

**О. А. ГАГАРИНА**

*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, г. Екатеринбург, Россия  
ORCID: 0000-0002-3304-1218, musicoloque@yandex.ru*

## **ПАСТОРАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ДЕТСКИХ БАЛЕТАХ ДЕБЮССИ И РАВЕЛЯ**

Во французском балетном театре первых десятилетий XX века наблюдалась неожиданная актуализация пасторальной тематики. Нередко пасторальный идеал музыкального театра возрождался в образе детства. Соприкосновение детской и пасторальной тематики в искусстве – явление далеко не новое. Культ простоты и наивности составляют одну из основ пасторального мирозерцания. Специфическим претворением пасторальных образов начала XX века становятся театральные сочинения для детской аудитории – балеты К. Дебюсси «Ящик с игрушками» (1913) и М. Равеля «Дитя и волшебство» (1925), где пасторальная модель присутствует на уровне сюжета. Пасторальные образы балетов Дебюсси и Равеля приобретают многозначный, разноплановый смысл. Так, пасторальная сцена из «Ящика с игрушками» К. Дебюсси – это и остроумная игра с традицией, театральными клише, и вместе с тем, отражение новой картины мира предвоенной Европы, спроецированной художником на мир детского сознания. Пасторальная сцена лирической фантазии «Дитя и волшебство» М. Равеля представляет стилизованный образ прошлого (индивидуального или общечеловеческого), выступая одним из мотивов исповеди художника, высказанной от лица ребёнка. «Детские» интерпретации пасторального мифа во французском балетном театре связаны с общекультурной тенденцией времени – восприятием пасторали как Золотого века, к архетипу которого апеллирует и образ детства.

Ключевые слова: искусство начала XX века, К. Дебюсси, М. Равель, пастораль, детские балеты, французский музыкальный театр.

**OKSANA A. GAGARINA**

*Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia  
ORCID: 0000-0002-3304-1218, musicoloque@yandex.ru*

## **PASTORAL IMAGES IN DEBUSSY'S AND RAVEL'S CHILDREN'S BALLETS**

The French ballet theater of the first decades of the 20<sup>th</sup> century witnessed the unusual actualization of pastoral subject matter. It was not uncommon for the pastoral ideal in musical theater to be revived in connection with the image of childhood. The tangency of the subject matter of the pastoral with that of childhood in art is hardly a new phenomenon in art. The cult of simplicity and naïveté forms comprises one of the foundations of the pastoral worldview. A particular manifestation of pastoral images in the music of the early 20<sup>th</sup> century has been demonstrated by theater compositions for a children's auditorium – Claude Debussy's ballet "La boîte à joujoux" (1913) and Maurice Ravel's "L'Enfant et les sortilèges" (1925), where the pastoral model is present on the level of the plots. The pastoral images of Debussy's and Ravel's ballets acquire a polysemic, diversified meaning. Thus, the pastoral scene from Debussy's "La boîte à joujoux" presents a witty play with tradition and theatrical clichés and, along with this, the reflection of a new picture of the world in pre-war Europe projected by the artist onto the world of children's consciousness. The pastoral scene of lyrical fantasy in Ravel's "L'enfant et les sortilèges" presents a stylized image of the past (either than of an individual person or that of all humanity), demonstrating itself as one of the motives of confession of the artist uttered on behalf of a child. The "children's" interpretations of the pastoral myth in the French ballet theater are connected with the general cultural tendencies of the time – a perception of the pastoral as a Golden Age, to the archetype of which the image of the child also appeals.

Keywords: the art of the early 20<sup>th</sup> century, Claude Debussy, Maurice Ravel, the pastoral, children's ballets, French musical theater.

о французском музыкальном театре в первые десятилетия XX века наблюдалась неожиданная актуализация пасторальной тематики. Несмотря на отход европейского художественного сознания от пасторального идеала, художников этой поры явно вдохновляло воспоминание о нём. Возврат к старой «мечте о счастливых пастушках» декларировал в 1901 году Г. Честертон в эссе «В защиту фарфоровых пастушек» [10]. Констатируя ветхость старой мечты о «пастушеском рае», автор сравнивал её с «мальчишеской любовью» человечества, о которой оно «не любит вспоминать», но с которой «не может не считаться» [10, с. 212]. Сравнение пасторали с ранней порой человеческой жизни, данное Честертоном, видится весьма симптоматичным, поскольку нередко пасторальный идеал в искусстве этого периода возрождался в образе детства.

Само по себе соприкосновение детской и пасторальной тематики в музыкальном сочинении и вообще в произведении искусства – явление далеко не новое. Первым примером стал античный пасторальный роман Лонга «Дафнис и Хлоя» (II в. н. э.), герои которого – юные пастухи-подростки. Парадокс их истории, в большой степени, – это история их недетского чувства, которое, несмотря на взросление и посланные им судьбой испытания, оставалось по-детски непорочным, чистым и всегда новым. Можно утверждать, что категория «детского» могла быть изначально встроена в сам пасторальный жанр на генетическом уровне, ведь присущие детству «невинность», «естественность» были неизменными идеалами пасторального универсума на всём протяжении эволюции жанровой традиции пасторали.

