

«РУССКИЕ БАЛЕТЫ» С. ДЯГИЛЕВА
И ИСПАНСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1910–1920-Х ГОДОВ

*Сологуб А. П.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья посвящена влиянию «Русских балетов» С. Дягилева на испанский театр 1910–1920-х годов. Грегорио Мартинес Сьерра (1881–1947) — один из основоположников режиссуры в испанском драматическом театре. Впечатление от спектаклей «Русских балетов» легло в основу эстетической программы режиссера, которую он реализовывал в «Театро де Арте» при участии единомышленников, в числе которых Мария Мартинес Сьерра, Мануэль де Фалья, Томас Боррас, Хосе де Самора, Мануэль Фонтаналс. В статье проанализированы наиболее репрезентативные примеры попытки освоения эстетики «Русских балетов» испанским театром. Также статья знакомит читателей с восприятием «Русских балетов» испанской театральной критикой.

Ключевые слова: «Русские балеты», испанский театр, становление режиссуры, Грегорио Мартинес Сьерра, Мария Мартинес Сьерра, Мануэль де Фалья, Мануэль Фонтаналс, сценография, «Театро де Арте».

S. DIAGHILEV'S THE BALLETS RUSSES
AND SPANISH DRAMA THEATRE OF THE 1910–1920s

*Sologub A. P.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The paper is devoted to the influence of the S. Diaghilev's the Ballets Russes on the Spanish theater of the 1910–1920s. Gregorio Martínez Sierra (1881–1947) — one of the pioneers of theatre directing in Spanish drama theatre. The impression from the performances of the Ballets Russes provided the basis for the director's aesthetic program, which was applied in practice with the help of Sierra's like-minded persons: Maria Martínez Sierra, Manuel de Falla, Tomás Borrás, Jose de Zamora, Manuel Fontanals. The most representative examples of assimilation of the Ballets Russes's aesthetics are analyzed in the paper. Also it acquaints readers with the Spanish critic's reception of the Ballets Russes.

Keywords: the Ballets Russes, Spanish theatre, stage direction formation, Gregorio Martínez Sierra, Maria Martínez Sierra, Manuel de Falla, Manuel Fontanals, stage design, Teatro de Arte.

Впервые «Русские балеты» Сергея Дягилева были привезены в Испанию в 1916 году [1, с. 279–280], ставшем для труппы очередной точкой отсчета: тогда в судьбе «Русских балетов» зародилась новая линия — испанская. Вскоре в их репертуаре появились колоритные, вышедшие из испанского народного танца хореографические работы: «Менины» (1916) и «Треуголка» (1919) Л. Мясина, а также аутентичный оммаж танцевальным традициям Севильи «Квадро фламенко» (1921). Не только Испания отразилась в «Русских балетах», верно и обратное: балеты Дягилева оставили след в испанском театре. Однако не в балетном, как это можно было бы предположить, а в драматическом.

Насколько можно судить, в российском искусствоведении вопрос влияния «Русских балетов» на испанский театр еще не поднимался. Эта лакуна находится внутри другой, более обширной: на русском языке не существует фундаментального труда, посвященного испанскому сценическому искусству первой трети XX века — переломного периода в истории испанского театра¹.

«Русские балеты» и испанская критическая мысль

Укажем на некоторые значимые обстоятельства, предшествовавшие первым испанским гастролям Дягилева. Когда Первая мировая война отняла у его труппы возможность выступать на сценах Парижа и Лондона, антрепренеру пришлось внести изменения в привычную географию «Русских балетов». 1915-й год труппа провела в Швейцарии на вилле Бельрив, где работали над восстановлением старых спектаклей, в то время как Л. Мясин, М. Ларионов и Н. Гончарова трудились над созданием новых². С января по апрель 1916-го состоялись первые американские гастроли «Русских балетов» (не такие успешные, как хотелось бы Дягилеву). Весну 1916-го ознаменовало возвращение в Европу: в мирную, посреди продолжающейся войны, Испанию. Король Альфонсо XIII был несказанно рад прибытию знаменитостей и быстро стал большим поклонником их искусства.

В 1916 году положение труппы нельзя было назвать стабильным: закон-

¹ Оговоримся в связи с этим: нам не избежать некоторой фрагментарности в попытке представить тему во всей возможной полноте явлений и фактов, поскольку настоящая работа является одним из первых обращений к заявленной теме.

² Пребыванию «Русских балетов» в Швейцарии посвящена книга Ж.-П. Пастори [2].

чился триумфальный период первых «Русских сезонов» (с труппой уже не сотрудничали М. Фокин, Т. Карсавина, В. Нижинский¹ и А. Бенуа), а новый творческий этап лишь намечался на горизонте. Хореографическое мастерство Мясина на тот момент лишь начинало обретать целостный, самостоятельный характер. Ларионов оформил пока только один балет, а сотрудничество с П. Пикассо, Э. Сати, С. Делоне было делом будущего, в котором Дягилев продолжит включать Испанию в туры: с 1916-го по 1921 год в Мадриде и Барселоне при поддержке короля состоится пять испанских гастролей.

Первый мадридский «сезон» длился с 26 мая по 9 июня. В программу вошло десять балетов («Сильфиды», «Шехеразада», «Карнавал», «Клеопатра», «Петрушка», «Жар-птица», «Половецкие пляски», «Тамара», «Видение розы» и «Полуночное солнце»). Испанская публика познакомилась с искусством Стравинского, Бакста, Фокина, а также Рериха, Гончаровой, Ларионова и Мясина — и это стало своеобразной «точкой невозврата» для определенной ее части.

Дягилев в интервью 1917 года (после вторых гастролей) отрицал, что старался смягчить новаторский характер гастролей для мало смыслящих в современном театре испанцев [3, р. 163]. Однако цифры говорят об обратном: в 1916 году семь раз были показаны «Сильфиды», по четыре раза — «Шехеразада», «Карнавал», «Петрушка» и «Видение розы», трижды — «Полуночное солнце» и «Половецкие пляски». Похоже, импресарио «растворял» потенциально провокативное в «сильфидовом» облаке «чистого плезира».

«Большая часть критиков, — пишет М. Лосада, — обвинила мадридскую публику в недостатке культурной компетенции, необходимой, чтобы понять эти спектакли... и многие из них рассматривали этот недостаток как сопутствующий кризису в испанском театре»² [3, р. 162]. Кризис действительно имел место.

