев ярмарочных подмостков, предупреждение зрителя о событии. Вступительный куплет Боннишона из водевиля А.И. Писарева «Дядя напрокат» звучал так:

Я всей Америке известен,
И там везде по островам
Кричат, что я богат и честен...⁸

Вступительный куплет создавал музыкальную характеристику героя или подчёркивал его эмоциональное состояние. Место действия и социальный статус героев тоже зачастую подчёркивался соответствующим музыкальным сопровождением куплетов. Действие водевиля «Дезертир, или Тоска по Отчизне» Д.Т. Ленского происхо-

дит в Швейцарии. Для усиления национального колорита в куплетной музыке звучали отрывки из опер Ф.А. Буальдьё и Д. Обера, а также швейцарские народные песни.

2. куплет-посвящение (по ходу действия) погружал зрителя в свои чувства, переживания, свои намерения или сообщение зрителю о некоторых особенностях своей биографии, своего характера. Часто это была своеобразная форма лирического отступления, которая или поражала своей эмоциональностью и теплотой...

Друг детских лет
Из нашей памяти не может истребиться!
Кто первый в нас сильнее заставил сердце
биться,
Когда взглянули мы на свет?
Друг детских лет!⁹

...или служила для оправдания перед зрителями, как в водевиле Д.Т. Ленского «В людях ангел — не жена, дома с мужем — сатана»:

Я злою быть не создана,
Душа мне добрая дана;
А если злость во мне видна,
Так это маменьки вина!

Драматург и историк театра В.И. Родиславский вспоминал, что актриса Н.В. Верстовская (Репина) произносила этот куплет «как бы по секрету публике, приложив при последнем слове палец к губам»¹⁰.

3. также, по ходу действия, куплет-комментарий посылал сообщение зрителю о своём партнёре, о его качествах, отношении к нему, высмеивание, порицание или, наоборот, восхищение им — всё это явления одного порядка, а именно — общение со зрителем. Герой водевиля искренне обнажает перед зрителем свои интимные чувства по отношению к другим действующим лицам и как бы приглашает со стороны посмотреть на происходящее на сцене, борется за сим-

7 Лепковская Е. К. Волшебство водевиля//Русский водевиль. – М.: Искусство, 1970. С. 409.

8 Писарев А.И. Водевильный куплет [Электронный ресурс]. URL: http://db.rgub.ru/classics/p/pisarew_a_i/text_0110.shtml (дата обращения 24.08. 2024).

9 Ленский Д.Т. Стряпчий под столом [Электронный ресурс]. URL: <https://bibra.ru/composition/stryapchij-pod-stolom/> (дата обращения 25.08. 2024).

10 Родиславский В. Надежда Васильевна Верстовская (Репина)//Искусство. 1883. № 9. С. 94.

патии зрителя к себе или к своим затеям, а также за антипатии к своим противникам.

4. куплеты — вставные номера, используемые автором как средство литературной полемики, куплеты, бичующие взяточничество, бюрократизм, строгую цензуру и т.д. Благодаря куплету обострялись водевильные ситуации или вносились сатирические акценты, выходящие за рамки этих ситуаций. Иногда куплеты такого рода сюжетно не были связаны с содержанием водевиля, то есть социальная или критическая острота встречалась обычно только в куплетах, но не в самой пьесе. Куплеты в этом случае подчёркнуто выпадали из действия, зачастую исполнялись в концертном варианте — в дивертисментах, антрактах, на бенефисах.

Особые эмоции вызывали куплеты «для своих», носившие характер острых эпиграмм или затрагиваемые известных деятелей, которые могли присутствовать в зале или залу были хорошо известны. Актёр и драматург Н.И. Куликов в своих мемуарах вспоминает, что в водевиль «Стряпчий под столом» Д.Т. Ленский вставил куплет, направленный против М.И. Загоскина, в то время директора императорских театров, «за невнимание к управлению театрами и погружение в авторство Вальтер Скотта»:

Пиши куплет, когда лишь из расчёта
Иной с плеча романс писать начнёт,
Коверкает нещадно Вальтер Скотта
И наконец выходит только скот!

