

Сафиуллина Л.Г.

ОБРАЗЫ КУКОЛ В ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕСАХ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Детство – исключительно важный период в жизни человека, формирующий его индивидуальность, восприятие мира и многообразные связи с ним. Реальность, окружающая человека в детские годы, во многом определяет его будущее, выстраивает перспективу дальнейшего личностного роста. Мироощущение ребенка неразрывно связано с игрушками, среди которых особое значение отводится куклам.

Кукла - один из самых сложных и многозначных символов в искусстве и культуре, имеющий многовековую историю. Будучи главным спутником детства, кукла является универсальной моделью, с помощью которой дети познают окружающую действительность, постигают отношения между людьми, осваивают социальные роли. Кукла - это связующее звено между миром взрослых и миром ребенка. Но значение куклы далеко выходит за пределы детской жизни.

Издавна люди придавали кукле разные смыслы, видели в ней магическую силу, порой превращали в культ. В литературе куклу наделяли философской глубиной, что позволяло выходить на проблематику двойничества, оборотничества, маски. В поэзии этот образ нередко окрашен в трагические тона: брошенная, сломанная кукла олицетворяет крушение надежд, онтологическое чувство одиночества, боль и разочарование.

С середины XIX века тема игрушки активно проводится в музыкальном искусстве. Девочка, укачивающая свою куклу Тяпу, рисуется в вокальном цикле «Детская» М. Мусоргского. Мягкость, хрупкость образов волшебного сна куклы сочетается с повелительными интонациями девочки, «примеряющей» на себя роль матери.

Тема оживших кукол обыгрывается в сюжетах и музыке балетов XIX века: французской «Коппелии» Л. Делиба и австрийской «Фее кукол» Й. Байера. Драматургическое решение названных произведений не предполагает отражения зловещей мистики и душевной раздвоенности, свойственных, в частности, новелле «Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана, положенной в основу балета Делиба. Наоборот, воздушность и кокетливость вальса в «Коппелии» разрушает колдовские чары мастерски сконструированной красавицы, переводя

действие в комедийное русло. Иначе обстоит дело в опере Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана». Запечатленная в ней история любви главного героя к кукле Олимпии ставит перед размышлениями о чувствах истинных и иллюзорных, о природе глубоких человеческих страстей и бездушности не способного к любви существа. Гофмановские мотивы одушевляемых кукол находят достойное продолжение в балете «Щелкунчик» П.И. Чайковского, приоткрывая дверь в мир безграничной детской фантазии.

Но марионетки в музыкальных произведениях не только оживают, но и умирают – своей игрушечной, «невсамделишной» смертью, подготавливая ребенка к неизбежным утратам. Примером является «Похоронный марш марионетки» Ш. Гуно – эффектная оркестровая пьеса, название которой было использовано в одноименном романе американского писателя Фрэнка де Фелитта.

В конце XIX- начале XX вв. в театре усиливается интерес к марионетке как символу бесправного положения человека в руках всемогущей судьбы. Некоторые драматурги и режиссеры (например, М. Метерлинк, В.с. Мейерхольд) даже задумываются о полном упразднении актера на сцене и замене его куклой. Эти идеи проецируются и в музыкальное искусство.

Нешуточные страсти разгораются в балете И. Стравинского «Петрушка» между набитыми опилками героями ярмарочных представлений: Балериной, Петрушкой, Арапом. Полностью подвластные воле фокусника, они разыгрывают вечную историю любви и ревности. Однако дух страдающего Петрушки, грозящий фокуснику уже после окончания представления, словно преодолевает косную материю, утверждая свободу творчества и силу настоящего чувства.

Похожий сюжет лежит в основе детского балета «Ящик с игрушками» К. Дебюсси, но «кукольная тема» не отягощена здесь глубокой семантикой. Ситуация игрушечного любовного треугольника, пройдя острую стадию конфликта (поединок между Полишинелем и Деревянным солдатиком, перерастающий в настоящее сражение), мирно и счастливо разрешается (Кукла лечит раненого Солдатика, выходит за него замуж, рождает детей). Бытовые подробности в развитии романтической истории, словно срисованные с людей (в последней картине показываются поседевший Солдатик и располневшая кукла в окружении многочисленных отпрысков на фоне обустроенного фермерского хозяйства), подчеркивают юмористический характер происходящего. Персонажи обладают узнаваемыми жанровыми характеристиками: Кукла обрисована

вальсовыми интонациями, Солдатык – военными фанфарами, их дети – задорной полькой, Полишинель – скерцозным диссонирующим мотивом.

