



*Натэла Исидоровна Енукидзе*

**«РАЗОЧАРОВАННЫЙ ЛЕС» И ЕГО  
ПРЕДШЕСТВЕННИКИ: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ  
НАД ИСТОРИЕЙ БАЛЕТНОЙ ПАРОДИИ В РОССИИ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ<sup>1</sup>**

...Не найден секрет такого появления танцев [в балете],  
которое бы выглядело естественным.

*Александр Бенуа*

**17** (по другим источникам 18) января 1909 года на сцене недавно образовавшегося петербургского кабаре «Кривое зеркало» состоялась премьера знаменитой впоследствии оперной пародии «Вампука, невеста африканская». Ею руководители «Зеркала» открыли так называемую антиоперную кампанию. А всего несколько месяцев спустя, в октябре 1909-го, началась и кампания антибалетная: в репертуаре театра появился шуточный спектакль Лео Гебена<sup>2</sup> «Разочарованный лес, или Счастливое бракосочетание с удачным апофеозом»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ 16-04-00483а «Оперная пародия как художественный феномен в европейском и русском музыкальном театре XVIII–XX веков».

<sup>2</sup> Гебен Лев Ильич – журналист, в 1910-е годы член Московского общества драматических писателей и композиторов. Псевдонимы: Л.Г.; Мы; Пегу.

<sup>3</sup> Таким образом, оперная пародия отчасти инспирирует появление пародии балетной, по крайней мере, на подмостках «Кривого зеркала».

## *Музыкальный театр*

Название балета отсылает к известному сочинению Риккардо Дриго «Очарованный лес», впервые поставленному в 1887 году Львом Ивановым для выпускников Императорской балетной школы, а затем перенесенному в Мариинский театр.

*Рисунок 1. Риккардо Дриго. Шарж братьев Легат*



Интрига в спектакле Дриго была самой незамысловатой<sup>4</sup>. Заблудившаяся в лесу молодая поселянка Валерия отказывается в любви Гению леса. В гневе тот угрожает ей неминуемой смертью. От страха героиня теряет сознание. Но вскоре молодую девушку находят подруги и жених Петрусь, который прикасается к Валерии, и она

---

<sup>4</sup> Небольшая протяженность балета и простота интриги, вероятно, объясняются его предназначением, поскольку изначально он был поставлен как выпускной ученический, а не полноценный публичный спектакль. За эту информацию выражаю искреннюю признательность С.А. Петуховой.

## *Музыкальный театр*

приходит в себя. Завершается балет традиционным общим танцем: поселяне и поселянки весело отплясывают чардаш [4, 296].

Сюжет «Разочарованного леса» более развернут. Главная героиня — дочь лесника — живет (а лучше сказать, танцует) со своими родителями в лесу.

*Рисунок 2. Н.Ф. Барабанов (Икар) в партии Дочери лесника*



Является волшебник — «злой урод» (так обозначено в либретто 1909 года) — и предлагает девушке выйти за него замуж. Она пугается, но все же вынуждена проплясать с ним «танец жизни» — мазурку. Во время мазурки мать и дочь меняются местами, и волшебник оказывается в паре со старухой. Рассвирепев, он призывает «все силы ада» и «черных духов», проклиная лес и всех его обитателей и «проваливается под грохот и молнию. Деревья чахнут, падает желтый лист. Темнеет» [2].

## ***Музыкальный театр***

Дочь лесника садится за прялку. Появляется Принц. Он достает «из-за плечей мандолину, настраивает ее и играет под окном серенаду».

*Рисунок 3. «Разочарованный лес». Принц (Мальшет) с мандолиной*



Волшебник погружает всех в зачарованный сон.

На помощь Принцу приходит Фея «с серебряной стрелой и лилией в руках». Оставив Принцу цветок («лилией ты разбуди их») и стрелу («этой стрелой ты убьешь волшебника»), она удаляется, как и появилась – на бутфорской ладье в виде лебедя. (Ладью протаскивали из-за кулис на тросе. Трос «заедало, лебедь выплывал толчками, фея судорожно хваталась за его фанерные бока» [9, 77]).

Принц будит дочь лесника и ее родителей и стрелой убивает волшебника.