«Зрители из первого ряда кресел при этом куплете, смеясь, поглядывали на директорскую ложу и чуть пальцем не указывали на российского Вальтер-Скотта»,¹¹ — пишет Н.И. Куликов. Известен факт, что в 1840 года М.С. Щепкин отказался исполнять куплеты, направленные против его друга В.Г. Белинского из водевиля П.А. Каратыгина «Авось, или Сцены в книжной лавке»:

Читать нет средства этих вздоров!
Крапивина прошу понять:
Его критических разборов
Сам чёрт не мог бы разобрать...¹²

5. заключительный куплет или, как его называли в старину, «водевиль», лишний раз напоминающий о происхождении термина. В нём содержалась либо просьба не очень журить за шутку, за исполнение, поощрить — похлопать автору, актёрам и т.д. Финальные куплеты могли содержать также вывод — мораль водевиля, его идею. Куплеты лакея Шампаня, которого играл Н.О. Дюр из водевиля П.С. Фёедорова «Маркиз поневоле» содержали «мудрый урок практической философии»:

Трудно жить лакею
Не ленись,
Хлопочи,
Лбом стучись,
Делай связи, плутом будь,
Вот из грязи к чести путь.¹³

В зависимости от исполняемой роли актёр должен был уметь исполнить и лирический куплет, и куплет-эпиграмму. Если для исполнения лирического куплета необходимы были искренность и сердечность, то для исполнения куплета-эпиграммы требовалось умение тонко намекнуть зрителю на вполне определённое лицо, явление, событие. И сделать это ярко, эмоционально, чтобы зрители с удовольствием подхватили намёки, брошенные в зал.

Появление на рубеже XVIII–XIX веков эмоционального актёра было важно для наполнения искренним чувством персонажей водевильного спектакля. Считалось, что эмоциональная игра — это и есть игра правдивая. «Эмоциональность, непосредственность чувств, — что было уже типично для искусства этих лет, обогащали водевильный характер, сообщали ему особое, милое обаяние»,¹⁴ — писала исследователь старинного русского водевиля Н.Г. Литвиненко. При этом обычно не обращалось внимание на то, что иногда эмоциональность была присуща не столько изображаемому персонажу, сколько самому актёру. От актёра требовалось всё большее жизненное правдоподобие, что постепенно меняло технологию актёрского мастерства. Очевидно, что этим

11 Куликов Н.И. Театральные воспоминания//Искусство. 1883. № 18. С. 192.

12 Т.С. Гриц. М.С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М.: Наука, 1966. С. 278.

13 Вольф А.И. Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 40.

14 Литвиненко Н.Г. Старинный русский водевиль (1810-е — начало 1830-х годов). М.: ГИИ, 1999. С. 128.

требованиям актёры не всегда следовали. В погоне за зрительским успехом или в порыве чувств жизненное правдоподобие подменялось внешним, примитивным наигрышем.

Изменения во взглядах на актёрское исполнение напрямую коснулись и водевилей. «В этих, казалось бы, сценических пустячках актёр должен был легко, свободно двигаться, обладать музыкальностью, чувством юмора. Задача овладения разговорным языком, гибким и непринужденным, была для актёра безусловно трудной, но и бесконечно увлекательной, так как она по существу своему была новаторской: сценическая речь помогала утверждению на сцене правды жизни»¹⁵. Водевиль открывал широкое поле для смелой импровизации, достоверной имитации и пародирования. Водевильные пьесы предполагали быстрый диалог, чёткий, музыкальный и законченный по форме куплет и нуждались в актёрах синтетического плана, обладающих неистощимой весёлостью и сценической эмоциональностью. «Множество водевилей было рассчитано на мастерство актёрской трансформации, в них оживали плодотворнейшие традиции комедийного театра — открытая радость творчества, стихия смеха и освобожденной от поучения буффонады, весёлые возвращения к вечным мишеням для шуток и насмешек, к бродячим комическим сюжетам и трюкам, к устойчивым маскам персонажей, способным варьироваться до бесконечности»¹⁶ — отмечал отечественный театровед.

Водевиль давал пищу для творческой изобретательности талантливых комедийных актёров, причём, в конце концов наметилась тенденция перехода от создания образа маски, что было характерно для комедий прошлого, к изображению живых действующих лиц, обладающих бытовыми чертами и правдивыми эмоциями. Не случайно на водевильном репертуаре складываются артистические биографии многих крупнейших актёров театра, которые, владея эзоповым языком, смогли представлять на подмостках широкую картину русской действительности. Если доба-

вить сюда порой внезапные переходы от логического действия к непосредственному общению актёра с публикой во время исполнения куплетов, становится понятным, что под влиянием водевиля сложился особый стиль актёрской игры, впоследствии утраченный.

