

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.91

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-054-074>

EDN [OFKAEJ](https://www.edn.ru/OFKAEJ)



**Пантомимы в репертуаре
театра миниатюр «Кривое зеркало»:
от теории к практике**

Натэла Исидоровна Енукидзе^{1,2}

¹Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Российская Федерация,

²Государственный институт искусствознания
Москва, Российская Федерация

✉ dekan-itkf@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-0487-7371>



Аннотация. Пантомиму можно по праву считать одним из наиболее новаторских и востребованных театральных жанров Серебряного века. Знаковые постановки 1910-х годов «Шарф Коломбины» Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1910, «Дом интермедий») и «Покрывало Пьеретты» Александра Яковлевича Таирова (впервые — 1913, «Свободный театр»), обе по пьесе Артура Шницлера на музыку Эрнеста Донаньи, вызвали в художественной и театральной среде России огромный резонанс.

С первой из них («Шарф Коломбины») театровед Вадим Анатольевич Щербаков связывает появление в репертуаре «Кривого зеркала» пантомимы Николая Николаевича Евреинова «Четыре мертвеца Фьяметты» (1911). Однако анализ репертуара «Зеркала», а также программные статьи его художественного руководителя Александра Рафаиловича Кугеля конца 1900-х — начала 1910-х годов свидетельствуют, что к жанру пантомимы театр подходил постепенно, активно накапливая теоретический и практический опыт. Собственно пантомиме в репертуаре «Зеркала» предшествовали номера, выполненные в технике силуэта («Полька в стиле Беранже», «Около балета в старину»), мимодрама «Влюбленный Пьеро» и инсценировка арабской сказки «О шести красавицах, не похожих друг на друга». Краткая характеристика этого «предпантомимного эксперимента» «Кривого зеркала» до 1911 года и составляет задачу настоящей статьи.

Ключевые слова: А. Р. Кугель, Н. Н. Евреинов, Вс. Э. Мейерхольд, театр миниатюр «Кривое зеркало», «Четыре мертвеца Фьяметты», «Шарф Коломбины», пантомима

Для цитирования: Енукидзе Н. И. Пантомимы в репертуаре театра миниатюр «Кривое зеркало»: от теории к практике // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 54–74.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-054-074>

Musical Theatre

Original article

**Pantomimes in the repertoire
of the *Crooked Mirror* Miniature Theater:
From theory to practice**

Natela I. Enukidze^{1,2}

¹Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

²State Institute for Art Studies
Moscow, Russian Federation,

✉ dekan-itkf@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-0487-7371>

Abstract. Pantomime can rightfully be considered one of the most innovative and sought-after theatrical genres of the Silver Age. Iconic productions of the 1910s, such as Vsevolod Meyerhold's *Columbine's Scarf* (1910, House of Interludes) and Alexander Tairov's *The Veil of Pierrette* (first staged in 1913 at the Moscow Free Theater)—both based on Arthur Schnitzler's play with music by Ernst von Dohnányi—resonated deeply within Russia's artistic and theatrical circles. Theater scholar Vadim Shcherbakov links the premiere of *Columbine's Scarf* to the appearance of Nikolai Evreinov's pantomime *Fiametta's Four Dead Men* (1911) in the repertoire of the *Crooked Mirror* theater. However, an analysis

of the theater's repertoire and of programmatic articles by its artistic director, Alexander Kugel, from the late 1900s and early 1910s, suggests that the theater approached the genre of pantomime gradually, systematically accumulating both theoretical and practical experience. Actual pantomime in the *Crooked Mirror* repertoire was preceded by performances utilizing silhouette techniques (*Polka in the Style of Béranger, Near the Ballet in the Old Days*), the mimodrama *Pierrot in Love*, and the staging of the Arabian fairy tale *On the Six Beauties Who Were Not Like One Another*. This article aims to provide a brief characterization of the *Crooked Mirror's* "pre-pantomime experiments" leading up to 1911.

Keywords: Alexander R. Kugel, Nikolai N. Evreinov, Vsevolod E. Meyerhold, the Theater of miniatures *Crooked Mirror, Fiametta's Four Dead Men, Columbine's Scarf*, pantomime

For citation: E nukidze, N. I. (2026). Pantomimes in the repertoire of the *Crooked Mirror* Miniature Theater: From theory to practice. *Contemporary Musicology*, 10(1), 54–74. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-054-074>

Введение

История и художественная практика русских кабаре и театров миниатюр в последние десятилетия все чаще привлекают к себе внимание отечественных ученых. Наибольший интерес сосредоточен на наследии ведущих театров малых форм — московской «Летучей мыши», петербургских «Кривого зеркала» и «Бродячей собаки». К ним обращаются театроведы, филологи и культурологи, выявляя специфику отечественных кабарежных моделей по отношению к зарубежным прототипам [1, с. 19–26], анализируя отдельные пьесы из театрального репертуара [2] и жанры [3, с. 47–55.], реконструируя события кабарежной жизни [4, с. 79–110] и биографии ее участников [5, с. 232–252].

Бесценным источником информации для исследователей стали издания, осуществленные под руководством Норы Букс — «Русская развлекательная культура Серебряного века» [6], «Кабарежные пьесы Серебряного века» [7], «Театральные миниатюры Серебряного века» [8], «История кабаре Серебряного века» [9]. Первая представляет собой коллективную монографию, остальные три в целом посвящены публикациям кабарежного репертуара, но в них также содержится богатый фактологический материал — мемуары, статьи из периодической печати, биографические очерки и многое другое.