## Музыкальный театр

Рисунок 4. Икар и Мальшет: гран-па



«Задний занавес подымается, <...> видна группа апофеоза».

Рисунок 5. «Разочарованный лес». Апофеоз



## ***Музыкальный театр***

Постскрипtum: «Счастливый год после свадьбы. Склонившись над колыбелью, стоят и любуются ребенком Принц и дочь лесника» [2, 2–6].

Вполне очевидно, что частично «Разочарованный лес» и впрямь апеллирует к лесу «Очарованному». Совпадает место действия (лес), похожи и персонажи – Валерия и Дочь Лесника (обе – низкого социального статуса), Гений леса и Волшебник. Вместе с тем, как справедливо отмечает Людмила Тихвинская, «адрес пародии шире: классический балет вообще» [9, 77]. В либретто «Разочарованного леса» сведены воедино сюжетные мотивы русской балетной классики. Здесь есть бесспорные отсылки к «Жизели» А. Адана, к «Спящей красавице» и «Лебединому озеру» П.И. Чайковского и даже, вероятно, «Дон Кихоту» Л. Минкуса. Указание на программке – «Постановка и танцы небалетмейстера Б. Руни» реализует еще одну аллюзию.

В музыкальном же оформлении шуточного балета рецензент журнала «Театр и искусство» расслышал, помимо Чайковского, еще один источник: «Изящная, благозвучная музыка, – писал он, – порой пародирующая Чайковского, порой Делиба, дает красивое, приятное, цельное впечатление» [8, 756].

Поставленный в 1909 году, «Разочарованный лес» прожил довольно долгую сценическую жизнь, регулярно появляясь на подмостках «Кривого зеркала» как дореволюционного, так и советского периода.

## *Музыкальный театр*

*Рисунок 6. Женский имперсонатор Федор Полуянов в партии Флориданы*



Либретто его, по-видимому, со временем претерпело изменения. Так, в клавире, хранящемся в фонде Николая Евреинова в РГАЛИ и датированном 1924 годом, налицо определенные уточнения. Главные герои получили имена – Дочь лесника превратилась во Флоридану, волшебника переименовали в Би-ба-бо (намек на знаменитое кабаре, открытое в 1917 году Константином Марджановым и Николаем Агнивцевым?), Принц же стал Ферморсом (что подключило к объектам пародии не только балет, но и одноименную оперу А.Г. Рубинштейна<sup>5</sup>). Лесник и его жена обзавелись звучными «аристократическими» именами – Персикотон и Алипомпоза, а Фея стала Бланш-де-Нуазетт. Даже подруги главной героини обрели

---

<sup>5</sup> Впрочем, оперная аллюзия есть и в либретто 1909 года: Дочь Лесника, сидящая за прялкой – прямая отсылка к «Фаусту» Ш. Гуно.

## ***Музыкальный театр***

наименования — хотя и несколько мануфактурного рода — Пико и Сатинет.

Подобно «Вампуке», «Разочарованный лес» относится к числу «тотальных» полиобъектных пародий. Развенчиванию в нем подверглись все составляющие спектакля — «танцевальная музыка» балетов, заблудившихся в лесу трафаретов, господствовавших на рубеже XIX–XX века, и условная, со времени царя Гороха, пластика, очаровывавшая и разочаровывавшая балетоманов различных лагерей, и конфеточные декорации, изображавшие неизвестные в природе и архитектуре пейзажи и дворцы, выщучивались костюмы “пейзанок”, под “пачками” коих подразумевались юбки крестьянок, выставлялась на смех и поругание жестификация, долженствовавшая умилять публику до слез в таких балетах, как “Жизель” и “Эсмеральда»» [3, 74].

О том, как именно пародировался хореографический язык спектакля, сегодня судить трудно ввиду отсутствия подробных источников. А вот музыкальные клише вполне очевидны. Дансанта музыка (вальс в старинном стиле, полька пиццикато, мазурка) сочетается в «Лесе» с прямолинейной иллюстративностью: взбегающий пассаж «рисует» полет стрелы, звучные фанфары маркируют сферу охоты, активные затакты с форшлагами изображают хромящего Би-ба-бо, который двигается «на костылях» и «влачит правую ногу», а нервные аккордовые шестнадцатые *diminuendo* — его «сладострастное хихиканье».

