ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальный театр

Научная статья УДК 782.91

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-57-65

Балет М. де Фальи «Треуголка» в сценическом оформлении П. Пикассо (1919)



Мария Владимировна Рудко

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, marybelll@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0003-6018-6820

Аннотация: Статья посвящена описанию творческого процесса, сопровождающего рождение сценографии балета Мануэля де Фальи «Треуголка». Подробности событий, в центре которых оказываются ведущие деятели искусства первых десятилетий XX века — Пабло Пикассо, Сергей Дягилев, Леонид Мясин, Тамара Карсавина, Владимир Полунин, — освещаются в настоящей статье панорамно и развернуто. Пикассовская сценография «Треуголки», подразумевающая не только создание эскизов декораций, костюмов и занавеса, но и написание портретов артистов балетной труппы, а также разработку индивидуальных набросков грима для них, осмысливается как единое художественное целое и анализируется комплексно, в опоре на взаимодействие искусствоведческого и театроведческого аспектов.

Ключевые слова: П. Пикассо, М. де Фалья, С. Дягилев, Л. Мясин, балет, сценография, «Треуголка»

Для цитирования: Рудко М. В. Балет М. де Фальи «Треуголка» в сценическом оформлении П. Пикассо (1919) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 57–65. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-57-65

Musical Theatre

Original article

M. de Falla's ballet "The Three-Cornered Hat" in the stage design by P. Picasso (1919)

Mariya V. Rudko

Rimsky-Korsakov Saint-Peterburg State Conservatory, St. Petersburg, Russia, marybelll@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0003-6018-6820

Abstract: The article is devoted to the description of the creative process accompanying the appearance of scenography of Manuel de Falla's ballet "El sombrero de tres picos" ("The Three-Cornered Hat"). The details of events in the center of which the leading figures of 1910th–1920th art (Pablo Picasso, Sergei Diaghilev, Léonide Massine, Tamara Karsavina, Vladimir Polunin) worked and lived, are presented in the article in a panoramic and detailed way. Picasso's scenography of the "The Three-Cornered Hat" (which implies not only the creation of sketches of scenery, costumes and curtains, but also the painting of portraits of ballet troupe artists, as well as the development of individual sketches of makeup for them) is considered as a single artistic whole and analyzed in a comprehensive manner, in reliance on the interaction of art-historical and theater-historical aspects.

Keywords: P. Picasso, M. de Falla, S. Diaghilev, L. Massine, ballet, scenography, "The three-cornered hat"

For citation: Rudko M. V. M. de Falla's ballet "The Cocked Hat" in the stage design by P. Picasso (1919). Scholarly papers of the Gnesin Russian Academy of Music. 2023;(3):57-65. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-57-65

ксперименты Пабло Пикассо в сфере театральной сценографии занимают особое место в его творчестве. 1917–1927 годы ознаменованы плодотворным сотрудничеством мэтра кубизма с Русским балетом Сергея Дягилева. Погружение в мир музыкального театра открывает новый этап в жизни художника, отмеченный появлением нетрафаретных решений в области сценографического искусства. За десять лет Пикассо оформил шесть балетных спектаклей: «Парад» (1917), «Треуголка» (1919), «Пульчинелла» (1920), «Квадро фламенко» (1921), «Голубой экспресс» (1924) и «Меркурий» (1927).

На европейской сцене Русский балет Дягилева пропагандировал современную музыку, ультрановые подходы к хореографии и дизайнерскому оформлению. Результаты сотрудничества самых разнообразных по складу и убеждениям композиторов, либреттистов, хореографов, артистов балета, художников-декораторов, сценографов вызывали необычайный интерес, удивляли, поражали, шокировали публику.

Знакомство Пикассо с Дягилевым произошло в марте 1915 года, благодаря Жану Кокто. Это было время Первой мировой войны и сопровождающего ее кризиса в европейском искусстве. Многие театры закрылись, Русский балет буквально выживал. Война заставила Пикассо весной 1917 года переехать из Парижа в Рим, где базировалась тогда труппа Дягилева. Он остановился в Hotel de Russie с Ж. Кокто, познакомился и сдружился с И. Стравинским, сблизился с Л. Мясиным. Именно в Риме Пикассо встретил свою будущую жену — балерину дягилевской антрепризы Ольгу Хохлову.

