

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ ОПЕРЫ-БАЛЕТА М. РАВЕЛЯ «ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО» И ИХ СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ

**А. М. Лесовиченко,**

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
Москва, Российская Федерация, 125009

**Аннотация.** В статье выявляется педагогический потенциал выдающегося произведения французской музыки XX века, одной из ключевых театральных композиций в истории детской музыки – оперы-балета Мориса Равеля «Дитя и волшебство». В сочинении раскрыта тема детской агрессии и последствий разрушительной деятельности для внутреннего мира ребёнка. Этот аспект является особенно важным в процессе музыкально-исторической подготовки учителей музыки. Благодаря сказочному сюжету произведение вызывает у детей интерес. Назидательность смягчается занимательностью происходящего на сцене. Красивейшая музыка придаёт сказке дополнительную выразительность и смысловую глубину. По своей сути, данное произведение можно рассматривать как педагогическую концепцию, воплощённую в художественных образах. Показательно, что авторы либретто и музыки оставляют возможности для различных режиссёрских интерпретаций. Этим объясняется многообразие постановочных решений. Некоторые из них содержат дополнительные педагогические смыслы, анализ которых также представлен в статье.

86

**Ключевые слова:** нравственное воспитание, педагогическая концепция, музыкально-историческое образование, детская музыка, музыкальный театр, сказка, французская музыка XX века, Морис Равель, Сидони-Габриэль Колетт.

**Благодарности:** Статья выполнена в рамках работы по плану НИЦ методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории и является результатом многолетних разработок автора по теме детской музыки. Выражаю благодарность коллегам, в обсуждении с которыми формировалась концепция работы: М. А. Сапонову, К. В. Зенкину, Е. В. Николаевой, Б. Р. Иофису, Е. Д. Фаль.

© Лесовиченко А. М., 2021



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License  
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**Для цитирования:** Лесовиченко А. М. Педагогические смыслы оперы-балета М. Равеля «Дитя и волшебство» и их сценическая реализация // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 1. С. 86–99. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-86-99.

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-86-99

## PEDAGOGICAL MEANINGS OF M. RAVEL'S OPERA-BALLET "THE CHILD AND MAGIC" AND IT'S STAGE IMPLEMENTATION

**Andrey M. Lesovichenko,**

Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory,  
Moscow, Russian Federation, 125009

**Abstract.** The article examines the pedagogical potential of an outstanding work of French music of the twentieth century, one of the key theatrical compositions in the history of children's music – Maurice Ravel's opera-ballet "The Child and the Enchantments". The essay is devoted to the problem of child aggression and the consequences of destructive activities for child's inner world. Given the fabulous unfolding of the plot, the work becomes interesting for children. Edification is tempered by entertaining events. Beautiful music gives the fairy tale additional expressiveness and semantic depth. At its core, the work can be considered a pedagogical concept of moral development, using artistic images. It is significant that the authors of the work leave room for various director's interpretations. This provides a variety of staging solutions. Some of them contain additional pedagogical meanings. The characteristics of such works are included in the article.

**Keywords:** moral education, pedagogical concept, children's music, music history education, musical theater, fairy tale, French music of the twentieth century, Maurice Ravel, Sidonie- Gabrielle Colette.

**Acknowledgements:** The article is carried out within the framework of the work on the plan of the SIC Methodology of Historical Musicology at the Department of the History of Foreign Music of the Moscow Conservatory. It is the result of many years of development of the author on the topic of children's music. I would like to express my gratitude to the colleagues who help me formed the concept of the work: M. A. Saponov, K. V. Zenkin, E. V. Nikolaeva. B. R. Iofis, E. D. Fahl.

**For citation:** Lesovichenko A. M. Pedagogical Meanings of M. Ravel's Opera-Ballet "The Child And Magic" and It's Stage Implementation. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 1, pp. 86–99 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-86-99.

## Введение

Среди сочинений «о детях» и одновременно «для слушания детьми» опера-балет «Дитя и волшебство» [1], определяемая Морисом Равелем как лирическая фантазия в двух картинах, занимает одно из самых заметных мест. Это весьма своеобразное произведение и в жанровом, и в стилистическом, и в образном отношениях. Благодаря либретто, созданному Колетт (Сидони-Габриэль Колетт использовала фамилию в качестве литературного имени и так подписывала свои произведения), М. Равель получил возможность средствами феерии достичь ощущения волшебной красочности, причудливости происходящего, зримой конкретности отдельных персонажей. Подобно многим сочинениям о детях, произведение не лишено иронического налёта, но, в целом, образный строй оставляет впечатление поэтичности, доброго юмора, света и красоты. Принципиально важной особенностью оперы-балета «Дитя и волшебство», возможно, впервые проявившейся в крупном музыкально-театральном опусе, является наличие сформированной воспитательной концепции. В некотором смысле можно сказать, что это воплощённая в художественных образах разработка по проблемам педагогики.

