

Департамент культуры, туризма и молодежной политики
Администрации городского округа Самара

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования городского округа Самара
«Детская музыкальная школа им.П.И.Чайковского»

Социокультурный просветительский проект



ЭПОХА П.И.ЧАЙКОВСКОГО: МУЗЫКА, ПОЭЗИЯ, ТЕАТР

IV Открытая региональная
научно-просветительская конференция
«П.И.Чайковский. XXI век»

Самара
2019

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Бодрова В.А. – заслуженный работник культуры РФ, директор МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского».

Матасова М.Н. – заместитель директора по научно-методической работе МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского», преподаватель высшей категории.

Шиндяпина Е.Н. – старший методист, руководитель методического объединения преподавателей отдела теории музыки МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского», преподаватель высшей категории.

Эпоха П.И.Чайковского: музыка, поэзия, театр: Материалы IV Открытой региональной интерактивной научно-просветительской конференции «П.И.Чайковский. XXI век». – Самара, 2019.

ДОРОГИЕ УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ, УЧАЩИЕСЯ И ПРЕПОДАВАТЕЛИ!



Культурно-историческая среда Самарской губернии характеризуется большой насыщенностью, в нашей губернии родились, жили, творили люди, оставившие яркий след в культуре не только края, но и России в целом.

Одним из направлений музыкально-просветительской деятельности школы является изучение жизни и творческого наследия

П.И.Чайковского, пропаганда значимости его творчества в культурной жизни Самарской губернии, в музыкальной летописи России.

Имя П.И.Чайковского, полученное нашей школой в ноябре 2014 года, является своеобразным символом, знаком, следуя которому ДМШ им.П.И.Чайковского ведет поиск оригинального содержания образования, соответствующих педагогических технологий, форм внеурочного взаимодействия с учетом особенностей социокультурной среды школы

Наша школа с 2015 года реализует долгосрочный социокультурный творческо-просветительский проект «Славим великое имя!». Деятельность по проекту включает мероприятия различного уровня: от школьных конкурсов исполнительского мастерства, просветительских лекций-концертов до мероприятий городского и межрегионального уровня.

Открытая региональная интерактивная научно-просветительская конференция «Эпоха П.И.Чайковского: музыка, поэзия, театр» проводится уже в четвертый раз и посвящена обобщению и расширению знаний, сохранению и популяризации музыкального наследия композитора в целях художественно-эстетического, духовно-нравственного и патриотического воспитания детей и молодежи.

Особенностью конференции являются синтетические формы научно-практических работ участников: доклады и сообщения показываются с видео

презентациями, сопровождаются звучанием музыки П.И.Чайковского в исполнении учащихся школы. Лучшие работы размещаются на сайте школы, публикуются в печатных сборниках.

Таким образом, традиционная структура научно-просветительской конференции переросла в более ёмкую и синтетическую форму конференции-фестиваля, где сочетаются обсуждение научно-исследовательских, научно-методических вопросов, связанных с творчеством П.И.Чайковского, и творческие, музыкальные выступления, показывающие современное, живое звучание музыкального наследия русского композитора-классика.

Не вызывает сомнения, что проведение конференции, издание и распространение ее материалов, концерты памяти П.И.Чайковского должны привлечь внимание общественности к богатейшим музыкальным традициям России и Самарской области, которые создают индивидуальный, неповторимый облик нашей малой родины.

Деятельность Детской музыкальной школы им.П.И.Чайковского по увековечиванию и распространению творческого наследия композитора – это духовный памятник композитору, который является гордостью музыкальной культуры России.

Директор ДМШ им.П.И.Чайковского г.о.Самара,
заслуженный работник культуры РФ,
лауреат Губернской премии в области культуры и искусства
Бодрова Вера Александровна



РАЗДЕЛ I

НАСЛЕДИЕ П.И.ЧАЙКОВСКОГО. ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

НАСЛЕДИЕ П.И ЧАЙКОВСКОГО «В ВЕКАХ»: РАКУРСЫ СЛЫШАНИЯ И ПРОЧТЕНИЯ

Жариков Артемий, 3 класс.

МБУ ДО г.о. Самара «ДШИ№15».

Руководитель: Калягина Анна Геннадьевна



«Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространилась, чтобы увеличилось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору»

П.И. Чайковский

Можно со всей уверенностью заявить, что завещание Чайковского сбылось, мечта его воплотилась в огромную любовь исполнителей и слушателей, причем, от самых продвинутых и требовательных до невольных потребителей музыки, не ведающих об авторстве конкретных мелодий и произведений.

Ну, кто в наши дни не слышал «Щелкунчика» или не знает, что такое «Лебединое озеро»? Более «продвинутые» пользователи могут назвать оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», пропев отрывки известных арий, или вспомнить балет «Спящая красавица» или Концерт «номер один» для фортепиано с оркестром, которым открывали Олимпиаду в Сочи 2014 года. Приобщенные с детства к музыке исполнители обязательно назовут «Времена года» и «Детский альбом».

Бесспорно великолепный балет «Лебединое озеро» стал символом эпохи перемен в нашей стране, когда СССР прекратил свое существование, уступив место обновленному государству – Российской Федерации. А для кого-то он навсегда остался первым «балетным» впечатлением в жизни, поскольку более классического вида балерин, чем маленькие белоснежные лебеди кордебалета, и более «наслушанной», легкой для детского восприятия музыки невозможно и представить.

Есть отдельная категория киноманов, которые ассоциируют трагические фрагменты музыки из балета «Лебединое озеро» с фрагментом казни в фильме Гайдая «Кавказская пленница». И это не единственное

обращение советских и российских режиссеров и мультипликаторов к творчеству П.И. Чайковского.

Даже если не упоминать классические экранизации «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Спящей красавицы» и «Лебединого озера», приближающие элитарное искусство симфонической музыки, звучащей в великих театральных залах, к широкому зрителю, а затронуть только детскую часть аудитории, для которой создано великое множество интерпретаций сказки Гауфа «Щелкунчик» в мультфильмах и кинокартинах, эффект получается грандиозный. Даже Голливуд не смог пройти мимо такого богатого музыкального материала, выпустив в 2018 году картину «Щелкунчик и четыре королевства».

С малых лет у нас имеется возможность прикоснуться к этой красоте гармонии, запомнить, впитать в себя мелодии, столь же легкие, сколь и неповторимые, чтобы украшать свою жизнь, наслаждаясь творениями великого русского гения.

Наследие Петра Ильича Чайковского представлено разными жанрами: это - десять опер, три балета, семь симфоний (шесть пронумерованных и симфония «Манфред»), 104 романса, ряд программных симфонических произведений, концерты и камерно-инструментальные ансамбли, хоровые сочинения, кантаты, фортепианные миниатюры и фортепианные циклы. Его творчество представляет собой чрезвычайно ценный вклад в мировую музыкальную культуру и, наряду с творчеством его современников — композиторов «Могучей кучки», знаменует собой новый этап в развитии русской музыки.

Чайковский является одним из величайших композиторов мира, ярким представителем музыкального романтизма и одним из выдающихся лириков и драматургов-психологов в музыке, углубившимся в психологический анализ сложных и противоречивых явлений жизни.

Музыковеды и исследователи биографии композитора в один голос заявляют о его невероятном трудоголизме, выразившемся отсутствием потребности в социуме при серьезной зависимости от работы, как некоего идеального пространства, отделенного от всей остальной жизни. Благодаря поддержке мецената Надежды Филаретовны фон Мекк такое пространство у него было, и во многом эта возможность спокойно работать определила его необыкновенную продуктивность. Петр Ильич даже отдыхал, пописывая романсы.

Музыка Чайковского сколь доступна, столь и изысканна, эстетская до самой последней стадии, сладкоголоса и одновременно духовна. Именно это порождает образ такого музыкального Пушкина, с одной стороны,

задающего пути развития русской музыки, а с другой – являющегося главной услугой изощрённых ценителей.

Конечно, Чайковский - это парадокс. Потому что совершенно не понимаешь, как его музыка действует. Чайковский работал в двух противоположных направлениях - с одной стороны, он экспериментировал с предельной динамизацией формы, размыванием структуры и подчинением её принципу динамической волны. К этому следует добавить его искусство тайминга, предельная концентрация высказывания, блестящее владение искусством выдать предельное количество информации за минимальную единицу времени, так чтобы слушатель этого не заметил.

При этом следует отметить не только стилизацию, но и поиск композитором мелодических формул, настолько простых, что в них как бы нет ничего индивидуального. Многие из главных его хитов вызывающе просты. То есть происходит обычная работа гения - взять то, что лежит на поверхности, то, от чего более «рафинированные» современники отмахиваются как от слишком очевидного, и всё-таки сформулировать, довести до предела. Разумеется, эту очевидность, этот нулевой материал надо сочинить заново, и этой способностью гений и отличается от банальности.

Чайковский находит предельно простые ходы, демонстрируя нам ауру там, где мы её не ожидаем. Это больше напоминает выявление архетипов, работу с ними. Именно такие вещи делают для нас Чайковского интересным сегодня, выносят его музыку за пределы её контекста.

Чайковскому, как мало кому из современников, удавалось достигать схожих результатов в предельно различных жанрах и его лучшие вещи действительно стали мейнстримом, «выбором народа». Он является одним из немногих русских композиторов, который на 100 процентов работает в европейском, да и просто мировом контексте, сочетая в себе при этом абсолютную оригинальность с профессионализмом. А такое сочетание встречается не так часто, как нам кажется.

Многие отмечают в музыке Чайковского ту самую, присущую Моцарту прозрачность, которая, совпадая с повседневностью, и создает норму. Его способность строить великую музыку на элементарном материале привлекают к его наследию небывалые толпы почитателей по сей день.

Пётр Ильич Чайковский написал огромное количество очень хорошей и просто гениальной музыки. И её широкое распространение и частота звучания не обесценивают её красоты и величия.

Если вернуться к его самым известным балетам, операм, увертюрам и фантазиям, то невольно отмечаешь очень грамотный выбор исходного материала, будь то сказочные сюжеты «Лебединого озера», «Спящей

красавицы», «Щелкунчика», исторические произведения («Орлеанская дева», «Воевода», «Опричник»), или ставшая классикой литература – «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Ромео и Джульетта» «Гроза», «Гамлет». Обращение композитора к популярной литературной основе и ее намеренное сценическое упрощение в разы увеличило его востребованность у потомков, воплощая его мечту и наказ.

Любой маркетолог может авторитетно заявить, что более широкого охвата целевой аудитории сложно обеспечить. Кажется, музыка Чайковского сопровождает нас всю жизнь, украшая великолепием торжества праздники, умиляя нежностью романтические встречи, заставляя задуматься о смысле жизни и очистить душу в чудодейственной печали.

Однако существует разница восприятия музыки Петра Ильича в России и за её пределами. «Лебединое озеро» сегодня – своеобразный «знак качества» любой балетной труппы и главный экспортный продукт российских артистов. А темы «Щелкунчика» особо популярны в западных странах на Рождество.

Пока наши театры выбирают из всего оперного наследия Чайковского ставшие настоящими шлягерами «Иоланту» (из-за длины и сказочного сюжета) и «Евгения Онегина» (из-за близости к школьной программе), западные театры обращают внимание и на другие оперы.

«Пиковая дама» сегодня есть не в каждом русском театре, поскольку сложно найти исполнителя партии Германа. При этом на европейских подмостках она успешно ставится сезон за сезоном. Не менее резонансные постановки - «Орлеанская дева», ставшая торжеством феминизма на показах в Вене, и «Чародейка». Непривычное прочтение музыкального материала оставляет противоречивые впечатления у любителей музыки и опытных музыковедов. Но это не мешает триумфальному шествию гениальной музыки навстречу настоящим ценителям таланта Петра Ильича Чайковского, благодаря чему он и сегодня остается самым исполняемым и известным в мире русским композитором.

Отдельно хотелось бы отметить, как много музыкальных событий в жизни современной России и мира связано с именем Петра Ильича Чайковского. Например, Международный конкурс имени П.И. Чайковского, являющийся крупнейшим событием в мире классической музыки, который с 1958 года проводится в Москве каждые четыре года.

Первый Конкурс состоялся по двум специальностям - «фортепиано» и «скрипка». В 1962 году к ним была добавлена специальность «виолончель». Категория «сольное пение» (с отдельными премиями в номинациях мужской и женский вокал) появилась на третьем Конкурсе в 1966 году.

В 2011 году Конкурс впервые прошел в двух городах - Москве и Санкт-Петербурге. Юбилейный, XV Конкурс, был приурочен к 175-летию со дня рождения великого русского композитора.

В 2018 году конкурсу Чайковского исполнилось 60 лет. За свою историю Конкурс открыл миру имена выдающихся представителей исполнительского искусства современности. Творческое состязание традиционно является стартовой площадкой для молодых одаренных музыкантов, дает им возможность обрести любовь публики и признание мирового профессионального сообщества, начать блестящую международную карьеру.

В России Конкурс имеет статус национального достояния отечественной музыкальной культуры. Каждый раз его проведение становится одним из главных событий общественной и культурной жизни страны. Главная цель музыкального состязания – выявление новых талантов. Призовые места Конкурса принесли мировую известность многим музыкантам.

Конкурс стал ярким, блистательным событием в музыкальной жизни всего мира. Аудитория конкурса расширилась невероятно. И это абсолютно фантастический результат. Трансляции поднимают статус, значение конкурса в мировом музыкальном пространстве, привлекая к нему будущих конкурсантов.

В июне 2019 года в Москве и Санкт-Петербурге пройдет XVI Международный конкурс имени П. И. Чайковского.

Список литературы:

1. Калинина Г. Ф. Музыкальная литература. Выпуск III. Тесты по русской музыке. М., 2008 г.
2. Петр Ильич Чайковский: жизнь и творчество / [сост. Н. Б. Мордвинцева]. – Белый город. – 2013, 16 с.: ил.
3. Русская музыкальная литература: Учебник для ДМШ: Третий год обучения предмету. – М.: Музыка. – 2003.
4. <https://ru.wikipedia.org/wiki>
5. <http://ppt4web.ru/muzyka/pi-chajkovskijj-vremena-goda.html>
6. http://www.chaskor.ru/article/sergej_nevskij_vse_chno_my_znaem_o_chajkovskom_zastavlyaet_predpolagat_chno_on_boleestradal_sam_chem_prinosil_komu-to_stradaniya_22417
7. <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/janna-charodeika-france/>
8. <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/yurovsky-gaso-swan-lake/>

О МУЗЫКЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ТЕАТРЕ

Эссе

Пучкова Дарья, учащаяся 5 класса.

УДО «Детская школа искусств» г.Похвистнево Самарской обл.

Руководитель: Кириллова Татьяна Николаевна

Петр Ильич Чайковский, как и любой гений, - личность яркая, неординарная и масштабная. Широкая публика, в основном, знает его балеты. Кто не слышал о балетах «Щелкунчик» или «Лебединое озеро»? Но также важное место в творчестве композитора занимал и театр. И сейчас, когда 2019 год в России объявлен Годом театра, эта тема становится особенно актуальной.



В XVIII веке музыку для театров писали многие именитые композиторы. А вот в XIX веке композиторов, пишущих для театра, было не так много. Одним из таких композиторов был Петр Ильич Чайковский.

По воспоминаниям близких, Петр Ильич интересовался театром с юного возраста. У Чайковских принято было устраивать домашние спектакли, в которых участвовал маленький Петя. Он, например, играл роль помещика в домашней постановке по повести А.С.Пушкина «Барышня-крестьянка». А еще он с удовольствием учил и рассказывал монологи из разных пьес.

Любовь к театру у П.И.Чайковского с возрастом не проходила. Приезжая в гости к сестре Александре, Петр Ильич сам организовывал в ее доме спектакли.

Когда П.И.Чайковский учился в Императорском училище правоведения в Санкт-Петербурге, то со своими товарищами не пропускал ни одного нового спектакля в Михайловском театре, хотя в этом театре играли, в основном, французские актеры.

В 1861 году Чайковский впервые выехал за границу. Бывая во многих странах Европы, он видел выступления разных театральных трупп. До конца жизни композитор уважал европейский театр, был поклонником таланта Сары Бернар.

В 1866 году П.И.Чайковский переехал в Москву и впервые посетил представление в Малом театре. Он был так поражен спектаклем, что написал об этом 10 января 1866 года братьям Модесту и Анатолию: «...не помню, чтоб я когда-нибудь испытал такое артистическое наслаждение, как в драматическом спектакле. Пришлось попасть на пьесу, обставленную самыми лучшими актерами: это была «Паутина» (*прим. – комедия И.А. Манна*), производящая здесь большой фурор». [1; 73]

Во время учебы в консерватории по классу композиции Петр Ильич написал оркестровую увертюру на сюжет пьесы А.Н.Островского «Гроза», а успех Малому театру в те годы приносили именно произведения Островского. Александр Николаевич Островский возглавлял артистический кружок, в котором участвовали актеры, литераторы и музыканты. П.И.Чайковского с участниками кружка познакомил пианист и дирижер Николай Григорьевич Рубинштейн.

Первым опытом Чайковского на профессиональной театральной сцене стали отдельные номера к драматической хронике А.Н.Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», которая была поставлена в Малом театре в 1867 году. Позже по совету главы «Могучей кучки» Милия Алексеевича Балакирева, Петр Ильич Чайковский написал увертюру-фантазию по трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта».

Спустя пять лет в содружестве с А.Н.Островским была написана музыка к пьесе «Снегурочка». И Островский, и Чайковский работали с огромным энтузиазмом и увлечением, постоянно общались, обменивались написанным, обсуждали сделанное. Островский выступал в роли заинтересованного заказчика, постоянно предлагал композитору для использования те или иные русские народные песни, наигрыши. Как признавался сам Чайковский, ему пьеса Островского так нравилась, что он без всяких усилий сочинил всю музыку за три недели.

Музыку к "весенней сказке", пронизанную русской песенностью, можно назвать вершиной творчества Чайковского в области драматического театрального искусства.

Жизнь и творчество Чайковского были тесно связаны с жизнью и культурой России. Пушкинская поэзия и проза вдохновили его на создание замечательных опер – «Евгений Онегин» (1878), «Мазепа» (1883), «Пиковая дама» (1890). Чудесная повесть Н. В. Гоголя легла в основу оперы «Черевички». В 80-х годах Чайковский продолжил творить для театра, и в 1886 году он написал музыку для пьесы «Сон на Волге» (опера «Воевода») к монологу Домового.

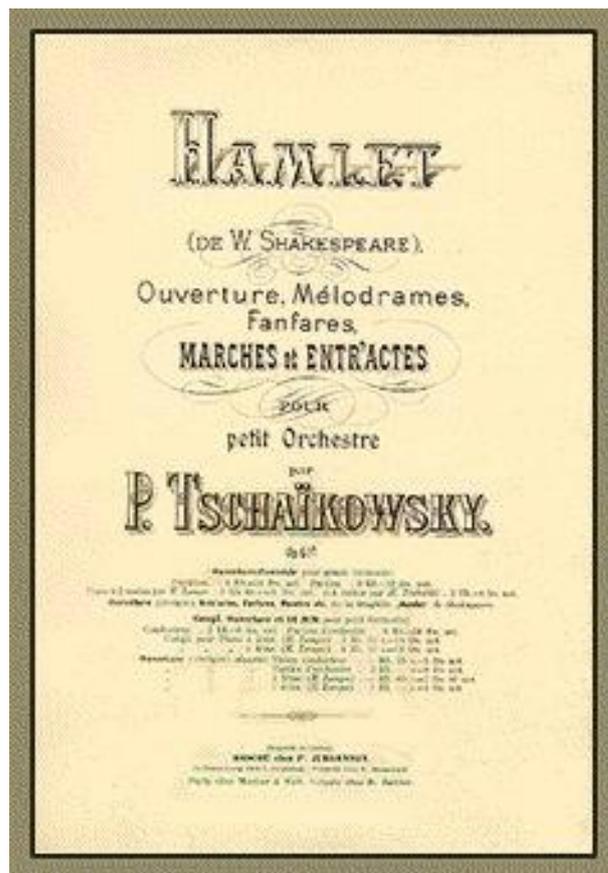
В последние годы жизни Петр Ильич Чайковский по просьбе друга, актера Люсьена Гитри написал музыку для постановки У. Шекспира «Гамлет», которую исполняли актеры французской труппы. Этот сюжет заинтересовал Чайковского еще в 1876 году, однако первые нотные наброски к музыкальному произведению появились позже. Сначала Чайковский написал музыку для двух сцен - сцены «Мышеловки» и сцены свидания принца с матерью, а затем сочинил отдельную увертюру-фантазию «Гамлет».

Она была исполнена в 1888 году в третьем симфоническом собрании Русского музыкального общества. И уже после этого Л. Гитри попросил композитора сочинить музыку не для отдельных сцен «Гамлета», а для всего спектакля.

Петр Ильич Чайковский сочинял для театра совсем немного, но каждое его произведение – это дань уважения к театральному искусству, которое он всегда любил. Каждый из образцов творчества П.И. Чайковского для театра – важная часть его наследия и всей русской музыкальной культуры.

Список литературы

1. Васина-Гроссман В.А. Первая книжка о музыке // Издательство «Музыка» - Москва, 1988.
2. Российская национальная библиотека <http://expositions.nlr.ru/>.
Чайковский П.И. Письма к родным. – Т.1. – Государственное музыкальное издательство, 1940.



НАСЛЕДИЕ ЧАЙКОВСКОГО В СОВРЕМЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА САМАРЫ

**Михеева Олеся, учащаяся 8 класса.
МБУ ДО г.о.Самара ДМШ №22.
Руководитель: Кривенко Ольга Юрьевна**

«Я являюсь таким, каким меня создал Бог и каким сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую».
Чайковский П.И.

В данной статье рассматриваются творческие шедевры П.И.Чайковского в репертуаре Самарского академического театра оперы и балета, поставленные и исполнявшиеся в разное время в Самаре. Накопленные в процессе анализа наблюдения репертуара Театра оперы и балета с произведениями Чайковского дают возможность изучения наследия композитора в творческой жизни города.

Целью данной статьи является исследование творческого наследия композитора, исполнявшегося на театральных сценах Самары. Статья не предполагает подробную характеристику балетного и оперного творчества композитора.

Актуальность темы. Обращение к наследию Чайковского возрастает. Причину этого следует искать в даровании композитора, в его творческом процессе, глубине вдохновения в сочетании с тем временем, когда он жил в дополнение его композиторского портрета. Чайковский – великий композитор, составивший эпоху в истории мировой музыкальной культуры. Богатство и многообразие оперного и балетного наследия Чайковского даёт достаточный материал для рассмотрения и обращения к его творчеству в сочетании с репертуаром театра.

Любовь к театру – французскому балету и итальянской опере – несколько отличают его от друзей. Можно выделить две существенные отличительные черты творчества композитора: его неисчерпаемое богатство, его неразрывная связь с театром составляли основу его творческого кредо. В поставленной цели – более углубленное изучение развития творческого наследия Чайковского в общественных условиях, в сегодняшней обстановке.

Театр российской провинции всегда играл существенную роль в становлении отечественного искусства. Сегодня театр – признанный центр культуры Поволжья и всей России. С нашим театром связано творчество многих великих композиторов и всемирно известных людей. Творческая

жизнь театра разнообразна, а театр является её гордостью, её историей в Самаре. В общегосударственной культурной политике театру отводилась во все времена очень важная роль, в деле воспитания, просвещения, пропаганды новых идей и образа жизни. Постановка классики имеет важное значение для общения (диалога) театра с публикой. Основу оперной афиши театра во все периоды его жизни составляли произведения русской и зарубежной классики. Русская классическая опера открывает широкие горизонты новаторству, требующие нового сценического решения. «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта» и многие другие шедевры ставились многократно, воспроизводя сценические традиции этих репертуарных произведений.

Что такое Самарский Академический Театр оперы и балета? Сегодня, прежде всего, это крупное учреждение, в котором работает около пятисот человек. Большое красивое здание, принадлежащее к архитектурным памятникам в нашем городе. Нарядный и торжественный зрительный зал; просторная сцена, оснащённая различным оборудованием; самые разнообразные репетиционные помещения; цеха по производству и монтажу декораций, пошиву костюмов; гримёрная. Словом, театр – это целый мир, который объединяет людей разных профессий, но одержимых одной великой целью – создавать и дарить настоящее искусство.

В истории создания музыкальной культуры края важную роль сыграл Театр оперы и балета. Театральные традиции Самары богаты и многообразны. Невозможно представить себе панораму художественной жизни современного города без спектаклей театра оперы и балета. В театре оперы и балета есть репертуар на все возрасты: и сказочный балет Чайковского «Щелкунчик», и опера – трагедийная драма «Пиковая дама».

Музыка великого композитора Петра Ильича Чайковского всегда звучала в Самаре, как и во всей России. Она не просто звучала, а определяла и направляла ход музыкальной истории нашего города. Музыка Чайковского – это всегда язык души. Музыка способна приносить людям не только радость и наслаждение, но и утешение, добродушие, смирение. После кончины композитора самарские любители музыки и драматического искусства устроили вечер его памяти с большой музыкальной программой. В 1940 году вся музыкальная общественность готовится к 100-летию со дня рождения Чайковского. Для Куйбышева (Самары) эта дата имела особое значение. В городе была открыта Куйбышевская Государственная Филармония (8 мая 1940 года). Программа всего симфонического концерта посвящена творчеству Петра Ильича Чайковского. В декабре 1943 года, несмотря на Великую Отечественную войну, Филармония открывает свой

симфонический сезон. В программе – произведения Чайковского: увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», вариации на тему «Рококо», фрагменты из опер «Пиковая дама» и «Черевички», «Итальянское каприччио».

Самыми памятными страницами в истории исполнения музыки Чайковского нашим симфоническим оркестром стали концерты фестивалей, посвященных великому композитору в родных его местах – в Воткинске, Ижевске, Сарапуле.

В 1958 году проходил первый международный конкурс имени Петра Ильича Чайковского. Куйбышевскому симфоническому оркестру выпала честь принять участие в «Первом музыкальном фестивале».

Хотелось бы привлечь внимание творческой публики к наиболее репертуарным произведениям Чайковского.

«Иоланта» – последняя опера Петра Ильича Чайковского – одна из самых поэтических и лирических опер Чайковского, повествующая о всепобеждающей силе любви. Опера Чайковского «Иоланта» на Самарской сцене ставилась неоднократно. Одним из выдающихся представлений «Иоланты» на Самарской сцене стал спектакль прошедшего в 2002 году IV Международного фестиваля «Басы XXI века». Постановка оказалась очень удачной благодаря, составу исполнителей.

Фестиваль оперного искусства Самарская весна 2004 года был посвящен памяти Петра Ильича Чайковского. В программу концерта входили фрагменты Иоланты, где прозвучал финал оперы.

«Иоланта» была в афише фестиваля оперного и балетного искусства 2005 года «Наш Чайковский» – к 165-летию со дня рождения композитора. Партию Иоланты исполнила солистка Большого театра Лолита Семенина. В 2009 году «Иолантой», которую театр показал на сцене «Дворца культуры железнодорожников», дирижировал французский дирижёр Эммануэль Ледюк-Баром.

«Иоланта» прозвучала в концертном исполнении солистов хора и оркестра Мариинского театра на VI музыкальном фестивале Мстиславу Ростроповичу на сцене Самарского театра в 2013 году.

В 2014 году на фестивале оперного искусства «Лики любви» исполнением финала «Иоланты» завершился гала-концерт под управлением главного дирижёра театра Александра Анисимова.

В 2015 году Самарская филармония открыла цикл юбилейных программ, посвящённых 175-летию со дня рождения Петра Ильича Чайковского. На концерте «День ли царит...» прозвучали фортепианные пьесы, романсы и трио для фортепиано, скрипки и виолончели в исполнении артистов филармонии.

Опере Чайковского «Иоланта» присуща загадочность. В музыке оперы явно ощущается божественное начало, а сама опера является гимном божественному свету. Поэтому концертное исполнение «Иоланты» стало центром программы праздничного пасхального концерта весеннего фестиваля оперного искусства 2017 года. Впервые в Самаре был восстановлен насыщенный религиозной символикой оригинальный текст либретто Модеста Чайковского.

На сцене Самарского академического театра оперы и балета также звучит музыка Чайковского. В репертуаре театра все три балета, опера «Евгений Онегин». В разные годы на сцене театра исполнялись оперы «Иоланта», «Черевички». В июне 2015 года был возобновлен в новой редакции спектакль «Пиковая дама».

В честь 175-летия композитора Петра Ильича Чайковского Самарской публике была представлена опера «Мазепа». Исполнение состоялось в рамках творческого вечера «Маэстро Александр Анисимов приглашает» в форме литературно-музыкальной композиции.

В 88 театральный сезон на сцене Самарского театра оперы и балета состоялась концертная программа «Великий Чайковский». Была представлена опера «Иоланта», отрывки из балетов, а также концертные номера. «Иоланта» и её фрагменты постоянно исполняются на фестивалях, проходящих на сцене театра.

Концепция XI весеннего фестиваля оперного искусства «Лики любви» посвящена любовной тематике. Сюжет большинства спектаклей оперного жанра опирается на развитие любовной драматургии. Афишу фестиваля составили спектакли «Евгений Онегин» Петра Ильича Чайковского, «Аида» Джузеппе Верди, «Тоска» Джакомо Пуччини. Героями этих произведений чувство любви переживается по-разному. Разные композиторы – разные образы, но едины сущности лика любви в операх.

Постановка «Пиковой дамы» 1990 года привнесла свои коррективы в наши дни. Все партии оперы исполняются на огромном эмоциональном накале. Современный отечественный композитор Александр Чайковский использовал в своём балете музыкальные образы знаменитой оперы Петра Ильича Чайковского «Пиковая дама». Превратив роман А. С. Пушкина в лирические сцены, композитор обострил душевную драму героев.

Особое место в репертуаре театра занимают балеты П. И. Чайковского. Балет «Щелкунчик» стал для театра своеобразной «визитной карточкой», символом совершенства и творчества. Он был поставлен балетмейстером с учетом технической и эмоциональной палитры артистов. Отдельная страница в творческой биографии артистов и в истории театра связана с балетом

«Щелкунчик» Петра Ильича Чайковского. С этой постановкой труппа с большим успехом выступала на отечественных и европейских сценах.

«Лебединое озеро» – один из самых часто исполняемых балетов, настоящий символ искусства. Во многих театрах, а также и в Самарском театре оперы и балета, спектакль ставится в постановке Горского по традиционному варианту

Постановка на Самарской сцене «Лебединого озера» осуществлена в обновлённом спектакле с декорациями и костюмами А. Васильев; осталась в неприкосновенности хореография постановки 1978 года.

Солисты Самарского Театра оперы и балета бережно относятся к творческому дару композитора. Важным творческим этапом в жизни самарской труппы стал балет «Спящая красавица». Этот балет-симфония, чрезвычайно наделённый разнохарактерными персонажами неоднократно в нашем театре. Его отличает неспешное развитие действия, которые изобилует массой колоритнейших сценических подробностей. Именно в сочетании с изысканной хореографией и сценической архаики заключается (таится) особый шарм, магнетическая притягательность с точки зрения сегодняшнего зрителя, привыкшего к стремительным жизненным темпоритмам.

В заключении стоит отметить, что музыкальное наследие Петра Ильича Чайковского имеет прямое отношение к современному творческому репертуару Самарского театра оперы и балета. Произведения Чайковского являются неотъемлемой частью общего творческого процесса театра, направленного на развитие культуры города в современных условиях. Творческое наследие великого композитора в сегодняшние дни находит отражение в культурной жизни города.

Список литературы

1. Бичуров Г. В. Самара в открытках и фотографиях. Улица Предтеченская.
2. Хумарьян С.П. История в портретах. – «Офорт», Самара, 2006 г.
3. Цветова Е. М. Пётр Ильич Чайковский в Самаре – Куйбышеве – Самаре. Журнал «Самарская лука» № 15, 2008 г.
4. www.classicalmusicnews.ru. Новости, события музыкального творчества г. Самары.

БАЛЕТ «МАМИНЫ СКАЗКИ» КАК ВАРИАНТ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Петянова Стефания, учащаяся 4 класса.

Детская школа искусств СГИК.

Руководитель: Лазанчина Анна Васильевна

П.И. Чайковский – гениальный русский композитор, один из самых известных композиторов во всем мире. Наверное, нет в нашей стране человека, который бы никогда не слышал музыку П.И. Чайковского. «Танец маленьких лебедей» из балета «Лебединое озеро», «Танец феи Драже» из балета «Щелкунчик», Ария В. Ленского из оперы «Евгений Онегин», «Подснежник» из цикла «Времена года», Концерт для фортепиано с оркестром, Вальс из «Серенады для струнного оркестра», «Марш деревянных солдатиков» из «Детского альбома» – все эти очень популярные произведения написаны П.И. Чайковским.

Я учусь в четвертом классе Детской школы искусств СГИК по классу скрипка, и музыка Чайковского сопровождает меня можно сказать, все годы. На скрипке я играла пьесы «Шарманщик поет», «Неаполитанская песенка» и «Старинная французская песенка». А на фортепиано – «Немецкую песенку».

Я люблю заниматься музыкой, и мне нравится заниматься балетом. Кроме Детской школы искусств, я учусь еще и Детской хореографической школе при театре оперы и балета. Совмещать эти занятия трудно, но очень интересно. И мне кажется, что без знаний музыки, я не смогла бы так хорошо и красиво двигаться в балете.

В 2018 году мы, ученики хореографической школы, участвовали в спектакле «Мамины сказки» на музыку П.И. Чайковского. До этого я только слышала о нем из рассказов преподавателей. Этот спектакль был поставлен балетмейстером Игорем Чернышевым, который с 1976 по 1995 годы работал в Самарском театре. Многие балеты он поставил специально для детей: «Маленький принц», «Муха-цокотуха», «Золушка», «Щелкунчик», «Фея кукол». Спектакль «Мамины сказки» был создан в 1992 году специально для учащихся нашей хореографической школы. Весь прошлый год педагоги школы разучивали с нами танцы этого балета, а 27 мая 2018 состоялось его восстановление на сцене театра.

Когда мы изучали отдельные сцены этого балета, я обратила внимание на то, что знаю эту музыку и много раз ее слышала. Это были пьесы из «Детского альбома» П.И. Чайковского. Кроме того, что я сама играла некоторые пьесы из него, все это произведение мы изучали на уроках

музыкальной литературы, и прослушивали его целиком. Музыка балета звучала иначе, чем та, что мы слушали на занятиях в Детской школе искусств. Я решила изучить этот вопрос подробно.

Целью моей работы стало определить, как меняется характер музыки в зависимости от исполнения (разными исполнителями и на разных инструментах), сценического воплощения и восприятия слушателя.

