



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

© 2018 г. Е. А. Сариева
г. Москва, Россия

АЛЕКСАНДР ВАТТЕМАР. ИСКУССТВО ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

Аннотация: Статья посвящена выдающемуся французскому артисту и общественному деятелю XIX в. Александру Ваттемару (1796–1864). В статье приводятся малоизвестные факты его удивительной биографии, в которой отразились мощные социально-экономические и политические перемены эпохи Французских революций. Ваттемар поражал современников виртуозной актерской техникой с использованием сценического приема трансформации — быстрой перемены внешности. Мода на театральные трансформации связана с расцветом на французской сцене одноактных водевилей с переодеваниями. Сенсационные номера перешли на концертную эстраду в качестве «нового аттракциона» в начале XIX в. Александр Ваттемар дополнял впечатление пластикой, интонацией, остроумными текстами, он мастерски исполнял куплеты и владел вентрологией (чревоуещанием). Гастроли Ваттемара в России в 1834 г. прошли с большим успехом. Острые и смешные сценки-обозрения, где все роли играл один Александр Ваттемар, отражали дух и нравы своего времени. Под влиянием актерского мастерства Ваттемара в «дивертисментах» и «антрактах» императорских театров сложились новые традиции в исполнении коротких рассказов и «малых форм» драматургии. Короткие рассказы и небольшие драматургические произведения стали не просто читаться артистами, а «играться в лицах», с использованием трансформации.

Ключевые слова: Александр Ваттемар, трансформация, эстрада, разговорный жанр, короткий рассказ, «малые формы» драматургии.

Информация об авторе: Елена Анатольевна Сариева — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий переулок, д. 5, 125009 г. Москва, Россия. E-mail: easarieva@mail.ru

Дата поступления статьи: 05.06.2017

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Сариева Е. А. Александр Ваттемар. Искусство театральной трансформации // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 343–350.

Сценический прием трансформации (от позднелат. *transformatio* — преобразование, превращение) в цирке, театре, на эстраде основан на умении артиста быстро изменять внешность при помощи грима, парика, костюма, маски. При частичной трансформации артист заменяет только некоторые части костюма, не использует маску, грим и т. д., а быстрое изменение облика персонажа происходит за счет актерских выразительных средств — изменения походки, речевой характерности, жестикуляции, мимики и т. д.

Номера *цирковой* трансформации известны в России с XVIII в. В цирках и балаганах работали иностранные артисты, используя приемы трансформации как дополни-

тельный (иллюзионный) трюк. Некоторые из них владели одновременно манипуляцией и даром чревовещания (вентрологии) — способностью говорить как бы «вторым голосом», без артикуляции губ. Ю. А. Дмитриев в книге «Цирк в России» упоминает иностранного гастролера Феликса Собера, который выступал в 1826 г. в балаганах и цирках, демонстрируя, помимо фокусов, «мастерство трансформации и чревовещания» [3, с. 102]. В конце XIX в. известен был номер Энрико Труцци «Четыре карикатуры». Стоя на лошади, знаменитый наездник переодевался в четырех «различных людей», причем «преображение бывало не только внешнее, но и внутреннее» [3, с. 176]. Относящиеся к жанру цирковой иллюзии номера «трансформации костюмов» и сегодня очень популярны в варьете и цирках всего мира.

