

Автор статьи – Маслова Анастасия – студент 2 курса историко-теоретико-композиторского факультета ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Научный руководитель – Сусидко Ирина Петровна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Маслова Анастасия

**ИСПАНСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ
XVI-XVII ВЕКОВ
В БАЛЕТЕ «ТРЕУГОЛКА» МАНУЭЛЯ ДЕ ФАЛЬИ**

Балет «Треуголка» был написан Мануэлем де Фальей в 1919 году, то есть ровно 100 лет тому назад по заказу Сергея Дягилева. Он был поставлен Леонидом Мясиным с декорациями и костюмами Пабло Пикассо сначала в Париже, а затем в Монте-Карло. Сотрудничество столь ярких и неординарных художников не могло не привести к оригинальному результату. Мясин, заявляя о желании соединить в «Треуголке» национальные фольклорные танцы и технику классического балета, обозначил главное качество этого сочинения в целом [2, с. 141]. Слияние национально-характерного и общеевропейского ощущается и в музыке, и в визуальном оформлении. Однако нас заинтересовала не эта, во многом уже проработанная проблема, а то, в какой степени балет вписывается в традицию испанского театра, как в его сюжете и драматургии, хореографии, декорациях проявляется память о поэтике

Проблемы музыкального театра

драматических жанров XVI-XVII столетий, которые принято называть золотым веком испанского театра¹.

В основу сюжета «Треуголки» положена повесть Педро Антонио де Аларкона, написанная в 1874 году. В ней рассказана немудрящая история о том, как старик-коррехидор решил соблазнить красавицу-мельничиху и как мельник вместе со своей женой расстроили его планы и публично высмеяли. Треугольная шляпа Коррехидора, давшая название и повести, и балету, как раз и помогла все это проверить. Фабулу балета, в которой главную роль играет противостояние молодой пары и любвеобильного старика, вряд ли можно считать специфически испанской. Сходные сюжеты в изобилии присутствовали, например, в итальянских комических операх XVIII века. Однако другие стороны спектакля совершенно явно отсылают к испанскому театру.

Начнем с жанра. «Треуголка» – не обычный балет. В нем к танцу присоединяется пение и драматическая игра. Открывается балет увертюрой, в которой к звучанию оркестра добавлен голос так, что возникает ассоциация с жанром фламенко. Соединение музыкальных особенностей этого жанра с европейскими формами и тембровыми красками нередко отмечают в стилистике де Фальи. Эффект традиционного испанского театрального представления усиливают возгласы «Оле, оле!». Обычно ими испанцы приветствуют актеров, тореадоров на арене корриды. Имитации соучастия зрителей в представлении приводит к стиранию грани между актерами и публикой, что было типично для классического испанского театра, где «спектакль проходил не перед зрителями, а вместе со зрителями» [5, с. 75-76].

¹ Хочу поблагодарить В.Ю. Силюнаса за консультацию по вопросам классического испанского театра.

Проблемы музыкального театра

Звучит вокал и в сцене Мельничихи. Использование пения а *carrella* также является характерной чертой испанского театра золотого века. Исполнители находились за пределами сцены или просто были скрыты от зрителей и играли роль музыкального сопровождения [3, 1].

Видмантас Юргенович Силюнас в книге «Испанский театр XVI-XVII веков» упоминает о жанре *лоа*, импровизационном эпизоде, предваряющем спектакль в испанском театре, своеобразной увертюре, а также об интермедиях, прослаивающих действие в антрактах, и о *мохиганге*, заключительном поурри из песен и танцев, гротескном финальном представлении с переодеваниями [4]. Все эти традиционные испанские театральные формы можно обнаружить и в «Треуголке».

Больше всего театральных ассоциаций в балете вызывает образ чванливого Коррехидора. Эту роль исполняет драматический актер, его неуклюжие движения, лишённые какой-либо балетной пластики, то и дело заканчиваются падениями. В его партии есть интересная деталь, которая вызывает ассоциации с театром марионеток: старичка, словно куклу, с помощью невидимых нитей приводят в чувство и прогоняют прочь, а в финальной сцене и вовсе живого Коррехидора заменяют куклой и подбрасывают ее. Этот сценический мотив напоминает о старинной испанской *игре в пелеле*, запечатленной на картине Франсиско Гойи.

Замена актера куклой часто практиковалась в испанских театральные представлениях, иногда – и в итальянской комедии дель арте, которая в Испании была очень популярна и, как считается, повлияла на формирование классической испанской драматургии [1, с. 179-180].

