ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ СТАТЬЯ

Ибероамериканские тетради. 2024. 4. С. 50–67
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-4-50-67

Статья поступила 20.08.2024
После доработки 17.11.2024
Принята к публикации 22.12.2024

УДК 792.03

Музыкальный театр М. де Фальи и русское искусство начала XX века (Мейерхольд и Стравинский)

© Кряжева И.А., 2024

Ирина Алексеевна Кряжева, 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. Музыкальный театр испанского композитора Мануэля де Фальи, в частности наиболее значительное и показательное сочинение «Балаганчик маэсе Педро», рассматривается в русле актуальных в первые десятилетия XX века тенденций, связанных с отходом от психологического театра и освоением условной образности театра представления. Так возникают отчетливые параллели и взаимосвязи с театром русского авангарда и таких художников, как Мейерхольд и Стравинский. Эта общность обусловлена воздействием различных форм старинного народного театра, ярмарочных и кукольных представлений, уличной балаганной культуры, которая становится объектом интенсивной художественной рефлексии. Мейерхольд стал пионером в открытии этой новой системы образов, представив свою сценическую версию «Балаганчика» Блока, возродив на сцене персонажей итальянской комедии масок, открыто игровой характер действия, разрушив незримую «четвертую» стену, отделяющую публику от актеров. Балет Стравинского «Петрушка» показывает еще один пример воплощения балаганной культуры в жанре балета. В данном случае речь идет о прямых воздействиях музыкально-театральной эстетики и стилистики Стравинского на творчество испанского композитора. Однако эти влияния проявляются в глубоко индивидуальной форме. Таким образом, творчество М. де Фальи рассматривается в фарватере самых современных тенденций своего времени.

Ключевые слова: музыкальный театр, балаганная культура, условная образность, Мануэль де Фалья, Игорь Стравинский, Всеволод Мейерхольд

Для цитирования: Кряжева И.А. (2024) Музыкальный театр М. де Фальи и русское искусство начала XX века (Мейерхольд и Стравинский). *Ибероамериканские тетради.* № 4. С. 50–67. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-4-50-67

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 4. P. 50–67
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-4-50-67

Recibido 20.08.2024
Revisado 17.11.2024
Aceptado 22.12.2024

UDC 792.03

El teatro musical de Manuel de Falla y el arte ruso de principios del siglo XX (Meyerhold y Stravinski)

© Kryazheva I.A., 2024

Irina A. Kryazheva, Doctora en Artes, Catedrática del Departamento de Historia de la Música Extranjera, Conservatorio Estatal de Moscú Chaikovski; 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. El teatro musical del compositor español Manuel de Falla, en particular «El retablo de Maese Pedro», su obra más significativa, se considera en el contexto de las tendencias que fueron relevantes en las primeras décadas del siglo XX. A saber, se hacía cada vez menos el teatro psicológico, mientras que se desarrollaba la imaginería convencional del teatro de representación. Así surgen paralelismos claros e interrelaciones con el teatro de la vanguardia rusa y con la obra de tales artistas como Vsévolod Meyerhold e Ígor Stravinsky. Estas similitudes se deben a la influencia que ejercieron diversas formas de teatro popular antiguo, espectáculos de feria y de marionetas, cultura callejera del «balagán» (los balaganes son barracas de feria donde se hacía espectáculos), que se convirtió en objeto de intensa reflexión artística. Meyerhold fue pionero en descubrir este nuevo sistema de imágenes: presentó su versión escénica del «Balaganchik» («Barraca de feria») de Aleksandr Blok, recreó en escena a los personajes de la comedia italiana de máscaras, subrayó el carácter lúdico de la acción y destruyó la invisible «cuarta» pared que separaba al público de los actores. El ballet «Petrushka» de Stravinsky es otro ejemplo de plasmar la cultura de espectáculos en barracas de feria en el género del ballet. En este caso se trata de influencias directas de la estética y estilística musical y teatral de Stravinsky en la obra del compositor español; sin embargo, estas influencias se manifiestan de forma profundamente individual. Por lo tanto, la obra de Manuel de Falla se explora desde el prisma de las tendencias más modernas de su tiempo.

Palabras clave: teatro musical, cultura del «balagán», imaginería convencional, Manuel de Falla, Ígor Stravinsky, Vsévolod Meyerhold

Para citar: Kryazheva I.A. (2024) El teatro musical de Manuel de Falla y el arte ruso de principios del siglo XX (Meyerhold y Stravinski), *Cuadernos Iberoamericanos,* no. 4, pp. 50–67. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-4-50-67

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

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2024. 4. P. 50–67
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-4-50-67

Received 20.08.2024
Revised 17.11.2024
Accepted 22.12.2024

UDC 792.03

Manuel de Falla's Music Theater and Russian Art of the Early 20th Century (Meyerhold and Stravinsky)

© Kryazheva I.A., 2024

Irina A. Kryazheva, Doctor of Arts, Professor at the Department of Foreign Music History, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Leading Research Fellow at the Iberoamerican Art Studies Department, State Institute of 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. The music theater of the Spanish composer Manuel de Falla, in particular, his most significant and representative work *El Retablo de maese Pedro* (Master Peter's Puppet Show), is examined through the lens of the trends in theater relevant in early 20th century. Those include the diminishing role of the psychological theater and the developing conventional imagery of the representation theatre. Thus, Manuel de Falla's Music Theater has clear parallels with the theater of the Russian avant-garde and with the work of artists such as Vsevolod Meyerhold and Igor Stravinsky. These similarities stem from the influence of various forms of ancient popular theater, fair and puppet shows, street «balagan» culture (balagans are temporary buildings where shows were set), which became subject of intense artistic reflection. Meyerhold pioneered the discovery of this new system of images as he presented his stage version of Aleksandr Blok's «Balaganchik», revived the characters of the Italian comedy of masks on stage, as well as the openly playful nature of the action, and destroyed the invisible «fourth» wall separating the audience from the actors. Stravinsky's ballet «Petrushka» is another example of how ballet embraces «balagan» culture. In this case, Stravinsky's musical and theatrical aesthetic and style had a direct impact on the work of the Spanish composer. However, this influence manifests itself on a deeply individual level. On balance, the work of Manuel de Falla is explored as part of the most modern trends of his time.

