

RU

Мадридские комики и их влияние на испанскую культуру 60-80-х гг. XIX века

Хаменок В. И.

Аннотация. В предлагаемой статье рассматривается значение группы комиков под управлением Ф. Ардериуса (Los bufos madrileños) для испанской культуры второй половины XIX века и формирования нового типа сарсуэлы как жанра музыкального театра. Научная новизна заключается в самой постановке цели и задач в рамках отечественной науки, поскольку в русскоязычной литературе нет ни одного источника по теме статьи. Автор ставит перед собой цель – обобщение вклада комиков в развитие испанского буффонного жанра. В результате проведенного исследования становится возможным проследить эволюцию жанра на испанской почве и прийти к выводу о значительном сходстве с малой сарсуэлой. Популярность постановок комиков способствовала бурному расцвету жанра «чико» в конце XIX – начале XX века.

EN

The influence of Madrid comedians on Spanish culture in the 1860s-1880s

V. I. Khamenok

Abstract. The paper examines the significance of the group of comedians led by F. Arderius (Los bufos madrileños) for Spanish culture in the second half of the 19th century and the formation of a new type of the zarzuela as a genre of musical theater. The scientific novelty lies in the formulation of the research aim and research tasks within domestic science, as there is no single source on the topic in Russian-language literature. The author aims to generalize the contribution of the comedians to the development of the Spanish buffoonery genre. As a result of the research, it becomes possible to trace the evolution of the genre on Spanish soil and conclude that there is a significant resemblance to the “small zarzuela”. The popularity of the comedians’ performances contributed to the rapid flourishing of the chico genre in the late 19th and early 20th centuries.

Введение

Всякое явление культуры взаимосвязано с иными ее элементами, даже если кажется, что прямого отношения к так называемой «большой» культуре оно не имеет. Испанский музыкальный театр долгое время считался, в сравнении с театральными традициями других европейских стран, вторичным явлением, что признают даже испанские исследователи. Тем не менее последние десятилетия ознаменовались обращением к малым жанрам, что «изменило картину до неузнаваемости» (Clúa, 2019, p. 87), т. к. теперь они перестали считаться вторичным, незначительным явлением, их начали относить к неотъемлемым частям культурного наследия Испании.

Актуальность текущего исследования обусловлена, с одной стороны, недостаточной изученностью данной темы в отечественном искусствоведении; с другой стороны, понимание места, занимаемого Комиками в испанской культуре второй половины XIX века, позволит составить более полную картину культурной жизни Испании того времени в целом, что повышает практическую значимость данной статьи. Так, результаты исследования могут быть использованы режиссерами и актерами, обращающимися к изучению испанской культуры при подготовке к постановкам, а также всеми любителями испанского искусства. Отдельные аспекты данной работы также могут представлять интерес для ученых, составляющих теоретические и/или практические курсы по испанскому языку и культуре.

Для достижения поставленной цели потребовалось решить следующие задачи: определить значение фигуры основателя труппы мадридских комиков Ф. Ардериуса; выявить предпосылки создания труппы мадридских комиков и проследить ее эволюцию и влияние на дальнейший ход развития испанского музыкального театра.

В качестве ключевых методов текущего исследования были выбраны культурно-исторический и искусствоведческий методы.

Теоретической базой работы, представляющей собой логическое продолжение серии публикаций автора (Хаменок, 2020; 2022), стали не только исследования наших испанских коллег (Salaün, 2005; Casares Rodicio, 1996-1997; 2006; Vagreiro Sánchez, 2009), обращавшихся к изучению Комиков как социокультурного феномена Испании второй половины XIX века, но и отечественных искусствоведов (Никитина, 2019; Тамарли, 2012; Сариева, 2018; Смирнова, 2020; Сологуб, 2020), несмотря на то, что они о самих Комиках не писали. Отбор литературы обусловлен попыткой рассмотреть зарубежный театр через призму отечественного подхода к нему, а также изучить смежные явления (особенно с учетом степени влияния французского искусства на испанский театр), что позволяет понять, каковы принципы, лежащие в основе исследуемого испанского синтетического искусства.

Обсуждение и результаты

Испанский театр знаменит на весь мир, его значимость для мировой культуры и искусства не вызывает сомнения. Испанцы настаивают на необходимости учитывать сарсуэлу в качестве неотъемлемой части своей культурной идентичности. Тем не менее до сих пор не только за пределами страны, породившей данный жанр, но и внутри нее к сарсуэле (особенно ее малым жанрам) долгое время относились довольно пренебрежительно.

