

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.91

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-085-104>

EDN [FNGGIQ](#)



**«Четыре мертвеца Фьяметты» Н. Н. Евреинова:
из истории пантомимы в театре миниатюр
«Кривое зеркало»**

Натэла Исидоровна Енукидзе^{1,2}

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

²Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ dekan-itkf@gnesin-academy.ru,

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



Аннотация. Драматическая пантомима, стимулом к развитию которой стала постановка Всеволода Эмильевича Мейерхольда «Шарф Коломбины» («Дом интермедий», 1910), в репертуаре театра миниатюр «Кривое зеркало» заняла пусть не лидирующее, но значимое место. Первая «масочная» кривозеркальная пантомима — «Четыре мертвеца Фьяметты» Николая Николаевича Евреинова — увидела свет рампы в 1911 году и, по мнению театроведа Вадима Анатольевича Щербакова, своим появлением была обязана спектаклю Мейерхольда.

Вместе с тем премьере предшествовали программные статьи о пантомиме художественного руководителя театра Александра Рафаиловича Кугеля, опубликованные на страницах журнала «Театр и искусство», а также небольшие «предпантомимные» эксперименты, в том числе инсценировка арабской сказки «О шести красавицах, не похожих друг на друга». Настоящая статья посвящена анализу сюжетных мотивов «Четырех мертвецов Фьяметты» и их связи с «Шарфом Коломбины». В качестве дополнительного источника рассмотрен «этюд в 1 действии» «Декамерона час, Любовная трагикомедия про Цеппо ди Мино», поставленный в «Кривом зеркале» 24 января 1911 года. В заключении работы кратко представлены другие кривозеркальные пантомимы, в том числе пантомима Евреинова «Коломбина сего дня».

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

Благодарности: Пользуясь случаем, автор выражает глубокую признательность старшему научному сотруднику Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ), хранителю отдела рукописей и документов Ольге Александровне Краевой за постоянную информационную поддержку и деятельную консультативную помощь.

Для цитирования: Енукидзе Н. И. «Четыре мертвеца Фьяметты» Н. Н. Евреинова: из истории пантомимы в театре миниатюр «Кривое зеркало» // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 85–104. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-085-104>

Music Theatre

Original article

***Fiametta's Four Dead Men* by Nikolai Evreinov:
From the History of Pantomime
at the *Crooked Mirror* Miniature Theatre**

Natela I. Eņukidze^{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. Dramatic pantomime, shaped in large part by Vsevolod Meyerhold's 1910 production of *Columbine's Scarf* at the House of Interludes, held a modest yet meaningful place in the repertoire of the *Crooked Mirror* Miniature Theatre (St. Petersburg). Nikolai Evreinov's *Fiametta's Four Dead Men*, the theatre's first commedia dell'arte pantomime, premiered in 1911 and, as theatre historian Vadim Shcherbakov notes, grew out of this same experiment. The premiere was preceded by Alexander Kugel's programmatic essays on pantomime in *Teatr i Iskusstvo* [*Theatre and Art*] and by several small-scale exploratory productions,

including a staged adaptation of *The Tale of the Six Beauties Who Were Not Like One Another*. This article analyzes the narrative motifs of *Fiametta's Four Dead Men* and their relationship to *Columbine's Scarf*. The article also examines the étude in one act, *An Hour of the Decameron: A Love Tragicomedy about Zeppo di Mino*, staged at the *Crooked Mirror* on 24 January 1911. The conclusion briefly surveys other pantomimes produced at the *Crooked Mirror*, including Evreinov's *Columbine of Today*.

Keywords: Alexander Kugel, Nikolai Evreinov, Vsevolod Meyerhold, *Crooked Mirror* Miniature Theatre, *Fiametta's Four Dead Men*, *Columbine's Scarf*, *Columbine of Today*, dramatic pantomime

Acknowledgments. The author gratefully acknowledges Olga A. Kraeva, Senior Research Fellow at Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music (SPbGMTiMI) and curator of the *Manuscripts and Documents Collection*, for her generous advice and expert archival support.