Все же главными объектами пародии следует признать условность балетного спектакля как такового и пантомимные сцены, основанные на упомянутой Н.Н. Евреиновым жестификации. Именно к ним сводятся основные претензии пародистов. В либретто 1909 года акцентировано и то, и другое. Пантомимные сцены выполнены в

## *Музыкальный театр*

нарочито бытовой, приземленной манере, что усиливает комический эффект. Что же касается условности балета как жанра, то она реализуется в абсурдности ситуаций: персонажи танцуют в ней по поводу и без повода: танцуют родители молодой героини после возвращения отца с рыбалки, танцуют волшебник с дочерью лесника мазурку, танцует принц, «распевая» серенаду...

На так называемые нелепости классического балетного спектакля конца XIX – начала XX века указывали многие представители театральных профессий. Так, Владимир Александрович Нелидов, большой знаток русского балета и заведующий репертуарной частью Малого театра, писал о том времени: «Царила догма, в балете танцуют, и больше ничего» [3, 75].

Режиссер Николай Евреинов высказался более пространно: «Об одухотворении танца или просто о придании ему здравого смысла не было и речи. Игра, мимика, переживания не требовались. Легкомысленный вальс готовящейся умереть героини или героя никого не шокировал. Об ансамбле было еще смешнее думать, чем в опере. Властная рутина была деспотом, и трафарет вошел в закон. <...>

Балетный язык жестов был банален и примитивен. “Она – красавица” выражалось так: раскрытой рукой, четыре пальца по одну сторону лица, а большой палец – по другую, проводилось вдоль головы сверху вниз и затем широким жестом раскрывались обе руки. Первый жест обозначал лицо, второй жест – “прекрасное” – указывалось на “нее”, затем указательным пальцем правой руки на безымянный палец левой, где обыкновенно носят обручальное кольцо. “Любовь” – рука к сердцу. “Храбрость” – два шага вперед, а “боязнь” – столько же назад» [3, 73–74].

## **Музыкальный театр**

По-видимому, именно комическая имитация хореографического языка классического балета стала залогом несомненного успеха «Разочарованного леса»<sup>6</sup>. Этому успеху в немалой степени способствовал актерский состав. Анонимный рецензент журнала «Театр и искусство» воздал должное не только исполнителям главных партий, но и кордебалету:

«Нельзя не смеяться над комическим плачем г. Шалковского, играющего старуху-рыбачку [так! – *Н.Е.*], и над комической жестикуляцией г. Антимонова [Лесника. – *Н.Е.*]. Смешон г. Грановский в роли ужасного, хромого волшебника, лихо, однако, отплясывающего мазурку. Эффектна г-жа Нелидова (добрая фея), въезжающая на лебедь, плывущем “задним ходом”. Очень хорошо – даже слишком хорошо <...> танцует кордебалет» [8, 756].

Говоря об исполнителях премьерного спектакля, было бы несправедливо не остановиться чуть подробнее на прима-балерине, станцевавшей (точнее, станцевавшего!) партию Флориданы. Николай Федорович Барабанов (сценический псевдоним Икар) не имел профессионального балетного образования. За плечами у него были филологическое отделение Петербургского университета и Высшее музыкально-драматическое училище по классу композиции. Завершив образование, он подвизался скромным чиновником в канцелярии Главного управления землеустройства и земледелия. Встреча с искусством великой босоножки Айседоры Дункан перевернула жизнь молодого человека. Забросив службу и запершись дома, он стал осваивать хореографическую лексику.

В «Кривое зеркало» Икар попал случайно и почти сразу же стал звездой программ, хотя ролей в миниатюрах он сыграл не так много.

---

<sup>6</sup> «Режиссера и автора публика наградила дружными рукоплесканиями и вызовами». См.: [8, 756].