На кукольную тематику написано множество инструментальных пьес, предназначенных для слушания и исполнения детьми. Ярко образные, театральные, они вызывают большой интерес у учащихся фортепианного класса ДМШ и составляют неотъемлемую часть педагогического репертуара. На этом материале ученикам легче осваивать основные пианистические приемы, совершенствовать технические навыки, развивать образное мышление.

Кукольный герой в фортепианных пьесах идентифицируется по ряду атрибутивных и ситуативных признаков. В последующем анализе обратимся к основным положениям теории репрезентации героя в музыкальном произведении уфимского музыковеда Р.М. Байкиевой [2]. Согласно этой теории, первоначальное представление персонажа происходит вербально – в заголовке, емком в информативном отношении.

Заголовки пьес дифференцируют куклы по национальному признаку: Ц. Кюи воссоздает испанские игрушки, В. Ребиков – русские, Б. Мартину и Ф. Шмитт рисуют персонажей итальянской комедии дель арте, итальянской пасторальной драмы эпохи Ренессанса и французского народного ярмарочного театра. Программа, обозначенная в названии, влияет на музыкальный язык, передающий особенности национального мелоса. Так, например, Кюи в пьесе «Куколки: испанские марионетки» использует ритмоинтонационные обороты арагонской хоты с характерными синкопами и форшлагами на вторую долю. И хотя музыка, безусловно, принадлежит к страницам «русского Востока» (причем, наряду с испанскими, здесь угадываются и итальянские истоки), «иностранность», искрометный экзотизм этой музыки явственно ощущается уже с первых тактов произведения. Ребиков в фортепианной миниатюре «Кукла в сарафане», стилизуя русскую хороводную с ее плавностью и размеренностью, не только обращается к попевочному тематизму, но и к свойственным народной музыке параллелизмам в изложении темы. Последовательно проведенный на протяжении всей пьесы (в партиях правой и левой рук) принцип движения параллельными квинтами создает гармоническую терпкость звучания, осовременивая фольклорный прототип.

В названиях пьес порой обозначается материал, из которого изготовлены куклы, а также их конструктивные особенности: тряпичные («Тряпичная кукла» К. Крит), оловянные («Оловянный солдатик» Ю. Фалика), деревянные («Марш деревянных солдатиков»

П. Чайковского), заводные («Заводная кукла» Д. Шостаковича) куклы. Это накладывает отпечаток на пластику персонажей, задавая темп и ритм исполнения, определяя артикуляцию: от расслабленного свингования до чеканности строевого шага и подчеркнута механистической моторики.

В фортепианных миниатюрах кукла чаще всего выступает как герой-одиночка, вне коммуникативных процессов или же в паре со скрытым собеседником. При этом сюжеты пьес группируются вокруг антитез: покой – движение; живое – неживое. Это связано с самой природой куклы и стремлением в музыке либо запечатлеть присущую ей статичность, либо преодолеть ее. Изобразить куклу неподвижной, не нарушив законы музыкального искусства, процессуального по своей сути, оказывается возможным в ситуации сна. Образ спящей игрушки воссоздается в кантиленных пьесах, построенных на убаюкивающих интонациях колыбельной: «Кукла спит» К. Акимова, «Колыбельная куклы» К. Гурлитта, «Колыбельная» из цикла «5 легких пьес» для фортепиано в 4 руки «Куколки» А. Казеллы, «Кукла (Колыбельная)» из цикла для фортепиано в 4 руки «Игры детей» Ж. Бизе. Использование жанра колыбельной указывает на второго невидимого участника пьесы – хозяйку куклы, укачивающую свою любимицу. Абсолютного покоя кукла достигает в смерти («Похороны куклы» Чайковского). Несмотря на очевидную схожесть обоих состояний для неодушевленного персонажа (сон и смерть как вечный сон), их музыкальное воплощение в корне разнится. Вместо мягкой лирики – глубокая скорбь, вместо колыбельной – ритм траурного шествия, вместо распевных оборотов – глухо рокошущий пунктир.