For citation: Enukidze, N. I. (2026). *Fiametta's Four Dead Men* by Nikolai Evreinov: From the history of pantomime at the *Crooked Mirror* Miniature Theatre. *Contemporary Musicology*, 10(2), 85–104.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-085-104>

Введение

В истории драматической пантомимы — жанра, востребованного в русской театральной культуре Серебряного века¹, — исследователи выделяют, как правило, два знаковых спектакля: «Шарф Коломбины» в постановке Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1910, «Дом интермедий») и «Покрывало Пьеретты» Александра Яковлевича Таирова (1913, Свободный театр). В основу обеих постановок было положено сочинение Артура Шницлера², в обоих случаях использовалась музыка Эрнеста Донаньи.

С «Шарфом Коломбины», по мнению театроведа Вадима Анатольевича Щербакова, связано появление масочной пантомимы в репертуаре театра-кабаре «Кривое зеркало» — миниатюры Николая Николаевича Евреинова «Четыре мертвеца Фьяметты».

Вместе с тем к ее постановке «Кривое зеркало» подошло постепенно, накопив некоторый собственный опыт — в творческом багаже театра уже существовали номера, выполненные в технике силуэта, мимодрама «Влюбленный Пьеро» и инсценировка арабской сказки «О шести красавицах, не похожих друг на друга»³. А появление мейерхольдовского «Шарфа Коломбины»⁴ и его несомненный успех стимулировали творческую фантазию художественного руководителя театра Кугеля и режиссера Евреинова.

Однако, насколько можно судить, ни тот, ни другой об этой постановке в 1910 году публично не высказывались⁵. А на страницах журнала «Театр и искусство» (собственная критическая «трибуна» Кугеля) есть единственный отзыв о спектакле Мейерхольда, подписанный инициалами «NN»:

¹ О значении маски в культуре Серебряного века см. [1, с. 77–93].

² Интерес к творчеству Шницлера был одной из характерных примет Серебряного века. Его драматические пьесы не только ставились в русских театрах, но и неоднократно использовались в качестве основы для оперных либретто. См. об этом [2, с. 1–13; 3, с. 115–133; 4, с. 50–67].

³ Подробнее об этих постановках «Кривого зеркала», а также о теории пантомимы, разрабатываемой художественным руководителем театра А. Р. Кугелем см. [5, с. 54–74].

⁴ Подробно о спектакле Вс. Э. Мейерхольда см. [6, с. 49–76; 7, с. 96–105].

⁵ Н. Н. Евреинов отдал должное спектаклю Мейерхольда много лет спустя, в своих воспоминаниях о театре «Кривое зеркало» [8, с. 122].

Центр спектакля [«Дома интермедий». — Н. Е.] занимает пантомима Шницлера «Шарф Коломбины», инсценированная неким, как значится в программе, «доктором Дапертутто». Доктор Дапертутто и есть, собственно, автор пантомимы, так как от Шницлера осталось здесь мало. Пантомима эта шла с большим успехом в королевском театре в Дрездене и навеяна, очевидно, трагедией Шницлера «Покрывало Беатрисы». Для того чтобы присутствовавшие на спектакле «Дома интермедий» могли судить о том, насколько изображенное разнится от пантомимы Шницлера, расскажем в нескольких словах содержание хотя бы второй картины. Перро отравился. Коломбина танцует, стараясь отогнать от себя страшное воспоминание. Вдруг посреди веселья меркнут наполовину свечи, и перед нею в виде призрака появляется Перро. Бледный, неподвижный, он пристально смотрит на нее, невидимый для других. Она в ужасе бежит к буфету, чтобы выпить стакан вина и придать себе мужества, но вместо буфетчика перед нею встает фигура Перро. Стакан падает из ее руки и разбивается вдребезги. Собрав последние силы, она снова пускается в пляс, но и тут Перро появляется перед нею, и на этот раз с ее вуалью в руках, и пр.⁶

Изложение сюжета второй картины «Шарфа Коломбины» в целом соответствует действительности, однако в тексте сквозит скрытое неодобрение. Анонимный рецензент как будто призывает читателя разделить с ним весь абсурд этого сюжета и в заключение резюмирует:

И вообще, мысль поставить эту пантомиму на крошечной сцене под рояль с неопытной мимисткою, хотя очень недурно танцующей, исполнительницей (г-жа [Евгения Александровна] Хованская) — более смелая, нежели основательная. Не могут спасти ни очень красивые и оригинальные декорации г. Сапунова, ни очень милые изящные костюмы⁷.

Разделяла ли редакция «Театра и искусства» мнение рецензента, мы вряд ли уже узнаем. Однако все же удивительно появление этой не слишком-то положительной рецензии именно в кутелевском издании.