На 1916-й год испанский театр продолжал жить застывшими театральными формами XIX века: на сценах господствовал реалистичный стиль игры в бытовых условно-достоверных декорациях. Тем не менее на северо-востоке страны, в Каталонии, не без влияния французского искусства успешно развивался модерн (а архитектуре — Антонио Гауди, в режиссуре — Адриа Гуал). Однако каталонские веяния столицы не достигали. В консервативной центральной Испании об авторских режиссерских спектаклях знали только понаслышке.

С точки зрения культурной ситуации, Мадрид, в отличие от Барселоны, был не совсем готов к встрече с «Русскими балетами». То, насколько

¹ Основными танцевальными силами балета в это время становятся Э. Чекетти, А. Больм, Л. Соколова, Л. Чернышова, Л. Мясин и Ф. Реваль.

² Здесь и далее перевод с английского автора статьи.

по-разному в этих городах приняли их гастроли, подтверждает сказанное: «Если верить этому абсурдному и гротескному Египту, — пишет о «Клеопатре» мадридский критик, путешественник по Северной Африке и рецензент газеты «Эль Мундо», — то все фараоны страдали от хондрога, а все царицы всегда существовали в профиль... Невозможно придумать вещь более бессмысленную, чем эти иероглифические движения; рука, согнутая в запястье под прямым углом, как у калеки; согнутые колени, как у хромого... Собираете калек, увечных и ревматиков! ...Публика аплодирует с энтузиазмом и ложится спать с мыслями о том, что “египтяне” из спектакля такими и были, бедными, наполовину парализованными подагриками. Какая влажность у берегов Нила!» (цит. по: [3, р. 167]). Автор этих строк судит о балете скорее с позиций позитивизма. В оценках театральной практики 1910-х годов в Испании критерий правдоподобия был самым расхожим. Сценическая практика того времени не давала повода критикам всерьез задуматься о «театре не прямых жизненных соответствий» (даже самые фантастические обстоятельства пьес неоромантического направления, например, Х. Эчегарая, получали, насколько это было возможно, «правдивую» сценическую интерпретацию).

С другой стороны, были другие рецензенты, проявлявшие интерес к вагнеровской теории (в том числе к концепции “Gesamtkunstwerk”) и исканиям символистов. Но, в силу поверхностности своих знаний, эти критики, говоря о «Русских балетах», скатывались в размышления, не имеющие прямого отношения к театральной материи: речь в таких статьях зачастую шла о музыкальной составляющей спектакля [3, р. 168–170].

Необходимо сказать и о третьей категории мадридских рецензентов — о выдающихся мыслителях своей эпохи, чьи взгляды на театр были адекватны западноевропейскому искусству того времени. В своих воспоминаниях Сиприано де Ривас Чериф (1891–1968), одна из ключевых фигур испанской режиссуры начиная с 1920-х годов, называет «Русские балеты» «великолепным явлением, в котором красиво умирал театр больших спектаклей XIX века»³ [4, р. 30]. Его перу принадлежит замечательная рецензия, посвященная гастролям 1916 года, в которой примечателен следующий пассаж: «Когда перед спектаклем “Русских балетов” поднимается занавес, сценическая фабула уже находится на том уровне, когда не хватает слов, чтобы передать чувства; в том моменте, когда герои драмы Вагнера перестают говорить, чтобы отдаться музыкальной драме. Существенно от них отличаясь, персонажи “Русских балетов” вместо того, чтобы оставаться статичными, как вагнеровские, пока оркестр рассказывает нам свою трагедию, увлечены

³ Здесь и далее перевод с испанского выполнен автором статьи.

фатальным законом, что заставляет их неизбежно повиноваться движениям музыки; она не поясняет действие... но заряжает сцену... вихрем страсти, от которого не могут освободиться герои фарса, как бы ни боролись... как бы ни падали, изнуренные» [4, р. 32]. С большой вероятностью можно сказать, что юношеское впечатление от «Балетов» Дягилева также сказалось на направлении театральной режиссуры Ривас Черифа. Он неспроста называет персонажей «героями фарса» (понятно, что имеется в виду в первую очередь «Петрушка»): из его уст это высшая похвала. Его собственный путь обновления испанской сцены пролегал через сценическое прочтение фарсов-эсперпенто Р. дель Валье-Инклана, представляющих собой антитезу театру-пережитку XIX века [5].

Еще одним тонким интерпретатором «Русских балетов» был видный интеллектуал эпохи, музыковед Адольфо Саласар (1890–1958). Главным образом его взволновало искусство Стравинского, однако цитируемая далее статья содержит части, посвященные танцу и декорационному искусству. Саласар считал, что «...сила национальной музыкальной школы, основанная на этническом элементе, способна дать новую жизнь сценическому искусству хореографии» (цит. по: [6, с. 13]). Критик мыслит теми эстетическими категориями, понимание и обретение которых станет залогом испанского театрального «возрождения» XX века: «Долгое время мы наблюдаем за предсказаниями Гордона Крэга и его усилиями по реформированию сцены. Почти по всей Европе, в частности в России, где театр — это национальная страсть, он претерпел множество нововведений, от которых мы все еще воздерживаемся. Сколько людей все еще не знает, что драма находится в актере, а не в том, что его окружает! Это правда его страстей, а не аксессуаров... Долгое время пройдет, прежде чем наши несчастные сцены со стенами из... камня и фирменной мебелью обратятся к простому занавесу или схематичным декорациям Крэга... Максимальное упрощение сцены показали нам “Русские балеты”. <...> Декорация... должна была только отделять сцену от остального театра, как рама картины, когда же она становилась чем-то большим, то сочеталась с действием самым простым образом...» [7, р. 12–13].

Подкованным критиком показала себя и Маргарита Нелькен (1894–1968), автор фельетона на тему зрительского восприятия «Русских балетов». В написанном с замечательным чувством юмора (как по отношению к зрителям, так и к критикам) тексте делается попытка исследования социологии испанского театра, в чем заключается его театроведческая ценность. Нелькен отводит «Русским балетам» роль «триггера индивидуальных фантазий, желаний и других творческих реакций» (цит. по: [3, р. 175]).