Серж Салаун (Serge Salaün), искусствовед, вступает за испанский театр, заявляя, что он представляется одним из наиболее «сложных, экспансивных, поскольку все театральные жанры или формулы в нем сосуществуют, борются за существование и право первенства» (Salaün, 2005, p. 9). Исабель Клуа (Isabel Clúa), в свою очередь, подчеркивает, что испанский театр рубежа XIX-XX вв. в полной мере соответствует требованиям, предъявляемым к театру модернизма: в нем есть зрелище (в древнеримском понимании) и новизна, дополняемая стремительностью, быстротой, что влечет за собой упрочение позиций новой эстетики телесности (Clúa, 2019, p. 88).

Несмотря на то, что Альваро Себайос Биро (Álvaro Ceballos Viro) предлагает следующую идею в рамках своего исследования о роли кино в жанре «чико» (género chico) периода 1897-1936 гг., нам представляется возможным обращение к ней в контексте текущей статьи: «...[новые театральные произведения] бросают вызов [устоявшимся] нормам, преодолевают границы между жанрами, они не всегда отчетливо имитационны или реалистичны, не лишены ни интроспективы, ни иронии, смешивают означающее с означаемым в торжестве стиля» (Ceballos Viro, 2017, p. 37). Подобные заявления вполне обоснованы при изучении испанского музыкально-театрального искусства рубежа веков. Ниже мы исследуем его характерные черты подробнее, однако здесь следует сделать небольшое отступление и рассказать о том, кем был Франсиско Ардерюс-Бардан (Francisco Arderius Bardán, 1835-1886), поскольку вокруг его фигуры становится возможным формирование нового испанского культурного явления.

Ф. Ардерюс – основатель труппы. Значение личности

Согласно «Словарю сарсуэлы», Ардерюс, пианист, актер, певец и импресарио, «был ключевым персонажем для испанской оперы XIX века» (Casares Rodicio, 2006, p. 133). Юноша рано осознал значимость своей персоны и в 1870 году вместе с Антонио де Сан Мартином создал автобиографическую брошюру под названием «Откровения Ардерюса. История комика».

Обладатель франко-андалузской крови, он без ложной скромности заявляет, что «пересадила буфонный жанр на испанскую почву» (Casares Rodicio, 2006, p. 133). Карьера молодого человека началась в кафе «Минерва» (Minerva), где он играл на пианино за 5 реалов в день и ужин (Casares Rodicio, 2006, p. 133), и в хоре Ховейянос (Jovellanos), где он пел. Шаг за шагом юноша продвигался к славе, хотя Хоакин Гастамбиде (Joaquín Gaztambide), принимавший его на работу, о его вокальных данных отозвался достаточно не лестно.

Имя Ф. Ардерюса впервые появляется в журналах в 1857 году, хотя на тот момент ему было немногим более двадцати лет. Тем не менее Серхио Баррейро Санчес (Sergio Barreiro Sánchez) приводит данные о том, что молодой человек в той или иной роли встречался на испанских театральных подмостках уже в сезон 1851-1852 гг. Исследователь напоминает, что в это время было создано Творческое сообщество (La Sociedad Artística), значение которого для истории испанского театра трудно переоценить. Несмотря на то, что Франсиско Ардерюс был хористом, он принимал деятельное участие в нарождавшемся движении обновления театрального искусства. Надо признать, он находился в хорошей компании, поскольку отцами-основателями были: Хоакин Гастамбиде (Joaquín Gaztambide), Франсиско Ансенхо Барбьери (Francisco Asenjo Barbieri), Луис де Олона (Luis de Olona), Рафаэль Хосе Мария Эрнандо-и-Паломар (Rafael José María Hernando y Palomar), Хосе Инсенга-и-Кастейянос (José Inzenga y Castellanos), Кристоаль Удрид (Cristóbal Oudrid) и актер-импресарио Франсиско Салас (Francisco Salas) (Barreiro Sánchez, 2009, p. 99). Мы склонны полагать, что данное событие сыграло крайне существенную роль в формировании Ардерюса-импресарио.

