

## Сергей Дягилев в Испании: новые темы, образы, балеты



© И.А. Кряжева, 2023

**Кряжева Ирина Алексеевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; ведущий научный сотрудник сектора ибероамериканского искусства Государственного института искусствознания  
125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6  
125009, Москва, Козицкий переулок, 5  
ORCID: 0000-0001-8140-2340 E-mail: irinakryazheva@yandex.ru

**Аннотация.** Испания заняла существенное место в гастрольных поездках Русского балета Сергея Дягилева. Многочисленные визиты в эту страну, охватившие период с середины 1910-х до середины 1920-х годов, обогатили художественный кругозор Дягилева новыми темами и образами, вылившимися в балеты — «Менины», «Треуголка», «Cuadro flamenco». История создания и образное решение каждого балета обладают своими особенностями; в каждом случае возникает неповторимый, выраженный современным языком художественный мир, отличающийся многослойностью и сложной символикой. К реализации своих новых замыслов Дягилев привлекал ведущих художников своего времени — П. Пикассо, Х.М. Серта, Л. Мясина, М. де Фалью, благодаря участию которых возникла целостная концепция каждого произведения, основывающаяся на единстве музыкального, пластического и декоративного решения. «Испанскую серию» объединяет то, что балеты создавались в период перехода от натуралистического театра, в котором доминировали последовательная сюжетная логика и психологическая прорисовка персонажей, к условному. Именно тогда менялись характер и функции художественного образа, приобретающего обобщенные символические черты. Стилизация и условность становятся основными приемами в построении новой театральной модели. Так формируется новый образ испанского мира, разрывающий связи с наследием романтической эпохи и обращенный к культурным архетипам. Решения, предлагаемые дягилевским театром, органично вписываются в магистральное русло модернистских экспериментов.

**Ключевые слова:** Русский балет, Дягилев, современное искусство, «Менины», «Треуголка», «Cuadro flamenco», условный театр

**Для цитирования:** Кряжева И.А. (2023) Сергей Дягилев в Испании: новые темы, образы, балеты. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 138–153. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-138-153

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

# Sergei Diaghilev en España: nuevos temas, imágenes, ballets

© I.A. Kryazheva, 2023

**Irina A. Kryazheva**, Doctora en Artes, Catedrática del Departamento de Historia de la Música Extranjera, Conservatorio Estatal Chaikovski de Moscú; Investigadora Principal del Departamento de Estudios de Arte Iberoamericano, Instituto Estatal de Estudios de Arte.

125009, Rusia, Moscú, calle Bolshaya Nikitskaya, 13/6

125009, Rusia, Moscú, callejón Kozitsky, 5

ORCID: 0000-0001-8140-2340 E-mail: irinakryazheva@yandex.ru

**Resumen.** España fue un destino especial en las giras de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Numerosas visitas a este país, que abarcan el período entre mediados de la década de los 1910 y mediados de la década de los 1920, enriquecieron horizontes artísticos de Diaghilev desarrollando nuevos temas e imágenes que resultaron en los ballets: «Las Meninas», «El sombrero de tres picos», «El Cuadro flamenco». La historia de la creación y de la puesta en escena de cada ballet tenía sus propias características; en cada caso, se concebía un mundo artístico único expresado en el lenguaje moderno que se distingue por sus múltiples facetas y su simbolismo complejo. Para implementar nuevas ideas, Diaghilev atrajo a los principales artistas de su época, a saber Pablo Picasso, Josep Maria Sert, Leonid Myasin, Manuel de Falla. Gracias a la participación de estas grandes figuras del mundo artístico surgió el concepto holístico de cada obra, basado en la unidad de ideas musicales, plásticas y decorativas. Los ballets «españoles» fueron creados durante el período de transición del teatro naturalista, dominado por la lógica argumental coherente y el acento en la psicología de los personajes, a los métodos teatrales convencionales. Cambian el carácter y el papel de la imagen artística la que adquiere rasgos simbólicos. La estilización y el convencionalismo se convierten en las principales técnicas a la hora de erigir un nuevo modelo teatral. Así se forma una nueva imagen del mundo español, rompiendo lazos con la herencia de la época romántica y recurriendo a arquetipos culturales. Las ideas que ofrecían los ballets de Diaghilev se encajaban orgánicamente en la corriente principal de los experimentos modernistas.

**Palabras clave:** Ballets rusos, Diaghilev, arte contemporáneo, Meninas, Sombrero de Tres Picos, Cuadro Flamenco, teatro condicional

**Para citar:** Kryazheva I.A. (2023) Sergei Diaghilev en España: nuevos temas, imágenes, ballets, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 138–153. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-138-153

**Declaración de divulgación:** La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

# Sergei Diaghilev in Spain: New Themes, Images, Ballets

© I.A. Kryazheva, 2023

**Irina A. Kryazheva**, Doctor of Arts, Full Professor at the Department of Foreign Music History, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Leading Research Fellow of the Iberoamerican Art Studies Department, The State Institute for Art Studies  
125009, Russia, Moscow, Bolshaya Nikitskaya street, 13/6  
125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5  
ORCID: 0000-0001-8140-2340 E-mail: irinakryazheva@yandex.ru

**Abstract.** Spain was a prominent destination on tours of Sergei Diaghilev's Ballets Russes. Numerous visits to this country, spanning the period from the mid-1910s to the mid-1920s, enriched Diaghilev's artistic horizons with new themes and images that resulted in the ballets: «Las Meninas», «The three-cornered hat», «Cuadro Flamenco». The history of the creation and staging of each ballet possesses its own characteristics; in each case, a unique artistic world is conceived, expressed in a modern language, and distinguished by its many facets and complex symbolism. In order to implement his new ideas, Diaghilev appealed to the leading artists of his time, namely Pablo Picasso, Josep Maria Sert, Leonid Myasin, Manuel de Falla, thanks to whose participation a holistic concept of each work arose, based on the unity of musical, plastic, and decorative ideas. The «Spanish» ballets were created during the transition period from naturalistic theatre, dominated by a coherent plot logic and a psychological representation of the characters, to conventional theatrical methods. The character and role of the artistic image change, acquiring widespread symbolic features. Stylization and conventionality become the main techniques when it comes to erecting a new theatrical model. A new image of the Spanish world is formed, breaking ties with the heritage of the romantic era and resorting to cultural archetypes. The ideas of Diaghilev's ballet fit organically into the mainstream of modernist experiments.