Ярким воплощением этого стиля был Николай Осипович Дюр (1808–1839). «Северная пчела» писала в 1836 году: «Наши водевилисты должны поставить памятник Дюру: он хранитель и покровитель их водевилей, оригинальных и переводных, ему одному принадлежит честь всякого водевильного успеха»¹⁷. Блестящий водевильный комик обладал не только «увлекательной внешностью»¹⁸, но и всеми средствами сценической выразительности — прекрасно танцевал, был пластичен, эмоционален, поражал неистощимой весёлостью и чувством юмора. Рецензенты восхищались поразительным мастерством артиста в ролях молодых повес и возлюбленных, престарелых дядюшек и папенок. В водевиле «Артист» Н.О. Дюр исполнял роль Эдуарда, переодеваясь в итальянского певца, балетного фигуранта и учителя декламации и «смешил в первом рудами сопрано и баса, во втором прыжками фигуранта, который пляшет и плачет, а в третьем удачно пародировал декламацию одной из наших драматических актрис и трагиков...»¹⁹ — восхищалась столичная газета. Прекрасная манера петь куплеты «как оперный певец»²⁰ не исключала выразительной фразировки и свободного общения со зрителем во время исполнения. Н. Дюр подчёркивал условность водевиля, не стремился к правдоподобности, ежеминутно демонстрируя нарочито легкомысленный, ироничный подход к происходящему на сцене саркастической улыбкой (современники называли её «вольтеровской»).

Во многих водевилях его партнёршей по Александринской сцене была Варвара Ни-

15 История русского драматического театра. В 7-ми тт. Т.2. 1801–1825. – М.: Искусство, 1977. С. 366.

16 Фельдман О.М. «Волшебный край! Там в стары годы...» Русский драматический театр. Первая треть XIX века// Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 247.

17 Р.М. [Строев В.М.]. Петербургский театр//Северная пчела. 1836. № 108. С. 431.

18 Вольф А.И. Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 27.

19 Русский театр//Северная пчела. 1833. № 253. С. 1010.

20 Вольф А.И. Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 27.

колаевна Асенкова (1817–1841), обладавшая редким сценическим обаянием, прекрасными пластическими и вокальными данными («куплеты она пела прелестно»,²¹ — отмечал хроникёр). Русский поэт Д.П. Сушков писал: «Голос Асенковой, при самом чистом и внятном выговоре, имел что-то мелодическое, и, невольно проникая до самой глубины сердца, довершал очарование, от которого тому, кто раз под него подпал, освободиться совершенно было невозможно, даже не хотелось...»²². В газетных и журнальных статьях, в мемуарах и воспоминаниях остались свидетельства об её игре, полной весёлости и душевной теплоты. Особенно хороша была В.Н. Асенкова в амплуа трагедии, исполняя роли молодых юношей, офицеров, мальчиков: «В них она была неподражаема: с ловкостью, юношеской развязностью, она умела соединять удивительную грацию и какую-то, ей одной свойственную, стыдливость»²³. Её художественной фигурке очень подходил мужской костюм, а стройная ножка в гусарских лосинах неизменно вызывала восторги мужской части зрительного зала. Не все разделяли эти восторги. М.С. Щепкин называл роли В.Н. Асенковой «гермофродитическими», некоторые критики считали, что мужские роли губят артистку, а «узкие панталоны суживают её талант». Но пьесы с переодеваниями были в моде и молодые дебютантки, следуя за В.Н. Асенковой, отчаянно добивались мужских ролей.

Признанным мастером мгновенной трансформации также был Василий Васильевич Самойлов (1812–1887). Художник-любитель и карикатурист В.В. Самойлов, работая над ролью, рисовал на бумаге то, что хотел сыграть, до мелочей продумывал характерный грим. Он точно копировал конкретных людей, людей разных национальностей, и в течение многолетней службы в театре по этой части не имел соперников. При этом голос артиста «развит был настолько, что способен был

выражать всевозможнейшие оттенки человеческой речи»²⁴.