*«Шарф Коломбины» и «Мертвецы Фьяметты»:
общее и особенное*

Итак, по следам «Шарфа Коломбины» в 1911 году «Кривое зеркало» также обратилось к «масочной» пантомиме.

⁶ [Н. Н.] Дом интермедий // Театр и искусство. 1910. № 42. С. 774. Здесь и далее сохранены орфография и пунктуация первоисточника.

⁷ Там же.

Краткий пересказ сценария евреинового спектакля приводит Мария Каспаровна Яроцкая⁸.

Венеция — карнавал. В бедной комнате на сундуке сидит старик-портной, у окна молодая жена. Уходя, старик запирает дверь на ключ. Фьяметта открывает окно, врывается карнавальная музыка, на призыв Фьяметты в окно впрыгивают три арлекина⁹. Начинается веселье и танцы. Но старик уже ключом сейчас откроет дверь, положение безвыходное, и юноши один за другим прячутся в сундуке. Чтобы они не задохнулись, Фьяметта успевает вложить камешек под крышку сундука. Старик, войдя, заподозрив что-то неладное, притягивает Фьяметту к себе на сундук и, заметив щель, выбрасывает камень и торжествующе уходит, заперев дверь. В ужасе Фьяметта убеждается, что в сундуке три мертвеца.

В окно она видит нищего, соблазняет его деньгами, умоляет выбросить мертвых в канал, нищий выбрасывает также и входящего в дверь старика. Сцену заканчивает Фьяметта тарантеллой¹⁰.

Пересечения с мейерхольдовским спектаклем очевидны прежде всего в трактовке персонажей, ибо, согласно сценарию, Фьяметта была одета в костюм Коломбины, а ее муж — в костюм Пьеро. Намечался извечный любовный треугольник — Пьеро, Арлекин и Коломбина, как, собственно, это и было в «Шарфе». Однако Евреинов, истинный адепт театральности, переворачивал этот треугольник с ног на голову: все трое любовников Фьяметты также были облачены в костюмы Пьеро, и, следовательно, количество этих персонажей «учетверилось» (*Иллюстрация 1*).

Еще одно обстоятельство сближает обе пантомимы: трагические события в жизни главных персонажей происходят на фоне искрометного праздника.

⁸ Яроцкая М. К. Пантомимы, поставленные в дореволюционный период театра «Кривое зеркало» // Рукописный отдел Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (РО ГЦТМ). Ф. 396. Л. 2.

⁹ Здесь мемуаристку, по-видимому, подвела память. В составленной ею «Летописи...» указаны не три арлекина, а три пьеро. См.: 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. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 1.

¹⁰ Более подробно с сюжетом пантомимы можно ознакомиться в исследовании В. А. Щербакова «Пантомима Серебряного века», пересказавшего его в опоре на сценарий, хранящийся в фондах Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. См. [6, с. 82–93].



Иллюстрация 1. «Четыре мертвеца Фьяметты». Рис. А. М. Любимова.
Театр и искусство. 1911. № 39. С. 726

В «Шарфе Коломбины» это свадебное торжество по случаю бракосочетания Коломбины и Арлекина, в «Мертвецах» — венецианский карнавал. Впрочем, эти праздники трактованы режиссерами по-разному. Мейерхольд показывает бал на сцене, напрямую сталкивая трагическую фабулу с комическим фоном и достигая этим мощного эмоционального эффекта — недаром он снабдил «Шарф Коломбины» подзаголовком «трагический балаган». В постановке Евреинова карнавал бушует за сценой — как символ радости жизни и свободы, манящей к себе Коломбину-Фьяметту.

Есть и еще одно связующее звено — быть может, случайное, но явно симптоматичное. Партии мейерхольдовской Коломбины и еврейновской Фьяметты исполнила одна и та же актриса — та самая «неопытная мимистка» Евгения Хованская, о которой упоминал анонимный рецензент «Шарфа Коломбины» в журнале «Театр и искусство».