Опера-балет Равеля не раз становилась предметом рассмотрения в музыкаловедческих трудах. Можно вспомнить монографии таких авторов как И. И. Мартынов [2], В. В. Смирнов [3], В. Б. Жаркова [4], Й. ван Аккер [5], С. Губо [6], М. Марна [7], М. Шильмёллер [8], В. Янкевич [9], исследования В. В. Басс [10], П. Бикбаевой [11], О. Гагариной [12], И. С. Захарбековой [13] и др. Однако педагогический

аспект в них затронут мало, поэтому представляется целесообразным рассмотреть произведение в указанном ключе. Некоторые акценты анализа в педагогическом ракурсе музыкальных произведений, предназначенных для детской аудитории, были намечены нами в предыдущих публикациях [14; 15; 16], но не развивались в качестве основной задачи. В настоящей работе мы считаем необходимым сосредоточить внимание на тех сторонах содержания оперы-балета, которые имеют отношение к теории воспитания, проблеме становления нравственных и эстетических представлений юного человека. Данный аспект особенно важен в процессе музыкально-исторической подготовки учителей музыки в контексте формирования у них готовности к осуществлению воспитательной деятельности средствами учебного предмета. Для выявления неочевидных смыслов, заложенных в произведении, целесообразно обратиться не только к его партитуре, но и к осуществлённым постановкам, где можно обнаружить интересные для нас решения.

## Педагогические смыслы в либретто оперы-балета М. Равеля

В принципе, воспитательный смысл изначально закладывался в литературном первоисточнике. Автор либретто — одна из самых знаменитых писательниц Франции — не занималась педагогикой. Не отличалась она и высокой нравственностью в традиционном смысле. Вместе с тем Колетт имела сложившиеся консервативные представления о воспитании детей, и это нашло отражение в сочинении, названном писательницей «Дивертисмент для моей дочери» (только решительное

непринятие Равелем такого названия привело к появлению окончательного наименования – «Дитя и волшебство»).

Сказка строится вокруг образа непослушного мальчика, который буйствует, будучи наказанным матерью за недостойное поведение. Казалось бы, педагогика на этом заканчивается, потому что Мама появится ещё раз только в самом конце спектакля. Однако в каждой сцене есть какая-нибудь деталь, имеющая назидательный характер.

Так, две начальные сцены первой картины построены как тезис и анти-тезис процесса воспитания. В сцене с Матерью показана мирная благоустроенная спокойная жизнь, лишь слегка поколебленная злобой Мальчика, которая проявляется, по сути, в ничтожных нарушениях порядка. За них и налагается весьма нестрогое наказание. В присутствии матери ребёнок не производит впечатления трудновоспитуемого. Но оставшись наедине, он превращается в неуправляемого разрушителя. В педагогическом смысле, обозначена роль воспитателя в процессе взросления: нет наставника – нет ничего. Всё поломано и сокрушено.

Показательно, что причина буйства кроется в нежелании учить уроки, то есть подчиняться учебному распорядку. На чём конкретно мальчик вымещает злобу? Разбивает чайник и чашку, ранил белку в клетке, тянет кошку за хвост, машет кочергой и опрокидывает ударом ноги кипятыльник в огонь, рвёт в лоскутья обои, выдёргивает маятник из больших часов, раздирает книги и тетради.

Колетт выбирает такие объекты, значение которых велико в жизни маленького человека, которые годами участвовали в формировании его личности, то есть выполняли воспитательную функцию. В последующих сценах

ожившие испорченные вещи выражают ребёнку презрение именно на правах обиженных воспитателей. Кресло не желает служить злему Мальчику, оно удаляется и танцует менуэт с Кушеткой. Изувеченные Часы горько жалуются на судьбу и беспрестанно звонят. Чайник и Чашечка из китайского фарфора с издёвкой предлагают попить чай из разбитой посуды. Огонь плюёт в лицо ребёнку искрами. Пастухи и Пастушки с разодранных обоев безразличны к мальчику. В воспитании они не были активными участниками. Это фоновые фигуры, скорбящие, что должны разлучиться, оказавшись на разных клочках бумаги. Принцесса из любимой, но порванной книжки должна исчезнуть, ведь её теперь никто не сможет защитить: утеряны волшебные ожерелье и меч. Ребёнок тщетно умоляет Принцессу остаться с ним, но злые силы похищают его мечту. Мальчик страдает и переживает самые сокровенные моменты своей жизни.

Показательно, что Принцесса ассоциируется с книгой – важнейшим средством воспитания. Иное, но ещё более определённое педагогическое значение имеет другой персонаж – Старичок, олицетворяющий собой учебник арифметики, сопровождаемый Цифрами. Он бормочет фразы из задач, бессмысленные и хаотичные, поскольку задачник тоже испорчен.

Известно, как важно для развития душевного строя человека общение с природой, с животными. Первая картина завершается любовным дуэтом чёрного Кота и белой Кошечки, которые не обращают никакого внимания на Мальчика и отказываются играть с ним. Оглушённый всем увиденным и пережитым, ребёнок полон страха, в его душе появляются первые ростки раскаяния.

Последняя сцена служит переходом ко второй картине, полностью посвящённой взаимоотношениям Мальчика с миром природы. Она развёртывается в саду, лунной ночью. Здесь звучит музыка растений, насекомых, лягушек, хохот сов, шёпот ветерка и пение соловья. Дерево стонет и жалуется на рану, нанесённую ножом ребёнка. Ему вторят другие деревья. Кузнечик, одиноко летая, отчаянно и безуспешно ищет свою подругу: ребёнок поймал её вчера и наколол на булавку. Летучая мышь спрашивает у Мальчика, кто же теперь кормит малышей, мать которых он убил ударом тонкого хлыста. Обобщённо говоря, всё это относится к кругу вопросов экологического воспитания.