Key words: music theatre, «balagan» culture, conventional imagery, Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Vsevolod Meyerhold

For citation: Kryazheva I.A. (2024) Manuel de Falla's Music Theater and Russian Art of the Early 20th Century (Meyerhold and Stravinsky), *Iberoamerican Papers,* no. 4, pp. 50–67. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-4-50-67

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

Мануэль де Фалья (Manuel de Falla, 1876–1946) — одна из наиболее своеобразных и ярких фигур в панораме европейской музыки первой половины XX столетия. Сохраняя приверженность национальным испанским ценностям и традициям, будь то фольклор или классическое наследие исторического прошлого, он всегда шел в ногу со временем, находясь в фарватере современного европейского искусства, переосмысливая и перерабатывая новейшие веяния и стилевые тенденции.

Мануэль де Фалья в кафе в Париже за несколько часов до премьеры спектакля «Балаганчик маэсе Педро». 1923

Мануэль де Фалья: в ногу со временем. Увлечение русской культурой

Начиная с парижского периода (1907–1914) Фалья проявлял пристальный интерес к русскому искусству, включая музыку, театр, живопись. В сферу его творческих интересов входила русская музыка XIX в., в частности Римского-Корсакова (1844–1908), Мусоргского (1839–1881), Бородина (1833–1887), о чем свидетельствует его личная библиотека[1], где мы выделим издания «Бориса Годунова» (1869) Мусоргского и «Золотого петушка» (1908) Римского-Корсакова с многочисленными пометками композитора. Приезд Фальи в Париж фактически совпал с началом деятельности Сергея Дягилева (1872–1929) — «Историческими концертами» (1907), постановкой «Бориса Годунова» (1908), а с 1909 года — Русскими балетными сезонами.

За годы, предшествовавшие началу Первой мировой войны, устанавливаются контакты Фальи со Стравинским (1882–1971), который и познакомил его с Дягилевым и, скорее всего, с Натальей Гончаровой (1881–1962) и Михаилом Ларионовым (1881–1964). Напомним, что именно Н. Гончарова делала декорации к знаменитому спектаклю «Золотой петушок» Римского-Корсакова в 1914 г. (постановка Михаила Фокина /1880–1942/), который,

[1] Перечислим некоторые только аннотированные партитуры, которые в основном были приобретены Фальей в парижский период. Это «Камаринская» (1848) Глинки (1804–1857), каватина Кончаковны из «Князя Игоря» (1890) Бородина, «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Борис Годунов» Мусоргского, его же «Картинки с выставки» (1874) в оркестровке Равеля (1875–1937), Первый концерт для фортепиано с оркестром (1874–1875) Чайковского (1840–1893), «Ала и Лоллий» (1915) Прокофьева (1891–1953), два духовных хора (1892, 1894) Рахманинова (1873–1943), Поэма ор. 69 (N1) (1913) Скрябина (1872–1915) и более всего сочинений Стравинского — в том числе «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913), «Сказка о солдате» (1917), «Прибаутки» (1914), «Пульчинелла» (1919–1920), «Соловей» (1914), Октет для духовых (1924), «Царь Эдип» (1927), «Игра в карты» (1936–1937) и др., причем ряд партитур и клавиров не только аннотирован, но и имеет дарственные надписи самого Стравинского [Кряжева, 2013: 265–266].

по оценкам современников, стал «гвоздем сезона», повернув развитие театральной декорации в новое русло. Его художественное оформление соединило в себе русский лубок, арабский орнамент, кустарные игрушки, вышивки, архаичный примитив, древние восточные (китайские, индийские) миниатюры и древние русские иконы. Одним словом, здесь ожил весь Восток, который органично переплетался с ориентальными мотивами музыки Римского-Корсакова с ее декоративностью, богатой орнаментикой и изысканной гармонией [Кряжева, 2014: 202]. По справедливому наблюдению одного из ведущих исследователей творчества Фальи М. Кристофоридиса, этот спектакль в единстве всех его сторон оставил глубочайший след в музыкально-сценическом мышлении композитора[2].

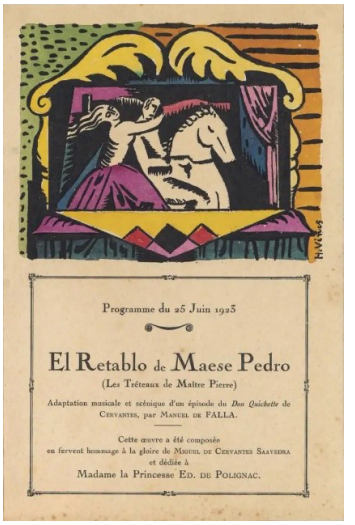
Н.С. Гончарова. Эскиз декорации к 1-му акту оперы-балета «Золотой петушок». 1914

Именно в эти годы благодаря Русским сезонам существенно пополняется библиотека русских нот композитора. Здесь же он знакомится с родным братом Станиславского (1863–1938) Владимиром Алексеевым (1861–1939), который, побывав на премьере первой оперы Фальи «Короткая жизнь» («La vida breve») (Ницца, 1913, Париж, 1914), загорелся желанием поставить оперу в России. Этот план становится главной темой их переписки, длившейся несколько лет. Кроме того, весьма важную роль в творческом развитии испанского композитора сыграло общение с И. Стравинским, С. Дягилевым, Л. Мясиным (1896–1979) [Кряжева, 2023: 146]. Эти контакты, способствовавшие более глубокому знакомству Фальи с русским современным искусством, стали важной составляющей в процессе восприятия и осмысления новых художественных идей, которые реализовались начиная с музыкально-сценического произведения «Любовь-колдунья» («Amor brujo», 1915) и в особенности в неоклассический период (1920–1930 гг.). Весьма красноречиво звучат слова композитора, высказанные им в одном из интервью: «Мои предпочтения связаны с современной французской школой и замечательной работой русских музыкантов. Они и Дебюсси являются сегодня пророками музыкального искусства»[3].