Прямые параллели «Фьяметты» с «Шарфом Коломбины» сочетаются с варьируемыми. Так, в постановке Мейерхольда Пьеро был покинутым возлюбленным, Арлекин — мужем-рогоносцем. У Евреинова рогоносцем оказывается, наоборот, один из Пьеро — ненавистный старый муж. В результате три Пьеро (любовники Фьяметты Лоренцо, Джакомо и Андреа) гибнут от руки четвертого (старика Сильвио), а его, в свою очередь, убивает «посторонний» персонаж — Нищий, одетый, однако же, в костюм Арлекина. Таким образом, «веселая» игра Евреинова и с масочной традицией, и со спектаклем Мейерхольда оборачивается близостью не только к фарсу, но также к черному юмору и к анекдоту, а трагическая смерть Коломбины — радостным освобождением Фьяметты и от старого мужа, и от трех любовников. Нельзя, следовательно, не согласиться с Вадимом Щербаковым в том, что взаимосвязь «Фьяметты» с «Шарфом Коломбины» носила полемический характер, и хронологически вторая постановка стала «репликой» — в первую очередь пластической — по отношению к первой.

«Декамерона час»:

о дополнительном источнике сюжетных мотивов «Фьяметты»

Однако отдельные мотивы «Четырех мертвецов», помимо «Шарфа Коломбины», восходят, по-видимому, к еще одному источнику — «Декамерону» Джованни Боккаччо. На это указывает в первую очередь имя главной героини — Фьяметта¹¹, один из сквозных персонажей в творчестве итальянского писателя и поэта. Ее именем названа повесть, ей посвящены «Тезеида» и «Филострато», она появляется в сонетах и, разумеется, в «Декамероне» — в качестве одного из десяти рассказчиков¹².

Примечательно совпадение некоторых мотивов пантомимы Евреинова с восьмой новеллой восьмого дня.

¹¹ Фьяметта (Фиаметта) — в русской театральной культуре XIX — начала XX века имя не такое уж редкое. Оно встречается в популярном фантастическом балете Людвига Минкуса «Пламя любви, или Саламандра (Фиаметта)», драматической новелле французского писателя Катюля Мендеса «Королева Фиаметта» (русский перевод разрешен цензурой в 1903 году), оперетте Франца фон Зуппе «Боккаччо» и других произведениях.

¹² Существует гипотеза, что Фьяметта была исторической личностью, более того — возлюбленной Боккаччо. Однако никаких фактов ее реального существования, помимо тех, что содержатся в литературном творчестве самого писателя, до сих пор не обнаружено.

Речь в этой новелле идет о двух друзьях из Сьены — Цеппо¹³ ди Мино и Спинеллоччо. Предав дружбу, Спинеллоччо становится любовником жены Цеппо, а последний, узнав об этом, придумывает план адекватной мести. Инструментом отмщения в этой новелле выступает сундук. Именно в нем, благодаря интриге Цеппо, оказывается заперт Спинеллоччо, и именно на нем (на сундуке) совершается месть — соитие обиженного с женой обидчика. Главными элементами интриги, таким образом, оказываются измена и месть при помощи сундука¹⁴.

Параллели с евреиновской пантомимой очевидны. Налицо и измена (да еще с тремя любовниками), и месть — гораздо более страшная, чем в новелле Боккаччо, все персонажи которой остались живы. Но главный мотив — сундук, который накрепко связывает оба текста и который сценографически проакцентирован режиссером. Описывая место действия «Фьяметты» по сохранившемуся сценарию, Щербаков указывает:

Обстановка крохотной комнаты отличалась прямо-таки символическим лаконизмом: справа — входная дверь, слева — маленькое окошко в переулок, посредине — большое окно, выходящее на балкон, под которым бурлит карнавальное гулянье. <...> Из мебели в комнате обретался лишь необыкновенной величины сундук, в котором хозяин [муж Фьяметты, старик-портной Сильвио. — Н. Е.], по-видимому, хранит свою продукцию [6, с. 84] (Иллюстрация 2).

Подобное совпадение представляется неслучайным. 24 января 1911 года, в шестой программе «Кривого зеркала», почти за полгода до премьеры евреиновской пантомимы, была представлена инсценировка этой новеллы Боккаччо — «Декамерона час», этюд в 1 д[ействии], инсц[енировка] С. Любошиц. Любовная трагикомедия про Цеппо ди Мино»¹⁵.

¹³ В «Декамероне» Боккаччо — Цеппа.

¹⁴ Есть и еще один элемент, который на сей раз связывает новеллу из «Декамерона» не с «Четырьмя мертвецами Фьяметты», а с «Шарфом Коломбины». Это свадебная вуаль Коломбины у Мейерхольда и сбившаяся фата на голове жены Цеппы ди Мино, которую она поправляет после свидания с любовником в присутствии мужа и которая, таким образом, становится вещественным доказательством адюльтера.

