

**А.М. ЛЕСОВИЧЕНКО, А.А. САФОНОВА***Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского**г. Москва. Россия**ORCID 0000-0002-7233-219X**ORCID 0000-0002-9854-1491***Музыкальные тропинки героев Шарля Перро  
(к 325-летию первой публикации сборника  
«Сказки моей матушки Гусыни»)**

Волшебные сказки Ш. Перро, опубликованные в 1690-х годах, стали одними из знаковых объектов европейской культуры Нового времени, превратившись в мощное средство рецепции во всех видах искусства, особенно в музыке. Целью исследования стало провести обзор музыкальных сочинений, созданных по сюжетам не одной, но нескольких или всех сказок из сборника Ш. Перро. Решались следующие задачи: 1) кратко осветить историю появления сборника «Сказки моей матушки Гусыни»; 2) определить когда композиторы стали обращаться к сказкам Ш. Перро в качестве источника для сюжета или вдохновения; 3) выявить музыкальные произведения, в которых затрагивается тематика не одной, но нескольких сказок одновременно; 4) дать характеристику музыкальным произведениям, охватившим все или хотя бы несколько сказок из сборника «Сказки моей матушки Гусыни».

В ходе исследования установлено: 1) по отдельности одиннадцать сюжетов служили основой произведений в разных жанрах, прежде всего, в музыкальном театре, с начала XVIII века. 2) Примеры задействования героев и сюжетов нескольких сказок в рамках одного произведения встречаются со второй половины XIX века. 3) Во второй половине XIX века появились первые музыкальные циклы: сборник концертных фортепианных пьес Б.Л.П. Годара «Сказки Перро» и «Сказки Перро в Песнях» П. Лакома на стихи Э. Андре. 4) К числу произведений обобщающего характера относится третий акт балета П.И. Чайковского «Спящая красавица». 5) Тема продолжила развитие в XX веке, когда были созданы наиболее крупные сочинения по сюжетам всего сборника Перро или нескольких сказок из него. В первую очередь, известный фортепианный цикл М. Равеля «Моя матушка-гусыня», позднее оркестрованный композитором (сюита «Моя Матушка-Гусыня») и положенный в основу балета «Сон Флорины». Одновременно с произведениями М. Равеля, в 1913 году, создан, вероятно, самый крупный опус по сказкам Перро – опера-феерия Ф. Фурдрена – сумевший объединить всех сказочных героев и сюжеты в одном красочном повествовании.

Впервые приведены: 1) характеристика оперы-феерии «Сказки Перро» Ф. Фурдрена; 2) анализ фортепианного цикла «Сказки Перро» Б.Л.П. Годара; 3) краткая характеристика вокального цикла «Сказки Перро в Песнях» П. Лакома на стихи Э. Андре. При рассмотрении фортепианного цикла М. Равеля «Моя матушка-гусыня» выявлены смыслы этого произведения, не отмеченные другими исследователями.

**Ключевые слова:** волшебная сказка в музыке, фортепианный цикл, песня, опера, балет, рецепция, Ш. Перро, Б.Л.П. Годар, П. Лаком, М. Равель, Ф. Фурдрен.



*Для цитирования / For citation:* Лесовиченко А.М., Сафонова А.А. Музыкальные тропинки героев Шарля Перро (к 325-летию первой публикации сборника «Сказки моей матушки Гусыни») // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 92–104. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.092-104

**ANDREY M. LESOVICHENKO, ALEXANDRA A. SAFONOVA**

*P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia*

*ORCID 0000-0002-7233-219X*

*ORCID 0000-0002-9854-1491*

### **Musical Paths of Charles Perrault's Characters (To the 325<sup>th</sup> Anniversary of the Collection “My Mother Goose’s Fairy Tales” First Publication)**

The fairy tales of Charles Perrault, published in the 1690s, became one of the iconic objects of European culture of the New Age, turning into a powerful means of reception in all forms of art, especially in music. The aim of the study was to review musical compositions created on the basis of the plots of not one, but several or all fairy tales from the Perrault’s collection. The following tasks were solved: 1) shortly to review the history of appearing the collection “My Mother Goose’s Fairy Tales”; 2) to determine when composers began using these tales as a source for the plot or inspiration; 3) to identify musical works based on not one, but several fairy tales; 4) to characterize musical works based on all or at least on a few fairy tales from the collection “My Mother Goose’s Fairy Tales”.

During the study it is discovered that: 1) eleven plots separately served as the basis for different genres works, primarily in musical theater, since the beginning of the 18th century; 2) examples of involving characters and plots of several fairy tales in one composition have been found since the second half of the 19th century; 3) in the second half of the 19th century, the first musical cycles appeared: collection of the concert piano pieces by B.L.P. Godard “Perrault’s Fairy Tales” and “Perrault’s Fairy Tales in Songs” by P. Lacomme on the poetry by E. Andre; 4) among the works which unites fairy tales characters is the third act of the ballet by P.I. Tchaikovsky “Sleeping Beauty”; 5) the theme continued its developing in the 20th century, when the largest works on the plots of the entire Perrault’s collection or several fairy-tales were created, first of all, the famous piano cycle by M. Ravel “My Mother Goose”, later orchestrated by the composer (suite “My Mother Goose”) and transformed into the ballet “Florina’s Dream”. At the same time with the works by M. Ravel, in 1913, probably the largest opus based on Perrault’s tales was created – the opera-feérie by F. Furdren, that managed to combine all the fairy-tale characters and plots in one colorful narrative.

