

## Из истории музыкальной культуры России

Научная статья

УДК 78.071.2

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.128-139



### «В своём репертуаре»: Ксения Куракина на подмостках театра миниатюр «Кривое зеркало»

Натэла Исидоровна Енукидзе<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup>Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,  
[telemuh@mail.ru](mailto:telemuh@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-0487-7371>

<sup>2</sup>Государственный институт искусствознания, г. Москва, Россия

**Аннотация.** В настоящей статье предпринята попытка реконструкции интермедийного репертуара театра миниатюр «Кривое зеркало». В советский период деятельности театра среди интермедийных актрис немалым успехом пользовалась «певица интимных песенок» Ксения Куракина (1903–1988), которая, согласно анонсам в прессе, выступала «в своём репертуаре».

Возможность частичной реконструкции предоставили материалы Государственного музея музыкального и театрального искусства (Санкт-Петербург). В фондах архива сохранился репертуарный список Куракиной, некоторые нотные материалы (частью опубликованные, частью рукописные), а также автобиография, написанная ею в 1950 году. Другим источником сведений стала петроградская (с 1924 года — ленинградская) пресса — преимущественно журнал «Рабочий и театр». Немногочисленные отклики рецензентов на исполнение Куракиной вкупе с анализом доступной части источников позволили прийти к определённым выводам.

Совокупный репертуар К. Куракиной был разнообразен и в жанровом, и в тематическом отношении, а главное — отражал вкусы и предпочтения советской публики конца 1920-х годов. Проверенные временем дореволюционные «хиты» соседствовали в нём с новыми увлечениями. Куракина исполняла новые песни о шахтёрах и беспризорниках, «песни улиц» и песню о кирпичном заводе — знаменитые «Кирпичики». Некоторые из них стали знаковыми в истории советской культуры. Однако самой Куракиной были больше по душе дореволюционные песни «эпохи муаровых платьев» — «Долорес», «Латинский квартал» и др. Наиболее показательная из них — «Шумит ночной Марсель» Ю. Милютин и Н. Эрдмана. Созданная уже в советскую эпоху, она эксплуатировала музыкальные и литературные клише Серебряного века, «отсылая» к творчеству А. Блока, Вс. Мейерхольда, А. Таирова, к популярной в дореволюционной России опере Ж. Бизе «Кармен».

На подмостках «Кривого зеркала» Куракина не просто исполняла свои песни в качестве интермедий. Она «проигрывала» сюжет, используя так называемое «декламационное пение»,

соединяющее «музыкальную напевность, декламацию и актёрскую игру». Таким образом, интермедии Куракиной представляли собой «театр песни», основы которого ещё до 1917 года заложили А. Вертинский, И. Кремер, И. Ильсаров, в том числе на сценах русских кабаре и театров миниатюр.

**Ключевые слова:** Ксения Куракина, театр миниатюр «Кривое зеркало», эстрада в эпоху НЭПа, Матвей Блантер, Юрий Милютин, Николай Эрдман

**Для цитирования:** Енукидзе Н. И. «В своём репертуаре»: Ксения Куракина на подмостках театра миниатюр «Кривое зеркало» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 128–139. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.128-139

**Благодарности:** Выражаю глубокую признательность хранителю Отдела рукописей и документов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, научному сотруднику Ольге Александровне Краевой за постоянную всестороннюю помощь и активную информационную поддержку.

## From the History of the Musical Culture of Russia

Original article

### "In Her Own Repertoire": Ksenia Kourakina on the Stage of the Cameo Theater *Krivoie Zerkalo* [*Distorted Mirror*]

Natela I. Enukidze<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, telemuh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0487-7371>*

<sup>2</sup>*State Institute for Art Studies, Moscow, Russia*

**Abstract.** This article presents an attempt to reconstruct the intermediate repertoire of the cameo theater *Krivoie Zerkalo* [*Distorted Mirror*]. During the Soviet period of the theater's activity, the "singer of intimate songs" Ksenia Kourakina (1903–1988) enjoyed considerable success among the sideshow actresses, who, according to the press announcements, performed "in her own repertoire" (a Russian expression, meaning "behaving in her own typical manner").

The possibility of a partial reconstruction has been provided by materials of the State Museum of Musical and Theatrical Art (St. Petersburg). The funds of Kourakina's archive comprise a repertoire list of 35 items, a number of musical materials (partly published, partly handwritten), as well as an autobiography written by the singer in 1950. Another source of information was the press of Petrograd (which was called Leningrad from 1924 to 1991), primarily, the journal *Rabochiy i teatr* [*The Worker and the Theater*]. The scarce amount of responses by reviewers to Kourakina's performances, along with an analysis of the available part of the sources, allowed us to arrive at the following conclusions.