Видя своё одиночество и всеобщую враждебность к себе, Мальчик впадает в беспокойство. В этот момент звери и деревья нападают на злого ребёнка. Разыгрывается жестокая битва, в которой агрессия охватывает уже всех участников событий, даже ещё недавно добрых и слабых. Перепуганный, полный жалости и раскаяния Мальчик неожиданно даже для себя самого перевязывает раненную лапку Белке. Растроганные этим милосердным поступком ранее обиженные звери и другие существа прощают и ласкают его. Они подносят измученного ребёнка ближе к дому и помогают ему позвать Маму. Произведение заканчивается торжественным гимном зверей: они воспевают доброту Мальчика. Это тихая кульминация всей оперы, в которой звучит главный смысловой мотив спектакля — мотив раскаяния, прощения и любви. Педагогическая составляющая очевидна: одно доброе действие искупает все злостные. Восстанавливается гармония и мир. В этом контексте показательно возвращение к Маме — символу организованной

жизни по правилам, против которых восставал мальчик.

Сказка, сочинённая мадам Колетт, бесспорно занимательна, хотя к ней можно отнести слова Р. Гайма: «Недостаток почти всех сказок, не выросших из корня народных преданий, заключается в определённости их смысла, в том, что они задаются слишком серьёзной целью и обнаруживают слишком зрелое умственное развитие» [17, с. 89]. Прямолинейную назидательность либретто можно было бы считать художественной слабостью, но волшебные превращения, представленные в тексте, компенсируют её, придают сюжету занимательность и подлинную поэтичность.

#### **Музыкально-драматургическая интерпретация педагогических идей**

М. Равель, взяв в работу предложенный текст, увлёкся, конечно, не педагогическими смыслами. Как заметил Ролан-Манюэль: «Каждый из них (авторов — А. Л.) творил волшебный мир по своему разумению. Колетт его приручала, а Равель — оставался самим собой» [18, с. 89].

Не являясь педагогом, композитор вряд ли мог заинтересоваться назидательными аспектами. Воспоминания о проблемах собственного взросления, переживания детства, архетипические глубины, открывающиеся при обдумывании сюжета — вот, на что могла отозваться его фантазия.

Тем не менее литературная основа никуда не делась. Музыкальное воплощение осуществлено на материале того текста, который был предложен (несколько откорректированного). Композитор весьма скромно писал о своей работе над произведением, что его интересовало развитие мелодического

начала в пении [19, с. 235]. Наверняка, дело было не только в этом. Ролан-Манюэль отмечает, что «Колетт героически сделала свои фразы лаконичными и приспособила интригу к требованиям музыкальной драматургии» [18, с. 90]. Это говорит о том, что у композитора было собственное ясное понимание идеи произведения, отличное от изначально заданной автором либретто.

Драматургия оперы, при всей фантазмагоричности и калейдоскопичности происходящего, рационально выверена. Сценическое развитие осуществляется поэтапно: от реалистической картины в комнате ребёнка, где подчёркнуты конкретные детали (забрызганный чернилами ковёр, оторванный маятник у часов) через сказочное одушевление бытовых предметов (сцена Кресла и Кушетки, монолог Часов, дуэт Чайника и Чашки) к миру книг, искажённому в результате разрушительных действий Мальчика. Переходным моментом между пространством комнаты ребёнка и героев книг является сцена Огня и пепла.

События, которые разворачиваются «на природе», представлены в новом и страшном пространстве фантазий и психических состояний Мальчика, причём совершенно не ясно, как ребёнок туда попадает. Является ли это продолжением «книжной» линии или происходит волшебное перемещение, «выпадение ребёнка из мира Дома в Иное Пространство» [20, с. 56] – в сад? Авторская ремарка: «стены раздвигаются, потолок исчезает», – не позволяют разъяснить проблему. Представляется, что в этой чисто внешней сценической особенности отражена «раннедетская проблема слитности двух миров в восприятии ребёнка: мира видимого и спроецированного на него как на экран мира психических событий» [Там же, с. 57].

Возрастной кризис личности (в тексте даже указан возраст героя – семь лет) – ещё один, психологический, аспект этой волшебной истории. Возможно, главный для М. Равеля. Представляется, также, что волшебство всех превращений предметного мира, происходящих в опере, является отражением анимизма детского сознания, но не оно здесь главное. Наиважнейшее событие – чудо внутреннего преобразования Мальчика, произошедшее в результате всех пережитых потерь, пробуждения чувства жалости, сострадания, любви и сильнейшего раскаяния. Назидательные идеи растворяются в психологическом поиске.

Если в первой картине преобладают конкретизированные образы и отсюда сольные формы музыкальной организации (что не исключает хоровых вкраплений: хоры Пастухов и Пастушек, Цифр), то во второй – приоритет за хоровыми решениями. Всё выглядит крупнее, масштабнее. Результаты разрушительной деятельности ребёнка осуждаются не только единичными пострадавшими, но уже всей природой, то есть выявляется экологический ракурс процесса воспитания.