## *Музыкальный театр*

Среди них роль Королевы в mimo-мело-траги-драме В.Г. Эренберга «Трое влюбленных в королеву» и Старухи из его же пантомимы «Сумурун», роль статуи Аполлона в «Оживающих статуях», один из Пьеро в пантомиме Бигдая «Четыре мертвеца Фьяметты». Гораздо чаще он появлялся во вставных или дивертисментных номерах, которые сам же и сочинял. В оперетте «Восторги любви» В.Г. Эренберга он залихватски танцевал матчиш, в опере-пародии И.А. Саца «Не хвались, идучи на рать» – танец с луком, в «Замечательном представлении (цирковое представление в 1 д. и многих стихах)» исполнял «Чудеса эквилибристики», а в «Силуэтах танцев» вместе с актрисой Светловой «застывал» в жеманном менуэте.

Впрочем, дивертисментную карьеру Икар начал с пародии на Айседору Дункан.

*Рисунок 7. Н.Ф. Барабанов (Икар). Имитации Айседоры Дункан*



## *Музыкальный театр*

Затем в его репертуаре появились хореографические «имитации» Сары Бернар в роли Федры и исполнительского стиля прима-балерин Императорских театров. Вместе с тем, Икару была подвластна не только балетная классика. С не меньшим – если не с большим – успехом он пародировал знаменитую Мод Алан<sup>7</sup>, безымянных испанских танцовщиц (1909), а затем и столь же безымянных шансонетных *певиц* (!) разных национальностей (1909–1910).

*Рисунок 8. Н.Ф. Барабанов (Икар). Имитации шансонетной певицы*



---

<sup>7</sup> В 1909 году Алан Мод (настоящие имя и фамилия Бьюла Мод Дюран; 1873?–1956) – американская танцовщица, широко известная в начале XX века из-за судебного скандала, связанного с исполнением «Танца семи покрывал» в запрещенной к постановке пьесе Оскара Уайльда «Саломея». Имитация Икара была связана именно с этим танцем.

## ***Музыкальный театр***

Таким образом, роль Флориданы в «Разочарованном лесе» оказалась единственной «полномасштабной» партией Икара. В ней почти двухметровый танцовщик создал образ очаровательной малышки-бебе, играющей с мячом [8, 756].

\*\*\*

Появление «Разочарованного леса» на подмостках «Кривого зеркала» не было случайностью. Назревающая в начале XX столетия театральная реформа коснулась и балетного искусства, вызывая жаркие дискуссии по поводу его предназначения и будущего. Так, в знаковом сборнике «Театр. Книга о новом театре», увидевшем свет в 1908 году, была опубликована статья Александра Бенуа «Беседа о балете».

Отдельные высказывания А. Бенуа практически прямо иллюстрируют антибалетный пафос пародии. И главное из них – указание на предельную условность балета как театрального жанра. Несмотря на очевидную приверженность «милому поэтичному настроению, выразителями которого были Чайковский и Делиб», Бенуа манифестирует абсолютную бессмысленность классического балета: «Немые действующие лица, за которых говорит музыка и которые иногда принимаются плясать – ведь это, с точки зрения здравого смысла, такая нелепость, что прямо непонятно, как ее терпят» [1, 81].

Однако появление балетных пародий в России первого десятилетия XX века объясняется не только предстоящей реформой. Критика условности балетного искусства имеет немалую историю. Подобно оперной, балетная пародия уходит своими корнями в отечественный литературный фельетон «в оболочке балетного сценария», весьма распространенный в шестидесятих годах XIX столетия. Поводы, по которым создавались такие сценарии, были

## *Музыкальный театр*

различными – и далеко не всегда ими оказывались театральные спектакли. Так, 14 января 1862 года «Санкт-Петербургские ведомости» напечатали анонимное «Либретто фантастического балета из современной жизни», где высмеивалась деятельность газовой и водопроводной компаний.

Немалое внимание литературному балетному сценарию уделяли «искровцы». В 1865 году в третьем номере журнала была опубликована Фантазия в шести картинах «Конек-горбунок, или Приспособление “веянья” к “почве”», а в 1867-м в четвертом номере – «великорусская сказка из малороссийского быта» «Золотая рыбка» с подзаголовком «перевод с французского на всемирный мимико-хореографический язык». Авторы фельетонов, к сожалению, не установлены, но в обоих сценариях пародировались псевдо-русско-народные постановки хореографа Сен-Леона – балеты «Конек-Горбунок» с музыкой Пуни (1864) и «Золотая рыбка» с музыкой Минкуса (1867).