Периодически эти идеалы получали особую заострённость. Так, например, детский компонент в изображении идиллического акцентируют писатели-сентименталисты, в чём, безусловно, сказалось влияние философии Ж. Ж. Руссо, для которого качества «естественного человека», дикаря, человека близкого к природе, а, следовательно, существа абсолютно гармоничного, были присущи и детству как наиболее естественной поре человеческой жизни. Детям свойственна особая гармония с миром, непосредственность и чистота восприятия жизни, естественность проявления чувств и поведения, что и характеризует «естественного человека» в понимании Руссо<sup>1</sup>. Культ «естественного челове-

ка» оказал существенное влияние на пасторальный идеал у сентименталистов, и с особой конфликтностью он воплощён в романе одного из апологетов руссоизма – Б. де Сен-Пьера «Поля и Виржини» (1788)<sup>2</sup>. Данный роман стал одним из показательных текстов, в котором мотив детства сопрячён идиллическому существованию: детство героев – это их счастливое бытие, идиллический хронотоп, а их взросление сопряжено с разлукой, страданием, которые приводят, в конце концов, к гибели. Х. Скуддер в своей книге «Детство в литературе и искусстве» особо подчёркивает связь детской темы и счастливого существования у Сен-Пьера: «история Поля и Виржини – это попытка представить мир, в котором детство, с его невинностью, задумано как символ идеала человеческой жизни»<sup>3</sup>. Детство и пастораль, сближенные архетипом райского Эдема, Золотого века, становятся у Сен-Пьера аллегорией безнадежно утраченного счастья. В «жалобном воспоминании» и тоске по нему заключено, в целом, мирозерцание французского сентиментализма и, во многом, романтизма. Параллель между детством и Золотым веком в целом получила широкое распространение. П. Маринелли указывает на эту параллель в своём труде о пасторали, отмечая тот культ детства, который развился в постромантический период и стал в современном искусстве опорой новой пасторальности<sup>4</sup>.

В эпоху романтизма детская тема приобрела самостоятельность в литературе, претерпев к началу XX века существенную эволюцию. Импульсом послужили сдвиги в мирозерцании, новое восприятие действительности. Исследовательница «мифа о детстве» в искусстве рубежа XIX–XX вв. А. В. Заварова отмечает: «Мотив детства был в культуре рубежа веков существенным поводом для дистанцирования от нормативной этики и эстетики, миф о детстве расширил и углубил представление о человеке, его потенциале, о его связях с миром иррационального. Наконец, и это, может быть, самое существенное – обращение к детскому изначальному, не тронутому рефлексией, внесло важные коррективы в понимание красоты и прекрасного в искусстве» [5, с. 74]. Переосмысление темы и самого феномена «детского» на уровне художественных традиций проявлялось в повышении интереса к архаике в искусстве, попытках освоения древних культур и также движении в сторону «до-культурного хаоса» [там же]. Выражением этого стали,

например, манифесты дадаистов или картины примитивистов. Немаловажную роль мотив детства сыграл в эстетике символизма, модерна и других стилей.

Принципиально новые смысловые аспекты «детских» образов являет собой сфера детской художественной культуры, включающей искусство, непосредственно создаваемое для детской аудитории. Сам феномен искусства для детей – серьёзный этап длительных преобразований в истории европейской художественной мысли и концепции личности. В качестве самостоятельного он утвердился в XIX веке. Среди первых литературных произведений, предназначенных для детей, стали сборники сказок на основе фольклорных образцов (Арним и Брентано, братья Гримм, Андерсен и др.). Детскую инструментальную музыку в XIX веке создают композиторы-романтики – от Р. Шумана до П. Чайковского. Театр для детей (в том числе музыкальный – детские оперы, балеты) оформился позднее, в конце XIX – начале XX века.

Во Франции первые опыты создания детских балетов для детей были предприняты К. Дебюсси, М. Равелем, Ф. Шмиттом и другими. Весьма симптоматично, что наряду с прочими, в этих балетах получали развитие образы пасторали. На уровне сюжетов они присутствуют в балетах Дебюсси «Ящик с игрушками» (1913) и Равеля «Дитя и волшебство» (1925). В данной статье эти балеты рассматриваются именно с точки зрения преломлённой в них пасторальности. Такой ракурс, как думается, не только позволяет расширить круг проблематики в исследовании названных произведений, но и открывает поле для более внимательного рассмотрения той ипостаси «мифа о детстве», которая в начальные десятилетия XX века была непосредственно связана с возрождением пасторального идеала.