Мы уже упоминали, что Мадрид во время испанских сезонов Дягилева обладал иным культурным контекстом, нежели Барселона, которую в 1916 году

«Русские балеты» не посетили. Впервые труппа оказалась в городе в июне 1917 года. О выступлениях писал режиссер, художник, драматург Адриа Гуал (1872–1943), заслуги которого перед испанским театром первой половины XX века трудно переоценить. Обладавший немалыми познаниями в области театра, он отнесся к привезенным творениям трезво и без пиетета: «Неоднократно говорилось, что “Русские балеты” представляют собой новшество, но это не так. Публика, привыкшая, в общем, к сумбуру в эстетике спектакля, приняла его слаженность в этом отношении за новизну. Да, “Русские балеты” стоит воспринимать не как новшество, но как тонкий расчет. Эти балеты, очевидно, предлагают нашему вниманию два эстетических аспекта, и их спектакли обязательно нуждаются в пристальном внимании к соблюдению того, чего эти аспекты требуют. Первый — их собственный характер, варварский, суровый, являющий народный дух; второй — то, что уходит корнями в итальянскую [балетную] традицию и проявляет тенденцию к тому, чтобы стать определяющим по причине некоторого влияния французского высокомерия. <...> Принадлежащие к первому энергичный звук и простой фон позволяют движениям танца выделяться своей головокружительностью. То, что доминирует в спектаклях второго аспекта — великое стремление к точности и спокойствию, окутывающее туманами бессонницы невесомые романтические фигуры, свободно парящие в ней» [8, р. 231]. Подобного рода спектакли, пишет Гуал, приводят к удивлению, «...которое главным образом вызывает эта утонченная и прекрасная безделушка, обращенная к духу и чувствам...<...> Переезды, часы, проведенные в головокружении, и чужеземное происхождение исполнителя имеют обыкновение превращать самое высокое в ярмарочный спектакль. Если прибавить к этому то, что множество элементов представления... не могут быть как следует перевезены..., то мы приходим к выводу, что “турне” не должно приниматься за нечто большее, чем те театральные представления, которым по причине вульгарности недостает эстетики» [8, р. 232].

Трепетно относящийся к воспроизведению на сцене замысла художника автор особенно щепетилен в вопросах технического воспроизведения спектаклей в условиях неродной для них сцены. Несмотря на высокую оценку исполнительского мастерства, мысль Гуала все время «цепляется» к техническим несовершенствам, что для него как для убежденного вагнерианца фатально, поскольку мешает целостному восприятию произведения искусства. «Русские балеты» оцениваются Гуалом не как художественное открытие, а как «ярмарочное» явление, находящееся в одном ряду с другими заезжими спектаклями, чьи цели более прозаические, чем воспевание искусства ради искусства.

«Театро де Арте» и «Русские балеты»

Через несколько месяцев после первых гастролей «Русских балетов» в Мадриде откроет свои двери «Театро де Арте» (или «Художественный театр»). Это произойдет в сентябре 1916 года. Стоявшие во главе нового начинания драматурги Грегорио Мартинес Сьерра (1881–1947) и его жена Мария Мартинес Сьерра (1874–1974) не были неопитами в театральном деле. Уже в 1899 году Грегорио участвовал в проекте «Театро Артистико», которым руководил популярный испанский драматург Х. Бенавенте [9]. В 1900 году Грегорио женился на Марии. В 1905–1906-м пара завязала дружбу с прославленным модернистом, художником, драматургом, поэтом Сантьяго Русиньолом, который покровительствовал им на первых порах [10]. К 1916 году общая для семейной пары карьера Мартинес Сьерра уже включала важные свершения на театральном поприще: «Нескольких лет успешной работы драматурга (“Колыбельная”, “Тень отца”, “Весна осенью”, “Книга меж шипов”, включая [постановочный] опыт в “Театро Лирико” между 1913 и 1915 годами, “Королева Марго”, “Бродяги” и “Любовь-волшебница”) послужили ему [Г. Мартинес Сьерре] точкой опоры для создания Комико-драматической компании [Театро де Арте]» [11, р. 12–13].

Грегорио Мартинес Сьерра был предприимчивым деятелем культуры модерна — издателем, поэтом, переводчиком, критиком, режиссером, одним словом, импресарио. Но он не был драматургом. В испаноязычном искусствоведении уже давно исследован этот вопрос. Пьесы, подписанные именем Грегорио, писала его жена Мария Мартинес Сьерра (Лехаррага). Об этом она сообщила миру в мемуарах, опубликованных в 1953 году. Также это неоднократно подтверждается письмами Грегорио и перепиской Марии с Мануэлем де Фальей (1876–1946). В научной литературе принято обозначать либо двойное авторство Грегорио и Марии, либо указывать как автора пьес только Марию де ла О`Лехаррагу (Мартинес Сьерра) [14].

Грегорио обладал талантом привлекать нужных людей к участию в своих проектах. Именно в «Театро де Арте» в 1920 году состоялась первая постановка начинающего драматурга Федерико Гарсиа Лорки «Чары бабочки». Спектакль провалился, но Сьерра тогда верно распознал в Лорке дар. Не будет преувеличением сказать, что этот человек был своего рода испанским Дягилевым. Более того, Сьерра умудрился и свое имя вписать в историю «Русских балетов»: либретто к «Треуголке» в большинстве случаев все еще приписывается ему (на деле его создала Мария). В карандашном наброске Р. Баррадоса, изображающем импресарио в компании трех художников «Театро де Арте», художавый Мартинес Сьерра внешне напоминает Дягилева: транслирующий самоуверенность разворот на зрителя, сложенные в карманы руки, прибавляющий «веса» меховой воротник пальто, шляпа и сигарета в зубах.

Первое знакомство Мартинес Сьерра с балетами Дягилева произошло в Париже, куда последний вместе с женой навещался каждый сезон, начиная с 1900-х. Этот интерес говорит о том, что идея нового театра у Сьерра начала зреть задолго до приезда «Русских балетов» в Испанию. Однако дягилевские гастроли в преддверии открытия «Театро де Арте» сделали важное дело — подготовили почву для неординарного театрального начинания.

У этой истории было предисловие: постановка, которую Г. и М. Мартинес Сьерра вместе с М. де Фалье осуществили за год до приезда знаменитых гастролеров. «Любовь-волшебница»⁴ родилась из просьбы, которую Пастора Имперियो (1889–1979), цыганка из Севильи, танцующая фламенко, обратила к супругам Мартинес Сьерра. Она просила о спектакле для своей фламенко-труппы. Жанр произведения, которое Мария Мартинес Сьерра, автор либретто⁵, в письмах к Фалье называет пантомимой, был определен как «цыганщина в одном акте и двух картинах, написанная специально для Пасторы Имперियो». Премьера состоялась 15 апреля 1915 года в театре «Лара; костюмы и декорации исполнил Нестор де ла Торре [15, р. 212]. Рецензент под псевдонимом Монте-Кристо отмечал, что фигуры этого музыкального спектакля были «будто вырваны с полотен Сулоаги»⁶ (цит. по: [15, р. 214]).