Московскую сцену украшал постоянный исполнитель ролей почти во всех водевилях Василий Игнатьевич Живокини (1807–1874), который легко и грациозно танцевал, несмотря на тучную фигуру, превосходно владел искусством сценического движения. Куплеты В.И. Живокини исполнял речитативом, но очень музыкально, превращая их в законченные концертные номера. «Мастерство говорить куплеты доведено у Живокини до французского изящества и совершенства, и в этом мастерстве выказывается во всём блеске его художественный такт: главную мысль, силу сарказма — он всегда выставит вам рельефно и с эффектом, этим мастерством, в той же мере, не владеет ни один из современных наших актёров»,²⁵ — писал Ф.А. Кони. Но самое главное, В.И. Живокини обладал всеми качествами комика-буфф: выразительной мимикой, природённой весёлостью и даром импровизации.

Буффонная манера игры, импровизационность заставляли многих исследователей видеть в артисте типичного представителя итальянской комедии масок. Но Ю.А. Дмитриев был убеждён, что В.И. Живокини надо связывать не с итальянской, а с русской традицией: «Манера игры Живокини позволяла ему использовать целый ряд специфических приёмов, характерных именно для него и для той народной традиции, представителем которой был артист. Из них наиболее интересными нам представляются выход из образа и импровизация (традиции народного скоморошества, характерные для комиков-буффов русской сцены)»²⁶. Находясь в образе, он давал понять зрителю, что он совсем не тот, за кого его принимают и с лёгкостью из этого образа выходил. Никого не смущало и не удивляло, когда В.И. Живокини кружил по залу между кресел или, присаживаясь на суфлёрскую будку, начинал вести со зрителями задушевную беседу.

21 Вольф А.И. Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 47.
22 Сушков Д. Материалы для истории русского театра. Варвара Николаевна Асенкова//Репертуар русского театра. 1841. Том I. С. 23.
23 П. Каратыгин. В.Н. Асенкова//Русская старина. 1880. Т. 29. Кн. 10. С. 305.

24 Бураковский С. Очерк истории русской сцены в биографиях её главнейших деятелей. СПб.: Тип. Р. Голике. 1877. С. 133.
25 Кони Ф.А. Живокини на Петербургской сцене//Репертуар и Пантеон театров на 1847 г. Т. IV. СПб, 1847. С. 15.
26 Дмитриев Ю.А. Московского Малого театра артист Живокини//Театр, 1960 № 9. С. 129.

Замечу, что рецензенты выступали против импровизаций, объясняя их исключительно незнанием ролей и неряшливостью артистов. Слушались «импровизации поневоле», когда только что написанный и неотрепетированный водевиль игрался «с суфлёра». Но зрители находили особое удовольствие и радовались не столько произнесённым словам, сколько вообще факту их выдумки. Этим можно объяснить «живучесть» водевилей, которые игрались несметное число раз, но всегда с неизменным успехом: «На известный, уже несколько раз виденный водевиль идут, ожидая: а то-то сегодня преподнесёт в таком-то месте любимец-актёр?».²⁷ Находчивость и готовность к экспромтам у В.И. Живокини не знала границ.

Рассуждая об актёрских дарованиях, поддерживающих стиль водевильного спектакля, таких как Н.О. Дюр, В.В. Самойлов, В.Н. Асенкова, В.И. Живокини, историк театра М.М. Паушкин в статье «Старый водевиль и его актёр» рассматривает также участие в водевилях актёров иной творческой индивидуальности — Михаила Семеновича Щепкина (1788–1863) и Александра Евстафьевича Мартынова (1816–1860). По его мнению, и М.С. Щепкин, и А.Е. Мартынов стремились выйти за рамки водевиля, создавая многосторонние, внутренне противоречивые характеры. «Дюр брал образы водевиля такими, как они были, а Мартынов поднимал их на высоту драматизма и социального звучания».²⁸ А.Е. Мартынов, имея талант глубоко драматический и лирический, волновал зрителей исполнением куплетов, которые требовали от актёра теплоты, сердечности, мягкости.