For the first time the article gives: 1) description of the opera-feérie “Perrault’s Tales” by F. Furdren; 2) analysis of the piano cycle “Perrault’s Tales” by B.L.P. Godard; 3) a brief characterization of the vocal cycle “Perrault’s Tales” by P. Lacomme on the poetry by E. Andre. By considering the piano cycle “My Mother Goose,” were revealed the meanings of these works, that were not noted by previous researchers.

**Keywords:** fairy tale in music, piano cycle, song, opera, ballet, reception, Ch. Perrault, B.L.P. Godard, P. Lacomme, M. Ravel, F. Furdren.

В 1697 году вышла в свет книга, мгновенно ставшая популярной не только во Франции, но и по всей Европе. Она вошла в плоть и кровь западной культуры – «Истории, или Сказки былых времён, с поучениями» (*Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez*) [21]. В сборник вошли новые прозаические сказки («Золушка, или хрустальная туфелька» (*Cendrillon, ou la petite pentoufle de verre*), «Рике с хохолком» (*Riquet à la houppe*), «Мальчик-с-пальчик» (*Le petit poucet*)) и редакция прозаических сказок, представленных в богато иллюстрированной гуашевыми рисунками Антуана Клузье рукописной версии 1695 года с названием «Сказки моей Матушки Гусыни» (*Contes de ma Mère l'Oye*)<sup>1</sup>. Младший и любимый сын Шарля Перро, под псевдонимом Пьер д'Арманкур, преподнёс их в дар племяннице Людовика XIV, герцогине Елизавете-Шарлотте Орлеанской в надежде получить должность её секретаря: «Спящая красавица» (*La Belle au bois dormant*), «Красная шапочка» (*Le Petit Chaperon rouge*), «Синяя Борода» (*La Barbe Bleue*), «Господин кот, или Кот в сапогах» (*Le Maître Chat ou le Chat botté*), «Феи» (*Les Fées*). Пьерра Перро, благодаря роскошному подарку, хорошо приняли при Дворе, но по причине совершенного им убийства он был поспешно отправлен на передовую, где и нашёл верную смерть. Шарль Перро никогда не разоблачал своего авторства [1]. Выходу в свет сборника предшествовало появление новеллы «Маркиза де Салюссе, или Терпение Гризельды» (*La Marquise de Salusses ou la Patience de Griselidis*, 1691), сказок в стихах «Смешные желания» (*Les Souhairs ridicules*, 1693), «Ослиная шкура» (*Peau d'Âne*, 1693), и первая публикация сказки «Спящая красавица» (1696) в «Галантном Меркурии» [16]. Все вместе эти произведения в одном сборнике под названием «Сказки

моей матушки Гусыни» были изданы в 1781 году.

Успех первого издания, вышедшего в Париже и Гааге, был чрезвычайным. Рождение нового жанра – французской литературной волшебной сказки – во многом обязано своим появлением увлечению придворных дам рассказывать друг другу сказки и истории. Оно удачно вошло в полемику, которая происходила во Франции в течение многих лет между «древними» – сторонниками античности как непреходящего образца (*Anciens*) – и «новыми» – критиками воздвижения античности в абсолюте, сторонниками новой национальной литературы, в качестве первого образца предложивших «христианские эпопеи» Жана Шаплена (*Modernes*)<sup>2</sup>. Перро был приверженцем янсенизма или августинианства. Учение делало акцент на испорченной природе человека вследствие первородного греха и необходимости божественной благодати для спасения. Модный жанр сказок с феями или как было указано в первом русском издании 1768 года «Сказки о волшебницах с нравовчениями» предоставлял наилучшие возможности для воплощения взглядов Перро. Главная цель – наставление в христианской морали и противопоставление всеукрепляющемуся рационализму веры в чудо, искренней, даже наивной, как у невинного ребенка, ибо сказано: «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное» (Матфей 18:3). Этому внутреннему ребенку взрослого читателя и предназначались сказки Перро. Без веры человек превращается во вместилище всепожирающих страстей. Поэтому в сказках Перро выведены все пороки человеческой природы и показано как они наказуются, тогда как чистому сердцу даруется Благодать.

Тони Герэрт указывает, что все восемь сказок из сборника 1697 года различны:



«Каждая сказка – это результат уникального литературного эксперимента и попытки расширить возможности этой новой [литературной] формы» [16]. Сюжеты для вдохновения апологет новой литературы заимствует не из античных источников, но обращается к французскому устному наследию [22]. Наиболее самостоятельной считают сказку «Рики с хохолком». Прототипы литературоведы находят в сборниках «Приятные ночи» Дж. Страрпаролы (1550), «Пентамерон» Дж. Базиле (1634), а также в фольклоре [24]. Вслед за «Гризельдой» и «Ослиной шкурой», написанными в стихах в соответствии с правилами риторики, Перро вырабатывает новый литературный язык – язык простоты, соответствующий невинности и христианской простоте, чтобы пробудить их в читателе. Вероятно, в этом и заключается секрет популярности его сказок, когда простыми средствами в человеке пробуждается лучшее – доброе, любящее сердце.