[2] Christoforidis M. Falla Manuel de. Diccionario de la música española e hispanoamericana. Madrid. 2000. Vol. 4. P. 897.
[3] F. Herce. Ante del estreno de la Vida Breve. Hablando con el maestro Falla. La Mañana. Madrid. 1914. 14 de noviembre.

Музыкальный театр эпохи неоклассицизма: «Балаганчик маэсе Педро»

Среди сочинений неоклассического периода своим уникальным замыслом и художественным решением выделяется сценическая адаптация 26-й главы второй части романа Сервантеса (Miguel de Cervantes, 1547–1616) «Дон Кихот» («Don Quijote de la Mancha», 1606, 1615), получившая название «Балаганчик маэсе Педро» («El retablo de Maese Pedro», 1923). Именно это произведение дает наиболее целостное представление о видении и понимании композитором современного музыкального театра.



Обложка программки к премьере спектакля «Балаганчик маэсе Педро» в Париже. 1923

Вместе с Санчо Пансой Дон Кихот приходит в кукольный театр маэсе Педро, чтобы посмотреть хорошо известное по старинным испанским романсам представление «Освобождение Мелисендры». Его разыгрывают марионетки, а событийную канву рассказывает зрителям мальчик-комментатор. Он повествует о доне Гайферосе, у которого мавры украли супругу — прекрасную Мелисендру. Внимая упрекам Карла Великого и вооружившись мечом, наконец-то дон Гайферос отправляется в путь, чтобы вызволить из плена свою жену. Тем временем Мелисендра, заточенная в Сарагосском замке, ждет своего спасителя, но вдруг происходит нечто неслыханное. Какой-то мавр тайком подкрадывается к ней сзади и целует ее прямо в губы. Сам король Марсилий был свидетелем этой позорной сцены, и он велит наказать обидчика палками. Вскоре появляется дон Гайферос, который хватает Мелисендру, сажает ее на круп своего коня и мчится прочь. Мавры пускаются в погоню. В момент, когда они почти настигают беглецов, Дон Кихот не может наблюдать спокойно за такой несправедливостью. Он выхватывает меч и начинает крушить игрушечных мавров, разрубая всё, что попадается ему на пути, на куски. Не обращая внимания на выкрики и мольбы маэсе Педро, на беспокойство публики, Дон Кихот воздает хвалу странствующему рыцарству.

Артисты спектакля «Балаганчик маэсе Педро» в Амстердаме. 1926

Новая театральная поэтика «Балаганчика» ассимилировала наиболее значимые тенденции своего времени, связанные с радикальным отходом от психологического театра и движением в сторону условной образности театра представления. В поисках многоуровневой модели театрального пространства, где наряду с основными героями действуют куклы-марионетки, Фалья взял за основу эпизод, когда Дон Кихот посещает кукольный театрик (ретабло) маэсе Педро. Обратившись к традициям старинного кукольного театра, тем самым композитор воскресил память о народных уличных представлениях, ярмарочных развлечениях, где на потеху невзыскательной публике разыгрывались веселые и незамысловатые истории. Его подход, заданный во многом литературной основой, отличает приоритет занимательной интриги и игрового начала, объективный тон повествования, которое поручается специальному персонажу — мальчику-комментатору, и, пожалуй, главное — разрушение барьера, отделяющего зрителей и участников представления. Кульминацией действия является момент, когда Дон Кихот, желая помочь кукольным беглецам, которых почти настигают преследователи мавры, выхватывает своей меч и врывается в игровое пространство, разрушая тем самым незримую стену, отделяющую мир сценической иллюзии и мир реальный. Такое под силу только безумцу.

Сцена из спектакля «Балаганчик маэсе Педро» в постановке К.М. Грюбера

Фалья был знаком с театральными экспериментами разных европейских художников — драматурга Л. Пиранделло (Luigi Pirandello, 1867–1936), актера и режиссера Э.Г. Крэга (Edward Gordon Craig, 1872–1966), итальянских футуристов, а также русских режиссеров-новаторов В. Мейерхольда (1874–1940), Е. Вахтангова (1883–1922), о чем также свидетельствуют материалы архива в Гранаде, в частности, газетные вырезки, сделанные самим композитором, со статьями о постановках этих режиссеров[4]. Так возникают отчетливые параллели, пересечения, косвенные взаимосвязи с театром русского авангарда. А это позволяет рассматривать творчество композитора в гораздо более широком историческом и художественном контексте.

[4] В частности, нельзя не упомянуть развернутую статью критика Р. Урбано «Новые тенденции и художественная декорация в современном театре» (Urbano R. Las nuevas tendencias y el decorado artístico en el Teatro Moderno. La Opinión. 1923. 7 de septiembre), где речь идет о новых постановках Е. Вахтангова, а также о постановке «Кармен» (1922) в Большом театре с новаторскими декорациями Федоровского (1883–1955) (режиссер А. Санин /1869–1956/).