Выступления двух соперников — Генри Плесси и Дерама, — подвизавшихся в 70-х гг. XIX в. в московских увеселительных садах, носили скорее *эстрадный* характер и строились на пародировании узнаваемых персонажей, а не только на трюковой стремительности перевоплощения. Генри Плесси, прозванный во Франции «l'homme a 36 tetes» на сцене увеселительного сада «Шато де Флер» в Петровском парке «воспроизводил на сцене типы исторических лиц и деятелей Франции: Гамбетты, Жюль Фавра, Тьерра, Наполеона I и III, Гарибальди и др.»¹ В то же время в соседнем увеселительном саду «Альгамбра» «приводил в восторг необыкновенно выразительной мимикой» Дерам. «Мимическая подвижность лицевых мускулов развита у этого комика настолько разнообразно, что он, в продолжение нескольких минут, без малейшего труда, представляет более тридцати самых типических лиц», — восхищался репортер журнала «Развлечение» [1, с. 303]. В начале XX в. в России, Европе и Америке с большим успехом выступал в мюзик-холлах итальянец Отто Франкарди (1883–1942). Актер исчезал на секунду за кафедрой, чтобы поменять маску, парик, костюм, и зрители узнавали Гете, Лермонтова, Пушкина, Наполеона, Бетховена, Чайковского и т. д., причем Наполеон говорил по-французски, Пушкин — по-русски, Гете — по-немецки.

Выступление итальянского гастролера Николло Луппо, показывающего на эстраде известных дирижеров и композиторов, увидел 1920-е гг. А. И. Райкин. «Делал это без слов, лишь меняя костюм, пластику, грим. Мгновенная перемена его внешности производила на меня тогда сильное впечатление», — вспоминал Аркадий Исаакович в интервью, записанном Е. Д. Уваровой [11, с. 105–106]. В начале 1940-х гг. сам А. И. Райкин начнет использовать удивительные и мгновенные трансформации в сатирическом рассказе «Мишка», в спектаклях «Своими словами» (номер «У театрального подъезда»), «Приходите, побеседуем» (номер «Спальный вагон прямого сообщения») Ленинградского театра миниатюр. Историк театра Д. В. Трубочкин справедливо отмечал, что в искусстве трансформации А. И. Райкин «достиг совершенства» и что «соперников на эстраде и в театре в России, и в мире у него не было на протяжении доброй четверти века...» [10, с. 184].

Приемы трансформации в классических комедиях с применением маски или густого грима использовали, видимо, еще с античности. В новейшей истории мода на *театральные* трансформации связана с расцветом на французской сцене одноактных водевилей с переодеваниями. На концертной эстраде номера с трансформацией начали утверждаться в качестве «нового аттракциона» в начале XIX в. благодаря виртуозному исполнению французских артистов — Александра Ваттемара, Пьера Лавассора, Гонне (позже, в конце XIX в., итальянца Леопольдо Фреголи). Используя прием мгновенной перемены внешности, французские артисты обращались к слову, дополняя

¹ Газетная вырезка из «Московского листка» // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 144. Ед. хр. 958. С. 69–70.

впечатление от смены костюма, грима и пластики тембром голоса, интонацией, мелодической речи. Они мастерски исполняли куплеты и владели вентрологией, что позволяло по ходу действия заполнить сцену разнообразными фонами, т. е. в одном представлении заменить собой целую театральную труппу.

Первым представил виртуозное искусство театральной трансформации в России в 1834 г. французский артист, чревовещатель и общественный деятель Александр Ваттемар, который не только поразил наших современников удивительной актерской техникой, но и оказал бесспорное влияние на исполнение на концертной эстраде коротких рассказов.

Специальных исследований, посвященных Александру Ваттемару, не существует, а сведения о его жизни и творчестве довольно скупы. Только Н. П. Смирнов-Сокольский, эстрадный артист и писатель, посвятил Ваттемару целую главу в «Рассказах о книгах» [9].

Четыре представления Ваттемара прошли с большим успехом в петербургском Александринском театре. Цензор А. В. Никитенко в известном «Дневнике» записал 10 июня 1834 г.: «Был на представлении Александра, чревовещателя, мимика и актера. Удивительный человек!.. Он говорит за десятерых, действует за десятерых. В одно время бывает и здесь и там. Необычайное искусство!» (Цит. по: [9, с. 214–215]). О выступлениях артиста в Москве договориться не удалось, хотя перед М. Н. Загоскиным, тогдашним директором московских Императорских театров, хлопотал сам А. С. Пушкин, увлеченный искусством артиста (письмо от 9 июля 1834 г. хранится в Пушкинском Доме): «Г. Александр, очень занимательное лицо (или даже лица), собирается в Москву и предлагает вам следующие условия: доход за представление пополам с дирекцією (издержки спектакля на ея счет) и бенефис. Удостоите меня ответом и потешьте матушку Москву» [7, с. 96].