Предпосылки создания труппы мадридских комиков и ее эволюция

В 1865 г. в Париже Ардерюс впервые увидел французских комиков, которые ему так понравились, что ему пришла в голову мысль о необходимости реализовать данную затею в Испании. Следует особо отметить, что название, предложенное Франсиско его труппе, также было абсолютной калькой с французского оригинала – в столице Франции он посетил Театр парижских комиков (Théâtre des Bouffes Parisiens, созданный

Жаком Оффенбахом в 1855 году) (Salaün, 2005). Они стали для Франсиско символом преодоления границ замкнутого круга, в который неизбежно попадают бедняки.

Кроме того, Ф. Ардериус ориентировался на успешный пример французских артистов и обращался к различным темам (включая мифологическую), облаченным, однако, в шуточную форму, причем именно он стал воплощением импресарио в нашем современном понимании – руководитель мадридских комиков переводит культурное мероприятие в разряд коммерческой деятельности (Clúa, 2019, p. 91). Примечательно, что в данном аспекте испанец существенно отличался от знаменитого француза, чья идея ему понравилась: Ф. Ардериус не писал ни музыки, ни либретто, однако был отличным импресарио, тогда как Ж. Оффенбаху экономическая сторона дела давалась значительно хуже (Salaün, 2005).

Тем не менее наиболее удачные нововведения французов были скопированы с максимальным тщанием: запускается то, что сейчас назвали бы сильной рекламной кампанией, – вывески были яркими и привлекающими внимание, задействовались СМИ и политики (включая прямые контакты с газетой, где публиковался «Репертуар комиков»); создается собственный театр, организуются большие гастроли по провинциям и за пределы Испании – вплоть до Португалии (труппа ездила с гастролями в Барселону, Севилью, Валенсию, Кадис, Сарагосу, Малагу, множество других испанских городов) и даже Италии (Милан они посещают в 1883 году) (Casares Rodicio, 2006, p. 134). Основой репертуара всегда служили наиболее популярные буффонные сарсуэлы того времени.

При постановке спектаклей Ф. Ардериус ориентируется на богатое сословие, тем не менее потребности простого народа также учитываются; предъявляя высокие требования к членам своей труппы (к лету 1867 года с ним сотрудничает 25 хористов мужского пола, 55 актеров, 30 привлекательных танцующих актрис, выходящих на галоп или канкан после каждого акта), при этом достойно оплачивает их труд (Salaün, 2005).

В 1866 году была создана Компания мадридских комиков, базировавшаяся в театре Варьетадес (Variedades), где 22 сентября того же года публике была представлена пьеса, имевшая большой успех и стилизованная под «Прекрасную Елену» и «Орфея в аду» Оффенбаха. Так публика увидела на сцене произведение «Молодой Телемах» (Casares Rodicio, 2006, p. 868). Серж Салаун указывает, что именно это произведение «открывает славную историю буффонного жанра [в Испании], которая была краткой, но сыграла важнейшую роль для музыкального театра страны» (Salaün, 2016).

Однако это был не единственный случай заинтересованности зрителями в представлениях Ардериуса. Удача продолжала сопутствовать мадридским комикам в течение 1860-1870-х годов. Так, премьерное произведение выдержало 33 показа (Casares Rodicio, 2006, p. 868), что фактически положило начало новому жанру в Испании.

«Молодой Телемах» – произведение для музыкального театра, созданное в сотворчестве композитором Хосе Рохелем (José Rogel) и либреттистом Эусебио Бласко (Eusebio Blasco). Успех в значительной степени был обусловлен очень верно выстроенным взаимодействием музыки и либретто, в центре которого стоял гротеск. Комики Ардериуса стремились развлекать, а не заставлять думать, наблюдать за драмой. Греческий антураж и смеховая природа произведения оказались настолько органично переплетенными, что некоторые строфы из него разошлись на афоризмы в 70-х гг. XIX века.

Не менее важными, по мнению Салауна, были визуальная сторона представления, включавшая в себя изысканные костюмы и декорации, искусные фокусы и трюки, и высочайший уровень музыкальной составляющей, что делало постановки комиков «гибридным продуктом, где смешиваются сарсуэла, новогоднее представление, пародия, оперетта и комедийная сказка, и даже роскошная опера, а также слышны отголоски классического водевиля» (Salaün, 2016).