Композитор драматургически точно осуществляет перевод сюжетного развития на новый уровень: вторая картина составляет последнюю треть композиции. Её начало приблизительно совпадает с точкой золотого сечения. Если бы этого не было сделано, произведение превратилось бы в дивертисмент сцен, не направленных к цели, поскольку сказочное, анимационное содержание первой картины создаёт предпосылки для подобного решения. Если бы вторая картина была по объёму больше первой или равна ей, композиция утратила бы динамизм, приданный ей цепочкой контрастных образов первой картины.

Главным действующим лицом, постоянно присутствующим на сцене, является мальчик – Дитя (отсутствие имени лишь подчёркивает универсальное значение этой музыкально рассказанной притчи). Его образ раскрывается во множестве оттенков – раздражённый и мечтательный, истерический и торжествующий, сожалеющий и озлобленный, восхищённый, растерянный, решительный, огорчённый, ласковый. Показательно, что протяжённые монологические высказывания характеризуют Дитя только в начале. Далее его реплики звучат либо между эпизодами, либо вкрапливаются внутрь сцен, образуя диалоги (с Принцессой, с Летучей мышью, с Белкой).

Все остальные персонажи имеют по одному достаточно замкнутому эпизоду, в котором проявляется как общая характеристика, так и эмоциональное состояние в конкретный момент. Например, воздушно-поэтические краски образа Принцессы затемнены печалью воспоминаний о мире, разрушенном мальчиком. В сцене кошачьего концерта запечатлены как гибкость и мягкость повадки, так и восторг персонажей от встречи.

Важна роль и коллективных героев (лягушек, деревьев, зверей), изображаемых во второй картине преимущественно хоровыми средствами. Здесь меньшее значение имеют изобразительные краски (звукоподражание использовано только при характеристике лягушек). На первый план выходит смысловая идея: осуждение, месть, затем прощение. К концу портретные характеристики исчезают совсем. Заключительная хоровая сцена выстроена предельно действенно. В центре её – эпизод драки, который завершается пятиголосной фугой «Он хороший мальчик и умный». Это апофеоз всего произведения.

Яркость и рельефность образов обусловлена изысканностью композиторской техники и профессиональным мастерством автора. Именно прекрасная музыка оперы-балета побуждает слушателей к сочувствию персонажам, позволяет взглянуть на мир их глазами. Музыкальный язык оперы богат и разнообразен, связан с различными традициями, но вместе с тем он, несомненно, един стилистически. Здесь можно обнаружить многие приёмы, уже использованные композитором в сочинениях, созданных ранее. Этот вопрос достаточно подробно разработан в музыковедении. Наиболее полная характеристика музыкального языка оперы-балета дана в книге В. Б. Жарковой, где произведению Равеля посвящена отдельная большая глава «В направлении сокровенных желаний. Лирическая фантазия “Дитя и волшебство”» [4, с. 378–451]. В настоящей статье упомянем лишь о некоторых особенно заметных средствах выразительности, создающих условия для реализации педагогических акцентов.

Так, в сцене «разрушения» основу музыкального языка составляют квартетно-квинтовые блуждания и переливы по звукам пентатоники, которые встречаются у композитора ещё в ранний период творчества (например, в вокальной поэме «Азия»). Слышны они и в его детской музыке – фортепианном цикле «Моя Матушка-Гусыня». Однако коннотации там другие: где-то главенствующее значение приобретают ориентальные образы, где-то в центре внимания оказывается бесстрашие. В разбираемом сочинении упомянутые средства, возможно, отражают бессмысленность девиантного поведения мальчика, но также не исключено, что прав и М. Шильмёллер, отметивший,

что в цепочках квинт содержится ирония по поводу запретов параллелизмов в школьных заданиях [8].

Галантный стиль сцены «Кресла и Кушетки» очень напоминает танцевальные формулы «Благородных и сентиментальных вальсов». Жёсткие средства монолога Часов находятся в сопряжении с драматическими страницами партитуры хореографической поэмы «Вальс». В ряде случаев, композитор обращается к бытовым пластам музыкального творчества. Не случайно он сам указывает, что трактовал сюжет «в духе американской оперетты». Так, комическим «китайским колоритом» пронизан таити-фокстрот сцены «Чайника и Чашки».

Важным выразительным средством являются всевозможные полиструктуры: политональные сопряжения, например, Cес–F в упомянутой сцене «Чайник-Чашка», черноклавишная пентатоника и белоклавишная диатоника в моменте уничтожения вещей молотком, образная полипластовость эпизода огня с пеплом и т. д. Подобные приёмы тоже встречались в ранее созданных композициях Равеля, в частности, в упомянутом выше цикле «Моя Матушка-Гусыня». Однако здесь смысловое значение этих средств иное. Они воспринимаются как выражение внутренней дисгармонии событий.

Музыкальная ткань гибко «реагирует» не только на появление новых персонажей, но на каждую реплику героев. Сам композитор считал, как уже отмечалось, что основная смысловая нагрузка в этом сочинении ложится на вокальное начало, но живописно-колористическая оркестровая ткань при этом не представляется менее значимой: она не уступает в выразительности и характеристичности партиям

солистов и хора и образует с ними единое образно-смысловое целое.

Силой своего таланта и мастерства композитор заставляет слушателя почувствовать воспитательную идею произведения как личный жизненный опыт, иначе сказка так и осталась бы отвлечённым назиданием.