**Keywords:** Russian ballets, Diaghilev, contemporary art, Meninas, Three Corn Hat, Cuadro Flamenco, conditional theater

**For citation:** Kryazheva I.A. (2023) Sergei Diaghilev in Spain: New Themes, Images, Ballets, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 138–153. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-138-153

**Disclosure statement:** No potential conflict of interest was reported by the author.

Начиная с 1916 г. и до середины 1920-х гг. Испания заняла весьма значительное место в гастрольных поездках Русского балета Сергея Дягилева. Искусству русских артистов с энтузиазмом покровительствовала королевская семья и в первую очередь король Альфонс XIII (Alfonso XIII de España, 1886–1931), большой любитель и ценитель современного искусства. Столь же благосклонной оказалась и мадридская критика, представленная, в частности, пронизательными и тонкими статьями испанского музыковеда и композитора Адольфо Саласара (Adolfo Salazar, 1890–1958), и отчасти публики. Нельзя также не заметить, что испанская культура вызывала особый отклик у русских артистов, о чем говорили многие. В частности, режиссер и администратор Русского балета Сергей Григорьев (1883–1968) писал: «Из Парижа вернулись в Испанию, которую искренне полюбили. Она была совсем не похожа на другие известные нам страны, чем-то, пожалуй, напоминала Россию. Нас завораживали испанские танцы, бои быков, и мы сочли, что испанцы разделяют любовь русских к зрелищам» [Григорьев, 1993: 108]. Об Испании высказывался и Игорь Стравинский (1882–1971), описывая свои первые впечатления от этой страны в 1916 г.: «В Испании я был первый раз. Многое меня здесь поразило, и притом сразу же, как только я переехал границу <...> Каждый день в определенный час я слышал из своей комнаты отдаленные звуки духового оркестра, играющего «Paso doble». По-видимому, подобной музыкой заканчиваются военные упражнения. Все эти мелкие черточки повседневной жизни испанцев нравились мне, я ими прямо-таки наслаждался. Это резко отличалось от тех однообразных впечатлений, которые остаются от Европы, когда переезжаешь из одной страны в другую; все европейские страны отличаются друг от друга гораздо меньше, чем эта страна, лежащая на самом краю нашего континента и уже граничащая с Африкой»<sup>1</sup>.

Кроме того, Стравинский подметил еще одну важную особенность, позволяющую говорить об определенной общности русской и испанской культур, обусловленной их общими ориентальными истоками. Некоторые андалусские песни напоминали ему мелодии русских областей и вызывали, как пишет композитор, «атавистические воспоминания»<sup>2</sup>.

Изучая многочисленные визиты Дягилева в Испанию, читая его высказывания, где он делится своими впечатлениями о стране и ее культуре, или свидетельства окружающих его людей, становит-



Сергей Дягилев.  
1872–1929

<sup>1</sup> Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Предисл., коммент., послесловие и общая текстологическая редакция И.Я. Вершининой. Москва. Издательский дом «Композитор». 2005. С. 150–151.

<sup>2</sup> И. Стравинский – публицист и собеседник. Сост. В.П. Варунц. Москва. Советский композитор. 1988. С. 33.

ся понятно, что этот интерес неизбежно должен был вылиться в какие-то конкретные формы и произведения. Так, например, об этом пишет Сергей Григорьев: «Дягилев приходил в экстаз от красот Испании, и первым результатом этого был его энтузиазм» [Григорьев, 1993: 102]. В итоге на сцене были представлены новые балеты «Менины» (1916), «Треуголка» (1919) и «Cuadro flamenco» (1921). Также мы знаем о нереализованных, но готовившихся проектах — балетах «Триана» и «Испания».

Эти очень разные произведения каждое по-своему отражают глубоко индивидуальное видение и восприятие Испании Дягилевым. В первую очередь оно было обусловлено новой эстетикой дягилевского балетного театра, рождавшегося в переломную эпоху под мощным воздействием модернистских тенденций, условной образности театра представления.

Известно, что на военные годы падает перелом, связанный с отказом от натуралистического подхода, драматической повествовательности и психологической прорисовки характеров, что совпало с началом деятельности в труппе в качестве танцовщика и хореографа Леонида Мясина (1896–1979). Испанская серия появляется именно в этот период, когда меняется поэтика и стилистика балетного спектакля. Восхищаясь своеобразием искусства Испании, как классического, так и народного, тогда в 1916–1919 гг. Дягилев менее всего интересовался поверхностной экзотикой; ни натуралистическое правдоподобие, ни объективное воспроизведение реальности особо не заботили его. Потребность экспериментаторства направляла его поиски по пути стилизации и условности, за которой прочитывалось нечто глубинное, вневременное, архетипичное.