Театральное представление комиков обладает чертами, сближающими его с малыми сарсуэлами: музыкальная фактура упрощается с ориентацией на разнообразную публику, арии уступают место вокальным номерам, сходным с романсами, что, в свою очередь, приводит к снижению уровня виртуозности музыкального текста и в конечном итоге сказывается на требованиях к артистическим и вокальным данным исполнительниц (включая диапазон голоса), а соотношение музыки с текстом более прямолинейно (Salaün, 2016).

Исабель Клуа, в свою очередь, полагает, что мадридские комики выбрали верную стратегию: появление на сцене привлекательных женщин, танцующих канкан (прием, ранее способствовавший финансовому успеху французского театра), в корне изменило причины, по которым публика принимала решение о посещении представления, – такие актрисы становились объектами обожания мужской части аудитории (Clúa, 2019, p. 92). Не следует полагать, что импресарио не стимулировал подобный интерес, приносящий ему доход. Напротив, он прикладывал все возможные усилия для того, чтобы о красоте его актрис знало как можно больше людей, – он публиковал их фотографии в газетах с целью рекламы (Clúa, 2019, p. 95).

Тогда как сам Ф. Ардериус в своих «Воспоминаниях или откровениях» писал о том, насколько простые люди любят смеяться, и никакие трудности, которые, казалось бы, являются достаточными для того, чтобы лишить чувства юмора, не могут повергнуть человека в грусть и отчаяние. В результате всего этого в каждом из современников он увидел что-то от комиков (Casares Rodicio, 2006, p. 868). Подобные размышления он подытоживает лозунгом: «Так пусть же будут комики в Испании!» (Цит. по: Casares Rodicio, 2006, p. 868). (Вероятно, стремление развлекать публику было присуще Франсиско от природы: еще в его бытность актером он неоднократно получал довольно лестные отзывы о своем таланте характерного артиста театра (Barreiro Sánchez, 2009, p. 100).)

Несмотря на то, что импресарио был ключевой фигурой среди комиков (его называли «Принцем комиков» (El príncipe de los bufos), «Главным комиком» (El bufo mayor) и даже «Генералом комиков» (El general de los bufos) за организованную строгую дисциплину (Barreiro Sánchez, 2009, p. 103)), единственной яркой персоной в труппе он не был. Так, изначально с ним сотрудничали Рамо Росель (Ramo Rocel), Хосе Эскриу (José

Escriu), Рамон Кастилья и Куберо (Ramon Castilla y Cubero), а также актрисы: Тереса Ривас (Teresa Rivas), Росарио Уето (Rosario Ueto), Кармен Альварес (Carmen Álvarez) и Кончита Руис (Conchita Ruiz) – все они были молоды и хороши собой (Casares Rodicio, 2006, p. 868), что способствовало наполнению зала. Основа для финансового благополучия труппы имела: цена на представление была довольно высокой – от 4 реалов за простое место до 16 – за кресло в партере.

Формирование нового направления в испанском искусстве привлекло внимание прессы – журнал «Артист» тут же выпустил публикацию, в которой авторы оговариваются, что появление комиков им с самого начала показалось «опасным из-за того, как трудно найти произведения, которые объединили бы необходимые для спектаклей такого рода условия, и артистов, которые сыграли бы их убедительно» (Casares Rodicio, 2006, p. 868). В том же журнале со страниц транслируется мнение относительно того, насколько непросто в Испании заставить кого-либо засмеяться (страна переживала эпоху тяжелых потрясений, но именно смех спасал жителей столицы), поскольку многим авторам присуще стремление к черному юмору и сомнительным аллюзиям политического характера.

Тем не менее Ардериус состоял в переписке с влиятельными композиторами того времени, охотно принимавшими участие в создании труппы комиков и формировании буффонного жанра в Испании: Хосе Рохель с самых первых дней – верный соратник Ф. Ардериуса-Бардана, он создает 23 музыкальных произведения; в архиве Франсиско Барбьери также найдено немало писем, подписанных Ардериусом, – для комиков им было написано 8 произведений; Крестобаль Удрид, Эмилио Арриета (Emilio Arrieta), Фернандес Кабайеро (Fernández Caballero) – вот неполный список имен композиторов, творивших для мадридских комиков, что свидетельствует о значительном масштабе описываемого в данной статье явления.