Первое из упомянутых произведений, более раннее по хронологии, – балет «Ящик с игрушками» («La boîte à joujoux») – был адресован Дебюсси самой широкой детской слушательской аудитории<sup>5</sup>. Однако, главным адресатом Дебюсси всё же подразумевал свою дочь. Известно, насколько вдохновляла Дебюсси роль «папы Шушу» (Шушу – домашнее прозвище дочери Дебюсси), что позволило друзьям композитора окрестить балет «Ящиком Шушу» (игра слов *joujoux* – игрушки и *Chouchou* – Шушу).

Либретто и иллюстрации к этому балету создал художник Андре Элле<sup>6</sup>. Искусство ри-

совательщика Элле, – для своего времени новое, необычное, дерзкое, – было по достоинству оценено Дебюсси. Композитора привлекла утончённая простота, наивная и глубокая одновременно, которая выделяла работы Элле среди прочих – от книжных иллюстраций до игрушек и дизайна интерьера. Интересно высказывание детской писательницы К. Х. Бишоп об искусстве Элле, вполне объясняющее столь живой интерес к нему Дебюсси, композитора-новатора по своему складу. Восприятие персонажей рисунков Элле современниками Бишоп описывает следующими словами: «Говорили, что очень легко сделать этих “деревянных” животных с одинаковыми цветами. Но эти животные и персонажи, которые заставляли вспомнить о деревянных игрушках, были необыкновенно живыми. Пренебрегая деталями, Элле ухватил скрытый ритм, который он передавал с очевидной наивностью. В действительности все эти изображения исполнены ума и утончённости, которые понял Дебюсси, написавший изысканную музыку для балета “Ящик с игрушками”, которому по-прежнему ежегодно аплодируют в Опера-Комик»<sup>7</sup>. Действительно, найденная Дебюсси музыкальная интерпретация «Ящика с игрушками» будто бы продолжает стилевую идею Элле. Уже в первом высказывании о будущем балете, где Дебюсси описывает его сюжет, подчёркнута необходимость поиска «детского», «наивного» выражения: «Содержание? О, очень простое. Картонный воин любит куклу; он старается доказать ей это. Но красotka изменяет ему с полишинелем. Это доходит до сведения воина и происходят ужасные вещи: бои между деревянными солдатами и полишинелями. Словом, влюблённый в красавицу-куклу воин тяжело ранен во время сражения. Кукла ухаживает за ним и ... всё кончается как нельзя лучше. Вы видите, что это наивно... чисто по-детски. Но чтобы передать это в театре!.. Чтобы наивность была естественной! Чтобы у действующих лиц остались угловатые движения картонных персонажей, их смешная внешность, словом – их характер, без чего пьеса теряет смысл! Не представляю себе возможности осуществить этот замысел в Комической опере. Но в конце концов, нет невозможного!» [2, с. 236]<sup>8</sup>.

В музыкальном тексте Дебюсси также заметно стремление к простоте, «наивности» выражения. В тематическом изложении преобладает репрезентативность, музыка очень «визуальна», психологически конкретна в каждом моменте

действия. Особенно ярко это видно в первой картине, представляющей всех персонажей по очереди. Каждый музыкальный портрет, будь то марширующие солдатики, слон, или кокетливая кукла-балерина, написан узнаваемо – при всей лаконичности средств. При этом Дебюсси нередко прибегает к цитированию. Воспроизводя известные мелодии из «взрослой» музыки – Гуно, Бизе, Мендельсона, Вагнера, Стравинского, – композитор делает это остроумно и намеренно театрално, ведь театральность так свойственна детям в те моменты, когда они пытаются имитировать взаимоотношения взрослых людей.

Не случайным видится здесь выбор пасторали в качестве одной из жанровых «моделей» – в Третьей картине («Ферма на продажу»). Культ простоты и «наивности» составляют одну из основ пасторального мирозерцания, и пастораль оказывается весьма уместна в данной картине. Это очаровательная пародия на театральные клише, а именно – на традицию комической оперы во Франции, где пасторальные финалы в духе сельских хэппи эндов были почти что нормой.

Картина условно делится на четыре раздела: вступление, выход персонажей и соло Пастушка, торговля Пастушка, заключение. Музыка вступления рисует игру света и тени. Звуковую «декорацию» действия – неприхотливый сельский пейзаж – репрезентирует тема вступления. Она состоит из двух контрастных элементов. Первый – более светлый – цитирует популярную детскую песенку «Жила-была пастушка». Диатоничный и простой, он звучит в верхнем регистре, в одноголосном изложении (в оркестровой версии – у флейты). Характер её соответствует ремарке композитора: «нежно и меланхолично». Второй элемент имеет более сумрачный, затемнённый колорит благодаря низкому регистру, динамике *pp*, а также тембрам бас-кларнета и низких струнных в оркестровой партитуре балета. Он построен на хроматизированном движении баса с вкрадчивыми синкопами гармонического заполнения. После этого вновь появляется первый элемент, который звучит уже более одухотворённо, взволнованно, в более густом фактурном обрамлении (в этот момент занавес открывается, на сцене появляются герои – Солдат и Кукла). Ответом ему вновь возникает второй элемент, но в сокращённом варианте. Он подводит к первому разделу картины.