Александр Ваттемар был действительно удивительным человеком — актером, публицистом, предпринимателем, коллекционером, меценатом, писателем. Не менее удивительна его жизнь, достойная пера романиста, в которой отразились мощные социальные, экономические и политические перемены эпохи Французских революций.

Николя-Мари-Александр Ваттемар (1796–1864) родился в Париже. Отец, незначительный нормандский дворянин, отошел от юридической практики и поселился во время бурных наполеоновских войн со своей семьей в городке Лизье. Каждый из родителей Александра был женат не менее трех раз. Они воспользовались указом, впоследствии отмененным Наполеоном, который разрешал разводы среди католиков по взаимному согласию. Александр был единственным ребенком короткого второго брака своей матери с Николя Ваттемаром и после развода остался с отцом. Мать проживала тоже в Лизье, с третьим мужем — доктором Гуито (Guitton).

Когда Александру исполнилось семь лет, он обнаружил, что обладает даром вентрологии и «редкою способностью — неограниченно управлять органом голоса» [12, с. 234]. То есть его голос мог звучать на любом расстоянии, громко или тихо. А еще мальчик умел подражать любым звукам — человека, животного, машины, т. е. сделаться в мгновение ока лающей собакой, ворчливым стариком, глупой молодой девушкой, стуком в дверь или визжащей пилой. Самые успешные шалости вызывали оторопь у членов семьи и односельчан: крики утопающего, когда толпы жителей Лизье прощупывали дно реки; голоса в дымоходе, шкафу и в стогах сена на соседних полях, когда суеверные селяне полагали, что кричит сам дьявол; вопли мертвецов в домашнем камине, когда отец вызывал священника, чтобы окропить очаг святой водой. Строгий отец отправил Александра в духовную семинарию для подготовки к религиозной жиз-

ни. С его появлением самые неожиданные предметы заговорили в самых неожиданных местах, в самое неожиданное время. Святые братья долго терпеть не стали, Александр был разоблачен и отчислен.

Отчим предложил отправить мальчика в медицинскую школу при госпитале Сен-Луи в Париже. Александр был, судя по всему, блестящим студентом, ассистируя в 16 лет на хирургических операциях. Но диплом он так и не получил. Из медицинской школы его тоже отчислили за хранение в погребе трупов для препарирования и изучения. Юношу отправили медбратом в лагерь, где 400 прусских военнопленных болели тифом. Когда в 1814 г. пал Наполеон, солдаты потребовали, чтобы их заботливый 18-летний медбрат, который к тому же хорошо говорил по-немецки, был ответственным за их репатриацию в Берлин. Благополучное преодоление французских форпостов состоялось благодаря дипломатии и артистизму Ваттемара, за что он получил от прусских властей «Croix de fer» — «Железный крест».

Так монархист и католик Ваттемар оказался в Берлине среди эмигрантов, бежавших из охваченной революциями Франции. В Берлине он познакомился с семьей Табуаса де Гвидона из Сен-Мало, поддерживающих скудное существование изготовлением и продажей игрушек. Семья Тибуаса де Гвидона стала его новой семьей. Александр становится актером, чтобы прокормить родителей и двоих детей. С этого началась знаменитая 25-летняя карьера Ваттемара (1815–1840) — «мсье Александра, аристократа-вентролога», странствующего актера, драматурга, самозваного аристократа, гражданина мира.