Исследователь творчества А.Е. Мартынова С.И. Цимбалова писала, что в устах артиста, играющего Карлушу в водевиле «Булочная» по пьесе П.А. Каратыгина, «куплеты на самом деле становились романсами, а не комментариями и отвлечениями». «Невесёлый буфф — сочетание едва ли не гротескное, но такая характеристика навсегда останется с Мартыновым».²⁹

М.С. Щепкин протестовал против развлекательного репертуара, но создал не один замечательный водевильный образ. Лучшие водевили А.И. Писарева «Учитель и ученик», «Хлопотун» имели шумный успех благодаря участию в них М.С. Щепкина. Из скудных сведений современников мы знаем, что М.С. Щепкин не имел голоса и в куплетах применял речитативные формы, свободную декламацию, чтение на музыке и пение. «Его искусство передачи куплета сделалось нормой исполнительского стиля в русском театре», — пишет исследователь музыкального театра.³⁰ Таким образом, школа водевильной техники много давала для совершенствования дарования А.Е. Мартынова и М.С. Щепкина.

Обращает на себя внимание, что в критических заметках об артистах водевиля особенно ценилось исполнение куплетов. Мастерство исполнения куплетов оттачивалось в концертах, в «антрактах» и «дивертисментах», где артисты «освобождались» от своих персонажей и обращались к публике от собственного лица. Непосредственность и смелость в общении с публикой шлифовали точность актёрской интонации, музыкальную и ритмическую выразительность речи. Концертное исполнение стало первым шагом на пути куплета как жанра к самостоятельности.

Список литературы

1. Бураковский С. Очерк истории русской сцены в биографиях ее главнейших деятелей. СПб.: Тип. Р. Голике. 1877. — 139 с.
2. Вольф А.И. Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. Ч. 1. — 190 с.
3. Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М.: Искусство, 1951. — 567 с.
4. Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. — Л.: Музгиз, 1959. — 781 с.
5. Т.С. Гриц, М.С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М.: Наука, 1966. — 872 с.

27 Игнатов И.И. Театр и зрители. Часть 1. Первая половина XIX ст. М.: Задруга, 1916. С. 235.

28 Паушкин М.М. Старый водевиль и его актер//Театр и драматургия. 1936. № 7. С. 420.

29 Цимбалова С.И. От романтической маски к «натуральному» характеру: А.Е. Мартынов//Ярославский педаго-

гический вестник. 2011. № 3. Т.1 (Гуманитарные науки). С. 248.

30 Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: Очерк. — Л.: Музгиз, 1959. С. 638.

6. Игнатов И.И. Театр и зрители. Часть 1. Первая половина XIX ст. М.: Задруга, 1916. — 342 с.
7. История русского драматического театра. В 7-ми тт. Т.2. 1801–1825. — М.: Искусство, 1977. — 555 с.
8. Лепковская Е. К. Волшебство водевиля// Русский водевиль. — М.: Искусство, 1970. — 424 с.
9. Литвиненко Н.Г. Старинный русский водевиль (1810-е– начало 1830-х годов). М.: ГИИ, 1999. — 172 с.
10. Паушкин М. М. Социология, тематика и композиция водевиля//Старый русский водевиль. 1819–1849. М.: Художественная литература, 1937. — 466 с.
11. Цимбалова С.И. От романтической маски к «натуральному» характеру: А.Е. Мартынов// Ярославский педагогический вестник. 2011. № 3. Т.1 (Гуманитарные науки). С. 247– 251.
12. Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. —376 с.

THE ROLE OF THE VAUDEVILLE COUPLET AND THE FEATURES OF ITS PERFORMANCE

Elena Anatol'evna Sarieva,

PhD (Art Science), St. researcher of State Institute of Art Science (SIAS),
Russia, Moscow, 125009, Kozitsky lane 5, E-mail: institut@sias.ru,
associate professor of department
of Russian University of Theatre Arts – GITIS,
Maly Kislovsky lane 6, Moscow, Russia, 125009,
info@gitis.net

Abstract

The article is devoted to the vaudeville couplet, its function in the vaudeville performance during the heyday of domestic vaudeville – 1815–1850. The methods of presenting couplets are analyzed, the typology of couplets is presented according to the principle of interaction with the public, the skill of performing couplets by outstanding artists of the 19th century. Spontaneity and courage in communicating with the public polished the accuracy of the actor's intonation, musical and rhythmic expressiveness of speech. Concert performance opened up even greater possibilities in the performance of the couplet and became the first step on the path of the couplet as a genre to independence.

Keywords

Theater, estrada, vaudeville, couplet, art of the actor, N.O. Dur, V.N. Asenkova, V.I. Zhivokini, M.S. Shchepkin, A.E. Martynov.