Обложка программки концертной версии оперы «Балаганчик маэсе Педро» Королевского театра в Мадриде. 2023

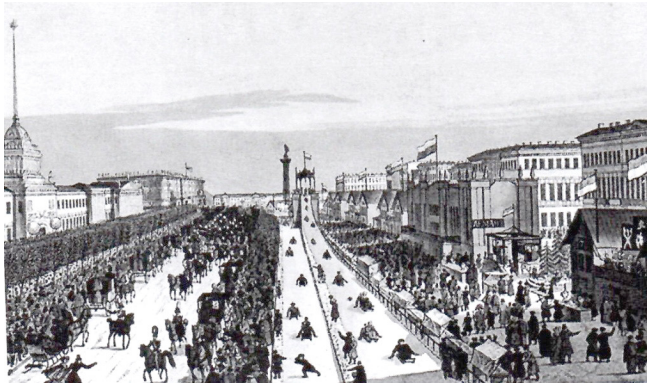
Фалья и театр русского авангарда. Балаганная культура

В начале XX в. один из путей обновления русского театра был связан с различными формами старинных народных представлений, включая ярмарочные действа, кукольный театр, клоунаду, commedia dell´arte и др. Такого рода зрелища, распространенные в русских городах с конца XVIII до начала XX в., известны как балаган, или балаганный театр, представлявший невероятно красочное и шумное действо. С 1820-х гг. народные увеселения становятся заметным событием городской жизни, газеты и журналы регулярно помещают обстоятельные обозрения гуляний, на которых с балконов выстроенных сараев (балаганов) кричат зазывалы, «дурачатся паяцы и гремит разноголосая музыка. <…> Один паяц лазает по кровле с маленьким медвежонком, одетым в детское платье… Другой с балкона отдает отчет хозяину своему, облеченному в одежду Сципионов и Цезарей, о числе людей, идущих в комедию… Там, на третьем балконе, — драка кукол (Полишинель). Ревнивый муж бьет неверную жену. Баталия сия сопровождается презабавным разговором между супругами, забавным по существу материи, а более по выговору простонародных русских слов исковерканным голосом немца или итальянца» [Конечный, 2021: 38].

Раёк. Литографированный лубок. 1857. На крыше райка — кукла-марионетка

Авторы подобного рода статей подробно описывают площадные зрелища и развлечения, балаганные представления, пантомимы-арлекинады, пользовавшиеся особой любовью публики, называют имена их устроителей, число построек и т.д. Так, в 1830 г. газета «Северная пчела» сообщает: «Пантомимы будут переменяться каждый день. В первый — представлен будет Пьеро бомбардир; во второй день — Арлекин в плену; в третий — комическое путешествие по морю. Пантомимы сии сопровождаемы будут забавными превращениями, например, управителя в осла, крестьянской избы в модную

лавку, Арлекина в книги; камень превратится в Пегаса, на котором Арлекин полетит на воздух; Арлекином зарядят мортиру и выстрелят его в окно модной лавки; Пьеро раздвоится и обе части его пойдут в противные стороны; сильным ветром из мехов Пьеро в ванне поднимется на воздух» [Конечный, 2021: 42]. Зрелищность, всевозможные приключения, невероятные превращения составляют суть балаганных увеселений, привлекая зрителей самых разных возрастов и сословий. Всякий владелец балагана «манит к себе внимание своими средствами: то смыслом, то смешливостью, то метким фарсом, то ловкой удалью, то красным словом, то затейливым вымыслом. Всякий кидается в этот хаос с каким-то опьянением, все хотят удовольствия, морали не ищут» [Конечный, 2021: 45–46], — отмечает автор в «Северной пчеле» в 1839 г. Из этих же источников известно, что петербуржцы отдавали предпочтение таким зрелищам, как зверинец, цирк, медвежьи комедии, куклы-марионетки, театр теней. Кроме того, описания говорят нам о постоянном присутствии персонажей итальянской комедии dell'arte, которые органично включались в разнообразные забавы и представления, соединяясь с героями и сюжетами народного русского театра.



К.П. Беггров. Вид Санкт-Петербурга зимой. Масленица на Адмиралтейской площади. Катальные горы и балаганы. Литография. 1835

«Балаганчик» Блока в интерпретации Всеволода Мейерхольда: условность, игра, разрушение рампы

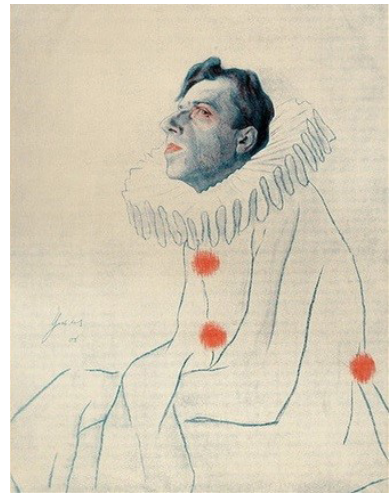
В России балаган — это огромный пласт низовой карнавальной культуры, который до определенного момента у просвещенной публики ассоциировался с чем-то грубым и пошлым, крикливым и безвкусным. Однако на рубеже XIX–XX вв. именно этот пласт городской культуры привлекает внимание ряда художников и становится объектом напряженной художественной рефлексии [Стахорский, 2008: 220]. Балаганная культура воспринимается как источник многих художественных новаций и творческих прозрений. К числу таких художников, безусловно, относится Александр Бенуа (1870–1960), красочно описывавший свои детские впечатления от уличного балаганного зрелища, после которого он вышел «одурманенный, опьяненный, безумный», испытав «чувство экстаза»[5].

[5] Бенуа А. Предисловие. Лейферт А.В. Балаганы. Петроград, Издание Еженедельника Петроградских Гос. Академ. Театров. 1922. С. 9.