В 1814 г. «г-н Александр» (иногда он пользовался псевдонимом «Балтимор») начал давать в Берлине представления из одноактных сцен. В каждой действовали 7–10 персонажей, но всех играл сам Ваттемар. «Он смеялся и тут же плакал, пел по-французски, ругался по-английски...» [2, с. 95]. В Нюрнбергском музее хранится афиша выступления «чревовещателя Александра» 26 июля 1817 г. Ваттемар представлял весь набор комедийных характеров: слуга и хозяин, муж и жена, дочь и любовник, буржуа, солдат, священник, — меняя костюмы и внешний вид легко и быстро. Артист скрупулезно заботился о деталях костюма и грима, речевой характерности персонажей, чтобы они были современны и узнаваемы по диалекту. Пьесы Ваттемар писал сам на французском, немецком и английском или адаптировал известные римские комедии, комедии нравов. Они высмеивали снобизм, суеверие, невежество людей всех классов.

Табуас де Гвидон служил у Ваттемара в качестве импресарио. На его дочери Ваттемар женился в 1818 г. и на пять лет (1820–1825) поселился со своей растущей семьей в Англии. Разъезжая с гастрольями по Европе, Ваттемар давал также частные представления для монархов и вельмож, в том числе при дворе Николая I. Немалую часть заработанных средств он жертвовал на благотворительность. В 1826 г. Ваттемар вернулся во Францию богатым человеком, купил квартиру на бульваре Клиши в Париже и загородный дом в Марли-ле-Руа. На парижскую сцену вышел только два раза — в 1829 в Theatre du Gymnase.

В 1834 г. в петербургском Александринском театре «г-н Александр» играл на французском языке. Представлены были три одноактные пьески: «Хитрый слуга или Семейство ольдермена», «Пароход или Содержатель гостиницы в Кале» и «Хромоногий бес или Асмодей в бутылке», где, как в зеркале, отражались общественная жизнь и нравы эпохи. В первой типичный персонаж самодура — главы семейства — был представлен фармацевтом Пилбури. От изобретенного им лекарства *senex iratus* страдали сам Пилбури, его жена, дочь и врач. Пилбури в исполнении Ваттемара изнывал

не только от *senex iratus*, больных зубов, но и от собственной жены: «Чем хороша моя жена, что я перестану мучиться, когда ее нет дома». А зубы, один за другим, удалял изобретательный (и вечно голодный) слуга Николя. К финалу пьесы хитроумный слуга буквально обезвреживал *senex iratus*. Действие заканчивалось согласием отца на неравный брак дочери Фиртиллы с Николя. Финал — характерный для социальных комедий и фарсов Июльской монархии. Исполнение незатейливой пьески сопровождалось множеством нечеловеческих звуков — лаем собак, хрюканьем свиней, кошачьими и собачьими боями, криком петухов и т. д.

В пьеске «Пароход» была представлена целая вереница персонажей — постояльцев гостиницы в Кале, ждущих переправы на другую сторону Ла-Манша: молодой волокита, старая девица, английский лорд, пьяный кучер, парижская танцовщица и герой бесчисленных карикатур и забавных повествований — острый на язык горбун Майо. Особым успехом в России пользовалась сценка с пьяным кучером. Ваттемар, сидя на столе, приставленном вплотную к раздвижному занавесу, изображал пьяного кучера, уснувшего на козлах. Из кулисы появлялся молодой вертопрах. Это Ваттемару удавалось незаметно для зрителей вылезти из кучерского костюма и пролезть в щель занавеса, чтобы переодеться. Едва волокита, после монолога, скрывался в кулисе, кучер просыпался: Ваттемар влезал обратно в кучерский костюм. Потом кучер снова засыпал, и на сцене появлялся английский лорд. Он хватал спящего (точнее, его костюм), тряс за плечо, таскал по всей сцене. А кучер все не просыпался. Только грозные и громкие слова лорда наконец будили кучера — слышались жалобы и ругань пьяницы.