Свое постижение испанского мира Дягилев начинает с Золотого века – периода в истории испанского искусства, когда творили Кальдерон (Pedro Calderón de la Barca, 1600–1681) и Сервантес (Miguel de Cervantes, 1547–1616), Эль Греко (El Greco, 1541–1614) и Веласкес (Diego Velázquez, 1599–1660)... Балет «Менины», открывающий испанскую серию, обращен именно к этой эпохе. После успешных выступлений в Мадриде в мае–июне 1916 г. король лично пригласил Дягилева представить несколько гала-выступлений в Сан-Себастьяне и Бильбао в августе, где проводила отдых королевская семья. Дягилев запланировал два новых спектакля: один на испанскую тему («Менины»), а другой — на русскую («Кикимора» на музыку известного композитора и педагога А.К. Лядова /1855–1914/). Задуманный как своего рода дар королю Альфонсу XIII за помощь и поддержку в трудные для труппы военные годы, спектакль вырастал из разных импульсов и первых



Портрет Леонида Мясина.  
Пабло Пикассо. 1919

впечатлений. В итоге Дягилев предложил взять за точку отсчета «Павану» французского композитора Габриэля Форе (Gabriel Faure, 1845–1924) с ее неявным испанским колоритом, поданным с особым французским шармом. Эта короткая оркестровая пьеса, благодаря медленному и непрерывному развертыванию, изысканной гармонии постромантического типа и тонкому мелодическому варьированию, видимо, создавала, в его восприятии, какой-то отстраненный, во многом условный образ испанского Золотого века. Мясин, впервые попавший в Испанию в мае 1916 г., проводивший много времени в Прадо, постигая живопись Х. Рибера (José de Ribera, 1591–1652), Б.Э. Мурильо (Bartolomé Esteban Murillo, 1618–1682), Ф. Сурбарана (Francisco de Zurbarán, 1598–1664), Эль Греко, Д. Веласкеса, сразу, как он сам пишет, подумал о портретах Веласкеса, которые вдохновили его на пластическое решение нового балета. И это неслучайно. Начиная с 1915 г., отмечает американская исследовательница Линн Гарафола, изменяется соотношение декорации и хореографии в балетном спектакле и танец оказывается в подчинении у художника. Уже в ранних работах Мясина («Полуночное солнце» /1915/, «Русские сказки» /1917/) заметно, как поза отражает статичную живописную модель, а ее содержание скорее исходит из живописных источников, нежели танцевальных [Гарафола, 2021: 134].

Именно в этом поле эксперимента, где живопись напрямую влияла на характер хореографии, рождалось пластическое решение «Менин». Мясин раскрывает свое особое ощущение от созерцания манеры поведения людей, изображенных на многих испанских портретах, особенно у Веласкеса. «Он виделся мне, — отмечает хореограф, — художником, который многое оставляет воображению, предлагая в большей степени движение, нежели чем обработку мельчайших деталей. И за невероятным благородством и элегантной уравновешенностью инфант с их удивительной смесью высокого мерия и пронизательности я почувствовал глубокую меланхолию. Это были печальные маленькие дети, неудобно наряженные в атласные одежды, подчеркивающие их королевское достоинство»<sup>3</sup>. Из этого комментария Мясина становится понятно, что он уловил ускользающую иллюзорную суть живописи Веласкеса, почти что выходящей за рамки своего искусства. Художественная пронизательность Мясина подтверждается размышлениями Х. Ортеги-и-Гассета, когда он акцентирует, в сущности, нечто сходное: «Есть в его (Веласкеса. — И.К.) картинах печаль, серьезность, суровость, словно бы осуждающие всякое веселье. Возможно, именно эта сторона его творчества могла бы сегодня особенно заинтересовать новые поколения художников, столь упорно старающихся показать безобразную изнанку ковра, именуемого жизнью» [Ортега-и-Гассет, 1991].

<sup>3</sup> Massin L. My life in ballet. New York. Macmillan St. Martin's Press. 1968. P. 89.

По словам Мясина, Дягилев сразу принял эту идею и заказал Х.М. Серту (José María Sert, 1874–1945) костюмы, а декорации (задник сцены, представлявший сад с балконом) делал итальянец Карло Сократе (Carlo Socrate, 1889–1967). Действие этого короткого балета происходило в ночном саду, где появляются две придворные дамы (Лидия Соколова (1896–1974), Ольга Хохлова /1891–1955/), ожидающие своих возлюбленных (Леонид Мясин, Леон Войциковский /1899–1975/). Тайное свидание влюбленных, танцующих павану, прерывает появление карлицы (Елена Антонова 1884–1974/), которая намеревается предать огласке тайную любовную встречу и раскрыть обман. В хореографическом рисунке Мясин использовал серию столь уместных здесь дуэтов, вызывающих ассоциации с атмосферой двора Филиппа IV (Felipe IV de España, 1621–1665), которые весьма органично ложились на музыку Форте. В оформлении костюмов, следовавших модели Веласкеса с подчеркнуто большими кринолинами, в какой-то мере проявились склонности Серта к монументальной живописи, ведь он был в первую очередь художником-монументалистом, оформлявшим соборы и внутренние интерьеры зданий. Отголоски этого массивного монументального стиля, видимо, все-таки противоречили изысканной камерности и образной условности спектакля. О недовольстве Дягилева эскизами Серта писал швейцарский дирижер Э. Ансерме (Ernest Ansermet, 1883–1969) в письме Стравинскому: «Дягилев по возвращении из Парижа (в Ситжес) был расстроен, потому что Серт создал ужасные декорации для “Паваны” и не позволил ему внести ни единого изменения»<sup>4</sup>.