Самым последовательным апологетом балаганного театра был В. Мейерхольд — и об этом написано немало [Финогенов, 2023: 15–16; Шевченко, 2010]. В данном контексте важно подчеркнуть, что для Мейерхольда балаган с его красочностью, шумом, треском, буффонадой — это архетип театра как такового, воплощение его игровой сущности. Программа новейшей драмы и условного театра, отрицающая основные завоевания системы Станиславского, была изложена в сборнике «О театре» (1913) и двух «Балаганах» — статье 1912 г. и работе 1914 г., написанной совместно с Ю.М. Бонди (1889–1926)[6].

Маска и жест вместо характеров и переживаний, художественная условность и откровенное лицедейство, движение и интрига, разрушение рампы и «четвертой стены», то есть фактически уничтожение границы реального и вымышленного мира — таковы архетипические формы театра, сохранившиеся в балаганных представлениях, и которые должны быть возвращены на сцену [Стахорский, 2008: 223]. В рассуждениях Мейерхольда современный театр масок должен учиться у испанцев и итальянцев XVII в. и создавать свой репертуар, опираясь на законы балагана, где движение ценится дороже слова[7].

«Публика ждет вымысла, игры, мастерства, — утверждает режиссер, — а ей дают или жизнь, или рабскую имитацию ее»[8]. По мнению Мейерхольда, кукольный театр обладает неисчерпаемым потенциалом для развития, и вот почему: «Кукла не хотела быть полным подобием человека потому, что ею изображаемый мир — чудесный мир вымысла, ею представляемый человек — выдуманный человек <…> хочет она — не копировать, а творить»[9]. Кукольный театральный мир, утверждает Мейерхольд, обладает такими выразительными жестами, которые подчинены какой-то «особенной, волшебной технике, с такой угловатостью, которая стала уже пластичной, с такими ни с чем не сравнимыми движениями»[10].



Н. Ульянов.
В. Мейерхольд в роли Пьеро. 1908

[6] Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ком. А.В. Февральского. Часть 1 (1891–1917). Москва. Искусство. 1968. Мейерхольд В., Бонди Ю. Балаган. Любовь к трем апельсинам. 1914. № 2. С. 24–33.

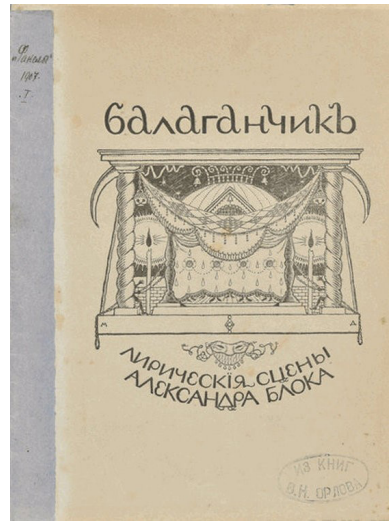
[7] Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы… С. 215.

[8] Там же. С. 218.

[9] Там же. С. 216.

[10] Там же. С. 216.

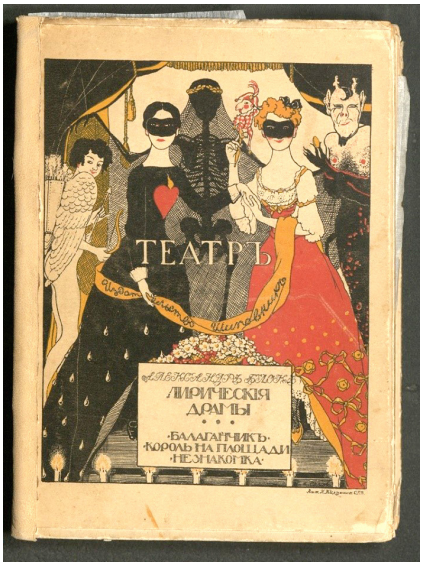
Из работы Мейерхольда хорошо видно, как русский балаган сближается с искусством средневековых комедиантов — каботинов, итальянской commedia dell'arte и какие богатые всходы способен дать этот союз. «Балаган вечен, его герои не умирают»[11], — заключает он.



Балаганчик. Лирические сцены А. Блока. 1906

Как известно, огромную роль в формировании театра Мейерхольда сыграла постановка пьесы Блока (1880–1921) «Балаганчик» (1906), где в русле эстетики символизма впервые были открыто декларированы новые идеи условного театра. Вместо живых людей на сцене предстали кукольные маски (Пьеро, Арлекин, Коломбина, Паяц, собрание философов-мистиков), вместо действительной жизни — сказочный игрушечный мир, в котором Паяц погибает, истекая клюквенным соком, вместо реальных событий — символы. Сам Мейерхольд писал впоследствии о переплетении в этом спектакле форм марионеточного театра с театром живых актеров.

В постановке «Балаганчика» Мейерхольд впервые применил приёмы, впоследствии определившие его режиссёрскую практику [Рудницкий, 1969: 90–91]. Еще в начале 1900-х он экспериментирует с формами площадного театра, клоунады, пантомимы и арлекинады. Лирическая драма Блока с декорациями Николая Сапунова (1880–1912) и музыкой Михаила Кузмина (1872–1936) отсылала публику не только к типичному любовному треугольнику комедии масок, но и имела остро сатирический подтекст. Важно акцентировать, что декорации Сапунова, которые облекали в зримые формы поэтические метафоры Блока, представляли собой последовательность сценических площадок: реальная сцена, на ней сцена балагана со столом, за которым сидят мистики, стол — тоже своего рода сцена-ширма для картонных кукол-полуфигур. Эта последовательность сценических площадок усиливала театральную сущность происходящего [Шуманова, 2022: 53], которая становилась демонстративно явленной,



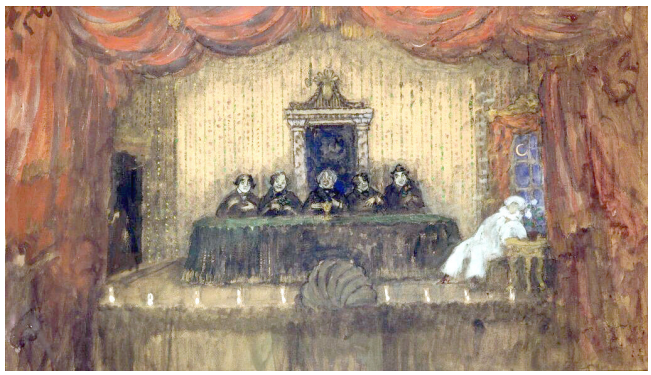
К. Сомов. Обложка издания «Лирические драмы» А. Блока. Балаганчик. Король на площади. Незнакомка. 1908

[11] Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы… С. 222.

