

МУЗЫКА К РАДИОСКАЗКАМ Б. А. ЧАЙКОВСКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Овсянкина Г.П.

ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», институт музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена, (196084, Санкт-Петербург, Россия пер. Каховского, 2), e-mail galkax@mail.ru

Статья посвящена истории возникновения музыкальных радиосказок Б. А. Чайковского, анализу их жанровых и других стилистических особенностей. Они создавались композитором на протяжении 1950–70 гг. Это – «Свинопас», «Оловянный солдатик», «Калоши счастья» и др. по известным сказкам Г. Х. Андерсена, «Кот в сапогах» по Ш. Перро, четыре сказки про Слопенка на текст Д. С. Самойлова и др. Сказки является неотъемлемой частью творчества композитора, ближе всего они соприкасается с его камерно-вокальными произведениями и киномузыкой. Отмечается, что в музыке сказок развиваются основные черты авторского стиля Б. А. Чайковского, среди которых прежде всего выделяется рельефные мелодии, яркая жанровая основа. Значительность музыкального материала выводит многие сказки в сферу музыкально-театральных жанров: водевиля, мюзикла, о сказке «Лоскутик и Облаке» можно говорить как о комической опере по типу зингшпиля. Музыкальные сказки Б. А. Чайковского отличаются светлым образным миром и доступным для понимания музыкальным языком. Они являются ценным репертуаром для музыкального воспитания детей, в частности для приобщения их к музыкально-театральным жанрам.

Ключевые слова: музыкально-театральный жанр, киномузыка, комическая опера, авторский стиль, музыкальное воспитание.

THE MUSIC TO RADIO FAIRY TALES BY B. A. TCHAIKOVSKY: GENRE AND STYLISTIC ASPECT

Ovsyankina G.P.

The Herzen Pedagogical University of Russia, the Institute of Music, Theatre and Choreography (190000 Saint-Petersburg, Russia, Kahovsky street, 2), galkax@mail.ru

The Article is devoted to history of emergence of musical radio fairy tales of B. A. Tchaikovsky, the analysis of their genre and other stylistic features. They were created by the composer for 1950-70. It is *Swineherd*, *The tin tell-tale*, *Happiness galoshes*, etc. according to known fairy tales of G. H. Andersen, *Puss in Boots* according to Che. Perrault, four fairy tales about the Elephant calf on D. S. Samoylov's text, etc. Fairy tales is an integral part of works of the composer, most closer they adjoins to his chamber-and vocal works and film music. It is noted that in music of fairy tales the main lines of the author's style develop. B. A. Tchaikovsky from which first of all it is distinguished relief melodies, a bright genre basis. Relevancy of musical material outputs many fairy tales to the sphere of musical and theatrical genres: the vaudeville, the musical, about the fairy tale *Rag and Cloud* it is possible to speak as about the comic opera on type *singspiel*. Musical fairy tales of B. A. Tchaikovsky differ in the light figurative world and musical language, available to understanding. They are valuable repertoire for musical education of children, in particular for their familiarizing with musical and theatrical genres.

Keywords: musical and theatrical genres, film music, the comic opera, the author's style, musical education.

Борис Александрович Чайковский (1925–1996) вошел в историю музыки, прежде всего, как выдающийся симфонист. В этой жанровой области достаточно назвать его «Севастопольскую» симфонию или инструментальные концерты. Перу Б. А. Чайковского принадлежат замечательные произведения в камерных жанрах, оставил он и уникальные образцы музыки для детей. «Многие годы по радио звучали его музыкальные сказки, созданные совместно с поэтом Д. Самойловым. “Лоскутик и Облако”, радиопостановки про Слопенка, “Кот в сапогах”, “Свинопас”, “Калоши счастья”, “Оловянный солдатик”, “Папа, мама, Капа и