В центре внимания авторов и публикаторов оказываются самые разные жанры — преимущественно драматические миниатюры и пародии, а также куплеты, стихи, кабарежные песенки. Пожалуй, единственный жанр, почти совсем обделенный вниманием ученых, — это драматическая пантомима, занимавшая в репертуаре театров малых форм пусть и не главное, но вполне достойное место. Единственным исключением на этом исследовательском фоне стала монография Вадима Анатольевича Щербакова, одна из глав которой посвящена знаковой пантомиме в «Кривом зеркале» — «Четырем мертвецам Фьяметты» [10, с. 77–96].

Настоящая статья призвана отчасти восполнить этот пробел; в ней автор обратился к истории теоретического осмысления и к творческой практике пантомим в театре «Кривое зеркало» до 1911 года.

Первые опыты пантомимы в «Кривом зеркале»

18 сентября 1911 года в театре миниатюр «Кривое зеркало» состоялась очередная премьера — пантомима «Четыре мертвеца Фьяметты» в постановке

Николая Николаевича Евреинова с музыкой Дмитрия Акимовича Бигдая. Появление этого спектакля, безусловно, связано с повышенным интересом к языку пластики и его возможностям, наблюдавшимся в русской театральной культуре начала 1910-х годов. Стремление ограничить слово в спектакле или даже вовсе отказаться от него, чтобы приблизиться к имманентным свойствам театра и театральной игры, неоднократно манифестируют в это время художественный руководитель театра «Кривое зеркало» Александр Рафаилович Кугель, критики Сергей Сергеевич Голоушев (Глаголь), Эдуард Александрович Старк (Зигфрид) и др. Но «первым практическим аргументом» в споре «театральности» и «литературщины»¹, по словам Вадима Анатольевича Щербакова, стала нашумевшая постановка Всеволода Эмильевича Мейерхольда по пьесе Артура Шницлера с музыкой Эрнеста Донаньи — «Шарф Коломбины» («Дом интермедий», 1910).

Спектакль Мейерхольда возник на пересечении двух магистральных тенденций в русском искусстве начала XX столетия. Первая — это уже упомянутый интерес к пластике, вторая — актуализация персонажей *commedia dell'arte*, отсылки к которым очевидны в поэзии, драматургии, живописи начала века. Как справедливо отмечает Наталья Борисовна Кириллова, «...культ маски оказался созвучным процессам модернизации социально-культурной сферы России и тем настроениям творческой интеллигенции, которые сложились на рубеже XIX–XX веков» [11].

«Шарф Коломбины» накрепко увязал между собой пантомиму и масочный сюжет², породив варьированные повторения в театральной практике Серебряного века. Как правило, в этом ряду упоминается пантомима «Покрывало Пьеретты» — также по пьесе Шницлера³ и на музыку того же Донаньи, поставленная

¹ Подробнее об этом споре см. [12, с. 33–76].

² Роль темы масок в творчестве Мейерхольда не раз становилась предметом исследования как российских, так и зарубежных ученых. Среди публикаций, в том числе последних лет, отметим статьи Вадима Анатольевича Щербакова [13, с. 252–273], Натальи Борисовны Кирилловой [11, с. 77–93], Юлии Евгеньевны Галаниной и Олега Максимовича Фельдмана [14, с. 364–383], а также исследование К. Муди [15, с. 859–869] и др.

³ Пьесы Артура Шницлера, одного из представителей так называемой драмы настроения, пользовались в России начала XX столетия большим успехом. Неудивительно, что его «Покрывало Пьеретты» привлекло внимание таких мастеров сцены, как Мейерхольд и Таиров. Подробнее о «драме настроения» Шницлера на русских сценах см. [16, с. 1–13]. Кроме того, сочинения Шницлера нередко становились основой для либретто русских опер этого периода. См. об этом [17, с. 115–133; 18, с. 50–67].

Александром Яковлевичем Таировым на сцене Свободного театра в 1913 году⁴. «Четыре мертвеца Фьяметты» известны намного меньше. Вместе с тем спектакль появился на свет в результате непосредственного воздействия «Шарфа Коломбины».

Триумф кабаретной пантомимы Мейерхольда, — пишет Щербаков, — не мог пройти незамеченным в «Кривом зеркале». И Холмская [основательница театра. — *Н. Е.*], и Кугель, и Евреинов захотели иметь свой собственный безмолвный шлягер [10, с. 82].

Представляется все же, что постановка Мейерхольда послужила, скорее, поводом, а не причиной обращения к пантомиме, поскольку в своих статьях конца 1900-х — начала 1910-х годов Кугель проявлял устойчивый интерес к проблемам «литературщины» и «театральности», а также к пантомиме как театральному жанру. Анализируя текущие спектакли сезона 1909/1910 годов, он резюмировал:

Чем больше я думаю, тем более убеждаюсь, что обновление театра должно идти путем укрощения слова <...> Темп, ритм жизни до того ускорены, ... что слово кажется на сцене медлительным, неуклюжим, старомодным. Дайте молнии мгновенных переживаний, и музыку, музыку, и танцы, танцы!..⁵

Симптоматично, что пути к обновлению театрального искусства были расположены, по мнению Кугеля, не только в области пластики, но и в области музыки.