Для того, чтобы достичь этой цели, необходимо было решить ряд задач: подробно изучить музыку «Детского альбома» П.И. Чайковского в фортепианном исполнении; вспомнить, о чем говорили мне преподаватели, когда я исполняла отдельные произведения из «Детского альбома» на скрипке и фортепиано; определить характер этих пьес; проанализировать, как изменилась эта музыка в оркестровом звучании и при хореографическом воплощении; проверить свои наблюдения, побеседовав с одноклассниками и родителями, которые видели спектакль.

Фортепианный цикл «Детский альбом» написан П.И. Чайковским летом 1878 года. В письме к Н.Ф. фон Мекк от 30 апреля композитор замечал: «Завтра примусь я за сборник миниатюрных пьес для детей. Я давно уже подумывал о том, что не мешало бы содействовать по мере сил к обогащению детской музыкальной литературы, которая очень небогата. Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной легкости и с заманчивыми для детей заглавиями, как у Шумана» [2]. Этот цикл пьес П.И. Чайковский посвятил своему племяннику Володе Давыдову. В пьесах раскрываются образы, окружающие ребенка. В них показывается мир игр и забав, с небольшими огорчениями и внезапными радостями, переживаниями маленького человека.

Пьесы «Детского альбома» составляют как бы один день из жизни ребенка. Цикл открывают «Утренняя молитва» (иногда название этой пьесы переводится как «Утреннее размышление») и «Зимнее утро». Ближе к окончанию произведения звучит «Нянина сказка» и «Сладкая греза», а завершает его «В церкви». Но не все пьесы выстраиваются в строгую последовательность. Есть здесь сценки, изображающие детские игры: «Игра в лошадки», «Марш деревянных солдатиков»; и три пьесы, связанные с куклой – «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла».

Обращают на себя внимание танцы, которые встречаются в этом сборнике: «Вальс», «Мазурка», «Камаринская», «Полька». Из них только полька считается детским танцем, а вальс и мазурка были очень популярными бальными танцами во время жизни композитора. Вальс мне кажется, вообще был его любимым жанром. Во всех балетах П.И. Чайковского есть прекрасные вальсы, существуют отдельные его

фортепианные пьесы – вальсы, и некоторые романсы композитора тоже написаны в этом ритме.

Отдельное место занимают несколько пьес, расположенных друг за другом, словно в музыкальном путешествии: «Итальянская песенка», «Старинная французская песенка», «Немецкая песенка», «Неаполитанская песенка»; отдельно от них стоит «Русская песня».

Если мысленно объединить все пьесы этого цикла, связанные с музыкой (песней, танцем, игрой на музыкальном инструменте), то окажется, что таких пьес – больше половины в сборнике. Значит, музыка в жизни маленького ребенка имела очень большое значение!

Я слушала пьесы «Детского альбома» в исполнении знаменитого российского пианиста Михаила Плетнева, и мне очень понравились они все. Особенное впечатление произвели «Зимнее утро» и «Баба Яга». Они выделялись острыми, колкими, резкими аккордами – диссонансами, активным действенным настроением. Остальные пьесы мне показали более мягкими. Удивительно, как певуче звучал инструмент у пианиста. В пьесах, которые называются «песенками», музыкант выделял мелодию – и она звучала, как будто исполненная голосом. А в пьесе «Мужик на гармонике играет» казалось, словно играет не фортепиано, а какой-то народный инструмент – баян или гармошка. Так мне стало понятно, что на любом инструменте можно стараться передать звучание, задуманное композитором. И хорошему исполнителю это удастся сделать.

Лучше понять эти пьесы мне помог учебник музыкальной литературы. В нем описываются многие пьесы «Детского альбома» и обращается внимание на все средства музыкальной выразительности [1].

Пьесы П.И. Чайковского, которые я играла на скрипке, я разучивала с разными преподавателями. Когда я разучивала «Шарманщик поет», то Н.И. Варламов говорил мне, что играя, нужно представить шарманку, и стараться передать ее механистическое звучание. Сначала шарманщик как будто зазывает слушателей, а потом начинает играть для них. Все фразы в этой пьесе, отмеченные штрихом *marcato*, должны быть сыграны в одной манере, с акцентами на сильной доле такта. Преподаватель обратил мое внимание на то, что в этой пьесе не нужно стараться делать вибрато на скрипке – ведь у шарманки не бывает этого звукового эффекта. И выделенный звук, кульминация музыкально фразы, не должен быстро затухать, потому что звук шарманки имеет другую краску. Так уже в самом начале обучения, преподаватель научил меня представлять образ, рисовать в голове какую-то определенную картинку и переносить это на музыку, стараясь сделать ее звучание более выразительным.

При изучении «Старинной французской песенки» преподаватель сказал мне, что в этой пьесе присутствует «аромат старины». Я не совсем поняла это выражение, и тогда он объяснил, что Франция для русских людей XVIII века представлялась идеальной страной. Многие русские дворяне говорили на французском языке, и французская мода, французские танцы считались самыми лучшими. Преподаватель показал мне старинные французские костюмы, и я стала представлять себе картины старинных балов. Это нетрудно было сделать, так как я учусь в языковой гимназии, и мы много читаем про историю Франции. В этой музыке, мне кажется, есть душевность, мечтательность, задумчивость. Эти качества свойственны не только французам, но и русским людям. Николай Иванович обратил мое внимание на то, что когда мелодия звучит у скрипки, аккомпанемент фортепиано тоже как будто подпевает ей. Позже, на уроке музыкальной литературы, я посмотрела фортепианные ноты – это пьесы и увидела, что мелодия удваивается в сексту – интервал, звучащий мягко и приятно. Это удвоение мелодии создает впечатление пения, усиливает распевный характер темы. Мелодия старинной французской песенки почти лишена скачков, это тоже придает ей плавность и задушевный лиризм. Несколько грустное, печальное настроение этой пьесы объясняется минорной тональностью.

«Немецкую песенку» я исполняла на фортепиано. Эта пьеса веселая и жизнерадостная. Хотя она называется песенка, мне кажется, что здесь есть и внутренняя танцевальность. Это проявляется в пунктирном ритме, повторяющихся фразах, широких скачках мелодии, которые неудобно петь. Аккомпанемент состоит из четкой формулы бас, аккорд, аккорд и тоже напоминает простой танец, похожий на вальс. Когда я сказала об этом своему преподавателю по фортепиано, она заметила, что у вальса обычно более изящная закругленная мелодия. А эта музыка больше похожа на лендлер. Я заинтересовалась, что такое лендлер и узнала следующее: «Лендлер – крестьянский народный танец, распространенный в Германии и Австрии, предшественник вальса» [3, с. 95]. Слово «лендлер» часто переводят как «деревенский» танец, что соответствует его происхождению. Это энергичный парный танец в умеренном движении, с прыжками. Его мелодии построены на звуках аккордов, а аккомпанемент состоит из чередующегося низкого баса и аккордов из двух или трех звуков. Все это можно наблюдать в музыке «Немецкой песенки», а значит, композитор хотел здесь передать характер известного немецкого танца.

Балет «Мамины сказки» не создан П.И. Чайковским, как его знаменитые балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик». Этот балет создали на музыку П.И. Чайковского

постановщики спектакля. В основу они взяли пьесы из «Детского альбома», но дополнили их и другими сочинениями композитора. Так, я услышала в музыке балета пьесы «Масленица» и «Подснежник» из «Времен года»; а в его финале звучит торжественный хор из оперы «Пиковая дама».

Спектакль состоит из отдельных сценок, разыгранных у новогодней елки. Содержание балета – праздник в атмосфере богатого дворянского дома. Семейная пара пригласила в гости знакомых и детей, и все веселятся. Наш класс подготовил несколько сценок, и я стала участницей игры в лошадки, мазурки, польки, итальянской песенки и няниной сказки. Все время спектакля все ребята находятся на сцене – то в роли исполнителей танцев, то в роли зрителей. Поэтому все внимательно слушают музыку, проникаются настроением каждого танца и живо реагируют на музыку. Но, конечно, главные требования предъявляются тем, кто исполняет танцевальную сцену. Именно артисты должны передать настроение и характер музыки через танцевальные движения.

Педагоги-хореографы, работая с нами, тоже много рассказывали о характере музыки и ее образах. Так в сценке «Игра в лошадки» одни ребята изображали детей, а другие становились как будто лошадками-игрушками. Они должны были изобразить легкий и вместе с тем слышный острый топот маленьких копыт, передать оживленный и синхронный ритм пьесы. От всех требуется четкость исполнения.

В «Польке» педагог учил нас двигаться плавно и изящно. Задорный и веселый детский танец мы танцуем в пышных воздушных платьях. Нам рассказали историю, которую хотел воплотить в этой сцене балетмейстер: маленьких девочек впервые впускают во взрослый танцевальный зал и они танцуют как настоящие барышни. Движения польки основаны на подскоках, но выполнять их нужно легко и элегантно. Педагог учила нас едва касаться пола пуантами, представлять как будто мы совсем невесомые и можем летать. Удивительно, что только когда я стала танцевать польку, я услышала основной мотив этой мелодии как кружащийся, а до этого совсем не воспринимала его так. То есть движения танца раскрыли для меня по-новому содержание этой музыки.

Когда я слушала «Мазурку» в фортепианном исполнении, этот танец казался мне быстрым, активным и стремительным. В исполнении оркестра он звучал медленнее. Наша педагог обратила внимание на то, что этот танец написан в миноре и каждая его фраза заканчивается паузой, и кажется, что мелодия не до конца раскрывается в нем. Нас учили передавать в танце задумчивость и грусть, которые есть в этой мелодии. Мне кажется, что особая выразительность мелодии мазурки в том, что VII повышенная ступень

(из гармонического минора) тяготеет здесь не как обычно, в верхнюю тонику, а через VI ступень падает в V. Эта интонация очень хорошо слышна в исполнении скрипок.

Другие сцены спектакля я смотрела, наблюдая за тем, как танцуют ученики и ученицы старших классов хореографической школы. Мне очень нравится их танец на музыку «Подснежник». Музыка этой пьесы изображает постепенно распускающийся цветок, который колыхается от дуновений легкого весеннего ветра. В оркестре тема звучит у разных инструментов то ярче, то тише. А танцующие девушки делают легкие движения кистями рук, изображая как будто распускающиеся лепестки бутона. Это очень красивый танец, который передает состояние нежности и чистоты.

Под музыку старинной французской песенки танцуют взрослые – мама и папа. Они берутся за руки и подходят к каждому гостю с грациозным поклоном. Музыка в исполнении оркестра звучит более торжественно и величаво, чем на фортепиано или скрипке. Горделивые движения пары кажутся замедленными, картинными и как будто бы действительно переносят слушателей и зрителей в другую более старинную эпоху.

Балет на музыку «Детского альбома» П.И. Чайковского называется иначе – «Мамины сказки». В фортепианном цикле только одна пьеса раскрывает образ мамы. Эта музыка звучит на фортепиано с большим чувством и нежностью. В пьесе плавная, мягкая, светлая и выразительная мелодия. Она исполняется в высоком регистре и похожа на нежный и ласковый мамин голос.

В балете же мама становится главной героиней спектакля. Она все время находится на сцене. Именно она приглашает гостей в дом, зажигает огни на елке, она танцует с папой и с детьми, дарит ребятам игрушки. Даже на музыку «Няниной сказки» дети собираются вокруг мамы, и она рассказывает им что-то интересное и увлекательное. А самое главное, что мама, одев на себя маску и накрывшись покрывалом, танцует под музыку пьесы «Баба Яга». Эта пьеса в исполнении оркестра звучит еще более мрачно и страшно-таинственно. В ней много ударных инструментов, которые делают ритм более четким. В этой сцене меняется пластика танцовщицы. Ее движения становятся резкими и угловатыми, пугающе активными: она совершает широкие прыжки (*Grand pas de chat*) и быстрые верчения (*Fouette*). Только в конце танца она срывает с себя маску.

Песня жаворонка тоже поставлена хореографом как сцена с мамой. Девочки и мама изображают руками трепыхающиеся в полете крылышки маленькой птички. Высокие инструменты в оркестре – флейты и кларнеты –

играют трели, подражая птичьим голосам. Это очень выразительная сцена кажется наполненной весенними, радостными образами.

Таким образом, в балете акцент смещен с детского мира фортепианного цикла на центральный лирический образ, который становится объединяющим для разнообразных и разнохарактерных сцен спектакля. Завершается балет своеобразной кодой – сценой с хором, во время которой перед зрителями раскланиваются все участники спектакля.

Балет «Мамины сказки» делает музыку «Детского альбома» более яркой. Воплощение музыкальных образов на сцене, хореографическими средствами, позволяет услышать музыку иначе. Впечатление усиливают театральные декорации и оркестровое исполнение.

После спектакля я спрашивала зрителей, среди которых были мои родители и мои одноклассники о том, понравился ли им балет. Все ответили, что спектакль им очень понравился, а те, кто слышал эту музыку раньше, сказали, что она звучала интереснее и выразительнее.

Среди моих друзей есть мальчик, который также как и я учится и в музыкальной, и в хореографической школе. Я спросила и о его впечатлениях. Ему тоже кажется, что музыка «Детского альбома» в исполнении оркестра звучит более разнообразно и гибко. Образы, задуманные композитором, воплощенные на сцене, становятся конкретнее и доходчивее.

Мне очень понравилось участвовать в настоящем спектакле на сцене театра. Я поняла, что от каждого исполнителя даже самой маленькой роли, зависит, каким получится спектакль и понравится ли он зрителям. Также и от каждого музыканта зависит, понравится ли слушателям весь концерт. И еще я поняла, что каждый музыкант вносит что-то свое, личное в содержание произведения и нужно стараться своим исполнением ярко передать образы, задуманные композитором и воплощенные им в музыке. Музыка П.И. Чайковского прекрасная музыка, и каждый исполнитель и слушатель может найти в ней что-то очень важное для себя.

Список литературы и источников:

1. Осовицкая З.Е., Казаринова А.С. Музыкальная литература. Первый год обучения. – М.: Музыка, 2012.
2. Чайковский П.И. Переписка Чайковского с Н.Ф. фон Мекк 1878 год // Чайковский. Жизнь и творчество композитора. Письма. [Электронный ресурс] URL: <http://www.tchaikov.ru/1878-137.html>.
3. Юцкевич Ю.Е. Словарь музыкальных терминов. – Киев: Муз. Україна, 1988.

ДЕТСКИЕ БАЛЕТЫ НА СЦЕНЕ САМАРСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА В ПОСТАНОВКЕ КАСАТКИНА Г.Г.

Павлова Ольга, учащаяся 3 класса.
МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ №3 им.М.И. Глинки».
Руководитель: Павленко Маргарита Николаевна

ВСТУПЛЕНИЕ



*«Как хорошо, что есть театр!
Он был и будет с нами вечно.
Всегда готовый утверждать
Всё, что на свете человечно.
Здесь всё прекрасно – жесты, маски,
Костюмы, музыка, игра.
Здесь оживают наши сказки
И с ними светлый мир добра».*

2019 год объявлен в России Годом театра. Это замечательно! Ведь в каждом маленьком или большом городе есть театры, в которых служат артисты. Они учатся своему искусству, чтобы радовать зрителей. Я живу в замечательном волжском городе Самара. У нас есть несколько театров. Это ТЮЗ, Драматический, Театр кукол, Филармония, Театр оперы и балета.

В этом году я несколько раз побывала в Самарском академическом театре оперы и балета. И это были балеты "Щелкунчик", "Лебединое озеро" П. Чайковского и "Чиполлино" К. Хачатуряна по одноименной сказке Джанни Родари. Такие спектакли с удовольствием смотрят и взрослые, и дети. Прекрасная музыка, замечательное исполнение своих партий артистами балета на сцене, красочные декорации и костюмы, великолепная игра музыкантов - всё это вызывает восторг у зрителей.

Но ведь репертуар театра не ограничивается только этими тремя балетами. Хорошая традиция у нашего театра ставить балеты для детей и постоянно обновлять репертуар.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Интервью с балетмейстером Самарского академического театра оперы и балета Г.Г. Касаткиным.

Я захотела заглянуть в прошлое и узнать, какие балеты ставились для детей раньше. В этом мне помог балетмейстер нашего театра оперы и балета Георгий Георгиевич Касаткин.



Он родился в Куйбышеве. В 1966 году окончил Пермское хореографическое училище, в 1979 году - ГИТИС по специальности балетмейстер-постановщик. В 1966-72 гг. - солист балета, в 1981-87 гг. - балетмейстер Куйбышевского театра оперы и балета.

Партии в спектаклях: Принц («Лебединое озеро» П. Чайковского), Колен («Тщетная предосторожность» П. Гертеля), Принц («Золушка» С. Прокофьева), Эспада («Дон Кихот» Л. Минкуса), Феб («Эсмеральда» Ц. Пуни) и другие.

Среди постановок Г. Касаткина: «Доктор Айболит» И. Морозова, «Белоснежка и семь гномов» Б. Павловского, «Золотой ключик» М. Вайнберга и другие.

В 1986 году был главным балетмейстером-постановщиком праздника «День города» (к 400-летию Куйбышева).

С 1990 г. - хореограф команды по синхронному катанию на коньках «Dream Team». Эта команда в 1994 - 2000 гг. - шестикратный чемпион России по синхронному катанию на коньках.

Я задала вопрос балетмейстеру театра Г.Г. Касаткину:

- В чём основная задача балетмейстера при постановке балета?

Г.Г. Касаткин

- Основная задача балетмейстера, чтобы спектакль понравился зрителям (детям). В любой сказке добро побеждает зло, и эту мысль нужно довести до зрителей с помощью исполнителей, занятых в спектакле. В балете очень важен язык движений. В отличие от оперных или драматических спектаклей, где исполнители пользуются словом, в балете содержание доносится с помощью движений. Классический танец сложился не сразу. Он произошёл от народных танцев и формировался постепенно в течение трехсот лет. Русская школа классического танца вобрала в себя лучшие качества итальянской техники исполнения, французской изысканной манеры и русской одухотворённости. Слияние этих трёх качеств позволило русской школе балета стать мировым лидером!

Историческая справка о балете «Фея кукол».

Одним из балетов, поставленных Г.Г. Касаткиным в 2014 году, был балет на музыку Йозефа Байера "Фея кукол". Премьера балета состоялась 4 октября 1888 года в Придворном театре Вены (Австрия). В России впервые балет был поставлен в Москве, в Большом театре (премьера прошла 20 февраля 1897 года). В 1903 году балет «Фея кукол» был поставлен в

Мариинском театре (хореографы - Сергей Легат и Николай Легат). Ансамбль исполнителей был поистине блестящим: Матильда Кшесинская (Фея кукол), Анна Павлова (кукла испанка), Агриппина Ваганова (кукла китаянка), Ольга Преображенская (говорящая кукла), Михаил Фокин и Сергей Легат (Пьеро). Самарский академический театр оперы и балета поставил «Феи кукол» в третий раз. Две предыдущие постановки (1981, 1987 гг.) осуществлены с участием воспитанников Детской хореографической студии (балетмейстеры-постановщики - О. Бессонова, Е. Григорьева, дирижер-постановщик В. Свитов - 1981 г.; балетмейстеры-постановщики О. Бессонова, Е. Терехова, дирижер-постановщик И. Богданов - 1987 г.).

С момента появления балета «Фея кукол» прошло более 150 лет, но он продолжает свою сценическую жизнь в новых редакциях и входит в репертуар многих театров мира. Вот что писали в самарском журнале "Сердце России" (2014 г., № 9) после премьеры: "Успех постановки оказался оглушительным. Свежо, ярко! Непередаваемая красота происходящего на сцене. Итог - мы получили прекрасный и легкий балет, настоящий шедевр, который пополнит репертуар Самарского академического театра оперы и балета и который будет приятно посмотреть как взрослому, так и ребёнку. Минувшая премьера это доказала несомлаемыми, оглушительными овациями и огромным морем цветов для исполнителей".

Впервые исполнителями этого балета были не профессиональные артисты, а студенты хореографического училища.

Детские балеты на сцене Самарского театра оперы и балета.



В настоящее время на сцене нашего театра идут замечательные балеты на музыку П.И. Чайковского "Щелкунчик", "Лебединое озеро", "Спящая красавица". Эти три балета на сказочные сюжеты, поэтому они нравятся и детям и взрослым. Поставил эти балеты замечательный французский хореограф XIX века Мариус Петипа. Волшебная музыка Чайковского просто завораживает. Мне понравились такие танцы, как "Вальс цветов" из балета "Щелкунчик", "Танец маленьких лебедей", "Мазурка", "Русский", "Арабский", "Китайский", "Испанский", "Неаполитанский" танцы из балета "Лебединое озеро".

Новая премьера Самарского театра оперы и балета - балет «Чиполлино». Последняя премьера, которая состоялась в декабре 2018 года, это балет "Чиполлино" по известной сказке Джанни Родари.

Писатель Джанни Родари родился почти сто лет назад - в 1920 году, в маленьком городке Оменья на севере Италии. Его полное имя - Джованни Франческо Родари, а Джанни - это сокращение. Сегодня Италия кажется нам очень благополучной страной, но так было не всегда, и у Джанни Родари в те



времена не было возможности получить хорошее образование. Проучившись несколько лет в семинарии, в 17 лет он уже начал работать школьным учителем. Во время Второй мировой войны Джанни Родари не был на фронте, зато участвовал в движении итальянского Сопротивления, когда основная часть Италии перестала поддерживать своих бывших немецких союзников и повернула оружие против них.

После войны Джанни Родари стал журналистом: работал в газете, потом выпускал детский журнал. Сказку про Чиполлино он написал в 1951 году, и вначале она называлась «Роман о Чиполлино» — конечно, в шутку, потому что какой же это роман. В следующих переизданиях сказка называлась уже «Приключения Чиполлино». После этого Джанни Родари написал еще много сказок. В их числе «Приключения "Голубой стрелы"» о путешествии оживших игрушек на игрушечном поезде и «Джельсомино в Стране лжецов» о мальчике с необыкновенно громким голосом, разоблачающем обман. Но на русском языке издано много других книг Джанни Родари – его всегда любили в нашей стране, а он часто приезжал сюда, путешествовал и однажды пожелал своим русским читателям «Полную Волгу счастья». Конечно, знают его не только у нас и в Италии, но и во всем мире. В 1970 году Джани Родари получил международную Премию имени Ганса Христиана Андерсена, которую часто называют "Нобелевской премией для детских писателей".

Джанни Родари прожил 59 лет и умер в 1980 году в Риме. Но его книги продолжают издаваться и переводиться до сих пор. По ним сняты фильмы и мультики и поставлены спектакли, в том числе балет Генриха Майорова «Чиполлино».

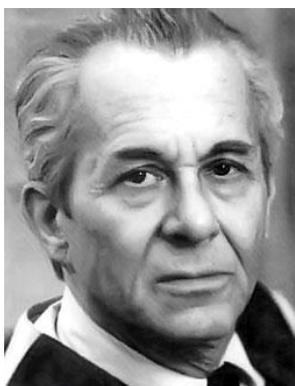
Язык балета в творчестве создателей.

Генрих Майоров. Балетмейстер-постановщик. Родился в 1936 году в Восточной Сибири - городе Улан-Удэ. А хореографическое училище он закончил за 6 тысяч километров от своей родины - в Киеве в 1957 году. Сначала он стал артистом балета - во Львове, потом в Киеве, - но вскоре начал преподавать хореографию в Киевском хореографическом училище, а позже выучился на режиссера музыкального театра в Ленинградской

(сегодня - Санкт-Петербургской) консерватории и стал ставить балетные спектакли - то есть сделался балетмейстером.

Работа балетмейстера стала его основным занятием с 1972 года. Он был главным балетмейстером Киевского театра оперы и балета имени Тараса Шевченко, потом - главным балетмейстером Ансамбля танца Беларуси, главным балетмейстером Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко в Москве, главным балетмейстером Московского балета на льду. Вместе с этим он долгое время преподавал в Московской академии хореографии - одном из главных хореографических вузов России.

Генрих Майоров создал более 30 спектаклей в театрах России, Украины, Беларуси, Молдавии, Литвы и Хорватии. Он - настоящий балетный сказочник: в числе его работ «Чиполлино», «Белоснежка и семь гномов», «Маленький принц». «Чиполлино» он создал, увидев мультфильм с музыкой Карена Хачатуряна по сказке Джанни Родари. Этот балет оказался таким удачным, что был с тех пор поставлен в 24 театрах России и других стран, в том числе в Большом театре в Москве и еще двух московских театрах, в Михайловском театре в Санкт-Петербурге и в театрах Уфы, Кишинева, Воронежа, Харькова, Вильнюса, Краснодара, Улан-Удэ, Донецка, хорватского города Сплит и Еревана.



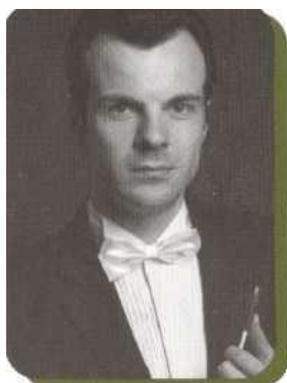
К детским балетам Генрих Майоров относится с двойной ответственностью: он считает, что сочинять для детей нужно как для взрослых, только лучше. Поэтому «Чиполлино» - это одновременно и сложное, полноценное произведение искусства, и увлекательная история, в которой сразу видно, какой герой хороший, а какой плохой, и вокруг чего разворачивается интрига. У каждого персонажа свой танцевальный язык - такой выразительный, что все отношения между ними и все их лихие приключения понятны без слов.

В балете «Чиполлино» звучит музыка композитора Карена Хачатуряна. Не надо путать его с другим композитором - Арамом Хачатуряном, написавшим музыку к балету «Спартак» и знаменитый «Танец с саблями». Арам Хачатурян - дядя Карена Хачатуряна.

Карен Хачатурян родился в Москве почти сто лет назад - в 1920 году. Его отец был театральным режиссером, мать - театральным художником. А сам он решил стать музыкантом и окончил Московскую консерваторию, где учился у одного из самых известных композиторов нашей страны - Дмитрия Шостаковича.

Сочинял Хачатурян и большие симфонии, и песни, но больше всего прославился как кино и театральный композитор. На его счету музыка к 50 фильмам и мультфильмам и к 20 театральным постановкам, среди которых балеты «Чиполлино» и «Белоснежка». За свое творчество он получил много почетных наград: звание народного артиста РСФСР, Государственную премию СССР, Государственную премию России.

Почти 60 лет Карен Хачатурян посвятил преподаванию в Московской консерватории. Сегодня на афишах концертных залов можно увидеть фамилии его учеников, ставших известными композиторами - это Александр Чайковский, Альфред Шнитке, Софья Губайдулина. Карен Хачатурян прожил 90 лет и скончался в 2011 году в родной Москве.



Дирижёр-постановщик балета "Чиполлино" Андрей Данилов. Андрей Данилов родился в Ленинграде в 1977 году. В детстве его часто водили на концерты симфонического оркестра, и там он с большим интересом наблюдал за человеком, который махал руками перед оркестрантами. А еще он с детства очень любил тембры и краски симфонического оркестра, звучание различных инструментов. Так что потом он понял, что хочет применить свою энергию, музыкальность и темперамент в этом сложном деле - дирижировании. Он окончил Санкт-Петербургскую государственную консерваторию и начал выступать с самыми разными оркестрами - санкт-петербургскими, московскими и даже английскими.

А еще Андрей Данилов стал работать в театрах: в музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко в Москве, в Михайловском и Мариинском театрах в Петербурге, в Новосибирском театре оперы и балета. Так что он часто дирижирует оперы и, конечно, балеты. За свою работу над балетом «Баядерка» в Новосибирске он получил главную российскую театральную премию - «Золотую Маску». Дирижировать балетными спектаклями ему легко и приятно, ведь он любит танец и понимает труд артистов балета.

В САТОБ Андрей Данилов дирижирует балетами «Баядерка», «Корсар», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и операми «Севильский цирюльник», «Снегурочка», «Царская невеста» и многими другими. А теперь он взял на себя постановку «Чиполлино». Как говорит он сам, музыка балета «Чиполлино» очень яркая, красочная. В ней всегда слышно, что чувствуют герои балета в данный момент, когда они плачут, а когда радуются. А еще она написана с большим юмором.

В балете «Чиполлино» звучит настоящий большой оркестр. Каждый инструмент звучит по-своему - то есть имеет свою краску. В разных сочетаниях эти звуки создают бесконечное количество оттенков. Оркестровые краски соответствуют разным персонажам. Иногда музыка звучит радостно, а иногда грустно, когда она воодушевляет, а когда пугает. Такой ее написал композитор. Благодаря его работе становится еще более понятно, какая история разыгрывается на сцене.



Художник-постановщик, художник по костюмам балета - Дмитрий Чербаджи. Дмитрий Чербаджи родился в Челябинске в 1949 году. Учился на художника-графика в Одесском государственном педагогическом институте. Там, в Одессе, он попал в оперный театр, влюбился в его репертуар и начал смотреть все: и балеты, и оперы. А театральным художником - сценографом стал случайно: принял участие в конкурсе Большого театра и был взят в театр стажером. Ему понравилось, и он связал свою жизнь с театром.

С тех пор Дмитрий Чербаджи оформил более 70 драматических, балетных и оперных спектаклей, среди которых оперы Джакомо Пуччини и Петра Чайковского. Но чаще всего Дмитрий Чербаджи создает декорации и костюмы к балетам. Он оформлял спектакли очень известного российского хореографа Юрия Григоровича: «Электру», «Жизель», «Тщетную предосторожность», «Дон Кихота». В САТОБ его сценографию можно увидеть, когда идет балет «Эсмеральда».

Дмитрий Чербаджи работает в театрах по всей стране и за рубежом: в Красноярске и Краснодаре, Челябинске и Уфе, Одессе и Баку. Его произведения находятся в собраниях Российского национального музея музыки в Москве, музее Государственного академического Большого театра России, Музее Чайковского в Клину, частных коллекциях Москвы и Италии.

Награжден медалью «В память 850-летия Москвы», памятной медалью «За участие в воссоздании храма Христа Спасителя», серебряной и золотой медалями Российской академии художеств. Академик Российской академии художеств, профессор Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, член Союза художников России. Любит работать над детскими спектаклями и делать их такими интересными и красивыми, чтобы на них хотелось приходиться снова и снова. В балете «Чипполино» его любимый герой - Синьор Помидор.

А на сцене мы видим, что каждый персонаж в балете по-своему движется. Если, конечно, это не отряд гвардейцев, которые должны

маршировать в ногу, или не участники большого танца, которым предписано делать одни и те же движения. Но Чиполлино - простой и задорный юноша - двигается не так, как граф Вишенка, воспитанный во дворце. А мечтательный профессор Груша двигается иначе, чем грубый солдафон синьор Помидор. За то, чтобы язык движений был понятен, отвечает балетмейстер. Это человек, который придумывает в спектакле каждое движение: сольные танцы, которые танцует один человек; дуэты, которые танцуют парой; ансамбли, в которых танцуют три или более человек; массовые танцы, где иногда участников и не перечесть. Балетмейстер создает и пантомиму - это когда герои не танцуют, а жестами и выражениями лиц показывают, что происходит. Всё это вместе называется хореографией. В балете обычно со сцены не произносится ни слова — всё понятно из музыки и движений. Но если прочитать краткое содержание перед спектаклем, всё делается еще яснее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Действие спектакля может происходить в разных местах. В «Чиполлино» это сказочный город и дворец. Декорации, которые расставлены и развешены на сцене, не позволят перепутать одно место с другим. За это отвечает художник-постановщик, он же сценограф. Иногда в спектакле есть еще художник по костюмам, но в «Чиполлино» это один человек. А самое главное, что можно увидеть в спектакле - это артисты балета: танцовщики и танцовщицы. Именно они запоминают движения, которые придумывает балетмейстер (то есть учат хореографический текст), и потом демонстрируют их зрителям. От них зависит, какими получатся персонажи - будут ли они вызывать смех или страх, сострадание или восторг. То, что делают на сцене артисты балета, нельзя повторить, если не учился специально много лет. И они с радостью демонстрируют свой талант зрителям.

Балетные спектакли любят посещать и взрослые, и дети. Я уверена, что наш театр будет не раз радовать нас своими новыми постановками.

Используемая литература:

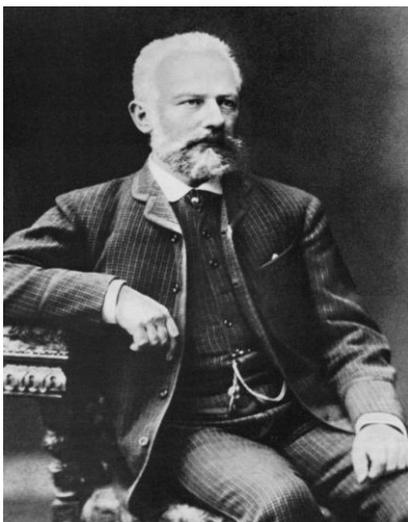
1. Театральные буклеты.
2. Журнал «Сердце России». Самара, 2014 г. № 9.

ПРИЛОЖЕНИЕ (фото со спектаклей)

НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ МУЗЫКИ ЧАЙКОВСКОГО. БАЛЕТ РОЛАНА ПЕТИ «ПИКОВАЯ ДАМА»

**Прохорова Анна, учащаяся 2 класса ДОРП.
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского».
Руководитель: Шиндяпина Елена Николаевна**

Введение. Новое прочтение музыки П.И.Чайковского



В 2020 году композитору Чайковскому очередной юбилей – 180 лет со дня рождения. Музыка Чайковского действительно вечная и потому продолжает будоражить умы все новых и новых поколений, заставляет придумывать новые интерпретации, придавать классике иные значения и прочтения.

Несомненно, существует небольшая группа абсолютных шедевров, которые остаются на все времена. К их числу относится необъятный мир музыки Петра Ильича Чайковского. Современный человек нуждается в современном открытии музыки Чайковского, в новом понимании личности музыканта. К творчеству композитора обращаются многие композиторы, режиссеры, балетмейстеры. Существуют разнообразные спектакли в театрах с музыкой Чайковского: балеты, оперы, мюзиклы, фильмы.

Так нужен ли нам сегодня Чайковский и его музыка? Можно ли создавать новые авторские произведения с музыкой Чайковского?

Вот, к примеру, балет французского постановщика Ролана Пети: сюжет Пушкина «Пиковая дама», музыка Шестой Симфонии Чайковского. Попробуем поразмышлять...

Глава I. Пётр Ильич Чайковский. Опера «Пиковая дама»

Пётр Ильич Чайковский родился 7 мая 1840 года в посёлке Воткинск, Вятской губернии. Пётр Ильич - композитор, педагог, дирижёр и музыкальный критик.