Сборник послужил на долгое время образцом для подражания и источником художественных образов. Сказки Перро отражают все основные архетипы, выделенные К.-Г. Юнгом. Здесь есть сюжеты, отражающие архетип младенца, девы, возрождения, духа, трикстера<sup>3</sup>, не говоря о том, что везде так или иначе присутствует архетип матери, отражённый непосредственно в названии [13]. Не удивительно, что этот текст оказался одним из системообразующих произведений в культуре Нового времени и получил многократное отражение и в музыкальном наследии.

Нельзя сказать, что музыкальные рецепции<sup>4</sup>, возникшие на основе сюжетов Перро не изучалась. Отдельные, наиболее выдающиеся произведения достаточно хорошо освещены в литературе. Есть и обзоры по поводу музыкального отражения некоторых сказок у разных композиторов.

Однако целостная музыковедческая картина воплощения всех одиннадцати произведений Перро не встречалась. В настоящем исследовании внимание уделено сочинениям, в которых задействованы герои и сюжеты всех или хотя бы нескольких сказок Перро одновременно.

**Музыкальные преломления сказок Перро как цикла.** Первым опытом целостного воплощения сказок Перро стали пьесы для фортепиано *Бенжамена Луи Поля Годара* (1849-1895) «Сказки Перро» (1870), ор. 6. Это девять миниатюр<sup>5</sup>, где представлены герои Перро, за исключением Гризельды и дровосека из «Смешных желаний». Сочинение создано около 1870 года. Годар, в будущем признанный и популярный композитор, обласканный как слушателями, так и властью, в 1860-х годах только начинал свой творческий путь. «Сказки Перро», как и вообще сказочная тема, будут волновать его всю жизнь, поэтому ранняя работа может считаться источником идей, которые будут разрабатываться долго. Следует заметить, что пьесы представляются весьма удачными как в образном, так и в техническом отношении. Эффектная образность, яркие выразительные средства, пианистическое удобство – всё это делает музыку Годара привлекательной. Сочинения могут быть реализованы как в концертной, так и в учебной практике, на уровне профессиональной подготовки пианистов.

Каждая пьеса рассматривается как отдельное самостоятельное сочинение, но возможности последовательного исполнения всех пьес композитором продуманы. Начальная и заключительная пьесы, контрастные сопоставления образов внутри сборника несомненно свидетельствуют, что автор имел в виду их последовательное звучание. Образность отчётливо ориентирована на цитату из сказки, приведённую в качестве эпиграфа к каждой

пьесе. В одних номерах есть сюжетное развёртывание, в других дана только характеристика героя.

Характеры персонажей в каждой из пьес переданы весьма яркими средствами, контрастны относительно друг друга. Перекликаются только «Красная шапочка» и «Золушка», но и они имеют самостоятельные музыкальные решения. Годар задал тему, подхваченную и развитую другими композиторами. Нельзя сказать, что циклов, посвящённых сказкам Перро много, но тема будет разрабатываться достаточно последовательно.

Поль Лаком «Сказки Перро в Песнях» (*Les Contes de Perrault en Chansons*, 1890). Почти одновременно с Годаром музыкальное воплощение сборника Перро осуществил другой французский композитор, автор оперетт Поль-Жан-Жак Лаком д'Эсталанкс (1838–1920). Он создал десять песен на стихи Эмиля Андре, увлекательно излагающие сюжеты Перро. Каждая песня издана отдельно, без нумерации, но с наименованием сказки<sup>6</sup>. Общее название цикла «Сказки Перро в Песнях» приводится на каждом титульном листе. Это позволяет, на наш взгляд, осмысливать данные сочинения как целостность.

В сборнике представлены десять сказок, нет только отражения сюжета «Гризельды». Песни написаны подчёркнуто в духе бытовых. Простые мелодии, где структура соответствует структуре стиха. Ограниченные гармонические средства. Не используются средства сложнее аккордов основных функций, с минимальными отклонениями в тональности первой степени родства. Не очень разнообразны фактурные решения. Ясно выражены жанровые модели (баркаролла, марш, полька и т.д.), формы вариантно-строфические. Музыка, в целом, оптимистичная: все песни звучат в мажоре. Вокальная партия каждой из них написана в диапазоне,

редко превышающем октаву, в среднем регистре. Одни для более высокого голоса сопрано, другие для альты. Преобладает силлабическая подтекстовка, украшения редки (встречаются не в каждом номере) и носят смысловое, художественное значение.

П.И. Чайковский. «Спящая красавица» (1889, постановка 1890). Характеризуя произведения, представляющие не один, а почти все сюжеты сказок Перро, нельзя не упомянуть третий акт балета П.И. Чайковского «Спящая красавица». Помимо персонажей основной сказки в произведении русского композитора присутствуют и герои из других повествований. Напомним, что третье действие балета (если исходить из прижизненного клавира) – картина торжеств вокруг принцессы Авроры после пробуждения от многолетнего сна, её помолвка с принцем Дезире.