В 1910-м, в своих «Театральных заметках», критик продвигается от танца к пантомиме. Поводом к размышлениям стал трехактный спектакль театра Макса Рейнхардта «Сумурун» на сюжет из «Тысячи и одной ночи»⁶. «Герои, героини, резонеры, *ingénues*, благородные отцы, привыкшие “глаголом жечь сердца людей”, целый вечер двигались, мимировали и жестикулировали под музыку», — с восхищением писал Кугель, спектакля, впрочем, еще не видевший. Однако же он *a priori* уверен, что в нем «были моменты высокого художественного интереса»⁷. Высоко оценивая саму идею пантомимы, критик, истинный «миниатюрист», усомнился в оптимальности полномасштабной постановки: «...я не думаю,

⁴ О разнице трактовок пьесы Шницлера Мейерхольдом и Таировым см. [13, с. 252–273].

⁵ *Ното Новус* (Кугель А. Р.). По театрам // Театр и искусство. 1909. № 41. С. 707.

⁶ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 34. С. 634.

⁷ Там же.

впрочем, что это было сплошь занимательно, трехактная пантомима на целый спектакль — это много»⁸.

Приближаясь к решению проблемы обновления театрального языка, Кугель видит корень всех зол в строгом разделении театрального искусства на жанры («Аще ты актер, то декламируй, аще певец, то пой, и аще балетчик, то танцуй»⁹), а панацеей от этого полагает пресловутый *Gesamtkunstwerk* — синтез искусств в кабаретном воплощении¹⁰. Широкое вовлечение в спектакль музыкального, хореографического и мимического начал кажется ему перспективным и желательным — максимальное ограничение или вовсе отсутствие слова: «...слова нынче стали очень дешевы. <...> В слове отложилась своя рутина. Слово засохло, закаменело»¹¹. Театру, конечно, нужна поэзия, заключает Кугель, но она воплощается не в слове. Он пишет:

[Нужно] найти для романтического, фантастического и мистического элемента театра формы и средства выражения, в которых совершенно отсутствовали бы абстрактные понятия, операции над логическими данными, где бы мысль не отвлекалась ни рассуждением, ни поучением, ни силлогизмами. Музыка? Да, конечно. Но ведь музыка не действительна. Театр же — в действии. Следовательно, пантомима. В пантомиме рассказ действителен, а музыка дает колорит и лирическую окраску. Попробуем!¹²

Призыв Кугеля несколько запоздал. К тому времени, как статья была опубликована (22 августа 1910 года), первый эксперимент в жанре пантомимы на подмостках «Кривого зеркала» уже состоялся. Если верить летописи Марии Каспаровны Яроцкой¹³, мимодрама «Влюбленный Пьеро» увидела свет 17 или 18 января 1909 года. Она была поставлена с музыкой Вормса (с какой именно, установить не удалось) и, по свидетельству летописца, «несмотря на изящество танцев и хорошую музыку... в репертуаре не удержалась»¹⁴.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ О синтетическом типе актера, свободно владеющем как разными историческими стилями, так и различными «жанровыми» навыками, подробно писала в своей монографии Л. И. Тихвинская. См. [19, с. 135].

¹¹ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 34. С. 635.

¹² Там же.

¹³ Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало». Сборник высказываний прессы, театральных деятелей о театре, программы спектаклей театра, состав труппы за период с 1908 по 1918 гг. РГАЛИ, ф. 2352, оп. 1, ед. хр. 62. С. 21.

¹⁴ Там же.

В августе 1910 года Кугель с Зинаидой Васильевной Холмской, путешествуя по Европе, проездом были в Мюнхене и посетили спектакль Рейнгардта «Сумурун», что сподвигло критика к дальнейшим размышлениям. В «Театральных заметках» он, по сути, формулирует отдельные положения своей «теории пантомимы» и даже, возможно, конструирует образ будущих пантомимных миниатюр «Кривого зеркала». Исходной точкой по-прежнему является потенциальный отказ от литературного слова. Вместе с тем критик убедился, что его предположения относительно масштабов этой новой пантомимы верны, и она не должна быть многоактной и длинной:

Рейнгардт не уяснил, по-видимому, еще главного: что пантомима драматического театра, в своем будущем, неразрывно связана с общим движением театра, — его раздроблением, его «миниатюризацией», и что самый язык пантомимы понадобился потому, что это язык телеграфный, стенографический, а не тот язык растянутой эпистолы, которым переписывается театр с публикою посредством литературных дел мастеров...¹⁵

На первый план Кугель выдвигает язык тела и мимические движения, причем, описывая их, прибегает к музыкальной терминологии и тем самым сближает музыку и пластику, которые на сцене намного точнее и ярче выражают поэзию чувства, нежели литературный текст. Большое впечатление произвела на критика актриса Камилла Эйбеншюц, исполнительница роли Сумурун:

Вот она [Сумурун. — Н. Е.] перекинула через плечи Нуральдина руки и скрестила их немного выше кистей. Какое красноречие рук! <...> И глядя на эту музыку рук, на эту гамму каких-то неслышимых звуков, <...> я говорил себе: этого бы не было, если бы она говорила, она не могла бы дать столько тактов *amoroso* и *andante* в замирающей игре рук, если бы она говорила. Тогда это было бы нехудожественно. Музыка речи деспотична и требовательна. Она урезала бы эту часть симфонии¹⁶.

В конечном счете Кугель «уравнивает» музыку и пантомиму, поскольку в последней «...чувства изображаются идеально, как в музыке»¹⁷.

Важно, что новая пантомима предназначена для исполнения именно драматическими актерами, ибо классический танец не дает такого результата, как пластика жестов. Ведь уже упомянутая Эйбеншюц «...совсем не танцует,

¹⁵ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 35. С. 650.

¹⁶ Там же. С. 651.