когда синие холсты декорации взвивались вверх, обнажая колосники сцены. Так Мейерхольд фактически отказался от сценической иллюзии.

Отдельно нужно сказать о декорациях Николая Сапунова, в особенности о бутафорском бумажном окне, сквозь которое Арлекин пытался выйти за пределы театрального мира. «Широко вздохнуть и выйти в мир!» — призывал блоковский Арлекин, прыгая в разрисованное окно. Однако попытка покинуть театральное пространство не удалась, так как окно оказалось бутафорским — бумага лопнула, и он полетел в никуда. И все-таки границы, разделяющие реальный и вымышленный мир, оказались проницаемы, арлекинада выходила за рамки театральной сцены.

Музыка Михаила Кузмина, композитора и ученика Римского-Корсакова, поэта, драматурга, переводчика, гармонично вписывалась в это игровое, подчеркнуто театрализованное пространство, населенное персонажами — масками и куклами. Эти бесхитростные, несколько однообразные и унылые мелодии, напоминавшие о балаганных зрелищах, искусно и нарочито воскрешавшие их наивность и простоту, обнажали «дегуманизированную», «обесчеловеченную» сущность происходящего на сцене.



Н. Сапунов. Мистическое собрание. Эскиз для постановки лирической драмы А. Блока «Балаганчик». 1909

Хотя «Балаганчик» Блока благодаря актеру и режиссеру Жоржу Питоеву (1884–1939)[12] был представлен на европейских сценах (Женева, 1915, на русском языке, Париж, 1923, во французском переводе), говорить о прямых влияниях эстетики Блока — Мейерхольда на театральные представления Фальи нет видимых оснований. Тем более удивляют не просто общность эстетических поисков, но и прямые совпадения. Возрождая приемы балаганного театра, используя прием «театр в театре» и кукол-марионеток, художники открыто декларировали театральность, условность, игровой характер. Ну и один из самых впечатляющих эпизодов — попытка героев преодолеть ограниченность своего пространственного мира. Простодушный зритель Дон Кихот воспринимает театральное действо как саму жизнь и всерьез озабочен судьбой

[12] Георгий (Жорж) Питоев – выходец из Тбилиси. С 1908 по 1913 г. работал актером в театрах В. Комиссаржевской и П. Гайдебурова. В 1914 г. покинул Россию и обосновался сначала в Швейцарии, а затем во Франции, где создал свой театр, в котором, экспериментируя со светом, ставил пьесы современных драматургов, включая А. Чехова, М. Горького, Л. Андреева, А. Блока [Jomaron, 1979; Bonet, 2017: 271–272]. — *Примеч. авт.*

спасающихся от погони кукол, когда вторгается в их игровой мир. О разрушении этой «стены», к которому шел в своих экспериментах Мейерхольд, написал Хосе Ортега-и-Гассет (José Ortega y Gasset, 1883–1955), посвятив 26-й главе текста Сервантеса специальный раздел своей работы «Размышления о Дон Кихоте» («Meditaciones del Quijote», 1914): «Кулисы кукольного театра маэсе Педро — граница между двумя духовными континентами. Внутри, на сцене, — фантастический мир, созданный гением невозможного: пространство приключения, воображения, мифа. Снаружи — таверна, где собрались наивные простаки, охваченные простым желанием жить, таких мы встречаем повсюду. Посредине — полоумный идальго, который, повредившись в уме, решил однажды покинуть родимый кров. Мы можем беспрепятственно войти к зрителям, подышать с ними одним воздухом, тронуть кого-нибудь из них за плечо — все они скроены из одного с нами материала. Однако сама таверна в свою очередь помещена в книгу, словно в другой балаганчик, побольше первого. Если бы мы проникли в таверну, то мы бы вступили внутрь идеального объекта. <…> Чистосердечие и открытость души — непременное условие взаимного общения двух континентов»[13].

Традиции балагана в «Петрушке» Стравинского и их преломление в творчестве Фальи

В случае «Петрушки» Стравинского складывается иная картина. Фалья прекрасно знал и высоко ценил это сочинение, которое повлияло на него и в сфере музыкального языка, и в театральной образности. Балет Стравинского — Бенуа, будучи одним из наиболее ярких и цельных воплощений эстетики балаганной культуры, стал одной из важных точек отсчета для театральных экспериментов Фальи, которые в итоге привели к «Балаганчику».

А. Бенуа. Эскиз декораций к балету «Петрушка». 1911

Поэтика и музыкальная стилистка балета родились под влиянием балаганных зрелищ, что подтверждается высказываниями и комментариями и Стравинского, и Бенуа. Ностальгические воспоминания о городских праздниках на Марсовом поле, которое могло бы стать подмостками для масленичных сцен «Петрушки», где проходили представления марионеток, о ярмарках с танцами и музыкой для гармони описаны композитором в «Диалогах»[14]. Столь же привлекательны и заманчивы

[13] Ортега-и-Гассет Х. Размышления о Дон Кихоте. Эстетика. Философия культуры. Москва. Искусство. 1991. С. 129.
[14] Игорь Стравинский. Диалоги. Послесловие и общ. ред. М.С. Друскина. Ленинград. Музыка. 1971. С. 14, 18.