Здесь девять номеров. Первые два, марш (вход кортежа короля Флорестана и придворных) и полонез (вход кортежа фей), относятся к сюжету сказки о Спящей красавице. Остальные посвящены представлению отдельных персонажей: выступление четырёх фей, танец Кота в сапогах и белой кошечки [См.: 6], выступление Золушки [См.: 10] с принцем Фортунном и Принца, заколдованного в птицу, с принцессой Флориной из сказки, принадлежащей перу Мари-Катрин д'Онуа (её стали включать в сборник Перро ещё в изданиях XVIII века [См.: 19]). Для балета Чайковского образы этого произведения оказались весьма уместными. Далее танцуют Красная шапочка с Волком, Мальчик-с-пальчик с Людоедом. В партитуру включены также танцы Золушки и принца Фортуна, принцессы Авроры и Принца Дезире. Два последних номера – Сарабанда и Финал – итог всего балета.

Для заключительного акта балета сценаристы – И.А. Всеволожский и М. Петипа



(он же балетмейстер-постановщик)<sup>7</sup> – отобрали тех, кто гармонирует с основными персонажами – Авророй и Дезире. Поэтому здесь присутствуют принцы и принцессы. Оттеняющие пары – Кот с Белой кошечкой, Красная шапочка с Волком и Мальчик-с-пальчик с Людоедом – подчеркнута иные, из другого мира. Именно они придают фантастичность происходящему.

*М. Равель. «Моя матушка-гусыня»* (1908). Цикл из пяти пьес для фортепиано в 4 руки относятся к числу первых воплощений сказочных сюжетов Перро в фортепианной музыке для детей<sup>8</sup>. При выборе сюжета Равель отталкивается от какой-либо отдельной ситуации, а не сказки в целом. Однако, определённая динамика возникает из сопряжения образов различных, но «резонирующих» друг другу сказок в рамках цикла. Цикл «Моя матушка-гусыня» состоит из пьес по мотивам волшебных сказок как самого Перро, так и его современников: «Павана Спящей красавицы», «Мальчик-с-пальчик», «Дурнушка, императрица пагод (китайских болванчиков)», «Разговоры Красавицы и Чудовища», «Волшебный сад». Три номера имеют, помимо программного названия, текстовый эпиграф из сказки.

Первая версия цикла создана для фортепианного дуэта юных музыкантов. В 1911 году композитор сделал его оркестровое переложение (впервые сюита прозвучала в 1912 году) и положил в основу балета «Сон Флорины» (поставлен в 1915 году в Гранд-Опера) [См.: 4]. Фортепианное сочинение Равеля не стало музыкальным аналогом сборника Перро. Композитор использовал два сюжета из его произведений – «Спящая красавица» и «Мальчик-с-пальчик». Образы же «Зелёной змеи» и «Красавицы и чудовища» заимствованы композитором из творчества писательниц М.-К. д'Онуа и Ж.-М. Лепренс де Бомон. Обобщённым

сказочным образом без указания конкретного первоисточника оказывается заключительная пьеса «Волшебный сад». Равеля несомненно интересуют тексты, где есть озвученная (внутри сюжета) или способная быть озвученной красота. Ему близки образы зачарованного сада или леса, где живут птицы и разные волшебные существа (пусть даже одушевлённые китайские болванчики). При этом сад должен не просто присутствовать, но быть основным местом действия. Думается, заключительный номер цикла, в этом смысле – ключ к идее композитора.

Плотным лесным кольцом окружён замок Спящей красавицы, через который пробирается Принц без свиты. В мрачный лес уводят родители своих сыновей в сказке «Мальчик-с-пальчик». Принцесса из «Зелёной змеи» д'Онуа попадает на остров, где посреди волшебного сада стоит замок удивительной красоты. Аналогичен и сад с замком заколдованного Принца-Чудовища в сказке мадам де Бомон.

Все избранные композитором тексты наполнены звуками. В «Спящей красавице»: «Скрипки и гобои играли им пьесы старые, однако превосходные, хотя их не играли уже лет сто». В лесу, Мальчик-с-пальчик и его братьев сопровождает пение птиц, а в замке Людоеда – музыка. Принцессе-дурнушке из «Зелёной змеи» китайские болванчики играют на лютнях и виолах. В замке Чудовища Красавица нашла «и клавишины, и ноты», а в полдень «чудная музыка слышалась за обедом». Не случайно, равелевский цикл воспринимается как единый, удивительно поэтический остров волшебной музыки.

Художественные средства, использованные автором, отличаются от тех, что использовались в предшествующих его сочинениях. Стиль Равеля словно бы «классически» проясняется. Линии музыкальной ткани обнажены, форма про-

ста, очевидна конструктивная роль ритма типических формул бытовых танцев: павана (№ 1), марш (№ 3), вальс (№ 4), сарабанда (№ 5). Лишь в № 2 конкретный жанровый ориентир заменен изобразительным движением шагов-блужданий. Композитор экономно расходует краски, чтобы каждый новый штрих воспринимался как событие. Так, в белоклавишной «Паване Спящей красавице» (*a-moll, Lent*) с её почти бесполутоновым бесстрашием хроматическое заполнение терции *e-g* – весьма сильнодействующее средство динамизации формы. Оно позволяет органично перейти к более извилистому материалу № 2 «Мальчик-с-пальчик» (*c-moll, très moderé*).