Вопреки этим трениям спектакль, в целом, имел успех; и главное, он обнаружил ретроспективный неоклассицистский вектор движения дягилевского балета. Обращаясь к прошлому, Дягилев и Мясин представили свой взгляд на наследие Золотого века, который утрачивал вещественную осязаемость и масштабность, как бы размываясь в пелене времени, вызывая печаль об ушедшей навсегда прекрасной эпохе. Хотя справедливости ради следует сказать, что по поводу этого спектакля высказывались разные суждения, например, исследователь театральной живописи П. Пикассо (Pablo Picasso, 1881–1973) британский искусствовед Дуглас Купер увидел здесь «бледную имитацию испанского танца», представляющую не более чем пародию на Веласкеса [Cooper, 1967: 37]. Гораздо более тонкая и проницательная оценка, с моей точки зрения, принадлежит Адольфо



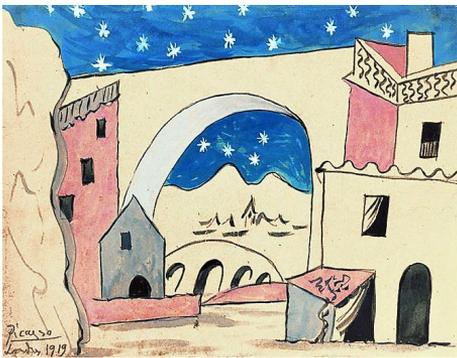
Балет «Менины». Сцена из спектакля

<sup>4</sup> Correspondance Ernest Ansermet — Igor Stravinsky. 1914-1967. Ed. Tappolet Claude. Georg. Geneve. 1990. Vol. 1. P. 52-53.

Саласару, который писал: «Когда мы увидели это миниатюрное и нежное произведение на сцене, мы ясно осознали, сколь изысканное и рафинированное искусство лежит в основе этой постановки, сколь прекрасный и утонченный талант был вовлечен в ее создание» [García-Marquez, 1995: 77].

Одно из наиболее глубоких и ярких творческих высказываний Дягилева на испанскую тему — балет «Треуголка» с музыкой М. де Фальи (Manuel de Falla, 1876–1946), декорациями и костюмами П. Пикассо, хореографией Л. Мясина. Идея нового испанского балета созревала постепенно в непосредственном общении русских артистов с Мануэлем де Фальей, который много контактировал с ними в ту пору. Обратив внимание на красочную симфоническую партитуру Фальи «Ночи в садах Испании» («Noches en los jardines de España», 1915), Дягилев выразил намерение сделать ее основой задуманного балета. Однако это предложение встретило сопротивление композитора, так как он считал музыку «Ночей» не сценичной, то есть не приспособленной для хореографической постановки. Контрпредложение Фальи состояло в том, чтобы использовать в качестве нового плана сценическую пантомиму «Коррехидор и мельничиха» («El corregidor y la molinera», 1917), над которой он тогда работал. Сценарий пантомимы основывался на одноименной новелле Педро Аларкона (Pedro Antonio de Alarcón, 1833–1891), которая в свою очередь опиралась на сюжет традиционного романа «Мельник из Аркоса». Казначей в романсе и Коррехидор (местный глава) в новелле влюбляется в Мельничиху и, чтобы ночью проникнуть в дом и добиться Мельничихи, арестовывает ее мужа. В романсе Мельничиха уступает домогательствам Казначея, и оскорбленный Мельник мстит обидчику, соблазняя его жену. В новелле, в отличие от романа, супруги остаются верными друг другу, а старый ловелас Коррехидор осмеян.

На дальнейшее развитие этого совместного замысла повлияла сама атмосфера Испании, ее своеобразный художественный мир, открывшийся Дягилеву и Мясину во время предпринятого летом 1916 г. путешествия по городам Андалусии — Севилье, Кордове, Гранаде. В эту поездку был приглашен и Фалья. Погружение в испанскую культуру сопровождалось ежедневными



Эскиз декораций к балету «Треуголка». Пабло Пикассо. 1919

открытиями, в ряду которых нужно выделить знакомство с традицией канте хондо (cante jondo), ведь именно Фалья был едва ли не главной фигурой в возрождении общественного интереса к этому древнему певческому искусству [Кряжева, 2013]. Тогда же произошла первая знаменательная встреча с народным танцором фламенко Феликсом Фернандесом Гарсия (Félix Fernández García, 1896–1941), сыгравшим важную роль в процессе подготовки спектакля и обучения Мясина сложной техни-

ке испанского народного танца. С июля 1917 г. с Ф.Ф. Гарсия был заключен контракт, и он стал танцовщиком Русского балета. Возможно, на том этапе Дягилев видел Феликса в качестве исполнителя роли в его испанском балете, хотя тогда, отмечает Л. Соколова, «ни Дягилев, ни Мясин не знали точно, какую форму они выберут. Суть состояла в том, что Мясин и труппа научатся исполнять испанские шаги в испанской манере, а Мясину самому нужно было овладеть грамматикой испанского танца перед тем, как он будет делать хореографию» [García-Marquez, 1995: 109].