Как указывает Н. В. Геташвили, до общения с Дягилевым Пикассо не любил театр, «ему там было скучно», но неожиданно «театр сделался для него своим поприщем, а сценография — областью, в которой он с удовольствием экспериментировал < ... >. Для Пикассо работа в театре, кроме всего прочего, была возможностью погрузиться в реальный синтез искусств» [1, 248].

Дебютной сценографической работой Пикассо стало художественное оформление балета «Парад», впервые исполненного 18 мая 1917 года в парижском театре Шатле. Либреттист Жан Кокто и композитор Эрик Сати словно искали возможность устроить скандал, подобный тому, который сопровождал премьеру «Весны священной» Стравинского 29 мая 1913 года. И они своего добились! Первая же постановка написанного в духе дадаизма «Парада» была бурно освистана. Публику возмутило и даже оскорбило решительное низвержение нерушимых устоев эстетики музыкально-хореографического спектакля: эксцентричный сюжет, мюзик-холльность и циркачество на балетной сцене, множество шумящих, шипящих, стрекочущих, звенящих урбанизмов в оркестровой партитуре, а также смелая пикассовская сценография, выполненная в кубистической манере.

Следующим спектаклем, оформленным Пикассо для Дягилева, был испанский балет «Треуголка» на музыку Мануэля де Фальи. Однако мысль поставить ballet espagnole будоражила сознание Дягилева задолго до создания «Треуголки». Он был очарован Испанией, ее традициями, уникальным колоритом музыки и красотой народных танцев. В этой стране выступления дягилевской труппы неизменно встречали горячий прием, король Альфонсо XIII был преданным почитателем Русского балета. Завораживающая Дягилева экзотика Испании сопоставима с манящим его ориентализмом, который, как отмечает Ф. Мелвилл, был для великого импресарио «одновременно и врожденным, и стихийным, и прагматичным, — раскрывающим в нем как настоящего художника, так и прозорливого бизнесмена» [6, 326].

Испанским хореографическим первенцем Дягилева стал балет «Менины» (или «Сады Аранхуэса»), поставленный летом 1916 года на музыку Обера, Форе, Равеля и Шабрие с хореографией Мясина и сценографией Сократе и Хосе Мария Серта. Встретившись после премьеры «Менин» с композитором Мануэлем де Фалья, мечтавшим создать оперу на сюжет «Треуголки» Педро де Аларкона, Дягилев заказал ему музыку для нового спектакля. Вскоре де Фалья написал балет «Коррехидор и мельничиха», который впервые

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

был исполнен на мадридской сцене в 1917 году. Но тогда Дягилева музыка не вполне удовлетворила, и он попросил композитора переработать сочинение. Вторая версия испанского балета де Фальи была готова к осени 1918 года.

В это время Русский балет после четырехлетнего отсутствия вернулся в Лондон. Творческий процесс, сопровождающий сценическое рождение «Треуголки», протекал там¹. Постановка хореографии была поручена Мясину, а сценография — Пикассо². Для испанского художника, выросшего под жарким солнцем Андалусии, национальный колорит этого опуса оказался невероятно близким. Он с головой окунулся в работу над созданием эскизов декораций, костюмов, занавеса, а также написанием портретов артистов балетной труппы.

Пикассо с супругой, Дягилев, Мясин, Сергей Григорьев (директор труппы и муж одной из ведущих балерин Любови Чернышевой), а также Тамара Карсавина и Лидия Лопухова с супругом жили в роскошном Savoy Hotel. Остальные члены труппы были размещены в более скромных апартаментах в районе Covent Garden. Художественная студия Пикассо размещалась на верхнем этаже большого здания, расположенного по адресу Floral street, 48 (рядом с театром Ковент-Гарден и Высшей школой Королевского балета). Там же находилась мастерская художника Владимира Полунина, ставшего вместе со своей женой, британской художницей и театральным дизайнером Элизабет Вайолет Полунин-Харт, ближайшими коллегами Пикассо в работе над оформлением «Треуголки». По словам В. А. Крючковой, «кажется почти невероятным, что такой индивидуалист, как Пикассо, не терпевший указаний и плохо уживающийся с помощниками, смог включиться в упряжку коллективного творчества» [2, 55] (илл. 1).