Идея оживающей куклы, заимствованная прежде всего из музыкально-театральных сочинений, реализуется через энергичные фанфары («Пробуждение маленького солдата» А. Томази) или танец героя. Это насыщает произведение театральностью, усиливает ассоциативный аспект. Фанфары словно возвещают о начале кукольного представления, концентрируют внимание юных слушателей на чудесных преобразованиях, которые произойдут на их глазах. Неслучайно призывные сигналы «Маленького марша» открывают цикл «Куколки» А. Казеллы, фанфары «Марша» – «Детскую тетрадь» Шостаковича, выполняя функцию заставки (одушевления персонажей)¹. Эти пьесы написаны в характерной для прамбулы тональности до мажор, хотя и с имитацией нестройного

¹ «Детская тетрадь» Шостаковича замыкается пьесой «Заводная кукла», утверждая линию кукольности, намеченную в начальном Марше.

звучания театрального оркестрика. Отсюда – политональные эффекты у Казеллы.

Ожившая кукла, в соответствии с театральной логикой, начинает танцевать. В подобных пьесах возникают многочисленные переключки с балетными спектаклями. Иногда они носят очевидный характер, как, например, в цикле «Танцы кукол» Шостаковича, куда вошли адаптированные переложения музыки из балетов «Золотой век», «Болт» и «Светлый ручей». Все семь пьес, рассчитанные на любительское музицирование, обладают исключительной пластической выразительностью. В других случаях связь осуществляется опосредованно, на уровне художественно-эстетических аналогий. Как виртуозная сольная вариация звучит грациозный «Танец куклы» И. Берковича. Каскады то нисходящих, то восходящих ходов шестнадцатых, исполняемые в разных регистрах и с разной динамикой, создают эффект визуализации движения, удаления и приближения балерины. Рельефную «хореографическую партитуру» (с угадываемыми подскоками или даже гран батманом) имеет «Кукольный танец» А. Рюигрока.

В жанровом отношении наиболее распространенным вариантом кукольного танца является вальс. В качестве примеров приведем «Вальсирующую куклу» Э. Польдини, «Кукольный вальс» И. Хуторянского. В фортепианной сюите Б. Мартину «Марионетки» почти половина пьес решена в жанре вальса. В другом цикле - «Танцы кукол» Шостаковича – «Лирический вальс» и «Вальс-шутка» играют роль ключевых пьес. Трепетная вальсовость слышна и в миниатюре «Новая кукла» из «Детского альбома» Чайковского. Такое «возвышение» вальса в кукольных пьесах вполне объяснимо: кукла как воплощение идеализированных представлений о женском начале закономерно репрезентируется в самом романтическом танце. При этом кукольный вальс не всегда сохраняет присущую ему элегантность. Нередки случаи, когда он «деревенеет», обретает угловатость, назойливую шарманочность звучания («Кукольный вальс» Э. Денисова).

Достаточно часто кукла исполняет и подвижную польку. Ее четкий ритм с хорошо очерченными акцентами ассоциируется с заводным механизмом игрушки. Так, упомянутая выше «Заводная кукла» Шостаковича написана в духе польки. Ритмоформулы чешского танца использованы в портретной зарисовке «Кассандр» из цикла «Куклы» Ф. Шмитта, «Танце кукол» Т. Остена. Полька входит в жанровые сюиты «Куколки» Казеллы, «Танцы кукол» Шостаковича.

Менее употребимы в кукольном репертуаре танцы с «рваными» синкопированными ритмами: кэк-уок («Кукольный кэк-уок» Дебюсси), рэгтайм («Тряпичная кукла» Крит), шимми («Новая кукла» Мартину). Появление их в творчестве Дебюсси и Мартину свидетельствует об отражении в европейской детской музыке стилевых исканий начала XX века, связанных с обновлением музыкального языка и жанровой структуры за счет джазовых «вливаний». Интересна в этом отношении оппозиция старого и нового в цикле Мартину «Марионетки». Первая тетрадь этого сочинения открывается пьесой «Коломбина танцует» с ремаркой «В темпе вальса» - весьма ожидаемое в музыке представление традиционного персонажа итальянской комедии масок. Томную негу Коломбины рассеивает шумная «Новая кукла» с неукротимыми ритмами шимми, создающими эффект вторжения и соперничества героинь².

Если у Мартину американский танец становится олицетворением духа современности, символом наступления неизбежных перемен, то в «Тряпичной кукле» молодого ростовского композитора Кристины Крит обращение к жанру рэгтайма, наоборот, - это дань уважения прошлому, повод вспомнить не потускневшие от времени мелодии Скотта Джоплина.