Свою лепту в критику балетных стереотипов внес и М.Е. Салтыков-Щедрин. Размышлениям о специфике и сути балетного искусства посвящена его статья «Наяда и рыбак»<sup>8</sup>. Написанная еще в 1864 году для журнала «Современник», она увидела свет только в 1867-м как рецензия на уже упомянутый спектакль Сен-Леона «Золотая рыбка» с музыкой Минкуса. Внутри статьи заключен весьма ядовитый сценарий «Мнимые враги, или Ври и не опасайся» – «современно-отечественно-фантастический балет в 3-х действиях и 4-х картинах» с музыкой г. Серова и машинами для полета работы группы лиц, среди которых почему-то упомянут Ф.М. Достоевский.

Формой балетного сценария М.Е. Салтыков-Щедрин воспользовался в том числе и для социально-политической критики

---

<sup>8</sup> Сердечно благодарю С.К. Лашенко за указание на эту статью.

## *Музыкальный театр*

(именно поэтому цензура дважды запрещала публикацию). О политической подоплеке неоспоримо свидетельствует не только сюжет, но даже действующие лица: отечественно-консервативная сила, скрывающаяся под именем Ивана Ивановича Давилова, отечественный либерализм под именем Ивана Александровича Хлестакова, Анна Ивановна Взятка, женщина уже в летах, но вечно юная, а также отечественно-анакреонтические фигуры Лганье, Вранье, Излишняя любознательность и Чепуха.

По-видимому, в последней трети XIX столетия балетный фельетон начинает путь на сцену – точнее, пока на эстраду. В качестве показательного примера приведем рассказ с куплетами «Балетоман» Александра Дмитриевича Чистякова – артиста балета императорских театров и преподавателя танцев в Петербургском коммерческом училище, Николаевском кадетском корпусе и других учебных заведениях имперской столицы (комментарии А.А. Лопатина к статье: [9])<sup>9</sup>.

И вновь основной стержень рассказа – пресловутая неестественность балетного действия. Автор – заядлый балетоман, но начинает свой рассказ с оценки оперного жанра: [я] «...опер не люблю за их неестественность... – признается он. – Представьте: герой оперы – непременно здоровый тенор, по сюжету он закалывает себя кинжалом и падает... Вы думаете, конечно, ну умер! Нет, ошибаетесь, он поднимается и начинает петь самым здоровым голосом полчаса еще, а потом уже умирает...

Ну разве это естественно? <...> То ли дело балет! <...> Что может быть лучше балета? Ничего, решительно ничего! – Во-первых,

---

<sup>9</sup> Пока трудно однозначно ответить на вопрос, где именно и в какой форме бытовал этот рассказ в последней трети XIX столетия. Однако, согласно каталогу русской эстрады фонда цензуры ОРиРК СПбГТб, составленному А.А. Лопатиным, в 1905 году рассказ был частью русского эстрадного репертуара.

## *Музыкальный театр*

в балете вы не услышите ни одного скандального слова. – Во-вторых, несмотря на то, что балет играется без суфлера, артисты все отлично знают свои партии. – В-третьих, вот я вам расскажу один балет: “Таинственная урна, или Болтливая старуха”».

По мере пересказа вымышленного сюжета перед зрителями разворачивается красочное и, разумеется, абсурдное зрелище. Приведем несколько характерных фрагментов. Разумеется, среди основных претензий к балету оказывается театральная условность, в том числе места действия и поведения персонажей, а также пресловутый мимический язык.

«Утро... надо полагать, час четвертый, потому что <...> деревня еще спит... С горы идет молодой пейзаж. Пейзаж – это то же, что наш мужик... но только какая разница. Наш мужик в дороге в тулупе с котомкой за плечами и идет-то очень тяжело... вот так! а пейзаж – в шелковых чулочках, в башмачках, в беленьких брючках, в бархатной банкетке вроде наших жилетов, в соломенной шляпочке и с легоньким узелочком на тоненькой палочке – и не то что идет, а как-то прискакивает с ножки на ножку, вот так! Он сходит с горы, всматривается и начинает монолог, точно как и в драме, но какая громадная разница. Какой здесь общепонятный язык, все руками и ногами, и все в такт под музыку... так сейчас все и поняли. – Вот! Посмотрите!.. 1-й такт и 1-й жест... ведь поняли, что это значит – деревня спит; 2 такт и 2 жест – опять поняли, что пейзаж говорит: я в восторге; потом несколько тактов пиано и пиччикато и несколько тихих и судорожных движений ногами и руками... ну как это не понять: никто не помешает моему свиданию с возлюбленной» [11, 225].