¹⁷ Там же.

может быть, и танцевать-то как следует не умеет. ...но именно она, а не балетчица, не танцовщица, — она, драматическая актриса, могла без слов дать то, что она дала...»¹⁸

Теоретические рассуждения Кутеля довольно быстро нашли свое применение в творческой практике «Кривого зеркала». «Влюбленный Пьеро» положил начало целой серии экспериментов в области «пантомимических» миниатюр — как с участием слова, так и без него. Мария Каспаровна Яроцкая в своей статье утверждала, что к пантомиме «театр подошел постепенно»¹⁹. С ее точки зрения, собственно пантомиме предшествовали миниатюры, выполненные в технике силуэта — актеры в черном двигались на фоне освещенного экрана.

...Техника наших “Blanc et noir” была очень несложной, — вспоминала З. В. Холмская, — ставился белый задник, натягивалась тонкая сетка, и в середине двигались одетые во все черное исполнители пасторалей, дуэтов или хореографических миниатюр, создавая красивое и оригинальное впечатление живых силуэтов. Привыкшая искать в «Кривом зеркале» непременно что-нибудь смешное, сатирическое, пародийное, публика смотрела с неменьшим интересом и на наши опыты в области серьезного [20, с. 131].

В «Польке в стиле Беранже» (1910) на экране изображалась скромная комната, в которой сидит за работой швея. С появлением художника она «отвлекается от работы и постепенно развеселясь, танцует польку»²⁰.

Второй силуэт, поставленный в том же сезоне на музыку Бенжамена Годара, представлял собой изящную стилизацию:

Экран изображал кружевной веер, и на нем две черные фигуры — маркиз и балерина. Маркиз пел, как он, сидя в балете близ короля, влюбился в пастушку с овечкой. Актрисе под романс маркиза пришлось изображать, как она пасет овечку со звоночком на шее²¹ (*Иллюстрация 1*).

Несмотря на присутствие слова, Яроцкая расценивает этот номер как пантомимный, имевший, к тому же, большой успех у публики и продержавшийся

¹⁸ Там же.

¹⁹ Яроцкая М. К. Пантомимы, поставленные в дореволюционный период театра «Кривое зеркало». Рукописный отдел ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 396. С. 1.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

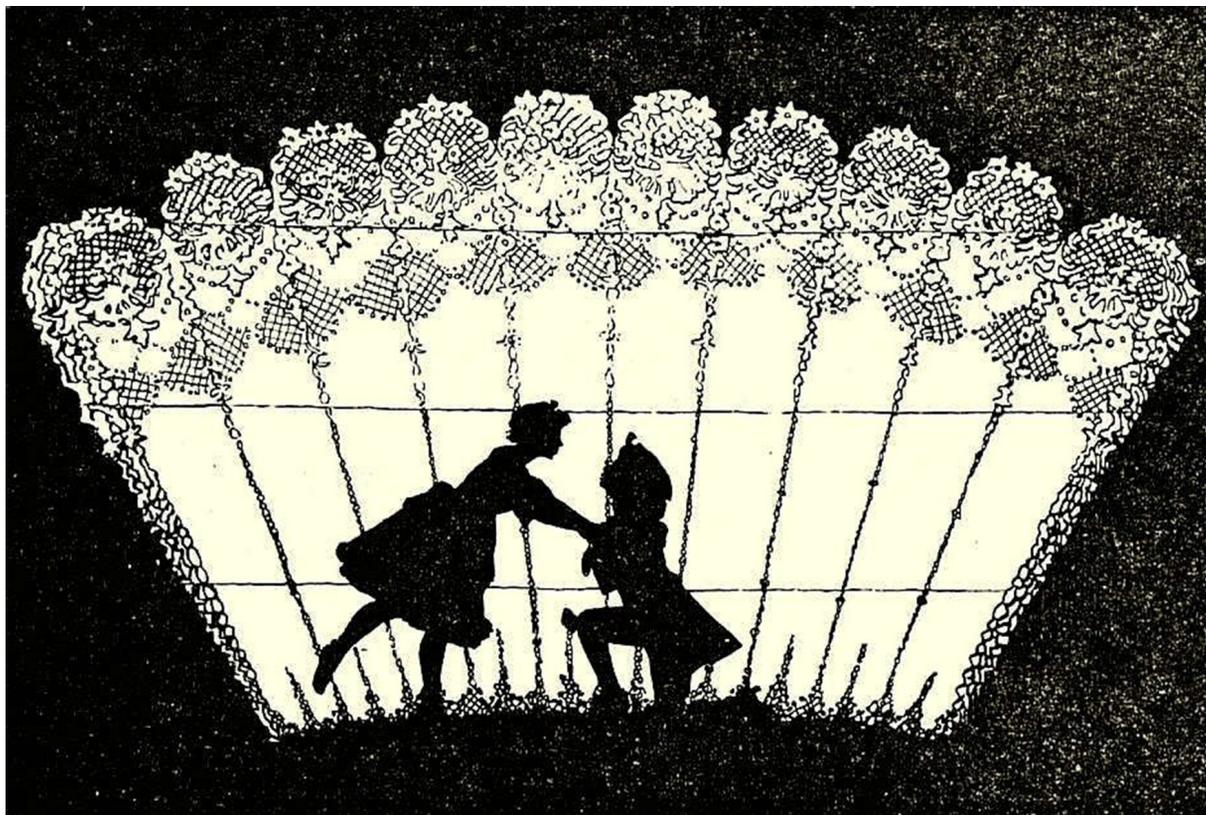


Иллюстрация 1. Около балета в старину. Балерина — М. К. Яроцкая,
Маркиз — А. С. Абрамян (Театр и искусство. 1910. № 51. С. 1000)