Начало нового эпизода знаменовано сменой тональности – *Es dur* после сумрачного *h moll*.

Издали доносится свирель Пастушка. В этой простой и в то же время гибкой, импровизационного характера мелодии видно сходство с темой пьесы Дебюсси «Пастух играет» из сюиты «Детский уголок». Пасторальный колорит сцены создаётся целым комплексом средств – гармонии, тембра, фактуры. Мелодика опирается на модальные структуры. Так, в соло Пастуха, звучащим у английского рожка (имитация средневекового инструмента шалюмо), использована минорная пентатоника (*g-b-c-es-f*). Фригийский звукоряд положен в основу другого эпизода – «арии» Пастушка в духе старинного танца (*aire de la ville*). Мелодия арии, благородная и немного суровая, в оркестровой партитуре поручена фаготам и альтам. Она звучит на фоне педали струнных, имитирующих гулко, монотонное звучание волынки.

Скерцозный срединный раздел сцены – бытового характера. Оживлённая музыка сопровождает появление на сцене персонажей: проходит пастух со стадом овец, следом за ним девочка, ведущая гусей. Солдат и Кукла покупают по паре животных. Сцена построена зеркально симметрично: в последнем её разделе вновь возвращается тема Пастушка. Но теперь она звучит более полнокровно, в обрамлении густых аккордовых последований. Этот момент отмечен ремаркой: «Солдат и Кукла, оставшись одни на сцене со своими овцами и гусями, предаются меланхолии, которую вливает в их маленькие души шалюмо Пастуха». В самом конце вновь возвращается тема детской песенки «Жила-была пастушка» – теперь, однако, в мажорном наклоне. Звучание её здесь более сочное, яркое, исполнено необычайной нежности и теплоты: в этот момент Кукла и Солдат, обнявшись, медленно удаляются.

Трогательная сцена с покупкой куклами фермы в балете Дебюсси невольно наводит на параллели с рисунком Элле «Ноев Ковчег», опубликованном в 1904 году в журнале «Радость детей». Рисунок изображал стилизованных под деревянные фигурки персонажей библейского сюжета – миниатюрного игрушечного Ноя и нескольких разнообразных животных. Принесшей молодому художнику первую славу рисунок впоследствии воспроизводился им в разных формах: от открыток и бланков для детских писем до игрушек и предметов мебели. Библейский сюжет, трактованный в таком внешне неприятельном, кукольном виде, на самом

деле не что иное, как изящное выражение идеи спасения человека и мира, которая в атмосфере предвоенных лет в Европе проецирована художником на мир детского сознания. Подобно «Ноеву Ковчегу» Элле, музыка балета Дебюсси – это аллегория человеческой жизни, увиденной, словно в уменьшительный бинокль, в масштабе ящика с игрушками – так, как может видеть мир ребёнок, или даже сам Господь. Недаром большое распространение в культуре рубежа веков получила трактовка детства, овеянная мотивами ребёнка как творца.

Это подчёркивает А. В. Заварова в своей статье: в конце XIX – начале XX наблюдался процесс переориентации европейской мысли, в основе которого лежал, по её мнению, отказ от рационалистических способов гармонизации мира, которые, в свою очередь, послужили импульсом формирования нового отношения к детству. «В этом отношении, – пишет Заварова, – детство оценивалось не просто как особое, полное разнообразных возможностей состояние человека (или человечества), оно – аккумулятор свободной творческой энергии» [5, с. 73]. И далее относительно такой трактовки детства в искусстве данного периода она отмечает, что «мотив детства нередко служил поводом для осмысления онтологии человеческой жизни. В структуре символистского образа “детское” выступало в роли “второго я” художника» [там же, с. 74]. Осмысленная в таком ракурсе детская пастораль в «Ящике с игрушками» – тоже своего рода продолжение онтологических идей начала XX века, в основе которых – поиск человеком гармонии в негармоничном, стремительно меняющемся мире. Подобно тому, как куклы в балете Дебюсси обретают спасение на старой овчарне и предаются радостям простой деревенской жизни, художник находит спасение в возврате к традиционному (в данном случае под понятием «традиционное» понимается жанровая модель пасторали), видя в нём своеобразный Ноев Ковчег для современного искусства.

Во многом созвучна Дебюсси трактовка пасторальных образов в лирической фантазии Равеля «Дитя и волшебство». Однако у Равеля имперсональный, надличностный тон, уступает место высказыванию более сокровенному, интимному. Пастораль выступает одним из мотивов в этой исповеди художника, высказанной от лица ребёнка. Пасторальная тема в целом была близка эстетическим пристрастиям Равеля, сопрово-

ждая его на протяжении всего творческого пути. Вместе с тем и пример Дебюсси оказал влияние на творческие поиски Равеля, особенно в начале его композиторской деятельности. Достаточно вспомнить, например, одно из вершинных сочинений Равеля – балет «Дафнис и Хлоя» на сюжет античного пасторального романа Лонга. Своего рода «отзвук» пасторальной темы равелевского творчества можно услышать в лирической фантазии «Дитя и волшебство» («L'enfant et les sortilèges»).