По заказу комиков также работали многочисленные либреттисты. Среди них: Эусебио Бласко, Мигель Рамос Каррьон (Miguel Ramos Carrión), Луис Мариано де Ларра (Luis Mariano de Larra) – каждый создал по 6 текстов, Хавьер де Бургос (Javier de Burgos), Мигель Пасторфидо (Miguel Pastorfido), Рафаэль Мария де Льерн (Rafael María de Liern), Мариано Пина (Mariano Pina), Франсиско Кампродон (Francisco Camprodón) – последние два были знамениты своими либретто к «большой сарсуэле», Рикардо де ла Вега (Ricardo de la Vega) – создал множество сайнете, Сальвадор Гранес (Salvador Granés, «король пародии»), Рикардо Пуэнте-и-Браньяс (Ricardo Puente y Brañas), Хосе Мария Гутьеррес де Альба (José María Gutiérrez de Alba), Аделардо Лопес де Айяла (Adelardo López de Ayala) и др. (Salaün, 2005). Все указанные авторы имели большой опыт написания комедийных текстов, дополненных гротеском и бурлеском, поэтому диалоги действительно заставляли публику смеяться. В сумме, согласно каталогу импресарио комиков, было создано порядка 90 оригинальных произведений (Salaün, 2005).

Активная позиция Франсиско Ардериуса вскоре привела к тому, что театр Варьетадес оказался тесен для поклонников его творчества, в результате чего новым пристанищем артистов стал театр дель Сирко (del Circo), где с триумфом было показано тридцать произведений, среди которых наиболее популярными были следующие: «Ады Мадрида» Луиса Мариано де Ларра, «Король Мидас» Рикардо Пуэнте-и-Браньяс. Несмотря на огромную поддержку со стороны маститых композиторов испанского происхождения, комики постепенно вводят в свой репертуар оперетты Оффенбаха (в переводах на испанский).

Правильно определенный секрет успеха привел к тому, что популярность комиков была столь велика, что они попробовали выпускать собственное периодическое издание. И, хотя ему не суждено было просуществовать долго, сам факт публикации собственного журнала свидетельствует об их огромном влиянии на культурную жизнь Испании того времени.

Однако популярность была не единственной и, более того, не главной причиной появления периодического издания. Журнал с подзаголовком «Альманах мадридских комиков» (Almanaque de los Bufos Madrileños) (на данном этапе нам не удалось ознакомиться с самим изданием) отчасти выполнял поставленные перед ним задачи, однако другое издание комиков, газета «Почта комиков» (La Correspondencia de los bufos), призванное защитить интересы комиков, было создано в 1871 году и гораздо лучше отвечало их потребностям. Действительно, в газете уделялось внимание критическим разборам постановок других театров, вечерам в аристократических салонах и прочим событиям культурной жизни Мадрида. Основным редактором вновь выступил Франсиско Ардериус-Бардан.

Издание было полно бурлеска, включало в себя эпиграммы, шарады и стихотворения. В номерах с первого по пятый газета состояла из четырех страниц, начиная с шестого на первой странице появились карикатуры, хотя количество страниц осталось неизменным. Газета просуществовала лишь несколько месяцев, в Национальной библиотеке Испании хранится 26 номеров, с электронной версией которых можно ознакомиться (Biblioteca Digital Hispánica. http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?numfields=1&field1=id_publicacion&field1val=0003708561&field1Op=AND&advanced=true&showYearItems=true&fillForm=false&sort=anho).

С газетой сотрудничало довольно много творческих людей, среди которых были Антонио де Сан Мартин (Antonio de San Martín), Сантьяго Инфанте де Паласьос (Santiago Infante de Palacios), Мариано Леорру (Mariano Leorru) и даже Франсиско Ансенхо Барбьери. Последний номер вышел в свет 12 августа 1871 года.

Влияние комиков на дальнейший ход развития испанского музыкального театра

Основная причина нашего интереса к упоминаемым комикам заключается в том, что они, в сущности, предвосхитили появление театра по часам (teatro por horas) (Хаменок, 2022). Ключевой идеей такого типа театра, созданного тремя актерами Хосе Вайесом (José Vallés), Антонио Рикельме (Antonio Riquelme), Хуаном Хосе Луханом (Juan José Luján), был показ за один вечер четырех различных театральных произведений,

каждое из которых длилось не более часа. Снижение стоимости билета делало посещение театра более доступным развлечением, а также позволяло не находиться весь вечер на представлении, что было особенно удобно простым мадридцам, продолжавшим работать допоздна. Таким образом, импресарио, постоянно изменяя репертуар, могли собирать полные залы каждый день и хорошо на этом зарабатывать. Наиболее состоятельная публика посещала последнее представление и неизменно вызывала неподдельный интерес зевак, пришедших посмотреть на наряды гостей.