В скерцо-марше «Дурнушка, императрица пагод (китайских болванчиков)» (*Fis-dur, Mouv. de Marche*) автор обходится почти исключительно средствами черноклавишной пентатоники. Это самая быстрая часть цикла. «Разговоры Красавицы и Чудовища» (*F-dur, Mouv. de Valse très moderé*) – объёмная композиция, наполненная лирическим настроением. Равелю достаточно скромных средств, чтобы передать и нюансы любовного чувства, и портретные характеристики героев. Контрапунктическое соединение тем в коде – сильное средство в данном контексте. Наконец, «Волшебный сад» (*C-dur, Lent et grave*), выдержанный в величественно ровной пульсации аккордовых вертикалей в духе сарабанды, выступает и репризой (возвращение белоклавишности), и эпилогом цикла.

Равель умело приковывает внимание к гармоническим краскам, уводя на второй план все другие средства выразительности. Цикл очень строен в своей пятичастной симметричной конструкции: по два медленных номера обрамляют подвижный № 3. Образная статика нечётных номеров оттеняет смысловое развитие, со-

держающееся в чётных. Антиподом *a-moll* и *C-dur* крайних номеров служит *Fis-dur* № 3. Хроматические пробеги «поисков» в № 2 являются параллелью «уродливых» хроматических попевок Чудовища в № 4. Показательной чертой всего цикла становится господство нюанса *pp*. Заставляя прислушиваться к музыке, Равель подчёркивает нереальность происходящего. Реализация редких указаний *f* и *ff* соответствует, скорее, громкости *mf*.

Самостоятельное значение имеет оркестровая версия цикла (1911). Это один из шедевров инструментовки. Не случайно, «Сказки матушки-гусыни» так любимы многими дирижёрами.

Феликс Альфред Фурдрен опера-феерия «Сказки Перро» (1913). В ряду сочинений, представляющих музыкальное воплощение сказок Перро как сборника, особо нужно выделить оперу Феликса Фурдрена<sup>9</sup>, в которой представлены многие герои французского писателя. Опера была предназначена для показа детской аудитории, т. е. детям и их родителям [15, с. 267]. На премьере этой музыкальной феерии в Парижском театре Оперного веселья слушатели познакомились с блестящим представлением, оформленным художниками Миньяром и Шамбулероном [23, с. 3]<sup>10</sup>.

Либреттисты оперы Артур Бернед и Поль де Шуденс создали последовательное повествование, сумев объединить многих героев из волшебных сказок с феями: на сцену выходят шестнадцать основных действующих лиц и столько же второстепенных. По законам жанра волшебной сказки центральным героем становится Добрая фея – Фея Моргана (*La Fée Morgane*), а сюжет развивается в результате противостояния доброты феи и коварства злого волшебника Олибрия (*Olibrius*). Очевидно стремление авторов к стилизации, воссозданию французской



оперы с разговорными диалогами второй половины XVIII века с присущей ей атмосферой волшебства, красочностью, изобилием танцев, а также юмором, тонкой игрой ума и слов с аллюзией на известных лиц и актуальные события в разговорных репликах (вспомним хотя бы одну из самых популярных опер Гретри – комедию-балет в четырех действиях «Земира и Азор» (1770) по мотивам сказки мадам де Бомон «Красавица и Чудовище», прозвучавшую на сценах большинства европейских театров, в том числе и в переводах на многие европейские языки). Особо красноречиво звучат заключительные реплики Апофеоза, когда добро победило зло и все проснулись после столетнего сна: «Забудем прошлое, чтобы сбывались наши голубые мечты, сотканые из хрупкой ткани ирреального, и мы жили в стране любви, чистого неба над головой и идеала» [15, с. 268-269].

Авторы оперы переосмысливают содержание сказок Перро. В тексте либретто герои узнаваемы по именам, и по аллюзиям к сказочным событиям, которые изложены в свободном повествовании. Сюжетная линия не привязана к какой-либо конкретной сказке: здесь происходят постоянные пересечения и внезапные переходы из одного повествовательного пространства в другое, сказочный персонаж из одной сказки оказывается в непосредственном контакте с персонажем из другой: Кот обеспечивает крольчатинной отца Мальчика-с-пальчик, Золушка оказывается в замке Синей Бороды и т. д. Опера наполнена постоянными превращениями и преображениями героев и мест действия, внезапными появлениями персонажей; меняющиеся события разворачиваются по логике фантастического скольжения из одного обстоятельства в другое, главным стержнем которого оказывается борьба добрых и злых сил, олицетворён-

ная образами Феи Морганы (добро) и чародея Олибрия (зло). Круговорот событий таков, что произведение невозможно представить иначе, как выражение карнавальной стихии, о чем свидетельствует и само определение жанра – «феерия».

Музыкальный текст отличается смешением тем, аллюзий, напоминаний, символов. Опера разворачивается в чередовании сцен (всего их двадцать семь, объединённых в четыре действия), где ансамблевые и хоровые номера преобладают над сольными. В стремлении к непрерывному действию, сквозным сценам, а также в использовании лейтмотивов (Феи, доброго волшебства, злого колдовства и т. д.) ощущается влияние Р. Вагнера, музыка которого, к тому же, появляется (по указанию в № 6 клавира [15, с. 59]), в прямом цитировании. По той же карнавальной логике в репликах жен Синей Бороды (№ 18) возникает и цитирование музыки Дж. Мейербера [15, с. 182].