в репертуаре с 1910 по 1912 годы. Критика также по достоинству оценила изящный «пустячок»:

Балет переносит нас в эпоху «короля солнца», — писал рецензент журнала «Театр и искусство». — Маркиз поет перед балериной, уверяя ее в любви. Балерина грациозно отвечает ему на языке балета. Музыка Годара превосходна, и вся эта прелестная картина XVIII века с его поэзией — представляет собою красивое видение, некоторый синтез искусств, в котором сочетаются музыка, пение, танцы и живопись. Успеху сопутствует исполнение г-жи Яроцкой (балерина) и красивое пение г-жи [Астры (Азры)] Абрамян (маркиза)²².

²² А. Б. Кривое зеркало // Театр и искусство. 1910. № 51. С. 988.

Уделяя внимание силуэтам как непосредственным предшественникам пантомимы, Яроцкая, однако, не упоминает «Вальс Ланнера», появившийся в программе 3 февраля 1909 года в исполнении «г. Икара [Николая Федоровича Барабанова] и г-жи [Елизаветы Алексеевны] Нелидовой» и обозначенный анонимным хроникером в «Обзрении театров» именно как пантомима²³.

«О шести красавицах, не похожих друг на друга»

На пути к «Мертвецам Фьяметты» в «Кривом зеркале» осуществили еще один эксперимент по сочетанию слова, звука и пластики. В первый же сезон своей работы в театре (1910) Евреинов поставил инсценировку арабской сказки Магоммада Эль Басри «О шести красавицах, не похожих друг на друга» со своей собственной музыкой, декорациями и костюмами Михаила Николаевича Яковлева²⁴.

Не исключено, что обращение к этому источнику могло быть отчасти «спровоцировано» впечатлениями Кугеля от рейнхардтовской «Сумурун», поскольку оба сюжета роднит пряная восточная экзотика. Однако режиссер в своих воспоминаниях приводит другой аргумент. Ему хотелось в первый свой сезон в «Кривом зеркале» «...блеснуть постановкой пьесы, успех которой составляло не одно лишь остроумие диалога и действия, но и живописно-театральное представление...» [21, с. 140].

К слову сказать, никакого особого остроумия в пьесе не наблюдается, да и сюжет ее весьма незатейлив. Три пары наложниц в гареме — Белая (Белая Луна) и Черная (Уголек в огне), Полная (Полная Луна) и Тонкая (Райская Гурия), Златокудрая (Солнце Дня) и Чернокудрая (Зеница Ока) борются за внимание прекрасного юноши Али Эль Ямани. Они состязаются в изящных, по-восточному цветистых речах, пении и танцах, — с тем, чтобы юноша выбрал

²³ Хроника // Обозрение театров. № 653. 04.02.1909. С. 8. В «Летописи...» М. К. Яроцкой номер обозначен как «мимическая драма».

²⁴ Согласно комментариям Ольги Александровны Краевой к публикации воспоминаний Холмской, «сказка входит в цикл Тысячи и одной ночи, в русском переводе называется «Рассказ о шести невольницах» <...> Евреинов пользовался французским шестнадцатитомным изданием: Mardrus J.-Ch. Le livre des mille nuits et une nuit / Ed. de la Revue blanche puis Fasquille, 1899–1903» [20, с. 130]. В обширном и разнообразном творчестве Евреинова музыка играла далеко не последнюю роль. В дореволюционный период он время от времени писал музыку к сценическим миниатюрам; в их числе опера-пародия «Сладкий пирог» и музыкальная комедия «Беглая» (нотные материалы хранятся в ГЦТМ имени Бахрушина). Подробнее о Евреинове-композиторе см.: [22, с. 38–49; 23, с. 122–139].

из них прекраснейшую. Такая фабула заключала в себе скрытую дивертисментность, которая показалась режиссеру уместной в силу внеэстетических причин, поскольку Холмская была, с его точки зрения, привержена дивертисменту.

Основной драматургический прием, которым воспользовался Евреинов, заключался в определенной дистанцированности действия от слова. В инсценировку был введен рассказчик (Сказочник), опять-таки по-восточному неспешно излагавший историю и напрямую обращающийся к зрителям; сценографически он был изолирован от собственно действия (*Иллюстрация 2*). По мере того, как Сказочник рассказывал, персонажи пьесы иллюстрировали его слова: «Все действующие лица, — несколько раз отмечает Евреинов в ремарках, — ведут себя согласно словам рассказчика»²⁵.

Таким образом, речь шла об иллюстрировании слова средствами театрального действия. Этот прием был расценен Кугелем как новаторский, но, к сожалению, критика новации не заметила:

Вот Н. Н. Евреинов инсценировал сказку Шахразады «О шести красавицах, не похожих друг на друга», — пишет Кугель в своих «Заметках», — где чтец в образе арабского рассказчика читает повествование, в то время как сзади разыгрывается сказка. <...> А ведь я ни слова нигде не прочел о том, что опыт г. Евреинова оригинален, словно давно все театры так делают, и все это старо, как изобретение книгопечатания и китайской туши²⁶.