Третья пьеска представляла собой инсценировку эпизодов романа Алена-Рене Лесажа «Хромой бес». Хотя роман сатирически высмеивал нравы Франции времен Регентства, он сохранил актуальность и для современников Ваттемара. Мадридский студент Клеофас освободил из колбы беса. На вопрос Клеофаса, к какой категории чертей он принадлежит, следовал гордый ответ: «Это я ввел в мир роскошь, распутство, азартные игры и химию. Я изобретатель каруселей, танцев, музыки, комедии и всех новейших французских мод. Словом, я — Асмодей, по прозвищу “хромой бес”» [6, с. 13]. Уродец в исполнении Ваттемара действительно был хромым, в тюрбане с перьями, в халате из белого атласа, расписанного фривольными сценами. Благодарный своему спасителю, бес «силою дьявольского могущества» поднимал крыши домов Мадрида. Насмешливый, скептический, но одновременно и снисходительный к человеческим слабостям, бес оказался прекрасным комментатором к сценам человеческой комедии. Пестрая картина нравов и страстей, которую наблюдал студент этой ночью, сделала его мудрее и опытнее на тысячу лет. Понятно, что всю «человеческую комедию» играл один актер. По свидетельству «Северной пчелы», виртуозная техника Ваттемара производила неизгладимое впечатление на публику Александринского театра: «Многие зрители бились об заклад, что это не может быть один и тот же человек... Эта необыкновенная способность изменять и голос, и черты лица, и стан, и походку — приводила в изумление всех, кто его имел случай видеть» [8, с. 513–514]. Такие молниеносные метаморфозы, казалось, требовали целой армии ассистентов за кулисами. На самом деле, ассистентка была только одна — мисс Уилтон, преданно служившая Ваттемару все двадцать пять лет.

Искусство Ваттемара, безусловно, не сводилось только к демонстрации ловких сценических трюков. Острые и смешные сценки типа обзрений, представленные Ваттемаром, отражали вольно или невольно дух своей эпохи, нравы своего времени, характерные черты людей и событий, хотя и без глубокого проникновения в них. Основные буффонные и пародийные приемы, виртуозная техника трансформации непосредствен-

но восходили к палерояльскому фарсу и ярмарочным театрам. Искусству Ваттемара присущи были выразительность социальной характеристики, точность реалистической детали, лаконичность приемов шаржа. Все, что изображали «иллюстраторы общественной жизни» [14, с. 227], знаменитые французские карикатуристы — Онорэ Домье, Поль Гаварни, Анри Монье, Эдмонд де Бомон, — было перенесено в действие, оживлено Ваттемаром. Перед публикой проходили социальные маски, выхваченные из гущи парижской толпы и со страниц юмористических журналов «Шаривари», «Карикатура»: продажный судья, доктор-шарлатан, английский лорд, нормандская кормилица, горбун Майо и иже с ними... То есть была сатирически представлена вся Франция эпохи Июльской монархии, со всеми пороками и добродетелями.

Во многом под влиянием актерского мастерства Ваттемара в «дивертисментах» и «антрактах» императорских театров в 40-х гг. XIX в. сложились новые традиции в исполнении «малых форм» драматургии и коротких рассказов. Эти жанры концертной эстрады стали заметно отличаться от литературных чтений писателей и артистов. П. М. Садовский, исполняя в концертах «Повесть о капитане Копейкине», «Тяжбу» и «Игроков» Гоголя, играл «в образе» каждое действующее лицо. В репертуаре П. М. Садовского как автора-исполнителя имелись рассказы на театральные темы, рассказы из солдатского фольклора (например, известный «Рассказ о Наполеондере»). Они исполнялись от лица определенных социальных сословий, что позволяло использовать мимику, бытовую и речевую характерность. Специально написанный И. С. Тургеневым для Садовского короткий рассказ «Разговор на большой дороге» требовал присутствия на сцене трех персонажей — захудалого помещика, его слуги и кучера. Садовский исполнял этот рассказ, используя прием сценической трансформации, без грима и костюма, меняя походку, выражение лица, голос, жесты и т. д.