Прямые аналогии с музыкой эпохи немого кино возникают в ансамблевой пьесе В. Коровицына «Куклы сеньора Карабаса»: в основе крайних разделов этого зажигательного канкана лежит мелодия из американской комедии 20-х годов «Золотая лихорадка». Музыка заимствована новгородским композитором из знаменитого «Танца с пирожками», блистательно исполненного Чарли Чаплиным. Кстати, гениальный актер выступил в этом фильме и как режиссер, и как сценарист, и как автор музыки. Название же произведения отсылает к повести-сказке А.Толстого, в свою очередь написанной по мотивам сказки К. Коллоди, а также к многочисленным экранизациям «Золотого ключика». В результате возникает широкое интертекстуальное поле, из которого учитель с учеником в процессе разучивания пьесы смогут выделить для себя ключевых персонажей.

В диалог со стилями прошлого вступают и другие авторы: «Вальс-шутка» Шостаковича апеллирует к «Музыкальной табакерке» Лядова;

² Ранее отмечалось, что кукольные пьесы по существу монологичны. Если даже в заголовке дано указание на нескольких героев, то все они выполняют одно действие: маршируют или танцуют. Возможность противопоставить персонажи друг другу появляется только в марионеточных циклах.

его же «Лирический вальс» - к вальсам Чайковского; «Коломбина поет» Мартину – к песням Грига.

Из других жанровых характеристик кукольных героев следует назвать марш («Марш солдатиков» Р. Шумана, «Марш кукол» Н. Жиганова), серенаду («Серенада кукле» Дебюсси, «Серенада Пьеро» Мартину, «Серенада» Казеллы), песню («Песенка Мальвины» Фалика), ноктюрн, гавот.

Куклы в этих пьесах не только танцуют и поют, но и переживают разнообразные эмоциональные состояния: радуются, печалются, влюбляются, испытывают боль. Передать оттенки чувств героев помогают эмотивно-речевые музыкальные знаки-образы. К ним относятся нисходящие малосекундовые интонации просьбы, плача, жалобы («Жалоба куклы» С. Франка, «Кукла» А. Тансмана); интонации скороговорки и смеха, основанные на ритмизации отдельных тонов, интонации утверждения и восклицания (восходящие квартовые попевки).

В «кукольных» пьесах композиторы нередко транслируют детской аудитории важные нравственно-этические и общественно-значимые идеи. При наличии общих моментов образ куклы по-разному воплощается в пьесах разных авторов, и требует в каждом случае индивидуального художественного прочтения. Обратимся к наиболее показательным примерам.

В маленькой трилогии - «Болезнь куклы», «Похороны куклы» и «Новая кукла» - из «Детского альбома» Чайковский «зашифровал» три состояния души человека. На пьесах этого микроцикла становится особенно очевидной двойственность альбома Чайковского, наличие в нем, наряду с явным «сюжетом», рисующим день ребенка, второго скрытого, символического плана, отражающего жизнь человека, идущего по предначертанному пути³.

«Болезнь куклы» принадлежит к числу наиболее глубоких, возвышенно-скорбных страниц фортепианного творчества Чайковского. «Вздохи» нисходящих секунд, печальные звуки мелодии, разделенные паузами, мерный «убаюкивающий» ритм создают убедительный образ несчастья, первых, но неизбежных потерь.

³ Месропова М.Г., Кандинский-Рыбников А.А. [3] и Смирнова М.В. [4] справедливо поднимают вопрос о первой авторской редакции «Детского альбома», где был иным порядок чередования пьес. В частности, кукольный микроцикл открывала «Новая кукла», затем следовала «Болезнь куклы» и, наконец, «Похороны куклы». В таком варианте обостряется трагическое восприятие мира, а судьба куклы обрисовывает основные этапы жизни человека от рождения до смерти.

И хотя в техническом отношении пьеса считается одной из самых легких в альбоме, она предполагает решение сложных темброво-динамических задач. Полезна «Болезнь куклы» для развития навыков дифференциации фактурных планов. Здесь их три: основной мелодический голос, мелодизированный бас и гармоническое «заполнение». Одна из главных «опасностей» и типичных ошибок юных пианистов – стягивание всех их в одну линию. В этом случае слышится трехзвучный мотив, состоящий из двух восьмых и одной четверти [1]. На материале пьесы учащиеся также осваивают запаздывающую педаль, отрабатывают прием глубокого, но мягкого звукоизвлечения, учатся фразировке протяженной мелодической линии. Возможно несколько вариантов исполнительской интерпретации пьесы: в спокойной романсово-распевной манере; и драматически-плачевой, с насыщенной динамикой.