Двенадцать лет отделяют это сочинение от «Ящика с игрушками» Дебюсси. Хотя начало работы над произведением относится к 1919 году, окончательно завершено оно было лишь в 1925 году, когда театральный режиссёр и импресарио Рауль Гюнсбург сделал Равелю срочный заказ на постановку оперы в театре Монте-Карло. Там и состоялась премьера спектакля (21 марта 1925 г.). Дирижировал премьерой В. де Сабата, танцевальные номера исполнялись русской балетной труппой под руководством Ж. Баланчина.

«Дитя и волшебство» стало последним сочинением Равеля для музыкального театра. Во многом оно имеет обобщающее значение для всего творчества французского композитора. Сказочная история о непослушном ребёнке, взятая за основу в либретто Г. Колетт, неожиданно стала поводом для осмысления композитором собственного жизненного пути и своего художественного опыта. В нём заключено немало отсылок как к собственному творчеству, так и к различным пластам музыкальной культуры современности и прошлых эпох. В свободной, лишённой театральных условностей форме «лирической фантазии» представлен целый спектр жанрово-стилевых моделей, словно бы отражающих всю историю музыкального театра. На это указывал, между прочим, сам композитор в интервью «La Gauloise»: «Партитура “Дитя и волшебство” – это глубокий меланж стилей всех эпох от Баха до ... Равеля! Она находится между оперой и американской опереттой, прерываемой, как бы между прочим, музыкой джаз-бенда. Первая и последняя сцены, если не вдаваться в детали, представляют собой соединение античного хора и мюзик-холла»<sup>9</sup>. Для самого композитора этот набор разнородных стилиевых элементов, по всему, был неслучаен, и во многом исходил от индивидуальных творческих предпочтений автора. Ряд ценных деталей этого «интимного послания» находит в равелевской

партитуре В. Б. Жаркова, которая даже называет «Дитя и волшебство» ключом ко всему творчеству французского композитора, «отрефлекси- рованным отражением всего предшествующе- го творческого пути Мастера» [4, с. 18]. Среди прочего, отмеченного исследователем, хотелось бы обратить внимание на один аспект: приверженность Равеля к танцу. Танцевальность, в целом свойственная композиторскому дарованию Равеля, заметна и здесь. Партитура изобилует ритмоинтонациями танцев самых разных по исторической и национальной принадлежно- сти: менуэт, вальс, канкан, фокстрот и др. Это позволяет в жанровом отношении проводить параллели, с одной стороны, с оркестровой танцевальной сюитой, а с другой – с французской оперой-балетом, получившей своё развитие во Франции в конце XVII – первой половине XVIII веков, а также рассматривать «Дитя и волшеб- ство» в контексте балетного творчества самого Равеля.

Среди различных театральных и танцеваль- ных моделей, к которым апеллирует Равель в своей лирической фантазии, находится место и пасторали: седьмая сцена оперы – хор и танец Пастухов и Пастушек. По сюжету разбаловав- шееся Дитя рвёт обои с нарисованными на них пастухами и пастушками. Разлучённые навек, они выражают печаль по поводу того, что не мо- гут вновь воссоединиться:

- Прощайте пастухи!
- Прощайте, пастушки!
- Нам не пасти своих овец на травке голубой!
- Нет больше белых барашков,  
нет розовых ягнят!
- Нет фиолетовых вишен!
- Нет и собачки!
- Пастушки были беспечны,  
– И смеха слышалась трель.
- Любовь для нас казалась вечной!
- Бесконечно пела свирель!<sup>10</sup>

Этот эпизод, будучи единственной хоровой сценой первой картины, отличается особой ка- мерностью, подчёркнутой, в частности, скупой инструментовкой. Оркестр, сопровождающий ансамбль женских и мужских голосов, представ- лен здесь солирующими деревянными духовы- ми, засурдинненными трубами и валторнами, а также литаврами и фортепиано, трактованного здесь в качестве ударного инструмента. Кор- теж маленьких персонажей движется под ости- натный ритм, имитирующий звук тамбуринов,