Критик Томас Боррас написал, что «...музыка интермедии сравнима с волшебным садом из “Парсифаля”; декорация второй сцены... напомнила ему картины Бёклина», а «костюм Пасторы Имперियो перекликался с одеянием “Карменситы” Сарджента» (цит. по: [15, р. 214]). Написал — и был выбран либреттистом для будущей постановки Мартинес Сьерра в новом театре.

Первое представление «Театро де Арте» в Мадриде состоялось 22 сентября. В здании театра «Эслава» был показан спектакль «Царство божие» («El reino de Dios») с Каталиной Барсеной в главной роли. Репертуар складывался из весьма разноплановых постановок (от Ибсена до пантомимы). Эклектике способствовало желание угнаться за всеми тенденциями современного театра сразу. И если к Ибсену звали увиденные в Париже постановки О. М. Люнье-По («Строитель Сольнес», «Враг народа», «Росмерсхольм» и др.), то к панто-

⁴ Существует альтернативный вариант перевода «Любовь-колдунья».

⁵ Заблуждение, будто автором либретто был Г. Мартинес Сьерра, широко распространено. Однако вся рукопись содержит почерк Марии, что вкуче с письмами к ней Фалье доказывает ее авторство. См.: [14, р. 82].

⁶ Художник Игнасио Сулоага (1870–1945) знаменит тем, что на рубеже веков создал образ «черной Испании». Наследуя манеру Эль Греко и Веласкеса, Сулоага писал картины в темных тонах и в условной манере. В творчестве Сулоаги существует цикл картин на тему Севильи, на которых можно увидеть тореро, танцовщиц фламенко с веерами и черноглазых цыганок в пестрых шaliaх («Перед корридой», «Семья тореро-цыгана»). Думается, рецензент говорит о сходстве с этими полотнами.

миме, конечно, — «Русские балеты».

М. Мартинес Сьерра вспоминает: «Его компания была сформирована для представления исключительно драм и комедий, как испанских, так и переводных, но это не мешало тому, чтобы на подмостках время от времени появлялись лирические всплески: в виде музыкальных сценок..., как отдых для ума,... Маленькие “ревю”, серии танцев и народных песен, пантомимы, представления старинных “мистерий” и “ауто” шли на сцене нашего театра от раза к разу и, по правде говоря, были приняты публикой...» (цит. по: [15, р. 212]).

Мартинес Сьерра, как и Дягилев, предпочитал работать только с лучшими в своем деле. Однако ему долго не удавалось найти художника-единомышленника. Как видим, им не стал работавший над «Любовью-волшебницей» Нестор де ла Торре. Сьерра был в поиске фигуры одного масштаба с Бакстом. Первые сезоны «Театро де Арте» показали, что найти его было не так просто.

2 декабря 1916 года, вскоре после открытия, в «Театро де Арте» была представлена первая пантомима: Г. Мартинес Сьерра поставил «Влюбленного лягушонка» по либретто Томаса Борраса (1891–1976) на музыку сочинителя сарсуэл и оперетт Педро Луны (1879–1942). Сюжет этой сказки повествует о Лягушонке с хрупкой душой, несчастно влюбленном в Красавицу. Он старается добиться ее расположения, в чем ему помогает Гений воды. На Красавицу также претендует Подросток, имеющий куда более боевой нрав, чем его меланхоличный соперник. Так, сюжет сказки Борраса со всей очевидностью перекликался с сюжетом «Петрушки» А. Бенуа и И. Стравинского.

Роли распределились следующим образом: Пролог — Альфредо Гомес де ла Вега, Красавица — Луиса Пучоль, ее Подруга — Исабель Гарсес; Подросток — Хосефина Морер; Лягушонок — Фернандо Агирре; Гений воды — Мануэль Парис. Хореограф — Мария Рос, профессор танца в «Театро Реаль». Художником был Хосе де Самора (1889–1971). В 1913 году за костюмы к парижскому спектаклю «Минарет» газеты сравнили Самору с Бакстом [16, р. 19]. Вероятно, если бы не война, Самора в те годы не вернулся бы в Мадрид, как и Фалья.

Над «Минаретом» Х. де Самора работал не один, ему помогал Эрте. Обои, в свою очередь, руководил кутюрье Поль Пуаре, к ателье которого принадлежали оба художника. Восточная фантазия, вдохновленная сказками «Тысячи и одной ночи», была написана Жаком Ришпеном⁷ и поставлена

⁷ Жак Ришпен (1849–1926) — французский поэт, писатель, драматург. Был женат на К. Лапарсери, для которой создал ряд пьес в духе позднего романтизма (были поставлены на французской сцене).

в театре «Ренессанс», после того как его возглавила актриса Кора Лапарсери⁸ (Cora Laparcerie). Создатели спектакля старались идти в ногу с театральными тенденциями своего времени: «Не игнорируя ориентальную эстетику постановок (“Клеопатры” и “Шехеразады”) “Русских балетов”..., а также “Сумуруна” Рейнхардта, отличающихся цветом и приверженностью восточным формам в костюме, Лапарсери и ее сподвижники избрали символический ориентализм для костюмов и сценографии “Минарета» [17, р. 215]. Поль Пуаре оставил запись о свете для «Минарета» в своих воспоминаниях: «Первый акт должен был стать синим и зеленым, второй — красным и фиолетовым. ... Когда в первом акте поднялся занавес, публика дружно ахнула... Все было выдержано в одной цветовой гамме, не было ни одного отвлекающего момента, который бы утомлял глаз» [18, с. 108]. У критиков возникло ощущение, будто они попали не на спектакль, а на показ мод [16]. Фотографии подтверждают ощущение, что Самора в «Минарете» старался быть и был скорее модельером и последователем Пуаре, чем театральным художником: при всей экстравагантности и изысканности в его работе, кажется, не было поправки на театр.

Во «Влюбленном лягушонке» Хосе де Самора меньше оглядывался на мир высокой моды и все больше — на художников «Русских балетов». На сей раз образцом для подражания стал Михаил Ларионов. Премьера балета «Полуночное солнце» состоялась 20 декабря 1915 года в Женеве. Это было первое сотрудничество Ларионова с труппой Дягилева, а также дебют Мясиной как хореографа. Х. де Самора и Г. Мартинес Сьерра познакомились со спектаклем во время мадридских гастролей, и, вероятно, испытали его влияние на себе.

То, что пантомима была окутана флером «Русских балетов», говорит посвящение Снегурочке из «Полуночного солнца» — «крылатой, тонкой и хрупкой» [19, р. 11] — Лидии Лопуховой. Эта надпись предвещала издание либретто Томаса Борраса [20].