Во второй половине XIX в. жанр короткого рассказа (или «живописного сказывания») получил дальнейшее развитие в исполнении С. В. Шумского и И. Ф. Горбунова. В 1861 г. Шумский на литературных вечерах с успехом читал сатирический очерк М. Е. Салтыкова-Щедрина «Прощаюсь, ангел мой, с тобою!», первый очерк из цикла «Помпадур и помпадурши». Монолог в исполнении Шумского прерывался репликами губернских чиновников, собравшихся на прощальный обед в честь смещенного губернатора, сыгранных артистом «в лицах». Шумский исполнял очерк в течение 20 лет, поразив молодого П. И. Чайковского. В «Русских ведомостях» П. И. Чайковский писал: «Это было такое совершенство, такая непритязательная простота, такое художническое чувство меры, такая поразительная объективность в передаче характеров, такая верность тона, дальше, которых, мне кажется, не может идти лицедейское искусство» [13].

Начало 1960-х гг. в становлении жанра короткого рассказа на эстраде связано с именем И. Ф. Горбунова, который по праву считается основоположником жанра. Используя прием трансформации Горбунов сыграл водевиль с переодеваниями «Комедия на станции» — пьесу собственного сочинения с несколькими ролями для одного актера. Современники отмечали, что Горбунов допускал некоторую шаржированность в изображении, делал ставку на «внешнюю технику», характерную для «типологической игры» французских актеров. Подражательность у молодого Горбунова проявлялась и в имитации отдельных звуков — собачий лай, крик петухов, пение лесных птиц и т. д. На такие излишества, не свойственные русской концертной эстраде, указывал Н. А. Добролюбов, ратовавший за реализм художественного чтения: «Горбунов рассказывает о том, как артель мужиков рассуждает о царь-пушке и пр. Он действительно подражает мужицкой речи и манерам необыкновенно хорошо, до того забываешься, просто чувства обманываются, как будто перед вами стоит чревоушитель...» [4, с. 229–230].

В более поздних рассказах у Горбунова изменились и характер подачи слова, и мимическая игра, и жесты. Артист изображал свои «типы» более лирично и тонко, более глубоко и правдиво, не прибегая к преувеличениям и шаржу. «Живая, гибкая мимика в тесном сочетании со звучащим словом стала характерной для его стиля и усиливала заразительность его юмора», — пишет исследователь творчества Горбунова Е. М. Кузнецов [5, с. 53]. То есть зрелый Горбунов преодолел внешнюю подражательность и окончательно сделал выбор в пользу русской реалистически-бытовой концепции актерской игры.

Использование приема трансформации позволило раскрыть возможности жанра «живописного рассказывания» наиболее значительно и разнообразно на концертной эстраде середины XIX в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Акилов П.* Театральные заметки // Развлечение. 1874. № 19. С. 303.
- 2 *Вадимов А., Тривас М.* От магов древности до иллюзионистов наших дней. М.: Искусство, 1979. 338 с.
- 3 *Дмитриев Ю. А.* Цирк в России. М.: Искусство, 1977. 414 с.
- 4 *Добролюбов Н. А.* Дневники 1851–59 гг. М.: Изд. Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1932. 292 с.
- 5 *Кузнецов Е. М.* Иван Федорович Горбунов. Л.: ВТО, 1947. 112 с.
- 6 *Лесаж Ален-Рене.* Хромой бес / пер. с фр. М.: ГИХЛ, 1956. 60 с.
- 7 Русская старина. 1880. № 5. С. 96.
- 8 Северная пчела. 1834. № 129. С. 513–514.
- 9 *Смирнов-Сокольский Н. П.* Рассказы о книгах. М.: Книга, 1977. 449 с.
- 10 *Трубочкин Д. В.* Театр Аркадия Райкина. Опыт понимания. М.: Изд-во ГИИ, 2011. 206 с.
- 11 *Уварова Е. Д.* Аркадий Райкин. М.: Искусство. 1986. 303 с.
- 12 Художественная газета. 1837. Т. 1. С. 234.
- 13 *Чайковский П. И.* Четвертая неделя концертного сезона // Русские ведомости. СПб., 1875. № 73. С. 1–2.
- 14 *Швыров А. В.* Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб.: Тип. П. Ф. Пантелеева. 1903. 404 с.