Попутно с основными претензиями, возникает и мотив нелепости сценического костюма: на стук влюбленного «выбегает

## Музыкальный театр

молодая прехорошенькая пейзажница, одетая так легко, декольте, с розанчиком в волосах: одним словом, голова убрана по-бальному, в ушах брильянтовые серьги, на руках браслеты, шелковая коротенькая юбочка; ни одна складочка не смята, хотя красавица только что соскочила с постели» [11, 225]. Она «охотно соглашается» [протанцевать – *Н.Е.*], «и оба начинают танец под названием “Свидание”». Свидание главных героев представляет собой не что иное, как гран-па: «О! Боже мой! Что это за восхитительный танец, и какой этот пейзаж неутомимый: ведь отмахал в прискок с лишком пятнадцать верст, а тут так и летает из стороны в сторону и вдобавок еще долго-предолго вертится на одной ножке, точно волчок, просто чудо!<sup>10</sup> Но конечно и молодая пейзажница не уступает ему в легкости. В конце танца он хочет ее поцеловать и делает к ней вот такой прыжок, она от него, он прикладывает палец к губам, что означает поцелуй и опять прыжок, она от него, он за ней и наконец хватает ее за руки и повертывает, она поднимает ножку, а он тут в плечо чмок! Только что раздался поцелуй – и вся деревня проснулась, наши голубки от испуга разбегаются в разные стороны» [11, 225].

В середине «балета» появляются новые герои – молодой художник и дочь старухи. В кульминационной сцене под прицел пародиста попадает типично театральная прием *deus ex machine*, для

---

<sup>10</sup> Вызывает раздражение некоторых критиков и пресловутая виртуозность премьеров и прима-балерин. Вот, например, как оценивает ее Э. Старк (Зигфрид): «...почему, приходя в [петербургский. – *Н.Е.*] балет я должен довольствоваться только созерцанием балерины, которая кружится подобно волчку или проделывает разные другие чудеса машинной техники, должен убаюкивать себя, что это, мол, – “классический танец”, а когда разные Финтифлюшкины 2-е, затянутые в корсет, лишаящий тело свободного движения в мягких, полных трепета жизни линиях, опрокинут вправо свой корпус и точно солдаты на параде выбросят кверху левые ноги, облеченные в розовые трико, грубо имитирующие обнажение, почему я не могу потерять терпение и крикнуть: “да уберите вы к черту всю эту казарменную муштровку!”» [7, 59]

## *Музыкальный театр*

балета весьма характерный, и попутно достается пантомимной лексике и иллюстративным музыкальным штампам:

«Художник садится завтракать и спрашивает, кому принадлежит эта деревня. Старуха ему рассказывает. Музыка играет несколько тактов из похоронного марша... Старуха становится в позу, поднимает глаза к небу, подносит платок к глазам, вздыхает и качает головой, – не ясно ли вам, что она говорит: старый барин давно умер, здесь оркестр играет что-то вроде колыбельной песни, и старуха делает такие понятные жесты, что публика, как по книге, читает, что молодой барин был дитей; далее следует довольно дикий цыганский мотив, и под его такт кривлянье и ужимки старухи вот так; ясно, что это: цыгане воруют малютку; потом музыка играет все тише и тише, а старуха все разводит руками, – и зрителю ясно, как петербургское солнце, что о малютке и до сих пор нет ни слуху, ни духу.

В заключение ее дочь подбегает к памятнику, становится на пальчики и указывает своею ручкой, точно говорит: вот памятник покойного барина.

Художник в свою очередь вскакивает; роняет стол, подбегает, музыка играет фугу, а он, всплеснув руками, делает такой жест: мой отец. Становится на аттитюд, делает большой пируэт и с горя начинает танцевать танец под названием: “Воспоминание о прошедшем”. Вы видите перед собой, что человек пляшет с горя. И что за танец! Сколько в нем поэзии, сколько правды!» [11, 226].