Наследие Чайковского представлено разными жанрами: это десять опер, три балета, семь симфоний, 104 романса, ряд программных симфонических произведений, концерты и камерно-инструментальные ансамбли, хоровые сочинения, кантаты, фортепианные миниатюры и

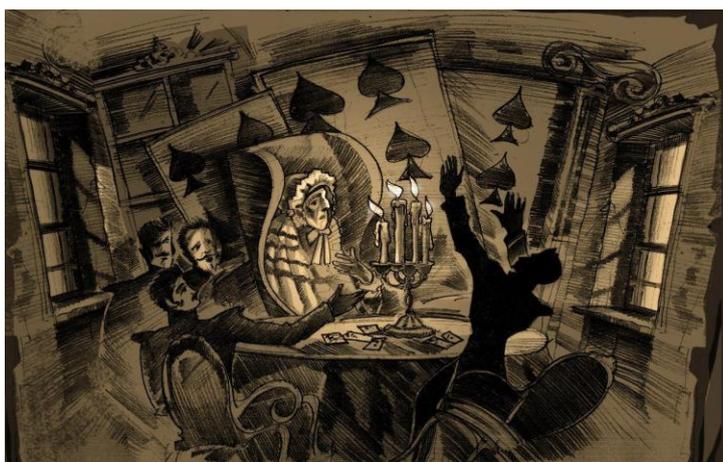
фортепианные циклы. Его творчество является чрезвычайно ценным вкладом в мировую музыкальную культуру и знаменует собой новый этап в развитии русской музыки.

Чайковский является одним из величайших композиторов мирового уровня, ярким представителем музыкального романтизма и одним из выдающихся лириков и драматургов-психологов в музыке.

Основой для оперы «Пиковой дамы» П.И.Чайковского послужила повесть А.С.Пушкина. Эта волнующая история любви молодой невинной девушки и страстного офицера, которая закончилась трагично. Произведение считают вершиной оперной драматургии композитора, ведь по глубине и силе переживаний главных героев, накалу страстей и неотразимой мощи драматического воздействия ему нет равных в его творчестве.

Интересные факты из истории создания оперы:

- П.И. Чайковский написал оперу во Флоренции всего за 44 дня.
- Чтобы безукоризненно исполнить партию Германа во всех семи сценах, автору требовался по-настоящему искусный и выносливый исполнитель. Выбор П.И. Чайковского пал на известного тенора Николая Фигнера, на способности которого автор и ориентировался, пока писал музыку.
- В основу событий пушкинской «Пиковой дамы», как известно, положены реальные события - история Натальи Петровны Голицыной, одной из влиятельных и богатейших княгинь XIX столетия. Ее внук сильно проигрался в карты, и обратился к ней за помощью - занять денег. Но бабушка вместо этого открыла внуку секрет, который позволил ему отыграться.
- Эту оперу считают одной из самых мистических в мировом музыкальном театре. Многие убеждены, что именно она виновата во многих неудачах своих создателей, а также тех, кто ее исполняя
- К этому сюжету обращались и балетмейстеры, например, Ролан Пети. Он создал балет для Н.Цискаридзе по просьбе руководства Большого театра, однако музыку из оперы не использовал и предпочел ей музыку Шестой симфонии. Премьера балета состоялась в 2001 году.



Глава II. Балет Ролана Пети «Пиковая дама»

«**Пиковая дама**» — название двух балетов, созданных знаменитым французским хореографом Роланом Пети по произведению А. С. Пушкина на музыку П.И.Чайковского.



Ролан Пети (1924-2011) — французский танцовщик и хореограф, один из признанных классиков балета XX века.

Ролан танцами заинтересовался рано. «В девять лет я сказал, что уйду из дома и не вернусь, если меня не отдадут в балет», – вспоминал он. Ребенка повели на экзамен в Школу Парижской оперы. Он выдержал конкурс, а с десяти лет он уже выступал в мимансе в операх

Вагнера, в «Фаусте» Гуно.

В 1940 году Ролан Пети закончил учебу и был принят в кордебалет Парижской оперы. Но Пети в Опере не задержался – ушел, когда ему было двадцать лет. Он решил, что станет хореографом. Дебют первого балета «Комедианты» состоялся в Театре Елисейский Полей и был на редкость успешным – так у Пети появилась собственная группа «Балет Елисейских Полей». Основу репертуара составляли постановки Пети, но труппа также исполняла спектакли других современных авторов и фрагменты балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Сильфида». 25 июня 1946 года состоялась премьера балета Ролана Пети «Юноша и смерть» по сценарию Жана Кокто на музыку И.С. Баха.

В мае 1948 года Пети создал новую труппу «Балет Парижа». 21 мая 1948 года в помещении театра Марины был показан балет Пети «Девушки ночи» на музыку Ж.Франсе. Молодой балетмейстер понемногу завоевывал известность, и 21 февраля 1949 года в лондонском театре Принца состоялась премьера балета «Кармен» на музыку Ж.Бизе.

В 1972 году Пети стал руководителем «Балета Марселя». 12 января 1973 года состоялась премьера балета «Больная роза», главные партии которого исполнили Майя Плисецкая и Руди Бриан.

Потом Пети увлекся Пушкиным. Результат – балет «Пиковая дама», поставленный в 1978 году для Михаила Барышникова.

Труппу «Балет Марсея» Ролан Пети возглавлял на протяжении 26 лет. Потом случился конфликт с администрацией. Покинув театр, Пети поселился в Женеве и запретил труппе показывать свои спектакли.

Зато завязалась дружба с Московским Большим театром. В 2001 году Ролан Пети поставил там программу, состоящую из двух спектаклей – «Пассакальи» на музыку А.фон Веберна, поставленной им для Парижской оперы в 1994 году, и нового балета «Пиковая дама» на музыку Чайковского. За «Пиковую даму» Пети в том же году был награжден Государственной премией Российской Федерации.

15 февраля 2003 года в Большом театре состоялась премьера балета Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери».

30 и 31 октября 2004 года в Москве, на Новой сцене Большого театра, была показана программа «Ролан Пети рассказывает». Пети рассказывал о своей жизни, а участники труппы «Сюрен Жан Вилар» Лючия Лакарра, Николай Цискаридзе и Илзе Лиела танцевали отрывки из его произведений.

История «Пиковой дамы» у Ролана Пети очень долгая. Существуют именно два разных балета «Пиковая дама», это не разные редакции одного и того же сценического произведения, а именно два совершенно разных балета, созданных одним хореографом на один и тот же сюжет. Один балет был поставлен в 1978 году; другой — в 2001.

Основой для балета Ролана Пети послужила маленькая повесть Александра Сергеевича Пушкина «Пиковая дама», которую он закончил в 1833 году в селе Болдино. В центре событий военный инженер Германн, одержимый игрок в карты. Из разговора с товарищами он узнает, что бабушка его сослуживца Томского — старая графиня, знает тайну трех карт; обладатель этой тайны всегда выигрывает. Графиня проживает вместе с бедной воспитанницей Лизой. Германн решает познакомиться с графиней и узнать тайну трёх карт.

Он выстраивает коварный план и начинает оказывать знаки внимания Лизе, с целью проникнуть в дом графини. Его план срывается, Лиза приглашает его в дом. Только Лиза несколько не интересуется Германном, ему нужна старая графиня. Однако, увидев Германна, испуганная его появлением, графиня умирает, так и не открыв тайны трех карт. Дух графини ночью сам является Германну и называет таинственные три карты: тройка, семерка, туз. С этого момента Германн начинает всегда выигрывать. Но однажды, во время игры у него в руке оказывается совсем другая карта — не та, на которую Германн сделал ставку, — а пиковая дама, и в ней он узнает графиню.

История повести служит уроком: ведь все, кто не променял жизнь на вымысел игры, те и живут настоящей, полноценной жизнью, а вот тот, кто сделал игру смыслом жизни, пренебрегая простыми человеческими чувствами и понятиями о чести, достоинстве и порядочности, — тот и получил по заслугам и должен винить только себя...

Балет 1978 года

Идея постановки балета у Ролана Пети появилась еще к 1968 году. Именно в тот год труппа Ролана Пети была на гастролях в Ленинграде, там французский балетмейстер в Ленинградском Мариинском театре увидел танцовщика Михаила Барышникова.

Пети с первой минуты начал мечтать о создании русского спектакля для этого необычайного танцовщика. Хореограф предложил правительству советского союза поставить балет «Пиковая дама» для Михаила Барышникова и труппы Кировского театра, но ему отказали.

Во время гастролей в 1974 году в Канаде Михаил Барышников принял решение не возвращаться в Россию и мысль о балете пришлось оставить.

В 1978 году Ролан Пети вернулся к своей давней идее. Он наконец-то осуществил постановку «Пиковой дамы» для Барышникова и своей Марсельской труппы.

Хотя в своем балете «Пиковая дама» Пети и использовал музыку П.И.Чайковского к одноименной опере, изначально он в своей постановке отталкивался от самого произведения А.С.Пушкина. Ведь П.И.Чайковский весьма изменил сюжет произведения, оно получило мистическое звучание, даже изменилось имя главного героя, из Германна (с двойным *n*) он стал Германом (с одним *n*). Балетмейстер же хотел вернуть музыкальную часть к замыслу Пушкина.

На премьере спектакля главные роли исполняли: Германн - Михаил Барышников, Графиня — Жаклин Рай. По мнению Р.Пети, именно Графиня, а не Лиза, являлась основным женским персонажем произведения, ибо главный герой одержим не страстью любви, а страстью игры.

Балет 2001 года

Больше двадцати лет прошло со времени создания Роланом Пети балета «Пиковая дама». За это время изменилась и политическая карта мира: исчез Советский Союз, появилось несколько независимых государств, когда-то составлявших его часть.

В 2001 году Ролан Пети получил официальное приглашение в Российскую Федерацию для постановки балетов по его собственному усмотрению на сцене московского Большого театра. Выдающийся французский балетмейстер ответил на приглашение. Среди выбранных им сюжетов была и пушкинская «Пиковая дама».

Однако повторять спектакль 1978 года, созданный им специально для Михаила Барышникова, он не стал. Он создал совершенно новый одноактный балет на тот же сюжет. Даже музыку он использовал иную — тоже музыку П.И.Чайковского, но не к опере, а к его Шестой симфонии.

Спектакль получил двойное название: «Пиковая дама» и «Три карты».

Ролан Пети, когда получил приглашение поставить «Три карты» в Большом театре, перечитал пушкинскую повесть и написал новое либретто. В качестве музыкальной основы он вновь решил обратиться к опере, но заменив голоса музыкальными инструментами.

Однако из этой затеи ничего не вышло: новое либретто никак не

ложилось на оперную партитуру. Тогда Ролан взял другое произведение Чайковского — Шестую симфонию, и музыка идеально совпала с либретто.

Балет Ролана Пети представляет собой череду монологов-диалогов Германна с самим собой, с Графиней, Лизой, Чекалинским, игроками.



Германн на протяжении всего спектакля пребывает в постоянном напряженном общении с собственным эго, находя, как ему кажется, ответы в спорах с образами из его воспаленного воображения.



Для постановки использовалась запись Шестой симфонии, сделанная Леонардом Бернштайном, так как она длится чуть дольше, чем другие исполнения «Патетической» симфонии.

Премьера состоялась в Большом театре 26 октября 2001 года.

В хореографических партиях выступили артисты московского Большого театра: Германн — Николай Цискаридзе, Графиня — Илзе Лиела, Лиза — Светлана Лунькина, Чекалинский — Георгий Гераскин.

Либретто принадлежит Ролану Пети, его же хореография и редакция музыки Шестой симфонии Петра Ильича Чайковского; художник-постановщик — Жан-Мишель Вильмонт, художник по костюмам — Луиза Спинателли, дирижер-постановщик — Владимир Андропов.

Заключение

Я рассказала о новом прочтении музыки П.И Чайковского в балете Ролана Пети «Пиковая дама». Но стоит задуматься, а одобрил бы сам Пётр Ильич новое прочтение его музыки? Позволил бы создать этот балет? Не

исказилась бы суть произведения, которую хотел донести до нас великий композитор? Мы этого не узнаем...

Давайте предположим, что Чайковский был бы рад новому воплощению его музыки, тому, что люди интересуются его творчеством и по сей день, делают что-то новое, чтобы слушатели не забыли его музыку и продолжали её исполнять.

Важнейшей задачей современной музыкальной культуры является увидеть творчество композитора глазами человека нового грядущего столетия. Сегодня наблюдается возвращение интереса как к биографически документированным исследованиям, так и к воплощению страниц жизни в новых жанрах, таких, где звучит музыка мастера.

Так нужен ли нам сегодня Чайковский и его музыка? Зная, как и сколько звучит музыка этого великого русского композитора на нашей планете, вопрос оказывается попросту риторическим. Но современный человек нуждается в современном открытии музыки Чайковского, адекватном понимании личности музыканта, а через нее вхождения в его художественный мир.

Слышать и понимать Чайковского сегодня - это слышать его погруженного в «исторический поток культуры». Поэтому российские и не российские музыканты, режиссеры, художники ни на минуту не прерывают своих поисков нового, неизвестного «всего Чайковского», который и сам когда-то пророчески восклицал: «Мое время далеко еще впереди!».

Использованные источники:

1. https://ru.wikipedia.org/wiki/Чайковский,_Пётр_Ильич
2. <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/pikovaya-dama>
3. [http://cyclowiki.org/wiki/Пиковая_дама_\(балет\)](http://cyclowiki.org/wiki/Пиковая_дама_(балет))
4. <https://www.belcanto.ru/petit.html>

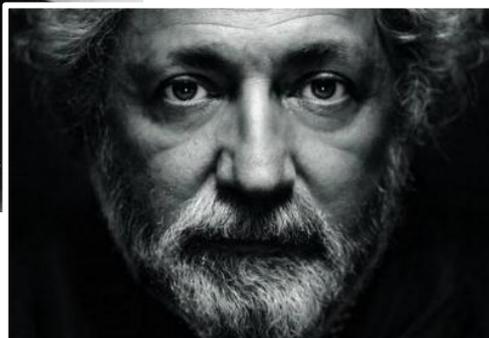
**ОБРАЗ ЧАЙКОВСКОГО В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ.
СПЕКТАКЛЬ БОРИСА ЭЙФМАНА
«ЧАЙКОВСКИЙ. PRO ET CONTRA»**

**Орехова Елена, учащаяся 2 класса ОРП.
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского».
Руководитель: Шиндяпина Елена Николаевна**



«Наш спектакль не биография Чайковского, это материализация его музыки, симфония его страстей, воплощенных в пластике».

Борис Эйфман.



Введение

О Чайковском и его музыке создано множество критических и литературных произведений, о жизни и его музыке писали такие писатели, как Альшванг А., Асафьев Б., Давыдов Ю., Должанский А., Кашкин Н., Ларош Б., Туманина Н. и др.

Музыка Чайковского действительно вечная и потому продолжает будоражить умы все новых и новых поколений, заставляет придумывать новые интерпретации, придавать классике иные значения и прочтения. В XX веке появляются произведения в новых жанрах, в которых переплетаются и литература, и музыкальный театр, и инструментальная музыка, и кинематограф. Новое время – новое прочтение, новые сплавы жанров.

Появляются новые театральные постановки...

В 2016 году появился спектакль «Чайковский. PRO et CONTRA» – новая версия балета Бориса Эйфмана «Чайковский» (легендарная постановка о жизни и творчестве великого композитора впервые была показана в 1993 году).

Жизнь композитора на сцене представлена как вечный мучительный спор с самим собой. Неисчерпаемая режиссерская фантазия и выразительный

образный ряд спектакля погружает зрителя в тонкий душевный мир гения, пережившего взлеты и падения, испытавшего колоссальные творческие откровения и глубокие личные драмы.

Как определить жанр этого спектакля? Может быть, английское слово «байографик пикчерс» - рассказ о реальной личности только пластикой тела под музыку с условными декорациями подойдет для определения этого спектакля.

Борис Эйфман называет свои спектакли «психологическим балетом».

Глава I. Борис Эйфман, балетмейстер, создатель авторского театра



«Язык тела — это очень древний, очень мудрый и уникальный инструмент самовыражения, познания и общения. <...> Создание нового типа балетного спектакля — цель моей творческой сознательной жизни».

Борис Эйфман

Борис Эйфман - создатель своего театра, балетной «вселенной». На данный момент он имеет статус народного артиста России, лауреата Государственных премий России, премий «Золотой софит» и «Золотая Маска», кавалера ордена «За заслуги перед Отечеством». Но главное для нас то, что он – художественный руководитель Санкт-Петербургского государственного академического театра и балета.

Даже зарубежная пресса называет его театральным волшебником, ведущим хореографом XX-XXI века. С детства он хотел выразить эмоции в танце.

Борис Эйфман родился в 1946 году в семье инженера Янкеля Эйфмана. Первый хореографический номер он написал в 13 лет. Мальчик завел тетрадь под названием «Мои первые спектакли». На первой странице значилось: «Я начинаю эти заметки для того, чтобы в будущем помочь специалистам разобраться в истоках моего творчества». В 1960 году он поступил на хореографическое отделение Кишиневского музыкального училища. Вскоре Эйфман уже руководил хореографической студией во Дворце пионеров. Он вспоминал: «В шестнадцать лет я уже начал сочинять балеты, точнее, сцены.

Но сцены были драматические. Помню, я сочинил маленький балетик на тему фильма «Путевка в жизнь» с Жаровым в главной роли».

Страсть к танцу привела его в Ленинградскую консерваторию на хореографическое отделение, а после в Академию русского балета имени А.Я.Вагановой, где он пробыл 10 лет, работая хореографом. Эйфман преподавал, ставил студенческие балеты и параллельно работал над спектаклями для Мариинского театра. Самыми популярными в те годы стали балеты «Гаянэ» (1972) на музыку Арама Хачатуряна и «Жар-птица» (1975) на музыку Игоря Стравинского. «Жар-птицу» после премьеры в Ленинграде показали на гастролях в Москве и Японии. Борис Эйфман стал балетмейстером, известным всему миру.



С 1977 года – года формирования Эйфманом ансамбля балета, началась история создания его собственного театра, авторского театра современной хореографии.

В чем же была особенность, исключительная черта его идей? Он великолепно сочетал академическую школу русской хореографии и новейшие авангардные достижения всей сферы балета. Это иная хореография, сочетающая в себе всё богатство творческого мышления Бориса Эйфмана: «То, что я делаю, можно назвать танцем эмоций, свободным танцем, новым языком, в котором сплелись и классика, и модерн, и экстатические импульсы, и многое другое...».

Однако его интересовали не только вариации движений, но и мысль, смысловой стержень. Основной предмет его вдохновения – человек. Это дает шанс зрителям понять, прочувствовать душой не только красоту движений, но и смысл, вложенный в них.

Обращение в своем творчестве к неизведанному безусловно является еще одной особенностью как хореографии Эйфмана, так и поиска его идей. Как мы позже отметим, большинство его постановок имеют литературную основу. Однако когда он обращается к литературному произведению, допустим, в своих постановках «Анна Каренина», «Евгений Онегин», «Чайка» или к биографии, к примеру, Родена, Чайковского, он не просто олицетворяет сюжет написанного ранее, а, улавливая смысл, расставляет собственные акценты, способные удивить зрителя раскрытием персонажа с психологической точки зрения.

Вот слова журналистки Татьяны Боборыкиной о творческой манере балетмейстера: «Перевод литературных произведений и биографий великих исторических личностей на язык балета – это погружение через физику в психику, через тело в дух, через слово в мысль. Его уникальная лексика и концептуальные авторские трактовки – это прорыв в ту запредельную область, где воплощается бесконечность внутренних миров».

Сегодня хореограф преподает в Академии танца, открытой в Санкт-Петербурге по его инициативе в 2013 году и остается художественным руководителем Государственного академического театра балета Бориса Эйфмана.

Глава II. «Чайковский. PRO et CONTRA»

Давайте разберемся в содержании спектакля «Чайковский. PRO et CONTRA» и раскрытии в нём образа великого композитора Петра Ильича Чайковского.

Просмотрев фрагменты спектакля, статьи критиков и обычных зрителей, описывающих акты постановки, я смогла составить общую картину и проанализировать происходящее.

Стоит начать со слов самого Эйфмана о Чайковском: «Петр Ильич Чайковский – творец, чья музыка десятилетиями вела меня и питала созидательной энергией. Его произведения погружают слушателя в неукротимый поток эмоций, пробуждают мечты и фантазии, преображая и возвышая человека.

Я всегда стремился понять, почему композитор, достигший огромной славы и полностью реализовавший свой дар, создавал столь трагическую музыку? Бесспорно: главным источником мук, испепелявших его душу, стало гнетущее осознание собственной инаковости, трактованной Чайковским как проклятие. Но не только роковое внутреннее раздвоение обрекло композитора на невыносимые страдания. Неотвратимость и всевластие фатума, враждебность окружающего мира, вечное одиночество трепетной души – все это лишало Чайковского даже призрачной надежды на обретение покоя и счастья.

Творческий процесс великого художника – всегда загадка. Понять его так же сложно, как и проникнуть в личную жизнь гения. Где найти границу, за которой кончается обыденность и начинается творчество? В судьбе художника эти два начала сплетаются воедино. Радость и страдание, победы и поражения, апофеоз мысли и вихрь страстей – все возлагается на алтарь великих свершений в искусстве. Такова участь каждого творца: он постоянно

окружен восторженными почитателями и завистниками, поклонниками и клеветниками.

Жизнь Чайковского – это нескончаемый диалог с самим собой, его творчество – исповедь, полная боли и гнева.

Обращаясь на протяжении многих лет к музыке Чайковского, я понял, насколько глубок, бездонен мир композитора. Осознал разнообразие тем, связанных с его творчеством, психической сущностью, взаимоотношениями с близкими. Все это не было в достаточной степени исследовано мной ранее. Мне хотелось создать произведение, в котором я мог бы глубже погрузиться в стихию творческих мук Чайковского».

Так появился балет «Чайковский. PRO et CONTRA». Балет был выпущен в 1993 году и с того времени успешно демонстрируется по всему миру.

Основу содержания балета составляют наполненные фантасмагорией воспоминания умирающего композитора. Перед глазами изможденного Чайковского проносится вся его жизнь – как горячее предсмертное видение.

Состоит постановка из 2 актов. Все в сборе – Борис Эйфман и Петр Чайковский, вернее, Чайковский и его двойник. Кто из них кто – без программки определить сложно. Костюмы, рост, стать – настоящие близнецы. Даже на афише – Чайковский – в двух лицах. Вот они – pro et contra, за и против – борьба двух сил в одном человеке.

Главные действующие лица в спектакле – те же, что и в жизни: это сам Чайковский, его двойник, сопровождающий композитора в моменты творческих душевных терзаний и олицетворяющий его греховное начало, а также два биографических персонажа — покровительница композитора Надежда фон Мекк и его жена Антонина Милюкова.



Развивая принцип многоликости героев, их распада на целую галерею образов, Эйфман намеренно усложняет конструкцию спектакля и

структуру персонажей. Аллюзии на великие творения композитора – балеты «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» – смыкаются с фантазиями на тему опер «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Так, Двойник композитора, олицетворение его сложной и трагической природы, предстает перед зрителями в образах Ротбарта, Дроссельмейера, Онегина и Германа.

Покровительница Чайковского Надежда фон Мекк оборачивается в балете то Пиковой дамой, то злой Феей Карабос.

В угасающем сознании композитора возникают образы, мучавшие его всю жизнь. Погружаясь в моменты жизни великого композитора, в его переживания и воспоминания о своих сочинениях, зритель находится в центре событий и остается в напряжении на протяжении всей постановки.

Вот как описывает содержание спектакля критик из США В.Снитковский: «Спектакль, безусловно, необычен. Каждая сцена — это маленький отдельный спектакль с завязкой, развитием и трагическим финалом. Трагедийное звучание в каждой сцене столь сильно и убедительно, что производит глубокое впечатление — ничуть не меньшее, чем трагедии на сценах лучших драматических театров.

Либретто «Чайковского» не следует какой-либо известной литературной канве. Увы, оно не следует и законам жанра трагедии. Трагедийное звучание каждой сцены превращается в постоянное напряжение. В принципе, уже первый акт мог бы стать отдельным спектаклем.

Начинается второй акт. Все происходит на высочайшей трагедийной ноте, что и в первом акте, но это уже тяжело воспринимать — действие угнетает психику».

Балет Эйфмана может одушевить как человеческие достоинства, так и пороки. Образ Чайковского у Эйфмана будто бы ведёт борьбу между двумя своими личностями: божественной и дьявольской. Он будто бы отягощен жестоким двойником.

Величие творческого гения Чайковского выражено через его музыку, которая сопровождает его душевные страдания. Первый акт исполнялся под Пятую симфонию, Второй - под третью и четвертую части «Серенады для струнных», «Литургия № 6» и «Итальянское каприччио». Четвертая часть Шестой симфонии окаймляла весь балет.

Автор книги о Борисе Эйфмане Юлия Чурко эмоционально описывает финал спектакля: «Все тот же метафорический, «игорный» стол становится и местом трагедии. Финальная сцена смерти Чайковского решена лапидарно и выразительно. Дуэль между композитором и его Двойником заканчивается

гибелью последнего. В окружении тех, кого любил композитор, Двойник уходит из его сознания.



Но меркнет свет и в его собственных глазах — он не может существовать без скрытой, тайной части самого себя. Он умирает на том же «игровом» поле, где ликовал и радовался жизни. Стол принимает вертикальное положение, и лежащее на нем тело затягивается черным смертным покрывалом. Гаснет сознание того, чьими глазами мы видели происходящие.

А дальше — «молчание» и великая музыка, которая звучит и поныне, и в партитуру которой Эйфман вписал еще одну строку, воплощенную в пластике».

Балет Бориса Эйфмана «Чайковский. PRO et CONTRA» — итог многолетнего осмысления хореографом личности и творческого мира великого композитора. Тайна рождения нетленных шедевров, появляющихся словно наперекор миру повседневности с его низменной суетой, находится в центре внимания хореографа-мыслителя и становится ключевой философской проблемой спектакля. Эйфман старался показать нам, как жизненные и внутренние переживания Чайковского отразились на его музыкальных произведениях.

Заключение

Накануне 70-летнего юбилея Бориса Эйфмана в 2016 году Санкт-Петербургский государственный академический театр балета представит на сцене Александринского театра спектакль «Чайковский. Pro et Contra».

Новый балет стал фактически продолжением работы Бориса Эйфмана с музыкой Чайковского (спектакли «Идиот» (1980), «Красная Жизель» (1997), «Мусагет» (2004), «Анна Каренина» (2005), «Евгений Онегин» (2009) и размышлениями о судьбе композитора. По сути, это новое прочтение постановки с учетом новых возможностей театра. К ним относятся и новая хореография в духе психологического балета, и костюмы, автором которых стала Ольга Шайшмелашвили, а также декорации и световые решения, за которые отвечают Зиновий Марголин и Александр Сиваев. Музыкальная партитура спектакля, целиком и полностью основанная на произведениях Чайковского, осталась практически той же, за исключением некоторых дополнений.

Новый спектакль Б.Эйфман оценивает как «оригинальное пластическое высказывание, соответствующее современным художественным и технологическим возможностям балетного театра». По словам Бориса Эйфмана, в результате он стремился еще глубже понять внутренний мир своего любимого Чайковского и ответить на вопрос, почему такой успешный композитор писал настолько трагическую музыку.

«Каждый художник самостоятельно решает, стоит ли возвращаться к своим прошлым произведениям. Я постоянно нахожусь в развитии, и когда встает вопрос о реанимации моих старых балетов, то я подхожу к этому творчески. Я хотел бы, чтобы такие спектакли, как «Чайковский», «Братья Карамазовы», «Красная Жизель», вернулись в репертуар, но при этом соответствовали бы тем возможностям, которыми сегодня обладает наш театр. Иными словами — чтобы спектакли, которые приходят к нам из XX века, соответствовали XXI веку» (Б.Эйфман).

Список информационных источников:

1. <http://eifmanballet.ru/ru/>.
2. https://www.belcanto.ru/ballet_tchaikovsky.html
3. https://tvkultura.ru/article/show/article_id/157467/
4. <https://musicseasons.org/balet-chajkovskij-pro-et-contra/>
5. <http://www.artforte.lv/ru/projects/2018/chaykovskiy-pro-et-contra>
6. <http://www.tchaikov.ru/book.html>
7. <https://24smi.org/celebrity/photo/2740-boris-ejfman/442347/>
8. <http://ruspekh.ru/people/item/ejfman-boris-yakovlevich>
9. https://vk.com/video-175940_456239323

**«ЛИРИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ТАТЬЯНЫ ЛАРИНОЙ В ПОЭМЕ
А.С.ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН», ОПЕРЕ П.И.ЧАЙКОВСКОГО
«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ Д.А.БЕЛЮКИНА И
Л.Я.ТИМОШЕНКО К ПОЭМЕ А.С.ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

Дустова Дарья, 8 класс.

МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ №9 им.Г.В.Беляева».

Руководители: Бебик Ольга Ивановна, Сова Людмила Анатольевна

*«Онегина» можно назвать энциклопедией
русской жизни и в высшей степени народным произведением».*

В.Г. Белинский – русский литературный критик

А.С.Пушкин и П.И.Чайковский – равновеликие личности, прославившие свои имена на весь мир, являющиеся величайшими достояниями отечественного искусства. «Евгений Онегин» - легендарное произведение, в котором слились воедино имена двух русских гениев – Пушкина и Чайковского. Произведение «Евгений Онегин» П.И. Чайковского является жемчужиной русской оперы, которая поставлена на сценах почти всех городов мира и до сих пор остается интересной зрителю. П.И. Чайковский очень трепетно относился к своему творению: «Я написал эту оперу потому, что в один прекрасный день мне с невыразимой силой захотелось положить на музыку все, что в «Онегине» просится на музыку».

Пушкинскую тему мы будем сопровождать замечательными работами художников-иллюстраторов Л.Я. Тимошенко и Д.А. Белюкина к поэме «Евгений Онегин».

Целями моей исследовательской работы является:

- Провести сравнительную характеристику литературного романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и музыкального осмысления этого произведения П.И. Чайковским.
- Обратиться к лирическому образу поэмы и оперы – образу Татьяны.
- Соединить в своей работе три искусства: Поэзию, Музыку и Живопись на основе поэмы А.С. Пушкина «Евгений Онегин».
- Рассмотреть лирический образ Татьяны в поэме «Евгений Онегин» на примере иллюстраций Д.А. Белюкина и Л.Я. Тимошенко.

Роман «Евгений Онегин» по праву считается одним из основных, центральных произведений Пушкина. В этот период поэт находился в Михайловской ссылке, в своем родовом имении. То, что было создано в это время, составляет одну из самых ярких и блистательных страниц творческой

биографии величайшего поэта. Здесь были написаны поэмы «Цыгане», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Братья разбойники», трагедия «Борис Годунов» и начат роман «Евгений Онегин».

Недалеко от родового поместья поэта расположено Тригорское, где жило семейство П.А.Осиповой-Вульф, его дальней родственницы, поверенной в его сердечных и бытовых делах. Тригорское - «приют сияньем муз одетый» - место, родное с юности и ставшее для него вторым домом в годы михайловской ссылки. Здесь все дышало живым присутствием не только поэта, но и его персонажей. В сознании самих обитателей усадьбы, а позднее и её посетителей, дом в Тригорском воспринимался как «дом Лариных», а в чертах героев романа «Евгения Онегина» угадывались конкретные лица.

Воссоздать атмосферу этого времени нам помогут живописные полотна Д.Белюкина. Этот художник очень трепетно отнесся к памятным местам, связанным с именем Пушкина, бережно сохраняя обстановку и саму атмосферу времени. По его словам, «сам пейзаж подсказывал тему и картины, и иллюстрации», мог вместить в себя фигуру поэта.

Как-то по дороге из Тригорского в Михайловское ему подумалось, что вот так мог ехать Онегин из гостей и видеть эту самую луну. Тогда выработался творческий принцип художника: прежде, чем написать картину, ее надо увидеть. Она должна сформироваться в сознании, оформиться как бы «внутри глаза» – и тогда над ней можно работать.

Работа над «Евгением Онегиным» продолжалась поэтом около восьми с половиной лет. «Пишу не роман, а роман в стихах - дьявольская разница». Это признание Пушкина ставит перед художником задачу необыкновенно сложную: передать лирическую стихию пушкинского произведения...

Чем более время удаляет нас от Пушкина, тем ближе он нам становится духовно. Как прав был Н.В. Гоголь, сказавший ещё при жизни поэта замечательные слова: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нём русская природа, русская душа, русский язык, русский характер ...».

Мир прекрасного для Пушкина был немислим без театра, музыки, живописи, скульптуры. Истинный поэт, наделённый богатым воображением, не мог не любить изобразительное искусство. Нередко в своих произведениях поэт с сожалением говорит о том, что природа не дала ему таланта живописца.

Пушкин - солнце не только русской литературы, но и музыки. Русская музыкальная пушкиниана насчитывает уже многие тысячи названий. О

музыкальности его поэзии отзывался Белинский: «Что это такое? Волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд?.. Что это: поэзия, живопись, музыка? Или и то, и другое, и третье, слившееся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, звучат гармонией и выражают разумную речь...».

С именем Пушкина связаны великие творения русской музыкальной классики. Хоры, романсы, вокальные ансамбли, балеты и конечно же оперы, такие как «Руслан и Людмила» М.Глинки, «Русалка» и «Каменный гость» А.Даргомыжского, «Борис Годунов» М.Мусоргского – это лишь неполный перечень оперных шедевров, созданных на основе сюжетов и текстов великого русского поэта. Но, несомненно, среди них вершинами стали две гениальные оперы П.И.Чайковского: «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

«Нет ни одного русского композитора конца 19 века или первой половины 20 столетия, который не был бы обязан той или иной стороной своего творчества П.И. Чайковскому... Подобно Пушкину он вошел в самую основу основ русского национального сознания. Без Чайковского мы не можем жить в дни нашей национальной скорби, имя его сопровождает нас и в дни побед, и в години величайшего творческого подъема русского национального духа...» (Д.Д. Шостакович).

Творчество великого русского поэта давно уже привлекало композитора. Ещё в конце 1850-х – начале 1860-х годов он написал романс «Песнь Земфиры» по поэме «Цыганы», музыку для оркестра к сцене «Ночь. Сад. Фонтан» из трагедии Пушкина «Борис Годунов», сочинил романсы «Соловей», хор «Вакхическая песня».

Опера - самый любимый жанр композитора, он любил ее больше симфоний, больше романсов и сонат, любил за демократичность, за ту свободу в выражении чувств, которую он мог в ней себе позволить. Для своих произведений в этом жанре он чаще всего выбирал именно свободные, простые сюжеты, без детективных элементов, без массовых хоровых сцен, без огромного количества действующих лиц.

Мысль о создании оперы «Евгений Онегин» подала Петру Ильичу Чайковскому известная певица Е. Лавровская. Вскоре, преодолев собственные сомнения, композитор с увлечением принялся за работу. За одну ночь был написан сценарий, по которому Чайковский составил либретто, использовав текст романа А.С. Пушкина. Сочинение оперы было начато в Москве и завершено в Италии.

Чайковский воспринял и передал пушкинский роман не только как восторженный читатель, но и как самостоятельный художник-мыслитель 70-

х годов. Он писал не иллюстрации к пушкинскому роману, а создавал на его основе самостоятельное драматическое повествование о русском обществе.

«Если моя музыка к «Евгению Онегину», - писал композитор - имеет достоинства теплоты и поэтичности, то это потому, что мое чувство было согрето прелестью сюжета». Чайковский восхищается совершенством пушкинского стиха и его музыкальностью.

Впервые поставленное силами учащихся Московской консерватории в 1879 году произведение было исключительно тепло встречено слушателями. Официальная премьера состоялась 23 января 1881 года, в Большом театре в Москве. С тех пор и до наших дней опера «Евгений Онегин» не сходит со сцен крупнейших оперных театров России и всего мира.

Опера «Евгений Онегин» состоит из семи картин, каждая из которых имеет свою лирическую кульминацию. Первая картина – экспозиция всех основных образов. Здесь происходит завязка драмы, а лирической вершиной является ариозо Ленского. Вторая картина посвящена Татьяне, раскрытию ее душевного состояния, вызванного встречей с Онегиным. Центральный раздел картины – сцена письма – кульминация восторженных чувств героини. Третья картина с учтивой арией-отповедью Онегина – это крушение романтических грез Татьяны. Драматическая ситуация четвертой картины – ссора Онегина и Ленского на балу – катастрофа в этой картине захватывает с равной силой как Ленского, так и Татьяну. Ссора определяет содержание последующей пятой картины – сцены дуэли и смерти Ленского. Встреча на балу в Петербурге Онегина с Татьяной в шестой картине завершают развитие основного конфликта оперы.

Татьяна.

«Я влюблён в образ Татьяны, я очарован стихами Пушкина...»

П.И. Чайковский

Разбор образов лирических героев оперы и романа я буду сопровождать иллюстрациями Лидии Тимошенко. Она провела грандиозную работу, занявшую около двадцати лет, по иллюстрированию романа «Евгения Онегина» в живописной и графической технике.

Итак, она звалась Татьяной.

Ни красотой сестры своей,

Ни свежестью ее румяной

Не привлекла б она очей.

Дика, печальна, молчалива,

Как лань лесная боязлива,

Она в семье своей родной

*Казалась девочкой чужой.
Она ласкаться не умела
К отцу, ни к матери своей;
Дитя сама, в толпе детей
Играть и прыгать не хотела
И часто целый день одна
Сидела молча у окна.*

Татьяна: доверчива, мечтательна, но страстна и сильна характером. В то же время имеет нежное сердце, а также жизненные принципы. В Татьяне нет ничего неискреннего, нет кокетливой позы и набора банальных фраз. Этим она резко отличается от внешне красивой, но бесцветной в плане внутреннего мира Ольги.

Для композитора Татьяна - главная героиня оперы. Чайковский даже начал писать оперу со сцены письма и хотел назвать оперу «Татьяна Ларина». Но лишь уважение к Пушкину помешало изменить название. Образ Татьяны Чайковский показывает в развитии. Свое понимание героини он изложил в письме: «Она – полная чистой женственной красоты девическая душа, еще не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним». Характерные черты в облике Татьяны для Чайковского – её открытость, искренность и честность, берут свое начало в ее глубоком народном русском характере, а не во французских романах, которыми она увлекается. Вместе с тем, композитор ослабляет в своей героине наивную способность предаваться иллюзиям и углубляет свойственные ей независимость характера, пламенность мысли и чувства.

Истоки её интонационной характеристики - в лирической песне-романсе XIX века. Главную героиню характеризует и система лейтмотивов, в опере их три: первый – элегичный, секвенция Татьяны; второй – тема любви Татьяны; третий – тема волнений.

1-й лейтмотив. Первая характеристика Татьяны намечается в сжатой инструментальной интродукции к опере, построенной на единственной теме.

Это – лейтмотив, неоднократно появляющийся далее. Обычно эту тему называют темой мечтаний Татьяны о счастье. Нежная задумчивая мелодия совпадает с представлением о юной девичьей душе, мечтающей о счастье и любви. В первой картине вокальная партия Татьяны не так обширна.

Вторая картина полностью посвящена Татьяне. Эта картина является кульминацией в развитии лирического образа Татьяны. В музыке отражено движение внутренней душевной жизни девушки, постепенный расцвет ее большого чувства.

Оркестровое вступление к этой картине основано на скорбном, стонущем мотиве, подобном тягостным вздохам, который переходит в знакомую тему мечтаний Татьяны. Татьяна разговаривает с няней, все ее фразы полны задумчивости и тайной печали. Внезапно в партии Татьяны появляется мелодия полная увлечения и огня, она ширится и растет. Это – будущая тема любви Татьяны.

Сцена письма - одна из самых впечатляющих сцен в русской и мировой оперной литературе. Сцена начинается с проведения темы любви в оркестре. Вот то чувство, которое заставляет Татьяну писать. Страстно звучит ариозо «Пускай погибну я», затем идет контрастный раздел с горестными сомнениями, который приводит к поразительной теме «Я к вам пишу».

Послушайте, как выразительно передаёт музыка Чайковского смятение и горячность, глубину и нежность любви, особенно трогательной оттого, что мы уже знаем: Онегин не примет этот редкий и потому столь драгоценный дар, но без всякого сожаления отвергнет его. Татьяна как бы беседует со своим любимым, преодолевая тревожное сомнение, приходит к уверенности в своем чувстве. В заключении сцены в оркестре ярко, ликующе звучит тема любви. Чайковский ценил возможность раскрыть душу человека, заглянуть в его внутренний мир. В этом новом освещении драматические черты в облике героини выступили отчетливее, поэтому Татьяна в опере Чайковского кажется несколько старше пушкинской. Ее любовь выражена устремленнее, чем любовь пушкинской героини, ее цели и представления о жизни кажутся более определенными, самые действия - более осознанными. Это не девочка, а девушка во всем расцвете своих душевных сил.

Третья картина – встреча влюбленной героини с любимым – диалог Онегина и Татьяны. В сцене объяснения с Онегиным Чайковский-драматург почти детский страх Татьяны перед неизвестностью решения Евгения заменяет в опере мужественным предчувствием страданий. В замечательном адажио Татьяны «Ах, для чего, стеланью вняв души больной», следующем за ее порывистым появлением и первым, взволнованным возгласом: «Ах, здесь он, здесь Евгений!»,- звучат и боль, и раздумье, и решимость принять судьбу, какой бы жестокой она ни была.

Новые черты образа Татьяны выступают в третьем действии, где она появляется как княгиня Гремина. Композитор нарисовал внешний облик Татьяны, облик прекрасной молодой женщины полной достоинства, нежной и спокойной простоты. Но, увидев Онегина, в ее душе появляется внезапное смятение. Татьяна владеет собой и внешне остается спокойной.

В седьмой картине раскрыта вся глубина, вся горечь переживаний Татьяны. В сцене с Онегиным большое значение приобретает музыкальная

тема из оркестрового вступления к седьмой картине, раскрывающая всю силу горя Татьяны и характеризующая ее возвышенный нравственный облик. Видя Онегина у своих ног, в душе Татьяны возрождается чувство к нему. Борьба чувства любви с чувством долга правдиво и драматично выражена в напевной величавой теме «Онегин, в вашем сердце есть и гордость и прямая честь» она овладевает собой, в ее партии появляются энергичные волевые интонации: «Моя судьба уж решена, я буду век ему верна!». В характере Татьяны появились новые черты: чувство собственного достоинства, воля, глубина и сила ума. Шестая-седьмая картины - это своеобразная реприза в раскрытии образа Татьяны – то же волнение в шестой и та же безысходность в седьмой картине.

Татьяна – один из самых привлекательных образов в мировой оперной литературе. Опера получила огромную популярность при жизни композитора.

Не менее лиричен для Чайковского и образ Ленского. Музыка утверждает близость этих героев друг другу: партии обоих пронизывают очень сходные интонации. Общность Ленского и Татьяны заключена в следующем: оба героя лирические. Родство интонационной сферы, общность их драмы в любви, Чайковский выделял Ленского, а Пушкин – Татьяну. Различие их в том, что Татьяна сумела противостоять непониманию и победила.

Мой интерес к работам художницы-иллюстратора Лидии Яковлевны Тимошенко дал возможность познакомиться с фактами её необычной биографии. Она родилась в Петербурге, училась в Государственном институте художественной культуры у Павла Мансурова. После войны Тимошенко поселилась в Москве. Тяжелый недуг не позволял ей работать в полную силу, но масштаб её графики и количественно, и качественно, впечатляет. Л.Я. Тимошенко - художник страстный, с ярко выраженными симпатиями; при всем разнообразии жанров и манеры письма, через все ее творчество проходит лейтмотив доверчивой юности, нежного девичества, мягкой женственности.

- советский и российский живописец, мастер пейзажа, художник Студии военных художников им. М.Б. Грекова с 1999 года. Он создал серию работ, посвящённых роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». У художника 56 иллюстраций к роману. Среди Онегина, Татьяны, Ленского на иллюстрациях можно увидеть и молодого А.С. Пушкина.

Все ключевые моменты романа, например, встреча Онегина и Татьяны, письмо Татьяны, написаны с помощью акварели и темперы, натуральными

пигментами придающими рисункам свежесть и динамичность. Творчество А.С. Пушкина стало для художника одним из самых любимых. С Пушкина начался творческий путь Дмитрия Белюкина. Его дипломной работой стала картина «Смерть поэта».

В заключение можно сказать, что со времени написания романа прошло более 180 лет, но те качества истинной русской женщины, которые описал Пушкин, и сегодня ценны и притягательны. Татьяна Ларина находится в ряду самых значительных женских образов русского музыкального искусства, в котором стоят и Ярославна из «Князя Игоря» А. Бородина, и Наташа Ростова из «Войны и мира» С. Прокофьева. Тема любви открыла новую грань в понимании этого чувства, такого огромного и важного в жизни каждого человека. Чайковский - вслед за Пушкиным - рисует образ искренний и глубоко человеческий, страдающий со всей непосредственностью живого чувства.

Вывод: Чайковский с мастерством художника-психолога глубоко проникает в сложный и противоречивый внутренний мир человека и реалистически отражает его в музыке; средствами своего искусства он раскрывает душевную жизнь людей и создает обобщенные образы героев, типичных для своей эпохи. Следуя за романом в стихах Пушкина, Чайковский создает свой роман в музыке. В сознании миллионов слушателей именно трактовка Чайковского оказалась самой влиятельной и определяющей, потому что она закреплена в музыке редкостной сердечности и чистоты.

Работы иллюстраторов также сыграли огромную роль, благодаря им мы можем представить как выглядели главные герои. Как и Пушкина, не внешность любимых героев их заботит в первую очередь, а их духовный облик, мечты, мысли, чувства.

Портрет Татьяны у Л.Тимошенко и Д.Белюкина получился разный. Это говорит о разном восприятии романа «Евгений Онегин», образа Татьяны, мировоззрении самих художников. Литература рисует человеческий характер в развитии – живопись запечатлевает лишь один момент в жизни героя портрета. Художница Тимошенко тонко следует за развитием образа Татьяны, передавая и в поникших плечах, и согбенной позе и рухнувшие надежды героини, и всю глубину её отчаяния.

Для меня А.С. Пушкин и П.И. Чайковский – любимые имена, которые всегда будут стоять рядом. Эти два великих человека очень несхожи по характеру, темпераменту, внешним данным. Но сближает их схожее художественное видение мира, гармоничность творческого облика, естественность выражения, душевная теплота. Имя Пушкина в доме

Чайковских было окружено ореолом почета и преклонения. Чайковский, приступая к работе над произведениями, написанными Пушкиным, не ставил задачи быть оригинальным, но быть достойным поэтического гения поэта. Великий русский поэт Пушкин и великий русский композитор Чайковский для всех последующих поколений - это естественное сочетание прекрасной музыки и бессмертных поэтических творений, как будто изначально предназначенных друг для друга. А восприятие «Евгения Онегина» А.С. Пушкина уже неотделимо, от музыки П.И. Чайковского.

Использованная литература

1. Дитрих. А., Юрмин Г., Кошурникова Р. Почемучка. М., «Педагогика-Пресс», 1994г., с.342.
2. Журкова В.Н., Маничева С.А. Социальная компетентность. Санкт-Петербург, «Прайм-Еврознак», 2008 г., с. 157.
3. Каверина Р.Д. Человек-человек. М., «Молодая гвардия», 1986 г., с. 38.
4. Кудрявцева Т. Сто имен Тани Филимоновой, М., «Детская литература», 1987 г.
5. Белинский, 1955. – Белинский В.Г. Полное собрание сочинений, т. VII, М. 1955.
6. РМЛ, 2004. – Русская музыкальная литература: Учеб. Пособие. Вып. 3 / А. Кандинский, О. Аверьянова, Е. Орлова. – М.: Музыка, 2004. – 464 с., ил., нот.
7. Розанова, 1981. – Розанова Ю.А. История русской музыки. Т. 2, кн. 3. Вторая половина XIX века. П. И. Чайковский: Учебник для муз. вузов. – М.: Музыка, 1981. – 310 с., ил., нот.
8. Оперные либретто // П.И.Чайковский «Е. Онегин»// - М.: Музыка, 2000. – 294 с.

Интернет-ресурсы:

9. <http://uvd45.ru/2-kurs/referat-po-proektu-obraz-evgeniia-onegina-v-literature-i-muzyke/>

БАЛЕТ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» В ЗЕРКАЛЕ ВРЕМЕНИ

**Доронина Наталья, учащаяся 6 класса.
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ №9 им.Г.В.Беляева».
Руководитель: Бебик Ольга Ивановна**

Авторы исследования не претендуют на глубокие познания в области балета. Поэтому предметом нашего исследования будет не столько анализ музыки балета и его структуры, тонкостей хореографии в исторической премьере императорского балета, сколько взаимоотношения творческих тандемов, их совместные искания, приложения сил. Мы затронем особенности воссоздания этого шедевра в ключевые времена XX и до сегодняшнего дня, как в России, так и в мире.

Второй аспект нашего внимания – влияние балета «Спящая красавица» на умы и помыслы этих мастеров, которые он оказывал и продолжает оказывать в эти эпохи.

Особый интерес у нас вызвал анализ общих черт, «связующих нитей» в постановках Петипа и «Русских сезонах» начала 20-го столетия. Любопытным показалось нам, как авторам данного исследования, проблема сохранения хореографического наследия великих постановок, графической записи балетов.

Мир балета зрителя любого возраста погружает в мир сказки, чего-то нереального, на несколько часов вырывая нас из повседневности. Но люди, создающие этот мир волшебства танца и пластики, будто и не выходят из закулисья, оставаясь погружёнными в этот процесс. Яркие личности, сделавшие русский классический балет гордостью России и достоянием мира, и будут предметом нашего внимания.

«Золотой века» русского балета и его вершители.

«Спящая красавица» - гимн балету XIX века.

Конец 19 века, время царствования Александра III, было эпохой пышной роскоши императорского Петербурга. И в этой светской увлекательной жизни театр, двор и власть сплетались в единый узел. Царская семья необычайно была увлечена зрелищными развлечениями, и балет занимал в этом ряду одно из центральных мест. Эта монаршая забава содержалась на личные деньги императорской семьи.

Управлял балетными императорскими столичными театрами (в Петербурге и Москве) Всеволожский Иван Александрович (1835-1909), чьё

руководство совпало с царствованием Александра III и длилось почти 20 лет (1881-1899)! Этим огромным «хозяйством» из пяти театров руководил человек незаурядный во всех отношениях. За плечами у него был опыт службы в различных ведомствах России, самым ярким из которых - должность дипломата во Франции. Этот пост удивительным образом подходил к его изысканно-аристократической, артистически одарённой натуре: он был покорён культурой и историей этой страны, культивировал всё французское до конца своих дней. Его острая наблюдательность и остроумие, глубина и оригинальность мышления, умение чутко улавливать дворцовые настроения, не остались незамеченными властью. Назначению на пост директора театров, сравнимым с должностью министра, он был обязан и незаурядному актёрскому дарованию: он был любимым комиком и постановщиком в театре Аничкова дворца, в резиденции наследника (впоследствии Александра III), где ставились пьесы на французском языке. Императорский театр для него был центром не только Петербурга, но и всей Российской империи, где повсеместно разыгрывается грандиозный спектакль по законам и этикету двора.

Острый, наблюдательный глаз, склонность к сатире позволили ему сделаться одним из ярких мастеров художников – шаржистов своего времени. Так, он оставил богатейшую коллекцию из более полутора сотен карикатур на великосветское общество и коллег по театру. На посту директора театров раскрылись и другие способности Всеволожского: он писал стихи, сочинял сюжеты будущих балетов, участвовал в составлении либретто. А талант рисовальщика воплотился в создании эскизов костюмов к 25-ти спектаклям (в том числе, к «Спящей красавице», «Щелкунчику», «Раймонде»).

Идеи и образную сферу балетов первой четверти XIX века России выражала пантомима и выразительная пластика танцоров, чередующаяся танцами. К середине века роль танца значительно усложняется и усиливается, оттачивается техника высокого, пафосного мужского и бесшумного, изящного женского прыжка. Пантомима уходит на второй план. Появляются жёсткие туфли, затем - пуанты танцовщиц. От балетных постановок на галантные, романтические сюжеты не ждали глубоких по драматургии и по хореографии сочинений. Это были традиционно изящные хореографические зарисовки часто на малопрофессиональную музыку нанятых «сочинителей балетов». Но были и исключения: так, история сохранила имена тех композиторов, чьи балеты закрепились в репертуаре театров сегодняшних дней. Это Цезарь Пуни и Людвиг Минкус, Лео Делиб и Адольф Адан.

Но общую атмосферу состояния русского классического балета этого времени выражает следующая цитата. «Окончательно исчез наш прекрасный балет, — писала "Северная пчела" в январе 1847 года. — Материально он еще существует. Есть прелестные танцовщицы, искусные танцоры, удивительный кордебалет, есть ежедневно распускающийся рассадник самых редких дарований; нет только в публике охоты смотреть на них. Единственным средством к возбуждению этой охоты было бы, может быть, сочинение новых, занимательных балетов, но для этого нужен новый Дидло, новый Прометей, новый гениальный хореограф, а теперь такого, кажется, нет во всей Европе».

А между тем, ждать оставалось всего полгода... Заключив контракт с 28-ми летним французским танцовщиком Мариусом Петипа, Императорский двор даже не догадывался, какое неоценимое приобретение сделал не только для главных балетных театров страны, но и для всей России.

Это уже был опытный танцор, выходец из артистической семьи артистов балета и актёров, вместе с которой он в полной мере познал жизнь бродячего артиста, исколесив всю Европу. В пять лет он впервые вышел на сцену, а в девятнадцать стал постановщиком балетов и премьером в городах Испании. Ему не всегда сопутствовал успех, но он был молод, предприимчив и смел. И самый главный свой талант хореографа - постановщика классического балета он раскрыл именно в России!

За его дебют на сцене Большого (Каменного) театра танцовщик Петипа был щедро вознаграждён Николаем I ценным перстнем, а вскоре назначением на пост постановщика танцев. Бродячая жизнь закончилась. Следующие шестьдесят с лишним лет он будет принадлежать Петербургу и сделает для России бесценный подарок, принеся всего себя в дар во славу Русского балета, создав классическую национальную школу! Его дебют как хореографа в первый же год службы и всё возрастающий авторитет именно на этом поприще позволили ему получить пост главного балетмейстера (с 1869 года) императорских театров России. С годами он укрепил за собой абсолютную власть постановщика русского классического балета.

Этот блестящий период истории российского балета, называемый «эпохой Петипа», ознаменовал «золотой век» отечественного балета, самый значимый, основополагающий, закрепивший за ним главенствующую позицию сначала в стране, а затем и в мире.

Творческий почерк великого маэстро вобрал в себя и непревзойдённое мастерство, и стройность композиции танца, изобретательность хореографического рисунка ансамблей и особенно массовых сцен, которые

поражали размахом и помпезностью. Петипа сформировал структуру полномасштабного академического балетного спектакля. С особой тщательностью он подходил к подбору артистов, досконально зная их возможности, умело сочетая виртуозность их техники с высоким артистизмом. Его хореография не только была тщательно продумана, но и удобна в исполнении как солистам (в те годы в большинстве своём итальянского и французского происхождения), так и кордебалету, разраставшемуся в кульминационных сценах почти до двухсот человек.

За время службы на посту главного балетмейстера Петипа сменилось несколько директоров столичных театров, но назначение Всеволожского был для обоих, а главное для русского балета стало судьбоносным! Оба они быстро прониклись друг к другу обоюдной симпатией, что весьма плодотворно сказалось на их сотрудничестве. Это время ознаменовано подлинным расцветом, как их творческого союза, так и триумфом, «золотым веком» не только русского балета, но и русского театра.

Именно в этот период были поставлены лучшие спектакли Петипа, которые и сейчас являются главными завоеваниями отечественного хореографического искусства. На этом посту им были поставлены свыше шестидесяти спектаклей, среди которых множество балетов, входящих в «сокровищницу» отечественного искусства: «Пахита» (Э. М. Дельдеvez), «Дочь фараона» (Ц. Пуни, 1862), «Царь Кандавл» (Ц. Пуни, 1868), «Дон Кихот» (Л. Минкус, 1869), «Баядерка» (Л. Минкус, 1877), «Раймонда» (А. К. Глазунов, 1898), «Корсар» (А. Адан, 1899) и многие другие. Занимался балетмейстер и постановкой танцев и оперного репертуара театров.

Но несоответствие этому великолепию балета музыкальной составляющей его постановок к концу 80-х гг. привело к кризису в столичных балетных театрах. Эпоха Пуни и Минкуса подошла к концу, а театры нуждались в новых композиторах для обновления репертуара.

Россия, как и весь мир, с середины 19 века вступала в эпоху технической индустриализации и Промышленных выставок - в воздух взлетают дирижабли, появляются автомобили с двигателями внутреннего сгорания, «Золотая лихорадка», Крымская война, растёт сеть железных дорог. Остро ощутили изменения, происходящие в обществе и в массовом сознании и Петипа, и Всеволожский. Они осознали, что аристократической публике требуются новые, эффектные зрелища, с фантастическими сюжетами, сценическими эффектами. А это диктовало создание новых жанров, балетов-феерий с соответствующими сценическими костюмами, созвучными той эпохе, которую они должны представлять. И здесь

директору важно было не ошибиться - слишком роскошные средства были отпущены на будущий балет.

Для создания пышного, ориентированного на вкусы взыскательной придворно-аристократической публики и царской семьи, Всеволожский задумал постановку балета - феерии и искал яркий сюжет для него. Директор театра никогда не забывал годы службы во Франции и, сохраняя верноподданнические чувства дружбы между нашими странами, остановил свой выбор на сказочном сюжете «Спящей красавицы» в редакции Шарля Перро.

Будущий всемирно известный французский сказочник Шарль Перро, служил при дворе Людовика 14-го, того самого «Короля-Солнца», с которого и началась история классического балета. Торжественные хвалебные поэмы и стихи в честь своего покровителя быстро сделали его фаворитом и советником главы Франции 17 века. Но его главной одой, принёсшей славу и королю и самому сочинителю, стала европейская сказка «Спящая красавица», которую он переложил и сделал хрестоматийной издав сборник «Сказки матушки Гусыни». Сам того не ожидая, Перро стал зачинателем жанра народной сказки в мировой литературе и автором бестселлера, прославившем его имя.

Да и сам Иван Всеволожский был подобным придворным при государе, современники его даже называли «маркизом эпохи Людовика XIV». А он действительно любил и отлично знал эту эпоху, прославив «специалистом по миниатюрам и аксессуарам XVII- XVIII веков».

Определившись с выбором сюжета, он обратился к П.И. Чайковскому, считая его единственно достойным для сочинения балета из русских композиторов: «Вы именно русский талант - настоящий - не дутый», - убеждал он композитора, с которым его связывала творческая дружба. Всеволожский уже сотрудничал с ним, содействуя постановкам на сцене Мариинского театра «Евгения Онегина». И именно по его инициативе Чайковскому были заказаны такие шедевры сценического искусства, как оперы "Пиковая дама", "Иоланта", балеты "Спящая красавица" и «Щелкунчик". Сам же Всеволожский разработал либретто обоих балетов и был автором эскизов костюмов их премьерных постановок.

Всеволожский видел в композиторе человека своего круга, человека, лично приверженного самодержцу, композитора – «западника», в противовес «кучкистам».

Чайковский действительно был «русским европейцем», часто и подолгу живя за границей и ощущая себя страстным патриотом России, он не понаслышке, а глубоко знал европейское искусство. Своё предпочтение он

отдавал композиторам Франции, особо выделяя оперу Жоржа Бизе «Кармен» и творения Гектора Берлиоза, Лео Делиба, Жюль Массне. Он видел в них воплощение своего эстетического идеала проявления человеческих чувств, передаче внутреннего мира героев. Видя в русском искусстве скрытый потенциал, композитор верил, что Россия уже прокладывает свою дорогу в мировой культуре. И своё место в этом процессе он отчётливо ощущал, встраиваясь в европейское и мировое искусство своим гениальным творчеством. Блестящее будущее русской музыки и русского искусства в целом П. И. Чайковский видел в едином ряду с современным европейским искусством. Он был глубоко убеждён, в том, что «европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на общую пользу».

Композитору удалось создать самобытный и универсальный музыкальный язык, эмоциональный тон которого часто носит исповедальный характер. Именно в таком ключе он работал над образами своих произведений. А за его плечами уже были такие шедевры, как опера «Евгений Онегин», увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», симфония «Манфред», а спустя несколько лет после «Спящей» - и «Пиковая дама», и «Щелкунчик». Всем этим произведениям суждено было отражать психологические конфликты героев, глубина которых не зависела ни от их национальности, ни от исторической эпохи, в которой происходило действие.

Чайковский стал первым крупным русским композитором, обратившимся к сочинению балетов. Испытывая с детства большую любовь к театру и зная пренебрежительное отношение к жанру музыки для балета, он искренне восклицал: "... Я решительно не понимаю, каким образом в выражении "балетная музыка" может заключаться что-либо порицательное!" Мир музыки балета, который до него принято было заполнять серией танцевальных дивертисментов, он наделил благородным звучанием, а героев - реальными эмоциями и высокими устремлениями.

Прошедшие двенадцать лет после неудачной постановки его первенца «Лебединого озера» на московской сцене, не уменьшили интереса композитора к этому жанру. Наоборот, вступив не просто в пору творческой зрелости, а подлинного триумфа его гения. Уже с триумфом прошло его зарубежное турне в столицах Европы, а чуть позже он будет открывать в Нью-Йорке новый концертный зал Карнеги-холл, удостоится степени доктора музыки Кембриджского университета.

В эти же годы, сочинив Пятую симфонию и «Пиковую даму», он стремился взять реванш и принял предложение дирекции театра. Ещё

больше подогревала интерес и вдохновляла Петра Ильича возможность сотрудничества с прославленным постановщиком балета России и Европы.

Их обоих необычайно увлёл сюжет будущего спектакля. Чайковский рад был переключиться на гимн радости жизни, воплощение счастливого финала после трагической темы, преобладающей в его симфонических и оперных сочинениях этого периода. Он был покорён глубоким смыслом и философией волшебной сказки и чуть заметной иронией автора.

А Мариус Петипа был растроган сюжетом, отсылавшим его, как и зрителя, во времена и страну его юности. Он оценил то почтение к памяти Людовика 14-го, отца жанра балета, «Короля-Солнца», которым был пронизано либретто.

Вечная тема противостояния Добра и Зла, с её героинями - феей Сирени и феей Карабос, вступившими в схватку за судьбу и счастье сказочной принцессы Авроры, легла с основу драматургии балета. Шесть фей – крёстных, которые наделяют юную Аврору добродетелями, не в силах уберечь её от проклятья злобной феи – Карабос. Но главной из фей, Фее Сирени, удаётся обратить страшную трагедию в счастливый финал. Принцессе дарована не только жизнь, но и любовь принца – освободителя Дезире из плена столетнего сна, в который она погружается вместе со всем королевским дворцом. Свадьба и всеобщее ликование выливается в конце повествования в радостный апофеоз.

В работе над постановкой был внедрён новый принцип сотрудничества всех трёх создателей балета. Во-первых, - совместное обсуждение сценария в кабинете Всеволожского, во-вторых, - сочинение музыки по строго регламентированному плану Петипа, которым он инструктировал композитора, что не сковывало фантазию последнего, а наоборот, помогало ему синхронизировать свои усилия с замыслом хореографа. Чайковский всегда любил писать «под заказ». А Петипа обладал исключительным умением «видеть» танец и «слышать» его музыку ещё до реально сочинённых танцевальных номеров! Такой исчерпывающий план действий позволил композитору уложиться в кратчайшие сроки, за 40 дней! «Это нисколько не отзывается на качестве моих произведений: „Спящая красавица" — едва ли не лучшее из всех моих сочинений, а ведь я написал ее невероятно скоро», — писал Чайковский своему другу Юргенсону. Только последний раздел, финал композитору долго не удавался. Но, если Чайковский работал чрезвычайно быстро, то Петипа впервые за свою многолетнюю практику столкнулся с непредвиденными трудностями постановки. Он, привыкший к абсолютной власти хореографа, при его богатейшей фантазии долгое время оказался скованным совершенно

непривычной для него сложной, симфонизированной партитурой. При этом все его требования к содержанию, характеру и количеству тактов соблюдалось композитором неукоснительно.

Действительно, Чайковский, настаивая на равноценном положении будущей музыки нового балета, утверждал, что «балет – та же симфония», тем самым уравнивая положение балетного жанра с симфонией и оперой. Но это не мешало ему рассматривать балет особой, иной сферой его художественной практики. Объединяя отдельные танцевальные номера единым сквозным развитием, он вносил в музыку балета симфоническое мышление. И Петипа, прекрасно осознавая, с композитором какого уровня ему пришлось сотрудничать, подчинился гениальной партитуре и пошёл по пути новой пластики, вводя единую линию движения. Властно довлея над хореографией, музыка Чайковского не допускала вольного к себе отношения, выводя балет на совершенно новый уровень, новый этап, который осознавали и Петипа, и Всеволожский.

Сложный сюжет перебрасывает действие то на 16, то на 100 лет, диктуя смену танцевальных стилей, сценических костюмов и музыкальной самостоятельности каждой из четырёх частей – действий. В музыкальной ткани это отразилось в стилизации старинных танцев XVII - XVIII вв. Классический лирический танец характеризует положительных героев, а в схватке двух главных фей использован танец-действие и пантомима.

Необычайно разнообразны и музыкальные портреты, представленные характерными танцами героев сказок Перро, красочный хоровод которых завершает балет. В танцах Голубой птицы, Кошечки и Кота, Красной Шапочки и Серого волка, Золушки и других гостей свадебного торжества.

Каскадом великолепных мелодий и симфонической драматургией, созданной к балету «Спящая красавица», Чайковский создал балетный шедевр, непревзойдённый и сегодня.

Петипа же предстал во всём блеске хореографии, сумев умножить блеск и совершенство танца главных героев, не заслонив и второстепенные сольные партии и кордебалет. Партия Авроры в «Спящей красавице» сочинена для Карлотты Брианцы, итальянской балерины - виртуозки. Непревзойдённым Дезире был здесь Гердт, его редкое чувство стиля давало ясное представление о веке Людовика XV. А Энрико Чеккетти получил известность по ролям зажигательной феи Карамбос и Синей птицы.

Этому великолепию спектакля способствовали декорации и костюмы; их красочная гамма с интенсивным богатым колоритом, так любимым Всеволожским, и крой выдержаны в традициях версальских балов и придворных празднеств эпохи правления Людовика Четырнадцатого. Злая

фея Карабос наоборот контрастировала элегантно-тёмным плащом с силуэтом кошки на сгорбленной спине. Впечатляли публику и театральные щеголи – принцы, и экзотические гости, и феи в драгоценных камнях в финальном апофеозе. Историческая точность, которая ранее не соблюдалась в костюмах, Всеволожский соблюдал неукоснительно. Всеми этому буйству красок соответствовали роскошные ткани костюмов и убранства сцены. По его эскизам, в соответствии эпохам от конца XVI – века до царствования Людовика XIV, декорации создавали академики М.Шишков и М.Бочаров.

Поразительны и масштабы финансовых затрат на этот легендарный балет, обошедшихся царской семье почти в 42 000 рублей, которые хрестоматийно приравнивают к постройке двух морских крейсеров!

Гениальным творцам Чайковскому и Петипа удалось добиться тех вершин мастерства, которых достичь в истории русского классического балета не удалось ни до, ни после. Они сумели объединить безупречную музыку и совершенный по достоинству классический танец в единое гениальное произведение. Но «Спящая красавица», поставленная Петипа уже в том солидном возрасте, когда многие балетмейстеры уже починают на лаврах прошлых побед, вовсе не остановила триумфального шествия его гения. Результатом его последующего сотрудничества с Чайковским и Всеволожским стал всемирно известный балет «Щелкунчик» (1892), в котором они продолжили сказочную тему. Петипа, истинному «отцу русского балета», удалось ещё осуществить более 20-и балетных постановок, большинство среди которых полномасштабные танцевальные шедевры! Чувство преклонения перед гением Чайковского побудило великого мастера балета (совместно с балетмейстером Львом Ивановым) реанимировать и прославить несправедливо забытое «Лебединое озеро» (в 1895 году), уже после смерти композитора.

Успех премьеры балета «Спящая красавица», состоявшийся в Мариинском театре 3 января 1890 года, был бесспорным, несмотря на злобствующую консервативную критику. И признание его усиливалось с каждым новым его показом, который только при жизни великого балетмейстера прошёл 200 раз! Но подлинный триумф, оценённый в полной мере уже только в 20-м веке, произошёл с приходом на балетную сцену всех шедевров П. И. Чайковского «Спящая красавица» (1890), «Лебединое озеро» (1895), «Щелкунчик» (1892). Восторженная реакция молодого поколения деятелей искусства дала им мощный импульс к развитию русской культуры в целом.

Обладатели врожденного чувства вкуса и стиля, эти три автора - Петипа, Чайковский и Всеволожский - сумели почувствовать и воплотить

тенденции новой эпохи. И только в России, с её имперским размахом, их общий гений мог развернуться с таким блеском и величием. Именно они смогли заложить фундамент в строительство нового хореографического и постановочного балета будущего, которое было подхвачено Дягилевым в «Русских Сезонах».

«Спящая красавица» из XX века – в век XXI-й.

«Едва ли я ошибусь, если скажу, что не будь тогда моего бешеного увлечения “Спящей”... если бы я не заразил своим энтузиазмом друзей, то не было бы и Ballet Russes, и всей порожденной их успехом “балетомании”» (А.Бенуа). Это восторженное признание одного из самых близких соратников С.П. Дягилева и круга художников, музыкантов и хореографов, близких ему по творческим устремлениям, свидетельствует о том, каким значимым фактором обновления балетного театра явилась «Спящая красавица» на рубеже XIX и XX веков.

Самым ярким событием в жизни музыкального театра начала XX века на только России, но и всей просвещённой Европы, сначала для оперного искусства, но в гораздо большем значении балета, стали «Русские сезоны» С.П. Дягилева, «гениального антрепренера», по меткому выражению А. Луначарского.

Явлению «Дягилев» невозможно дать односложную, ёмкую характеристику. Для многих людей, изучающих этот феномен импресарио, каковым он официально себя считал, он является не одной личностью, а собирательным образом музыковеда, сценариста, искусствоведа, режиссера-постановщика. «Талант организатора, феноменальная чуткость и отзывчивость ко всему новому в искусстве и, конечно, умение находить близких по духу людей и средства для осуществления своих проектов – все это Дягилев!»¹ Импресарио стремился «возвеличить на Западе» всю художественную русскую культуру, целостный облик России. У Дягилева был талант на открытие новых имён, «звёзд» для мирового искусства танца и музыки, в числе которых Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский, Михаил Фокин, Ида Рубинштейн, Игорь Стравинский и многие, многие другие.

После первых «Сезонов» Дягилев так формулировал «сущность и тайну» нового балетного спектакля: «Мы хотели найти такое искусство, посредством которого вся сложность жизни, все чувства и страсти

¹ Илюхина, Е. Московские гастроли «Русского балета С.Дягилева [Электронный ресурс] //Е.Илюхина/ – Режим доступа: <http://tg-m.ru>.

выражались бы помимо слов и понятий не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно». Устроителям «Русских сезонов» удалось радикально обновить жанр балетной музыки, сделав его основной музыкальной формой симфонические сюиты, картину, поэму. Но от русских шедевров оперного и балетного искусства, несколько трансформировав его по форме и жанрам, они не собирались отказываться. Для создателей балетных спектаклей «дягилевцев» основополагающим условием творчества был именно синтез всех этих искусств, рождающий стилистическое единство спектакля, был одним из главных.

Начавшись в 1909 году, в течение 20-и лет «Русский балет Дягилева» выступал в Западной Европе, позже расширив географию своих гастролей на Северную и Южную Америку, оказав огромное влияние на развитие, а в некоторых странах - на зарождение, жанра балета.

С самых первых сезонов антрепризы «Русского балета» Дягилев и его соратники открыто противопоставляли новое авангардное искусство «обветшалому» имперскому балету, отмечая не только репертуар классической российской хореографии, но и всё, что связано с её традиционными атрибутами – пуантами, пачками, соответствующей пластикой (заменить соответствующим). Одноактные, лаконичные постановки полностью вытеснили традиционные «громоздкие» балеты императорского театра. Это были как совершенно новые постановки на совершенно революционную музыку (например, «Жар-птица», «Петрушка» И. Стравинского и др.), и танцевальные номера из известных русских опер, получивших самостоятельное существование («Шехеразада» Н. Римского-Корсакова, «Половецкие пляски» А. Бородина и др.). Бунтарский дух главного хореографа первых сезонов М. Фокина, коренным образом стремящегося преодолеть академизм русского классического балета, повлиял на вкусы и мировоззрение художников – ядро дягилевского «Русского балета».

Каждый новый сезон «Русского балета» демонстрировал балеты в трёх направлениях: классическом, фольклорно – сказочном и восточном. Взыскательная парижская, а затем – с расширением региона гастрольной деятельности дягилевской труппы – общеевропейская публика ждала всё более смелых, свежих идей от устроителей «Сезонов».

Но прошло несколько лет и в 1921 г. Дягилев загорелся идеей воскресить самый академичный русский балет «Спящую» с его миром красочной сказки, где его соратники-художники смогли бы показать свою неповторимую индивидуальность и мастерство. И мы берёмся привести убедительные доводы в пользу того, что это решение не было случайным.

В период становления антрепризы «Русские сезоны» его главные участники, в стремлении противопоставления нового авангардного видения сценического искусства, яростно восставали против балета прошлого века. Ещё в годы студенчества у будущего ядра «Сезонов» происходил процесс взаимообучения, совместного постижения искусства разных областей. Дягилев часто прислушивался к обширным познаниям друзей – художников, генетически связанных с миром живописи, архитектуры, выходцев из семей-кланов художников. Сам же он был для них музыкальным авторитетом (его солидный музыкально – слуховой и исполнительский опыт, задатки начинающего музыканта, стремление стать музыкантом-профессионалом в юности, знакомство и личное общение с Чайковским(в детстве) и Римским – Корсаковым, а так же заведование (правда, недолгое) в Мариинском театре чиновником по особым поручениям. Таким образом, он заметно влиял на формирование музыкальных вкусов своих друзей – единомышленников (Бенуа, Бакста). Именно они под руководством Сергея Дягилева составили вскоре ядро сообщества «Мир искусства» и одноимённого журнала, а затем стали главными художниками дягилевских «Сезонов». С лёгкой руки Дягилева, пренебрежительное отношение к «дяде Пете» и «архаично-замшелому» Петипа, к их творчеству сложилось и у Льва Бакста и Александра Бенуа. Вот как нелестно отзывался А.Бенуа о балете эпохи Петипа в период первых «Русских сезонов»: «до истинного искусства г. Петипа далеко. Это ...лишённые художественного темперамента академические рисунки». Но танцоры балета дягилевской антрепризы, продолжая смелые эксперименты в области новой хореографии, оставались детьми эпохи Петипа, его питомцами, воспитанниками его легендарной школы.

С годами к Дягилеву и его соратникам пришло осознание того, что невозможно безоговорочно отместить всё то богатое наследие, тот фундамент, на котором им удалось создать новый русский балет.

Для Дягилева и его единомышленников образы двух художников, двух гениев - Чайковского и Петипа - были неразрывно спаяны как творцов русского классического искусства танца, создателей мирового русского балета вообще. И влияние этих двух имён отдельно для каждого, а затем в их коллективном сознании претерпело некую эволюцию, от пренебрежительного отношения до поклонения, признания личностей Чайковского и Петипа, как столпов в музыкального и балетного Олимпа.

А. Бенуа писал: *«И не только балет и музыка, но и художественное, декорационное оформление поражали своей новизной, содержанием и высочайшим качеством. А художники-декораторы стали не просто*

*полноправными создателями балетного спектакля, а иногда и диктовали хореографам свое видение музыкального воплощения».*²

Осознание своего пути в искусстве для Александра Бенуа пришло под воздействием ярчайшего впечатления художника, которое он пережил, влюбившись в «Спящую» на исторической премьере 1890 года (см. эпиграф ко 2-й ч.). Балет как сценический жанр он впервые всерьёз воспринял именно тогда и ощутил к нему интерес на всю жизнь.

Схожие эмоции пережил и молодой Леон Бакст, оказавшийся на генеральной репетиции «Спящей красавицы» премьеры Петипа. Он писал: «Незабываемый день! В течение трех часов я жил в волшебном сне, опьяненный феями и принцессами, роскошными, отливающими золотом дворцами, очарованием сказки... Все мое существо как бы вторило этим ритмам, этому лучезарному и свежему потоку прекрасных, уже близких, мелодий... В тот вечер, мне кажется, мое призвание определилось».

Замысел постановки «Спящей» возник у Дягилева в ходе обсуждения премьеры очередного «Русского сезона» с Игорем Стравинским, его главной композиторской «звездой», которую он зажёг в свои первые парижские сезоны балетами «Жар – птица» и «Петрушка». С ним (одним из немногих) импресарио сохранил дружбу и творческие контакты на всю жизнь. Шёл 1920 год, середина всего периода исторических русских «Сезонов», когда первые восторги избалованной европейской публики остались позади, и надо было опять чем-то её удивлять.

У каждого из них были свои, личные, во многом сходные отношения к композитору. И начало их у обоих шлейфом тянулось из детства. Так, Дягилев помнил композитора, как дядю Петю, бывавшего в их музыкальном, просвещенном доме, и почитавшего вокальный талант его тётки, которой было посвящено несколько романсов Чайковского. Молодой Дягилев выделял музыку композитора из всех композиторов – классиков 19 века, но часто это маскировал, искренне веря, что это может тормозить его прогрессивные устремления, идеи реформаторства искусства начала века.

Стравинский, воспитывавшийся в прославленной артистической семье, так же запечатлел его образ глазами ребёнка. Он гордился, что Чайковский глубоко уважал и ценил талант его отца – выдающегося оперного баса того времени.

Но шло время, и С. Дягилев, и И. Стравинский выросли в ярых оппонентов всему костному, консервативному, и, стремясь отгородиться, они запальчиво оставляли «за бортом» веяний и свершений нового века и

² Художники-декораторы в балете [Электронный ресурс] // науч.метод. статья. – Режим доступа: <https://lapersonne.com>

музыку Чайковского. Но юношеский «нигилизм» и Дягилева, и Стравинского по отношению к Петру Ильичу и вообще к классическому наследию России оказался в большей мере напускным, особенно на фоне революционных перемен нашей страны, политическая позиция к которым у обоих была негативной.

Помощник Дягилева, режиссер Сергей Григорьев вспоминал: «Его искренне привлекла возможность показать Европе образец старой петербургской балетной школы, на которой он сам воспитывался с детства, и которая сформировала фундамент его собственных постановок».

Но сомнения Дягилева в правильности «курса» на Чайковского заключалось и в неоднозначном отношении к творчеству последнего, и в кругах «прогрессивной» интеллигенции Запада, и даже России (как царской, так и молодой – советской). Композитора воспринимали часто однобоко, как ««изящного лирика», склонного к «элегическим настроениям»³. В его великом даре мелодиста часто видели несоответствие классической, а значит, обязательно сложной для восприятия музыки. Упрёки в «тривиальности», старомодности, второсортности Чайковского в аристократических кругах меломанов считались хорошим тоном!

В революционной и молодой советской России разрыв с Чайковским вписывался в несовместимость с идеями революционного искусства. И музыка композитора «обрела статус драгоценного наследия, отставленного в сторону событиями жестокого 20 в., всё более удалявшегося от современности в сознании слушателя».⁴

Игорь Стравинский был феноменально самобытным композитором. Обладая ярким, узнаваемым музыкальным языком, он часто шокировал публику, доводя её до иступления и скандала (достаточно вспомнить его «Весну Священную»). Это вызывало восторг Дягилева, безошибочно чувствующего в нём гения, а неистовство реакции зрителей-слушателей переводя в подогреваемый интерес к его спектаклям и «Сезонам» в целом. Редким качеством композитора был талант стилизатора, универсального мастера сочинять в стилях разных эпох и композиторов. Он был с самых первых шагов «Сезонов» проводником многих музыкальных идей Дягилева. С целью «защитить талант Чайковского в Европе от всеобщего непонимания», Стравинский опубликовал в газете «Таймс» (от 18.10.21г)

³ Михайлов М. О национальных истоках раннего творчества Скрябина [Электронный ресурс]/ М. Михайлов// Русская музыка на рубеже XX века: сб. науч.метод. статей, – М. Л., 1966;

⁴ Ковалевский, Г., Климовицкий А. Механизм и парадоксы становления слушательского «образа» П.И. Чайковского: к проблеме оценки и восприятия творческого наследия композитора [Электронный ресурс]/ Г. Ковалевский// научная статья, – Режим доступа: <https://cyberleninka>.

«открытое письмо» к импресарию, восхищаясь музыкой «Спящей красавицы».

Хорошо зная музыку Чайковского и отдавая дань его гению, Стравинский взялся за бережную оркестровку фрагментов балета (оркестрового антракта). Стремясь максимально сохранить первоизданную партитуру Чайковского, он, по настоянию Дягилева, внёс в неё купюры, но добавил знаменитый «Танец Феи Драже» из балета «Щелкунчик».

Наступило время прозрения «команды» Дягилева открывать в Чайковского и для себя. И всё же решение Дягилева поставить «Спящую» поначалу повергло в искреннее изумление, граничащее с разочарованием, Брониславу Нижинскую (сестру великого танцовщика Вацлава Нижинского), которой импресарию предложил её осуществить. На тот момент она тесно не сотрудничала с антрепризой «Сезонов» и нарушение принятых авангардистских обязательств её повергло в шок.

Важным шагом Дягилева в стремлении вернуть «Спящей красавице» первоизданную хореографию Петипа, было привлечение в помощь Нижинской Николая Сергеева, заслуга которого перед русским классическим балетом, на наш взгляд, до сих пор не оценена в полной мере.

Он, будучи начинающим танцором во времена расцвета таланта Петипа, пользуясь системой Степанова Н., записал около 30-ти полных балетов великого маэстро! Графическая фиксация для потомков-постановщиков являлась логичной, оправданной во времена Петипа и после. Но когда Н. Сергеев короткое время был балетмейстером Мариинского театра (сразу после революции эмигрировал во Францию), графическая фиксация не приветствовалась самими «балетными», в т. ч. и самим Петипа (!). Авторскую хореографию самого Петипа Сергеев восстанавливал по памяти.

Если возвратиться к теме преемственности традиций и общих черт двух премьер у Петипа и у Дягилева, то обнаружится, что «Спящая красавица» не только является образцом имперского классического балета», но, по мнению авторитетных экспертов хореографии, включает конкретные номера - вариации фей в прологе, вариации принцессы Авроры, ансамбль nereid, - которые «совершенно ясно предвещают пластику XX века».⁵

Но самое большое сближение в этих двух постановках, разделяемых тридцатью годами, было в сценографии, сценической живописи, искусстве графики эскизов костюмов балета. И, в имперском балете вся эта

⁵ Ельшевская, Г. Спящая красавица (1890) [Электронный ресурс] /Г. Ельшевская// Арзамас: – лекция, – Режим доступа: <http://Arzamas.arzamas.academy>

художественная сторона носила чисто прикладной, условный характер, а декорации и костюмы часто перекочёвывали, брались «из подбора» (предыдущих постановок, сходных по эпохе и жанру). Но именно Всеволожский, приложивший максимальные усилия в передаче созданных им сценических костюмов, деталей интерьера и даже украшениях героев (которые могли оценить только истинные знатоки), заложил те художественные принципы, которые станут основополагающими в творчестве миriskусников «Сезонов». И Бенуа, и Бакст стремились к максимальной исторической достоверности костюма и декораций каждого спектакля, тем самым становясь фигурами равнозначными режиссёру. Леон Бакст продвинулся ещё дальше, его эскизы костюмов, будучи динамичными (а не традиционно статичными), диктовали пластику танцоров. А Александр Бенуа ещё и участвовал в создании либретто, проявлял талант драматического режиссёра.

Лучших художников–декораторов (сценографов) для «Спящей красавицы» трудно было и вообразить! Его главных художников «Русских сезонов» увлекало искусство прошлого, так непохожее на реальную жизнь. Образы «ретроспективных» мечтаний, «галантных празднеств», «царской охоты» интересовала и больше, чем сама история.

Самым ярким приверженцем эпохи старинного Версаля, дворцово – придворного быта (уклада) 17 -18 веков был Александр Бенуа. Сначала он всегда была близка тема (уточнить), который они с юности изучал её по старинным альбомам семейной библиотеки, а в юности – подолгу живя во Франции, рисуя в европейских поездках строгую красоту и геометрию парков и фонтанов королевских резиденций Франции. Эти пейзажи оживали в его серии акварелей «Последние прогулки Людовика Четырнадцатого», декорациях балетов Чайковского (уже в 40-е годы, в эмиграции), эскизах к постановке «Спящей красавицы» у Дягилева. Поэтому, прежде всего к нему хотел обратиться с предложением оформления премьеры «Спящей» С.Дягилев. Но художник был в Петрограде, занимаясь вопросами сохранения экспонатов Эрмитажа.

«Кораблём Русских сезонов» называли самого знаменитого художника дягилевской антрепризы Леона Бакста. «От его костюмов для балетных спектаклей потом отталкивались кутюрье всех модных домов Парижа — Пакен, Пуаре, Ворт, далее везде». ⁶

⁶ Ельшевская, Г. Спящая красавица (1890) [Электронный ресурс] /Г. Ельшевская// Арзамас: – лекция, – Режим доступа: <http://Arzamas.arzamas.academy>

Лев Бакст был ещё более универсальным художником с широчайшей амплитудой познаний в различных областях живописи от древнего Рима и Греции до нюансов стиля нарядов и интерьера дворцового убранства средневекового Лувра. Именно там, в Лувре в 1911 году прошла с триумфом персональная выставка его графики и эскизов, посвящённая этой эпохе.

Но Бакст поначалу не очень охотно взялся за смелый проект. Его пугали авральные сроки: спектакль такого масштаба в императорском театре готовился как минимум полтора года - здесь же Дягилев отводил на воплощение своего замысла 2 месяца! А Сергей Павлович, по своему обыкновению, хотел покорить европейскую публику размахом постановки (и на затраты не скупился). Так, Баксту предстояло в абсурдно короткое время собственноручно изготовить более двухсот эскизов костюмов и макетов декораций, не считая париков, обуви и украшений! Это никак не влияло на высочайшую требовательность Дягилева к подготовке премьеры: экстравагантные костюмы по его требованию переделывались в последние дни, репетиции - под непосредственно его руководством – по поздней ночи. Бакст с блеском справился с задачей, проявив всю свою неистощимую фантазию и способность феноменально продуктивно трудиться. В стилизации эпохи и смелых, но гармоничных в сочетаниях и цветовых переходах костюмов, он следовал традициям Всеволожского. Эскизы характеризовало смелое использование цветов, гармоничные переходы из одного тона в другой. Осевшие в частных коллекциях западной Европы, они явились большим подспорьем для новейших постановок в 21 веке (о них нами будет упомянуто в рассмотренной ниже премьере 2015 года А. Ратманским в Канаде).

«Вызов «Спящей» был поддержан мирискусниками во главе с Александром Бенуа, а для Дягилева стал непререкаемым внутренним законом. Все двадцать лет существования дягилевской антрепризы прошли в сражении за уникальность: неповторимым должен был быть каждый сезон, каждый спектакль, каждый персонаж и – как у Всеволожского – каждый костюм каждого персонажа».⁷

Сенсационное возвращение вспять великого «заброшенного» балета который Дягилев решил показать в Лондоне совпала с периодом гражданской воны в Советской России, когда не только «Спящая», но и само существование Большого и Мариинского театров было под угрозой, а жанр балета рассматривался как пережиток царизма!

⁷ Гаевский, В. Дягилевская эпопея Мариинского театра [Электронный ресурс] / В.Гаевский// – 2008. – Режим доступа: <http://BiblioFond.ru>

Размах спектакля оказался сверхсложным даже для привыкшего к авралам Дягилева-импресарио. Ведь его замысел «запустить» спектакль, который бы шел, не просто часто, а ежедневно(!) в течение всей зимы 1921 года (как постоянного источника дохода труппы на весь сезон) потребовало задействования огромного количества артистов балета. Только солистов требовалось три состава. Главную роль первого состава танцевали Ольга Спесивцева (Аврора), а легендарная танцовщица, первая исполнительница Авроры ещё у Петипа в 1890 г. на мировой премьере - Карлотта Брианца, царила на сцене в роли феи Карабос.

Неутомимый импресарио задумал реставрировать многоактный балет, занимающий целый вечер. И это было совсем новым для публики, привыкшей к одноактным спектаклям. Постановка не добилась ожидаемого успеха у публики и по-настоящему её смогли оценить только десятилетия спустя.

«Сенсационное возвращение вспять, почти библейское возвращение в отчий дом блудного сына»⁸, - так эффектно обозначил один из критиков балета обращение Дягилева к главному шедевру балетного жанра России. Время показало (уже в 21 веке!), что художественное чутьё Дягилева не подвело .

Любопытно, что тема «Спящей» была продолжена Л.Бакстом серией семи живописных полотен, хранящихся в английском музее «Уоденсон». Она была создана в 1922 году, т.е. сразу же после его участия в постановке балета в «Сезонах Дягилева. Но эти шедевры были неизвестны широкой публике 60 лет и явились сенсацией конца 20 века.

Оказав огромное воздействие на восприятие балета и на его возрождение за рубежом, антреприза Дягилева утвердила там продвижение жанра одноактного балета разных направлений: свободной ритмопластики, модерна, фольклора. Но самым ценным, как оказалось, не осуществимым без участия русских танцовщиков, для Запада остаётся академическая школа классического танца, которая расцвела в России во времена Петипа и покорила мир «Русским балетом» Дягилева.

Русские танцовщики второй волны эмиграции, Р. Нуреев, Н. Макарова, М. Барышников, сыграли огромную роль в развитии мирового балета.

И в этом ряду уникальный дар танцовщика и постановщика Рудольфа Нуриева в пропаганде и возвеличиванию русского классического балета занимает особое место. Именно он сумел продолжить традицию

⁸ Гаевский, В. Дягилевская эпопея Мариинского театра [Электронный ресурс] / В.Гаевский// – 2008. – Режим доступа: <http://BiblioFond.ru>

обновления мирового балета, подхватив дело всей жизни Дягилева, Фокина и других его соратников. А Б. Нижинская, назвала его «вторым воплощением брата».

У Л.Толстого, есть изречение, которое очень соответствует Великому танцору – Нуриеву: «Идеал – это путеводная звезда. Без неё нет твердого направления, а нет направления – нет жизни». И таким идеалом для самого танцора стала партия Дезире, которой он безоговорочно покорила сначала парижскую публику(1961г), а затем весь западный мир. Роль, ставшая ключевой в его карьере танцора, впоследствии привела его на пост балетмейстера канадского Национального балета. Благодаря именно этой постановке, в которой Рудольф Нуриев "Спящей красавицы выступим и как премьер, и как постановщик, этот коллектив впервые получил мировое признание. «Вдохнуть новую жизнь в балеты Петипа, которые вошли в его плоть и кровь, было верным способом, путь неосозанным, сохранить неразрывную связь со своей родиной»⁹

Но для этого ему пришлось изменить хореографию балета в сторону упрощения, так как технический уровень танцоров этой страны не соответствовал уровню в России. Его успеху во многом способствовали роскошные декорации и потрясающие костюмы художника Николаса Георгиадиса.

Все современные версии этого спектакля, по словам Н.Цискаридзе, брали за основу постановки Константина Сергеева, который начинал в эпоху Петипа и принял эстафету руководства Мариинским театром от самого маэстро.

«Спящая красавица считающаяся, «энциклопедией» русского балета, классического танца, претерпела множество редакций, то приближаясь, то удаляясь от оригинальной версии Петипа. Только на сцене Большого театра за сто лет их было семь. Первая же постановка в Советской России 20-х годов выдающимся балетмейстером Федором Лопуховым заложила традицию изменений как хореографии, так и музыки спектакля (в смысле их сокращения). Изменялась и образная сфера героев. Так, в принцессе Авроре на заре становления Советской республики видели прообраз проснувшейся, обновлённой молодой России; фея Карабос иногда превращалась в женщину – вамп; в середине 20-го века минимализм в оформлении и искоренения бытовизма превращали роскошный некогда спектакль в «чистое искусство» классического танца (редакция Ю. Григоровича 1963года, художник С.Вирсаладзе).

⁹ Дольфюс, А. Рудольф Нуриев [Электронный ресурс]/ А. Дольфюс// Неистовый гений – Режим доступа: <http://biography.wikireading.ru>

На самых выдающихся, по мнению балетных экспертов, реконструкциях легендарного балета нашего времени мы остановимся подробнее.

Сравнительный анализ этих выдающихся постановок мы позаимствовали у авторитетного театрального критика Нины Аловерт.

Сергей Вихарев в Мариинском театре(в 1999году) и Алексей Ратманский в Ла Скала»(в 2015) предприняли смелую попытку, каждый по-своему, максимально приблизиться к первоисточнику Петипа, зафиксированном в записях Николая Сергеева. Этот хореограф, записавший около 30-и полных балетов великого Петипа, эмигрировав во Францию, увёз их с собой. И, если у Дягилева была возможность привлечь его к своей постановке, то Вихареву и Ратманскому пришлось расшифровывать записи Сергеева по его конспектам, хранящимся в библиотеке Гарвардского университета. Кроме того, Ратманский, работая за границей, получил доступ к фрагментам декораций и костюмов, чудом сохранившихся в частных коллекциях Европы. На этом их творческий подход к постановкам расходится.

Вихарев не стремился отойти от современного стиля исполнения балета и его объяснение выглядит убедительно: «Музыканты-аутентисты хотя бы играют на подобии старинных инструментов. А наш инструмент сегодня — это тела современных танцовщиков. И меня, при всем желании, невозможно убедить в том, что тела сегодняшних артистов можно заставить двигаться так, как двигались танцовщики конца XIX века». Тем самым постановщик сохранил красоту танца.

Ратманский же был убеждён в необходимости возврата к старинной хореографии танцовщики конца XIX века, где балерины не поднимали ногу выше 90 градусов, а танцовщики почти не танцевали, а благородно ходили по сцене, являясь красивой оправой и поддержкой солисток. Это сковывало элегантность поз в ущерб общей красоте хореографии. Современный мужской танец немислим без прыжков, что расходится со стилистикой Петипа ,поэтому в обеих постановках и Ратманский, и Вихарев сочиняют их для вариаций принца Дезире. В этом случае танцовщицы находятся в более выгодном положении, особенно солистки Диана Вишнёва (у Ратманского) и Евгения Образцова (у Вихарева).

Тяжеловесные костюмы Всеволожского выглядят в современных балетах как анахронизм, но вполне отвечают задачам реконструкции балета. И в стремлении к более точному соответствию с исторической премьерой художник-декоратор Е.Зайцева (в постановке Вихарева) оказалась более

убедительна. Ей удалось максимально приблизиться к помпезному стилю балета-феерии.

Так по-разному решался обоими хореографами вопрос восстановления спектакля позапрошлого века. А вот как сам Петипа на него отвечает: «я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте, и па, и положение рук, головы, верхней части бедер ...Талантливый балетмейстер, возобновляя прежние балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом ... я совершенно убежден... что заслуженные балетмейстеры не станут пользоваться методом записи...» («Отзыв о книге Степанова», «Мариус Петипа. Документы, материалы, статьи» Ленинград, 1971 год).

Заключение

«Спящая красавица» стала гимном русскому балету XIX века и «оказалась воротами в XX век», открывающими дорогу объединению художников «Мир искусства», формируя идеологию «Русских сезонов».

В нашем городе, на сцене Самарского оперного театра, сейчас идёт пятая по счёту редакция балета. Предыдущая версия Никиты Долгушина, игралась с 2000 года и осуществлялась по образцу дягилевской антрепризы.

Сегодняшняя постановка, благодаря творческому сближению самарского и питерского театров, приближена образцу Петипа. Это логично, так как главный постановщик Габриэлла Комлева и петербургский художник Вячеслав Окунев - выходцы Мариинки и отличаются точными реконструкциями классического наследия столичных театров и восстановлением спектаклей классического фонда в Мариинском и Большом театрах.

Самарская постановка Комлевой по продолжительности короче питерской, но мы уверены, что в этом спектакле воссоздано всё самое ценное из реконструкций Петипа.

11 марта 2018 состоялось открытие Мемориальной доски на здании Вагановской академии в Санкт-Петербурге.

У нас в Самаре тоже не забыли великого балетмейстера. "В год 200-летия со дня рождения Мариуса Петипа, в сквере около Самарского театра оперы и балета, открывается скульптурная композиция, о которой можно сказать, что это музыка, застывшая в металле", — отметил на церемонии открытия врио министра культуры Самарской области Сергей Филиппов.

Скульптурная композиция представляет собой семь абстрактных металлических фигур, застывших в различных балетных па. Фигуры

символизируют балерин. Авторы композиции — самарские архитекторы Дмитрий и Мария Храмовы.

В своей работе мы коснулись памяти великих, священных имён, дорогих для сердца каждого человека, любящего и гордящегося нашим достоянием – классическим русским балетом. Им восхищаемся мы, россияне, и весь мир, признавая его лучшим, что было создано человечеством нашей цивилизации.

Поэтому хочется воскликнуть «вперёд к Петипа»! Эта фраза, сказанная однажды великим петербуржцем Георгием Баланчивадзе (Джорджем Баланчиным), который начинал свою карьеру танцора в дягилевской труппе «Русских сезонов» и стал создателем американского балета New York City Ballet, отражает главную суть балетного мироздания. К этому главному имени мы прикоснулись нашей работой.

1. Список используемых источников:

2. Аловерт, Н. Возвращенный шедевр или оживший скелет? [Электронный ресурс]/Н. Аловерт// Возобновление «Спящей Красавицы»; / Elegant New York/ – Режим доступа: <http://elegantnewyork.com> – Заглавие с экрана. – (Дата обращения:12.09. 2015 г.)
3. Гаевский, В. Дягилевская эпопея Мариинского театра [Электронный ресурс] / В.Гаевский// – 2008. – Режим доступа: <http://BiblioFond.ru>
4. Ельшевская, Г. Как Дягилев, Бенуа, Бакст и другие решили улучшить русскую неприглядную действительность. [Электронный ресурс] / Г. Ельшевская//Курсы - «Арзамас»; лекция, / – Режим доступа: <http://Arzamas.arzamas.academy>
5. Ельшевская, Г. Спящая красавица (1890) [Электронный ресурс] /Г. Ельшевская// Арзамас: – лекция, – Режим доступа: <http://Arzamas.arzamas.academy>
6. Илюхина, Е. Московские гастроли «Русского балета С.Дягилева [Электронный ресурс] //Е.Илюхина/ – Режим доступа: <http://tg-m.ru>.
7. Ковалевский, Г., Климовицкий А. Механизм и парадоксы становления слушательского «образа» П.И. Чайковского: к проблеме оценки и восприятия творческого наследия композитора [Электронный ресурс]/ Г. Ковалевский// научная статья, – Режим доступа: <https://cyberleninka>.
8. Михайлов М. О национальных истоках раннего творчества Скрябина [Электронный ресурс]/ М. Михайлов// Русская музыка на рубеже XX века: сб. науч.метод. статей, – М. Л., 1966;
9. Морозова, Ю. Интервью сквозь время. Михаил Фокин [Электронный ресурс]/Ю. Морозова//, Человек без границ: науч.-метод. журнал/ – Режим доступа: <http://bez-granic.ru>
10. Илюхина, Е., Шуманова, И. Московские гастроли Русского балета Сергея Дягилева[Электронный ресурс]/ Е. Илюхина// – Режим доступа: <http://tg-m.ru>
11. Картышева, Д., Нуреев, Р. Связующее звено культуры Запада и Востока [Электронный ресурс]/ Д. Картышева// статья, – 2011.

Приложение. И. Всеволожский. Эскизы костюмов балета П.И. Чайковского «Спящая красавица



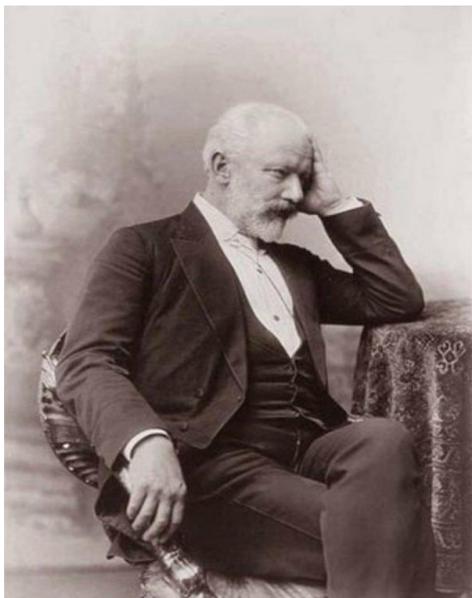
РАЗДЕЛ II

СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА П.И.ЧАЙКОВСКОГО

ПОСВЯЩЕНИЕ ЛЮБИМОМУ КОМПОЗИТОРУ...

*(история создания первого концерта для фортепиано с оркестром
П.И.Чайковского)*

**Ахматнурова Элина, 7 класс, фортепиано.
МБУ ДО «ДШИ №2 «Гармония» г.о.Чапаевск.
Руководитель: Шаталина Ольга Викторовна**



В прошлом учебном году я впервые близко столкнулась с творчеством великого русского композитора П.И.Чайковского: по фортепиано я начала изучать пьесы из фортепианного цикла «Времена года». Эта музыка настолько меня увлекла, что я решила послушать еще что-нибудь из фортепианных произведений Чайковского. Мой педагог посоветовала мне послушать «Думку», «Сентиментальный вальс» и концерт №1 для фортепиано с оркестром. И я буквально «заболела» этой музыкой. Слушая музыку П.И.Чайковского, я заинтересовалась им как личностью и начала изучать его творчество, его биографию. Некоторые факты биографии Петра Ильича показались мне необычными, интересными.

Меня заинтересовала история создания концерта №1 для фортепиано с оркестром. Дело в том, что впервые этот концерт был исполнен в Америке в г.Бостоне и исполнил его знаменитый немецкий пианист Ханс фон Бюлов, которому и посвящено это прекрасное произведение. Меня заинтересовало почему эта русская музыка, русского композитора впервые была исполнена за рубежом, и почему Петр Ильич Чайковский посвятил концерт именно Хансу фон Бюлову. Изучая литературу о концерте я открыла для себя любопытную историю.

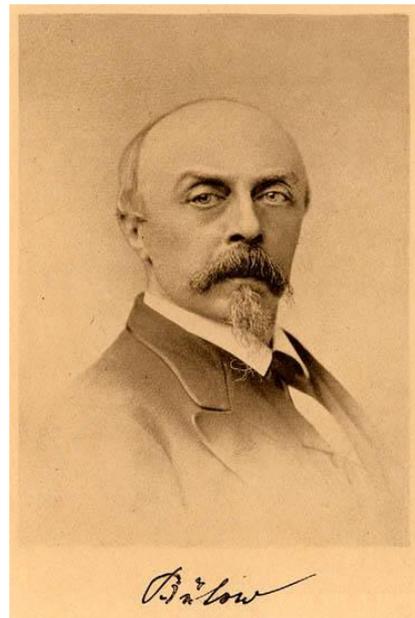
Как то в зимний рождественский вечер 1874 года Чайковский пришел в гости к другу, знаменитому пианисту Н.Г.Рубинштейну, чтобы познакомить его с новым сочинением, а именно с первым фортепианным концертом.

Чайковский не случайно пришел в гости именно к Рубинштейну. Дело в том, что свой концерт Петр Ильич изначально посвятил Рубинштейну. Чайковский сыграл концерт и сказал, что он очень хочет, чтобы Рубинштейн был первым исполнителем. Но Рубинштейн вынес суровый приговор:

отозвался о сочинении недоброжелательно. Чайковский в то время был не особо известным молодым композитором, а Рубинштейн был авторитетным, маститым музыкантом и с высоты своего положения утверждал, что расходящиеся октавы невозможны в исполнении и кроме него такое сложное сочинение никто не сыграет. В заключении он сказал, что этот концерт никуда не годится и предложил облегчить некоторые сложные виртуозные пассажи. Чайковский обиделся, отказался что либо изменить в концерте, заявив: «Я не изменю ни единой ноты» и снял посвящение Рубинштейну.

Друзья порекомендовали Чайковскому немецкого пианиста Ганса фон Бюлова. Петр Ильич послал ему ноты концерта на которых было написано «Посвящается Гансу фон Бюлову». Бюлову очень польстило это посвящение, он выразил свое восхищение новым произведением. Бюлов сообщил, что он будет играть этот фортепианный концерт во время своего турне по Америке осенью 1875 года. Чайковский с радостью ответил, что он чувствует себя очень польщенным. Тщательно готовился Бюлов к первому исполнению «Я испытал удовольствие, работая над концертом Чайковского, посвященным мне. Он требует очень больших усилий, но стоит их».

25 октября 1875 года он исполнил концерт в первый раз. Бюлов сообщал: «Исполнение было вполне приличным, а вчера при повторении было принято с восторгом. Критика пока несколько тяжеловесна и неуверена, но она еще больше обратит внимание на Чайковского, как только успех будет подтвержден в Нью-Йорке и Филадельфии». О концерте в Нью-Йорке Бюлов писал: «Концерт прошел здесь еще лучше, чем в Бостоне, решительно завоевал всех. Чайковский сделался популярным в Новом Свете». Чайковский поблагодарил Бюлова в письме, где писал, что он очень хотел бы присутствовать на концертах в Америке, чтобы познакомиться с интерпретацией Бюлова.



В России концерт впервые исполнил С.Танеев, а дирижировал Н.Рубинштейн. Последний пересмотрел свое отрицательное мнение, и, может быть благодаря интересу Бюлова к этому произведению, сам решил сначала продирижировать его в Санкт-Петербурге и Москве, а потом впервые сыграть его. Впоследствии концерт занял в репертуаре Рубинштейна прочное место.

Сейчас, когда первый концерт Чайковского является одним из ключевых номеров репертуара большинства концертирующих пианистов (во многом благодаря яркой виртуозности концерта), трудно объяснить, как этого пианистического блеска, можно сказать, пиршества, не разглядел Н. Рубинштейн, когда знакомился с концертом. Танеев назвал его первым русским фортепианным концертом, что соответствовало действительности. Именно первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского стал первым классическим образцом этого жанра в русской музыке.

Во время гастролей Чайковского по Америке в 1891 году, когда его пригласили на открытие Карнеги-холла, это было уже в конце жизни композитора, также неоднократно звучал первый фортепианный концерт. Популярность этого сочинения Чайковского, получившего свое признание именно в этой стране более десяти лет назад, проявилась в том, что всевозможные приглашения и приветствия Чайковскому издавались с темами из Первого концерта.

Примечательно, что в последний свой концерт 16 октября 1893 года (за несколько дней до смерти), когда состоялась премьера его последнего сочинения Шестой симфонии, также был исполнен Первый концерт. Таким образом Чайковский простился с русской публикой, со своими современниками - музыкой Шестой симфонии и Первого концерта для фортепиано с оркестром.

Первый концерт для фортепиано с оркестром Петра Ильича Чайковского открыл новую эпоху в русской фортепианной музыке. Это не первый образец подобного жанра в отечественной культуре. Но исследователи отмечают, что произведение Чайковского значительно превышает все написанное до него по своему значению.

Я проанализировала хронологию написания фортепианных концертов зарубежными и русскими композиторами 19 века и вот какая получилась картина:

Зарубежные композиторы			Русские композиторы		
Композитор	Кол-во концертов для ф-но	Дата создания	Композитор	Кол-во концертов для ф-но	Дата создания
Ф.Шопен	2	1830-1836	А.Рубинштейн	5	1850-1874
Ф.Мендельсон	2	1831-1837	П.Чайковский	3	1-1875 , 2-1880, 3-1893
Р.Шуман	1	1845	Н.Римский-Корсаков	1	1883
Ф.Лист	2	1839-1849			
И.Брамс	2	1857-1881			
Э.Григ	1	1868			

Из приведенной таблицы видно, что до написания П.Чайковским первого фортепианного концерта все фортепианные концерты романтического стиля музыки европейскими композиторами уже были созданы за исключением второго концерта И.Брамса (1881г.), который, кстати, также впервые исполнил Ганс фон Бюлов. То есть П.Чайковский при создании своего концерта опирался на богатейший опыт европейской фортепианной концертной музыки.

В русской музыке до П.Чайковского пять концертов для фортепиано с оркестром написал А.Рубинштейн, у которого Чайковский заканчивал Петербургскую консерваторию по классу композиции. И первый концерт А.Рубинштейна для фортепиано с оркестром считается первым романтическим концертом в русской музыке. Но, все таки значение первого концерта П.Чайковского нельзя переоценить. Он оказал огромное влияние на творчество других композиторов, а также на развитие всей фортепианной музыки. В настоящее время это произведение является одним из самых популярнейших сочинений Чайковского во всем мире.

В наше время музыка П.И.Чайковского продолжает триумфальное шествие по всему миру. Особенно часто она звучит в дни конкурса имени Чайковского в Москве. Я проанализировала репертуар современных пианистов, входящих в Топ-10 лучших пианистов мира и все они имеют в своем репертуаре первый концерт для фортепиано с оркестром П.И.Чайковского: Марта Аргерих, Евгений Кисин, Михаил Плетнев, Даниил Трифонов, Даниэл Баренбойм, Ланг Ланг.

Литература:

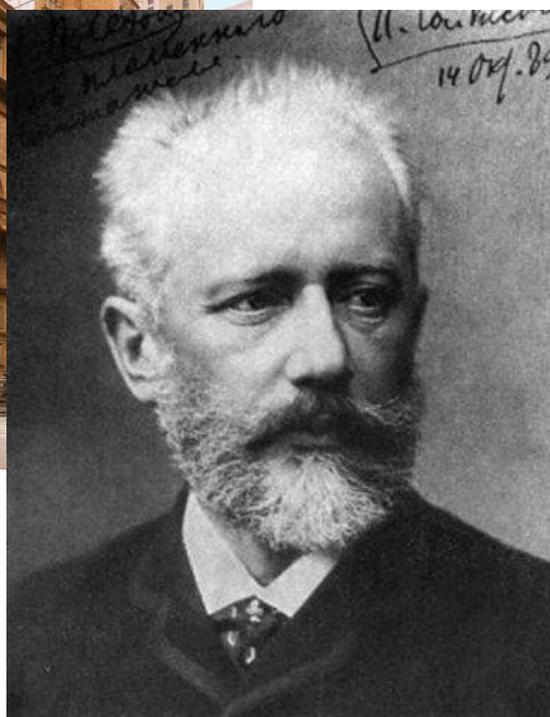
1. Альшванг А. П.И.Чайковский. 3-е издание. М.1970.
2. Вайдман П.Е. Биография Чайковского. М.1993.
3. Николаев А.А. Фортепианное наследие П.И. Чайковского URL: <http://yadi.sk/d/64DtFLqp50vOc>
4. Познанский А. Чайковский. Молодая гвардия.- М. 2010.

ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ И CARNEGIE HALL

Столыпин Георгий, учащийся 7 класса.
МБУ ДО г.о.Самара «ДШИ №16 им.И.О.Дунаевского».
Руководитель: Павленко Маргарита Николаевна



Карнеги-Холл

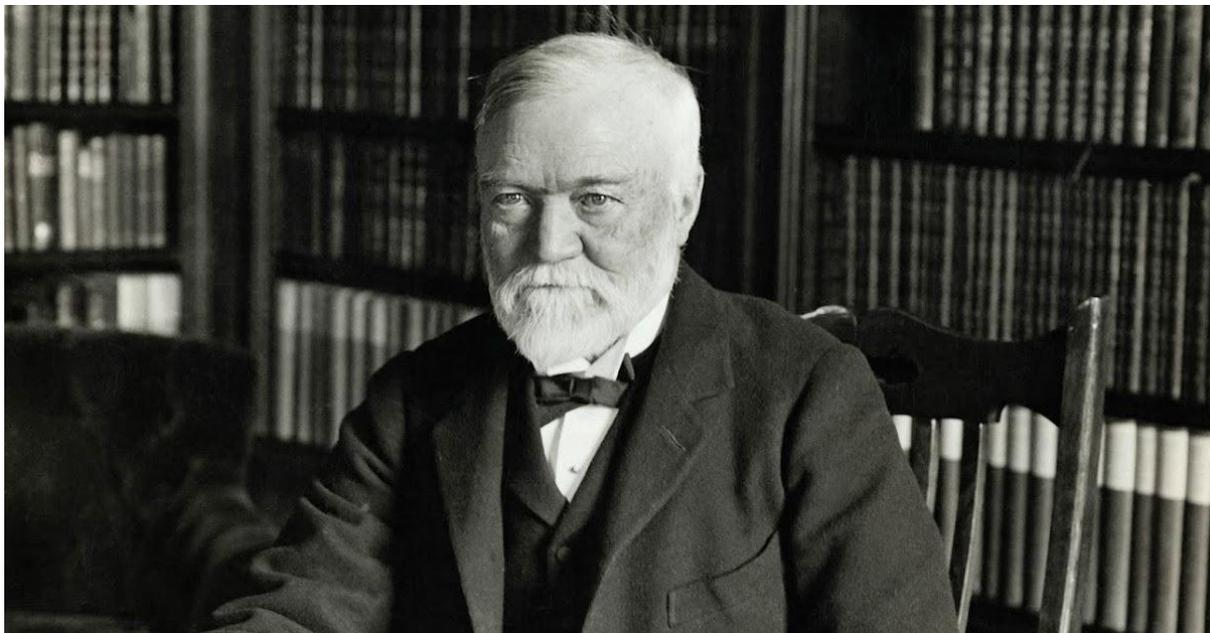


Карнеги-холл — концертный зал в Нью-Йорке, на углу Седьмой авеню и 57-й улицы Манхэттена. На востоке к концертному залу примыкает 231-метровый небоскрёб Карнеги-Холл-Тауэр. Карнеги - холл - одна из самых престижных в мире площадок для исполнения классической музыки. Ныне в Карнеги-холле устраиваются также концерты джазовой и лёгкой музыки.

Сооружен по проекту архитектора Уильяма Татхилла.

5 мая — день рождения этой концертной площадки. 128 лет назад здесь состоялся первый концерт. Тогда Нью-Йоркским симфоническим оркестром дирижировал сам Петр Чайковский, а исполнял он торжественный марш, написанный к церемонии коронации Александра III в 1883 году...

Изначально концертный зал назывался просто — Music Hall, но вскоре его переименовали в Карнеги-холл в честь Эндрю Карнеги, который финансировал его строительство. О Карнеги стоит рассказать отдельно.



Эндрю Карнеги

Будущий крупный сталепромышленник и мультимиллионер родился в Шотландии, в США перебрался вместе с родителями. Он прошел путь от «смотрителя бобин» на ткацкой фабрике до основателя крупной компании по производству стали US Steel. Карнеги был филантропом — он не только финансировал строительство концертного зала, но и основал Карнеги Международный Мир, Институт Карнеги в Вашингтоне, Университет Карнеги-Меллона и Музей Карнеги в Питтсбурге.

Отношение к деньгам у Карнеги были философские, он говорил: *«Излишние богатства — это священное бремя, которое накладывает на своего обладателя долг распорядиться им в течение своей жизни так, чтобы эти богатства пошли на пользу обществу»*. И искренне верил, что *«человек, который умирает богатым, умирает опозоренным»*. Он заработал за свою жизнь примерно 400 миллионов долларов и раздал 350 миллионов, оставив в наследство потомкам всего 25.

Приведу некоторые афоризмы Карнеги, которые характеризуют его как человека:

- Вы можете забрать у меня все мои заводы, все мои капиталы, всё, что я имею. Но оставьте мне пять моих лучших управляющих, и вы не успеете опомниться, как я снова буду впереди всех.
- Не успокаивайтесь только на том, что исполнили свой долг.

- Делайте больше. Скачки выигрывает лошадь, опередившая своих соперников на голову
- Проявляя милосердие, нужно придерживаться главного принципа: помогай тому, кто способен помочь себе и сам.
- Никогда не пробьётся наверх тот, кто не делает того, что ему говорят, и тот, кто делает не больше того, что ему говорят.
- Юноша, сделай так, чтобы твое имя что-то значило.

Но вернемся к концертному залу. Бессмысленно перечислять всех звезд, которые выступали когда-либо в этом зале.

Рок-н-ролльная музыка впервые появилась в Карнеги-холле в 50-х годах 20 века. А в феврале 1964 года здесь выступили The Beatles во время их первой поездки в Соединенные Штаты. Промоутер Сид Бернштейн убедил чиновников Карнеги, что разрешение концерта «Битлз» «будет способствовать международному пониманию» между Соединенными Штатами и Великобританией. Билеты поступили в продажу в январе и сразу же распроданы, поскольку The Beatles были на пике своей славы.

Итак, в том далёком 1891 году Чайковский напишет: «Скажу несколько слов о Нью-Йорке. Громадный город, скорее странный, чем красивый. Расти в ширину он не может, поэтому растёт вверх. Говорят, что лет через 10 все дома будут не меньше, как в 10 этажей», – из письма П.И. Чайковского, 1891 год.

«Удивительные люди эти американцы! ...их прямота, искренность, щедрость, радушие без задней мысли, готовность приласкать, просто поразительны и вместе трогательны...», – П.И. Чайковский, дневник 1891г.

Хорошо известно, что композитор был приглашен в Нью-Йорке на открытие Карнеги холла. Новый концертный зал потряс Чайковского не столько своими грандиозными размерами, сколько великолепной акустикой. Письма Чайковского к родным из Нью-Йорка и его записи в дневнике удивительно интересны, в них воссоздается облик города 19 столетия, детали быта и особенное гостеприимство американцев. А вот какое впечатление произвел на Чайковского сам господин Карнеги: «Этот удивительный оригинал, из телеграфных мальчишек обратившийся с течением лет в одного из первых американских богачей, но оставшийся простым, скромным и ничуть не поднимающим носа человеком, внушал всем необыкновенную симпатию».

К концу 19 века необходимость постройки такого зала в Нью-Йорке стала очевидной. В то время на Бродвее с успехом функционировала Метрополитен-опера, открывшаяся в 1883 году премьерой оперы Гуно «Фауст». А вот Симфоническое общество Нью-Йорка, организованное

Леопольдом Дамрошем, своего дома не имело. Блестяще образованный музыкант, дирижер, знаток и пропагандист европейской музыки Дамрош состоял в личной переписке с Чайковским и из первых рук получал партитуры новых произведений композитора. К слову сказать, имя Чайковского было хорошо известно в Нью-Йорке задолго до открытия Карнеги Холла. Именно в США, а не в России, в 1875 году впервые прозвучал его знаменитый Первый фортепианный концерт. Исполнителем был пианист и дирижер Ганс фон Бюлов. В американских концертных залах раньше, чем в России, были исполнены также: Оркестровая сюита №1, Скрипичный концерт, Четвёртая симфония. За дирижерским пультом стоял Леопольд Дамрош. К сожалению, его мечта о создании в Нью-Йорке современного концертного зала при его жизни не осуществилась. После внезапной кончины Дамроша пост директора Симфонического общества Нью-Йорка занял его сын – пианист и дирижёр Вальтер, обладавший уникальными организаторскими способностями.

К деятельности Симфонического общества ему удалось привлечь богатейших и влиятельнейших людей своего времени: Моргана, Рокфеллера, семью Вандербильтов. Но особенно близок Дамрош был к Эндрю Карнеги. Деятельному Дамрошу удалось убедить Карнеги в необходимости постройки нового концертного зала в Нью-Йорке. К открытию зала был приурочен большой музыкальный фестиваль. Чтобы придать событию особое значение, Дамрош решил пригласить нашего великого соотечественника. На открытии Чайковскому предстояло дирижировать своим Торжественным маршем, Третьей сюитой и Первым фортепианным концертом.

Петр Ильич считался в США одним из наиболее популярных и известных композиторов России. Высказывались даже мнения, что в 1880 году он был более популярен в США, чем у себя на Родине. Весной 1891 года Петр Ильич получил письмо, в котором помимо приглашения были изложены условия его участия в Фестивале: «Вполне достаточный гонорар в размере \$2500, что соответствует 3000 рублям», - сообщает композитор в письме к брату Анатолию.

2-го марта 1891 года Петр Ильич покидает имение Фроловское под Москвой и пускается в грандиозное концертное турне, которое началось выступлениями в Москве и Петербурге, затем последовали Берлин, Париж и, наконец, США, где ему предстояло выступить в трех городах: Нью-Йорке, на открытии Карнеги Холл, Бостоне и Филадельфии. С первого же дня Чайковский стал вести дневник.

Благодаря столь подробному описанию своих ощущений в это недельное путешествие по океану, впечатлений от знакомств на корабле,

ожиданий американских гастролей и, наконец, открытия Америки русским гением мы имеем возможность детально реконструировать это знаменательное турне, оставившее большой след в истории русской и американской музыки. Это и восхищение морским пейзажем: «море спокойное, пароход идет покойно и ровно, иногда забываешь, что находишься не на суше...

Утром началась качка, постепенно увеличивающаяся, и мой страх поневоле нарастал, так что я с трудом с ним справлялся...

... В те часы, когда я свободен от страха, я наслаждаюсь дивным зрелищем. Интересуют меня очень три огромные чайки, которые упорно следят за нами. Когда же они отдыхают и как проводят ночь?» С симпатией и любопытством наблюдает Петр Ильич своих попутчиков: «Вместе с нами во втором классе едет несколько сот эмигрантов, по большей части из Эльзаса. Как только погода хорошая, они устраивают бал, и смотреть на их танцы под звуки гармоника очень весело. Эмигранты вовсе не имеют печального вида».

Стоит отметить, что вплоть до 1986 года достаточно серьезных свидетельств или документов о пребывании Петра Ильича в Нью-Йорке не имелось, поскольку никакой работы по сохранению архивов в Карнеги Холл не велось. Основная масса документов просто исчезла, а те, что остались, висели без какой-либо организации и охраны – в коридорах и фойе. К открытию Музея Карнеги Холл (Роуз музей), приуроченному к 100-летнему юбилею зала, едва ли не во всех средствах массовой информации было размещено объявление с просьбой передать залу Карнеги все, что имеет отношение к его истории. В результате к моменту открытия музея (1991 год) в его архивах оказалось более тысячи документов.

Незадолго до этого администрация зала начала переговоры с Россией по поводу документов, связанных с визитом Чайковского в Америку. В 1989 году директор Роуз музея Джино Франческони отправился в Москву. «Это было, как вам хорошо известно, совершенно необычное время в России, – размышляет Джино, – Советский Союз был на грани коллапса. Советские чиновники, работники музеев, да и члены правительства пребывали в неизвестности: что случится завтра, и тут являюсь я – архивист из Америки, пытающийся одолжить во временное пользование документы стоимостью в 20 млн. долларов! После некоторых колебаний работник архива вынес большую коробку и открыл ее. Я еле удержался на ногах: передо мной было множество листов нотной бумаги с набросками гениальной 6-ой симфонии! Здесь же лежали: билет на пароход «Британия», на котором Чайковский пересек Атлантику, а также блокнот, озаглавленный «Поездка в Америку»,

странички которого были заполнены вопросами: «Безопасно ли пить воду в Америке? Какого фасона шляпы там в моде, какие курят сигареты, есть ли прачечные, где мне постирают белье?». И большими буквами: «ПРОВЕРИТЬ АКУСТИКУ В НОВОМ ЗАЛЕ!» В коробке находилось также большое количество газет, пестревших заголовками: «Чайковский едет!» Я спросил, продолжает Джино, можно ли мне все это одолжить у вас на время празднования столетнего юбилея открытия Карнеги Холл? «НЕТ,- был ответ,- эти бумаги никогда не покидали и не покинут Россию!» Но я все же получил их!».

Итак, 26 апреля 1891 года Чайковский впервые ступил на американскую землю. По словам композитора, все высокопоставленные персоны, которые его встречали были " милые, ласковые и учтивые люди, которые оказали ему сердечный приём" . В первый же день Петр Ильич прогулялся по Бродвею, тогда же записал " Нью-Йорк - очень красивый и очень оригинальный город". Ранним утром следующего дня он был уже в Карнеги Холл на репетиции оркестра. Оркестр оказался превосходным. При появлении композитора музыканты громко приветствовали Чайковского и устроили ему овацию после небольшой речи Дамроша. Обо всем этом мы узнаем из письма Петра Ильича племяннику Владимиру Давыдову, которое мы приводим с небольшими сокращениями. «Меня здесь всячески ласкают, чествуют, угощают. Оказывается, я в Америке вдесятеро известнее, чем в Европе. Сначала, когда мне это говорили, я думал, что это преувеличенная любезность. Теперь я вижу, что это правда... Я здесь знаменитость гораздо большая, чем в России. Не правда ли, как это курьезно!!! Скажу несколько слов о Нью-Йорке. Громадный город, скорее странный, чем красивый. Растет в ширину он не может, поэтому растет вверх. Говорят, что лет через 10 все дома будут не меньше, как в 10 этажей. Нравится мне также комфорт, о котором они так заботятся. В моем номере, как и во всех других номерах городских гостиниц, имеется уборная с ванной и раковиной, встроенной в стену, с горячей и холодной водой. Масса чрезвычайно удобной мебели, кроме того, есть и аппарат для разговора с конторой гостиницы в случае надобности....По лестницам никто, кроме прислуги, никогда не ходит. Лифт действует постоянно, с невероятной быстротой поднимаясь и опускаясь... Освещение электрическое и газовое. Свечей вовсе не употребляют!»

Заслуживает внимания и описание торжественного обеда в честь композитора. «Стол был убран великолепно: возле приборов для мужчин лежали бутоньерки ландышей (моих любимых цветов!)». О том, что ландыши – любимые цветы композитора, организаторы обеда, возможно,

случайно узнали из стихотворения Чайковского «Ландыши», которое скромный автор считал «недурным» ...

«5 мая 1891 года навсегда войдет в историю Америки, – писали многочисленные газеты того времени, – Новый Концертный зал, несомненно, станет центром музыкальной жизни Америки и в грядущем столетии». В газетах на первых полосах : " Впервые в музыкальной истории Америки русский композитор будет держать дирижёрскую палочку. Ни одна страна Европы не достигала за 3-4 десятилетия таких успехов в музыке, как Россия" А 7 мая Чайковский записывает в дневнике: «Мне 51 год. Миссис Рено прислала огромный букет цветов, как будто знала, что сегодня мой день рождения. Удивительные люди эти американцы! ... Их прямота, искренность, щедрость, радушие без задней мысли, готовность приласкать просто поразительны и вместе трогательны. В общем, в Новом Свете живут гостеприимные, отзывчивые, радужные люди. Главное: у них большой интерес к далекой загадочной России. И я рад, что нахожусь здесь и сейчас – как бы в роли ее представителя и вижу, что мое присутствие здесь желанно... Я предвижу, что буду вспоминать Америку с любовью».

Подведу небольшой итог. Для чего я выбрал темой статьи именно американское путешествие Чайковского? В наше непростое время всевозможных политических интриг, войн и конфликтов, единственным спасением и поддержанием мира на Земле будет служить дружба между народами разных стран. Особенно, дружба между двумя великими державами - Россией и Америкой. Музыка - духовное богатство общества. Ее восприятие, равно как создание и исполнение, является неотъемлемым условием существования и исторического развития.

Значимость поездки Чайковского в США состоит не только в том, что он покорял сердца американцев своей великолепной музыкой, но и в том, что он общался с американским народом, представителями культуры и политическими деятелями как представитель России. Все его интервью, письма на Родину и дневниковые записи были пронизаны мыслью, что он выполняет великую миссию и олицетворяет дружбу между Америкой и Россией. " Я артист, который может и должен принести честь своей Родине. Я чувствую в себе большую художественную силу, я еще не сделал и десятой доли того, что могу сделать". Это величайший исторический пример установления дружеских связей, который смело можно включать в учебные пособия по развитию дипломатических отношений между странами.

«За весь мой многолетний опыт я ни разу не встречал великого композитора столь милого, столь скромного, даже застенчивого, как он», — вспоминал много лет спустя американский дирижер Уолтер Дамрош.

И вот, наконец, наступает 5 мая — день торжественного открытия зала Карнеги-холл. Зал непомерно велик, и наполняющая его нарядная толпа кажется с эстрады гигантским скопищем снующих муравьев. В программе концерта музыка Бетховена, Чайковского, Берлиоза.

Покраснев от волнения, Петр Ильич поднимается к дирижерскому пульту. Бурные аплодисменты, всеобщий восторг. Торжественный марш, которым он дирижирует, звучит мощно и ослепительно. И когда он окончен, Чайковский под гром оваций быстро сходит с возвышения. Его окружают ликующие лица. Праздник удался на славу. Величайший в Америке концертный зал открыт при участии величайшего из живущих композиторов. «Чайковский! Чайковский! Чайковский!», — без конца повторяет публика.

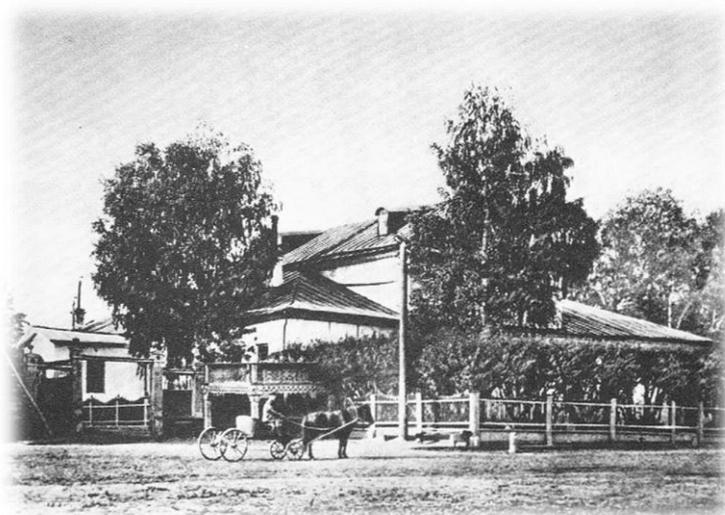
И слушателям на всю жизнь запоминается невысокая изящная фигура и прекрасное лицо посланца музыкальной России...

Список используемой литературы:

1. Carnegie Hall - легендарный зал и его история // Журнал Афиша, 2016, [Электронный ресурс] URL: <http://afisha.nyc/carnegie-hall-legendarnyj-zal-i-ego-istoriya/>
2. Славнина О. Чайковский в Нью-Йорке // Журнал Elegant New York, 2016, [Электронный ресурс] URL: <http://elegantnewyork.com/tchaikovsky-carnegie-1891/>
3. Материалы выставки музея-заповедника П.И.Чайковского "25 дней в Америке", 2018, [Электронный ресурс] URL: <https://tchaikovsky.house/чайковский-и-америка/>
4. На открытии Карнеги-холла в Нью-Йорке дирижировал П.И. Чайковский // Журнал День в истории, 2015, [Электронный ресурс] URL: <https://denvistorii.ru/5-maya/na-otkrytii-karnegi-kholla-v.html>
5. [Larissa1425](https://www.liveinternet.ru/users/larissa1425/post366085613) П.И.Чайковский в Нью-Йорке (1891) // [Электронный ресурс] URL: <https://www.liveinternet.ru/users/larissa1425/post366085613>
6. Возилова Е.А. Специфика восприятия русской музыкальной культуры в Америке в конце XIX в.: к 125-летию американских гастролей П.И. Чайковского // Общество: философия, история, культура.- Краснодар, 2016. С.104-108, №10.

ПЕРВАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА МУЗЫКИ

**Еремкина Анастасия, учащаяся 4 класса ДОРП.
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского».
Руководитель: Шиндяпина Елена Николаевна.**



Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля 1840 года в городе Воткинске на Урале. Маленький Петр рос в по-настоящему счастливом семействе, где царили исключительная гармония и взаимное уважение. В доме Чайковских постоянно звучала музыка: Илья Петрович Чайковский «весьма недурно играл на

флейте», Александра Андреевна играла на рояле и чудно пела русские романсы.

По торжественным вечерам, на балах в этом доме звучал инструментальный ансамбль, пел хор певчих Благовещенского собора. Кроме того, в доме собиралось любительское трио (виолончель, гитара, флейта).

Не удивительно, что Петр начал проявлять интерес к музыке еще в раннем детстве. Обладая удивительным слухом, Петр часто пытался наигрывать на рояле любимые мелодии. Музыка звучала для Петра во всем: в шуме ветра и воды, пении птиц и в перезвоне посуды в буфете.

В 1844 году, когда маленькому Петру не было и пяти лет, Александра Андреевна пригласила из Петербурга гувернантку - француженку Фанни Дюрбах. Она имела хороший педагогический опыт, знала одинаково хорошо французский и немецкий языки, а по нравственным правилам была строгая протестантка. Занятия в семье Чайковских она поставила самым серьезным



образом. Дети обучались математике, географии, истории, иностранным языкам, литературе.

В начале Фанни занималась только с Зинаидой и Колей. Очень скоро к ним присоединился и пятилетний Петя. Он оказался на редкость способным и быстро догнал старших детей. Учиться захотел он сам. Наблюдательная и чуткая девушка, Фанни очень быстро распознала характеры своих маленьких воспитанников. Самым аккуратным и исполнительным был Коля. Он всегда был чисто одет, хорошо причесан, твердо знал заданные уроки, тетради и книги держал в порядке. Коля любил подвижные игры, гимнастику, был для своего возраста силен и ловок.



Маленький Петя не уступал брату в способностях и любви к занятиям, но отличался рассеянностью и часто, в особенности вначале, терял свои книжки и тетрадки; трудно ему было и писать аккуратно.



Мальчик изо всех сил старался быть похожим на старшего брата, которого Фанни ставила ему в пример, но это плохо удавалось: только что начатая чистая тетрадь, с красиво выписанными первыми строчками, на другой же день валялась смятая где-нибудь в углу и Петя тщетно ее разыскивал, а книжки, несмотря на то, что были обернуты в бумагу, оказывались запачканными чернилами.

Мальчик смущенно слушал упреки Фанни и с трогательной улыбкой просил прощения. Фанни делала строгое лицо, но в глазах и в голосе Пети было столько искреннего раскаяния, что сердиться на него она не могла. Да и заниматься с ним было одно удовольствие. Не по летам развитой, мальчик ловил все объяснения на лету и легко усваивал самые сложные предметы.

В 6 лет творческая натура Петра стала проявляться и в написании стихов, за что гувернантка называла его «мой маленький Пушкин». Обладая

прекрасным воображением, горячим сердцем и добрым нравом, маленький Петр завоевал любовь всех домочадцев и прислуги.

У каждого человека есть своя первая учительница. У Петра Ильича Чайковского ею была Мария Марковна Пальчикова.

Родилась Мария Марковна в 1823 году в селе Вотском Уржумского уезда Вятской губернии. Дочь крепостного вятского крестьянина, Мария Марковна Пальчикова знала много народных песен, была незаурядным композитором.

В селе Вотском на Вятской земле прошли детство и молодые годы Марии Марковны. Здесь она и встретилась с музыкой — с народными песнями. Из барского дома доносилась другая музыка. Прислонившись к окну, Маша подолгу слушала, как играли там на рояле. Однажды, оказавшись одна в пустом зале, девочка осмелилась прикоснуться к клавиатуре. Рояль ответил ей...

Барыня, войдя в зал, была удивлена: песни, которые пели в селе, подбирала на рояле крестьянская девочка? И молодая барыня стала учить Машу музыке. Маша Пальчикова стала прекрасной пианисткой. О ней узнали в семье начальника Камско-Воткинского гордого округа Ильи Петровича Чайковского — его пятилетнему сыну Пете нужна была учительница музыки. Заметив любовь сына к музыке, родители пригласили для него учительницу — Марью Марковну Пальчикову, ставшую его добрым другом и три года обучавшим его музыке.

Зимой 1845 года она приехала в Воткинск. Она держалась скромно, но с большим достоинством, при людях никогда не садилась за рояль, зато, подчиняясь желанию Петеньки, могла играть часами.

В доме Чайковских Маша Пальчикова познакомилась со своим будущим мужем — коллежским асессором Дмитрием Логиновым.

Под руководством Марьи Марковны Петя мгновенно освоил нотную грамоту, научился хорошо читать ноты с листа, однако играть упражнения и гаммы ленился. Марья Марковна дивилась умению мальчика верно подбирать по слуху «взрослые» вещи, радовалась его безграничной любви к музыке, а подчас тяжело вздыхала, понимая своей доброй душой, какую нелегкую стезю избрал для себя этот славный смысленный ребенок. Уж кто-



то, а она и минуты не сомневалась в том, что из Петечки Чайковского со временем вырастет большой русский музыкант.



Марья Марковна тушевалась под пристальным ревнивым взглядом строгой, всегда подтянутой француженки Фанни Дюрбах, неукоснительно следившей за тем, чтобы ее воспитанник не переутомлялся за инструментом. Каждая из женщин по-своему горячо и самозабвенно любила этого не по годам понятливого, отзывчивого ребенка.

На долгие годы разошлись судьбы ученика и учительницы. В 1848 году семья Марии Марковны Пальчиковой переселилась из Воткинска в город Слободской Вятской губернии. Рано овдовев, Мария Марковна с двумя детьми, в поисках лучшего заработка, переезжала из города в город — работала в Слободском, Казани, Самаре...

Более сорока лет она учила музыке детей. Уже в преклонные годы из села Новый Торъял Уржумского уезда Мария Марковна и написала первое письмо П.И.Чайковскому. Он тут же откликнулся. На протяжении последних лет ее жизни композитор переписывался со своей учительницей и помогал ей материально.

Заключение

Мария Марковна Пальчикова свою жизнь посвятила обучению детей музыке, но самым замечательным был ее первый педагогический опыт — занятия музыкой с будущим великим композитором П.И.Чайковским.

Всю жизнь Мария Марковна вспоминала о Петре Чайковском, следила за его творчеством, радуясь каждому новому сочинению. Умерла М.М.Пальчикова 2 декабря 1888 года. Она была похоронена на старом Уржумском кладбище. К великому сожалению, могила этой удивительной женщины не сохранилась.

Итак, изучив литературу о детстве Петра Ильича Чайковского, можно сказать, что немаловажное влияние на развитие творческих способностей Чайковского оказала его первая учительница музыки Мария Марковна Пальчикова.

Используемая литература

1. <http://tchaikovsky-competition.ru>
2. <https://za-za.net/po-sledam-chajkovskogo-monbel-yard-frantsiya/>
3. <http://rubooks.net/book.php?book=7649&page=78>



РАЗДЕЛ III

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ОТ ИСТОКОВ ДО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.

**Калягина Анна Геннадьевна,
преподаватель МБУ ДО г.о. Самара «ДШИ №15»**

В современном мире вокруг нас пестрят экранами телевизоры, компьютеры и мы все чаще имеем дело с фильмами, не имеющими ни какого глубокого смысла, достойной идеи. Следствием этого становится снижение интеллектуально-культурного уровня человека. Множество философов и педагогов поднимали проблему нравственного воспитания, как отдельной личности, так и всего общества. Продукты современной культуры плохого качества наносят ущерб всему социуму. Решением проблемы может стать такое сильнейшее средство воздействия на человека, как театр. Когда наш разум и душа начинают тянуться к чему-то более возвышенному, духовному, интеллектуальному, вот тут-то и приходит нам в помощь такое древнее, но такое современное искусство.

Известно, что театр - уникальный вид искусства. В момент представления происходит аудиовизуальный контакт, во время которого имеет место комплексное отражение происходящего в душе каждого зрителя. Придя в театр, мы взаимодействуем с актерами, с живыми людьми, с действием, которое происходит на твоих глазах. "Психика человека, его сознание, память способствуют формированию интеллектуальной, поведенческой, творческой рефлексии, их объединению на новом, более высоком качественном уровне¹⁰".

Интерес публики к театру коренится в особой атмосфере, в способности притягивать и увлекать. Нельзя сказать, что большинство современников являются постоянными посетителями театра, но вот уже более 2500 лет театр существует и, не смотря на постоянные неизбежные перемены в жизни людей, он еще актуален. Годом рождения мирового театра считается 534 г. до н.э.. Истоками этого вида искусства являются первобытные языческие ритуалы и обряды, связанные с основными, самыми важными моментами жизни общества того времени. Театр зародился в русле "...древнейших охотничьих, сельскохозяйственных и других ритуальных празднеств, в аллегорической форме воспроизводивших явления природы или трудовые процессы¹¹". Однако изображение разных явлений и ситуаций, обрядовые постановки нельзя считать сложившимся направлением в

¹⁰ "Культурная жизнь Юга России" № 2 (49), 2013

¹¹ Театр // Театральная энциклопедия (под ред. А. П. Маркова). — М.: Советская энциклопедия, 1961—1965. — Т. 5.

искусстве. Называть все это театром можно только тогда, когда есть зритель. Ведь само слово "Театр" означает "зрелище" или "место для зрелищ".

Первым создателем театра в современном понимании стал древнегреческий поэт Феспид. Надо отметить, что в античном театре существовало только два жанра - комедия и трагедия. Сюжеты были в основном историческими и мифологическими. "Зрелище" почти всегда было доступно лишь мужчинам. Женщинам разрешалось посещать только трагедии и сидеть отдельно от мужчин. Существовал так же еще один вид театра - народный. Выступали в нем бродячие артисты и самоучки. Постановки были примитивными, бытового, развлекательного характера, часто не приличного содержания. В Древней Греции профессия актера была престижной, в отличие от Древнего Рима. Римляне всячески презирали это занятие, иногда даже стыдясь прийти на представление. Такое отношение после распада Римской империи сохранилось и даже привело к закрытию театров. Христианская идеология осуждала и отлучала от церкви всех причастных. Европейский театр возрождался уже в новых условиях, следуя новым традициям, описывая в основном только религиозные праздники. Главными действующими лицами были священники. Не допускались непристойные или комедийные сюжеты. Уличный театр тоже преобразовался, актеры могли и танцевать, и петь, и быть гимнастами и фокусниками, а так же дрессировщиками животных. В городах так же зарождались мистерии - массовые площадные представления, разыгрываемые на городских торжествах.

За время существования театра сформировались различные его виды. Опера, балет, драматический и кукольные театры, мюзикл, пантомима и т.д. Драматический театр, такой, каким мы его знаем, зародился в Италии. В нем совместились античные черты, т.к. тексты для постановок писали поэты, увлеченные античной литературой и философией, с мистериями на мифологические сюжеты. Две формы музыкального театра смешивались, прорастали друг в друга. Постепенно театр становился профессиональным, складывались постоянные труппы, дававшие представления за плату. Сначала в представление стали эпизодически вводить музыку, затем музыка уже сопровождала все действие. Были введены вокальные хоровые и сольные номера. Так появилась опера, в 1637 году был открыт первый оперный театр в Венеции. При дворе для развлечения знати стали ставить первые балеты. Так, в 1489 году впервые было дано представление по сюжету о Ясоне и аргонавтах. Представление было очень впечатляющим и после этого даже стали устраивать их и в других местах.

"Для традиционного театра Востока преемственность обрядово-ритуальных действий свойственна в наибольшей степени. Только там до сего дня бережно сохраняются многочисленные формы архаичных традиционных театров – драматического, кукольного, музыкального; причем сохраняются не как застывшие музейные экспонаты, а как живое художественное течение, имеющее своих многочисленных поклонников¹²". Сегодня известны такие виды восточного театра как: Театр теней, Но, Кабуки, Театр кукол и т.д. Все они имеют глубокий национальный смысл, они уникальны и своеобразны.

История театра России так же ведет начало из древности, не смотря на то, что сохранилось очень мало свидетельств о первобытной русской культуре. И, как и везде, истоки лежат в языческих ритуалах и обрядах. Часто действия были нужны для общения с богами, чтобы заручиться помощью во время важных событий, происходивших в жизни людей или при каких-то катаклизмах. Конечно это еще не театр, но уже его начало. Руководителями того театра можно считать жрецов, волхвов. Позднее они трансформировались в скоморохов - первых актеров. Они могли выступать и по одному, и собираться в группы ("ватаги"). Введение христианства не могло не отразиться на всех сферах жизни людей, язычество искоренялось, культурные памятники уничтожались. Однако некоторые проявления языческих признаков сохранились, они смешивались с христианством, адаптировались и стали каноническими уже для христианской церкви. Ритуально-обрядовые формы были так же характерны для театра Руси. С введением христианства начались гонения на скоморохов, в 1551 году в постановлении Стоглавого собора скоморохов сделали изгоями. Тогда появилось название театра скоморохов - "позорище", оно не имело негативного смысла, а означало лишь понятие "зреть", "видеть". Отношение к скоморохам и дало отрицательный смысл слову "позорище". Однако силу воздействия театра в России оценили не много позднее. В 18 веке представления уже называли "театром".

В период с X по XV вв. на Руси появляются три разновидности театра: церковный, придворный и народный. При учебных заведениях возникли школьно-церковные театры, которые были открыты при помощи Русской православной церкви. Соответственно, сюжеты носили церковный характер, актерами были студенты. На сцене обыгрывались темы государства, церкви, веры, надежды и т.д.

Характерными чертами придворного театра были регулярные представления, в основном, на государственных праздниках, приемах и.д.

¹² <https://www.krugosvet.ru/node/%2033304?page=0,2>

Актерами были скоморохи и шуты, иногда - бояре. Начиналось выступление с игры на музыкальных инструментах и пения.

Представления народных театров были не менее интересными и праздничными. Единого сценария не было, актеры импровизировали. Они высмеивали богачей, духовенство, т.е. социальные проблемы. Так же играли сказки и былины.

Во время правления царя Алексея Михайловича было открыто первое здание театра - "Комедийная хоромина". Так как политика Алексея Михайловича была направлена на сближение с Европой, в искусстве того времени появлялись Европейские черты. Приглашенные из-за границы актеры и немецкий пастор Грегори играли на сцене этого театра, а так же обучали актерскому мастерству русских юношей. Первые спектакли ставились на иностранных языках и были понятны не для всех.

В дальнейшем Петр I и его дочь Елизавета Петровна заботились о том, чтобы на Западе считали Россию просвещенным государством и всячески поддерживали развитие всех видов искусств и театра в том числе. Театральные представления, маскарады и другие зрелища устраивала как сама императрица, так и придворная знать. Представления становятся разнообразными, появляется большое количество отечественных драматургов. Появляются собственные театры с крепостными актерами. При Екатерине II театр процветал еще больше. Были построены два Оперных дома - императорские театры.

Постепенно театры появились и в других городах России, стали появляться театральные кружки, любительские, гарнизонные театры. Были труппы, которые гастролировали по Российским городам. Они ставили водевили и мелодрамы.

Сегодня многообразие сценического действия весьма обширно. С древних времен, с зачатков театра он не переставал развиваться. Театральная сцена и по сей день бурлит экспериментами, новыми формами, идеями. Пройдя такой длинный путь развития, театр все еще увлекает нас, обогащает наш внутренний мир, дает урок жизни для каждого зрителя. Приходя домой после представления, мы еще какое-то время обдумываем происходившее на сцене, осмысливаем идею, смысл сюжета. Когда ты всеми фибрами души чувствуешь вибрации музыки, когда танцовщики и вокалисты смотрят прямо на тебя - вот то чувство, ради которого мы идем в театр. Получив новую порцию "живого" искусства, зарядившись новыми эмоциями можно двигаться дальше - жить, творить, заражать окружающих Прекрасным.

ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ - СЕГОДНЯ, ВЧЕРА, И ЗАВТРА...

**Евстратова Татьяна Павловна, преподаватель МБОУ ДО «ДШИ № 3»
с. Курумоч м.р. Волжский Самарской обл.**

1. Введение

Государственный академический Большой театр России... Не ошибусь, если выскажу мнение любого музыканта - побывать здесь, на спектаклях, это мечта! Именно для меня она оказалась осуществимой. Работаю в Детской школе искусств села Курумоч Волжского района преподавателем теоретических дисциплин и руковожу ансамблем народной песни. Интересуюсь музыкальной и культурной жизнью. Поездки в Москву дают возможность творчески обогатить свои познания через посещение музеев, выставок, театров, концертов (Историческая и Новая сцена Большого театра, Дом Музыки, концертный зал Зарядье, театр оперетты, зал им. П. И. Чайковского, Современник, ЛенКом, мастерская П. Фоменко, театр А. С. Пушкина, Советской Армии, и на Малой Бронной; конечно Третьяковка, галереи А. Шилова и И. Глазунова и др.). В Самаре тоже есть, что послушать и посмотреть оперный и драматический театр, филармония, выездные гастроли театров и другие, но если есть возможность иного плана, почему бы ей не воспользоваться?

2. Пора мне в оперу... (сюита «Щелкунчик» и опера «Иоланта», мои впечатления).

Итак, историческая сцена Большого театра. Любимый мною Пётр Ильич Чайковский. Симфоническая сюита из «Щелкунчика» и «Иоланта» (опера в двух действиях, либретто Модеста Чайковского по драме Генриха Герца «Дочь короля Рене»-779 спектакль со дня первого представления оперы в Большом театре и 12 спектакль последней постановки). Таковы данные на момент моего посещения.

Дирижёр-постановщик Антон Гришанин, режиссёр-постановщик Сергей Женовач, главный хормейстер Валерий Борисов, художник-постановщик Александр Боровский, художник по свету Дамир Исмагилов.

Восстановив в памяти содержание предстоящего спектакля и ранее прослушанные постановки, приготовилась к «встрече». Что меня поразило с первого момента - это оформление (ранее представляемый и в свете решений сегодняшнего дня, фото 1,2) и звучание оркестра под управлением А. Гришанина в исполнении сюиты из «Щелкунчика». Мягкое тембровое звучание как отдельных групп, так и всего состава, нежнейшее piano и

будоражающее чувство *crescendo*. Чередование бодрых и меланхолических танцев оказывает сильное воздействие. Каждый из танцев оригинален. Чайковскому удалось здесь показать всё разнообразие людей, стран и наций в несколько занимательной форме. Если сравнивать балеты «Лебединое озеро» и «Спящую красавицу» с «Щелкунчиком» ввиду специфики последнего, здесь классическому танцу принадлежит меньшее место. Но факт, что лирическая кульминация балета, выраженная в форме классического *Pas de deux*, отрицать нельзя. Это классическая хореография. Характерные танцы, где их назначение чисто иллюстративное, но несмотря на это, «дивертисмент сластей» - высочайшее достижение композитора. Он рассматривает его, как характерную симфоническую сюиту. Интересно и то, что первоначально он хотел назвать сюиту «Ёлкой» или сюитой из балета «Рождественская ёлка». «Трепак», например, был назван «Русский пряник», «Танец пастушков»-«Свирельками». Сопоставление характерных танцев по контрасту, сам тематизм дивертисмента и неповторимая оригинальность тембрового колорита. В дополнение-новизна и изобретательность оркестровки. Всё это даёт право говорить о балетной реформе Петра Ильича, начатой им в лирико-романтическом «Лебедином озере» и лирико-эпической «Спящей красавице», завершившейся в «Щелкунчике». Здесь внутренний смысл и психологическое содержание детского представления о мире, в совокупности с оригинальной формой воплощения в скерцозной музыке, явилось новым словом в симфонизации балетного спектакля, а также оказал воздействие на дальнейшее развитие не только балетной, но и симфонической музыки.

Современное дизайнерское решение несколько не повлияло на постановку. Хочется отметить, что новые современные решения и в постановках, и в дизайнерско-оформительских решениях не изменяют суть спектакля. Эта тенденция наблюдается буквально во всех театрах. А как уж мы относимся к этому, и как воспринимаем-это субъективное мнение каждого. Жизнь изменяется, изменяются и люди. Постановщики-режиссёры представляют нам своё видение.

И так «Иоланта». Представленные на фото артисты исполняли роли основных героев. Да, Чайковский в своей опере не пытался воспроизвести черты быта эпохи 15 века Франции. Его привлекла лирическая сторона сюжета. Здесь нет отрицательных персонажей, враждебных героям оперы. Драма-слепота Иоланты, которая хочет любить и быть счастливой. Желание противостоять тьме заставляет её превратиться в самоотверженную и мужественную девушку. Душевный рост героини раскрывает лучшие свойства человеческой души. Драматургия, последовательное развитие

действия, несмотря на одноактность строения, отражает основной принцип большой оперной формы. Здесь мы видим приём непрерывного музыкального развития, сочетающиеся с завершённой отдельными оперными форм; взаимопроникновение вокальной и оркестровой партии, так характерных для композитора. А решение художника в новом видении двух сторон жизни «тьмы и света» на площадке сцены вызывает реальность восприятия и в таком предложенном варианте. «Иоланта»-одно из самых светлых произведений композитора, где он показал победу светлого начала, веру человека, стремление его к добру, правде и любви. Нужно отметить ещё одну особенность оперы-одноактность строения, получивший развитие такой тип оперный драматургии в конце 19 и начале 20 века. В таких операх одна фаза развития действия представляет развязку драмы. Но Чайковский не уничтожил предварительные фазы, а последовательно развивал сложное драматическое действие-есть экспозиция, развитие с последовательным углублением драмы и кульминация, и как итог-счастливая развязка.

Выводы:

1. Музыкальная драматургия «Иоланты»-высокий образец симфонизма Чайковского, где он в небольшой и компактной форме воплотил большое и многогранное содержание.

2. В «Иоланте» композитор использовал приём непрерывного музыкального развития, сочетая его с завершённой отдельными оперными форм.

3. Характерный признак оперного симфонизма Чайковского проявился здесь в постоянном взаимопроникновении вокальной и оркестровой партий.

4. Вокальные партии выявляют характер и чувства действующих лиц. Они разнообразны по виду оперного стиля (декламационный речитатив, широкая кантилена, ариозная мелодия).

5. Очень значима оркестровая партия, раскрывающая смысл и значение происходящего действия в непрерывном симфоническом развитии.

6. «Иоланта»-одно из самых светлых произведений Чайковского, где он воплотил жизнеутверждающую веру человека, в победу светлого начала, вечное стремление к правде, добру и любви.

3. После спектакля.

После спектакля появилось желание узнать информацию о постановщиках.

Сергей Женовач. После постановки театра на малой Бронной комической оперы А. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват», он получил приглашение от Большого театра. В 1988 он окончил режиссёрский

факультет ГИТИСа (мастерская П. Н. Фоменко), заслуженный деятель искусств России занимается педагогической деятельностью. Режиссёр Московского театра-студии «Человек театра», «Мастерская П. Фоменко», на Малой Бронной, в малом театре, профессор ГИТИСа с 2004 года, создатель театра «Студия театрального искусства». Спектакли режиссёра гастролировали во многих странах и по всей России. Многократный лауреат премий «Золотая маска», государственной премии России (2004), премий Станиславского, «Хрустальный Турандот» (2004, 2015), А. Солженицына «за преданное служение русскому театру и вдохновенный перевод на язык сцены сокровищ мировой литературной классики, за воспитание зрителей в духе требовательной любви к Театру и Книге» (2015).

Антон Гришанин. Дирижёр постановщик, родом из Екатеринбурга, выпускник Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского. Продолжил обучение в высшей школе музыки «Моцартуеу» (Австрия, Зальцбург). По приглашению работает в Большом театре, а также немецкой опере в Берлине и академическом музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Нимеровича-Данченко. Репертуар Гришанина насчитывает более 50 оперных и балетных спектаклей. Кстати, постановку на Новой сцене Большого театра мне удалось послушать оперу «История Кая и Герты» С. Баневича. Казалось бы, спектакль для детей, но опять столько новых решений: необычность представления Снежной королевы в чёрном (зло и коварство), окружённой в той же цветовой гамме стражниками и силы добра (действующие лица в белом). Оригинальность смены декораций очаровывает не только детей, но и взрослых. Мир музыки, профессионализм действующих лиц, оформление-всё это дало возможность реально побывать в чудесном мире сказки.

Гришанин трижды получал национальную премию «Золотая маска». Очень часто дирижирует с симфоническими и концертными программами, финальными турами конкурсов им. С. Нейгауза, М. И. Глинки, Собинова. Выступает и сотрудничает как дирижёр с оркестрами России за рубежом. Сотрудничал с выдающимися певцами: Ириной Архиповой, Еленой Образцовой, Владиславом Пьявко. Удостоен государственной премии РФ.

Александр Боровский - заслуженный художник России, родом из Киева. Выпускник факультета школы-студии МХАТ. Являлся главным художником театра О. Табакова, в центре им. В. С. Мейерхольда, в Малом театре, на Малой Бронной, Современнике, МХТ им. А. П. Чехова, А. С. Пушкина и др. Работает за рубежом (США, Англия, Австрия, Дания, Финляндия). Работы художника выставляются на международных театральных выставках. Сотрудничает и работает с известными режиссёрами.

Лауреат премии «Золотая маска», «Хрустальный Турандот», «Золотой софит», им. Станиславского. Награждён орденом почёта «За большие заслуги в развитии отечественной культуры изобразительного искусства»

Валерий Борисов - главный хормейстер, народный артист России. Ленинградец, выпускник хорового училища при академической капелле им. М. И. Глинки, двух факультетов Ленинградской консерватории (хорового дирижирования и оперно-симфонического). Работал в капелле им. М. И. Глинки, Мариинском театре, занимал должность доцента Санкт-Петербургской консерватории и художественный руководитель творческой группы «Санкт-Петербург-Моцартеу». В своём наградном списке имеет премию «Золотой софит». Осуществляет записи русских и зарубежных опер на фирме Philips, гастролирует с хором по многим странам. С 2003 года главный хормейстер Большого театра. Дебют его в качестве дирижёра прошёл в 2004 году в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Дамир Исмагилов, заслуженный деятель искусств России, заместитель председателя Ассоциации художников по свету России, художник по свету в Большом театре. Окончил постановочный факультет Школы-студии МХАТ. Работал в МХАТ им. А. П. Чехова. На его счету оформление более 90 спектаклей. С 1996 года работает в Большом театре в должности главного художника по свету, в театре «Геликон-опера», студии театрального искусства. Его послужной список охватывает около 20 известных театров, где сотрудничая с ведущими режиссёрами (О. Ефремов, О. Табаков, В. Фокин, Л. Хейфец, Р. Витюк, Т. Судзуки, М. Карбаускис) и постановщиками (В. Васильев, Б. Покровский, А. Титель, Б. Эйфман, М. Ростропович, И. Габитов, Д. Бертман), как художник по свету, выпустил балеты и оперы. Приведу примеры некоторых из общего количества оформленных им спектаклей, а их на сегодняшний день уже насчитывается более 450. Это балеты «Лебединое озеро» и «Пламя Парижа». Оперы: «Аида», «Иоланта», «Любовь к 3 апельсинам», «Хованщина», «Летучий Голландец», «Война и мир», «Борис Годунов», «Кармен», «История Кая и Герты» и многие другие. Является преподавателем в школе-студии МХАТ, а его книга «Театральное освещение», выпущенная в 2014 году, является наглядным пособием для профессионалов в этой сфере деятельности.

4. Внутренняя музыка «Иоланты».

Из воспоминаний С. Женовача в связи с работой над «Иолантой», мы узнаём о том, что музыкальный театр требует больше физического времени, знания и понимания музыкального материала, вникания в клавиры-всё это требует больше сил на подготовку. Интересны его мнения, по отношению к

режиссёрской профессии в опере. Это проводник между дирижёром и художником.

Если первый сочиняет сценическое пространство, чувствует и угадывает его, то дирижёр определяет музыкальную трактовку. Задача режиссёра-скрепить все составляющие, выстроить сценическую историю. Хочется затронуть вопрос «внутренней» музыки «Иоланты». Вместо искусно сокрытого в зелени и цветах убежища Иоланты, публике было предложено два зеркально-повторяющих одно другое пространство-мир слепоты и мир зрения... Лёгкий абрис дома, симметрично поделённого на тёмную и светлую половину, где до поры, до времени между ними высится стена «мы все крутились вокруг света и тьмы... Остановились на том, что до самого финала она находится в зоне темноты и слепоты, а остальные- в зоне энергичной, активной, противоречивой жизни. Отсюда и предложение «поделить пространство на две части».

«Иоланта»-короткая опера по замыслу, она звучит вместе с симфонической сюитой из «Щелкунчика» (Чайковский предполагал, что опера и балет будут идти друг за другом). У автора возникла идея: когда звучит романтическая сюита-это уже и есть начало спектакля «Иоланта». Это внутренняя музыка «Иоланты», предчувствие любви в её необычном одиноком мире. А дальше разворачивается собственно история...

5. Хронограф.

Вернёмся на страницу «вчера» в творчестве Чайковского и хронологически «пролистаем» страницы этого времени.

... 1883, в февральском номере «Русского вестника» Чайковский прочитал драму Г. Герца «Дочь короля Рене» в переводе Ф. Б. Миллера. Из воспоминаний композитора в 1892 году накануне премьеры в интервью журналу «Петербургская жизнь» «...этот (Генрих Герц) очаровал меня своей поэтичностью, оригинальностью и обилием лирических моментов. Я тогда же дал себе слово когда-нибудь положить его на музыку...»

... 1890 Пётр Ильич получает заказ от Дирекции Императорских театров на создание оперы и балета к сезону 1891-1892 г., которые должны были идти в один вечер.

... 1891 г. 19 февраля, к издателю П. И. Юргенсону «... мне необходимы детские инструменты (из симфонии Гайдна и Ромберга), ибо хочу их употребить для моего будущего балета

11 мая, к Модесту... «твоё либретто сделано вполне отлично... О, я напишу такую оперу, что все плакать будут...»

10 июля-начало сочинения оперы «Иоланта»

27 июля, к Модесту «...Странно, пока я писал балет, я всё думал, что он не важен, но зато, когда я начну оперу, то тут то покажу себя. А теперь мне кажется, что балет хорош, а опера выходит не особенно. Впрочем, ты по опыту знаешь, что авторы ошибаются в оценке своих произведений во время акта творчества и что-то, что кажется скверно, именно и есть, иногда, хорошо...»

Сентябрь-Декабрь-окончание сочинения «Иоланты» и её инструментовка.

1892, январь-февраль-инструментовка балета «Щелкунчик».

К П. И. Юргенсону «... принимаюсь за инструментовку тех номеров балета, которые войдут в сюиту, а потом и за остальные...» (сюита из восьми номеров была заказана Петербургским отделением Императорского Русского музыкального общества для концерта.

7 марта-первое исполнение сюиты в Петербурге в 9 симфоническом собрании РМО, дирижировал сам композитор, а рукопись её подарил С.-Петербургской консерватории.

Ноябрь-Мариинский театр (параллельно в Гамбургской опере) идут репетиции «Иоланты» и «Щелкунчика».

6 декабря-первое исполнение «Иоланты» и «Щелкунчика».

... Успех был не безусловный. Опера, по-видимому очень понравилась, балет скорее нет... Газеты, как видится, обругали меня жестоко (Петербургский листок «относительно музыки этого балета трудно сказать, какой номер лучше, так как всё сначала и до конца красиво. Мелодично оригинально и «характерно»).

(Новое время «к сожалению, на этот раз, мелодическое вдохновение композитора далеко не оказалась на обычной высоте. В сущности, «Иоланта», за исключением двух хоровых номеров, представляет собой сборник одно или двухголосных романсов г. Чайковского, не из числа особенно удачных... Гораздо интереснее по своей содержательности, является музыка «Щелкунчика» *(фото первых исполнителей)*).

6. Вместо заключения.

Пролистали небольшую часть страниц судеб этих двух шедевров в сегодняшнем и вчерашнем времени творчества композитора. Иначе их не назовёшь, несмотря на споры, доводы, критику.

Будущее у них непременно есть, как и у всех творений Чайковского, потому что в основе его творчества лежит сочувствие к судьбе человека, где он страдает и радуется вместе со своими героями, не отделяя себя от них. Основанием для этого является связь, со сложными процессами в

современной, для композитора, русской народной жизни. Сущность искусства Петра Ильича сказалась и в раскрытии душевного богатства простых людей, вступивших в борьбу со всем, что препятствует их свободному проявлению, хотя бы в форме пассивного протеста.

Музыку Чайковского любят, и будут ценить во всех уголках земного шара.

Её исполняют чаще и больше, чем какую-либо другую. Сбылось желание композитора, чтобы «...увеличивалось бы число людей, любящих его музыку» и «находящих в ней душевную опору». Музыка Чайковского не сентиментальная, а сильная. Она не разжалобит, а потрясает. Цель композитора - чтобы эмоциональные переживания укрепили душу человека и улучшили его. XXI век продолжает выдвигать на первый план творения великих художников прошлого, среди них и наследие Чайковского, где великая жизненная энергия музыкальных образов, отражённая большими чувствами и страстью, совершенное мастерство, его симфонический метод, раскрывающий идеи и образы во всей глубине и многогранности близко и нам, сегодня живущим, и будущим поколениям.

Список используемой литературы:

1. Альшванг, П. И. Чайковский, Музыка, М. 1970.
2. Белова Т., П. Чайковский «Иоланта», Театралист, м. 2015
3. Никитин Б. С., Чайковский. Старое и новое., Знание, м.1990
4. Протопопов В. Два интервью. Сов.муз. 1965, №5
5. Слонимский Ю. Чайковский и балетный театр его времени М. 1956.
6. Туманина Н, великий мастер, Наука м. 1968.
7. Чайковский П. Полное собрание сочинений т. VII , М. 1962.

П.И. ЧАЙКОВСКИЙ: К ВЕРШИНАМ МАСТЕРСТВА - ПЕРВЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

Кунакова Светлана Анатольевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ№20»

С детских и юношеских лет П.И.Чайковский любил театр. Первоначальные музыкальные впечатления Чайковского сыграли важную роль в его формировании как человека, музыканта, композитора.

У Чайковских была оркестрина, механический инструмент с валиками, воспроизводившими различную музыку. Среди записей были отрывки из опер Россини, Беллини, Доницетти и, главное, из «Дон-Жуана» Моцарта. Слушание оркестрины было любимым занятием П.И.Чайковского, именно с ней связаны его первые впечатления от оперной музыки. Впоследствии он вспоминал об этом в письме к Надежде Филаретовне фон Мекк: «Музыка «Дон-Жуана» была первой музыкой, произведшей на меня потрясающее впечатление. Она возбудила во мне святой восторг, принесший впоследствии плоды. Через нее я проник в тот мир художественной красоты, где витают только величайшие гении. До тех пор я знал только итальянскую оперу. Тем, что я посвятил свою жизнь музыке, я обязан, Моцарту. Он дал первый толчок моим музыкальным силам, он заставил меня полюбить музыку больше всего на свете». (4,с.23-24)

В 1852 году, живя в Петербурге, Чайковский посетил спектакль итальянской оперной труппы - «Дон-Жуан», который шел в отличном составе исполнителей: Дон-Жуана пел Дебассини, донну Анну - Лотти делла Санта, Лепорелло-Лаблаш, Церлину-Бозио. Этот спектакль оставил в душе мальчика неизгладимое впечатление. В Воткинске он знал только несколько арий и дуэтов из гениальной оперы Моцарта, но и этого было достаточно, чтобы произвести целый переворот в душе одаренного ребенка.

Большое значение в общем и художественном развитии мальчика оказала окружающая обстановка. Дети часто бывали на заводе, в окрестных селах, охотно посещали народные гулянья и праздники. Сохранились в годы детства Чайковского и песни о Пугачеве. Петр Ильич очень любил народные песни.

В 1848 году, когда Петру Ильичу исполнилось восемь лет, родители со старшими сыновьями отправились в Москву, а потом и в Петербург. Около полу года прожили Чайковские в столице, после чего уехали на место новой работы отца — металлургический завод в Алапаевске на Урале. Полгода, прожитые в Петербурге, оставили заметный след в жизни маленького

Чайковского. Не сохранилось сведений, бывали ли мальчики Чайковские тогда в оперном или балетном театре, но можно предположить, что родители, оба любившие музыку, посетили с детьми театр. Возможно, что они слушали какую-либо из итальянских опер, шедших тогда на императорской сцене, и смотрели волшебный балет.

По приезду в столицу произошло одно яркое событие в биографии П.И. Чайковского : вместе с матерью он впервые в жизни побывал в оперном театре и услышал «Жизнь за царя» («Ивана Сусанина») Глинки. «Какое исключительное явление Глинка! Когда читаешь его мемуары, когда проигрываешь его мелкие пьесы, никак нельзя поверить, что-то и другое написано тем же человеком, который создал, например, архигениальное, стоящее наряду с высочайшими произведениями творческого духа великих гениев, „ Славься! А сколько других удивительных красот в его операх!», - писал П.И. Чайковский в 1880 году в одном из писем. (2,с.15-16)

В уральский период жизни П. И. Чайковского на формирование его творческой личности оказывали влияние художественные интересы родителей.

Увлеченность театральным искусством была унаследована всеми детьми А. А. и И. П. Чайковских. Илья Петрович располагал к себе людей не только как талантливый инженер и блестящий организатор, но и как человек высокой культуры. Будучи кадетом, он изучал языки, играл на флейте, проникся большой любовью к драматическому театру, которую сохранил до конца дней. Письмо Ильи Петровича сыновьям, написанное из Златоуста в декабре 1865 г.: «Вот вы там наслаждаетесь публичными театрами, а нам здесь готовятся подобные же наслаждения. Вчера была генеральная репетиция пьес: «Скользкий путь» и «Аллегри». Я не был, а говорят обе идут превосходно. В воскресенье (2 янв.) будет настоящий спектакль. Евгений и Зина любители-актеры и славно играют. Потом, готовятся еще другие пьесы, и так пойдет до масленицы, обо всех здешних спектаклях и ассамблеях я напишу вам потом» Отметим, что Илья Петрович до конца дней сохранил восторженно-почтительное отношение к театру. «Восьмидесятилетним старцем, — пишет М. И. Чайковский, — он почти еженедельно посещал или оперу, или драматический спектакль, причем каждый раз трогался представлением до слез, хотя бы пьеса ничего умильного не представляла». (3,с.12)

В сохранившейся переписке Александры Андреевны с мужем есть только одно письмо, в котором она говорит о посещении театра в Нижнем Новгороде, где останавливалась в апреле 1837 г. на пути в Воткинск. «Я уже два раза была в театре, и нахожу, что для губернского города очень

порядочно разыгрывают...»(3,с.6)Можно полагать, что мать композитора, выросшая в Петербурге, не могла не разделять общего увлечения театром, характерного для первой трети XIX в. Наконец, на развитие театральных вкусов Александры Андреевны мог влиять и тот факт, что ее отец некоторое время преподавал французский язык в Горном корпусе. Она основательно могла знать репертуар.

Александра Андреевна и Илья Петрович застали в Петербурге время, когда началось всеобщее увлечение романтической оперой. Приезжая в Петербург, они могли видеть водевили, мелодрамы, историко-романтические драмы, которые по-прежнему составляли основу репертуара. Чайковские были свидетелями расцвета русского романтического балета. Виденное и слышанное в столицах, несомненно, влияло на репертуар домашнего музицирования в Воткинске, Алапаевске.

Три года Чайковские прожили в Алапаевске (1849-1852), где устраивали домашние представления. Никакого театра в те времена в Алапаевске не было. Правда, в Екатеринбурге работала постоянная труппа П. А. Соколова, которая после зимнего сезона переезжала на весеннюю ярмарку в Ирбит, а летом играла в Перми. В репертуаре труппы были: пьесы, водевили, оперы, например, «Ревизор» Н. Гоголя, «Аскольдова могила» А. Верстовского, «Невеста-лунатик» В.Беллини. Известно, что весной 1850 г. Петя Чайковский с отцом был на ярмарке в Ирбите, но доподлинно утверждать, что они посетили там театр, нельзя.(1,с.13)

Невозможность посещения профессионального театра восполнялась домашними театрализованными представлениями.

О времяпровождении семьи Чайковских говорят письма членов семьи к бывшей гувернантке Ф. Дюрбах. Находя Алапаевск скучным, Чайковские все-таки умели разнообразить досуг: повторяли развлечения Воткинска и создавали новые, чему способствовали впечатления от непродолжительного пребывания в Москве и Петербурге (с октября 1848 по февраль 1849 г.). В письмах прослеживается царившая в доме атмосфера веселого возбуждения и фантазии. До нас дошли достаточно подробные описания одного из них, 20 июля 1849 г., когда праздновался день именин Ильи Петровича. День именин моего дяди приближается,— пишет Лидия Чайковская,— и мы готовим для него сюрприз. Дети представят живые картины, а потом Саша станцует качучу» (1,с.13) Что это был за танец и как он мог попасть в семью Чайковских?