Танцевальные номера составляют почти половину действия: «старинные» танцы (павана, гавот на тему Бернетти XVII века, сальтарелла) соседствуют с современными (галоп, полька, мазурка, вальс). Первые, как правило, иллюстрируют картины «старых добрых» времен, тогда как танцы XIX века чаще обрисовывают отрицательных героев.

Композитор умело пользуется тональными красками. На протяжении всей оперы базовыми тональностями являются Си-бемоль мажор – соль минор. По образной логике чудес и превращений Фурдрен развёртывает тональный план, то высветляя его в диэзном направлении, то затемняя в бемольном. Стремясь к простоте музыкального языка, рассчитанного на детское восприятие, композитор пользуется простыми гармоническими средствами – аккордами базового функционального набора. Мелодические ресурсы тяготеют

к бытовой песенности, встречаются приёмы мелодекламации. В опере нет колоратурных партий, напротив, видимая простота относит, скорее, к средневековым песенным жанрам. Например, в №№ 6 и 19 клавира есть прямое указание на цитирование старинных французских песен [15, с. 61, 192].

Идея феерии сказывается и в распределении вокальных партий. К примеру, партия Золушки может быть исполнена как сопрано, так и тенором, тогда как Прекрасный принц исполняется сопрано. Возможно, авторы хотели использовать приём двойного травести, тем самым приблизить звучание к барочной опере, в которой главные партии исполнялись певцами-кастратами. По традиции, существующей в опере XIX века, главный злодей поёт подвижным басом или баритоном, а второстепенные мужские роли достались комедийному тенору (trial).

В целом, следует отметить, что музыка оперы, несмотря на многочисленные аллюзии, внутренне достаточно цельная, позволяет создать ощущение композиционного единства и цельности, несмотря на хаотичность событий на сюжетном уровне. Не удивительно, что это произведение было хорошо воспринято публикой. О несомненном успехе красочной и

образной музыки свидетельствуют переложения отдельных сцен оперы для фортепиано некоего *Крамера* [14], которые стали удачным дополнением во французском фортепианном репертуаре к известным сочинениям Годара по волшебным сказкам Перро<sup>1</sup>.

Завершая обзор музыкальных произведений, вдохновлённых сказками Перро, отметим, что их существование и постоянное прибавление указывает на то, что в самой природе литературного первоисточника заложены возможности омузыкаливания. Не только отдельные сюжеты, но опыты драматургически развернутого воплощения сказок встречаются и после оперы Фурдрена (например, цикл «Феерии» Ж.-М. Дамаза (Damase J.-M. *Féeries*, состоящий из 16 маленьких фортепианных пьес со сказочными названиями).

Практически все композиторы, обратившиеся к сказкам Перро, почувствовали музыкальность его литературных произведений. Дело не только в наличии «звучащих» сюжетов. Сама природа этих сказок несёт возможность музыкального воплощения. Это показатель их глубокого смысла, ибо, как удачно сформулировал Юнг: «Величайшая мысль – это именно та мысль, которая может быть выражена лишь посредством музыки и никак иначе» [13, с. 14].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Contes de ma Mère l'Oye* // The Morgan Library and Museum. MA 1505. fol. 1. URL: <https://www.themorgan.org/collection/charles-perrault/7>

<sup>2</sup> Показательно, что свои идеи Перро изложил в четырехтомнике «Параллели между древними и новыми в вопросах искусства и наук» (1688–1697). Свидетельства полемики есть и в анонимном варианте: «Я готов утверждать, истории мои даже более заслуживают того, чтобы их пересказывать, чем большая

часть древних преданий, и в особенности, преданий о Матроне Эфесской и о Психее, если посмотреть на них со стороны морали – венец главный – во всякого рода историях, ради которой они и должны сочиняться» [9, 12].

<sup>3</sup> По Юнгу, трикстер – «совокупность всех низших черт характера в людях» [13, 354].

<sup>4</sup> Разработка этого понятия по отношению к музыкальным объектам осуществлена Е.Е. Лобзяковой [8].



<sup>5</sup> Порядок пьес следующий: «Мальчик-с-пальчик», «Красная шапочка», «Спящая красавица», «Золушка», «Синяя борода», «Рики с хохолком», «Ослиная шкура», «Кот в сапонгах», «Феи».

<sup>6</sup> Поскольку каждая сказка напечатана отдельным изданием, а очерёдность написания песен определить не представляется возможным, перечислим произведения в свободном порядке: «Смешные желания», «Мальчик-с-пальчик», «Красная шапочка», «Спящая красавица», «Золушка», «Синяя борода», «Рики с хохолком», «Ослиная шкура», «Кот в сапонгах», «Феи».

<sup>7</sup> Как известно, сюжетный план в балете создаётся балетмейстером и сценаристом. В этом смысле, приоритет, естественно, за

Петипа. Чайковский сделал очень органичный музыкальный текст, отвечающий идее сценаристов.

<sup>8</sup> Равель хорошо чувствовал возможности детского восприятия. Подробнее см.: [См.: 7].