Думается, что процитированные фрагменты позволяют сделать вывод: от рассказа – показом! – «Балетоману» уже рукой подать до «Разочарованного леса». Недаром Алексей Августович Лопатин справедливо ставит «Балетомана» в один ряд с «Вампукой» [11, 223].

## **Музыкальный театр**

Для кабаре-программ начала XX века «Разочарованный лес» Лео Гебена стал своего рода спусковым крючком. Отдельные балетные мотивы и миниатюрные балетные постановки появляются и в самом «Кривом зеркале», например, в «Возрожденном балете, или Даме с камелиями» Икара на музыку Дж. Верди, и на подмостках «Летучей мыши» («Полицейский протокол» В.Н. Гартевельда). Входили иронические миниатюр-балеты в репертуар «Литейного Интимного театра» и «Троицкого театра миниатюр». К сожалению, в большинстве своем рецензенты редко упоминали названия и авторов, ограничиваясь выражениями «хороши были такие-то и такие-то в балетных пародиях». Однако есть исключения, например, «Безмолвный балет-буфф» «Лукавая Флорента» и пантомима-балет «Шалости Иветты», оба, если верить рецензенту на слово – с музыкой Б. Асафьева.

Сценические балетные пародии находили свое место и в артистическом быту – в разного рода капустниках, маскарадах и благотворительных вечерах. Об одной из них вспоминает Н.Н. Евреинов: «Зимой в Петербурге у Гнедичей стали устраиваться обеды, после которых на вечер оставались более близкие знакомые. <...> Из друзей дома и составила труппа <...> ими была написана и исполнена пародия на балет под названием “Арлекинада, или вот-те фунт (стерлингов)”» [3, 81].

Другой пример – балетная пародия на спектакль «Каприз бабочки», анонсированная в «Обзрении театров» от 22 января 1909 года: «Театральное общество устраивает 31 января в Мариинском театре грандиозный маскарад “Кривое зеркало”. В программу, в деталях еще не выработанную, входит, между прочим, номер –

## **Музыкальный театр**

пародия на балет “Капризы бабочки”<sup>11</sup>, причем в качестве балерин появятся: г-жа Савина, гг. Варламов, Ходотов, Петровский, С. Яковлев и др. императорские артисты. Главную роль бабочки-шалуньи, которую обыкновенно изображает г-жа Преображенская, будет танцевать г-н Петровский. Кузнечика-музыканта – г-жа Савина, а божьих коровок – гг. Варламов и Яковлев. Ночную бабочку протанцует известный своим огромным ростом и объемистой фигурой г. Поморский, остальные роли будут исполнять настоящие балетные артисты: г-жи Серова, Карсавина, Егорова, Смирнова и Шоллар» [10, 5].

Входила балетная пародия и в программу капустника «Летучей мыши», о чем упоминает К.А. Сомов в письме А.А. Михайловой от 9 марта 1910 г.: «Вчера вернулся с “капустника” [“Летучей мыши”. – *Н.Е.*] в 5 ч. утра, вечер начался около 10 часов. Было всего очень много милого и смешного. Сначала первый акт “Прекрасной Елены” с Книппер в роли Елены, со множеством вставок и острот местного театрального, их собственного характера. Этот акт прошел так себе. Потом было отделение дивертисмента: танец апаш, пение русской песни Плевицкой [...] Балет в одном действии, соч. Коли Званцева, нечто вроде Вампуки, с идиотским сюжетом, музыка связана из самого неожиданного: упражнение из *Kehlfertigkeit* [для беглости голоса] переходит в увертюру “Тангейзера”, чтобы тотчас измениться в танец Цыбульки и т.п. Переодетые в юбки толстые актеры в танцовщиц, например, Грибунин, глупые па и прыжки» [6, 109–110].

Наконец, еще одно упоминание о «шуточном балете» «Испытание редактора», исполненном по случаю 15-летия «Театра и

---

<sup>11</sup> «Балет из поэмы Я.П. Полонского “Кузнечик-музыкант”, музыка г. Кроткова» [4, 8].

## ***Музыкальный театр***

искусства» в 1912 году, находим на страницах журнала; к сожалению, ничего, кроме очень мутной фотографии, от него не сохранилось.