### **Опера-балет «Дитя и волшебство» в контексте педагогических концепций XX века**

В опере-балете «Дитя и волшебство» поставлен ряд вопросов, до тех пор не возникавших в музыке, ориентированной на данную возрастную категорию. Пожалуй, впервые столь отчётливо сфокусировано внимание на проблеме детской агрессии, её причинах и возможных формах проявления. С одной стороны, очень ясно демонстрируется цепная реакция зла и насилия, с другой — показано, что разрушительная энергия, возникающая у маленького человека, не стойкая, не сущностная: это лишь защитное средство противодействия глубоко скрытым проблемам его взаимоотношений с миром. Наблюдая плоды своего поведения, Мальчик начинает жалеть о содеянном (например, в сцене с Принцессой), раскаивается и страдает от одиночества, когда видит, что звери не обращают на него внимания, наконец, проявляет заботу о раненой Белке.

Согласно авторской ремарке, в начале действия появляется лишь рука Матери, подающая Ребёнку завтрак. Это указывает на отчуждённость и формализованность в отношениях матери и сына, более характерных в субординации учитель — ученик. В педагогических концепциях начала XX века (Р. Штайнер [21], Дж. Дьюи [22],



М. Монтессори [23], С. Френе [24]) остро ставился вопрос о степени допустимости отчуждения в учебном процессе.

Сочинение М. Равеля подспудно затрагивает те же проблемы. Несмотря на фактическое отсутствие взрослых как персонажей на сцене, именно к ним обращена мысль о необходимости быть терпимыми. Важно прощать детей при первых признаках раскаяния (даже, если ребёнок склонен к самым жестоким формам агрессии). В воспитании приоритет за любовью, пониманием и жалостью перед наказанием. Наказание Матери положительно никак не отразилось на настрое Мальчика, а лишь усугубило ситуацию. Таким образом, можно говорить, что сочинение адресовано не столько детям, сколько взрослым. Это матрица педагогики ненасилия.

Тем не менее смысловая задача процесса воспитания представлена в произведении неизменной: юная личность должна быть сформирована в соответствии с нормами общества, в котором человек находится. Стихийный необузданный порыв разрушительной злости, который Мальчик ощущает как акт свободы, приводит только к страданию, потере опоры в жизни, торжеству хаоса и неопределённости. Это недопустимо, потому что влечёт за собой утрату самоидентичности человека, пробуждает хтонический протест, опасный для существования мира.

Кроме того, в опере-балете отчётливо прочитываются возможности экологического воспитания: боль испытывают не только животные, но и деревья, всё живое боится попасть в клетку, при этом возможность рассмотреть красивые глаза белки вовсе не оправдывает лишение её свободы. Первые сцены акцентируют вопросы

экологии культуры, зависимости человека не только от природных сил, но и от предметов, созданных его руками: поломанные часы уже не могут регулировать жизнь человека, и это грозит ему полным хаосом, разорванная книга создаёт бессмыслицу в мыслях.

### **Сценические и кинематографические интерпретации произведения М. Равеля как осмысление педагогической идеи**

«Дитя и волшебство» заставляет задуматься о многих проблемах бытия. За счёт коррекции сюжета, осуществлённой Равелем, сглаживаются морализаторские акценты, педагогическое воздействие обеспечивается через яркую художественную образность. Это делает оперу-балет одним из самых значительных сочинений в сфере детской музыки и формирует обширное поле для режиссёрских интерпретаций.

Почти за столетие сценической жизни произведение получило большое, вряд ли доступное исследовательскому охвату, количество постановочных решений [25]. Есть образцы только оперной и только балетной реализации, есть экранные версии. Разумеется, постановщики дали множество вариантов смыслового прочтения партитуры. Многих интересует только показ необычных образов. Кого-то вдохновляет возможность обсуждения вопроса свобода – подчинение. Некоторые сосредоточены на проблемах психологического плана. В отдельных постановках виден также и педагогический поиск. Рассмотрим несколько работ, в которых именно эта составляющая присутствует (далеко не каждый режиссёр обращает на неё внимание).

Имеет смысл начать с Ленинградского телефильма 1965 года, поставленного

режиссёром В. Рошиным и балетмейстером К. Боярским [26].

Это чёрно-белая лента, фиксирующая исполнение драматическими и балетными артистами всех волшебных превращений. Музыкальный текст — закадровый. Широко задействованы комбинированные съёмки. Выступление каждого персонажа проработано до мельчайших деталей и создаётся впечатление его внутренней закруглённости. Тем не менее визуальная композиция получилась достаточно связанной благодаря постоянно присутствующему крупноплановому образу Мальчика. Весьма необычно представлен выход из пространства комнаты в сад, который выглядит замкнутым (специфика павильонных съёмок). Деревья в декорациях имеют вид человеческих фигур. Бабочки, Лягушки и др. предстают в виде антропоморфных образов.

Режиссёр не делает попытку (вполне возможную в телесъёмках) придать натуралистический вид природным существам. В результате возникает ассоциация с дантовым адом. Выход из дома в природу читается как переход в иную реальность, которая наполнена теми же смыслами, что и пространство человеческого жилища. Отсюда выявляется и воспитательный аспект. Как бы ты не стремился к свободе — всё равно не выйдешь из мира, в котором существуешь, а если выйдешь, то попадёшь в аналогичный, где действуют законы, подобные человеческим. Поэтому надо научиться жить по правилам, принятым в обществе.