<sup>9</sup> Фурдрен Ф.А. (1880–1923) – французский композитор и органист, ученик А. Гильмана и Ш.М. Видора. Как композитор известен операми «Легенда об аргентинском кружеве», «Собирательница», «Фонтан фей».

<sup>10</sup> Как писал музыкальный критик Анри Жан: «Декорации за авторством Шамбулерона и Миньяра: этим всё сказано» [20, 10].

<sup>11</sup> Помимо цикла «Сказки Перро» ор. 6 перу Годара принадлежит ещё нескольких сочинений, связанных с рассматриваемым литературным сборником [17; 18].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко С.П. Шарль Перро. М.: Молодая гвардия, 2005. 304 с. (Жизнь замечательных людей).
2. Власов С.В. К истории переводов названия сказок Ш. Перро из сборника «Сказки матушки-гусыни» // Древняя и новая Романия. Вып. 15. СПб.: СПбГУ, 2015. С. 591–607.
3. Гайдукова А.Ю. Сказки Ш. Перро: примета времени: автореф. дис. ... канд. филологических наук: 10.01.05. СПб., 1998. 16 с.
4. Захарбекова И.С. Сюжеты балетов Мориса Равеля: источники и принципы формообразования // Современные проблемы музыкознания. М.: РАМ, 2017. С. 62–75.
5. Лесовиченко А.М. Детская музыка как область композиторского творчества. Саарбрюккен: LAP, 2012. 296 с.
6. Лесовиченко А.М. «Кот в сапогах» как мифема русского западничества // Миф в истории, политике, культуре: сб. трудов V Междунар. науч. конф. Севастополь: Филиал МГУ, 2021. С. 385–391.
7. Лесовиченко А.М. Педагогические смыслы оперы-балета М. Равеля «Дитя и волшебство» и их сценическая реализация // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9. № 1. С. 86–89.
8. Лобзякова Е.Е. Сюжет об Иосифе Прекрасном в балетном жанре: к вопросу использования рецептивного подхода в музыкознании // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 79–85.
9. Перро Ш. Сказки моей матушки гусыни, или истории и сказки былых времён с поучениями. М.: Правда, 1984. 288 с.
10. Сабра Л. Характеристика перфекционизма и нарциссизма на примере сказки «Золушка» Ш. Перро // Человек. Искусство. Вселенная. 2017. № 1. С. 191–199.
11. Тивелёва Е.В. Сказки и картина мира (на материале сказок Шарля Перро и их переводов на русский язык) // Проблемы языка и перевода в трудах молодых учёных. № 19. Нижний Новгород: ННГЛУ, 2020. С. 187–194.
12. Фаттахова С.В. К вопросу о некоторых особенностях поэтики сказок Ш. Перро // Вестник Казанского гос. пед. унив. 2006. № 1 (5). С. 62–70.
13. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев: Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. 384 с.

14. Cramer. Bouquet des mélodies sur “Contes de Perrault” pour piano. Paris: Choudens, 1913. 9 p.
15. Fourdrain F. Les Contes de Perrault: partition chant et piano / Félix Fourdrain; Arthur Bernède et Paul de Choudens; Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté. Paris: Choudens, 1913. [4]–269 p.
16. Gheeraert T. Le blog: Le siècle des merveilles. 2021 // URL: <http://merveilles.hypotheses.org> (20.02.2022).
17. Godard B. Conte des Fées: pour piano. Op. 62. 1881.
18. Godard B. Conte des Fées No. 2: pour piano. Op. 91. (publ. 1884).
19. Harries E.W. Twice upon a Time Women Writers and the History of the Fairy Tale. Prinston: Univ.Press, 2001.
20. Henry J. La Cigale // La Vie Théâtral. 1908. № 6. (25 Avril 1908). P. 10.
21. Perrault Ch. Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez. Paris: chez C. Barbin, 1697. 273 p.
22. Somano M. Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires. Paris, 1989.
23. Voillant P. Cléopâtre: ballet en 3 tableaux // Paris qui Chante. 1906. № 176. (Dimanche 3 juin 1906). P. 3.
24. Zipes J. The Great Fairy Tale. Tradition from Straparola and Basile to the Brothers Grimm. London: Rouladge, 2000. 543 p.

*Об авторах:*

**Лесовиченко Андрей Михайлович**, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009 Москва, ул. Б. Никитская, Россия), **ORCID: 0000-0002-7233-219X**, [lesovichenko@mail.ru](mailto:lesovichenko@mail.ru)

**Сафонова Александра Анатольевна**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (125009 Москва, ул. Б. Никитская, Россия), **ORCID: 0000-0002-9854-1491**, [sashasafon@mail.ru](mailto:sashasafon@mail.ru)