\*\*\*

Историю балетных пародий в России еще предстоит восстановить; однако уже сегодня можно предположить, что с исчезновением кабаре они, по-видимому, сошли на нет.

Однако в XX веке пародийные элементы можно обнаружить в сценической практике, по преимуществу, правда, зарубежной. Например, обрел немалую популярность так называемый мужской балет, где основным художественным принципом стало исполнение русской балетной классики исключительно мужским составом. Это американский «Трокадеро-балет», в репертуар которого входят отдельные номера и сцены из «Раймонды», «Корсара», «Пахиты», «Умиравший лебедь» Сен-Санса, дайджест «Лебединого озера». В России тоже есть подобный коллектив – Мужской балет Валерия Михайловского. Вместе с тем, можно встретить балетную пародию, внедренную в целостный спектакль комической либо, напротив, трагической направленности.

Такая пародия представлена в спектакле «Лебединое озеро» Чайковского в постановке Мэтью Боурна и в исполнении английской труппы «Пикадилли-балет» (1996). Объект пародирования – русская балетная школа времен Чайковского и Петипа. Эта маленькая сценка – театр в театре или, если угодно, балет в балете – ровно тот случай, когда критика уходит на второй план, а на первом остается лишь восхищение, приправленное легкой долей иронии. Это та пародия, которая, по словам Уилли Рассела, есть похвала, скрытая юмором.

## Музыкальный театр

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенца А.Н.* Беседы о балете // Театр. Книга о новом театре. М., 2008.
2. *Гебен Л.* Разочарованный лес. ОРКРК СПбГТб. № 24233.
3. *Евреинов Н.Н.* Школа остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998.
4. Обзорение театров. № 649. 31.01.1909.
5. «Очарованный лес» // Материалы по истории русского балета: В 2 т. / Сост. М. Борисоглебский. Т. 1. Л., 1938.
6. *Сомов К.А.* Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979.
7. *Старк Э.А. (Зигфрид).* В царстве «спящей красавицы». Театр и искусство. 1914. № 3. С. 57–60.
8. *Т-в Сергей.* Кривое зеркало // Театр и искусство. 1909. № 44. С. 756.
9. *Тихвинская Л.И.* Кабаре и театры миниатюр в России. М., 2005.
10. Хроника // Обзорение театров. № 640. 22.01.1909.
11. *Чистяков А.Д.* Балетоман // Известная и неизвестная эстрада конца XIX — начала XX веков. Каталог фонда цензуры произведений для эстрады Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. 1846–1917 / Сост., вст. ст., коммент. А.А. Лопатина. СПб., 2010. С. 223–228.

### BIBLIOGRAPHY

1. *Benca A.N.* Besedy o balete // Teatr. Kniga o novom teatre. M., 2008.
2. *Geben L.* Razocharovannyj les. ORiRK SPbGTb. № 24233.

## *Музыкальный театр*

3. *Evreinov N.N.* SHkola ostroumiya. Vospominaniya o teatre «Krivoe zerkalo». M., 1998.
4. Obozrenie teatrov. № 649. 31.01.1909.
5. «Ocharovannyj les» // Materialy po istorii russkogo baleta: V 2 t. / Sost. M. Borisoglebskij. T. 1. L., 1938.
6. *Somov K.A.* Pis'ma. Dnevniki. Suzhdeniya sovremennikov. M., 1979.
7. *Stark E.H.A. (Zigfrid).* V carstve «spyashchej krasavicy». Teatr i iskusstvo. 1914. № 3. S. 57–60.
8. T-v Sergej. Krivoe zerkalo // Teatr i iskusstvo. 1909. № 44. S. 756.
9. *Tihvinskaya L.I.* Kabare i teatry miniatyur v Rossii. M., 2005.
10. Hronika // Obozrenie teatrov. № 640. 22.01.1909.
11. *Chistyakov A.D.* Baletoman // Izvestnaya i neizvestnaya ehstrada konca XIX — nachala HKH vekov. Katalog fonda cenzury proizvedenij dlya ehstrady Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj Teatral'noj biblioteki. 1846–1917 / Sost., vst. st., komment. A.A. Lopatina. SPb., 2010. S. 223–228.