¹⁵ Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало» ... // РГАЛИ. Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 107.

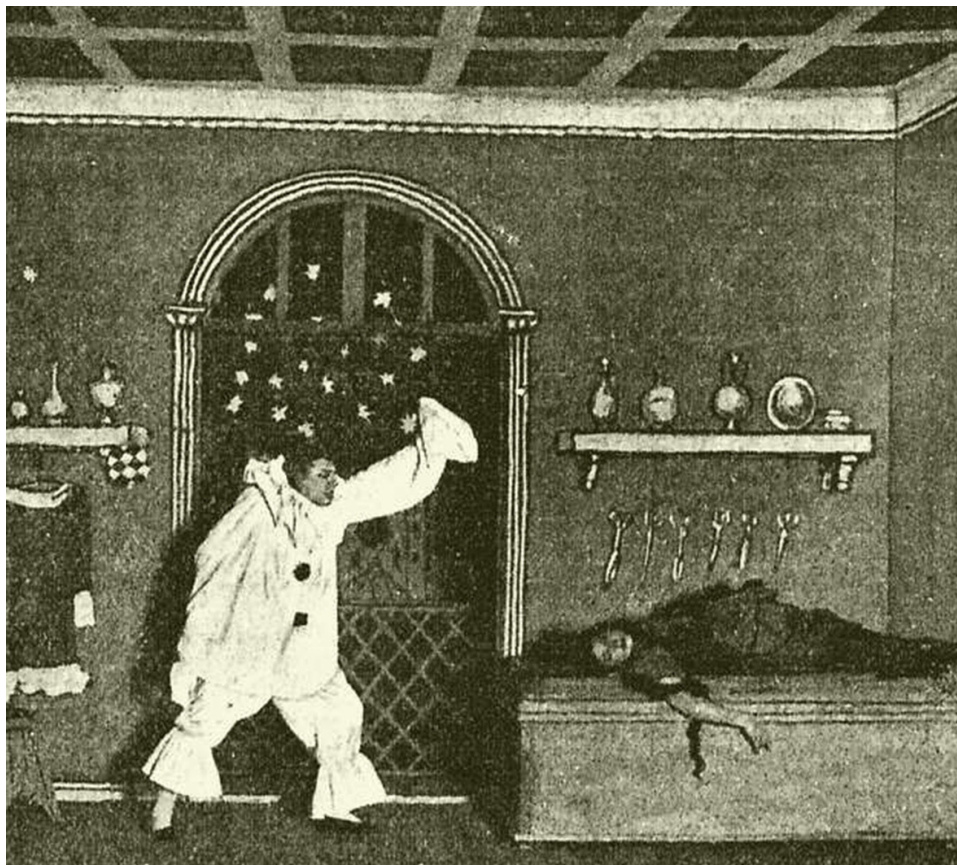


Иллюстрация 2. «Четыре мертвеца Фьяметты». Сцена из спектакля.
Фьяметта — Е. А. Хованская, Сильвио — Л. А. Фенин.
Театр и искусство. 1911. № 39. С. 725

* * *

Насколько возможно судить, пантомима-арлекиада Евреинова не вызвала особых откликов в прессе — в «Летописи “Кривого зеркала”» фрагментарно приведен лишь один отзыв. Евгений Александрович Зноско-Боровский писал:

Пантомима «Четыре мертвеца Фиаметты» огорчила тем, что превосходный сюжет скомкан, фантазия режиссера и балетмейстера была пресечена. И не оказалось достаточного материала для г[оспо]жи Хованской, которая сумела бы дать увлекательное и захватывающее зрелище¹⁶.

¹⁶ Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 15. Цит. по: Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало» ... // РГАЛИ. Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 121.

Мало замеченная критиками, арлекинада «Кривого зеркала» все же прожила долгую сценическую жизнь. Согласно «Летописи...», она повторялась до 1916 года¹⁷ включительно, а значит — была-таки оценена зрителями. Со временем исполнительницу главной роли Хованскую заменила Яроцкая, партия же Сильвио, старика-портного, по-прежнему оставалась за одним из ведущих актеров «Кривого зеркала» — Львом Александровичем Фениным.