## REFERENCES

1. Boyko S.P. *Sharl' Perro* [Charles Perrault]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2005. 304 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudey).
2. Vlasov S.V. K istorii perevodov nazvaniya skazok Sh. Perro iz sbornika «Skazki matushki-gusyni» [To the History of Translations of Titles of Fairy Tales by Charles Perrault from the Collection “Tales of Mother Goose”]. *Drevnyaya i novaya Romaniya. Vypusk 15* [Ancient and New Romania. Issue 15]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet, 2015, pp. 591–607.
3. Gaydukova A.Yu. *Skazki Sh. Perro: primeta vremeni: avtoreferat dissertatsii ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.05* [Tales of Ch. Perrault: a sign of the times: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philological: 10.01.05]. St. Petersburg, 1998. 16 p.
4. Zakharbekova I.S. Syuzhety baletov Morisa Ravelya: istochniki i printsipy formoobrazovaniya [Plots of Maurice Ravel Ballets: Sources and Principles of Form-Order]. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya* [Present-Day Problems of Musicology]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki, 2017, pp. 62–75.
5. Lesovichenko A.M. *Detskaya muzyka kak oblast' kompozitorskogo tvorchestva* [Children's music as a field of compositional creativity]. Saarbrücken: LAP, 2012. 296 p.
6. Lesovichenko A.M. «Kot v sapogakh» kak mifema russkogo zapadnichestva [“Puss in Boots” as a myth of Russian Westernization]. *Mif v istorii, politike, kul'ture: sbornik trudov V Mezhdunarodnoy*



*nauchnoy konferentsii* [Myth in History, Politics, Culture: Proceedings of the V International Scientific Conference]. Sevastopol: Filial Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta, 2021, pp. 385–391.

7. Lesovichenko A.M. Pedagogicheskie smysly opery-baleta M. Ravelya «Ditya i volshebstvo» i ikh stsenicheskaya realizatsiya [Pedagogical Meanings of M. Ravel's Opera-Ballet "The Child and the Magic" and their Stage Realization]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education]. 2021. Vol. 9. No 1, pp. 86–89.

8. Lobzyakova E.E. Syuzhet ob Iosife Prekrasnom v baletnom zhanre: k voprosu ispol'zovaniya retseptivnogo podkhoda v muzykoznanii [The Plot of Joseph the Beautiful in the Ballet Genre: to the Question of Using the Receptive Approach in Musicology]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 2, pp. 79–85.

9. Perro Sh. *Skazki moey matushki gusyni, ili istorii i skazki bylykh vremen s poucheniyami* [Tales of My Mother Goose, or Stories and Tales of Bygone Times with Teachings]. Moscow: Pravda, 1984. 288 p.

10. Sabra L. Kharakteristika perfektsionizma i nartsissizma na primere skazki «Zolushka» Sh. Perro [Characteristics of Perfectionism and Narcissism on an Example of a Fairy Tale "Cinderella" by Perrault]. *Chelovek. Iskusstvo. Vselennaya* [Man. Art. Universe]. 2017. No. 1, pp. 191–199.

11. Tiveleva E.V. Skazki i kartina mira (na materiale skazok Sharlya Perro i ikh perevodov na russkiy yazyk) [Tales and the Picture of the World (on the Material of Charles Perrault's Fairy Tales and Their Translations into Russian)]. *Problemy yazyka i perevoda v trudakh molodykh uchenykh. № 19* [Problems of Language and Translation in the Works of Young Scientists. No. 19]. Nizhny Novgorod: NNGLU, 2020, pp. 187–194.

12. Fattakhova S.V. K voprosu o nekotorykh osobennostyakh poetiki skazok Sh. Perro [To a Question on Some Features of Poetics of Fairy Tales by C. Perrault]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of Kazan State Pedagogical University]. 2006. No. 1 (5), pp. 62–70.

13. Yung K.G. *Dusha i mif. Shest' arkhetyfov* [The Soul and the Myth. Six Archetypes]. Kyiv: Gosudarstvennaya biblioteka Ukrainy dlya yunoshstva, 1996. 384 p.

14. Cramer. *Bouquet des mélodies sur «Contes de Perrault» pour piano*. Paris: Choudens, 1913. 9 p.

15. Fourdrain F. *Les Contes de Perrault: partition chant et piano*. Félix Fourdrain; Arthur Bernède et Paul de Choudens; Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté. Paris: Choudens, 1913. [4]–269 p.

16. Gheeraert T. *Le blog: Le siècle des merveilles. 2021*. URL: <http://merveilles.hypotheses.org> (20.02.2022).

17. Godard V. *Conte des Fées: pour piano. Op. 62*. 1881.

18. Godard V. *Conte des Fées No. 2: pour piano. Op. 91*. (publ. 1884).

19. Harries E.W. *Twice upon a Time Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton: Univ. Press, 2001.

20. Henry J. La Cigale. *La Vie Théâtral*. 1908. No. 6. (25 Avril 1908), p. 10.

21. Perrault Ch. *Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez*. Paris: chez C. Barbin, 1697. 273 p.

22. Somano M. *Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires*. Paris, 1989.

23. Voillant P. Cléopâtre: ballet en 3 tableaux. *Paris qui Chante*. 1906. No. 176. (Dimanche 3 juin 1906), p. 3.

24. Zipes J. *The Great Fairy Tale. Tradition from Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. London: Rouladge, 2000. 543 p.

*About the authors:*

**Andrey M. Lesovichenko**, DrSci (Culturology), PhD (Arts), Professor, Leading Researcher of P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID 0000-0002-7233-219X**, lesovichenko@mail.ru

**Alexandra A. Safonova**, PhD (Arts), Researcher, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID 0000-0002-9854-1491**, sashasafon@mail.ru