Волк” покоряли и детей и взрослых мелодической свежестью, весельем и характерностью образов. Эта музыка запоминалась, заряжала оптимизмом, учила красоте. Для детей Борисом Александровичем был написан и замечательный сборник фортепианных пьес. Уже после смерти композитора в его архиве были найдены два неопубликованных детских фортепианных цикла – “Натуральные лады” и “Пентатоника”. Они были написаны по заказу для фестиваля детской музыки в Корее» [4, с. 82]. Однако все это духовное богатство сегодня мало востребовано. Если отдельные фортепианные пьесы звучат в младших классах музыкальных школ, то музыка для радиозфира практически забыта. И хотя музыковеды, писавшие о Б. А. Чайковском, отмечали ее высокий эстетический и нравственный пафос [9], тем не менее, развернутых исследований о радиосказках пока нет.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы дать образно-жанровую характеристику музыки Б. А. Чайковского к радиосказкам. Раскрыть ее возможности в нравственном и эстетическом воспитании детей, тем более, что «Борис Александрович всю жизнь стремился своей музыкой спасти человека от моральной деградации, а искусство – от пустоты антигуманизма» [4, с. 82].

Появлению на протяжении более четверти века в творчестве композитора-симфониста целого ряда музыкальных сказок способствовала цепь различных обстоятельств. С середины 1950-х годов Б. А. Чайковский – сотрудник редакции «Советский композитор»; он в курсе всех процессов, происходящих в музыкальной культуре страны. Один из магистральных был обусловлен возросшим вниманием к жанру сказки, о чем писала Е. А. Толстая: «В это время в стране наблюдается огромный интерес к эстетическому, в том числе к музыкальному, образованию, особенно школьному. В министерстве культуры, Союзах композиторов всячески поощрялось пополнение детского репертуара; создавались фортепианные пьесы для детей Г. В. Свиридовым, Б. А. Чайковским, Д. Б. Кабалевским, Б. П. Кравченко и другими авторами <...> К тому же в эти годы классическая сказка была широко востребована в педагогической и культурной жизни Советского Союза. Достаточно привести в пример образцы кинематографа или цикл передач “Радио-сказка”» [7, с. 43].

В эти десятилетия Б. А. Чайковский постоянно обращается к различным прикладным жанрам. Уже в 1952 году на экраны выходит первый фильм в его музыкальном оформлении – «Опасный рейс». На это время приходится начало сотрудничества с поэтом Давидом Семеновичем Самойловым (1920–1990), которое переросло в творческую дружбу. Именно Самойлов стал автором стихов, сценаристом многих музыкальных сказок Б. А. Чайковского.

Важна была, конечно, близость эстетическому и духовному миру композитора жанра детской музыки, ее непосредственность и чистота. Наконец, осознание необходимости внести свою лепту в его развитие.

Ранее всех появилась серия радиосказок Г. Х. Андерсена, которая называлась «Крибле, крабле, бумс! (В гостях у Андерсена)»[3]. Сценарий и стихи песен писал С. Богомазов, режиссировал радиосказки А. Столбов, а озвучивал их известный артист Н. Литвинов. Первым – в 1954 году – исполнялся «Свинопас». В 1955 – «Новое платье короля»; в этом же году был поставлен парафраз под собирательным названием «Сказки Андерсена», интерпретировавший многие сюжеты великого писателя. В 1956 году радиослушатели познакомились с «Оловянным солдатиком», а в 1958 – с «Калошами счастья». Причем все радиопостановки были задуманы в виде цикла. Этому способствовали обрамления в виде литературной прамбулы и эпилога. Например, первая радиопередача начиналась так: «Давным-давно в старом датском городе Оденсе, в семье бедного сапожника жил мальчуган, слывший большим мечтателем...»[3, с. 2]. А завершались радиопостановки неизменным эпилогом: «И закрывая последнюю страницу, мы говорим:– До свиданья, наш добрый Андерсен!.. До свиданья, мудрый сказочник!» [3, с. 39].