В отличие от эксцентрики и шокирующих новаций «Парада», в «Треуголке» представлена иная, на первый взгляд более реалистичная модель сценического оформления спектакля. Однако, несмотря на то, что дизайн декораций в этот раз был максимально приближен к натуралистичному, в нем усматривается немало кубистических черт, таких как искаженная перспектива с искривленными зданиями, акцентировка углов и особое внимание к их сочетаниям.

Пикассо ежедневно приходил в студию, проявляя живой интерес к методам работы художников-сценографов. Он делал огромное количество карандашных и акварельных эскизов для оформления спектакля. Немаловажно и то, что процессу рождения декораций предшествовало создание бумажных макетов, то есть, как констатируют испанские исследователи А. Наварро и А. К. Эгилас, «Пикассо осмысливал пространственную логику балета конструктивно — не только на декоративном уровне, но и на статически архитектурном» [7, 210].

Отсутствие излишеств и нагромождений, лаконичность, воздушность — вот главные черты сценографического рельефа «Треуголки». Декорация, появляющаяся сразу после поднятия занавеса, как точно подмечает В. А. Крючкова, по-

¹ Последовательная панорама тех событий подробно разворачивается в статье Дж. Бичи и Р. Шона «Пикассо в Лондоне, 1919: премьера "Треуголки"», см.: [5].

 $^{^2}$ Дягилев предложил Пикассо гонорар в 10.000 франков — вдвое больше, чем художник получил за оформление «Парада».



Илл. 1.
С. Дягилев, П. Пикассо
и В. Полунин в художественной студии во время
работы над оформлением
спектакля «Треуголка»

ражает «лучезарностью и гармоничной простотой. <... > Светлые тона — охристые, розовые, сиреневые — передают атмосферу жаркой страны, вызолоченной солнечным светом. От дома Мельника, прорисованного на правой кулисе, тянется по диагонали сцены высокая арка, примыкающая к строениям в глубине. В пролете арки открывается пейзаж с мостом, контурами гор и крышами деревни. Надо всем царит голубое андалузское небо, усыпанное звездами» [2, 61]. Сознательное отклонение от законов перспективы и при этом удивительная соразмерность всех элементов композиции, выполненных в благородной цветовой гамме, создают необычайно стройное художественное целое (илл. 2).

«В балетмейстерски-графическом хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном единстве», — пишет Т. В. Портнова в своей работе «Художественная сфера деятельности артистов балета и хореографов на рубеже XIX–XX веков в искусствоведческом поле изучения». «Время здесь растягивается, становится протяженным, включает в себя целые ряды и вереницы фигур-знаков; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени танца. Фигуры танца раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [4, 11]. Эта исследовательская мысль ярко иллюстрируется сценографией «Треуголки».

Пикассо проявлял жадный интерес к лепке балета, был постоянным участником репетиционного процесса: внимательно наблюдая за хореографической работой, делал зарисовки с натуры, скрупулезно «стенографируя» все элементы исполнительской пластики³. В изображениях Пикассо тщательно выписаны детали — тончайшие нюансы жестикуляции и выворотности, — ху-

Осталось немало графических набросков, на которых запечатлены фрагменты репетиций балета («Три танцовщицы», «Семь танцовщиц», «Вера Немчинова и Феликс Фернандес» и др.). Также известно, что Пикассо хотел написать портрет Мясина, но этому не суждено было осуществиться — остался лишь карандашный рисунок, выполненный в реалистичной манере.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР



Илл. 2. Макет декорации к балету «Треуголка»

дожник следил не только за рисунком танца, но и продумывал то, как будет двигаться на артистах их сценическое облачение.

На фоне относительно нейтральных декораций «Треуголки» яркий калейдоскоп костюмов, созданный Пикассо, играл необычайным богатством красок. Примечательно, что особой броскостью отличались наряды кордебалета, а костюмы главных персонажей, напротив, были более сдержанными. Согласно традиции фламенко, «танцовщицы предпочитали облегающие фигуру платья и пышные юбки-годе, украшенные множеством воланов и оборок. Платья выбирались преимущественно цветастые, хотя возможна была и однотонная гамма с контрастными сочетаниями цветов, например, красно-черная. <... > Иногда танцовщица выходила на сцену в эффектной юбке с длинным шлейфом, напоминающим хвост павлина, который она грациозно подбрасывала в танце взмахом ноги» [3, 5].

Однако образ главной героини балета Пикассо выписал в ином ключе. В новелле Аларкона Жена Мельника охарактеризована как простая женщина, одетая строго и в некотором смысле более элегантно, нежели ее андалузские соседки — в стиле Гойи. Взяв во внимание эту характеристику, Пикассо создал достаточно лаконичное шелковое платье с воланами и глубоким вырезом в пастельных тонах и окантовкой из черного кружева (илл. 3).

Работая над костюмом Мельника, предназначавшимся Мясину, Пикассо столкнулся с непониманием со стороны Дягилева, который хотел, чтобы артист выступал в узких длинных брюках. Художник же настаивал на том, чтобы персонаж носил бриджи до колен. В итоге им удалось прийти к компромиссу: в первом акте Мельник выходил в бриджах, а во втором — в брюках (илл. 4).

Пикассо трепетно относился ко всем элементам декора «Треуголки». Он лично спроектировал портшез Коррехидора, колодец, птичью клетку, полоса-

тый навес над крылом дома Мельника⁴. Индивидуальные наброски грима артистов балета также делались самим Пикассо. То есть художник-сценограф проявил себя в оформлении спектакля буквально во всех ипостасях.

Занавес к спектаклю «Треуголка» (а также история его создания и дальнейшая судьба) представляет особый интерес. Как известно, назначение театрального занавеса — настроить зрителя на готовящееся на сцене зрелище, пробудить его любопытство. На занавесе «Треуголки» изображены зрители корриды (к слову, игнорирующие происходящее на арене): слева — статная дама, облокотившаяся на перила ложи и отвернувшаяся от кавалера с сигарой, справа — три женщины, увлеченные оживленной беседой, в центре — босоногий мальчик, торговец гранатами. Участники корриды (тореадор, увозящий на лошадях тушу убитого быка, пикадор) отодвинуты вглубь композиции. Этот сюжет никак не связан с действием балета, где Коррехидор пытается соблазнить жену Мельника, но терпит неудачу, став посмешищем. Вместе с тем картина Пикассо имеет ярко выраженный национальный колорит и мгновенно погружает зрителя в атмосферу испанского быта.

В левом нижнем углу занавеса изображен поднос с напитком и стаканами. Словно бы отдельно написанный натюрморт с бутылкой, на которой вполне распознаваемы обрывки слов «xer... amo...» («херес» и «любовь»), появляется в рамках общей композиции неслучайно. По мнению В. А. Крючковой, «в данном случае намек на любовный напиток срабатывает как подсказка из суфлерской будки, снимая все сомнения: перед нами разыгрывается завязка любовной интриги, эпизод из какой-то старинной испанской драмы или комедии положений» [2, 60] (иллюстрация 5).

Рассмотренная выше картина — лишь центральная часть занавеса Пикассо. Обрамление,



Илл. 3. Эскиз костюма Жены Мельника



Илл. 4. Эскиз костюма Мельника

⁴ Дом Мельника, показавшийся Пикассо на генеральном прогоне скучноватым, был «оживлен» художником непосредственно во время репетиционного процесса — на его стене появилась нарисованная от руки виноградная лоза.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР



Илл. 5. Занавес балета «Треуголка»

расписанное ромбами, в 1926 году было отрезано по распоряжению Дягилева и продано. Вырученные средства пошли на закрытие долгов, преследовавших тогда импресарио. В настоящее время тканевая рамка занавеса «Треуголки» хранится в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Небезынтересна и судьба центральной части полотна. В 1928 году, вновь по причине финансовых проблем, она была продана Дягилевым одному из влиятельнейших французских коллекционеров и торговцев произведениями искусства Полу Розенбергу за 175.000 франков. С 1959 года на протяжении 55 лет картинная часть занавеса Пикассо украшала стену ресторана Four seasons в нью-йоркском

Сигрэм-билдинг. В сентябре 2014 года 95-летнее детище Пикассо переместилось в здание Нью-Йоркского исторического общества.

* * *

Символично, что премьера балета «Треуголка» состоялась 22 июля 1919 года в лондонском театре Альгамбра, связанном своим названием и архитектурой с мавританским дворцом в Гранаде, центральной провинции Андалусии, родной земли Пабло Пикассо.

Испанская тема в музыкальной сценографии не исчерпалась для Пикассо одной лишь «Треуголкой». Спустя два года она нашла продолжение в его работе над оформлением другого дягилевского балета — «Квадро фламенко».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- 1. *Геташвили Н. В.* Минотавры, фавны и наяды. Античность в творчестве Пабло Пикассо // Пикассо сегодня. / отв. ред. М. А. Бусев. Москва: Прогресс-Традиция, 2016. С. 227–271.
- Крючкова В. А. Пикассо: от "Парада" до "Герники" (1917–1937). Москва: Прогресс-Традиция, 2003. — 392 с.
- з. *Кучеренко А. Л.* Испанский танец фламенко: завоевание России. Курс лекций: учебное пособие. Москва: ИНФРА-М, 2020. 84 с.
- Портинова Т. В. Художественная сфера деятельности артистов балета и хореографов на рубеже XIX–XX вв. в искусствоведческом поле изучения. — Москва: Научный консультант, 2016. — 107 с.
- 5. Beechey J., Shone R. Picasso in London, 1919: the première of "The three-cornered hat" // The Burlington magazine. 2006, Vol. 148, No. 1243. P. 666–679. URL: https://burlington.org.uk/archive/article/picasso-in-london-1919-the-premiere-of-the-three-cornered-hat (дата обращения 17.07.2023).

- Melville F. Russian orientalist ballet and non-Russian national opera: from Diaghilev to Miroshnichenko // Endless inspiration: One thousand and one nights in comparative perspective / ed. O. Elmaz. — Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2020. — P. 323–344.
- 7. Navarro A., Eguilaz Á. C. Paralelo Sur. Picasso, Lorca y Le Corbusier del ballet "flamenco" a la máquina de habitar (1919–1976) // Un ballet en el balcón de Europa: Rapansar "El sombrero de tres picos" cien años después / ed. D. G. Mesa, A. M. Moreno, I. M. Castro, E. T. Clemente. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2020. P. 207–222.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

М. В. Рудко — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

REFERENCES_

- 1. *Getashvili N. V.* Minotavry, favny I nayady. Antichnost' v tvorchestve Pablo Picasso // Picasso segodnya / otv. red. M. A. Busev [Minotaurs, fauns and naiads. Antiquity in Picasso's art // Picasso today / ed. by M. Busev]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2016. P. 227–271.
- 2. Kruchkova V. A. Picasso: ot "Parada" do "Gerniki" (1917–1937) [Picasso: from "Parade" to "Guernica" (1917–1937)]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2003. 392 p.
- 3. Kucherenko A. L. Ispanskij tanets flamenco: zavoevanie Rossii. Kurs lektsij: uchebnoe posobie [Spanish flamenco dance: the conquest of Russia. Lecture course: training manual]. Moscow: INFRA-M, 2020. 84 p.
- 4. Portnova T. V. Hudozhestvennaya sfera deyatel'nosti artistov baleta I horeografov na rubezhe XIX—XX vv. v iskusstvovedcheskom pole izucheniya [The artistic sphere of activity of ballet dancers and choreographers at the turn of the 19th–20th centuries in the field of art studies]. Moscow: Nauchnyj konsul'tant, 2016. 107 p.
- Beechey J., Shone R. Picasso in London, 1919: the première of "The three-cornered hat" // The Burlington magazine. 2006, Vol. 148, No. 1243. P. 666–679. — URL: https://burlington.org.uk/archive/article/ picasso-in-london-1919-the-premiere-of-the-three-cornered-hat (data obrashcheniya 17.07.2023).
- 6. *Melville F*. Russian orientalist ballet and non-Russian national opera: from Diaghilev to Miroshnichenko // Endless inspiration: One thousand and one nights in comparative perspective / ed. O. Elmaz. Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2020. P. 323–344.
- 7. Navarro A., Eguilaz Á. C. Paralelo Sur. Picasso, Lorca y Le Corbusier del ballet "flamenco" a la máquina de habitar (1919–1976) // Un ballet en el balcón de Europa: Rapansar "El sombrero de tres picos" cien años después [South Parallel. Picasso, Lorca and Le Corbusier from the ballet "flamenco" to the machine to inhabit (1919–1976) // A ballet on the Balcony of Europe: Rapansar "The Hat of three peaks" one hundred years later] / ed. D. G. Mesa, A. M. Moreno, I. M. Castro, E. T. Clemente. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2020. P. 207–222.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Mariya V. Rudko — Cand.Sci. (Arts), Assistant Professor, Foreign Music History Department at Rimsky-Korsakov Saint-Peterburg State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 21.04.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.05.2023

Принята к публикации / Accepted: 25.05.2023