Ksenia Kourakina's overall repertoire was diverse both in terms of genre and of subject matter and, most importantly, reflected the tastes and preferences of the Soviet public in the late 1920s. The

time-tested pre-revolutionary “hits” coexisted in it with new infatuations. Kourakina performed new songs about miners and street children, “street songs” and a particular song about a brick factory — the famous song *Kirpichiki* [*The Little Bricks*]. Some of them have subsequently become iconic in the history of Soviet culture. However, Kourakina herself maintained a preference of pre-revolutionary songs of the “era of tabby gowns,” — such as, *Dolores*, *Latinsky kvartal* [*The Latin Quarter*], etc. The most significant of them is *Shumit nochnoy Marsel* [*Marseille is Bustling with Noise at Night*] by Yuri Milyutin and Nikolai Erdman. Having been composed already in the Soviet era, it made use of the musical and literary clichés of the Silver Age, “referring” to the works of Alexander Blok, Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov, to Georges Bizet’s *Carmen*, an opera that was very popular in pre-revolutionary Russia.

On the stage of *Krivoie zerkalo* Ksenia Kourakina did not limit herself to merely performing her songs as interludes. She “played out” the plotlines, making use of the so-called “declamatory singing” that combined “musical melodiousness, declamation and acting”. Thereby, Kourakina’s interludes presented “song theater,” the foundations of which had been previously laid by Alexander Vertinsky, Izabella Kremer and Ilia Ilisarov on the stages of Russian cabarets and cameo theaters even before 1917.

**Keywords:** Ksenia Kourakina, cameo theater *Krivoie Zerkalo* [*Distorted Mirror*], stage in the era of NEP, Matvey Blunter, Yuri Milyutin, Nikolai Erdman

**For citation:** E nukidze N. I. “In Her Own Repertoire”: Ksenia Kourakina on the Stage of the Cameo Theater *Krivoie Zerkalo* [*Distorted Mirror*]. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 128–139. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.128-139

**Acknowledgements:** I wish to express my sincere gratitude to the custodian of the Manuscripts and Documents Department of the St. Petersburg State Museum of the Arts of Theater and Music, the research assistant Olga Alexandrovna Kraevaya for her continuous in-depth help and active informational support.

Русские театры малых форм как дореволюционной, так и постсоветской России отличались чрезвычайно пёстрым и разнообразным «звуковым пространством». На подмостках «Летучей мыши», «Кривого зеркала», в подвале «Бродячая собака» и других, им подобных, заведениях «академические» жанры вполне органично сосуществовали с народными песнями — русскими и французскими, оперные и балетные пародии — с песнями каторжан, фривольные шансонетки — с русскими и цыганскими романсами. Русский пародийный театр, реализуемый в театрах малых форм, а также его авторы в последнее время так или иначе привлекают к себе внимание

современных исследователей. В «фокусе» оказываются «кабарежные» композиторы (например, А. Архангельский [1], В. Эренберг [2; 3]) или персоны, выступающие в подобном качестве (Н. Евреинов [4]). Вместе с тем исполнительские силы русских кабаре пока остаются «за кадром». Так, например, в разное время в музыкальных интермедиях «Кривого зеркала» выступали весьма талантливые и вполне состоявшиеся певицы — Азра Абрамян, Нина Дулькевич, Зинаида Рикомми. К их числу принадлежит также Ксения Куракина, чьей «кривозеркальной» карьерой и посвящена настоящая статья.

12 января 1926 года Даниил Хармс посетил спектакль «Кривого зеркала» и

отметил в своих записных книжках: «Певица интимных песенок обладает богатой мимикой и полным отсутствием голоса. Смотреть её интересней, нежели слушать»<sup>1</sup>.

«Певица интимных песенок» — это Ксения Владимировна Куракина, в своё время известная, а ныне почти позабытая актриса театра и кино, педагог сценической речи — в конце 1920-х годов подвизалась в кривозеркальных интермедиях, как указано в анонсах, — «в своём репертуаре».

Но прежде чем вести речь об этом репертуаре, сначала уделим некоторое внимание биографии исполнительницы.