Одновременно осуществлялись и другие радио-проекты для детей с музыкой Б. А. Чайковского. В 1956 году был поставлен «Волшебный барабан» по произведению Дж. Радари, а вскоре прозвучала радиосказка «Слоненок пошел учиться», автором сценария и стихов которой был Д. С. Самойлов (с нее началось долгое творческое общение обоих художников). Позже последовала целая серия радиопередач о Слоненке: «У Слоненка день рождения» (1959), «Слоненок-турист» (1962) и уже в 1978 году, – «Слоненок заболел». В тетралогии было много песен, которые исполняли буквально все персонажи и прежде всего главный герой – Слоненок. А перед финальной историей о Слоненке в 1971 году ставился знаменитый «Кот в сапогах» Ш. Перро, в котором тоже все герои, особенно изворотливый Кот, распевали песенки Б. А. Чайковского на остроумные стихи Д. С. Самойлова.

В том же 1978 году Борис Александрович написал музыку к четырем разножанровым кинолентам: художественным фильмам «Уроки французского» (по рассказу В. Распутина), «Расмус-бродяга» (по мотивам сказки А. Линдгрена) и двум мультипликационным – кукольному «Как тоску одолели» и телевизионному «Лоскутик и Облако». Позже на основе этой музыки («Лоскутик и Облако») композитор создал музыкальную сказку под таким же названием, тоже прозвучавшую по радио.

В 1980 годы часть радиосказок была записана на пластинки Всесоюзной фирмой грамзаписи «Мелодия». В эти же годы избранные фрагменты сказок опубликовали издательства «Советский композитор» (1976, 1979) и «Музыка» (1973, 1986). Сам факт опубликования этой музыки свидетельствует о том, что композитор ее ценил. Более того, в одном из последних интервью на вопрос: «Не могли бы Вы что-либо специально выделить из музыки

прикладной?» последовал ответ: “Из прикладной я бы отметил музыку к сказкам Андерсена, которую я люблю”» [2, с. 67].

Прежде чем говорить о музыке к радиосказкам в аналитическом аспекте, надо обратиться к тем генетическим составляющим творчества композитора, которые определили ее выразительный и лексический строй. А он самобытен и изысканно прост, несмотря на кажущуюся непритязательность высказывания.

Во-первых, генетические истоки следует искать в камерно-вокальной лирике Б. А. Чайковского, к которой он постоянно обращался, несмотря на приоритетность симфонического жанра в творческом наследии. Достаточно вспомнить кантату «Лирику Пушкина», «Знаки зодиака», «Последнюю весну», «Четыре стихотворения Иосифа Бродского». В этом жанре следует отметить такие черты, как рельефность и самобытность вокально-мелодической линии, ее выразительную дистанцированность от инструментального комплекса, несмотря на его нестандартные решения. Удобство вокализации и четкое произнесение слова, индивидуальный подход к воплощению литературного источника. Безусловно, в музыке, адресованной детской аудитории, эти черты предстают в адаптированном для ее музыкального восприятия виде.

Во-вторых, несомненно, влияние так называемого прикладного жанра: музыки для кино и драматического театра, которую Б. А. Чайковский писал почти всю жизнь (исключением были 1990-е годы). Наряду с С. С. Прокофьевым и Д. Д. Шостаковичем он явился одним из тех мастеров, которые подняли киномузыку на уровень «высокого» жанра, сделав ее важной составляющей фильма. В музыкальном оформлении радиосказок особенно следует отметить роль кинолент для подрастающего поколения, например, «Айболит-66». Обилие музыкального материала в этой киноленте, его интонация и жанровый облик сближает ее с мюзиклом. Между этой и подобной ей кинолентами есть связь со всеми детскими, в том числе фортепианными произведениями композитора – в обилии светлого настроения, мажорных праздничных интонаций. В частности, характеризуя «Маленькую сонату» из цикла «Восемь детских пьес», С. А. Давыдова справедливо заметила: «Не случайно мы обратились к музыке из “Айболита-66”, так как киномузыка Б. А. Чайковского зачастую песенна, тонко лирична, иронична, как и образный строй Маленькой сонаты. Дети, изучающие, исполняющие ее, обязательно должны услышать это» [1, с. 129].