Проблемы музыкального театра

О роли комедии масок в «Треуголке» нужно сказать и в связи с созданными Пабло Пикассо костюмами. Прежде всего, это касается опять-таки образа Коррехидора. Поведение этого персонажа, его манеры явно отсылают к сложившимся в дель арте маскам Панталоне или Доктора. Пикассо сделал два эскиза для костюма Коррехидора – в красной и чёрной цветовой гамме, оба варианта имеют значительное сходство с итальянскими образцами.

Кроме того, Мельника и Мельничиху, можно сопоставить с масками хитроумного Бригеллы или Меццетинном и лукавой Коломбиной. Сравнение костюмов Пикассо и иллюстраций Мориса Санд демонстрирует эту близость.

К традиции дель арте отсылают и характерные лацци, трюки, фарсовые сценки, никак с основным действием не связанные. Они были призваны развлекать зрителя. В Испании такие эпизоды в XVIII веке нередко появлялись в *тонадиллях*, острохарактерных интермедиях между актами пьесы или оперы. Популярной была шуточная имитация корриды. Есть такая имитация и в «Треуголке»: Коррехидор внезапно становится воплощением рогатого быка, а Мельник – ловким Матадором, который с лёгкостью одерживает победу над своим обидчиком. Этот эпизод напоминает и о традиции испанской кукольной корриды.

Аллюзии на образы корриды в «Треуголке» встречаются буквально на каждом шагу. Можно выделить целый ряд сцен, где разные герои перевоплощаются или уподобляют своё поведение паре бык-тореадор. Для двух персонажей Пикассо были намеренно созданы костюмы Пикадора и Тореадора, а в случаях, когда они отсутствовали, корриду разыгрывал кто-то из присутствующих на сцене.

Проблемы музыкального театра

И, наконец, нельзя не отметить ориентацию декораций, сделанных Пикассо не просто на некие обобщенные испанские образы, но на театральные мотивы.

Во-первых, это решения занавеса и задника. На занавесе также изображена коррида, причём зрители, изображенные на занавесе, выглядят как публика, пришедшая в театр. Об этом говорит и их одежда, и характерная деталь – мальчик-продавец апельсинов. Как известно, общение мужчины и женщины в Испании XVI века было допустимо лишь в церкви в театре, где существовал обычай обмениваться фруктами. Если мужчина и девушка обменивались апельсинами, это был знак взаимной симпатии, если в ответ на подаренный апельсин мужчине «прилетал» лимон, то, как говорит Силунас, дело кислое, знакомство не состоится [6].

Оформление задника вызывает ассоциации с тем, как в Испании выглядел корраль – место, предназначенное для театрального представления. В центре корраля находился обширный внутренний двор – патио – то, что изображает в своих декорациях Пикассо. Представления, дававшиеся в корралях, отличались особой близостью публики к артистам, актер чувствовал себя буквально в людском водовороте. Подобно этому в «Треуголке» сцены между Мельником и Мельничихой разворачивается среди толпы людей. Они не участвуют в действии, а просто наблюдают за ним, так что на фоне изображенного на сцене корраля возникает эффект театра в театре, кажется, что именно они – это публика, пришедшая посмотреть на спектакль.

Перечисленные приемы позволяют сделать вывод о глубокой укорененности новаторского по своей сути балета в испанской театральной традиции. Обращение к старинным художественным формам было одной их характерных примет и испанского

Проблемы музыкального театра

Ренасимьенто, течения, к которому принадлежал Фалья, и эпохи европейского модерна в целом, определившим многое в позиции Дягилева, и «неоклассического» периода в творчестве Пикассо, начало которому как раз положила работа для дягилевской антрепризы. Таким образом, в балете «Треуголка» возникает многоплановый жанровый и стилевой синтез, определяющий его сюжетное, композиционное, музыкальное и пластическое своеобразие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голдовский Б.П. Куклы: Энциклопедия. М.: Время, 2003. – 496 с.
2. Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1997. – 364 с.
3. Сервантес М. Нумансия / пер. с исп. В. Пяст. М.: Правда, 1961. – 22 с.
4. Силюнас В.Ю. Испанский театр XVI-XVII веков: от истоков до вершин. М.: РИК "Культура", 1995.– 288 с.
5. Силюнас В.Ю. Тайны сценического языка испанского классического театра. М.: Навона, 2018. – 368 с.
6. Чачко А. Европейские театры XVI-XVII веков (по материалам лекции Силюнаса В. Ю.) [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/29>. (дата обращения: 15.12.2018).