Летом 1917 г. Дягилев организовал еще одну поездку по городам Испании для участников этого проекта. «Мы с Дягилевым, — пишет Мясин, — оказались любознательными и восприимчивыми учениками у своих педагогов-наставников — Фальи и Феликса. В течение этого жаркого, сухого испанского лета мы неторопливо путешествовали по Сарагосе, Толедо, Саламанке, Бургосу, Севилье, Кордове и Гранаде. Мы представляли компанию из четырех человек, которую сближал интерес к испанской культуре и музыке. Наши дни проходили в монастырях, музеях и соборах, а вечера — в кафе, где мы, наблюдая танцы местных исполнителей, обсуждали замысел нового балета. Именно в этой поездке я узнал Фалью, человека высокого вдохновения»<sup>5</sup>. Биограф Л. Мясина В. Гарсия-Маркес полагает, что Дягилев руководствовался задачей сделать испанский балет, музыка, хореография и оформление которого несли бы в себе неповторимый национальный колорит, столь привлекательный для него в тот период [García-Marquez, 1995]. Весьма вероятно, что первоначально он представлял испанский балет как серию аутентичных танцев, исполненных народными испанскими танцовщиками. Однако в итоге сформировалась обновленная эстетическая концепция «Треуголки», и принцип натуралистического правдоподобия сменила идея стилизации [Кряжева, 2012]. Эта трансформация затронула все составляющие музыкально-театрального представления — музыку, пластику, живописное оформление.

Визуальный ряд спектакля, включая декорации, занавес, костюмы, был сделан Пикассо в манере, отчасти близкой кубизму, но и предвосхищающей наступающий неоклассицизм. Задник сцены был выдержан в светло-коричневых, оранжевых, розовых тонах, с преобладанием четких простых линий. Справа расположен дом Мельника с крыльцом, виноградной лозой (сделанной по просьбе Дягилева) и клет-



Эскизы костюмов к балету «Треуголка». Пабло Пикассо. 1920

<sup>5</sup> Мясин Л. Моя жизнь в балете. Предисл. Е.Я. Суриц; коммент Е Яковлевой. Москва. Артист. Режиссер. Театр. 1997. С. 140.

кой для птиц. В арке виднеется чуть намеченный силуэт города. Костюмы в чем-то ориентируются на региональные традиции в манере Гойи с использованием ярких и резких цветов, однако в несколько пародийном ключе. Так, Тамара Карсавина (1885–1978) отмечала, что костюмы Пикассо были далеки от воспроизведения этнографического оригинала, скорее, они напоминали символ. Яркая цветовая гамма костюмов резко контрастировала с приглушенными серо-пепельными тонами занавеса, который, так же, как и занавес недавно показанного балета «Парад» (музыка Э. Сати /Erik Satie, 1866–1925/, декорации П. Пикассо, хореография Л. Мясина), скрывал какую-то тайну, зашифровывал нечто важное. Действительно, у многих возникало ощущение, что картина, изображенная на занавесе, не имела непосредственного отношения к действию. Зритель видел арену, где только что завершилась коррида, и со сцены увозят мертвого быка (на заднем плане). Передний план изображал зрительские ложи, где разговаривают между собой три дамы в мантильях, а одна сидит поодаль лицом к зрителям, за ними, стоя, наблюдает кабальеро в традиционной накидке, мальчик продает апельсины. Ближе всего к зрителю расположена непропорционально большая бутылка, которая привлекает к себе внимание. Сама манера фигуративности, «раздутые» объемы некоторых фигур говорят о приближающейся смене стилистической манеры Пикассо. Это сосуществование в декоративном оформлении спектакля разных стилистических манер — кубизма и новой фигуративности — позволяет увидеть некоторые аналогии с двойственностью музыкального стиля балета, соединяющего элементы неофольклоризма и неоклассицизма.

Рассуждая на тему «композитор и фольклор», Фалья неоднократно говорил о необходимости уйти от внешнего подобия народному искусству, не признавал формального сходства и цитирования, стремился к использованию живого, как он говорил, источника, чтобы извлечь из него глубинную, в каком-то смысле, невидимую сущность. Музыка балета демонстрирует такой подход композитора, который, намечая некоторое жанровое сходство с фанданго, сегидильей, фаррукой, хотой, активизирует сферу ритма, применяет мощные длительные нарастания, строящиеся на повторности кратких ритмо-мелодических ячеек, воскрешая тем самым архаические ритуальные свойства музыки.

Мясин вынужден был отказаться от народных танцоров и нашел свой путь пластического решения балета. Он также стремился к тому, чтобы средствами классической хореографии воплотить сущность народного танца, его скрытую экспрессию и темперамент.

Таким образом в «Треуголке» при всей ее, казалось бы, почвенности еще более заметным и становятся «антинатурализм» Дягилева, использование языка стилизации и условности, но в то же время стремление к воплощению глубинного и архетипичного. Таким архетипом в балете стал образ корриды.

Из воспоминаний Леонида Мясина известно, что, посещая корриду, он смотрел на матадоров, «чьи точные и элегантные движения были по-своему столь же совершенны, как и у лучших исполнителей фламенко. Наблюдая за блестящей работой этих тореро, — пишет он в своей книге, — я начал улавливать скрытую жестокость, присутствующую в таких танцах, как фаррука»<sup>6</sup>. Для понимания целостной идеи спектакля крайне важна еще одна характеристика Мясина, когда он говорит о том, что в процессе работы балет превратился «в хореографическую интерпретацию испанского темперамента и образа жизни»<sup>7</sup>. К такому пониманию побуждает один интересный фрагмент его воспоминаний, где он описывает свои внутренние ощущения во время потрясавшего публику исполнения знаменитой фарруки. Приведем этот фрагмент полностью:

«Мои движения были медленными, а к стилю и ритму, которым я научился у Феликса, я добавил множество собственных ломаных жестов. Инстинктивно я чувствовал, что здесь нужно нечто большее, чем просто совершенная техника, но сумел найти это только, когда достиг такого неистовства, что вышел за пределы обычных ограничений. Мысленный образ яростного быка, несущегося в атаку, пробуждал некую внутреннюю силу, генерирующую внутри меня мощь. Я чувствовал почти электрическое взаимодействие между мной и зрителями. Их нарастающее волнение укрепляло и поддерживало мою энергию на протяжении всего танца на таком уровне, который казался недостижимым в другое время. В какой-то момент мне показалось, что это танцует совершенно другой человек, находящийся во мне»<sup>8</sup>. Из других источников также явствует, что в своем соло Мясин выражал «высочайшую степень эмоционального напряжения, которую вынес от посещений корриды» [García-Marquez, 1995: 116]. В заключительных тактах фарруки с настойчиво, почти до исступления, повторяющимися аккордами и захватывающим ускорением темпа возникает абсолютное ритуальное единство музыки и пластического движения. К сказанному можно добавить оценку Ф.Г. Лорки, который считал, что коррида отражает самое глубинное, яркое и цельное в испанском характере, уподобляя ее священному действию, а арену корриды — алтарю, «на которой человек приносит в жертву боевого быка»<sup>9</sup>.



Сцена из балета «Треуголка».  
Вера Немчинова  
и Леонид Мясин

<sup>6</sup> Мясин Л. Моя жизнь в балете... С. 143-144.

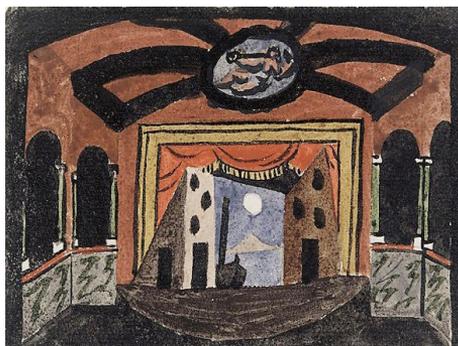
<sup>7</sup> Там же. С. 157.

<sup>8</sup> Там же. С. 156.

<sup>9</sup> Федерико Гарсиа Лорка. Стихи и эссе. Пер. А. Гелескула и Н. Малиновской. *Иностранная литература*. 1998. № 6. С. 32.

Не только для Мясина, но и для Пикассо коррида и быки ассоциировались с одной из самых главных сторон испанского мира, заняв важнейшее место в творчестве художника. В контрапункте визуального, пластического и музыкального начал проявилась глубинная суть испанского мира, которую в совершенно новой и неожиданной форме выразил балет. Об этом справедливо пишет американская исследовательница К. Хесс, которая утверждает, что «Треуголка» ознаменовала новое прочтение Испании в контексте модернистской эстетики [Hess, 2001]. Это новое прочтение оказалось захватывающим и привлекательным для продвинутой европейской аудитории, но странным и непонятым в самой Испании. Большая часть испанской консервативной публики и критики отнеслась враждебно к балету, восприняв его как пародию на устоявшийся национальный образ Испании, что, в сущности, так и было. Современное решение балета не вписывалось в рамки традиционных представлений. Его создатели предложили свой шокирующий образ Испании, где нет лучезарности, радости, света, теплоты. Вместо этого появилась другая Испания — страна жестокой корриды, неистового темперамента, которые устрашающе проступали за наивной картинкой сюжета [Кряжева, 2023].

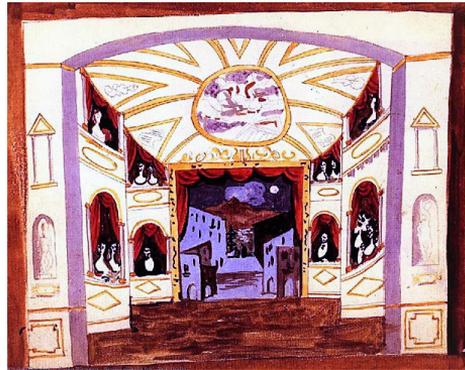
Еще один состоявшийся интересный эксперимент Дягилева — балет «Cuadro flamenco» (17 мая 1921, в рамках 14 сезона), который дает еще одну грань — совершенно необычную в раскрытии образа культуры, столь привлекательной для Дягилева. По его инициативе эта постановка была осуществлена народными танцорами и музыкантами фламенко (ни один участник антрепризы не принял в ней участие). На сцене был представлен аутентичный образец по большей части андалусского фольклора (малагенья, цыганское танго, фаррука, арагонская хота, алеррия, гротескный гарротин, комический гарротин) во всей его неприукрашенной колоритности, первозданности и брутальности. По словам Бориса Кохно (1904–1990) (секретарь Дягилева в 1921–1929 гг.), который подробно описал севильские поиски исполнителей, кроме юной цыганки, красавицы-танцовщицы Марии Дальбайсин (María Dalbaicín, 1902–1931), сенсацию сделали «безногий Мате» (Baltasar Mathé — «Mate sin pies») — нищий, скитавшийся по улицам Севильи в ящике на колесах, изображая каким-то образом тоreadора, и карлица и выдающаяся танцовщица Габриелита Гарротин (Gabriela la del Garrotín)<sup>10</sup>.



Эскиз декораций к балету  
«Cuadro flamenco».  
Пабло Пикассо. 1920

<sup>10</sup> Kochno B. Diaghilev and the Ballets Russes. New York. Harper and Row Publishers. 1970. 293p.

При этом сценическим обрамлением к спектаклю служили декорации Пикассо, представлявшие свой театр с ложами и зрителями, выполненные в условной кубистической манере и с глубоким ироническим подтекстом. Здесь Пикассо реализовал идею «театра в театре» с сочетанием ярко-красного и золотого цветов, которое незадолго до этого было отвергнуто Дягилевым в процессе подготовки «Пульчинеллы» (1920). Пародируя известную картину Ренуара (Auguste Renoir, 1841–1919) «Ложа» («La Loge», 1874), Пикассо явно намекает на театральную публику XIX в., восхищавшуюся той самой суррогатной «испанщиной», и по сути дела уничтожает устаревший и обветшалый образ романтизированной Испании, столь милый и привычный для буржуа из ложи.