Киномузыку Б. А. Чайковского отличает повышенная роль, своего рода, визуализации, как стилевая константа жанра. Причем меткие изобразительные штрихи, насыщенность их разного рода «видео»-семантикой, в частности движения, жеста, мимики, пантомимы всегда гармонично сочетается с психологической обобщенностью. Киномузыка Б. А. Чайковского никогда не бывает мелочно иллюстративна. Отсюда тянутся нити к такому свойству,

как присутствие *лирического героя*. Характеризуя метод своей работы, Б. А. Чайковский говорил: «Даже когда я пишу музыку для кино (а у меня около тридцати киноработ), для меня важен не сюжет, не зрительный ряд, а психологическое состояние героя» [4, с. 7].

Все названные черты придали музыкальным сказкам композитора особую коммуникативность, не имеющую ничего общего с *упрощением*.

Первые музыкальные сказки Б. А. Чайковского по жанру представляли собой *драматические спектакли*, насыщенные музыкальным материалом. Практически все персонажи имели в них свои соло в виде песен, романсов, а то и музыкальных монологов, ставших портретными характеристиками. Помимо сольных номеров вводились и ансамблево-хоровые фрагменты, где группа героев, как правило, по принципу оперных *ансамблей-согласия* выражала единодушное отношение к чему-то (или к кому-то). В основном такие номера акцентировали кульминации (например, заключительный хор горожан в «Лоскутике и Облаке»). Встречались и инструментальные соло, обычно концентрировавшие изобразительный элемент. Он присутствовал также во вступлениях, интерлюдиях, постлюдиях вокальных номеров. В постановках всегда был сказочник, который читал также прозаический текст за всех персонажей, имитируя их голоса. Однако музыкальные номера исполняли другие артисты, причем, порой, не академически поставленными голосами.

Тексты радиопостановок было много пространства для музыкального оформления. В частности С. Богомазов интерпретировал андерсеновские сказки столь свободно, что при сохранении основной сюжетной канвы, герои активно высказывались стихами, а это давало возможность включать обилие вокальных соло. Аналогично был трактован Д. С. Самойловым и «Кот в сапогах» Ш. Перро. Свои песни изадушевный романс были у главного героя – Кота. В сольных песнях высказывались король Бубей, Людоед; распевали песни лихие кучера. В «Новом платье короля» пели коронованный франт и работающие ткачи, в «Свинопасе» прозвучала даже песенка Горшочка.

Если сказка была оригинальной, как тетралогия про Слопенка Самойлова, то у автора текста появлялась неограниченная возможность «заставлять» своих героев петь. В тетралогии есть песенки мышей, Слопенка и мышей («Слопенка пошел учиться»), зверей, поросенка Хрюка, Кота, прощальная песенка («У Слопенка день рождения»), песенки Кота, Медведя, сбившихся с дороги, «Мы – туристы», «Тропинка-дорожка» («Слопенка-турист») и т. д.

В сказках Андерсена порой начинали вокализовать такие персонажи, о которых и не помышлял великий датский фантазер. Таким образом, текстовая ткань настолько плотно наполнялась музыкой, что уже следовало говорить о взаимодействии с другими театральными жанрами: *водевилем* и даже *мюзиклом*. Например, в «Оловянном солдатике» звучат

двухголосный «Марш оловянных солдатиков», сольные песенки Крысы, Танцовщицы, Часов, Сказочника, Каминных щипцов, Горошин и т. д.

Если суммировать черты музыкально-выразительного комплекса всех отмеченных сказок, то прежде всего следует отметить запоминающиеся мелодии с ярким рельефом, прозрачную фактуру, простой (но не примитивный!) аккомпанемент на основе классических ритмо-фактурных формул. При этом – ярко выраженные жанровые черты, небольшие формы, как правило, простые строфические и обязательно – насыщенность музыкальной ткани семантикой, в том числе изобразительной. Все это придавало музыке художественную привлекательность, образную выпуклость и доступность для понимания.

Образцом подлинного музыкально-театрального жанра является музыкальная сказка «*Лоскутик и Облако*», что обусловлено во многом ее генезисом: изначально это была кино-музыка для телевизионного фильма. Отсюда – большая протяженность музыкальных фрагментов, особенно инструментальных, фактурная сложность и изобретательность. Безусловно, о симфонизации здесь говорить не приходится, но в этой сказке значительно более высокий уровень работы с тематическим материалом, да и сам тематизм образно многомернее.