были для Бенуа народные гулянья и шумные балаганы с выкриками зазывал и разноголосицей толпы. Из мира шумной городской улицы, в котором беспечно соединялись и бытовали самые разные культурные традиции, рождалась абсолютно модернистская концепция балета, формировалось новое видение народного, почвенного, корневого, лишенное какой бы то ни было поэтизации и романтической дымки. Исконно русское, народное представало, по справедливому утверждению В.В. Смирнова, через зрелище «играющей улицы» [Смирнов, 1973: 157], брутальная и хаотичная многоголосица которой воссоздавалась самыми современными и изысканными средствами — мотивно-тематическими, ритмическими, фактурными, тембровыми, оркестровыми. Нельзя не заметить сходство приемов, которые использовал Стравинский, а затем и Фалья для воплощения суматохи, шума и гомона толпы, основанных на перестановке кратких мотивно-тематических структур, смещении акцентов и полиритмии. Речь идет о Четвертой картине «Петрушки» и заключительных разделах (Преследование и Финал) «Балаганчика».

Абсолютно осознанное обращение к «низовому» песенному пласту подтверждается в переписке Стравинского с Андреем Римским-Корсаковым — он просит его прислать две уличных (или фабричных) песни, которые сам Стравинский не помнит, но помнит, что Андрей с Володей «их ради курьеза напевали»[15]. В «Диалогах» Стравинский упоминает ответное письмо Андрея, который задается вопросом, имеет ли Стравинский право использовать такой «хлам»[16]. Эти оценки показывают, сколь противоречиво было отношение к миру балаганной культуры, которая становится важным источникам для авангардных экспериментов.

А. Бенуа. Эскиз декораций к балету «Петрушка». 1911

«Петрушку» Стравинского и «Балаганчик» Фальи сближает и подчеркнутая театральность действа, которая расцветает в игровом поле кукол-марионеток, вызывающих, по словам Ю. Лотмана, воспоминания о детском, фольклорном, мифологическом мире. Кукла в театре, будучи «изображением изображения», «обнажает в театре

[15] И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том 1. 1882–1912. Сост., текстологич. редакция и ком. В.П. Варунца. Москва. «Композитор». 1998. С. 250–251.
[16] Игорь Стравинский. Диалоги … С. 144.

театральность», — утверждает исследователь [Лотман, 1992: 378, 380]. Таким образом, игра и приключение формируют интригу столь различных произведений, подтверждая рассуждения Мейерхольда о направленности старинного театра, «где забавлять всегда стоит раньше, чем поучать»[17].

А. Бенуа. Эскиз костюмов персонажей балета «Петрушка». 1911

Однако Петрушка, как олицетворение шута площадной культуры и лицедея [Некрылова, 1988: 76–77], в трактовке Стравинского и Бенуа несет в себе гораздо более сложный ассоциативный комплекс, отсылающий к печальному герою в духе французского Пьеро [Douglas Clayton, 1993: 125–127], послушного чьей-то посторонней воле. В балете прочитывается не только желание воскресить на современной сцене русскую масленицу, «милые балаганы, эту великую утеху <…> детства»[18], но и представить главного героя не таким, как все, чужим в этом враждебном ему мире. Непреодолимая грань разделяет уличный праздник с его нарочито тривиальными, «истрепанными» народными песнями, шарманочными наигрышами, и мир главного героя с его изысканным и утонченным музыкальным материалом. Ведь и главный герой «Балаганчика» Фальи живет в своем идеальном мире, мало соприкасающемся с реальностью. С искренним возмущением он взывает к кукольным маврам: «Стойте, низкие твари! Не смейте за ними гнаться, не то я вызову вас на бой!» Результаты этого боя с картонными фигурками оказались устрашающими: все куклы и приспособления были разрушены и искромсаны. Воображение Дон Кихота не подчиняется общепринятой логике, поэтому вместо нормативного

А. Бенуа. Эскиз костюма персонажа балета «Петрушка». 1911

[17] Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы… С. 215.

[18] Бенуа А.Н. Воспоминания о балете. Мои воспоминания в 5 кн. Отв. ред. Д.С. Лихачев. Москва: Наука. 1990. Т. 2. Кн. 4,5. С. 515.

и подготовленного завершения (каденции) в одной тональности (до мажор) неожиданно звучит совершенно другая (ре мажор), появление которой противоречит всем нормам и правилам классической гармонии, что опрокидывает этот финал в совершенно иную плоскость.

* * *

В заключение нельзя не сказать о том, что при всех своих различиях «Балаганчик» Блока — Мейерхольда и «Петрушка» Стравинского — Бенуа резко выделяются на фоне других произведений, так как обозначили один из важнейших векторов в развитии театра, и в том числе музыкального, эпохи авангарда. В данном контексте важно акцентировать даже не столько прямые влияния русского театра на творчество Фальи, хотя в случае Стравинского они очевидны, сколько общность идей и направления поисков, которые осуществлялись в России и Испании.

Список литературы / References

Конечный А. (2021) *Былой Петербург: проза будней и поэзия праздника,* Москва, «Новое литературное обозрение», 672 с.

Konechnyi A. (2021) *Byloi Peterburg: proza budnei i poeziya prazdnika* [Former St. Petersburg: the prose of everyday life and the poetry of celebration], Moscow, «Novoe literaturnoe obozrenie», 672 p. (In Russian)

Кряжева И.А. (2013) *Мануэль де Фалья: время. Жизнь. Творчество,* Москва, Научно-издательский центр «Московская консерватория», 328 с.