«Сказку о шести красавицах», разумеется, нельзя безоговорочно назвать пантомимой. Однако в этом своеобразном кабаретном синтезе движение играло немалую роль, а слово, наоборот, было несколько ослаблено и отчасти выведено за рамки театрального действия. Если ориентироваться на либретто инсценировки, хранящейся в фонде драматической цензуры Санкт-Петербургской театральной библиотеки, то приходится признать, что собственно мимическая часть спектакля разработана достаточно подробно, хотя и несколько, на мой взгляд, наивно²⁷.

²⁵ О шести красавицах, не похожих друг на друга. Сказка Магоммада Эль Бассри в инсценировке Н. Евреинова. ОРиРК СПбГТБ. Машинопись. С. 3.

²⁶ *Ното Новус* [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1910. № 42. С. 786.

²⁷ Впрочем, не исключено, что подобный «наив» был сознательной художественной задачей режиссера, стремившегося стилизовать условную восточную пластику.



Иллюстрация 2. Сказка о шести красавицах, не похожих друг на друга.
Сказочник (в правом нижнем углу) — Лев Александрович Фенин
(Театр и искусство. 1910. № 41. С. 761)

Вот как, например, выступает со своим дивертисментным номером Черный Уголек:

Черная [обращаясь к своей сопернице Белой Луне. — Н.Е.]. (*сложив руки, подносит их к лицу*). Знаешь ли ты, о, невежественная, то место Корана, где Аллах клянется мраком ночи и светом дня?.. Так вот (*шаг вперед и руки вперед*), в этой клятве он упомянул сначала ночь, а потом уже день. И Аллах не поступил бы так (*протягивает руку к плечу*), если бы первенство дня ему было дороже. И когда же (*руки вперед*) собираются друзья, как не ночью. И кому (*две руки у лица, наклоняясь вперед*) обязаны влюбленные за сокрытие их ласк, как не ночи любезной!²⁸

Еще более детально разработан «монолог» Полной:

Полная. Слава Аллаху (*руки за голову, сладострастно*), начинившему мою кожу жиром, от которого вблизи и вдали пахнет росным ладаном,

²⁸ О шести красавицах, не похожих друг на друга. С. 6.

и не отказавшему мне в виде опоры (*правая рука опускается напряженно*) в достаточном количестве мускулов, чтобы в случае надобности я могла дать врагу такой (*показывает*) удар кулаком, который сразу (*руки выразительно опускаются*) превратил бы его в мармелад из айвы. (*Все смеются. Рука Полной вперед*). Не смейтесь. Мудрецы сказали, что радость жизни состоит из трех вещей (*загибает пальцы*): вкушать мясо, обнимать мясо и сливаться с мясом. Сам Аллах (*руки вверх*) в своей книге одобряет жир, когда велит приносить в жертву (*руки вниз*) жирных баранов, жирных ягнят и (*руки в бок*) жирных телят. (*Скрестив руки, голову вверх, задорно*) Слышал ли кто-нибудь, чтобы у мясника потребовали тощего мяса?²⁹

Если судить по отзывам в прессе, то этот детально разработанный мимический язык тоже не привлек к себе внимания. Упоминали исполнителя роли рассказчика («...великолепна фигура сказочника Фенина»³⁰), сценографию («...выдержаны и красочны оригинальные костюмы»³¹, «...хороши декорации»³²) и мельком актерскую игру, которая «недурна», а также «г-жу Баторскую, прекрасно исполнившую роль Белой красавицы, и г-жу Абрамян, мило спевшую романс»³³. Обозреватель «Петербургского листка» отметил красивую постановку. О музыке же Евреинова — ни слова. Можно предположить, что она не привлекла к себе внимания ввиду своей прикладной функции или не очень высокого качества. Однако проверить такое предположение на сегодняшний день невозможно: клави́р (или партитуру), ежели таковые существовали, пока обнаружить не удалось.

Открытым остается вопрос и об общей оценке инсценировки современниками. «Петербургский листок» кратко констатирует, что поэтическая «Сказка о шести красавицах» имела успех³⁴. Рецензент «Театра и спорта», укрывшийся под псевдонимом «Старый Воробей», таких сведений не приводит, но, по его мнению, несмотря на красочную сценографию и недурную игру, пьесе недостает высокого художественного уровня и цельности:

²⁹ Там же. С. 7.

³⁰ *Старый Воробей* // Театр и спорт. 1910. 3 октября. Цит. по: Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало». С. 90.

³¹ Там же.

³² Петербургский листок. 1910. 2 окт. № 270. Цит. по: Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало». С. 91.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

...Чтобы такая живая картина захватывала, — пишет он, — требует[ся], чтобы каждый элемент искусства: танец, пение, декламация, наконец, самая «красота» были на высоте общей задачи. С внешней стороны не дано иллюзии восточной красоты, где все построено на восточной неге и пластике состоящих перед своим повелителем райских гурий³⁵.

Резюме

«Сказка о шести красавицах» прожила не слишком долгую сценическую жизнь и не была по достоинству оценена ни критиками, ни, вероятно, публикой. Однако для самого театра это был важный шаг на пути к драматической пантомиме. Ослабление литературного слова и вывод его за границы театрального действия, детальная проработка пластического сюжета, предназначение спектакля для исполнения именно драматическими актерами — все основные пункты теоретической программы Кутеля реализовались в этой постановке. Оставалось лишь полностью отказаться от слова и привлечь «масочный сюжет» с тем, чтобы полностью ответить на запросы времени. Такая пантомима появилась в репертуаре «Кривого зеркала» в 1911 году — «безмолвный шлягер», по выражению Щербакова, — «Четыре мертвеца Фьяметты».

Список литературы

1. *Слуцкая Е. А.* Театры-кабаре: путь из Европы в Россию // Архивариус. 2021. Т. 7, № 3 (57). С. 19–26.
2. *Архангельская Р. И.* Режиссерская буффонада н.и. евреина «реvisor» в кабаре «кривое зеркало» как ранний эксперимент режиссерской интерпретации классики // Universum: филология и искусствоведение. 2025. № 1 (127). С. 19–22.
<https://doi.org/10.32743/UniPhil.2025.127.1.19022>
3. *Слуцкая Е. А., Почуйко О. В., Хведченя А. А.* Театр-кабаре в дореволюционной России и его жанровое своеобразие // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 1. С. 47–55.
4. *Шекалов В. А.* Прима-балерина спускается в подвал: «вечер танцев XVIII века» Тамары Карсавиной в «Бродячей собаке» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1 (60). С. 79–110.

³⁵ *Старый Воробей* // Театр и спорт. 1910. 3 октября. Цит. по: *Яроцкая М. К.* Летопись театра «Кривое зеркало». Цит. соч. С. 90.

5. Кузнецова О. А. «Детские годы» «Летучей мыши» // Эстрада сегодня и вчера: сб. статей. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. Выпуск 3: О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков / ред.-сост. О. А. Кузнецова, Е. А. Сариева, Е. В. Савицкая. С. 232–252.
6. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / Э. Анри-Сафье, И. З. Белобровцева, Н. А. Богомолов и др.; сост. Н. Я. Букс, Е. Н. Пенская; отв. ред. Е. Я. Курганов; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». 2-е изд. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018.
<https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1749-9>
7. Кабаретные пьесы Серебряного века / сост., подг. текста, вступ. статья, биограф. очерки и примеч. Н. Букс при участии И. Лоцилова. М.: ОГИ, 2018.
8. Театральные миниатюры Серебряного века / сост., подг. текста, вступ. статья, биограф. очерки и примеч. Н. Букс. М.: ОГИ, 2020.
9. История кабаре Серебряного века: сб. науч. статей и публикаций / сост. Н. Букс. М.: ОГИ, 2021.
10. Щербаков В. А. Маленький большой гиньоль // В. А. Щербаков. Пантомимы Серебряного века. СПб.: Санкт-Петербургский театральный журнал, 2014. С. 77–96.
11. Кириллова Н. Б. Роль маски в художественной культуре России эпохи Серебряного века // Культура и искусство. 2020. №5. С. 77–93.
<https://doi.org/10.7256/2454-0625.2020.5.32950>
12. Щербаков В. А. Поиски языка театра // В. А. Щербаков. Пантомимы Серебряного века. СПб.: Санкт-Петербургский театральный журнал, 2014. С. 33–76.
13. Щербаков В. А. Русский миф о Commedia dell'Arte. Пролог // Вопросы театра. Prosaenium. 2019. № 3–4. С. 252–273.
14. Галанина Ю., Фельдман О. Мейерхольд в работе над пантомимой «Влюбленные» // Вопросы театра. Prosaenium. 2019. № 1–2. С. 364–383.

15. *Moody C.* Vsevolod Meyerhold and the “Commedia dell’arte” // The Modern Language Review. 1978. Vol. 73, № 4. P. 859–869.

<https://doi.org/10.2307/3727599>

16. *Кириллова А. С.* Понятие «драма настроения» в отечественной критике конца XIX — начала XX веков на примере драматургии А. Шницлера // Русская филология и национальная культура. 2023. № 2 (7). С. 1–13.

17. *Шабшаевич Е. М.* Две «Женщины с кинжалом»: оперы М. А. Остроглазова и В. И. Ребикова на сюжет А. Шницлера // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 3. С. 115–133.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-115-133>

18. *Шабшаевич Е. М.* Из истории публикации оперы «Женщина с кинжалом»: В. И. Ребиков — Б. П. Юргенсон — А. Шницлер // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 50–67.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067>

19. *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России: 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005.

20. *Холмская З. В.* «Кривое зеркало» // История кабаре Серебряного века: сб. науч. статей и публикаций / сост. Н. Букс. — М.: ОГИ, 2021. С. 74–207.

21. *Евреинов Н. Н.* В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1998.

22. *Свиридовская Н. Д.* Н. Евреинов и оперетта: точка пересечения // Музыковедение. 2021. № 3. С. 38–49.

<https://doi.org/10.25791/musicology.3.2021.1183>

23. *Свиридовская Н. Д.* Николай Евреинов и оперный театр: штрихи к творческой биографии // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 122–139. <https://doi.org/10.34690/40>

Reference

1. Slutskaya, E. A. (2021). Theatre-cabarets. From Europe to Russia. *Archivarius*, 7(3), 19–26. (In Russ.).
2. Arkhangel'skaya, R. I. (2025). Director N.I. Evreinov's Buffoonery *The Government Inspector* at the Cabaret *Crooked Mirror* as an early experiment in directorial interpretation of the classics. *Universum: Philology and Art History*, (1), 19–22. (In Russ.).
<https://doi.org/10.32743/UniPhil.2025.127.1.19022>
3. Slutskaya, E. A., Pochuyko, O. V., & Khvedchenya, A. A. (2020). Cabaret theater in pre-revolutionary Russia and its genre originality. *Society. Environment. Development*, (1), 47–55. (In Russ.).
4. Shekalov, V. A. (2019). The prima ballerina descends into the basement: Tamara Karsavina's "Evening of 18th-century Dances" at the "Stray Dog". *Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*, (1), 79–110. (In Russ.).
5. Kuznetsova, O. A. (2020). "Childhood years" of the "Chauve-Souris" (The Bat). In O. A. Kuznetsova, E. A. Sarieva, & E. V. Savitskaya (Eds.), *Estrada segodnya i vchera. Vyp. 3: O nekotorykh estradnykh zhanrakh XX–XXI vekov* [Variety Stage Today and Yesterday. Vol. 3: On some variety genres of the 20th–21st centuries] (pp. 232–252). State Institute for Art Studies. (In Russ.).
6. Kourganov, E. Ya., Buks, N. Ya., & Penskaya, E. N. (Eds.). (2018). *Russian entertainment culture in the Silver Age (1908–1918)* (2nd ed.) National Research University Higher School of Economics Publishing House. (In Russ.). <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1749-9>
7. Buks, N. (Ed.). (2018). *Kabaretnye pesy Serebryanogo veka* [Cabaret plays of the Silver Age] (With the participation of I. Loshchilov). OGI Publ. (Ob"edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo). (In Russ.).
8. Buks, N. (Ed.). (2020). *Teatralnye miniatyury Serebryanogo veka* [Theater miniatures of the Silver Age]. OGI Publ. (Ob"edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo). (In Russ.).
9. Buks, N. (Ed.). (2021). *Istoriya kabare Serebryanogo veka* [History of the Silver Age Cabaret]: *Coll. of scientific articles and publications*. OGI Publ. (Ob"edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo). (In Russ.).
10. Shcherbakov, V. A. (2014). Malenkiy bolshoy ginyol [Small Grand Guignol]. In V. A. Shcherbakov, *Pantomimy Serebryanogo veka* [Pantomimes of the Silver Age] (pp. 77–96). Saint Petersburg Theater Journal. (In Russ.).

11. Kirillova, N. B. (2020). The role of the mask in the art culture of the Russia Silver Age. *Culture and Art*, (5), 77–93. (In Russ.).
<https://doi.org/10.7256/2454-0625.2020.5.32950>
12. Shcherbakov, V. A. (2014). Poiski yazyka teatra [Search for the language of theater]. In V. A. Shcherbakov, *Pantomimy Serebryanogo veka* [Pantomimes of the Silver Age] (pp. 33–76). Saint Petersburg Theater Journal. (In Russ.).
13. Shcherbakov, V. A. (2019). Russian myth about Commedia dell’Arte. Prologue. *Problems of the Theatre. Proscenium*, (3–4), 252–273. (In Russ.).
14. Galanina, Yu., & Feldman, O. (2019). Meyerhold in work on the pantomime *The Lovers*. *Problems of the Theatre. Proscenium*, (1–2), 364–383. (In Russ.).
15. Moody, C. (1978). Vsevolod Meyerhold and the “Commedia dell’arte”. *The Modern Language Review*, 73(4), 859–869.
<https://doi.org/10.2307/3727599>
16. Kirillova, A. S. (2023). The concept of “drama of mood” in domestic criticism of the late 19th – early 20th centuries on the example of A. Schnitzler’s dramaturgy. *Russian Philology and National Culture*, 2(7), 1–13. (In Russ.).
17. Shabshaevich, E. M. (2025). Two *Frauen mit dem Dolche*: Operas by Mikhail Ostroglazov and Vladimir Rebikov based on the play by Arthur Schnitzler. *Contemporary Musicology*, 9(3), 115–133.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-115-133>
18. Shabshaevich, E. M. (2024). From the history of the publication of the opera *The Woman with the Dagger*: Vladimir Rebikov – Boris Jurgenson – Arthur Schnitzler. *Contemporary Musicology*, 8(2), 50–67.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067>
19. Tikhvinskaya, L. I. (2005). *Povsednevnyaya zhizn teatralnoy bogemy serebryanogo veka: Kabare i teatry miniatyur v Rossii: 1908–1917* [Everyday life of the theatrical bohemia of the Silver Age: Cabarets and miniature theaters in Russia: 1908–1917]. Molodaya gvardiya Publ. (In Russ.).
20. Kholmskaya, Z. V. (2021). “Krivoye zerkalo” [Crooked Mirror]. In N. Buks (Comp.), *Istoriya kabare Serebryanogo veka* [History of the Silver Age cabaret]: Coll. of scientific articles and publications (pp. 74–207). OGI. (Ob”edinennoe gumanitarnoe izdatel’stvo). (In Russ.).

21. Evreinov, N. N. (1998). *V shkole ostroumiya: Vospominaniya o teatre "Krivoye zerkalo"* [In the school of wit: Memories of the Crooked Mirror Theater]. Iskusstvo Publ. (In Russ.).

22. Sviridovskaya, N. D. (2021). N. Evreinov and operetta: The point of intersection. *Musicology*, (3), 38–49. (In Russ.).

<https://doi.org/10.25791/musicology.3.2021.1183>

23. Sviridovskaya, N. D. (2020). Nikolay Evreinov and the opera house: touches on the creative biography. *Musical Academy*, (1), 122–139. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/40>

Сведения об авторе:

Енукидзе Н. И. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных; сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания

Information about the author:

Natela I. Enukidze — Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music History Department, Russian Gnesin Academy of Music; Music History Department, State Institute for Art Studies

Статья поступила в редакцию 20.01.2026;
одобрена после рецензирования 19.02.2026;
принята к публикации 10.03.2026.

The article was submitted 20.01.2026;
approved after reviewing 19.02.2026;
accepted for publication 10.03.2026.