В «Лоскутике и Облаке» налицо все черты короткометражной *комической оперы* с разговорными ремарками (по типу *зингшпиля*), настолько велик в ней удельный вес музыки. Разговорная речь встречается только у Сказочника: она представляет собой краткий зачин и несколько реплик, повествующие о событиях. Остальное все наполнено музыкой. Отнести сказку к оперетте вряд ли уместно, хотя бы потому, что композитор не считал оперетту «своим» жанром. В частности он говорил: «У меня не было стремления сочинять в некоторых жанрах. Например, никогда не было желания написать оперетту, хотя много работал в кино, в том числе, в картинах комических, где поют и танцуют: “Женитьба Бальзамина”, “Айболит-66”, “Москва – любовь моя”» [2, с. 69].

Итак, в этой сказке не только все персонажи поют (даже Сказочник, чего не было в предыдущих спектаклях), но, главное, они в *основном поют*. «Лоскутик и Облако» явно коррелирует с комическими камерными операми XVII–XVIII веков, типа «Служанки-госпожи» Д. Б. Перголези, «Деревенского колдуна» Ж. Ж. Руссо и, тем более, первыми русскими операми – «Скупой» В. А. Пашкевича и др. В спектакле Б. А. Чайковского также позиционируются демократические слои общества, незамысловатые, хотя, порой, весьма драматичные сюжетные ситуации, с явно морализаторским подтекстом, обязательным торжеством добра и счастливой развязкой. Рельефный музыкальный материал, основанный на интонациях бытовой музыки, придает персонажам яркую характеристичность, четко дифференцированных на положительных и отрицательных героев: мудрый Сказочник, бедная, умная и добрая девочка Лоскутик, тоже доброе Облако, умудренная опытом, справедливая Барбацуца, умеющая лов-

ко варить кашку для короля, Главный повар. Есть в сказке-опере и побочные персонажи – Поварята, Слуга, а также подданные, богатые и бедные горожане.

Действие происходит в некоем мифическом королевстве, где злой и жадный король прячет от всех воду, и только он один пользуется ею вдоволь: «В этой сказке рассказывается про давние-давние времена, когда в одном королевстве вся вода до последней капли принадлежала жадному королю» [8, с. 2]. Лоскутик и Облако узнают, где спрятан источник и отдают его всем горожанам. Безусловно, и Лоскутику с Облаком, и помогавшей им Барбацуце, пришлось немало пережить. В спектакле налицо противопоставлены силы действия и противодействия, что дает возможность для развития конфликтной драматургии.

Строение оперы номерное: 1. «Песня о воде» (Сказочник), 2. «Поездка и песня Барбацуцы» (оркестровый фрагмент, Барбацуца), 3. «Барбацуца варит кашу» (ансамблевая сцена – Главный повар, Поварята, Слуга, Барбацуца) и т. д. Всего 13 номеров (№ 13 – заключительный хор горожан «Песня об Облаке»).

О связи с оперным жанром свидетельствует и переключка интонаций между номерами. Причем это не просто реминисценции, а их преобразование, обусловленное перемещением героя, мысли и т. д. в иной контекст, как, например, интонационные трансформации начального мотива «Песни о воде» (№ 1) в заключительном хоре «Песня об Облаке». В композиции спектакля есть формы второго плана, которые придают ей целостность и подчеркивают развитие нескольких сюжетных линий. В частности, такова роль трех хоров горожан (№ 4, 8, 13).

В сказке-опере довольно много инструментальных номеров, рисующих то, что происходит с героями и что они переживают, как, например, «Домик» (№ 12), где стоит разговорная ремарка: «Горько плакала Лоскутик, узнав, в какую беду попал ее друг. Но мудрая Барбацуца спасла Облако. Тогда король приказал страже окружить и поджечь домик Барбацуцы, где укрылись ее друзья» [8, с. 28].

Черты оперного жанра придают ансамблевые сцены, где формируется напряженная драматическая ситуация. В частности в сцене «Барбацуца варит кашу» (№ 3) сменяются реплики нервничающих Главного повара, Поварят, Слуги и Барбацуцы, победным соло которой завершается сцена: «Кашка эта так понравится, что огромное количество съест ее и не подавится Королевское величество» [8, с. 10].