который сопровождают волынки (квинтовые педали в басу). Эта тембрика и фактура вкупе с подчёркнутым диатонизмом (мелодические обо- роты с обыгрыванием VII ступени натурального минора, движение параллельными трезвучиями, использование натуральной доминанты) рож- дают ассоциации с некоторыми французскими песенно-танцевальными жанрами Средневеко- вья и Возрождения. Так, В. В. Смирнов, автор монографии о Равеле, находит в данной сцене черты старинной полифонической песни [9, с. 155], а также указывает на танцевальный жан- ровый прообраз – пасторальный мюзет [там же, с. 157]. Но, вместе с тем, стилизация в данной сценке сочетается со многими «нарушениями аутентизма» [4, с. 409]. В гармонии встречаются терпкие, диссонантные подголоски, парал- лельные движения голосов в секунду, септиму. В серединном эпизоде – танце пастушков – при- менены политональные гармонические сочета- ния: наложение трезвучия *H dur* на тоническую квинтовую педаль *a-e* (цифра 57). Жаркова обра- щает также особое внимание на использование в хоровом сопровождении «неестественной» фонемы – выдержанного звука *z*, который появ- ляется буквально с первых тактов и длится на протяжении всей сцены. Автор даёт объяснение его применению в параллели с Третьей сценой – «Менуэтом Кресла и Кушетки». В той сцене, как пишет Жаркова, введение лишней буквы *z* в «старомодное выражение» «*Vous m'envoyez, vous m'envoyez z'aise!*»<sup>11</sup> с растягиванием в дол- гой трели служило комическому эффекту «зу- дения», желанию «похулиганить» с языком [4, с. 399]. Как считает автор, применение этой фо- немой второй раз «именно в данной “незатейли- вой стилизации” свидетельствует об особом от- ношении к ней композитора и проявляет самые скрытые смысловые слои произведения» [там же, с. 410]. Под «скрытым» автор подразумева- ет «оттенок горькой иронии», «щемящего над- лома», с которым, по его мнению, было связано личностное восприятие композитором ушедше- го пласта европейской культуры [там же, с. 411].

Однако, подобному «нарушению» стилисти- ческих норм в Седьмой сцене лирической фанта- зии «Дитя и волшебство» можно дать и менее эк- зистенциальное толкование. В музыковедческой литературе о Равеле подробно описана большая страсть его к механизмам, очевидно, идущая из детства композитора. Музыковед Р. Шалю в книге «Равель в зеркале своих писем» так писал об этом

увлечении композитора: «В его душе было что-то детское. Отсюда его интерес ко всякого рода автоматам, его пристрастие к игрушкам, которые он часто дарил своим взрослым друзьям, думая, что доставляет им такое же удовольствие, какое испытывал сам <...> Его приводила в восторг эта иллюзия жизни»<sup>12</sup>. Это детское увлечение отразилось в некоторых сочинениях композитора, среди которых – небольшая пьеса для голоса и фортепиано «Рождество игрушек», написанная в 1905 году. Прозаический текст, принадлежащий самому композитору, рисует рождённую воображением ребёнка картину кукольного Рождества, наполненную тайной и чудом. Это детский кукольный вертеп, изображающий Деву Марию – «в кринолине», с эмалевыми, никогда не закрывающимися глазами, спящего в яслях белоснежного младенца Христа. Здесь и кролики, играющие на тамбуринах, и лакированные заводные барашки. Охраняют хлев летающие ангелы. Ритмичное щёлканье их блестящих бронзовых крыльев сливается с бляньем механического стада: «Noël! Noël! Noël!». Сам равелевский текст будто бы подразумевает звукоизобразительность, однако в музыке «Рождества игрушек» её нет. Мягкие интонации голоса, нежные переливы красок в партии фортепиано создают скорее атмосферу Рождества – волшебную, сказочную и умиротворённую.

Думается, что пасторальная сцена оперы «Дитя и волшебство» могла быть навеяна подобными образами. В этой связи необычные фонемы на звуке *z* представляются не чем иным, как жужжанием игрушечных механизмов. Тем же стремлением передать призвуки механической музыки, возможно, обусловлены и отмеченные выше «фальшивизмы». Особый эффект механистичного, однообразного движения, выражен в ритме бесконечно повторяющейся ритмической формулы в партии литавр и фортепиано. Лишь в кульминации, на реплике пастушка «Он забыл, что его детский сон собачка берегла!» происходит выключение остигатной ритмической основы. Следующие 5 тактов в темпе *Piu Lento* (ц. 60), помеченные ремаркой *espressivo*, – это последние реплики солистов: «Увы, наши белые овечки!» / «Увы, наши розовые ягнятки!». Далее вновь возвращается первоначальный темп и звучит музыка первого раздела, однако уже в усечённом варианте и без утвердительного окончания. От темы остаётся лишь её начальный фрагмент – две «прощальные» реплики пастухов и пастушек. Переходя в оркестр, тема почти

сразу замирает, растворяясь в секундовых покачиваниях, оставляя эмоцию недосказанности, лёгкой печали, утраты, похожей на ту, с которой ребёнок наблюдает за обречённо никнущими движениями заводных игрушек. Композиционная незавершённость сцены приобретает тем самым и более глубокий, символический смысл: прощание с идиллией.