Ксения Куракина<sup>2</sup> родилась в 1903 году в Петербурге, в семье, далёкой от искусства<sup>3</sup>. Её отец Владимир Станиславович Стрѣкач был служащим земельного банка, мать — урождённая Ольга Николаевна Вилламова — работала учителем русского и французского языков. Однако и тот, и другая были дворянского происхождения, а следовательно дочери — Ксения и Татьяна Владимировны — получили в том числе основы художественного воспитания.

Образование сестры Куракиной продолжили в Лесной гимназии в Петербурге. В 1916 году мать стала классной дамой Смольного института, в который перевелись и обе дочери. Оканчивать обучение им пришлось в Новочеркасске (1919),

куда в 1917 году Временное правительство эвакуировало учебное заведение.

В 1921-м Куракина вернулась в Петроград и поступила в театр Пролеткульта под руководством А. Мгеброва и в драматическую школу Ю. Юрьева. В 1922-м, по окончании школы, перешла на службу в театр Севзапдорго под руководством Лукашевича на роли молодых героинь и инженерно-драматик; играла также в труппе братьев Адельгейм. Тогда же начала выступать на концертной эстраде с жанровыми песенками.

В 1924-м, после непродолжительной работы в театре на Троицкой, Куракина была принята в Большой драматический театр на роли героинь; играла в пьесах А. К. Толстого «Бунт машин» и А. Файко «Учитель Бубус». Затем уволилась из театра, переехала в Киев и продолжила карьеру «исполнительницы жанровых песенок и актрисы малых форм». «Я не жалею об этом времени, т[ак] к[ак] много работала со словом, над музыкальной выразительностью. Тексты писали молодые наши поэты, муз[ыку] К. Листов, Д. Прицкер, З. Майман. Я тщательно отделявала каждую маленькую песенку и достигла некоторых результатов»<sup>4</sup>, — годы спустя написала она в своей автобиографии.

В статусе жанровой певицы Куракина гастролировала по городам Советского Союза — «побывала повсюду, на Урале и

<sup>1</sup> «Мне дилетанту все достижения сих режиссёров кажутся убожеством». Из записных книжек Даниила Хармса // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века / сост., общ. ред. В. В. Иванова. М.: ГИТИС, 1996. С. 115.

<sup>2</sup> В отдельные периоды своей карьеры использовала псевдоним «Вольская».

<sup>3</sup> Все биографические сведения о К. В. Куракиной приводятся по: Куракина К. В. Автобиография. 28 декабря 1950 года. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Ф. 13, оп. 1, ед. хр. 1. СПбГМТМИ ГИК 17290/92.

<sup>4</sup> Куракина К. В. Автобиография... Л. 2 об.

в Крыму, от Пскова до Москвы». С 1926 по 1928 годы<sup>5</sup> служила в театре «Кривое зеркало» и, по её словам, в качестве эстрадной певицы обрела популярность и прочное положение.

Репертуар Куракиной составили революционные эстрадные песни. Судя по сохранившимся отзывам в прессе, на подмостках «Кривого зеркала» она исполняла «В старом Латинском квартале (Из песен Парижа)» З. Маймана на текст Дм. Угрюмова, «Крошка Долорес» неустановленного автора, а также номера в стиле «Интимных песенок», «Песенок Пьеро», «Песенок настроения», «Грустных мотивов» и проч. — по словам рецензента Воскресенского, «мусор старой эстрады <...> времён “муаровых платьев” или “китайчёнков Ли”»<sup>6</sup>.

Часть вокальных миниатюр, исполнявшихся певицей, хранится в её личном

фонде в отделе «Рукописи и документы» ГМТМИ<sup>7</sup>. Всего в фонде две папки с нотными материалами — частью опубликованными, частью рукописными. Первая содержит 10 образцов, вторая — 25. Там же находится и репертуарный список Куракиной, в том числе в период её работы в «Кривом зеркале». Список содержит 35 позиций, и хотя составлен без указания авторов<sup>8</sup>, некоторые из миниатюр удалось атрибутировать.

Судя по сохранившимся материалам, совокупный репертуар певицы был разнообразен и в жанровом, и в тематическом отношении, а главное — отражал вкусы и предпочтения своего поколения. Старые «хиты» в нём соседствовали с новыми увлечениями<sup>9</sup>.

К числу новых относятся «Шахта № 3 (Песнь о шахтёре)» (муз. Кручинина, сл. Германа, б/г), «Письмо матери»

<sup>5</sup> Годы установлены по программам «Кривого зеркала». Сама К. Куракина в автобиографии год начала своей службы в «Кривом зеркале» не указывает. Она упоминает о своём втором замужестве в 1928 году и добавляет, что «к тому времени <...> работала в театре “Кривое зеркало”, руковод[имом] А. Кугелем» (Куракина К. В. Там же).