Весьма интересным представляется балетный спектакль Нидерландского данс-театра, поставленный Иржи Килианом в 1984 году [27]. Пение звучит за кадром, оркестр не показывают

(возможно, постановка осуществлена под фонограмму). За счёт пластических решений получается очень цельный драматургический комплекс, где движения позволяют находить дополнительные смыслы к тем, которые заданы литературным текстом и музыкой. Педагогический компонент здесь подчеркнут огромной фигурой Матери, по которой Мальчик в последней сцене буквально взбирается наверх.

Стоит обратить внимание на работу Лионского театра (режиссёр Л. Лангри, 1999) [28]. Здесь Мальчик в первой сцене показан страдающим, мучающимся в своей комнате, напоминающей тюремную камеру. Его агрессия воспринимается как бессильный протест, а сцены волшебства — способ выхода из однообразного существования. В этом есть определённое расхождение со смыслами, заложенными в партитуре, но выстраивается собственная логика преодоления психологических проблем ребёнка. Мальчик возвращается к Матери, пресытившись общением с волшебными личностями.

Спектакль театра-студии Хелены Са-и-Коста, Порту, 2013 (постановщик К. де Оливейра) [29] при всех недостатках исполнения, характерных для учебного коллектива, получился весьма оригинальным. Очень интересно решён образ Матери. Сцена разделена на две неравные части. В правом углу, сбоку от оркестровой ямы, сделано подобие кабинета, где в центре стоит стол, за которым на протяжении всего спектакля сидит Мать. В первой картине Мальчик общается с ней через экран, куда транслируется съёмка её обращения к сыну из кабинета. Режиссёр удачно реализовал замысел авторов оперы. Напомним, что согласно ремарке, на сцене должны быть видны только её

руки. Именно это осуществлено в спектакле. В конце постановки, которая заканчивается словом «Мама», снова показывают на экране съёмку из кабинета. Раздаётся inferнальный хохот Матери. Очевидно, постановщики спектакля показали, что Мать видит всё, происходящее с её сыном, но не вмешивается. Почему она так странно хохочет — сказать трудно. То ли это такое специфическое выражение радости по поводу возвращения сына, то ли режиссёр имел в виду какой-то иной образ. Тут напрашивается выход в область религиозных аналогий, в принципе уместных в контексте культурных традиций католической Португалии. Однако дальнейшее развитие данной темы — задача для другого исследования.

### Заключение

Любопытно, что композитор выбирает для своего опуса жанр оперы-балета, хотя первоначально предполагал сделать симфоническое сочинение. Видимо, Равель счёл важным сохранить словесное содержание непосредственно в тексте музыкального произведения, что позволяют средства оперы. Однако почему он обратился к жанровому синтезу? Идею волшебных превращений можно было осуществить средствами художественного оформления, использования режиссёрских решений. Возможно, композитор чувствовал в балете как виде искусства что-то подобное тому, о чём в те же годы писал Е. Замятин: «Почему танец красив? Ответ: потому что это несвободное движение, потому что весь глубинный смысл танца именно в абсолютной, эстетической подчинённости, идеальной несвободе. И если

верно, что наши предки отдавались танцу в самые вдохновенные моменты своей жизни (религиозные мистерии, военные парады), то это значит только одно: инстинкт несвободы издревле органично присущ человеку...» [30, с. 10]. В организации художественного текста, посвящённого педагогическому вопросу, применение балета задаёт смысловой подтекст приоритета структурированного уклада жизни перед неорганизованными проявлениями вседозволенности.