Самора интерпретирует лубочность, на которой построены образы Ларионова. У испанского художника она становится универсальным, не привязанным к какому-либо национальному характеру приемом. В гипертрофированных высоких головных уборах Саморы можно узнать ларионовские вариации русского кокошника в духе наивного искусства.

Стоит отметить, что режиссерская концепция Мартинес Сьерра заключалась не только в оглядке на «Русские балеты». Перед премьерой он опубликовал статью о пантомиме, в которой, в том числе, объяснял замысел «Влюбленного лягушонка»: «...прием этого многоклеточного спектакля — самый

⁸ Кора Лапарсери (1875–1951) — французская актриса, режиссер, поэтесса. Режиссировала спектакли в театрах «Буфф-Паризьен», «Ренессанс» и «Могадор».

прозаичный и самый научный. Это современнейшее “кино”... сжатое действие без слов... и без цвета. “Кино” — это сфотографированная пантомима, пантомима в черном и белом. Но, говорит проницательный... критик, что вам нравится больше, встречать свою невесту на улице или смотреть на ее портрет?» (цит. по: [15, р. 222]).

Цветовое решение было одним из существенных отличий спектакля от «Минарета», с его цветным светом, и от красочного «Полуночного солнца». Очевидно, что на то была воля режиссера, не художника.

Мартинес Сьерра в своей статье говорит не только о кинематографе. В поле его зрения попали балеты Дягилева. С его слов, русский предшественник «Влюбленного лягушонка» — это «Петрушка» Стравинского и Бенуа. Но это сравнение сделано по принципу сходства сюжетов и по причине жанровой близости этого дягилевского балета к пантомиме. Поэтому слова Мартинес Сьерры не отменяют нашего предположения о наличии в сценографии Саморы аллюзий к «Полуночному солнцу» Ларионова. Мартинес Сьерра пишет: «В “Петрушке”, восхитительной пантомиме Стравинского, которая стала причиной нашего восхищения “Русскими балетами” прошедшей весной, [действуют] Коломба-балерина, Пьеро, Петрушка, Арлекин, Мавр. Так и в... представлении, которое я хочу показать публике моего театра, Томас Боррас и маэстро Луна одели своих персонажей в новые костюмы (превосходно нарисованные Саморой) и дали им оттенок тонкой иронии в согласии с немного скептическим духом начала этого века» (цит. по: [15, р. 223]). Действительно, в пантомиме Борраса Лягушонок сопоставим с Пьеро; Красавица — с Коломбиной; Подросток — с Арлекином. Таким образом, Мартинес Сьерра выводил на сцену дельартовские типы, фантазийно преобразованные в сказочные персонажи.

Официально в «Театро де Арте» было поставлено только три пантомимы: «Влюбленный лягушонок», мистерия «Рождество» и «Коррехидор и мельничиха». «Через “сценическое молчание” импресарио проходит главными путями испанского и европейского символистского театра, но делает шаг вперед и пропускает их через условие отсутствия слова: с одной стороны, драма о животных, вырастающая кроме прочего из... “Двора белой вороны” (1908) Рамона Гой де Сильвы⁹; с другой стороны, — символистская драма с религиозным отпечатком, которую [Мартинес Сьерра] нашел в “Возвращении

⁹ Рамон Гой де Сильва (1883–1962) — испанский поэт и драматург. Начинал с пьес реалистического направления: «Эхо» (1913), «Молчаливые сирены» (1915). Позже появятся четыре символистско-модернистские драмы Гой де Сильвы: «Двор белой вороны», «Королева-тишина», «Эстер, зеркало любви» и «Суд шута» [21].

Иуды» (*La rendición de Judas*) (1902) Хасинто Грау¹⁰ и в «Вечере в Вифании» (*La cena de Betania*) Томаса Моралеса¹¹...; наконец, — переработка андалузского фольклора... в «Любви-волшебнице», также отразившей живописное влияние Хулио Ромеро де Торреса¹². Этим трем основным линиям отвечают... «Влюбленный лягушонок», «Рождество» и «Коррехидор и мельничиха»» [23, р. 70]. Интересно, что если вторая из обозначенных «линий» действительно коррелирует с некоторыми аспектами символизма (достаточно вспомнить религиозные драмы Х. Грау и пьесы М. Метерлинка или П. Клоделя), то первая, «зооморфная», скорее несет в себе черты неоромантизма, как «Шантеклер» Э. Ростана. Третья же, «фольклорная», линия и вовсе не кажется принадлежащей символизму. В «Коррехидоре и мельничихе» нашла выражение традиционная испанская линия, которая, с одной стороны, становится объектом стилизации модерна (достаточно вспомнить Сулоагу, Ромеро де Торреса или Э. Англада Камарасу), а с другой — потенциально содержит в себе неоклассическое начало. Именно его разовьет Дягилев в балете «Треуголка». Но история этого испанского балета уходит корнями в пантомиму Г. Мартинес Сьерры «Коррехидор и мельничиха» «Театро де Арте».

Примечательно, что пантомима на музыку Фальи по повести Педро де Аларкона (либретто М. Мартинес Сьерра) «Коррехидор и мельничиха» не имела эффектного визуального решения. Премьера состоялась 7 апреля 1917 года. В ролях Мельничихи и Мельника выступали Луиса Пучоль (актриса, снискавшая славу на поприще сарсуэлы) и Педро Сепульведа. Оба были заняты также во «Влюбленном лягушонке». В роли Коррехидора выступил характерный актер Рикардо де ла Вега. Костюмы были поручены иллюстратору Рафаэлю де Пенагосу (1889–1954), а пространство — художникам реалистического направления Адольфо Бенедито, Мануэлю Аморосу и Хулио Бланкасу.

«Удачей [постановки] была декорация, особенно во второй картине, когда сцена предстает разделенной. С одной стороны появляется комната мельника:

¹⁰ Хасинто Грау (1877–1958) — испанский драматург, представитель «поколения 1914 года», известного также как новосентизм. Автор пьес «Граф Аларкос», «Блудный сын» (поставлена в «Театро де Арте» в 1918 году), «Сеньор Пигмалион» и др. Был крайне мало востребован театром. Посвятил себя поиску новых форм в драме [22].

¹¹ Томас Моралес (1884–1921) — испанский поэт-модернист, также был врачом. Вершиной творчества Моралеса стал двухтомник «Розы Геркулеса» (1919 и 1922), подчиненный эстетике модернизма. В 1910 году создал пьесу «Вечер в Вифании».