Открытым на сегодняшний день остается один вопрос. Щербаков в своем исследовании пантомимы Серебряного века утверждает, что при создании спектакля «и Холмская, и Кутель, и Евреинов <...> отказались от проторенной кривозеркальной дорожки — пародии».

Однако же в «Летописи “Кривого зеркала”» Яроцкая приводит высказывание — собственное или кого-то из не названных ею критиков:

«Четыре мертвеца Фьяметты» (возобновление). — Пантомима, музыка [Дмитрия Акимовича?] Бигдай. Пародия на либретто пантомим с обычным нагромождением романтических ужасов¹⁸.

Этот вопрос, к сожалению, пока остается без ответа. Впрочем, соединение ужасно страшного с ужасно смешным было одной из характерных примет театральной практики Серебряного века.

Об авторах музыки «Четырех мертвецов Фьяметты»

«Четыре мертвеца Фьяметты» — единственная пантомима «Кривого зеркала», музыка которой сохранилась.

Однако есть нюансы. На первой странице машинописного сценария, хранящегося в фонде драматической цензуры Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, имя автора густо зачеркнуто черным пером (?). Прочитать зачеркнутый текст почти невозможно, но можно предположить, что изначально было написано: «Музыка В. Каратыгина». Пока подтверждения этой версии нет.

Тем же черным пером чуть ниже от руки вписано «Д. А. Бигдай». Его же фамилию в качестве автора музыкального оформления пантомимы упоминает Яроцкая в «Летописи театра “Кривое зеркало”...».

¹⁷ Щербаков в своей монографии приводит 1917 год [6, с. 82].

¹⁸ Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало» ... // РГАЛИ. Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 281.

Атрибутировать фигуру Бигдая в настоящее время трудно. Вероятно, речь идет о сыне довольно известного кубанского фольклориста Акима Дмитриевича Бигдая — Дмитриии Акимовиче. К сожалению, неизвестны годы его жизни, нет свидетельств о полученном им образовании. Единственная доступная информация связана с деятельностью «Мастерской детского театра в Краснодаре» в конце 1920-х годов, руководителем и заведующим художественной частью которой он был. О связях Бигдая с «Кривым зеркалом», помимо музыки к «Мертвецам Фьяметты», также ничего не известно. Клавир и/или партитура, если они существовали, пока не обнаружены.

Вместе с тем в фонде «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства хранится клавир к спектаклю-пантомиме «Четыре мертвеца Фиаметты» (ф. 270, оп. 1, д. 5). В инвентарной карточке в качестве автора указан Дмитрий Борисович Астраданцев (1904–1945) — русский советский композитор и пианист, один из первых кинокомпозиторов Советского Союза, автор музыки к ряду художественных и документальных фильмов, в том числе о блокадном Ленинграде. В 1920-е годы он выступал как эстрадный пианист-импровизатор, работал тапером. Тогда же занял должность музыкального руководителя театра миниатюр «Кривое зеркало». Вероятно, для возобновления пантомимы в советский период он заново написал музыку к спектаклю (скорее всего, оформление Бигдая было утеряно), хотя других свидетельств этого, кроме самого клавира, нет.

Клавир составляет всего 15 страниц рукописного текста, поделенных на номера. К сожалению, не все номера обозначены в рукописи; есть только первый, второй, третий и пятый. Но особую сложность представляет отсутствие сюжетных ремарок (за исключением указаний на смену темпа), которые бы позволили «привязать» музыкальное оформление к вербальному сценарию. Поэтому в отношении музыкального ряда постановки можно сделать лишь самые общие и предельно краткие наблюдения.

Наиболее ярко признаки танцевальности — а именно вальсовости — демонстрирует начало пантомимы (№ 1). Вальсом маркируется, вероятно, звуковой образ венецианского карнавала, а вступление к нему чем-то неуловимо напоминает вступление к вальсу из «Евгения Онегина» Петра Ильича Чайковского (Пример 1).



Пример 1. Д. Б. Астраданцев (?). «Четыре мертвеца Фьяметты». № 1.
Вступление к вальсу (7 тактов до цифры 1)

Есть и еще одна, еле уловимая аллюзия: основную тему вальса сменяет мотив, отдаленно напоминающий то ли *h-moll'* ную, то ли *e-moll'* ную прелюдию Фредерика Шопена (Пример 2). Кстати, обе эти темы появляются в клавире не единожды, и поэтому можно предположить, что они имеют статус своего рода лейтмотивов или, по крайней мере, связаны с определенными пластическими либо сюжетными образами пантомимы.



Пример 2. Д. Б. Астраданцев (?). «Четыре мертвеца Фьяметты». № 2 (6 тактов до цифры 12)

С трудом, но можно расслышать в финале и намек на тарантеллу, о которой упоминает Яроцкая (Пример 3).



Пример 3. Д. Б. Астрадавцев (?). «Четыре мертвеца Фьяметты». Цифры 75–76

Танцевальность, конечно, присутствует и в других местах клавира, однако ее явному проявлению мешают довольно частые смены размера и метра, сопровождаемые столь же частой сменой фактурных формул, агогики и темпа. Подобная изменчивость, вероятно, определяется гибким следованием музыки за развитием пластического сюжета.

* * *

Несмотря на то что «Фьяметта» не оправдала возложенных на нее надежд, пантомимы ставились в «Кривом зеркале» и позже. Среди них — три спектакля с музыкой Владимира Георгиевича Эренберга: «Сумурун», «Круг жизни одного завоевателя» (пантомима-пародия на прусского короля Вильгельма II), а также «мимо-мело-траги-драма» «Когда рыцари были отважны».

В последней постановке композитор изобрел особый изобразительный прием, в чем-то предвосхищающий черты будущего инструментального театра. Все персонажи пьесы озвучивались отдельными музыкальными инструментами [9, с. 42–43].

В чем-то аналогичным приемом воспользовался Евреинов в своей пантомиме «Коломбина сего дня» (1915).

Это была вариация на «масочную» тему, но в несколько неожиданной интерпретации. Пять персонажей — Коломбина и ее поклонники (Пьеро, Арлекин, Американец и Негр) — разыгрывают историю на современный лад:

Домик Коломбины — это ее красное сердце. Коломбина перед нами в 4 стадиях: невинности, отвергающей целомудренную и сентиментальную любовь Пьеро; шаловливой резвухи, расшалившейся с Арлекином, похитившим у нее ключ к домику-сердцу; куртизанки, продающей себя богатому американцу и, наконец, бесстыдной одалиски, «опустившейся» до слуги американца, безобразного негра¹⁹ (Иллюстрации 3, 4, 5).

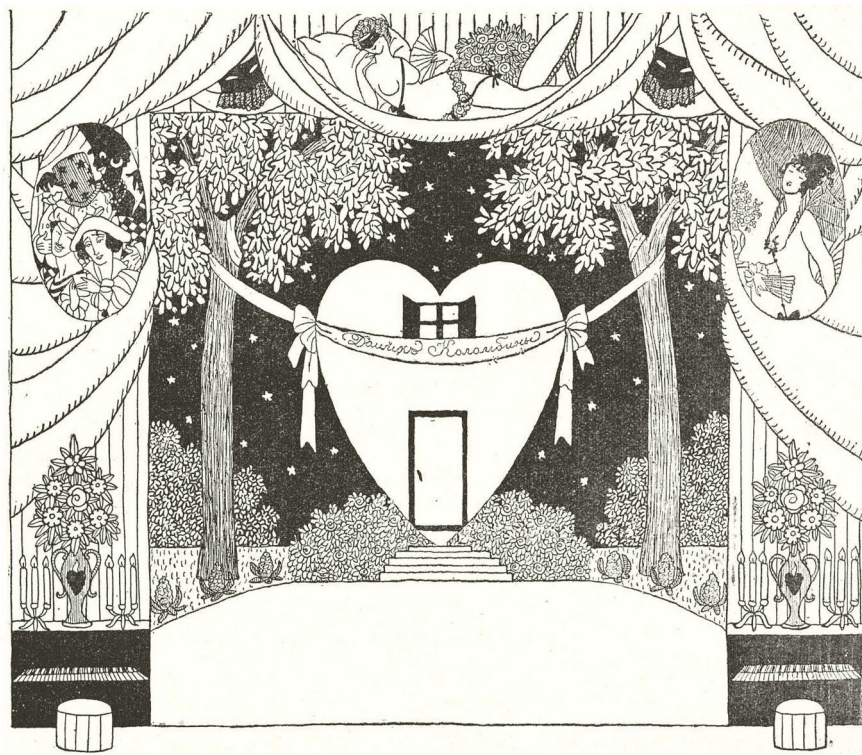


Иллюстрация 3. «Коломбина сего дня». Декорация Мисс²⁰.
Театр и искусство. 1915. № 47. С. 879

¹⁹ Н. Н-в. Кривое зеркало // Театр и искусство. 1915. № 47. С. 875.