Сочинения М. Равеля нередко содержат серьёзные смыслы и позволяют находить важные идеи для решения жизненных проблем. В частности, это относится к немногочисленным композициям круга детской музыки, где всегда присутствуют педагогические аспекты. Помимо оперы-балета «Дитя и волшебство» стоит снова вспомнить богатейший в интересующем нас плане цикл пьес «Моя Матушка-Гусыня», а также вокальную композицию «Рождество игрушек». Могут быть поставлены вопросы воспитания и при рассмотрении других произведений. Здесь открывается возможность для исследований в области теории музыкально-исторического образования. Для формирования профессионального тезауруса учителей музыки в равной степени важно знание как самой музыки, так и возможностей обращения к ней для воспитания детей. Наследие Равеля интересно в обоих смыслах. Более того, влияние его творчества чувствуется в произведениях педагогической направленности у разных композиторов (например, Ф. Пуленка, Ж. Вьенера, Э. Вила-Лобоса). Нам представляется, что данная научная проблематика может быть весьма перспективной.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Равель М.* Дитя и волшебство. Клавир. М.: Музыка, 1965. 115 с.
2. *Мартынов И. И.* Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.
3. *Смирнов В. В.* Морис Равель и его творчество. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
4. *Жаркова В. Б.* Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев: Автограф, 2009. 528 с.
5. *Ackere M. van.* Maurice Ravel. Bruxelles: Elsevier. 1957. 216 p.
6. *Goubalt C.* Maurice Ravel. La jardine féerique. Paris: Minerve, 2004. 357 p.
7. *Marnat M.* Maurice Ravel. Paris: Fayard, 1995. 828 p.
8. *Schilmöller M.* L'Enfance retrouve a volonté Etude esthétique et analytique de L'Enfant et les Sortilèges de M. Ravel. Paris, Éditions du Seuil 1995. 87 p.
9. *Jankelevich V.* Ravel. Paris: Éditions du Seuil, 1995. 187 p.
10. *Басс В. В.* Танцевальность как один из стилиобразующих факторов в творчестве М. Равеля // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки. 2006. № 2–3. С. 239–242.
11. *Бикбаева П.* Герменевтика музыкального текста (на примере оперы «Дитя и волшебство» М. Равеля // Русская антропологическая школа. Труды. М.: РГГУ, 2004. Т. 1. С. 392–419.
12. *Гагарина О.* О некоторых интерпретациях пасторальной темы в детской балетной музыке начала XX века (на примере творчества К. Дебюсси и М. Равеля) // Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. 2018, № 14. С. 203–210.
13. *Захарбекова И. С.* Художественный мир музыкально-театральных сочинений М. Равеля: основные константы // Музыкаведение. 2013. № 10. С. 36–42.
14. *Лесовиченко А. М.* Детская музыка как область композиторского творчества. Саарбрюккен: LAP, 2012. 296 с.
15. *Лесовиченко А., Фаль Е.* Детская музыкальная литература. Ч. 1. Новосибирск: НИПКиПРО, 2001. 92 с.
16. *Лесовиченко А. М., Фаль Е. Д.* Детская музыка. XX век. Новосибирск: НИПКиПРО, 2017. 124 с.
17. *Гайм Р.* Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб.: Наука, 2006. 893 с.
18. *Ролан-Манюэль.* Морис Равель. Киев: Музична Україна, 1975. 144 с.
19. Равель в зеркале своих писем / сост. М. Жерар, Р. Шалю. Л.: Музыка, 1988. 211 с.
20. *Осорино М. В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб.: Питер, 1999. 288 с.
21. *Штайнер Р.* Принципы вальдорфской педагогики. Методика обучения и необходимые условия воспитания. М.: Энигма, 2018. 160 с.
22. *Дьюи Дж.* От ребёнка – к миру, от мира – к ребёнку. М.: Карапуз, 2009. 348 с.
23. *Монтессори М.* Помогите мне это сделать самому. М.: Карапуз, 2000. 272 с.
24. *Френе С.* Избранные педагогические сочинения. М.: Прогресс, 1990. 304 с.
25. *Жаркова В. Б.* «Дитя і чари» М. Равеля на сучасній оперній сцені // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2013, № 2, С. 79–86.
26. *Равель М.* «Дитя и волшебство». URL: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/2167/15549.html> (дата обращения 27.03.2021).
27. *Равель М.* «Дитя и волшебство». Ravel M. L'Enfant et les Sortilèges. URL: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/2167/1720.html> (дата обращения 27.03.2021).
28. *Равель М.* Дитя и волшебство». Ravel M. L'Enfant et les Sortilèges. Lion 1999. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JbqySviU4YQ> (дата обращения 27.03.2021).

29. Равель М. «Дитя и волшебство». Ravel M. *L'Enfant et les Sortilèges*. Teatro Helena Sá e Costa. URL: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/2167/30742.html> (дата обращения 27.03.2021).
30. Замятин Е. Мы. Хаксли О. О дивный новый мир. М.: Художественная литература, 1989. 351с.

*Поступила 01.03.2020; принята к публикации 28.03.2021.*

*Об авторе:*

**Лесовиченко Андрей Михайлович**, ведущий научный сотрудник Научно-аналитического отдела Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация, 125000), доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, [lesovichenko@mail.ru](mailto:lesovichenko@mail.ru)

*Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.*

## REFERENCES

1. Ravel M. *Ditya i volshebstvo* [*L'Enfant et les Sortilèges*]. Klavir. Moscow: Muzyka Publ., 1965. 115 p. (in Russian).
2. Martynov I. I. *Maurice Ravel*. Moscow: Muzyka Publ., 1979. 335 p. (in Russian).
3. Smirnov V. V. *Maurice Ravel i ego tvorchestvo* [*Maurice Ravel and His Work*] Leningrad: Muzyka Publ., 1981. 224 p. (in Russian).
4. Zharkova V. B. *Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskax smysla poslaniya Mastera)* [*Walks in Maurice Ravel's Musical World (in Search of the Meaning of the Master's Message)*]. Kiev: Avtograf Publ., 2009. 528 p. (in Russian).
5. Ackere M. van. *Maurice Ravel*. Bruxelles: Elsevier. 1957. 216 p.
6. Goubalt C. *Maurice Ravel. La jardine féerique*. Paris: Minerve, 2004. 357 p.
7. Marnat M. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard, 1995. 828 p.
8. Schilmöller M. *L'Enfance retrouve a volonté Etude esthétique et analytique de L'Enfant et les Sortilèges de M. Ravel*. Paris, Éditions du Seuil 1995. 87 p.
9. Jankelevich V. *Ravel*. Paris: Éditions du Seuil, 1995. 187 p.
10. Bass V. V. Tanceval'nost' kak odin iz stileobrazuyushhix faktorov v tvorchestve M. Ravelya [Danceability as One of the Style-Forming Factors in the Work by M. Ravel]. *Bulletin of Krasnoyarsk State University named after V. P. Astafiev*. 2006, no. 2–3, pp. 239–242 (in Russian).
11. Bikbaeva P. Germenevtika muzykal'nogo teksta (na primere opery «Ditja i volshebstvo» M. Ravelya [Hermeneutics of the Musical Text (on the Example of the Opera “L'Enfance et les Sortilèges” by M. Ravel)]. *Russkaya antropologicheskaya shkola. Trudy* [The Russian Anthropological School: Works]. Moscow: RGGU Publ., 2004, vol. 1, pp. 392–419 (in Russian).
12. Gagarina O. O nekotorykh interpretatsiyakh pastoral'noj temy v detskoj baletnoj muzyke nachala XX veka (na primere tvorchestva K. Debjussi i M. Ravelja) [On Some Interpretations of the Pastoral Theme in Children's Ballet Music of the Early Twentieth Century (on the Example of the Works of C. Debussy and M. Ravel)]. *Music in the System of Culture Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*. 2018, no. 14, pp. 203–210 (in Russian).
13. Zakharbekova I. S. Khudozhestvennyj mir muzykal'no-teatral'nykh sochinenij M. Ravelja: osnovnye konstanty [The Artistic World of Musical and Theatrical Compositions by M. Ravel: the Main Constants]. *Muzykovedenie* [Music Study], 2013, no. 10, pp. 36–42 (in Russian).

14. Lesovichenko A. M. *Detskaja muzyka kak oblast' kompozitorskogo tvorchestva* [Children's Music as a Field of Composer's Creativity]. Saarbrücken: LAP, 2012. 296 p. (in Russian).
15. Lesovichenko A., Fal' E. *Detskaya muzykal'naya literatura* [Children's Music Literature]. Part 1. Novosibirsk: NIPKiPRO, 2001. 92 p. (in Russian).
16. Lesovichenko A. M., Fal' E. D. *Detskaya muzyka. XX vek* [Children's Music. XX c.]. Novosibirsk: NIPKiPRO Publ., 2017. 124 p. (in Russian).
17. Haym R. *Romanticheskaya shkola. Vklad v istoriyu nemetskogo uma* [Die romantische Schule: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes] SPb: Nauka Publ., 2006. 893 p. (Translated in Russian)
18. Roland-Manuel. *Maurice Ravel*. Kiev: Muzichna Ukraina Publ., 1975. 144 p. (in Russian).
19. *Ravel' v zerkale svoih pisem* [Ravel in the Mirror of Own Letters] Comp. M. Zherar, R. Shalyu. Leningrad: Muzyka, 1988. 211 p. (in Russian).
20. Osorina M. V. *Sekretnyj mir detej v prostranstve mira vzroslykh* [The Secret World of Children in the Space of the Adult World.]. Saint-Petersburg: Piter Publ., 1999. 288 p. (in Russian).
21. Steiner R. *Printsipy val'dorfskoj pedagogiki. Metodika obuchenija i neobkhodimye uslovija vospitanija* [Principles of Waldorf Pedagogy]. Moscow: Enigma Publ., 2018. 160 p. (in Russian).
22. Dewey J. *Ot rebjonka – k miru, ot mira – k rebjonku* [From the Child to the World, from the World to the Child]. Moscow: Karapuz Publ., 2009. 348 p. (in Russian).
23. Montessori M. *Pomogi mne jeto sdelat' samomu* [Help me to Make it Myself]. Moscow: Karapuz Publ., 2000. 272 p. (in Russian).
24. Freinet C. *Selected Pedagogical Essays*. Moscow: Progress Publ., 1990. 304 p. (in Russian).
25. Zharkova V. B. "Ditya i chari" M. Ravelja na suchasni opernij sceni ["Child and the Enchantments" by M. Ravel on the Modern Opera Stage]. *Chasopis Nacional'noi muzichnoi akademii Ukraini im P. I. Chajkovs'kogo*. 2013, no, pp. 79–86 (in Ukrainian).
26. Ravel M. "Ditya i volshebstvo" [L'Enfant et les Sortilèges]. Available at: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/2167/15549.html> (27.03.2021).
27. Ravel M. "Ditya i volshebstvo" [L'Enfant et les Sortilèges]. Available at: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/2167/1720.html> (accessed: 27.03.2021).
28. Ravel M. "L'Enfant et les Sortilèges". *Lion 1999*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=JbqySviU4YQ> (accessed: 27.03.2021).
29. Ravel M. "L'Enfant et les Sortilèges". *Teatro Helena Sá e Costa*. Available at: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/2167/30742.html> (accessed: 27.03.2021).
30. Zamyatin E. *My*. [We] Huxley A. O divnyj novyj mir. [Oh Magic New World]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1989. 351 p. (in Russian).

*Submitted 01.03.2021; revised 28.03.2021.*

#### *About the author*

**Andrey M. Lesovichenko**, Leading Researcher at the Scientific-Analytical Department of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Bolshaya Nikitskaya St., 13/6, Moscow, Russian Federation, 125000), Doctor of Culturology, PhD of Art History, Professor, [lesovichenko@mail.ru](mailto:lesovichenko@mail.ru)

*The author has read and approved the final manuscript.*