Возвращаясь к высказанной в начале статьи мысли о восприятии детства как Золотого века художниками начала XX века, можно констатировать, что таковым детство предстаёт и во французском детском балетном театре. Пастораль, этот вечный лейтмотив европейской культуры, обретает здесь новую жизнь. Воспевая чудесный мир мечты, фантазии, сказки, детская пастораль отражает и важнейшее свойство искусства – способность к саморефлексии.

Весьма интересную мысль – по отношению к литературе – высказывают Н. Эпштейн и Е. Юкина в статье «Образы детства» [11]. Описывая литературный процесс, историческое движение в нём темы детства, от её индивидуализации у романтиков ко «всеобщему углу зрения» в искусстве XX века, авторы видят в этом движении описанный М. М. Бахтиным «далевой образ», свойственный эпическому роду, претворённый, однако, на уровне индивидуального. По словам исследователей, «личность, достигшая высшей остроты самосознания, ищет в своём прошлом нечто противоположное одинокому разорванному настоящему – детство и становится темой нового, если так можно выразиться, индивидуального эпоса о бытии личности в гармонии с собой и миром» [11, с. 244]. Таким же своеобразным эпосом, думается, служила для французской музыкальной культуры начала XX века детская пастораль. Во всяком случае, это явно просматривается на примере затронутых в данной статье балетов Дебюсси и Равеля. Стилизованный образ прошлого, олицетворяемый идиллией и пасторалью, становится для неё не просто поводом для ностальгического воспоминания, но «целью в себе», выражением стремления личности и человечества найти путь к самому себе, к целостности духовного бытия. Перефразируя высказывание Бодлера о том, что гениальность – это просто детство, возвращённое по желанию, можно сказать, что и пастораль для европейской культуры продолжает оставаться своего рода детством, Золотым веком, к которому она готова устремляться снова и снова.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Этико-социальная теория Руссо о детстве изложена им в романе «Эмиль, или о воспитании» (1762) (Руссо Ж. Ж. Педагогические сочинения: в 2 т. М.: Педагогика, 1981. Т. 1. 656 с.).

<sup>2</sup> Сен-Пьер Б. де. Поль и Виргиния. Индийская хижина. М.; Л.: Academia, 1937. 239 с.

<sup>3</sup> Scudder H. E. Childhood in Literature and Art with some Observation on Literature for Children. Boston, NY, 1894, pp. 180–181.

<sup>4</sup> Цит. по: [6, с. 17].

<sup>5</sup> «Произведение предназначается для развлечения детей – и не более», – сообщал Дебюсси в одном из интервью [2, с. 236].

<sup>6</sup> Сотрудничество с Дебюсси было не единственной работой Элле-либреттиста в музыкальном театре. Им было написано ещё несколько балетных сценариев. Среди них – либретто к балетам Ф. Шмитта «Маленький эльф Закрой-глазки» (1923) и «Балету марионеток» А. Оннегера (1920). Кроме того, Элле иллюстрировал ряд партитур, в том числе – «Дитя и волшебство» М. Равеля.

<sup>7</sup> Цит. по: Desse J. André Hellé, illustre et inconnu. URL: <http://www.ricochet-jeunes.org/oeil-du-libraire/article/48-andre-helle-illustre-et-inconnu>.

<sup>8</sup> Постановка балета, предполагаемая для театра Опера-Комик, при жизни композитора действительно не состоялась. В 1913 году был издан клавир, но оркестровку композитор не успел закончить. После смерти Дебюсси в 1919 году её сделал его ближайший друг, композитор Андре Капле. В этом же году состоялась премьера «Ящика с игрушками» на сцене Лирического театра Водевиль, позднее она с успехом осуществилась и в Опера-Комик.

<sup>9</sup> Цит. по: [4, с. 384].

<sup>10</sup> Здесь и далее цит. по: Равель М. Дитя и волшебство: лирическая фантазия в 2 карт.: переложение для пения с фортепиано / автор лит. источника Г. Колетт; пер. с франц. Н. П. Рождественская, Л. Андреевская-Левенстерн. М.: Музыка, 1969. С. 38–46.

<sup>11</sup> «Вы мне окажете любезность» – фр.