Эскиз декораций к балету  
«Пульчинелла». Пабло Пикассо. 1920

Этот единственный в своем роде эксперимент Дягилева был обусловлен разными факторами: сыграл свою роль конфликт и разрыв контракта с Мясиним, в результате чего новые проекты оказались под вопросом. Некоторые исследователи рассматривают эту постановку как исключительно вынужденный шаг Дягилева, которому нужно было заполнить чем-то новым образовавшуюся пустоту. Вместе с тем, когда изучаешь материалы, сопутствовавшие появлению этого необычного спектакля, понимаешь и другое. Предлагая зрителю такое зрелище, Дягилев ставит главный акцент не на экзотике; ключевую роль здесь играет вопрос мастерства, природного таланта и совершенной техники, всегда имевший абсолютную ценность для него. Достаточно вспомнить, как придирчиво и скрупулезно он занимался подбором исполнителей, совершив специальную поездку в Андалусию, посещая огромное количество танцевальных представлений, отбирая танцовщиков и музыкантов, о чем достаточно подробно пишут в своих книгах и Борис Кохно, и Сергей Григорьев. Сам Дягилев рассказывает об этом в интервью лондонской газете Observer (июнь 1921 г.): «Их (испанских танцовщиков. — И.К.) музыка — именно то, что требуется, а их хореография по-своему совершенна — никто не осмелится прикоснуться к ней. Однако для того, чтобы ввести их танцы в балетный спектакль, понадобились сценический задник и костюмы, исполненные Пикассо...

В Хересе и Кордове, куда я приехал в поисках танцовщиков... я воочию убедился в том, насколько справедлива молва, что там каждый житель танцует. Необходимо было поселиться в этих местах и познакомиться с жителями, чтобы обнаружить самых лучших танцовщиков: ведь ими могли оказаться служащий в винном магазине или молодая продавщица... Я спрашивал их,

где они научились так превосходно танцевать. Ответ был один: «Нигде. Мы танцуем с семи лет, как и все»... При этом без всяких усилий и, что важно, без специального обучения испанские танцовщики владеют техникой, которая по-своему так же значительна, как техника Павловой!»<sup>11</sup>.

В том же ключе затрагивает этот вопрос Стравинский. Говоря об испанском фольклоре, он утверждает: «Другая характерная черта этого народного искусства — удивительная точность, даже в деталях, которые порой кажутся второстепенными <...> Во всем этом нет никакой импровизации, которую мы хотели бы увидеть в испанской музыке. Но это искусство на редкость многосоставное, очень детализированное, очень логичное и строго выверенное. Я бы даже сказал, что это почти классическое искусство, правила которого не менее строги, чем каноны нашей школы. Одним словом — это истинное искусство сочинения!»<sup>12</sup>.

Эти комментарии многое объясняют, ведь Дягилева и Стравинского интересует в первую очередь уникальное Мастерство, которым могли владеть и «служащий винного магазина или молодая продавщица». И с этой точки зрения спектакль «Cuadro flamenco», исполненный народными танцорами и музыкантами, высочайшее искусство которых было инкрустировано в современные и многозначные визуальные образы Пикассо, ничуть не противоречил эстетической направленности дягилевского театра с его духом экспериментаторства, культом мастерства и технического совершенства.

Нельзя не сказать о названии спектакля «Cuadro flamenco, Tableau flamand», где возможны разные варианты толкования. В андалусском мире хорошо известно, что понятие *Cuadro* или *Tablao flamenco* обозначает расположение стульев по схеме квадрата во время исполнительской сессии. Участники сидят на стульях и поочередно выходят, чтобы показать свой номер в этом квадрате, ограниченном стульями, под сопровождение гитар и ритмических хлопков тех, кто сидит на стульях. Поэтому переводы *Портрет фламенко*, *Картина фламенко*, впрочем, как и французский *Tableau flamand*, являются некоем недоразумением, которое, возможно, тоже иронически обыграл Пикассо в своих декорациях, повесив на стену в глубине сцены картину с букетом цветов.



Сцена из балета  
«Cuadro flamenco»

<sup>11</sup> Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма. Интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. Сост., авторы вст. статьи и комментарии В.А. Зильберштейн, В.А. Самков. Москва. Изобразительное искусство. 1982. Т. 1. С. 240-242.

<sup>12</sup> И. Стравинский — публицист и собеседник... С 33.

В заключение следует упомянуть задуманные, но, увы, не реализованные испанские проекты Дягилева — это «Триана» на музыку из фортепианной сюиты испанского композитора и пианиста, одного из основоположников национальной музыкальной школы Альбениса (Isaac Albéniz, 1860–1909), «Иберия» и «Испания» на музыку «Испанской рапсодии» («Rapsodie espagnole», 1907) Равеля (Maurice Ravel, 1875–1937), которые планировались для осеннего сезона в Риме в 1916 г. Для оформления декораций этих спектаклей он привлек Наталью Гончарову (1881–1962), пробудив у нее интерес к новому для нее художественному миру и, по сути, спровоцировав появление знаменитого испанского цикла. Эскизы были сделаны, в них явно обнаружился интерес художницы к новым формам, орнаменту и колориту, однако спектакли не были поставлены. О чем можно только сожалеть...

Осуществленные работы Дягилева, вдохновленные культурным миром Испании, до сих пор удивляют своим особым видением и многослойностью образных решений.

## References

- Cooper D. (1967) *Picasso Théâtre* [Picasso Theatre], Editions Cercle d'Art, Paris, France, 360 p. (In French)
- Garafola L. (2021) *Russkii balet Dyagileva* [Diaghilev's Ballets Russes], KoLibri, Moscow, Russia, 656 p. (In Russian)
- García-Marquez V. (1995) *Massine: A biography*, Alfred A. Knopf, New York, USA, 446 p.
- Grigoriev S.L. (1993) *Balet Dyagileva 1909-1929* [Diaghilev's Ballet 1909-1929], Izdatel'stvo ART, Moscow, Russia, 382 p. (In Russian)
- Hess C.A. (2001) *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, University of Chicago Press, Chicago, USA, 344 p.
- Kochno B. (1970) *Diaghilev and the Ballets Russes*, Harper and Row Publishers, New York, USA, 293p.
- Ortega y Gasset J. (1991) *Vvedenie k Velaskesu* [Introduction to Velazquez], Iskusstvo, Moscow, Russia, 588 p. (In Russian)
- Kryazheva I.A. (2012) Balet «Treugolka» Manuelya de Fal'i v Russkikh sezonakh: istochniki, dokumenty, svidetel'stva [Manuel de Falla's ballet «Three Corn Hat» in the Russian Seasons: Sources, Documents, Testimonies], in Guseinova Z.M. (ed.) *Muzyka: zadumannoe, zabytloe, vozvrashchennoe... sbornik nauchnykh statei k 150-letiyu Sankt-Peterburgskoi konservatorii* [Music: conceived, forgotten, returned... A Collection of Scientific Articles dedicated to the 150th Anniversary of St. Petersburg Conservatory], Izd-vo Politeknicheskogo universiteta, Saint Petersburg, Russia, pp. 210-243. (In Russian)
- Kryazheva I.A. (2013) *Manuel' de Fal'ya: vremya, zhizn', tvorchestvo* [Manuel de Falla: time, life, work], Nauchno-izdatel'skii tsentr «Moskovskaya konservatoriya», Moscow, Russia, 327 p. (In Russian)
- Kryazheva I.A. (2023) *Obraz Ispanii v «Russkikh sezonakh» Sergeya Dyagileva* [The Image of Spain in Sergei Diaghilev's «russian Seasons»], *Muzykal'naya akademiya*, no. 1, pp. 215-223. DOI: 10.34690/298 (In Russian)

## Список литературы

- Гарафола Л. (2021) *Русский балет Дягилева*. КоЛибри, Москва. 656 с.
- Григорьев С.Л. (1993) *Балет Дягилева 1909-1929*. Издательство АРТ, Москва. 382 с.
- Кряжева И.А. (2012) Балет «Треуголка» Мануэля де Фальи в Русских сезонах: источники, документы, свидетельства. *Музыка: задуманное, забытое, возвращенное... сборник научных статей к 150-летию Санкт-Петербургской консерватории*. Под ред. З.М. Гусейновой. Изд-во Политехнического университета, Санкт-Петербург. С. 210-243.
- Кряжева И.А. (2013) *Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество*. Научно-издательский центр «Московская консерватория», Москва. 327 с.
- Кряжева И.А. (2023) Образ Испании в «Русских сезонах» Сергея Дягилева. *Музыкальная академия*. №1. С. 215-223. DOI: 10.34690/298
- Ортега-и-Гассет Х. (1991) *Введение к Веласкесу*. Искусство, Москва. 588 с.

Иллюстрации к статье И.А. Кряжевой  
«Сергей Дягилев в Испании: новые темы, образы, балеты»



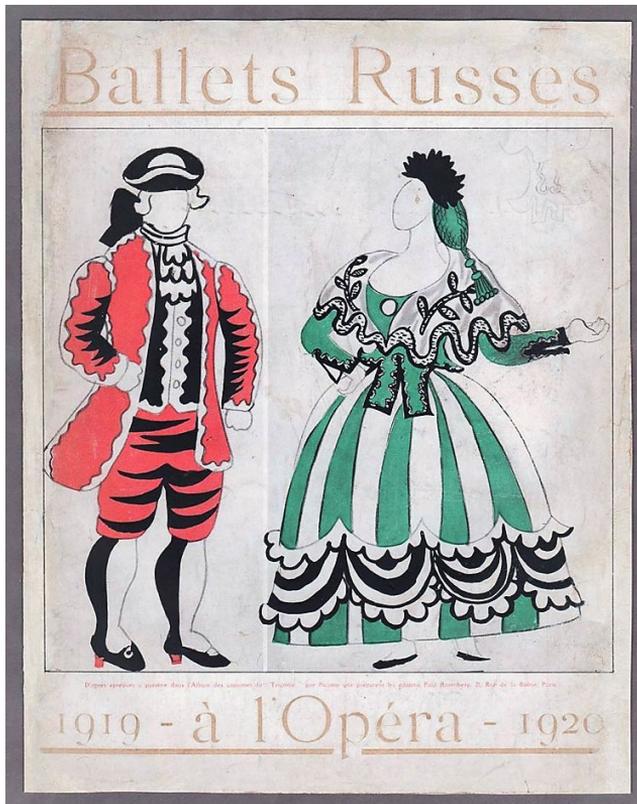
Балет «Менины». Эскизы костюмов Х.М. Серта



Балет «Треуголка». Занавес. Пабло Пикассо. 1919



Балет «Cuadro flamenco». Эскиз декораций. Пабло Пикассо. 1921



Балет «Треуголка». Эскизы костюмов. Пабло Пикассо. 1919