Совсем по-другому предстают кукольные образы в «Детском уголке» Клода Дебюсси. Пьесы «Серенада кукле» и «Кукольный кэк-уок» звучат легко, остроумно, с чисто французским изяществом. В «Серенаде» композитор достигает колористической изысканности, зыбкости импрессионистического письма, гибкости агогических отклонений. Это пьеса далеко отстоит от целой серии механистичных кукольных опусов, образуя другой полюс арлекинадности – притягательно-волшебный, неуловимо-манящий. Но особый успех в этом цикле выпал на долю «Кукольного кэк-уока» - пьесы с синкопированной ритмикой, острыми секундowymi «вкраплениями» в аккордах, контрастной динамикой. Иронический подтекст пьесы выразился в том, что Дебюсси ввел в ее среднюю часть знаменитый «мотив томления» из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера. У Дебюсси он появляется в окружении аккордов, имитирующих смех.

Мотив заводного устройства, куклы, оживающей по воле хозяина, получает развитие в «Детской тетради» Дмитрия Шостаковича. В пьесе «Заводная кукла» нарочито механистическая мелодия, жесткие гармонии, неожиданные динамические перепады живописуют танец враждебного человеку существа с резкими, неловкими движениями. Это вызывает ассоциации с отнюдь не детской «музыкой машин» Мосолова, Дешеева, Прокофьева и вписывается в урбанистическую линию искусства первой трети XX века. Гораздо менее гротесково и агрессивно звучит «табакерочный» Вальс-шутка из цикла «Танцы кукол» Шостаковича. Фееричная, словно искрящаяся мелодия, порхающая в высоком регистре, создает светлое праздничное настроение. Живой, общительной интонацией обладает «Лирический вальс» из этого же сборника. Зримость образов позволила снять

анимационный фильм на музыку «Танцев кукол» (режиссер И. Ковалевская), просмотр которого поможет учащимся визуализировать впечатления от музыки Шостаковича.

В заключение отметим, что образы кукол в детской фортепианной музыке получили сложное и индивидуализированное воплощение. В одних случаях кукольные герои включаются в процесс метафоризации, т.к. композиторы наделяют их человеческими чертами. В других случаях марионеточность отражает чуждое человеку начало или же символизирует преходящее, сиюминутное. Нередко кукольность связывается со сферой сказочной фантастики, волшебства, доброго юмора. Стремление постичь замысел композитора, расшифровка внемузыкальных факторов, внимание к деталям нотного текста позволит достичь точности исполнительской трактовки. Многозначность кукольного образа не всегда угадывается юными исполнителями, но дает, тем не менее, мощный импульс для развития их образных представлений и технического мастерства.

Литература

1. Айзенштадт, С.А. «Детский альбом» П.И Чайковского / С.А. Айзенштадт. - М.: Классика-XXI, 2003. - 78 с.

2. Байкиева, Р.М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: автореф. дис. ...канд. искусствоведения / Р.М. Бакиева. - Уфа, 2010. - 21 с.

3. Месропова, М.Г. О неопубликованной П.И. Чайковским первой редакции «Детского альбома» / М.Г. Месропова, А.А. Кандинский-Рыбников // Вопросы музыкальной педагогики: научные труды МГК им. П. Чайковского. - Вып. 11. - М.: Музыка, 1997.

4. Смирнова М.В. Чайковский-миниатюрист (на материале «Детского альбома») // Мистецтвознавство: Збірник наукових праць. – С. 109-12//URL: <http://yandex.ru/infected?fmode=envelope&keyno=0&tld=ru&text=%D0%9F%D0%BE%D1%8F%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%20%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%BD%D0%B5%D0%B5%20%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%B0%20%D0%94.%20%D0%A8%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%B0%20%C2%AB%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8B%20%D0%BA%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%BB%C2%BB%20%D1%8F%D0%B2%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D1%8C%20%D0%BE%D1%82%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BC%20%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%B7%D0%B2%D1%83%D1%87%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F%20%D1%8D%D1%82%D0%BE>

%D0%B9%20%D1%82%D0%B5%D0%BC%D1%8B%20%D0%B2%D0%BE
%20%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B9%20%D0%BF%D0%BE
%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD
%D0%B5%20%D0%A5%D0%86%D0%A5%20-%20%D0%BD
%D0%B0%D1%87%D0%B0%D0%BB
%D0%B5%20%D0%A5%D0%A5%20%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB
%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%B9.&url=http://archive.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Chaso
pys/2009_4/10.pdf&lr=43&sign=85a93757021fa7effedf0c5c0db6f1fa&mime=pdf&l10n=ru