Kryazheva I.A. (2013) Manuel' de Fal'ya: vremya. Zhizn'. Tvorchestvo [Manuel de Falla: Time. Life. Art], Moscow, Nauchno-izdatel'skii tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 328 p. (In Russian)

Кряжева И.А. (2014) Русский авангард в Испании: О творческих взаимосвязях Наталии Гончаровой и Мануэля де Фальи, *Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность.* История, под ред. Н.А. Огарковой, Санкт-Петербург, РИИИ, с. 202–208.

Kryazheva I.A. (2014) Russkii avangard v Ispanii: O tvorcheskikh vzaimosvyazyakh Natalii Goncharovoi i Manuelya de Fal'i [Russian Avant-garde in Spain: on Artistic Connections between Natalia Goncharova and Manuel de Falla], in N.A. Ogarkova (ed.) *Muzyka v kul'turnom prostranstve Evropy – Rossii. Sobytiya. Lichnost'. Istoriya* [Music in the Framework of European and Russian Cultures. Events. Personality. History], Saint Petersburg, RIII, pp. 202–208. (In Russian)

Кряжева И.А. (2023) Сергей Дягилев в Испании: новые темы, образы, балеты, *Иберoамериканские тетради,* № 2, с. 138–153.

Kryazheva I.A. (2023) Sergei Dyagilev v Ispanii: novye temy, obrazy, balety [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 (In Russian)

Лотман Ю.М. (1992) Куклы в системе культуры, *Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры,* Таллинн, Александра, с. 377–380.

Lotman Yu.M. (1992) Kukly v sisteme kul'tury [Puppets in the cultural system], *Izbrannye stat'i v trekh tomakh. Tom I. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected articles in three volumes. Volume I. Articles on semiotics and typology of culture], Tallinn, Aleksandra, pp. 377–380. (In Russian)

Некрылова А.Ф. (1988) *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XX века,* Ленинград, Искусство. 215 с.

Nekrylova A.F. (1988) *Russkie gorodskie gulyaniya, prazdniki, uveseleniya i zrelishcha: Konets XVIII – nachalo XX veka* [Russian folk city festivals, amusements and spectacles: The end of the 18th – beginning of the 20th century], Leningrad, Iskusstvo, 215 p. (In Russian)

Рудницкий К.Л. (1969) *Режиссер Мейерхольд,* Москва, Наука. 528 с.

Rudnitskii K.L. (1969) *Rezhisser Meierkhol'd* [Director Meyerhold], Moscow, Nauka, 528 p. (In Russian)

Смирнов В.В. (1973) А.Н. Бенуа — либреттист «Петрушки», *И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы,* под ред. Л.С. Дьячковой, Москва, Советский композитор, с. 155–162.

Smirnov V.V. (1973) A.N. Benua — librettist «Petrushki», in L.S. Dyachkova (ed.) *I.F. Stravinskii. Stat'i i materialyi* [I.F. Stravinsky. Articles and materials], Moscow, Sovetskii kompozitor, pp. 155–162. (In Russian)

Стахорский С.В. (2008) Театральная эстетика русского авангарда, *Вопросы театра,* №1–2, Москва, Институт искусствознания, с. 200–225.

Stakhorskii S.V. (2008) Teatral'naya estetika russkogo avangarda [The theatrical aesthetics of the Russian avant-garde], *Voprosy teatra,* no. 1–2, Moscow, Institut iskusstvoznaniya, pp. 200–225. (In Russian)

Финогенов В.А. (2023) В.Э. Мейерхольд и А.А. Блок как продолжатели театральной традиции Людвига Тика, *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение,* № 2, с. 9–25.

Finogenov V.A. (2023) Vsevolod Meyerhold and Alexander Blok as successors of Ludwig Tieck's theatrical tradition*, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary Studies,* no. 2, pp. 9–25. DOI: 10.31249/lit/2023.02.01 (In Russian)

Шевченко Е.С. (2010) *Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов,* Дис. … д-ра филол. наук, Самара, 485 с.

Shevchenko E.S. *Estetika balagana v russkoi dramaturgii 1900-kh – 1930-kh godov* [The aesthetics of Balagan in Russian drama of the 1900s – 1930s], Doct. Thesis, Samara, 485 p. (In Russian)

Шуманова И.В. (2022) Арлекины Серебряного века, *Альбом-каталог к выставке «Любовь к трем апельсинам. Венеция Казановы — Петербург Дягилева,* Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, с. 51–114.

Shumanova I.V. (2022) Arlekiny Serebryanogo veka [Harlequins of the Silver Age], Al'bom-katalog k vystavke «Lyubov' k trem apel'sinam. Venetsiya Kazanovy — Peterburg Dyagileva» [Album-catalog for the exhibition «The Love for three oranges. Casanova's Venice — Diaghilev's St. Petersburg»], Saint Petersburg, Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi muzei teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva, pp. 51–114. (In Russian)

Bonet L. (2017) *Azorín entre el teatro y el cine: el espejo mágico* [Azorín Between Theater and Cinema: The Magic Mirror], Boletín de la Biblioteca de Menendez Pelayo, XCIII–XCIV, pp. 249–300.

Douglas Clayton J. (1993) *Pierrot in Petrograd: Commedia dell'Arte / Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama,* Montreal & Kingston. London. Buffalo, McGill-Queen's University Press, 369 p.

Jomaron J. (1979) *Georges Pitoëff, metteur en scène* [Georges Pitoëff, director], Lausanne, L'Age d'homme. 369 p. (In French)

Иллюстрации к исследовательской статье И.А. Кряжевой «Музыкальный театр М. де Фальи и русское искусство начала XX века (Мейерхольд и Стравинский)»

Б.М. Кустодиев. Балаганы. 1917

А. Бенуа. Эскиз декораций к балету «Петрушка». 1911