Заключение

Музыкальные сказки Б. А. Чайковского тесно связаны со всем творчеством композитора, прежде всего развивая черты камерного-вокального и прикладного жанров. В них в адаптированном для детского музыкального восприятия виде развиваются наиболее характерные черты авторского стиля, среди которых приоритет принадлежит рельефному мелоди-

ческому языку, ясности композиционного мышления, фактурной соразмерности. Наряду с выразительным лиризмом, музыкальный язык наполнен обилием характерологических элементов, чему во многом способствует богатый семантический спектр.

Высокий удельный вес музыкального материала и гибкое жанровое взаимодействие придает сказкам черты различных музыкально-театральных жанров, нередко выводит их в сферу водевиля, мюзикла и камерной комической оперы, по типу зингшпиля. Можно сказать, что Б. А. Чайковский, не завершив ни одного из своих «серьезных» оперных замыслов, тем не менее, реализовал себя в этом жанре в сказке «Лоскуток и облако». Музыкально-театральный жанр трактуется композитором как синтетическое целое.

Подобный жанровый подход обусловлен явно не только стремлением убедительного воплощения творческой идеи, но и приобщением детей к музыкальному театру. В частности в сказке «Лоскутик и облако» дети постигают в адаптированном виде основные оперные жанры и формы, законы оперной драматургии, специфику оперных характеристик персонажей и ситуаций.

Изначально цель музыкальных сказок Б. А. Чайковского заключалась в эстетическом воспитании самой массовой аудитории. Поэтому они предполагают не только слушание музыки, но и использование широкого спектра других учебно-методических подходов. При издании в 1979 году их фрагментов редакторы (безусловно, с согласия композитора) писали: «Авторы будут рады, если песни на сюжеты сказок Андерсена, вошедшие в данный сборник, помогут при постановке спектаклей театрам народного творчества, клубным и школьным кружкам самодеятельности» [4, с. 40]. То есть, здесь прямо указывается на то, что исполнителями могут быть учащиеся. Это подтверждают и наблюдения автора статьи на концертах Б. А. Чайковского для детской аудитории, которые еще при жизни композитора проводились в школах Москвы и Астрахани, и в исполнении которых участвовали ребята.

Список литературы

1. Давыдова, С.А. Предмет «музыкальное содержание» в аспекте герменевтики (начальная педагогика): Дис. ... канд. пед. н. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. – 187 с.
2. Корганов, К. Т. Борис Чайковский: Личность и творчество. - М.: Композитор, 2001. – 197 с.
3. Кривле, крапле, бумс! (В гостях у Андерсена): Для чтеца и голоса в сопровождении фортепиано. Музыка Бориса Чайковского. Стихи и текст С. Богомазова. – М.: Сов.композитор, 1979.

4. Овсянкина Г. П. Вместе с Борисом Чайковским... // Муз. академия. – 1997. – № 1. – С. 5–10.
5. Овсянкина, Г. П. Композитор Борис Чайковский. К 80-летию со дня рождения (1925 – 1996) // Педагогика Культуры: Общественный научно-просветительский журнал. – СПб.: Изд-во Левша. – 2005. - № ¾. – С. 81 – 84.
6. Овсянкина, Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д.Д. Шостаковича. Монография. В двух книгах. – СПб: Композитор, 2003. – Кн. 1 – 320 с. кн. 2 – 130 с.
7. Толстая, Е. А. Детская фортепианная музыка Дмитрия Толстого: особенности стиля и семантики.: Дис. ... канд. иск. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. – 170 с.
8. Чайковский, Б. А. Лоскутик и Облако: Музыкальная сказка для детей в сопровождении фортепиано. – М.: Музыка, 1986.
9. Чайковский Борис Александрович. 1925–1996. Материалы к творческой биографии / [Сост. и текстологическая ред. В. М. Келле]. – М.: Русское муз. товарищество «Купина», 1997. – С. 224–228.

Рецензенты:

Денисов А.В., доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург;

Клюев А.С., д. филос. н., профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург.