

*Валерия Жаркова*

**ОБ УНИКАЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ ОПЕРЫ «ДИТЯ И ВОЛШЕБСТВО» МОРИСА РАВЕЛЯ И ЕЕ СОВРЕМЕННЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ РЕАЛИЗАЦИЯХ**

*Цель статьи обусловлена стремлением автора расширить границы интерпретационного поля оперы Мориса Равеля «Дитя и волшебство» и обнаружить скрытые слои ее содержания в современных театральных постановках. Опера М. Равеля представляется как откровенный и в то же время зашифрованный дневник личной и творческой жизни композитора, в котором через мозаику стилей проступают разные слои европейской культуры, где встречаются «объективные» традиции и субъективные воспоминания автора. В центре внимания – две постановки с полярными художественными концепциями: Гранд-Опера (Париж) и Нидерландского Данс-театра.*

*Ключевые слова:* М. Равель, опера, «Дитя и волшебство», лирическая фантазия, режиссер, интерпретация.

*Валерія Жаркова*

**ПРО УНІКАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ОПЕРИ «ДИТЯ І ЧАРИ» МОРИСА РАВЕЛЯ ТА ЇЇ СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ РЕАЛІЗАЦІЯХ.** *Мета статті обумовлена прагненням автора розширити межі інтерпретаційного поля опери Мориса Равеля «Дитя і чари» і виявити приховані шари її змісту в сучасних театральных постановках. Опера М. Равеля постає як відвертий і в той же час зашифрований щоденник особистого та творчого життя композитора, в якому через мозаїку стилів проступають різні шари європейської культури, де зустрічаються «об'єктивні» традиції та суб'єктивні спогади автора. В центрі уваги – дві постановки з полярними художніми концепціями: Гранд-Опера (Париж) та Нідерландського Данс-театру.*

*Ключові слова:* М. Равель, опера, «Дитя і чари», лірична фантазія, режисер, інтерпретація.

*Valeriya Zharkova*

**ABOUT THE UNICITY OF ARTISTIC STRUCTURE OF OPERA «CHILD AND MAGIC» OF MAURICE RAVEL AND ITS MODERN STAGE REALIZATION.** *The article aims to extend the scopes of the interpretation field of Maurice Ravel's opera «Child and Magic» and to find out the hidden layers of its plot in modern theatrical performances. M. Ravel's opera is simultaneously a frank and ciphered diary of personal life and work of the composer where the different layers of the European culture ooze through the mosaic of styles, where «objective» traditions meet subjective memories of the author. The article focuses on two performances with different artistic conceptions: Grande-Opera (Paris) and of Netherlands Dance theater.*

**Key words:** *M. Ravel, opera, «Child and Mmagic», lyrical fantasy, producer, interpretation.*

Современный музыкальный театр – явление непостижимое для европейских людей предыдущих столетий; ведь присущие европейскому театру Нового времени, наследующему традиции античной культуры, строгая логика организации целого и высокий уровень «объективации» событий сформировали представление о нем как о возможности выразить самые общие и актуальные для каждого поколения идеи. Знаменитые театральные и, в частности, оперные «войны» прошлых веков отражают бурный накал дискуссий о единых и «безошибочных» принципах организации театрального действия как способа трансляции «общественно значимого» сообщения зрителям и слушателям. Только в конце XIX века европейская театральная культура начинает испытывать решительные обновления. Происходящее в эпоху романтизма обращение авторов к сфере глубоко субъективных и личностных переживаний, отход от традиционных схем построения действия приводят на рубеже XIX-XX столетий к формированию новых типов театрального действия – «театра молчания» (М. Метерлинк), «условного театра» (Г. Ибсен, А. Стриндберг, В. Мейерхольд), «эпического театра» (Б. Брехт), «театра показа» (Э. Сати, Ж. Кокто), чуть позднее – «театра абсурда» (С. Беккет, Э. Ионеско, Ж. Жене) и пр. Не остается в стороне от этих магистральных изменений и европейский *музыкальный* театр. Оперы К. Дебюсси, И. Стравинского, А. Шенберга, А. Берга, Б. Бартока, С. Прокофьева и

многих других композиторов первой трети XX века обнажают разновекторные пути обновления законов оперной драматургии, резонирующих со злободневными требованиями современности. В этом контексте представляется особенно *актуальным* обращение к опере «Дитя и волшебство» (1925) Мориса Равеля, сфокусировавшей важнейшие тенденции театральной жизни первой трети прошлого столетия.

Последняя опера большого французского мастера постоянно находится в поле внимания музыковедов [2; 3; 6-12], однако уникальность ее организации ожидает дальнейших исследований. Такая постановка вопроса представляется тем более востребованной, что опера имеет успешную театральную судьбу и не сходит с крупнейших мировых сцен. Существующие исполнительские решения вскрывают различные пласты смысла музыкального текста Равеля как оригинального проявления эстетики театра эпохи модернизма, открытого самым смелым экспериментам. Это и определило *цель* статьи – выявить специфику художественной организации оперы «Дитя и волшебство» Мориса Равеля и обозначить основные векторы ее сценической реализации в современном культурном пространстве.

Европейская культура первой трети XX века «проживала» один из самых динамичных периодов в истории своего развития. Грандиозные обновления в сфере науки разрушали до самых оснований традиционные представления об окружающей человека природе и его собственной роли в этом мире. Появление современной генетики, обозначенное признанием открытий Г. Менделя (1901), рождение квантовой физики в работах М. Планка (1900), формирование теории относительности А. Эйнштейна (с 1905), растущая известность теории психоанализа З. Фрейда, влиятельные философские учения (особенно А. Бергсона) решительно меняли духовные ориентиры человека новейшего времени. Как справедливо подчеркивает М. Аркадьев, в результате происходивших перемен человек оказывался «на пороге нового взаимоотношения с природой» и должен был осознать свое уникальное место в мире, **«когда человечество перестанет мыслить себя как что-то внешнее и случайное по отношению к “незыблемому” объективному миру, но начнет понимать, что входит в него как сущностный и необходимый момент»** [1, с. 103]. «Неметафоричность» этой мысли доказывает квантовая

физика. Самый парадоксальный и необъяснимый феномен, лежащий в основе квантовой теории – движение электрона в пространстве не задано объективно, а *зависит от наблюдателя*, – делало эту вероятностную концепцию организации вселенной, перефразируя Нильса Бора, настолько сумасшедшей, что уже мало кто сомневался в ее истинности. Рождение художественных концепций, которые бы учитывали новые научные постулаты и опыт гуманитарных наук, становилось насущной задачей дня.

В числе самых «резонансных» художественных явлений первой трети XX века можно вспомнить картины Поля Сезанна, эпопею Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» или романы Джеймса Джойса. Попытка этих авторов включить свое «я» в художественную структуру произведения таким образом, чтобы активизировать «я» зрителя (читателя), реализовывала самые актуальные идеи модернистской эпохи, заглянувшей за пределы устойчивой материальной действительности и обнаружившей только *развернутое в пространстве бесконечных потенций субъективное волеизъявление человека*. Мир вокруг выстраивался как отражение внутреннего «я», и неразрывность очевидных и скрытых параметров такой «созданной» самим человеком реальности меняла законы организации художественных произведений. В мире музыки одним из самых чутких «барометров» нового мироощущения стал Морис Равель. Симптоматично, что французский музыковед Ф. Порсиль открывает свою книгу, посвященную этой эпохе, сакральным утверждением: «*вначале был Равель*» [11, с. 9]. Действительно, трудно назвать кого-то еще, кто искал бы в это время, как Равель, метод, позволявший открыть новые смысловые просторы, выявлявшие свои координаты только через *встречу* духовных усилий автора и слушателя.

Эстетические принципы композитора оригинально претворились в области музыкального театра. Равель всегда им интересовался. Он обладал тонким чутьем драматурга и блестяще продемонстрировал его, написав эффектную, легкую и остроумную комическую оперу «Испанский час» (1911). Однако пережив вместе со всей Европой потрясение первой мировой войной, потеряв в 1917 году самого близкого и дорогого человека – маму, пройдя творческий путь почти до конца, композитор задумал особенное театральное произведение. Поразительным

становится тот факт, что самое искреннее выявление внутреннего мира всегда скрытного Равеля осуществляется именно в сфере музыкального театра (а не вокальной или камерно-инструментальной музыки). Художественное пространство оперы образуется самыми сокровенными структурами духовной жизни самого Равеля. Она «отсвечивает» во всех сценах оперы, определяя пеструю череду контрастных музыкальных тем, актуализирующих различные аспекты творчества композитора, но также широкий спектр явлений европейской музыкальной культуры [3]. То, что составляло смысловой слой произведений предыдущих лет, в опере «Дитя и волшебство» *объединяется в единое художественное целое.*

Размышляя над особенностями рождения подобных феноменов, Мераб Мамардашвили тонко замечает: «Эмпирически нельзя собрать миллионные куски нашей жизни – мы конечные существа, собрать их можно только через *изобретенную структуру*, и она *породит, индуцирует в нашей голове понимание и смысл*» [5, с. 331]. Выдающийся представитель философской мысли второй половины XX века имел в виду, в первую очередь, гениальную эпопею Марселя Пруста. Однако можно вспомнить и других представителей французской культуры, зараженных страстным стремлением «собрать миллионные куски» собственной жизни и «сложить их» – от первого и до последнего – заново: Марсель Пруст, Поль Валери, Анри Ренье... В этой компании великих современников, открывавших небывалые возможности воздействия на читателя «сотканных» из собственной жизни художественных структур, создаваемых вербальным языком, Морис Равель оставался *единственным композитором*, который двигался в том же направлении<sup>1</sup>.

Равель сам осознавал уникальность этого творческого проекта. В частности, 16 октября 1923 года он говорил в интервью газете «*The Star*»: «Я думаю о лирической фантазии, которая будет далека от традиционной условной оперы, и которую я надеюсь создать как **произведение из моей жизни**» [9, с. 347]. И в самом деле, получив от автора

---

<sup>1</sup> Подчеркнем, что речь в данном случае идет не о музыкальном претворении конкретной автобиографической истории или отдельных жизненных фактов, но именно о «*собрании*» *всей жизни* в подлинно художественную структуру, реализованную с помощью музыкального языка.

либретто Габриэль Колетт разрешение на любые изменения, композитор превращает текст в **интимное послание, облеченное в эффектную театральную-сценическую форму**. Симптоматично, что Равель, обычно посвящавший свои произведения друзьям, в данном случае не указал символического адресата. Он писал эту оперу **о себе и для себя**.

Долгие годы создания оперы (1918-1925) являются исключительным фактом в биографии композитора, подчеркивающим особое положение «Дитя и волшебства» в его творчестве. Окончательный вариант либретто представлял во многом самостоятельный текст и содержал множественные аллюзии к основным событиям жизни композитора. Однако только Равель мог так искусно заключить почти невыносимую искренность признаний, пронзительных до слез, в яркую оболочку блестящего шоу, мистифицирующего своим блеском. Забота о «театральности» такого шоу определила дерзкие музыкальные решения Раделя. Композитор признавался, что хотел объединить в своем произведении Массне и американскую оперетту, Пуччини и Монтеверди. В интервью газете «*Le Gauloise*» после премьеры он заявляет: «Партитура “Дитя и волшебства” – это очень глубокий меланж стилей всех эпох от Баха до ... Раделя! Она находится между оперой и американской опереттой, прерываемой, как бы между прочим, музыкой джаз-банда. Первая и последняя сцены оперы, если не вдаваться в детали, представляют собой соединение античного хора и мюзик-холла» [6, с. 79]. Итак, вся история европейского театра и его собственной жизни просвечивала для Раделя через структуру его собственного произведения, обозначенного как «лирическая фантазия». Какой же должна была быть сценическая версия этого необычного произведения?

Премьера «Дитя и волшебства» состоялась в опере Монте-Карло 21 марта 1925 года под управлением Виктора де Сабата – дирижера, по мнению Раделя, «лучше которого в своей жизни он не встречал» [8, с. 563]<sup>1</sup>. Режиссером спектакля был Рауль Гансбург, хореографией занимался молодой Жорж Баланчин. Спектакль имел ошеломляющий успех. Удовлетворен премьерой был и сам автор, говоривший: «Чтобы поставить “Дитя и волшебство” нужен театр Монте-Карло и такой

---

<sup>1</sup> Равель рассказывал одному журналисту, что через 12 часов после того, как Сабата получил партитуру «Дитя», он знал ее всю наизусть [8, с. 589].

режиссер, как Гансбург, потому что наше произведение требует *экстраординарной постановки*» [9, с. 349]. Дальнейшая сценическая жизнь оперы подтвердила верность слов Равеля. Необычный сюжет оперы, а главное, уникальное сочетание ослепляющего театрального блеска и немыслимой душевной тонкости автора, рассказывающего историю о непослушном ребенке, наказанном мамой, действительно требуют «экстраординарных» усилий постановщиков.

Остановимся на двух современных сценических версиях оперы Равеля. Первая – **парижская постановка, которую можно увидеть сегодня в Гранд-Опера**. Это четвертая сценическая версия произведения Равеля на парижской сцене, осуществленная в 1998 году Ришаром Жонесом и Антони МакДональдом (дирижером был Джеймс Конлон). В этой постановке спектакль возобновляется до сегодняшнего дня<sup>1</sup>. Режиссеры этой постановки прочитывают текст произведения, как историю о маленьком мальчике, оказавшемся **героем авантюрного путешествия в мир оживших вещей**. Недаром в объемный буклет, изданный Гранд-Опера и многомерно представляющий оперу зрителю, включен фрагмент книги Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» [7, с. 65]. Как и Алиса, **герой оперы Равеля не перестает удивляться всему, что происходит**. Именно «открытие невероятного» становится стержнем спектакля. Даже поведение Дитя на сцене подчеркивает его **любопытство и изумление** перед внезапной трансформацией привычного молчаливого мира в танцующий и поющий: ребенок все хочет потрогать, поиграть с ожившими предметами, включиться в их танец. Фантастически-красивые костюмы (особенно костюмы Огня и Пепла), изобретательность режиссеров и художников находят живой отклик у зрителей. Радостное оживление зала вызывают также многочисленные, характерные для современных сценических постановок Гранд-Опера эротические аллюзии, причем даже в тех сценах, где они композитором не предполагались.<sup>2</sup> Изобретательность

---

<sup>1</sup> Всего состоялось около 20 представлений.

<sup>2</sup> Так, знаменитый дуэт Кота и Кошки «Мяоу», написанный Равелем, обожавшим котов, как настоящий кошачий концерт, дополняется в парижской постановке весьма недвусмысленным визуальным рядом все более откровенных объятий полураздетой девицы-«кошечки» с Монмартра и крепкого парня с обнаженным торсом (Кота); дуэт завершается уже за сценой, откуда в руки обомлевшего Дитя вылетает брошенная одежда.

постановщиков, вероятно, вписывается в многоуровневые возможности произведения-феерии Равеля, однако существенно меняет его художественно-эстетические основания. Особенно остро ощущается **отсутствие** трех ключевых для оперы Равеля смысловых сфер.

1. В парижской постановке **нет лирической кульминации**. В опере Равеля это сцена с Принцессой. Образ Принцессы – своеобразная «кристаллизация» идиллических мечтаний главного героя. Принцесса, как самое хрупкое отражение его «я», балансирует на грани реального и вымышленного, материального и волшебного. Музыка этой сцены содержит многие аллюзии к произведениям предшественников Равеля, обнажая его собственные мечты и опасения. Это – наиболее экстатичная, вдохновенная и зашифрованная сцена оперы. Диалог главного героя со сказочной Принцессой разворачивается уже не в русле трогательно-комичного «оживания» испорченных вещей предыдущих сцен, но направляет действие в сферу наиболее личных переживаний самого Равеля. Поэтому Дитя в этой сцене, пожалуй, единственный раз в опере, получает «взрослую» характеристику. «Я та, которую ты звал в своем сне минувшей Ночью. / Та, история которой началась вчера... / Ты меня искал в сердце розы и в аромате белой сирени. / Ты меня искал, *мой маленький поклонник*, / И я была с этого момента, *твоей первой возлюбленной!*» – поет сказочная Принцесса «с глазами *цвета времени*». Глубоко личный смысл этих слов, адресованных как бы самому автору оперы, подчеркивается обращением «*мой маленький поклонник*», которое в данном контексте совершенно «недетских» воспоминаний воспринимается буквально и соотносится с хрупким и миниатюрным телосложением самого композитора.

Весь дальнейший текст данной сцены содержит очень тонкие отсылки к тем событиям прошедших лет жизни Равеля, которые были для него особенно значимы. «Цветом времени» окрашивается имеющая собственное прошлое духовная жизнь самого композитора, которая предстает перед слушателем в данной сцене в уникальной художественной структуре. Повисающие без ответа вопросы главного героя «выхватывают» из длинной цепочки художественных впечатлений прошлого самые значимые и незабываемые. Так, взволнованный диалог Дитя и Принцессы, разговаривающих на языке понятных, казалось бы, только



им самим *воспоминаний*, рождает ассоциации с близким Равелю символистским театром рубежа XIX-XX веков – с театром **Мориса Метерлинка**<sup>1</sup>, а также с театром **Клода Дебюсси** и его оперой «Пеллеас и Мелизанда». Взгляд композитора в прошлое, в собственные несостоявшиеся мечты и незабываемые сны выхватывает еще один значимый для него художественный универсум – театр **Рихарда Вагнера**. Юношеское увлечение Равеля операми кумира европейской публики конца XIX века явственно прослеживается в кульминационных моментах сцены. Так, зону первого кульминационного напряжения (ц. 68-70) определяет экстатический призыв главного героя: «Где твой *рыцарь*? / Принц в *шлеме цвета зари*? / Ах, если бы он пришел, / Со своим *мечом*... / Если бы я имел *меч*! / *Меч*!». Вторая же и главная кульминация сцены – похищение Принцессы (ц. 71 до *Темпо I*) – построена на ее отчаянном крике «На помощь! / На помощь! / *Сон* и *Ночь* хотят меня забрать! / На помощь!» и трижды повторенном восклицании Дитя «Мой меч!». Погружение в мир вымысла и неповторимых ночных фантазий раскрепощает творческий дух художника. Поэтому прозрачные аллюзии к известным произведениям Дебюсси и Вагнера в данной сцене дополняются отсылками и к операм столь любимого Равелем **Дж. Пуччини**. Широко распетая, вдохновенная, пластичная мелодия в партии Дитя в первой кульминационной зоне (ц. 68), ее огромный эмоциональный накал, а также дублировка мелодии скрипками и альтами вызывают в памяти экспрессивные кульминации в операх Дж. Пуччини. Одновременно, насыщенная, красочная полнозвучная оркестровая фактура здесь напоминает о лирических сценах балета «Дафнис и Хлоя» самого Равеля, расширяя поле музыкальных ассоциаций, связанных с образами *Любви, Мечты и Прекрасного*.

Однако в парижской постановке эта сцена воспринимается почти как комическая. Постановщики опираются на сюжетную канву: Принцесса оплакивает разорванную книжку и невозможное благополучное окончание ее истории («Кто меня спасет?»). Отталкиваясь от текста в буквальном смысле, они «разрывают» саму Принцессу на две части – верхнюю и нижнюю – так, чтобы белоснежная пышная юбка танцевала отдельно

---

<sup>1</sup> Дитя спрашивает у Принцессы: «Скажи мне... / Где то дерево, на котором пела *Синяя птица*?»

(на темном фоне верхняя часть женской фигуры не видна), а белый корсет и голова исполнительницы роли Принцессы отдельно (когда не видна нижняя темная часть фигуры певицы). Смех в зале практически нивелирует лирическую природу сцены.

2. В спектакле Гранд-Опера **нет сада**, столь важного для произведения Равеля, нежно лелеявшего свой собственный сад и с большой любовью расписавшего в партитуре его многочисленные голоса (лягушек, стрекоз, сов и т. д.). Может показаться, что сцена в ночном саду, представляющая внезапно *увиденный и услышанный* главным героем мир ночной природы, реализует только идею создания красочной, звукоизобразительной волшебной феерии. Однако за блестящей внешней характеристикой этой самой масштабной и наиболее сложно организованной сцены оперы не должны теряться ее глубинные смысловые пласты.

Подчеркнем, что в первоначальном варианте текста оперы, сделанного Колетт, главный герой попадал в оживший *лес*. Равель симптоматично изменил либретто, чтобы ввести персонифицированный образ *Сада* и символический мотив его *радостного обретения*. «Ах! Какая радость *тебя найти, Сад!*», – упоенно поет главный герой (тт. 3-1 перед ц. 103), обращаясь к Саду, как персонажу (обратим внимание на заглавное «С» в имени «Сад»<sup>1</sup>). «Отсвет» Волшебного сада из «Моей матушки Гусыни» окрашивает эту фразу.



В парижской постановке вместо сада мы видим голую сцену, которая, очевидно, по замыслу постановщиков, представляет внезапно раздвинувшееся до немыслимых ранее пределов *пространство эпохи*, современной композитору. Здесь явно прочитываются аллюзии к событиям Первой мировой войны (деревья стоят шеренгами, как раненые солдаты в форме; сестра милосердия им перевязывает раны; костюмы лягушек напоминают костюмы химической защиты и пр.). Таким

<sup>1</sup> Во французском оригинале – заглавная «J» в слове «Jardin»

образом, акценты смещаются с интимной личностной сферы (сад как воплощение сокровенных переживаний автора) в сферу общих представлений того времени.

3. В постановке Гранд-Опера **нет смысловой доминанты оперы – клетки**, в которую ребенок для забавы посадил Белочку. Между тем, **монолог Белочки в клетке находится в центре произведения Равеля**, он концентрирует основной музыкальный материал произведения и представляет подлинный гимн Свободе как возможности смотреть на все собственными глазами. Монолог активно готовится предшествующим развитием. Как отмечено в партитуре, Сад наполняется *парами* стрекоз, бабочек, насекомых, всяких зверушек и превращается «в нежный и радостный рай животных». В этом прекрасном мире, где все нашли свою пару (!), Белочка, упрятанная главным героем в клетку, озвучивает ключевые слова всего произведения: *«Свободное небо, свободный ветер, мои свободные братья в точном свободном полете... Так посмотри же, что они отражали, мои прекрасные глаза, переполненные слезами!»*. В момент наивысшего кульминационного подъема (ц. 133-134) в последний раз в опере проходят фигурации лейттемы Принцессы у *Piano*, а тема Вальса стрекоз, составляющая основу монолога Белочки, достигает грандиозного разворота.

В этой сцене Равель создает настоящий гимн влюбленным парам, Свободе, счастливому и радостному взгляду в мир, лишённому прутьев и клеток. В этом сияющем мире нет места главному герою. У него нет пары, и светлый образ прекрасной Принцессы слабеет и бледнеет, как образ неудавшейся и недостижимой мечты, которая, в конце концов, исчезает и больше не возвращается в опере. О том, что композитор придавал огромное значение данной сцене, говорит тот факт, что он пожелал увидеть слова из монолога Белочки напечатанными в юбилейном номере *«La Revue musicale»*, подготовленном в марте 1925 года к 50-летию композитора. Помещенный в кульминационной зоне оперы этот монолог раскрывает главные эстетические установки Равеля и становится декларацией его творческих принципов. В этой связи обращение композитора в каждой сцене оперы к разным музыкальным стилям прошлого и современности, создание аллюзий к

своим собственным произведениям как возможность посмотреть по-новому на то, что уже существует, воспринимаются как **высшее выражение творческой свободы**, которую может позволить себе только по-настоящему большой художник... Однако этот ключевой для понимания произведения монолог Белочки в парижской постановке растворяется в «общем движении», а ключевое слово-символ «клетка» не получает никакой реализации на сцене.

Объяснение всех режиссерских решений дает финал оперы, в котором, нарушая оставленные в партитуре указания, **появляется Мама**. Пока поет хор, перед зрителем разворачивается очаровательная мизансцена: ребенок садится за уроки (за фортепиано), мама наливает ему чай и заключает в свои объятия<sup>1</sup>. Таким образом, идею парижской постановки можно сформулировать достаточно четко: «Ребенок пошалил и стал послушным»; опера посвящена **Дитя**, которое встречается с волшебством...

В противовес парижской версии оперы, хочется указать на постановку, которая представляется идеальной сценической реализацией сложного музыкального текста Равеля. Это постановка **Нидерландского Данс-театра (1986)**, режиссер и хореограф Джири Килиан. Вероятно, сам композитор, если бы увидел этот спектакль, признал бы его «экстраординарные» характеристики, позволяющие проявить самые глубинные, ускользающие от поверхностного восприятия пласты смысла его произведения. Оригинальность режиссерского подхода проступает в трактовке лирической фантазии Равеля **как балета**, представив весь ее музыкальный план в аудиозаписи. Это, с одной стороны, вписывает

---

<sup>1</sup> Подчеркнем, что в опере Равеля ни в одной сцене у главного героя нет прямого диалога с Мамой. Несмотря на то, что в начале произведения на протяжении 28 тактов Мама представлена как реальный персонаж, нигде не нарушается печальная автобиографичность оперы, завершившей выход композитора из глубокой депрессии, в которой он находился после смерти своей мамы. В опере, подчеркивая *символический смысл* происходящего, Равель все моменты обращения Дитя к Маме создает чисто музыкальными средствами в *иллюзорном мире* фантазии и творческого вдохновения. *Незримое присутствие Мамы* в произведении ощущается только благодаря нежным «отсветам» ее лейттемы и возвращениям ее тембровой характеристики (трио *Cl., Cl.b., B<sup>on</sup>*) в лирических и ностальгических сценах оперы.

оперу в историю французского музыкального театра, неразрывно связанного с выразительностью жеста; а с другой, позволяет привлечь еще один емкий смысловой ряд, расшифровывающий пластику движения то, что *скрыто за словами и прорывается только в музыке*.

Идея Равеля заставить танцевать таких странных персонажей, как Диван, Кушетка, Чашка, Блюдце, Часы, Задачник по математике, не говоря уже о стрекозах и прочих живых существах, безусловно, требует особых решений. И в постановке Нидерландского Данс-театра красноречивость жестов создает перед зрителем иллюзорный мир, который есть сама музыка. Тонко воспроизводя особенную пластику музыкального языка Равеля, исполнители открывают путь в далекий от исторических реалий **мир хрупкой красоты, светлых детских воспоминаний, сокровенных надежд и безмерного одиночества**, когда все, что происходит на сцене, подводит героя к осознанию себя и горькому восклицанию: «Они все любят друг друга... Они счастливы... А я один».

В постановке Нидерландского Данс-театра рельефно проявлены все три смысловые зоны, определяющие структуру оперы Равеля (о которых уже шла речь выше).

1. **Есть удивительно трепетная и проникновенная лирическая сцена с Принцессой**, в которую, чтобы подчеркнуть «взрослое» (совсем не детское) решение главного героя спасти Принцессу, включен третий персонаж: Злой Волшебник. Готовность Дитя сразиться с ним («Где мой меч?»), но невозможность изменить ход событий, исчезновение Принцессы и любование ее оставленной туфелькой придают истории о непослушном ребенке глубину и щемящий оттенок сожаления о неумолимо ускользающей Мечте.

2. **Есть Сад прекрасный и таинственный**. Невероятно тонко постановщик передает через движения и красочные костюмы всех обитателей ночного пространства восхищение композитора красотой и многообразием окружающего его живого мира.

3. **Есть клетка**. Финальная кульминационная сцена организована вокруг огромной клетки, которая занимает большую часть сцены. При этом, режиссер использует недвусмысленные намеки на природу запретов и ограничений в мире композитора: в один из моментов огромная

фигура куклы, одетой как Мама в начале спектакля, словно ее гиперболическая копия, накрывает клетку своей юбкой...

Так проясняется стержень всей постановки. Джири Килиан услышал в музыке Равеля **бесконечную нереализованную нежность**, возможную после смерти мамы композитора Мари Делюар только в его произведениях; **ощутил хрупкую красоту** дорогих сердцу композитора вещей (чашек, чайников, фигурок на обоях и т. д.); **выявил восхищение Равеля музыкальным многоголосием окружающего мира** (музыка Сада). И при этом сохранил особенный характер этого шоу, эффектного и иллюзорного одновременно. В спектакле Нидерландского Данс-театра проявляется то, что находится **за пределами сказанного**. Режиссер-постановщик представляет нам не Дитя и не волшебство оживших предметов и заговоривших существ, но **тот путь**, который как бы свернут в названии в союз «и». Что *объединяет* героя и мир волшебства? Как они *связаны*? Как можно прикоснуться к волшебству обретения себя самого из ускользающих от точной фиксации воспоминаний, когда вся музыкальная ткань как бы говорит «вместо тебя» цитатами и аллюзиями?

Думается, что именно в отношении подобных художественных феноменов Мераб Мамардашвили использует понятие «**разрыв**», когда приближение к смыслу произведения происходит не прямолинейно, но через «выпадение в разрыв», в некое пространство «чистого смысла». Уникальная художественная структура произведения Равеля и создает такой «разрыв», **направляя зрителя-слушателя в мир текучего, ускользающего и нефиксированного в жестких рамках смысла, понимание которого становится возможным только в процессе включения самого адресата художественного сообщения в акт коммуникации**.

Истинное Волшебство Театра заключается в способности прояснить самые сокровенные желания человека, оживить и одухотворить хранящие отпечаток Времени вещи, пересказать на свой лад традиционные ситуации и затеять по собственному желанию игру с театральными традициями... В точке такого «волшебства» находится спектакль Нидерландского Данс-театра. Подлинное волшебство, словно хотят сказать нам постановщики, есть непостижимая сила дарить человеку

себя-самого-другого, каким он предстает на пути в мир мечты, иллюзии, фантазии и смысла всего того, **что он способен через себя пропустить**. Музыкальный театр Мориса Равеля открывает такую возможность и поэтому остается важнейшей составляющей духовной жизни человека не только современной композитору эпохи, но и нашей многослойной и противоречивой современности.

### **Список использованной литературы**

1. Аркадьев М. А. *Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования* / М. А. Аркадьев. — М. : Библос, 1992. — 168 с.
2. Єфіменко А. Г. *Режисерська інтерпретація оперної класики ХХ століття: Моріс Равель та Олександр Цемлінський на сцені Баварської державної опери* / А. Г. Єфіменко // *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. — 2012. — №3 (16). — С. 84—89.
3. Жаркова В. Б. *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера)* / Валерия Жаркова. — К. : Автограф, 2009. — 528 с.
4. Мамардашвили М. *Картезианские размышления* / М. Мамардашвили. — М. : Прогресс, 2001. — 352 с.
5. Мамардашвили М. *Лекции о Прусте (психологическая топология пути)* / М. Мамардашвили. — М. : Ad Marginem, 1995. — 547 с.
6. Jankelevitch V. *Ravel* / V. Jankelevitch. — Paris : Seuil, 1995. — 220 p.
7. *Le Nain/L'Enfant et les sortilèges. Zemlinsky/Ravel*. — Publication de l'Opera national de Paris, 2013. — 128 p.
8. Marnat M. *Maurice Ravel* / M. Marnat. — Paris : Fayard, 1995. — 828 p.
9. *Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens* / [réunis, présentes et annotés par Arbie Orenstein]. — Paris : Flammarion, 1989. — 626 p.
10. Orenstein A. *Maurice Ravel: Man and Musician* / Arbie Orenstein. — New York ; London : Columbia Univ. Press, 1975. — 291 p.
11. Porcile F. *La belle époque de la musique française (1871—1940)* / François Porcile. — Paris : Fayard, 1999. — 474 p.
12. Schillmoller M. *Maurice Ravels Schlüsselwerk L'Enfant et les Sortilèges: eine ästhetisch-analytische Studie* / M. Schillmöller. — Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 1999. — 267 S.