<sup>6</sup> Воскресенский С. Брюки Форелиуса («Кривое зеркало»), 1927. Цит. по: Подшивка программ и рецензий театра «Кривое зеркало» 1923–1930, Ленинградского театра Сатиры 1926–1933. СПбГМТиМИ. СПбГМТМИ ГИК 7879/28, ОАП 53771. Поскольку пагинация в документе отсутствует, здесь и далее ссылки на страницы не приводятся.

<sup>7</sup> Сборник эстрадных песен из репертуара К. В. Куракиной. СПбГМТиМИ. Ф. 13, ед. хр. 329. ГИК 17290/96.

<sup>8</sup> Лист с рукописным списком репертуара вложен в папку с нотными материалами. В нём перечислены следующие романсы и песни: «Латинский квартал», «Сильнее смерти», «Ночной Марсель», «Фиалки», «Гиньоль», «Мне ничего не надо», «Сероглазый король», «Подвал», «Сурдиночка», «Танюша», «Прощание», «Актриса», «Письмо к матери», «Серый домик», «Два аршина ситцу», «Женихи», «Кино-жизнь», «Мария Семёновна», «Трамвай № 2», «Грузовик», «Чистильщик сапог», «Рыбий бунт», «Шоффер», «Ятаган», «У решётки чугунной», «Город за океаном», «[нрзб]», «[нрзб]», «Ли-ю-ан», «Романтик Рене», «Долорес», «Слепая», «Лётчик Пьер», «Вебе», «Гримасы Запада».

<sup>9</sup> Актуализация эстрадного репертуара в целом была напрямую связана с новой экономической политикой молодого Советского государства: «НЭП возродил во всей полноте эстраду <...> Эстрада вытащила свои старые поношенные фраки, “подштукатурила” старый репертуар и принялась за обслуживание кабаре и киноплощадок» (М. Падво и С. Воскресенский). Цит. по: Мархасёв Л. С. XX век в лёгком жанре: взгляд из Петербурга–Петрограда–Ленинграда. Хронограф музыкальной эстрады 1900–1980. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2006. С. 110.

(муз. Липатова, текст Есенина), «Сашка-фитилёк» (муз. Милютин, сл. Маса, 1926), а также «Песни улицы (новый жанр)»: «Яблочко», «Трошка» (аранж. Н. Гуревич), «Шарманщик Лейба» и, конечно, знаменитые «Кирпичики» — «Песня о кирпичном заводе» (муз. Кручинина, сл. Германа). Некоторые из перечисленных образцов стали знаковыми в истории советской музыкальной культуры. Так, например, ввиду дефицита лирических песен с новым идеологическим содержанием большой успех выпал на долю «Письма к матери» Василия Липатова на стихи Сергея Есенина: его «...подхватили десятки, сотни, тысячи исполнителей и ансамблей, — вспоминал В. Соловьёв-Седой. — Не было такого концерта, такого ресторана, кафе, “пивнушки”, где не исполнялась бы песня Липатова»<sup>10</sup>.

Ещё больший успех завоевали «Кирпичики», написанные Валентином Кручининим в 1923 или в 1924 году. И литературный, и музыкальный тексты песни удручающе примитивны, зато содержание идеологически выдержано: в «Кирпичиках» рассказывается история о бедной девушке, пришедшей работать на завод и встретившей там своё личное счастье. Вместе с любимым прошла она все невзгоды — войну и послевоенную разруху, закрытие завода и его окончательное возрождение. Интересно, что по одной

из исследовательских версий, премьера «Кирпичиков» состоялась в московском театре миниатюр «Павлиний хвост», где она «подавалась» как пародийная. Но в качестве пародийной не прижилась, а бытовала как «советская лирическая» вплоть до конца 1920-х годов<sup>11</sup>.

Ещё один новый жанр — так называемые песни беспризорников — представлен в репертуаре Куракиной миниатюрой «Сашка-фитилёк». В своих воспоминаниях об Илье Авербахе невестка певицы, Эйба Норкуте, утверждает, что именно Куракина стала первой исполнительницей нового жанра на концертной эстраде<sup>12</sup>. Интересно, что при всей трагичности повествования — отец Сашки-Фитилька умер, мать спилась, а сам он, в конечном счёте, попал под автомобиль, — история эта не лишена налёта социального юмора:

Всё мечтал Фитиль, что в двадцать лет  
Шкета-Сашку выберут в совет.  
А ещё в году невесть каком  
Станет самый главный он нарком.  
Будет в государстве голова,  
Шкетам даст особые права,  
Чтобы гнать их ночью, например,  
Из котла не мог милиционер.

Итак, ко времени работы в «Кривом зеркале» в репертуаре певицы наличествовали, вероятно, новые — в разных смыслах — песни. Однако не обнаружено

<sup>10</sup> Мархасёв Л. С. Указ. соч. С. 131.

<sup>11</sup> Подробнее об истории песни см.: Мархасёв Л. С. Указ. соч. С. 115–117.

<sup>12</sup> «У Ксении Владимировны были свои поклонники. <...> После концертов у артистического входа Ксению Владимировну поджидали беспризорники, которые слушали её, сидя верхом на заборах, ограждавших летние эстрады. Они бесхитростно хвалили её, указывали на ошибки в текстах, а то и напевали новые мелодии». См.: Норкуте Э. Молодые годы петербургского режиссёра // Искусство кино. 2000. № 1. Январь. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/01/n1-article21> (дата обращения: 15.05.2023).

ни одной рецензии, в которой упоминалось бы о них или о других, им подобных. Наоборот, рецензенты наперебой упрекали актрису (и даже руководителей театра) в выборе неподобающего репертуара.

«Право же, разные “Долорес”, “Латинский квартал” и прочее уже давно набили оскомину. Художественный руководитель театра мог бы озаботиться более свежим репертуаром», — пишет в 1926 году Б. Горев<sup>13</sup>.

«Есть в ресурсах малой сцены такие жанры, которым, по совести говоря, место только на подмостках кафе-шантанов второразрядного “западного” города. “Интимные песенки”, “Песенки Пьеро”, “Песенки настроения”, “Грустные мотивы” — можно ли представить себе более социально-никчёмный и пошлый жанр», — вторит ему в 1928-м Борис Бродянский<sup>14</sup>.

Таким образом, очевидно, что в «Кривом зеркале» Куракина, по-видимому, в основном «распевала» старые песни. Но старые — не значит «давно написанные». Напротив, «старым репертуаром» оказывались вполне «свежесочинённые» опусы; «старым» же был набор образов и выразительных средств, литературные и музыкальные клише.

На первый взгляд вновь сочинённые песни и романсы представляются разнообразными в смысле сюжетов и тем. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что многие из них восходят к моделям Серебряного века. Таков, например, «Сероглазый король» Ахматовой с музыкой неустановленного компози-

тора, представляющий собой не столько песню или романс, сколько почти мелодекламацию с весьма скупым фортепианным сопровождением, в котором, однако, используются сильнодействующие, хотя и трафаретные музыкальные приёмы: тяжёлая поступь похоронного марша, нервные триоли и квинтоли в сопровождении, диссонансы, призванные, вероятно, отразить остроту «безысходной боли».

Как магистральная заявлена в большинстве образцов эстрадной вокальной лирики из репертуара Куракиной тема смерти, весьма для Серебряного века актуальная (впрочем, как и темы страха и ужаса [5, с. 124]).

Один из наиболее ярких образцов — чувственное и даже отчасти инфернальное танго «Шумит ночной Марсель» Юрия Милютинна на стихи Николая Эрдмана (1924). Среди популярных тогда «песенок парижского дна» «Ночной Марсель» с его мрачной романтикой был особенно любим публикой.

Шумит ночной Марсель  
В притоне «Трёх бродяг»,  
Там пьют матросы эль  
И девушки  
с мужчинами жуют табак.

Там жизнь не дорога,  
Опасна там любовь,  
Недаром негр-слуга  
Там часто  
по утрам стирает кровь.

И персонажи этой истории — «таинственная незнакомка», «апаш и вор»

<sup>13</sup> Горев Б. Внимание малой сцене. «Кривое зеркало» // Рабочий и театр. 1926. № 17. С. 16.

<sup>14</sup> Бродянский Бор[ис]. В «Кривом зеркале». Цит. по: Подшивка программ и рецензий театра «Кривое зеркало» 1923–1930, Ленинградского театра Сатиры 1926–1933.

Жак Пьеро (именно так!), — и связь мотивов «любви», «танца» и «смерти» («Что ж, апаш, станцуй со мной, / Я за смерть твою плачу») вызывают вполне прозрачные ассоциации с ключевыми «мотивами» Серебряного века — например, с пантомимой «Шарф Коломбины» А. Шницлера на музыку Э. Донаньи, поставленной Вс. Мейерхольдом в «Доме интермедий» в 1910 году, с альтернативным пантомимным опытом А. Таирова «Покрывало Пьеретты» (на ту же музыку) сначала в 1913-м, а позже — в «Камерном театре» — в 1915-м и, наконец, с кривозеркальной пантомимой «Четыре мертвеца Фьяметты» в 1911-м<sup>15</sup>. Остинатная ритмоформула аккомпанемента (ритм хабанеры) подключает к числу прототипов ещё одну историю о роковой любви и смерти — пользующуюся особой популярностью в дореволюционной России оперу Ж. Бизе «Кармен».

Несколько иначе, но тоже в традициях Серебряного века, разработан мотив «любви–смерти» в двух других песенках из фонда Куракиной — «Клоун» и «В цирке». Обе написаны на один и тот же поэтический текст Н. Агнивцева (литературный инципит «В уголке за занавесками / Клоун в рыжем парике»). В первом случае этот текст положил на музыку М. Безсмертный, во втором — Н. Мирский (Морской). Обе были по-своему популярны: с «Клоуном» выступал известный исполнитель интимных песенок Даниил Оленин, «В цирке» стала коронным номером Лидии Колумбовой.

Песенка представляет собой историю о рыжем клоуне, страдающем от измены

возлюбленной и трагически гибнущем во время циркового представления. Основным выразительным средством становится ярчайший образный контраст между куплетами и припевом. В куплете сосредоточены трагические эмоции, припев рисует образ веселящейся в цирке толпы:

*Куплет:*

В уголке за занавесками  
Клоун в рыжем парике  
Грим кладёт мазками резкими,  
Сам же думает в тоске:  
«Нет её, с другим встречается,  
Нет её, ушла с другим».  
Клоун плачет, убивается,  
Не ложится даже грим.

*Припев:*

А меж тем цирк гудит, смеётся,  
Шум несётся сверху вниз.  
И могуче раздаётся:  
«Рыжий, bravo! Рыжий, бис!»

Универсальный сюжет «Смейся, паяц», маскультовым вариантом которого является «Рыжий клоун» Агнивцева, также разрабатывался в театральной культуре дореволюционной России. В данном случае один из прототипов — мелодрама всё того же Вс. Мейерхольда «Короли воздуха и дама из ложи» (по рассказу датского писателя Германа Банга «Четыре чёрта»), поставленная режиссёром на сцене Литейного театра в сезон 1909 года. Основное связующее звено — смерть цирковых артистов на фоне представления, трагедия на фоне праздника и всеобщего ликования.

<sup>15</sup> Об этом подробнее см.: Щербаков В. Пантомимы Серебряного века. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2014. С. 82–93.



Смертельным исходом — хотя и на несколько «экзотическом» фоне — заканчивается и действие романса «У решётки чугуновой» Матвея Блантера на слова Павла Германа (1927).

Площадь Марка гостей  
чужестранных встречала,  
Площадь Марка встречала  
суровых гостей,  
И недаром наряд  
самого кардинала  
Яркой кровью горел  
при закате лучей.

Но бледнее была,  
чем всегда, Цезарина,  
И лишь полночь ударила  
боем старинным,  
У решётки чугуновой,  
над уснувшей лагуной,  
Где когда-то  
ажурная арка была,  
За дворцом кардинала  
в полумраке канала  
Цезарина кого-то ждала.

Византийских морей  
вековые пираты  
Принесли к Цезарины  
надменным ногам  
Кроме тканой парчи  
золотые дукаты  
За возможность  
к её приставать берегам.

Но бледнее была,  
чем всегда, Цезарина,  
И лишь полночь ударила  
боем старинным,  
У решётки чугуновой,  
над уснувшей лагуной,  
Где когда-то  
ажурная арка была,  
За дворцом кардинала  
в полумраке канала  
Цезарина пирату  
любовь отдала.

Но она не взяла  
чужестранцев подарка,  
И лишь губы её  
сохранили укус,  
И всю ночь напролёт  
на площади Марка  
Пировали пираты  
желанный союз.

Но бледнее была,  
чем всегда, Цезарина,  
И лишь полночь ударила  
боем старинным,  
У решётки чугуновой,  
над уснувшей лагуной,  
Где когда-то  
ажурная арка была,  
За дворцом кардинала  
в полумраке канала  
Были сброшены  
в воду пиратов тела.

Вычурную поэтическую лексику Павла Германа композитор Матвей Блантер облёк в довольно примитивную вальсовую форму; впрочем, тем рельефнее оказалась сама история, рассказанная авторами.

При всём тяготении к трагическим сторонам человеческого бытия — страданиям, потерям, к теме смерти, праха, тлена и бессмысленности земного существования — не все сюжеты сводились к подобному финалу. Не менее распространённым было чувственное наслаждение жизнью, лёгкое, даже, пожалуй, легкомысленное к ней отношение, умение ценить и «вкушать» её сиюминутность.

Таковы «Песенки настроения» Николая Тагамлицкого — «Гадалка», «Улица ночью не спит», таковы и фривольные «Марэн» (*Marin*; муз. А. Вилькорейской, сл. Губониной) и «Двадцать франков» («Монмартрская песенка», муз. Поля Эрлиха, сл. Шмидтгофа).

Но вне зависимости от жанра и тематики, все представленные в репертуаре К. Куракиной романсы и песни объединяют два важных и взаимосвязанных свойства: наличие *истории* (либо «картинки») и возможность эту историю не только спеть, но и *рассказать* и даже *показать*.

Весьма симптоматичен в этом отношении романс «Прощание» на слова М. Карелиной с музыкой Д. Прицкера<sup>16</sup>.

Огни вокзала  
 вам блеснут прощально,  
 В туман и снег  
 умчит вас паровоз.  
 И для меня  
 захлопнется печально  
 Страница самой  
 красочной из грёз.  
  
 Только раз бывает красота  
 На узорах блеклых  
 жизненной канвы.  
 Только раз сбывается мечта,  
 И для меня всем этим были вы.  
  
 Я не хочу  
 разлуки и прощанья,  
 Как не хочу,  
 чтоб солнца свет погас.  
 И будет жить  
 в душе воспоминанье  
 О вашем голосе  
 и блеске ваших глаз.  
  
 Только раз бывает красота...

И в текстовом, и в музыкальном отношении этот романс — прямой наследник русской традиции XIX века; и слова, и отдельные интонации вызывают разнообразные аллюзии с романсовой классикой. Впрочем, традиционных «гнедых» в этом «Прощании» заменил паровоз, но это и естественно, коль скоро миниатюра написана в середине двадцатых годов прошлого столетия.

Вместе с тем следует обратить внимание на интонационную специфику романса: большая его часть (вплоть до финальной кульминации, сопровождаемой «взлётом» на октаву и далее на нону — знак неперемкнутого романсового «надрыва») написана в небольшом диапазоне, предполагающем скорее разговорность, нежели кантиленность и вокализацию. Этот приём — характерная особенность стиля «так называемого декламационного пения, соединяющего музыкальную напевность, декламацию и актёрскую игру»<sup>17</sup>. Как справедливо указывает Н. Тетерина, такой стиль сложился в русских театрах миниатюр усилиями самых разных певцов и певиц — в первую очередь А. Вертинского, И. Кремер и других. Однако, насколько можно судить, ни один исполнитель вплоть до Куракиной с подобным репертуаром и в подобной манере на сцене «Кривого зеркала» не выступал.

«Проигрывание» сюжета у певицы было, по-видимому, на высоте, поскольку

<sup>16</sup> Ноты рукописные, датировка на титульном листе — 1926 год. Дарственные надписи композитора и поэтессы при этом датированы годом позже: «Талантливой Ксении Владимировне Куракиной от искреннего друга Д. А. Прицкера. 16.III.1927»; «Дорогой Киске [прозвище К. Куракиной в кругу близких. — Н. Е.] от крепколюбящей Марины Карелиной. Ленинград 16 марта 1927 года». Интересно, однако, что посвящён романс не К. В. Куракиной, а другой певице — весьма знаменитой в то время Л. Н. Колумбовой.

<sup>17</sup> Тетерина Н. И. Музыка в театрах миниатюр // История русской музыки. В 10 т. Т. 10Б. М., 2004. С. 793.

рецензенты не раз отмечали в её выступлениях «недурную разработанность» «драматических сцен», «подкупающую внешность, хорошую дикцию и значительную выразительность» (Б. Горев)<sup>18</sup>, а также «прекрасную технику декламации песен» (Г. Баньковский). Чего, вероятно, нельзя было сказать о музыкальной стороне её дарования, поскольку, по выражению того же Горева, она обладала «тусклым» голосом.

Эстрадное мастерство Куракиной не вызывало сомнений, но основной причиной недовольства ею, как уже упоминалось, был репертуар. Так, рецензент Баньковский — вероятно, искренне — сожалеет, что при всей «прекрасной технике декламации» певица избирает стиль, весьма «далёкий от современности по темпу и по форме»<sup>19</sup>. «Казалось бы, в нашей жизни столько повседневной романтики, что можно бы её и не занимать в Латинском квартале»<sup>20</sup>, — сетует он.

Гораздо более пронизательным оказалось суждение Бориса Бродянского: «...нужно жалеть, что Ксения Куракина, несомненно обладающая эстрадным мастерством, работает “свой репертуар” всерьёз, не пытаясь пародией взорвать его изнутри»<sup>21</sup>.

И впрямь, большая часть «старого» репертуара певицы предоставляла такую возможность, поскольку в ней активно использовались поэтические, сюжетные, музыкальные стереотипы русской дореволюционной эстрады.

Но Куракина этого сделать не смогла. Или не захотела.

И в 1928 году рассталась с подмостками «Кривого зеркала».

Причина её ухода неясна. В своей автобиографии она уклончиво объясняет, что «малые формы перестали [её] удовлетворять, и [она] решительно повернула снова к театру, остановившись на маленьком коллективе»<sup>22</sup> — театре «Живая книга».

Однако, быть может, настоящая причина кроется в ином: интермедии певицы шли вразрез с настойчивыми рекомендациями советской власти, да и НЭП постепенно сходил на нет. Так или иначе, но своим репертуаром Куракина явно выбивалась из общей пародийно-сатирической направленности театра и даже резко контрастировала ей. На подмостках «Кривого зеркала» Куракина прожила параллельную, в чём-то даже изолированную от театра жизнь. Но прожила она её «в своём репертуаре».

## Список источников

1. Енукидзе Н. И. «Архангельский и Балиев, Балиев и Архангельский»: заметки о музыке в театре-кабаре «Летучая мышь» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 28–42. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.028-042

<sup>18</sup> Горев Б. Внимание малой сцене. «Кривое зеркало» // Рабочий и театр. 1926. № 17. С. 16.

<sup>19</sup> Цит. по: Подшивка программ...

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Бродянский Бор[ис]. Указ. соч.

<sup>22</sup> Куракина К. В. Автобиография...

2. Архангельская Р. И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк // Культура и искусство. 2018. № 10. С. 16–22. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.10.27682
3. Енукидзе Н. И. Владимир Георгиевич Эренберг: судьба пересмешника // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 35–46. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.035-046
4. Свиридовская Н. Д. Николай Евреинов и оперный театр: штрихи к творческой биографии // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 122–139. DOI: 10.34690/40
5. Хитарова Т. А., Хитарова Е. Г. Образ «страшного мира» в прозе «серебряного века» (М. П. Арцыбашев, Ф. К. Сологуб, Л. Н. Андреев) // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 2. С. 123–129. DOI: 10.34216/1998-0817-2021-27-2-123-129

*Информация об авторе:*

**Н. И. Енукидзе** — кандидат искусствоведения, доцент, декан историко-теоретико-композиторского факультета, Российская академия музыки имени Гнесиных; старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.

## References

1. Enukidze N. I. “Arkhangelsky and Baliev, Baliev and Arkhangelsky”: Notes about the Music in the Cabaret Theater “Letuchaya Mysh”. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 28–42. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.028-042
2. Arkhangel'skaya R. I. Russian Cabaret as a Cultural Phenomenon: a Historical Essay. *Culture and Art*. 2018. No. 10, pp. 16–22. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0625.2018.10.27682
3. Enukidze N. I. Vladimir Georgievich Ehrenberg: A Mocker’s Fate. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 35–46. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.035-046
4. Sviridovskaya N. D. Nikolay Evreinov and Opera Theater: Strokes to His Creative Biography. *Music Academy*. 2020. No. 1, pp. 122–139. (In Russ.) DOI: 10.34690/40
5. Khitarova T. A., Khitarova E. G. The Image of the “Horror” World in the “Fin de siècle” Prose (Mikhail Artsybashev, Fyodor Sologub, Leonid Andreyev). *Vestnik of Kostroma State University*. 2021. Vol. 27, No. 2, pp. 123–129. (In Russ.) DOI: 10.34216/1998-0817-2021-27-2-123-129

*Information about the author:*

**Natela I. Enukidze** — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Dean of the Department of History, Theory and Composers, Gnesin Russian Academy of Music; Senior Researcher in the State Institute for Art Studies.

Поступила в редакцию / Received: 28.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 13.06.2023