<sup>12</sup> Равель в зеркале своих писем: [пер. с фр.] / сост. М. Жерар и Р. Шалю. Л.: Музыка, 1962. С. 219.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гагарина О. А. Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1. С. 39–45.
2. Дебюсси К. А. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с фр. и коммент. А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлёва. М.; Л.: Музыка, 1964. 280 с.
3. Ермаков А. А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра: на примере творчества уральских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2012. 182 с.
4. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монография. Киев: Автограф, 2009. 528 с.
5. Заварова А. В. Миф о детстве. Осмысление детства в искусстве конца XIX – начала XX веков // Детская литература. 1994. № 3. С. 71–74.
6. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исследование / Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2007. 656 с.
7. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 233–237.
8. Романова Л. В. Традиции бидермайера в отечественном детском фортепианном альбоме // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 155–163.
9. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество: монография. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
10. Честертон Г. К. В защиту фарфоровых пастушек // Самосознание культуры и искусства XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 212–214.
11. Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир. 1979. № 12. С. 242–257.
12. Christiaens J. Ravel ontrafeld: Leven en werk van Maurice Ravel. Leuven: Lipsius Leuven, Leuven University Press, 2015. 120 p.
13. Fillerup J. Ravel and Robert-Houdin, Magicians // 19th-Century Music. 2013. No. 2, pp. 130–158.
14. Kaminsky P. Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music. Vol. 84. Rochester, New York: University of Rochester Press, Boydell and Brewer, 2011. 352 p.
15. Kelly B. L. Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939: Music in Society and Culture. Woodbridge, Suffolk: Boydell and Brewer, Boydell Press, 2013. 269 p.
16. Morrison S. Debussy's Toy Storie // The Journal of Musicology. 2013. No. 3, pp. 424–459.



Об авторе:

**Гагарина Оксана Александровна**, соискатель кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-3304-1218**, musicoloque@yandex.ru

## REFERENCES

1. Gagarina O. A. Frantsuzskiy baletnyy teatr nachala XX veka: na puti k novomu sintezu [The French Ballet Theater of the Early 20<sup>th</sup> Century: On the Path Towards a New Synthesis]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014. № 1, pp. 39–45.
2. Debussy K. A. *Stat'i. Retsenzii. Besedy* [Debussy C. A. Articles. Reviews. Interviews]. Translation and Comments by A. Bushen; Edited and with an Introductory Article by Yu. Kremlev. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1964. 280 p.
3. Yermakov A. A. *Zhanrovye osobennosti detskoj opery dlya lyubitel'skogo teatra: na primere tvorchestva ural'skikh kompozitorov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Genre Features of Children's Opera for Amateur Theater: on the Example of Musical Works by Composers of the Urals: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ekaterinburg, 2012. 182 p.
4. Zharkova V. B. *Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera): monografiya* [Promenades in the Musical World of Maurice Ravel (in Search of the Sense of the Master's Message): Monographic Work]. Kiev: Avtograf, 2009. 528 p.
5. Zavarova A. V. Mif o detstve. Osmyslenie detstva v iskusstve kontsa XIX – nachala XX vekov [The Myth about Childhood. Interpretation of Childhood in the Art of the Late 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Centuries]. *Detskaya literatura* [Children's Literature]. 1994. No. 3, pp. 71–74.
6. Korobova A. G. *Pastoral' v muzyke evropeyskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra. Issledovanie* [The Pastoral in Music of the European Tradition: Concerning the Theory and the History of the Genre: Research]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Ekaterinburg, 2007. 656 p.
7. Korobova A. G. Sud'ba fenomena i ponyatiya «zhanr» v muzykal'noy kul'ture noveyshego vremeni [The Destiny of the Phenomenon and the Concept of “Genre” in the Musical Culture of Contemporary Times]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013. No. 1, pp. 233–237.
8. Romanova L. V. Traditsii bidermayera v otechestvennom detskom fortepiannom al'bome [The Traditions of Biedermeier in the Children's Album for Piano in Russia]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 4, pp. 155–163. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.155-163.
9. Smirnov V. V. *Moris Ravel' i ego tvorchestvo: monografiya* [Maurice Ravel and his Oeuvres: Monographic Work]. Leningrad: Muzyka, 1981. 224 p.
10. Chesterton G. K. V zashchitu farforovykh pastushek [In Defense of Porcelain Shepherdesses]. *Samosoznanie kul'tury i iskusstva XX veka. Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremenном obshchestve* [The Consciousness of 20<sup>th</sup> Century Culture and Art. Thinkers and Writers of the West about the Position of Culture in Modern Society]. Moscow, 1991. 366 p.
11. Epshteyn M. Obrazy detstva [Images of Childhood]. Epshteyn M., Yukina E. *Novyy mir* [New World]. 1979. No. 12, pp. 242–257.
12. Christiaens J. *Ravel ontrafeld: Leven en werk van Maurice Ravel*. Leuven: Lipsius Leuven, Leuven University Press, 2015. 120 p.
13. Fillerup J. Ravel and Robert-Houdin, Magicians. *19th-Century Music*. 2013. No. 2, pp. 130–158.
14. Kaminsky P. *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*. Vol. 84. Rochester, New York: University of Rochester Press, Boydell and Brewer, 2011. 352 p.
15. Kelly B. L. *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939: Music in Society and Culture*. Woodbridge, Suffolk: Boydell and Brewer, Boydell Press, 2013. 269 p.
16. Morrison S. Debussy's Toy Storie. *The Journal of Musicology*. 2013. No. 3, pp. 424–459.

About the author:

**Oksana A. Gagarina**, Post-graduate student at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-3304-1218**, musicoloque@yandex.ru