Комики Ардериуса применили «экономическую модель театра, каждый вечер предпринимавшего попытку заполнить ложи театра Варьедадес», причем никому в Мадриде или его окрестностях не удавалось остаться безучастными к этому действу (Barreiro Sánchez, 2009, p. 98; Хаменок, 2022).

Пересечения с жанром «чико» наблюдаются даже в том, что в 1877 году труппа Ардериуса ненадолго обосновалась в театре Аполо. Следует, однако, отметить, что приверженцы народившегося примерно в то же время жанра «чико», почувствовав в лице комиков конкуренцию, нередко набрасывались на них с острой критикой, подобной раздуваемой журналом «Артист». Комики, как и представители жанра «чико», активно обращались к комедийному и испанскому песенному жанру, а также куплетам. В сущности, между двумя направлениями происходила борьба за среду обитания.

Для лучшего понимания основ, на которых базировался данный конфликт, рассмотрим особенности буффонного жанра в Испании более подробно. Так, комический жанр (также может быть переведен с испанского как «буффонный») – термин, используемый для определения комической разновидности музыкального театра в Испании. Основным периодом влияния жанра было время с 1866 по 1880 год.

Комический жанр имел очень четкую ориентацию на народные вкусы, в чем являлся продолжателем тенденций, проявившихся во время властвования сценической тонадиллы (XVIII век), а также сарсуэлы XIX века (данная оговорка необходима, поскольку сарсуэла XIX века существенно отличается от самой себя в XVIII веке). Эмилио Касарес Родисио определяет буффонный жанр как «простую музыку, которая не претендует на создание новых драматических структур, но [стремится] к успеху, опираясь в этом смысле на уровень европейских музыкальных веяний» (Casares Rodicio, 2006, p. 870). Важнейшими составными частями комедийного жанра являются исполнительские спектакли с налетом бурлеска и ирреальности, сатира на политические ситуации, конкретных людей.

Таким образом, мы видим, что буффонный жанр ориентировался на те же принципы и в конечном итоге на ту же аудиторию, что и сарсуэла. Тем не менее, по мнению Антонио Пенья и Гоньи, буффонное с самого начала мешало сарсуэле, подвергалось жесточайшей критике, но периодом наиболее серьезной травли стал 1880 год (Casares Rodicio, 2006, p. 869). Комики перестали радушно принимать в культурно-интеллектуальной среде. К волне критики, запущенной когда-то журналом «Артист», присоединилась в том же году «Музыкальная Испания», точнее, ее подразделение в Барселоне, причем в качестве ключевого аргумента приводился тот факт, что комики мешают развитию сарсуэлы. Однако на этот раз «Артист» заступился за комики, заявив, что «появление в Мадриде театра, пародирующего давнишних итальянских комики, никоим образом не мешает триумфальному шествию нашей сарсуэлы, которая получит свое истинное представление в следующем сезоне» (Цит. по: Casares Rodicio, 2006, p. 869). Более того, 1 октября 1870 года в театре комики (Teatro de los Bufos) состоялась премьера сарсуэлы о тореадоре – «Пеппе-Илло» (Pepe-Hillo), музыку к которой написал Рикардо Пуэнте-и-Браньяс, а либретто – Гийермо Сереседа (Guillermo Cereceda) (Labrador Ben, 2005, p. 624), что отчетливо свидетельствует в пользу обратного: мадридские комики относились к данному жанру с пие-тетом, а не препятствовали его развитию.

Последним театром, в котором работали комики, был в 1880 году театр в Альгамбре, который назывался Фолиес-Ардериус. Данное место упоминается в другой газете, «Музыкальные хроники», где вновь совершались нападки не только на комический жанр, но и на самого импресарио группы, его называли «умным» (Casares Rodicio, 2006, p. 869) и способным понять, что необходимо изменить творческую систему, а также представить публике других артистов, которые могли бы «придать иной характер Театру Фолиес-Ардериус» (Casares Rodicio, 2006, p. 869). Выпад был направлен так, чтобы максимально уязвить главного комика, – его считали «извращающим национальное музыкальное искусство» (Casares Rodicio, 2006, p. 869), а всех его соратников еще ранее – «культивирующими низкий жанр (bastardo)» (Barreiro Sánchez, 2009, p. 98).