© 2018. Elena A. Sarieva
Moscow, Russia

ALEXANDER VATTEMARE. THE ART OF THEATRICAL TRANSFORMATION

Abstract: The article is to display the works of outstanding French artist and public figure of the XIX century Alexander Vattemare (1796–1864). It reveals little-known facts of his biography, reflecting the powerful socioeconomic and political changes of the era of the French Revolutions. Vattemare amazed his contemporaries with virtuosic acting technique using the scenic reception of transformation — a rapid change in appearance. The fashion for the theatrical transformations is associated with the flowering of one-act vaudevilles with disguises on a French stage. Sensational numbers went to concert

estrada as a “new attraction” in the beginning of the XIX century. Alexander Vattmare supplemented the impression with plasticity, intonation, witty lyrics and masterfully performing of the couplets and owned ventrology. The tour of Vattmare in Russia in 1834 became a great success. Sharp and funny scenes, reviews, where all the roles played by Alexander Vattmare, reflected the spirit and mores of his time. Under the influence of the acting skills of Vattmare, new traditions in the performance of short stories and “small forms” of drama developed in the “divertissements” and “intermissions” of the Imperial theatres. Short stories and small dramatic works were not simply read by artists, but “played in faces”, using transformation.

Keywords: Alexander Vattmare, transformation, estrada, spoken genre, short story, “small forms” of dramaturgy.

Information about the author: Elena A. Sarieva — PhD in Art History, Senior Researcher, State Institute of Art Science, Kozitsky per. 5, 125009 Moscow, Russia. E-mail: easarieva@mail.ru

Received: June 05, 2017

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Sarieva E. A. Alexander Vattmare. The art of theatrical transformation. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 343–350. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Akilov P. Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. *Entertainment*, 1874, no 19, p. 303. (In Russian)
- 2 Vadimov A., Trivas M. *Ot magov drevnosti do illuzionistov nashih dnei* [From the magicians of antiquity to the illusionists of our days]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 338 p. (In Russian)
- 3 Dmitriev Ju. A. *Cirk v Rossii* [Circus in Russia]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 414 p. (In Russian)
- 4 Dobroljubov N. A. *Dnevnik 1851–59 gg.* [Diaries 1851–59]. Moscow, Vsesojuznogo obshhestva politkatorzhan i ssyl'no-poselencev Publ., 1932. 292 p. (In Russian)
- 5 Kuznecov E. M. *Ivan Fedorovich Gorbunov*. Leningrad, VTO Publ., 1947. 112 p. (In Russian)
- 6 Lesazh Alen-Rene. *Hromoj bes* [Lame demon]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury Publ., 1956. 60 p. (In Russian)
- 7 *Russkaja starina*, 1880, no 5, p. 96. (In Russian)
- 8 *Severnaja pchela*, 1834, no 129, pp. 513–514. (In Russian)
- 9 Smirnov-Sokol'skij N. P. *Rasskazy o knigah* [Stories about books]. Moscow, Kniga Publ., 1977. 449 p. (In Russian)
- 10 Trubochkin D. V. *Teatr Arkadija Rajkina. Opyt ponimanija* [Theater of Arkady Raikin. Experience of understanding]. Moscow, GII Publ., 2011. 206 p. (In Russian)
- 11 Uvarova E. D. *Arkadij Rajkin*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 303 p. (In Russian)
- 12 *Hudozhestvennaja gazeta*, 1837, vol. 1, p. 234. (In Russian)
- 13 Chajkovskij P. I. Chetvertaja nedelja koncertnogo sezona [Fourth week of the concert season]. *Russkie vedomosti*, 1875, no 73, pp. 1–2. (In Russian)
- 14 Shvyrov A. V. *Illjustrirovannaja istorija karikatury s drevnejshih vremen do nashih dnei* [Illustrated history of the caricature from ancient times to the present day]. St. Peterburg, Tipografiya P. F. Panteleeva Publ., 1903. 404 p. (In Russian)