¹² Хулио Ромеро де Торрес (1884–1930) — испанский художник-модернист. В его творчестве были сильны фольклорные мотивы. Часто обращался к андалузским сюжетам: фламенко и тавромахии («El Guerra», «Vividoras del amor», «Nuestra Señora de Andalucía»). Написал несколько портретов Пасторов Империи.

с узкой спальней в глубине, очаг, в котором блестят чистые медные кастрюли, андалузские стулья, белые занавески и классический кувшин из Талаверы. Жанровая картина, которую бы не преминул скопировать всякий художник-костюмбрист» [24, р. 3], — напишет критик из «Ла Эпока». Скажем и о второй из двух частей, которую рецензент, вероятно, забыл охарактеризовать, увлекшись бытовыми прелестями мельничьего дома. Правая часть представляет собой пространство перед домом: рисованные в романтическо-реалистической манере высокие деревья, сквозь которые виднеется небо, и тропинка, ведущая прямо к двери, соединяющей два пространства [25, р. 88]. Это разительно отличалось от «Влюбленного лягушонка»: какое-либо новаторство в подобном оформлении полностью отсутствовало. Очевидно, что главным образом внимание режиссера было сосредоточено на музыке М. де Фальи и на актерах, которые, помимо мимической игры, много танцевали.

Спустя год, приобретя опыт сотрудничества с такими художниками, как Х. де Самора, Ф. Миньони, Р. де Пенагос и другими, Мартинес Сьерра все еще был в поиске своего художника. Искал он такого, который бы обладал яркой творческой индивидуальностью, с одной стороны, и пониманием театральной специфики — с другой. Поиски продолжались, пока он не встретил Мануэля Фонтаналса (1893–1972)¹³.

Мартинес Сьерре нравился в Фонтаналсе «стиль, овеванный передовым парижским искусством (*vanguardia parisinas*), но также впитавший каталонскую графичность (*grafismo*) — неотъемлемые составляющие модернизма» [26, р. 29].

Считается, что карьера Фонтаналса в «Театро де Арте» началась спектаклем «Наивная принцесса» (1917) по пьесе Мануэля Абриля. Гиньоль по жанру, спектакль был полон красок и юмора в ярмарочном вкусе. Сценография представляла собой расписанный задник, на котором празднично смешались сладости, фонарики и новогодние елки. На этом фоне главная героиня Каталина Барсена с кукольной пластикой и ангельским выражением лица смешила зрителей в компании с характерными Капитаном (П. Эрнандес), Поэтом (А. Гомес де ла Вега) и Торговцем (Р. Симо-Расо). Лицо Торговца было выкрашено черной краской (с отсылкой к Арапу из «Петрушки»). Но по поводу принадлежности художественного решения Фонтаналсу существуют разногласия, поэтому целесообразно обратиться к зрелой работе сценографа в «Театро де Арте».

В стихотворной драме «Павлин» (премьера прошла в Барселоне 17 июля

¹³ Каталонец по происхождению, сын мастера-краснодеревщика, Фонтаналс получил художественное образование в Барселоне. В 1912 году переехал вместе с семьей в Париж, но уже в 1914 году вернулся назад в Барселону, так как началась Первая мировая война [26, р. 22].

1922; премьера в Мадриде — 14 ноября 1922) за декорации отвечали двое — М. Фонтаналс и С. Бурманн, за костюмы — Фонтаналс. Это была масштабная стилизация индийской эстетики. В основу легла стихотворная пьеса Эдуардо Маркины, в которой были соединены два главных направления, которым следовал «Театро де Арте»: с одной стороны, — ориентальность в духе балетов Дягилева, с другой, — оммаж легендарным постановкам О. М. Люнье-По, оформленным А. де Тулуз-Лотреком («Глиняная повозка» и «Шакунтала») (Театр Эвр, 1895).

В пьесе рассказывается о несчастной женщине Аише, которую перестает узнавать ее возлюбленный принц Дели. Она отправляется в изгнание. Но у Аиши и у принца есть двое детей, вдали от которых матери трудно жить. Женщина просит у Мага, чтобы тот дал ей чудотворное средство, которое позволило бы ей видеть детей, и Маг превращает ее в Павлина из королевского сада. Конечно, Аише также хочется вернуть любовь принца Дели, который тем временем чахнет, умирает от неведомой тоски. Маг говорит, что чары спадают с принца, если он вспомнит имя своей забытой возлюбленной. В конце концов, на пороге смерти он вспоминает ее имя.

Испанский зритель был покорен сюжетом о всепобеждающей любви не меньше, чем декорациями. Автором истории была Мария Мартинес Сьерра, а работа Эдуардо Маркины заключалась в переложении текста на стихотворный лад [14, р. 338]. «Павлин» — нечто большее, чем просто пьеса, это начало Возрождения» [31, р. 3], — напишет восторженный рецензент. Роли распределились следующим образом: Аиша — Каталина Барсена, Принц Дели — Рамон Мартори / Хосе Креспо, Гран Визир — Рикардо де ла Вега.

Сохранилось большое количество фотографий и эскизов, по которым можно составить впечатление о декорациях спектакля. На одном из эскизов Фонтаналс создает образ «некоего-царства, некоего-государства» в сочных охристо-бордовых и синих тонах. Есть и другой эскиз — сияющий уже не золотистым, а серебряными и синими оттенками. Такими могли быть два занавеса с изображениями дворца Принца Дели и малого дворца Аиши. Стены внутренних покоев были обтянуты расписанными вручную тканями.

Помимо внутренних покоев, было представлено пространство сада, деревья, от которых расходились создающие визуальный ритм плоские ветки, вероятно, вырезанные из бумаги. Похожее можно встретить, например, в иллюстрациях Кая Нильсена, а также у Эрте. Растительный орнамент как бы оживал благодаря продуманному расположению веток в пространстве: вырастая из нескольких стволов, они взвивались снизу вверх, словно гирлянды.

Объединяющей для визуального ряда спектакля является многократно повторенная в различных масштабах овальная форма, заостренная сверху.

Этот мотив присутствует в костюмах, в декорациях и особенно в эскизах. Костюмы Служанок, к примеру, имеют авторский силуэт Поля Пуаре «абажур», вкупе с позой, которую принимают актрисы на фото, он полностью повторяет форму дворца [17, р. 297].

Все это достаточно далеко уходит от бакстовской «Шехеразады», хотя истоком фантазии видится именно этот спектакль, его атмосфера. Фонтаналс менее склонен к созданию образов, проникнутых эротизмом, нежели Бакст. Испанский художник ироничен. На photographиях чувствуется зазор между пространством и актером: Служанки замерли в неестественных смиренных позах, усыпанная белыми перьями фигура Барсены–Павлина вызывает улыбку. Пространство сада подчеркнуто нереалистично в своей избыточности и двухмерности декораций. Если у Бакста экзотика привлекает мистикой, неразгаданностью, трагизмом, то у Фонтаналса все двойственно. Образ невинной, как бы испуганной птицы Аиши–Каталины Барсены, отличается от раскованной и веселой «змеиности» Зобеиды Флоры Реваль. Восток Фонтаналса и Мартинес Сьерры скорее гоцциевский — романтический, мелодраматический и ироничный, как фантастический Пекин «Турандот».

Испания после «Русских балетов»

Деятельность «Театро де Арте» представляла собой не «решительную и разрушительную» [23, р. 41] новацию, а осторожную, какая только и была возможна тогда в Испании. Своими приездами балеты продвигали вперед зрительское восприятие и подготавливали тем самым почву для местных реформаторов. «Театро де Арте» впервые в XX веке, вслед за «Русскими балетами», показал испанскому зрителю новый подход к жанру (сказки, пантомимы и другие жанры условного типа театра).

В 1921 году испанский философ, ценитель искусства и большой его знаток Хосе Ортега-и-Гассет (1883–1955) опубликовал статью, в которой размышлял о феномене «Русских балетов»¹⁴: «О “Русских балетах” много написано. Каждый из них встретил критику и заслужил дифирамбы. Однако, по-моему, не уделили внимания тому, чем их присутствие всколыхнуло нас. Едва ли есть хотя бы один их спектакль, который бы не вызвал у нас затруднений с оценкой. Мы начинаем подозревать, что ценность этого художественного предприятия — удача не совокупности творений, и даже не удача какого-то одного. Несмотря на то, что каждый из этих балетов по отдельности кажется нам неудачным, мы уходим из театра удовлетворенными (не то, что после испанских спектаклей). После просмотра драмы, комедии или оперы, как правило, мы выходим недовольными, хотя ни в чем не можем упрекнуть произведе-

¹⁴ В тот год они посетили Испанию в последний раз.

ние, которое только что посмотрели. В старом театре неудовлетворителен сам жанр, а в русских спектаклях [напротив] удачен их жанровый характер» [32, р. 3]. Неизвестно точно, видел ли автор этих строк постановки «Театро де Арте», но, то, что Мартинес Сьерра смотрел в ту же сторону — в сторону жанра — не вызывает сомнений.

Вопрос о том, удалось ли Мартинес Сьерре, сумевшему привлечь к работе достойных соратников (художников и композиторов), дотянуться до уровня великих дягилевских спектаклей, вряд ли может считаться открытым. Ривас Чериф в ироничном ключе предположил однажды, что труппа Мартинес Сьерра могла бы называться «Компания “Хочу, но Не могу”» (цит. по: [26, р. 41]). Восхищаясь «Русскими балетами», Сьерра мечтал создать театр, отвечавший этому идеалу. И сделал все, что можно, руководствуясь, тем не менее, только категорией эстетического, подчас игнорируя собственно театральное. Оценка Ривас Черифа, при всей хлесткости, не лишена объективности. И ему, критику своего предшественника, предстояло довести до логического финала начинание Мартинес Сьерры — завершить становление режиссерского театра в Испании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Схейен Ш. Сергей Дягилев «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, 2017. 484 с.
2. Пастори Ж.-П. Ренессанс Русского балета. М.: Paulsen, 2014. 152 с.
3. Losada M. Margarita Nelken, the Madrid press and the «Ballets Russes» // *Anales de la literatura española contemporánea*. 2013. Vol. 38. No. 3. P. 661–685.
4. Sastre J. A., Aznar Soler M. Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). Madrid: ADE, 1999. 593 p.
5. Сологуб А. П. Испанские «театры-манифесты» 1920-х годов // *Театрон*. 2018. № 1. С. 23–31.
6. Будыка-Житкова О. К. Русская музыка на испанской сцене: премьеры балетов Стравинского в Мадриде // *Культурная жизнь Юга России*. 2010. № 4. С. 11–15.
7. Salazar A. Los bailes rusos. Disertaciones y soliloquios // *Revista musical Hispano-Americana*. 1916. 30 jun. P. 7–14.
8. Gual A. A propósito de los Ballets rusos. Impresiones // Gual A. *Teoría escénica*. Madrid; Barcelona: ADE, 2016. P. 231–233.
9. Sastre J. A. Martínez Sierra, Valle-Inclán y el «Teatro Artístico» de Benavente // *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 2018. Enero. P. 571–614.
10. Rodríguez-Moranta I. Hacia «un porvenir azul»: proyectos modernistas de Santiago Rusiñol y Gregorio Martínez Sierra // *Journal of Hispanic Modernism*. № 3-4. P. 105–124.

11. *Guerra Arévalo M.* La pantomima musical a principios del siglo XX en España: a la vanguardia europea: trabajo fin de máster. Madrid [Universidad Complutense], 2016. 75 p.
12. *Budwig A.* The evolution of Manuel de Falla's "The three-cornered hat" (1916-1920) // *Journal of Musicological Research*. 1984. № 5. P. 191-212.
13. *Torres C. E.* María Lejarraga y Manuel de Falla en busca de nuevas soluciones dramático musicales // *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño: Universidad de la Rioja; Servicio de publicaciones, 2014. P. 177–203.
14. *Jones J. R.* María Lejarraga de Martínez Sierra (1874–1974), libretista y letrista // *Berceo*. 2004. № 147. P. 55–95.
15. *Lloret Marín G.* Tendencias renovadoras del teatro español del primer tercio del siglo XX: José Francés y Tomás Borrás: tesis doctorado. Sevilla [Universidad de Sevilla], 2015. 46 p
16. *Cadenas J. J.* Notas teatrales // *ABC*. 1915. 27 nov. P. 19.
17. *Alba Nieva I. M.* Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926): tesis doctorado. Málaga [Universidad de Málaga], 2015. 418 p.
18. *Пуаре П.* Одевая эпоху. М.: Этерна, 2011. 446 с.
19. *Rivas Cherif C.* de Los bailes ruso // *España*. 1916. 1 jun. P. 10–11.
20. *Delgado F.* Su suplica imaginación // *Scherzo*. 2015. Dic. № 313. P. 72–76.
21. *Cabo Martínez R.* El teatro de Goy de Silva // *Lenguaje y textos*. 1995. № 6–7. P. 19–26.
22. *Ранкс О.* Поэтика условного театра в Испании первой трети XX века: Х. Бенавенте, М. де Унамуно, Х. Грау: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 2011. 26 с.
23. *Peral Vega E.* Pantomima y modernidad teatral. El Teatro de arte de Gregorio Martínez Sierra // *Scherzo*. 2015. Dic. № 313. P. 68–70.
24. Estrenos, inauguraciones y presentaciones // *La Época*. 1917. 8 abr. P. 3.
25. *Un Teatro de Arte en España 1917–1925*. Madrid: Esfinge, 1926. 199 p.
26. *Peralta Gilabert R.* Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio. Madrid: Editorial Fundamentos, 2007. 363 p.
27. *Gabaldon J. J.* Eslava. La princesa que se chupaba el dedo // *La Nación*. 1917. 15 dec. P. 11.
28. *Andrenio. [Gómez de Baquero E.]* Veladas teatrales // *La Época*. 1917. 8 abr. P. 1.
29. *Бенуа А.* Мои воспоминания: в 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 2. 744 с.
30. *Catalán García P.* Mignoni: Escenografías Para Martínez Sierra // *Acotaciones*. 2016. № 36. Enero–jun. P. 41–73.
31. *Marsillach A.* Triunfo de E. Marquina // *El Imparcial*. 1922. 27 jul. P. 3.
32. *Ortega y Gasset J.* Elogio del «Murciélago» I // *El Sol*. 1921. 6 nov. P. 3.

REFERENCES

1. Sxejen Sh. Sergej Dyagilev «Russkie sezony`» navsegda. М.: KoLibri, 2017. 484 с.

2. *Pastori Zh.-P.* Renessans Russkogo baleta. M. : Paulsen, 2014. 152 s.
3. *Losada M.* Margarita Nelken, the Madrid press and the «Ballets Russes» // *Anales de la literatura española contemporánea*. 2013. Vol. 38. No. 3. P. 661–685.
4. *Sastre J. A., Aznar Soler M.* Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). Madrid: ADE, 1999. 593 p.
5. *Sologub A. P.* Ispanskije «teatry`-manifesty`» 1920-x godov // *Teatron*. 2018. № 1. S. 23–31.
6. *Budy`ka-Zhitkova O. K.* Russkaya muzy`ka na ispanskoj scene: prem`ery` baletov Stravinskogo v Madride // *Kul`turnaya zhizn` Yuga Rossii*. 2010. № 4. S. 11–15.
7. *Salazar A.* Los bailes rusos. Disertaciones y soliloquios // *Revista musical Hispano-Americana*. 1916. 30 jun. R. 7–14.
8. *Gual A.* A propósito de los Ballets rusos. Impresiones // *Gual A. Teoría escénica*. Madrid; Barcelona: ADE, 2016. P. 231–233.
9. *Sastre J. A.* Martínez Sierra, Valle-Inclán y el «Teatro Artístico» de Benavente // *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 2018. Enero. P. 571–614.
10. *Rodríguez-Moranta I.* Hacia «un porvenir azul»: proyectos modernistas de Santiago Rusiñol y Gregorio Martínez Sierra // *Journal of Hispanic Modernism*. № 3-4. R. 105–124.
11. *Guerra Arévalo M.* La pantomima musical a principios del siglo XX en España: a la vanguardia europea: trabajo fin de máster. Madrid [Universidad Complutense], 2016. 75 p.
12. *Budwig A.* The evolution of Manuel de Falla's "The three-cornered hat" (1916-1920) // *Journal of Musicological Research*. 1984. № 5. R. 191-212.
13. *Torres C. E.* María Lejarraga y Manuel de Falla en busca de nuevas soluciones dramático musicales // *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño: Universidad de la Rioja; Servicio de publicaciones, 2014. R. 177–203.
14. *Jones J. R.* María Lejárraga de Martínez Sierra (1874–1974), libretista y letrista // *Berceo*. 2004. № 147. R. 55–95.
15. *Lloret Marín G.* Tendencias renovadoras del teatro español del primer tercio del siglo XX: José Francés y Tomás Borrás: tesis doctorado. Sevilla [Universidad de Sevilla], 2015. 46 p.
16. *Cadenas J. J.* Notas teatrales // *ABC*. 1915. 27 nov. P. 19.
17. *Alba Nieva I. M.* Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926): tesis doctorado. Málaga [Universidad de Málaga], 2015. 418 p.
18. *Puare P.* Odevaya e`poxu. M.: E`terna, 2011. 446 s.
19. *Rivas Cherif C.* de Los bailes ruso // *España*. 1916. 1 jun. P. 10–11.
20. *Delgado F.* Su suplica imaginación // *Sherzo*. 2015. Dic. № 313. P. 72–76.
21. *Cabo Martínez R.* El teatro de Goy de Silva // *Lenguaje y textos*. 1995. № 6–7. P. 19–26.
22. *Ranks O.* Poe`tika uslovnogo teatra v Ispanii pervoj treti XX veka: X. Benavente, M. de Unamuno, X. Grau: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M. 2011. 26 c.

23. *Peral Vega E.* Pantomima y modernidad teatral. El Teatro de arte de Gregorio Martínez Sierra // *Scherzo*. 2015. Dic. № 313. P. 68–70.
24. Estrenos, inauguraciones y presentaciones // *La Época*. 1917. 8 abr. P. 3.
25. *Un Teatro de Arte en España 1917–1925*. Madrid: Esfinge, 1926. 199 r.
26. *Peralta Gilabert R.* Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio. Madrid: Editorial Fundamentos, 2007. 363 r.
27. *Gabaldon J. J.* Eslava. La princesa que se chupaba el dedo // *La Nación*. 1917. 15 dec. P. 11.
28. *Andrenio. [Gómez de Baquero E.]* Veladas teatrales // *La Época*. 1917. 8 abr. P. 1.
29. *Benúa A.* Moi vospominaniya: v 2 t. M.: Nauka, 1980. T. 2. 744 s.
30. *Catalán García P.* Mignoni: Escenografías Para Martínez Sierra // *Acotaciones*. 2016. № 36. Enero–jun. R. 41–73.
31. *Marsillach A.* Triunfo de E. Marquina // *El Imparcial*. 1922. 27 jul. P. 3.
32. *Ortega y Gasset J.* Elogio del «Murciélago» I // *El Sol*. 1921. 6 nov. P. 3.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сологуб А. П. — anna.asp23@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sologub A. P. — anna.asp23@gmail.com