Нельзя сказать, что идейный вдохновитель мадридских комики не обращался к иным жанрам. Напротив, он пытался петь традиционную сарсуэлу и оперу (например, одну из сарсуэл для комики написал Барбьери), да и свой путь артиста он также начинал в качестве комического актера в сарсуэлах (Barreiro Sánchez, 2009, p. 98). Тем не менее, вероятно, сценический опыт оказал слишком сильное воздействие на актера – полностью отойти от комического ему не удалось. Более того, официально прекратив деятельность мадридских комики в 1880 году, Ардериус, заработавший немало денег на своей предыдущей деятельности, посвящает себя «восстановлению сарсуэлы и оперы, к чему готов применить то же артистическое и экономическое рвение, но уходит на покой уже в июне 1881 года» (Salaün, 2016).

Заключение

Несмотря на назревшую потребность в трансформации испанского музыкального театра, именно появление личности Ф. Ардериуса, прошедшего путь от хориста и пианиста до основателя труппы, сделало возможность перехода данного жанра на новый уровень. Предприимчивый импресарио подготовил своей деятельностью почву для нового витка развития национального музыкального театра. Тот факт, что труппа Ардериуса

прекращает свое существование в 1880 году, свидетельствует о готовности испанского театра к интеграции буфонности в жанр «чико». Проведенное исследование представляет собой попытку вписать одно из явлений испанской культуры в общую картину, а также позволяет лучше понимать, каковы элементы, лежащие в основе сарсуэлы, которая, несмотря на то что представляет собой и в XXI веке одно из наиболее знаменитых искусств Испании, в русскоязычной литературе до сих пор практически не исследована.

Источники | References

1. Никитина Т. В. Мариус Петипа и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж: об истории сотрудничества // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 5 (64).
2. Сариева Е. А. Александр Ваттемар. Искусство театральной трансформации // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49.
3. Смирнова В. И. Развитие французской ветви комедии дель арте и балет «Арлекиада» М. Петипа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2.
4. Сологуб А. П. «Русские балеты» С. Дягилева и испанский драматический театр 1910-1920-х годов // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 4 (69).
5. Тамарли Г. И. Истоки балаганной комедии в драматургии Ф. Гарсиа Лорки // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. 2012. № 2.
6. Хаменок В. И. Испанский музыкальный театр и жанр «чико» как особая разновидность сарсуэлы // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2022. № 2.
7. Хаменок В. И. Сайнете «Бунтарка» Руперто Чапи как реализация принципа синтетического взаимодействия искусств в испанском музыкальном театре // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 6.
8. Barreiro Sánchez S. La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: 1866, el año de los bufos // Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies. 2009. Núm. 23.
9. Casares Rodicio E. Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica: en 2 tomos. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006. Т. I.
10. Casares Rodicio E. Historia del teatro de los Bufos, 1866-1880. Crónica y dramaturgia // Cuadernos de Música Iberoamericana. 1996-1997. Núm. 2-3.
11. Ceballos Viro Á. El cine en el género chico (1897-1936) // Hecho teatral. 2017. Núm. 17.
12. Clúa I. Autoparodia, metateatro y crítica en la escena frívola: apuntes sobre Nuevo género (1900) de Felipe Castañón // Scriptura. 2019. Núm. 26. <https://doi.org/10.21001/scriptura.2019.26.06>
13. Labrador Ben J. M. Una novela madrileña: “La ronda de pan y huevo o El Rosario de la aurora”, del escritor coruñés Antonio de San Martín // Anales del Instituto de Estudios Madrileños. 2005. Т. XLV.
14. Salaün S. Autopsia de una crisis proclamada // La escena española en la encrucijada (1890-1910) / coord. por M. Salgues, S. Salaün, E. Ricci. Madrid: Fundamentos, 2005.
15. Salaün S. Los bufos en España. 2016. <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12&l=2>

Информация об авторах | Author information



Хаменок Вера Ивановна¹, к. филол. н.

¹ Московский международный университет



Vera Ivanovna Khamenok¹, PhD

¹ International University of Moscow

¹ verakhamenok@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.03.2024; опубликовано online (published online): 22.04.2024.

Ключевые слова (keywords): Франсиско Ардериус; мадридские комики; опера комик; сарсуэла; сайнете; жанр «чико»; Francisco Arderius; Madrid comedians; ópera-comique; zarzuela; sainete; chico genre.