²⁰ Ремизова-Васильева Анна Владимировна (псевдоним Мисс; между 1880 и 1890–1928) — русская художница, график, член объединения «Мир искусства». В 1908–1914 годах публиковалась в «Новом Сатириконе» и «Солнце России».



Иллюстрация 4.

«Коломбина сего дня». Эскиз
костюма Коломбины работы Мисс.
Театр и искусство. 1915. № 47. С. 881



Иллюстрация 5.

Господа Лихмарский и В. Грановский
в пантомиме «Коломбина сего дня».

Рис. Ю. П. Анненкова.

Театр и искусство. 1915. № 48. С. 902

Музыкальное сопровождение пантомимы было написано для двух фортепиано, причем одно «озвучивало» Коломбину, другое — «голоса» ее поклонников. Критики сочли прием остроумным, а саму музыку — «милой, нежной, красивой и задорной»²¹. Согласно наблюдениям одного из рецензентов, она сочетала в себе различные стилевые модели:

...Коломбина и танго, Пьеро и футбол — все это остро и в удивительном изяществе формы преподнесено зрителю под аккомпанемент еврейновской музыки, соединяющий музыкальный примитив прошлых столетий с куплетным ритмом современных американских чечеток и тустэпов. <...> Я бы сказал только, что отстукивание ногами в негритянском танце не нужно. Это натуралистический момент, не вяжущийся с беззвучной

²¹ Там же.

стилизацией пантомимы и как-то нарушающий ее ласкающую тишину. Этот стук, его ритм, его механика есть в музыке и беззвучная чечетка... будет больше в стиле этой вещицы²².

Резюме

«Пантомимный эксперимент» «Кривого зеркала» завершился в 1916 году «Вечной танцовщицей» в постановке и с музыкой Евреинова. Пьеса носила весьма патетический подзаголовок — «хореографическая мистерия» — и претендовала на некое философское, «надмирное» осмысление бытия.

Ни один из этих спектаклей не имел того, даже весьма скромного, успеха, какой был у «Фьяметты». К тому же музыкальных рукописей не сохранилось, и составить о них представление можно только по вторичным источникам.

Был ли «пантомимный эксперимент» «Кривого зеркала» совсем уж напрасным? Пока на этот вопрос ответа нет. В одном только можно согласиться с мнением современника: в своих лучших образцах пантомима и впрямь была «радостью для глаз, наслаждением для слуха»²³...

Список литературы

1. 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>
2. 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. <https://doi.org/10.37724/mo853-7485-1124-w>
3. 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>
4. 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>

²² Цит. по: Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало» ... // РГАЛИ. Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 262.

²³ П. Ю. Кривое зеркало // Театр и искусство. 1912. № 5. С. 100.

5. 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>

6. Щербаков В. А. Пантомимы Серебряного века. СПб.: Санкт-Петербургский театральный журнал, 2014.

7. Тухвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России: 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005.

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

9. Enukidze N. I. Vladimir Georgievich Ehrenberg: A Mocker's Fate // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. № 1. P. 35–46.

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.035-046>

Reference

1. Kirillova, N. B. (2020). The role of 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>

2. 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.).

3. 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>

4. 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>

5. Enukidze, 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>

6. Shcherbakov, V. A. (2014). *Pantomimy Serebryanogo veka* [Pantomimes of the Silver Age]. Sankt-Peterburgskii teatral'nyi zhurnal [Saint Petersburg Theatre Journal]. (In Russ.).

7. Tikhvinskaya, L. I. (2005). *Povsednevnyaya zhizn teatralnoi bogemy serebryanogo veka: Kabare i teatry miniatyur v Rossii: 1908–1917* [Everyday life of the theatrical bohemia of the Silver Age: Cabarets and miniature theatres in Russia: 1908–1917]. Molodaya gvardiya Publ. (In Russ.).

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

9. Enukidze, N. I. (2023). Vladimir Georgievich Ehrenberg: A Mocker's Fate. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (1), 35–46.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.035-046>

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 13.03.2026;
одобрена после рецензирования 19.05.2026;
принята к публикации 02.06.2026.

The article was submitted 13.03.2026;
approved after reviewing 19.05.2026;
accepted for publication 02.06.2026.