Качуча — испано-андалузский танец с выстукиванием ритма каблуками и кастаньетами. С 30-х гг. XIXв. он становится весьма популярным в России после исполнения Марией Тальони. Таким образом,

качуча широко бытовала в России как танец девочек. Мы видим, что источником сведений о качуче для Чайковских могли быть непосредственные театральные впечатления. Но вернемся к 20 июля 1849 г. Событием того дня в семье Чайковских стали показанные детьми «живые картины», «...первая была Турки,— пишет Петя,— которых изображали Саша и я, эта картина была очень красивая, потом были Цыгане, где Поля тоже участвовал; но что было восхитительно, это Итальянцы. Папа был в восторге от этой картины».(1,с.15)

Очевидно, «живые картины» привезла в семью Зинаида Ильинична, окончившая в 1844 г. Екатерининский институт. «Рассказы о театрах ... устраиваемые ею живые картины — все это чаровало и волновало воображение», — отмечал М. И. Чайковский. (1.15)В женских учебных заведениях такому виду зрелищ, как «живые картины», уделялось большое внимание. Сведения об этом сохранились в воспоминаниях большого числа воспитанниц разных столичных институтов. В русскую жизнь «живые картины» вошли вместе с театром в конце XVII — начале XVIII вв. Со временем они приобрели в соответствующих кругах чрезвычайную роскошь и помпезность. К их постановке привлекались известные театральные деятели А. Роллер, М. Шишков, К. Вальц, исполнителями являлись артисты императорских театров. К дорого обставленным «картинам» писали музыку. Кстати, не прошел мимо этого художественного явления и П. И. Чайковский, написав в 1880 г. музыку к «живой картине» «Черногория».

Обратимся к сюжетам «живых картин» в доме Чайковских. Цыганские таборы, сцены гаданий, танцы были распространены повсеместно. В Воткинске Александрой Андреевной был вышит каминный экран, рисунок которого совпадает с описанием «живой картины» в Алапаевске: супружеская пара с детьми, расположившаяся подле ручья под деревом, у мужчины в руках гитара. Надо полагать, что этот рисунок Александра Андреевна нашла в каком-либо дамском журнале. Что касается картины «Турки», то сюжет ее тоже, очевидно, почерпнут из печатных изданий. (1,с.16)

В августе 1850 года Александра Андреевна привезла сына в Петербург и подала прошение о зачислении его в Училище правоведения. Большую роль здесь играли музыкальные уроки и посещения театров. К 1854 году относится самое раннее из сохранившихся его сочинений — «Вальс» для фортепиано, посвященный Анастасии Петровне Петровой, его гувернантке в Алапаевске. Тогда же мальчик задумал написать оперу. Его дальний родственник Виктор Ольховский, начинавший литературную деятельность, написал для него либретто шуточной оперы под названием «Гипербола», где действие происходило в сказочной стране «Допотопии». Сохранились два

шуточных письма Чайковского к В. Ольховскому, в которых он благодарит за присланное либретто и сетует, что в нем слишком много арий, а дуэтов, трио и других ансамблей мало. Из этого детского замысла, разумеется, ничего не вышло, но желание четырнадцатилетнего Чайковского сочинить оперу, и притом не только с ариями, но с дуэтами и трио, очень показательно.

Чайковский теперь уже знал много оперных произведений. Кое-какие слышал в театре, который усердно посещал по праздникам и изредка по будням, другие узнал, разыгрывая по нотам вместе со своей теткой, сестрой матери Е. А. Алексеевой (она была отличной певицей и обожала оперу). С ней именно молодой музыкант досконально изучил оперы Моцарта. Еще один великий музыкант, перед которым Петр Ильич благоговел - М.И. Глинка. Еще до поступления в Училище правоведения мальчик слышал в театре оперу Глинки «Иван Сусанин». Едва приехав в Петербург в 1850 году, мать повела сыновей на «Сусанина». Это было поистине сильнейшее впечатление, отразившееся на всем музыкальном развитии Чайковского. Впоследствии он полюбил и оперу Вебера «Волшебный стрелок», которую слышал в 1852 году. Смотрел он и несколько балетных спектаклей. Увлечение оперой юным Чайковским, особенно итальянскими певцами, способствовало усердным занятиям пением. С 1856 года Чайковский стал брать уроки у известного певца итальянца Пиччиоли, с которым близко подружился. Главным звеном, связывавшим их, была, конечно, музыка, и в частности опера. Пиччиоли, несомненно, поощрял увлечение юноши итальянской оперой.

Во время пребывания в Училище правоведения воспитанники посещали оперные и драматические спектакли. Чайковский, очень любивший театр, старался как можно чаще там бывать. Из писем его к родным известно, что осенью 1850 года он видел балет «Жизель» Адана с танцовщицей Карлоттой Гризи в главной роли; эту же балерину в балете Пуньи «Наяда и рыбак» мальчик видел и в следующем году. Опера в детских письмах Чайковского упоминается только один раз. Это «Волшебный стрелок» («Фрейшюц») Вебера, шедший на сцене Александринского театра в исполнении артистов русской оперной труппы. Чайковский в утерянном письме к родителям (январь 1852 года) сообщал о своих впечатлениях от спектакля и рассказывал содержание оперы. Надо полагать, что волшебная опера Вебера очень ему понравилась, так как он всегда впоследствии относился к ней с особенной любовью. Определенных сведений о других спектаклях, которые посетил правовед Чайковский, мы не имеем.

Впоследствии Г. А. Ларош писал в воспоминаниях о Чайковском: «Страсть к театру, т. е. к посещению театра, — одна из тех черт, которые

почти с одинаковой силой были присущи и юному, и зрелому Чайковскому. В молодости он, вполне согласно его, тогда преобладавшими светскими наклонностями и традициями, любил больше всего итальянскую оперу и Михайловский театр, затем Александрийский театр и балет»(4,с.31)

Юноша Чайковский пробовал свои силы и как актер. Из его писем и воспоминаний современников известно, что он охотно участвовал в любительских спектаклях, играя роли молодых героев, а иногда и комические. В начале 1861 года Чайковский поехал с друзьями в имение «Медведь» Новгородской губернии, к своей двоюродной сестре А.П. Карцевой; там был устроен любительский спектакль, и Петр Ильич сыграл очень хорошо одну из ролей.(4,с.32). Так, постепенно год за годом расширялся круг музыкальных впечатлений, формировался богатый слуховой фонд, необходимый любому музыканту, но в особенности — будущему композитору. И в юности, и в последующие годы жизни он испытывал потребность в светских развлечениях — прекрасно танцевал, участвовал в любительских спектаклях, в которых ему особенно удавались комические роли.

В Училище был специальный класс, предназначенный для музыкальных занятий, в котором будущие правоведы с упоением играли в четыре руки, пели романсы и арии из любимых опер. В воскресные, а иногда и в будние дни, вопреки запретам дирекции Училища, он посещал спектакли русской и итальянской оперных трупп, отдавая предпочтение последней. Помимо «Дон Жуана» и «Свадьбы Фигаро» Моцарта, он мог слышать в исполнении замечательных итальянских певцов оперы Россини («Вильгельм Телль», «Севильский цирюльник», «Золушка», «Отелло»), Беллини («Сомнамбула»), Доницетти («ЛючиядиЛаммермур», «Лукреция Борджа», «Линда диШамуни»), Верди («Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Эрнани»). Те же итальянцы ставили и французские оперы, исполнявшиеся на итальянском языке; в их числе лучшие оперы Мейербера — «Гугеноты», «Роберт- Дьявол» и «Пророк». Русская оперная труппа исполняла оперы Глинки («Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила»), Верстовского («Аскольдова могила»), А.Г. Рубинштейна («Куликовская битва»), Даргомыжского («Русалка», премьера которой состоялась в 1856 году). Постановки русских опер, а также опер зарубежных композиторов (например, любимый Чайковским «Фрейшюц» Вебера) чередовались со спектаклями балетной труппы («Жизель» Адана, «Питомица фей» и «Эсмеральда» Пуни).

По репертуару петербургских театров тех лет можно приблизительно установить, что мог видеть юноша. В 50-е годы в Петербурге играло

несколько трупп. В Александринском театре шли спектакли русской драматической труппы, имевшей в составе многих талантливых актеров. Репертуар русского драматического театра в те годы был довольно разнообразным. Играли «Горе от ума» Грибоедова, пьесы Тургенева («Провинциалка» и «Завтрак у предводителя», а также «Холостяк»), «Ревизора» и «Женитьбу» Гоголя, несколько пьес Островского, тогда начинавшего свою деятельность драматурга («Не в свои сани не садись», «Бедная невеста», «Бедность не порок», «В чужом пиру похмелье», «Не так живи, как хочется» и другие); в сезоне 1852/53 года прошел «Маскарад» Лермонтова, в сезоне 1856/57—«Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина. Из произведений мировой классики на Александринской сцене шли «Гамлет» и «Король Лир» Шекспира, «Скупой» Мольера. Талантливый состав актеров обеспечивал большой успех спектаклям русского драматического театра. Кроме того, в Петербурге гастролировали французские и немецкие артисты. Оперных трупп было две: русская и итальянская. По - видимому, Чайковский посещал спектакли и той другой. Русская труппа имела в своем составе сильных певцов и актеров. В репертуаре русской оперы в 50-е годы были: «Иван Сусанин» Глинки, «Аскольдова могила» Верстовского, его же «Пан Твардовский». Шла «Леста, днепровская русалка» с музыкой Кауэра и Давыдова, еще в начале XIX века заслужившая любовь публики. В 1853 году прошла новая опера А. Г. Рубинштейна «Куликовская битва», поставленная русской труппой, а в 1856 году состоялось первое представление «Русалки» Даргомыжского. В сезоне 1858/59 года был возобновлен «Руслан» Глинки, но прошел всего шесть раз. Из иностранных опер на русской сцене ставились оперы Доницетти, Обера, Галеви, Герольда, постоянно ставился «Волшебный стрелок» («Фрейшюц») Вебера. В одном здании с русской оперой шли спектакли балетной труппы, имевшей в своем репертуаре много волшебных, роскошно поставленных балетов.

Летом 1861 года Чайковский отправился в первое заграничное путешествие. Самое сильное впечатление оставила столица Франции, с культурой которой он был знаком с детских лет и к тому же свободно владел французским языком. Внимание юноши особенно привлекли парижские театры — драматические и оперные (спектакли опер «Гугеноты» и «Трубадур»), в которых предметом его восхищения были не голоса, а постановка и слаженность всего ансамбля, то есть солистов, хора и оркестра. Удивила тщательная режиссерская подготовка спектаклей.

В письме к сестре в октябре 1861 года, вернувшись из-за границы, он сообщает о намерении стать композитором: «Я начал заниматься генерал-

басом, и идет чрезвычайно успешно; кто знает, может быть, ты через года три, будешь слушать мои оперы и петь мои арии».(4,с.33)

П.И. Чайковский также очень любил оперу А. Серова «Юдифь». Еще до сценической постановки этой оперы многие ученики консерватории, в том числе и Чайковский, посещали все репетиции, интересуясь новым русским оперным произведением. Любовь к этой опере Чайковский сохранил до конца своей жизни - такова была сила впечатления, полученного в юные годы.

«Мне кажется,- говорил композитор в интервью, данном незадолго до смерти,- что испытанные в годы юности художественные восторги оставляют след на всю жизнь и имеют огромное значение при сравнительной оценке нами произведений искусства даже в старческие годы...» (4,с.37).

Приведенное высказывание П.И. Чайковского - зрелого художника, свидетельствует о том, что впечатления, полученные им в годы учения, он пронес через всю жизнь и, сохранил в своей душе. Можно предположить, что спектакли, виденные в юности, сыграли свою роль в развитии П.И. Чайковского как театрального композитора.

Список литературы:

1. Городилина В.Б. Домашние представления в семье Чайковских// Театр в жизни и творчестве П.И. Чайковского. - сост. Б.Я. Аншаков, Г.И. Белонович, М.Ш. Бонфельд.-Ижевск: Удмуртия,1985.-С.12-16.
2. Охалова И.В. Петр Ильич Чайковский (Школьная библиотека).- М.: Гамма-Пресс,2015.
3. Павлунина Л.Ф. Театральные интересы А.А. и И.П. Чайковских // Театр в жизни и творчестве П.И. Чайковского .- сост. Б.Я. Аншаков , Г.И. Белонович, М.Ш. Бонфельд.- Ижевск: Удмуртия,1985.-С.6-12.
4. Туманина Н.В. Чайковский и музыкальный театр. (Книга для любителей музыки) - М.:Гос. муз. ид-во,1961.

МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

**Матасова Марина Николаевна,
преподаватель МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ им. П.И. Чайковского»**

В наше время музыка для детей – это целая индустрия, в которой задействованы тысячи людей. А в XIX веке сочинять музыку для маленьких было не более, чем странной причудой. Действительно, зачем это? Пусть вырастут и играют настоящую взрослую музыку. В России так и принято было думать до тех пор, пока П.И. Чайковский не написал свой «Детский альбом». Не просто настоящую, а гениальную музыку для детских пальцев.

Как известно, у П.И. Чайковского не было собственных детей. И, быть может, именно поэтому с особым теплом он относился к чадам своих родственников. Ради общения с племянниками композитор часто приезжал в Каменку что под Киевом, в дворянское имение своей сестры Александры и ее супруга Льва Давыдова. О его симпатиях к детям мы узнаем из письма к Надежде Филаретовне фон Мекк – почитательнице и другу композитора: «...Мои племянники и племянницы – такие редкие и милые дети, что для меня большое счастье пребывание среди них». У Александры Ильиничны было семеро детей, и Чайковский без устали придумывал для них праздники с кострами и фейерверками и, конечно, танцами, где он сам аккомпанировал им на рояле. Любимцем же Чайковского был Володя, или Боб, как его называли в семье. «Как ни восхитителен его младший брат, но Володя все-таки занимает самый тепленький уголок моего сердца», писал Чайковский. Именно ему, Бобу, он посвятил свой «Детский альбом».

В декабре 1878 года в музыкально-издательской фирме П.И. Юргенсона вышло первое издание «Детского альбома». На титульном листе красовалось посвящение Володе Давыдову. Бобу тогда было 6,5 лет.

«Скажи Бобу, - писал Чайковский его отцу, - что ноты сочинил дядя Петя. И что на них написано «Посвящается Володе Давыдову». Он глупенький и не поймет, что значит «посвящается».

Одно лишь огорчало Чайковского – ноты были изданы в вертикальном, а не в альбомном горизонтальном расположении. «Я сожалею, что мне не пришлось в голову просить тебя «Детский альбом» напечатать другим форматом», - писал он издателю, - ведь Володя должен будет играть стоя, чтобы смотреть на ноты».

Чайковский старался учитывать возможности юных музыкантов. Во всем сборнике нет ни одного широкого аккорда, который не смогли взять детские пальцы, нет одновременного сочетания крайних регистров,

требующих большого размаха рук. Впрочем, в те годы шестилетний Володя Давыдов едва ли справился бы с исполнением «Детского альбома». Да и сейчас, когда этот опус стал одной из основ репертуара музыкальных школ, маленькие пианисты могут сыграть лишь самые несложные пьесы из цикла. Полная задорного веселья «Неаполитанская песенка», исполнить которую может только настоящий виртуоз, а вовсе не начинающий пианист-школьник.

Конечно же, Чайковский не мог знать фразы, сказанной позже великим Станиславским: «Для детей нужно играть как для взрослых, только лучше». Скорее всего, он согласился бы с этой мыслью и уточнил: «...не только играть, но и писать».

Создав свое творение, он поставил множество загадок не только перед учениками и их преподавателями, но и перед большими музыкантами-искусствооведами.

24 пьесы-картины «Детского альбома» следуют одна за другой, как часы жизни. Первая пьеса - «Утренняя молитва» («Утреннее размышление»). Потом следуют детские игры, сначала мальчишеские: «Игра в лошадки» и «Марш деревянных солдатиков». Конечно же, за этими играми наблюдает ласковая и добрая мама. У девочек совсем другие игрушки – это куклы. В альбоме есть три пьесы: «Болезнь куклы», «Похороны куклы» и «Новая кукла». Днем дети отправляются на прогулку, они слышат, как поют «Русскую песню», переборы деревенской гармоники и знаменитую пляску «Камаринская». Познакомившись с русской музыкой, ребенок отправляется в путешествие по дальним странам, точнее он слушает рассказы и песенки о тех краях, где побывал Чайковский. Или это картины, встающие в памяти взрослого человека, листание страниц своей собственной жизни. Вечером дети слушают нянины сказки, страшную историю про бабу-ягу. День завершается, ребенок засыпает и видит сладкие грезы, чтобы утром, проснувшись, услышать песню жаворонка.

Прожив вместе с ребенком целый день его жизни, мы слышим звучание шарманки, затем звуки смиренного церковного хора, словно прощания с отлетевшей душой. Быть может, «Детский альбом», который Чайковский посвятил своему племяннику Володе Давыдову, вовсе не иллюстрация детской жизни и вовсе не альбом для детей. Это тот детский альбом, альбом памяти, который есть у каждого из нас, у каждого он свой.

Первое издание «Детского альбома» внесло изменения в авторский замысел композитора. По желанию Чайковского эпилогом цикла должна была стать пьеса «Шарманщик поет». Возможно, это автограф, оставленный

автором, так искренне рассказавшем нам о своем детстве, исповедь гения, музыка которого будет звучать вечно.

«Детский альбом» - исключительно богатый материал для переложений. Существует множество обработок для различных инструментов и ансамблей. В частности, Владимир Мильман и Владимир Спиваков обработали весь цикл для камерного оркестра, Роберт Грослотт переложил шесть пьес для камерного оркестра и для духового квинтета и т. д. Существует полное переложение для ансамбля ударных инструментов. Музыка «Детского альбома» звучит в необычном, красочном, подчас волшебном звучании ударных мелодических инструментов: маримбы, колокольчиков, ксилофона, вибрана, а также ударных шумовых инструментов. Переложение знаменитого фортепианного цикла создано композитором и аранжировщиком Анатолием Ивановым. В 1996 году на эту музыку был поставлен детский балет. В 2014 г. композитор Дмитрий Батин по заказу Уфимского театра оперы и балета сделал переложение для струнного оркестра и ударных инструментов.

Для того, чтобы адаптировать музыку «Детского альбома» к восприятию учащимися более раннего возраста, создавались переложения для фортепиано в 4 руки, а также писался стихотворный текст, предполагающий вокальное или хоровое исполнение. Разнообразные художественные образы пьес помогают раскрыть стихи В.Лунина, Л. Дацюк, М.Давыдовой, А.Агаповой.

Что касается вокальной музыки, то она является неотъемлемой и достаточно весомой частью творческого наследия П.И. Чайковского. Первые вокальные пьесы и среди них романс «Мой гений, мой ангел, мой друг» на слова А. Фета, вышли из-под пера юноши Чайковского – ученика Училища Правоведения во второй половине 50-х годов XIX в. Это были его первые известные нам опыты композиции. А последний вокальный опус (цикл романсов ор.73 на стихи Д. Ратгауза) сочинен весной 1893 года и является одним из самых последних сочинений композитора. Всего Чайковский написал 103 романса и песни, семь вокальных ансамблей (дуэтов и трио), которые отличаются большим жанровым разнообразием. Мы встречаем здесь и лирические романсы – их больше всего, и колыбельные песни, серенады, элегии, балладу, мазурки, цыганский романс и, наконец, детские песни.

Чаще всего Чайковский объединял вокальные пьесы в группы, опусы по 6, 7, 12, 16 произведений, хотя встречаются и единичные обращения к жанру романса и песни. Почти всегда группы романсов и песен обладают внутренним единством, формирующим их в цикл.

Так, например, цикл «16 песен для детей» ор.54.

Мысль о сочинении сборника «Детских песен» зародилась у Чайковского в 1881 году. 15 февраля 1881 года он получил в подарок от А.Н. Плещеева книгу стихов «Подснежник» с надписью автора: «Петру Ильичу Чайковскому в знак уважения и благодарности за его прекрасную музыку на мои плохие стихи». Дело в том, что к тому времени Чайковский уже был автором нескольких романсов на стихи Плещеева. Возможно, этот подарок натолкнул композитора на мысль о создании альбома песен, аналогичного уже созданному фортепианному сборнику. Тем более что в томике Плещеева было множество стихов о детской жизни или посвященных детям.

В Каменке осенью 1883 года Чайковский пишет одну за другой 15 песен. Детская песенка «Мой Лизочек», написанная ранее и почти сразу изданная П.И. Юргенсоном, позднее вошла в сборник op.54. В письме к брату М.И. Чайковскому от 2 октября композитор сообщает: «...я принялся за сочинение детских песенок и пишу аккуратно по одной в день. Но это работа легкая и очень приятная, ибо я взял текстом «Подснежник» Плещеева, где много прелестных вещей».

В отличие от фортепианного «Детского альбома» «Детские песни» предназначены автором не для исполнения, а для слушания детьми. Возможно, именно этим объясняются те «черты наставничества», назидательности, которые присутствуют в текстах, выбранных П.И. Чайковским. Стихотворения А.Н. Плещеева дополнены текстами И.З. Сурикова и С.Т. Аксакова. Кроме того, композитор «перекраивает», значительно сокращает стихотворения Плещеева, сам пишет часть стихов.

Хотя в сборнике отсутствует явная сюжетная связь между песнями, анализ их содержания позволяет выделить несколько сквозных мотивов: Взрослые и дети – №№ 1, 6, 7, 10, 12, 16; Весна – №№ 3, 4, 9, 11, 13; Птицы – №№ 2, 3, 8, 15; Сострадание – №№ 2, 7, 11, 14, 15; Бог – №№ 2, 5, 13. Простой перечень этих мотивов явственно обрисовывает концепцию «Детских песен», в основе которой – отношения взрослого и ребенка, но с точки зрения взрослого человека.

Тесно связанные между собой мотивы Весны, Птиц и Сада раскрывают свойственный взрослому человеку взгляд на детство как на начало жизни – несущее надежду, звонкоголосое, расцветающее. Мотивы Сострадания и Бога связаны с теми нравственными ценностями, которые любящий взрослый хотел бы передать своим детям. Благодаря повторению мотивов, между песнями образуются ассоциативные связи.

Мотив Сада впервые появляется в песне «Мой садик» и раскрывается как реальная картина природы. «Мой садик» – очаровательной пейзажной

зарисовки – композитор через картину цветущего сада передает состояние благоговейного восторга перед красотой божественного творения.

Следует заметить, что некоторые из представленных в сборнике Плещеева стихотворений являются переводами произведений европейских поэтов.

Так, «Легенда» – перевод с английского – сочинена в духе народной баллады, и это находит отражение в музыке. «Кукушка» – перевод басни Х. Геллерта. Забавный диалог кукушки и скворца под пером Чайковского превращается в остроумную песню-сценку. «Цветок» – вольный перевод из сборника французского детского писателя Л. Ратисбонна, «Ласточка» – стихотворение И.З. Сурикова также представляет собой перевод польского поэта Т. Ленартовича, известного своими обработками народно- поэтических образцов. «Птичка» – стихотворение польского поэта В. Сырокомли. Песня «Весна» («Травка зеленеет...») написана на текст одной из пяти «Сельских песен», переведенных Плещеевым с польского.

Среди произведений Чайковского для детей большую известность, конечно, получили «Детский альбом» и «16 песен для детей». Но в творчестве Петра Ильича много произведений, которые нельзя однозначно назвать «музыкой Чайковского для детей», но, тем не менее, они интересны в равной степени и взрослым, и детям – это и музыка к балетам «Спящая красавица», «Щелкунчик». А кто из детей не знает сказку Островского «Снегурочка»? А вот то, что музыку для спектакля написал именно Чайковский, известно гораздо меньшему количеству ребятишек. «Снегурочка» – подлинный шедевр в творчестве Петра Ильича: богатство красок, наполненность светом и сказочные колоритные образы.

Для детей писали и другие русские композиторы: А. Гречанинов, С. Прокофьев, В. Ребиков, С. Майкапар, А. Гедике, Е. Гнесина, Д. Кабалевский, Д. Шостакович. А начало всему движению музыки для детей в России положил именно П.И. Чайковский, сочинив в 1878 году «Детский альбом».

Список литературы:

1. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского: Избранное / Б. Асафьев. - Л.: Музыка, 1972.
2. Енукидзе Н.И. Русская музыка конца XIX-начала XX века: С. Рахманинов. А. Скрябин. П. Чайковский: книга для чтения / Н.И. Енукидзе; под ред. Д.К. Кирнарской. - М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2002.
3. Туманина Н.В. П.И. Чайковский: путь к мастерству, 1840-1877 гг. / Н.В. Туманина. - Изд. 2-е. - М.: URSS, 2014.

ЖАНРЫ МАРША И ХОРАЛА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

**Мышкина Светлана Владиславовна,
преподаватель МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ №18»**

В инструментальной музыке Чайковского первичные жанры свертывают на себе многочисленные стилистические и смысловые нити, становясь порой неисчерпаемыми в своем содержании.

Чайковский лишает **х о р а л ы** того непоколебимого аскетизма, которым веяло от шествий пилигримов у Берлиоза и Вагнера. Границы образности, наполняющей хоралы у Чайковского, простирается от глубин искреннего живого чувства до того запредельного, что не просто вне человека, но уже после его существования.

Вступление III части Серенады для струнных, в котором Альшванг находит черты русского хорового пения и «налет культовой строгости» [1, С.490], преодолевает эту строгость своей вырывающейся вверх, к свету, линией верхних голосов. Само состояние внутренней сосредоточенности в хоральных вступлениях у Чайковского подобно сжатой пружине, полно предчувствия последующих событий. Усилием сдерживаемая скорбь, которая царит во вступлении II части Пятой симфонии, с трагедийной силой выливается в мелодию *Andante cantabile*, захватывающую, как воспоминание о невозвратимом счастье.

Потрясающее воздействие хоралов-отпеваний у Чайковского не имеет precedентов во всей романтической музыке. Напев *Dies irae* Чайковский использовал как одну из жанровых вариаций в финале Третьей сюиты. Кроме «страшного призрака», являющегося в разработке Шестой симфонии, Чайковский выпустил на волю и другое видение, менее зловещее, но не менее впечатляющее своим напоминанием о заупокойной службе. Оно возникает в III части Третьего квартета: будто смотришь вовнутрь старой церкви, сквозь дымный свет, и слышишь отдаленный хор голосов и монотонный бас дьякона.

Создание этого образа – свидетельство того «глубокого проникновения молодого Чайковского в трагические образы гибели», о котором говорит Альшванг [1, С.304]. По воспоминаниям Лароша, «здоровьем он пользовался отличным, но необычайно боялся смерти, боялся даже всего, что только намекает на смерть...» [11]. Можно представить, какого огромного усилия творческой воли стоило Чайковскому воплощение траурных картин в материальном звучании.

Кроме двух основных образных сфер в использовании хорала, существует ряд более сложных случаев, связанных со специфическим программным замыслом. В «Манфреде» Чайковский вводит хорал в самом конце, возвещая с ним искупление грехов и бесцельной жизни.

Хорал, открывающий трагедию Ромео и Джульетты, «вводит слушателя в сумрак под своды величественного здания, в странную обстановка, где неизбежно должно развернуться что-то необычайное» [4]. Истолкования смысла этой темы разнятся оттого, что она, появляясь в разработке, «меняет там свой притворно нелицеприятный облик» [4]. В преображенном хорале исследователям слышится то враждебность всему человечеству [8], то «голос, окончательно тонуший в пылу схватки» [1, С.163]. Связав хоральную тему с образом патера Лоренцо, Чайковский «неожиданно для самого себя углубил значение этого доброжелательного лица, помогающего влюбленным и вместе с тем невольно несущего им смерть» [1, С.120].

И еще один, неземной красоты, хорал звучит после того как трагедия свершилась. Это искупление страданием и любовью жестокости мира, просветление истинное, катарсическое, – взгляд сквозь слезы сострадания на звездное небо.

Перекидывая мост от хоралов к маршам, специально приходится упоминать о случаях *жанрового взаимодействия*. К *хоралу-шествию* Чайковский обращается в финале фортепианной сонаты до-диез минор (побочная тема, *tranquillo ma energico*).

Неповторимая амбивалентность сплава *марша с хоралом* просвечивает в коде I части Патетической симфонии: тихие уходящие шаги басов пиццикато и умиротворяющий хорал верхних голосов. В синтезе хорала и марша у Чайковского присутствуют также черты раздумья, повествования, шествие. Яркие примеры синтеза жанров – шестидольные темы главной партии Пятой симфонии и вступления Третьего квартета (2-й элемент).

Следующей жанровой градацией оказывается *марш-гимн*. Главная партия Третьей симфонии дает представление об этом роде марша у Чайковского. Маршу-гимну свойственны грандиозность и устремленность, несущая положительный заряд. Еще один марш-гимн в духе Шумана открывает Большую фортепианную сонату op.37. Этот смешанный жанр – единственное семантическое поле, совпадающее у Чайковского с романтиками – прежде всего, с Шуманом, а затем с Листом.

Во вступлении Серенады для струнного оркестра хорал также обретает гимнический облик. На нем лежит ровный отсвет классицистского приятия мира, он изнутри раздвигается огромными пространствами дворцовых

парков. Альшванг называет жанровый прообраз: медленная часть оркестровой музыки XVIII века. «В первой части я заплатил дань моему поклонению Моцарту...».

Мрачная тема вступления Пятой симфонии в финале симфонии становится гимнической. Очень сильна тенденция к трактовке этого образа как отрицательного. Но, думается, совпадение крайних точек концепций Пятой симфонии и «Тассо» может подсказать иное решение. В финале эта тема, безусловно, воплощает начало положительное – не торжество рока, но торжество человека над роком. В теме нет агрессивности, утрированной маршевости басов, жесткой акцентировки сильных долей, нет угрожающей остинатности (непременное свойство фантастических маршей Чайковского). Есть ровное дыхание и твердая поступь; ощущение завоеванной, выстраданной победы.

Совершенно специфично претворение Чайковским собственно жанра **м а р ш а**. Трудно назвать другого композитора этой эпохи, у которого *похоронный* и *фантастический* марши фигурировали бы в качестве двух столь развитых образных сфер.

Траурные марши Чайковского приближаются к действительности так же бесстрашно, как и эпизоды «отпеваний». Не случайно Альшванг сравнивает судорожно прорывающиеся диссонансы в III части Третьего квартета с надгробными рыданиями.

Напыщенность Вагнера, оптимистическая героика Листа, театральность Берлиоза равно чужды траурным маршам Чайковского. Известно, что он отказался от траурного марша во второй редакции «Ромео и Джульетты», так как жанр выполнял бы в этом случае задачу чисто иллюстративную, не соответствующую творческим установкам композитора.

Ни на миг не оставляет Чайковского чувство эстетической меры в воссоздании событий. На грани ужасного оказываются лишь величайшие откровения – «Со святыми упокой», агония в финале Шестой симфонии и галлюцинация Германа. Но, определяя для себя границы художественной действительности, Чайковский сам же раздвигает их, когда вторгается в область ирреального, в «мирок, едва ли не им открытый» [8, С.135]. Речь идет о *фантастических маршах*.

Военный маршик в III части Четвертой симфонии, близкий бытовому прообразу по инструментовке и тональности, удостаивается самим Чайковским следующего замечания: «Третья часть не выражает определенного ощущения... [образы] не имеют ничего общего с действительностью, они странны, дики и несвязны» [15]. Что же отдает мистикой в этом марше? Станный сбивающийся шаг, гармонии, более

уместные в церковном пении, бесплотная звучность тяжелой меди, будто с ветром доносящаяся, – все это придает маршу фееричность и смутность видения.

Фантастические марши Чайковского возникли из «игрушечных», самый безобидный из которых – «Марш деревянных солдатиков». Не менее безобидный *Marche miniature* из Первой сюиты вызывал у Чайковского неприязнь то ли в силу «сомнительного достоинства», то ли отчего-то еще. Игрушечность в музыке – неодушевленность и, в конечном счете, бездушие. «Куклы» населяют некий антимир, мир без человека, где все творится само по себе, помимо одухотворенной воли. Оттого «дико, несвязно», двойственно по самой сути внешне безобидное.

Сказочный марш, открывающий II часть Второй симфонии, звучит затаенно, на фоне неотвязно мерного баса, и доброго в нем мало, хотя и злого, казалось бы, нет. Но стоит этому маршу зазвучать ликующе, как в нем появится агрессивность, и Ми бемоль мажор будет услышан как тональность военной музыки.

Середина скерцо Третьей сюиты – род «игрушечного» марша, который делает недобрый дергающийся ритм и неумолчные дробы малого барабана (для современного слушателя такое остинато приобретает совершенно конкретный смысл).

Блуждающие в ночи огни чудятся в шествии I части «Манфреда»; ночными видениями полно и трио скерцо Третьей симфонии, где обрывки темы перекликаются друг с другом, и без конца звенит звук диковинного рога. В этих «голосах полуночи» мелькают интонации вступления к симфонии – вступления крайне загадочного: ведь это не что иное, как похоронный марш, предваряющий ослепительное шествие главной партии [8, С. 135].

Марш из Третьей симфонии являет собой причудливое смешение похоронного и фантастического. Бытовой прообраз назван композитором (*tempo di marcia funebre*). Но есть некая зачарованность, отрешенность в «капающем» звуке ля, в этом странном остинато, в упорном возвращении к одному и тому же гармоническому обороту, в навязчивости состояния. Все здание траурного марша повисает в пространстве, бесплотное и таинственное. Вступление это бросает тень на весь замысел симфонии, придавая ему колорит полотен Борисова-Мусатова. Вся симфония полнится мерцающими отблесками вступления; она разворачивается, как роскошная гирлянда танцев на последнем балу. На всем лежит печать красивого умирания, даже на заключительном Полонезе: после настойчиво

утверждающей коды его остается недосказанность, неудовлетворенная жажда жизни.

Остранение, впервые обнаружившееся в угарных сновидениях героя «Фантастической», Чайковский утвердил как устойчиво существующее состояние, как периодическое соскальзывание сознания за пределы реальности. Какая была потребность в остранении у Чайковского? Возможно, это была потребность шагнуть в подсознательное, в то, что пугало и притягивало не меньше, чем таинство смерти. В осуществлении этой потребности Чайковский провидел параллельно с Достоевским экспрессионизм XX века.

Последний симфонический марш Чайковского в скерцо Шестой симфонии – качественно новая ступень претворения жанра. В нем положительный заряд созидательной энергии равняется по силе отрицательному – какой-то болезненной лихорадочности. При всей своей реальности, полнокровности он фантастичен, подобен наваждению; рождение его из трубных кличей, мелькающих среди вихря, тревожит и настораживает. Этот марш – и вознесение в зенит славы, и угарный гул толпы, и вершина жизненной активности, и ее критический предел. Увенчание оборачивается развенчанием – личность не в силах противостоять бешеному натиску условностей мира.

Этим маршем Чайковский открывает новые горизонты обобщения и им же замыкает в кульминационной точке образную эволюцию жанра.

Чайковский воспринял от романтиков марш и хорал, вводимые в контекст инструментальной концепции, только как тенденцию. Психологический смысл, который он привнес в древние жанры, качественно перерастает рамки XIX века. Те новые значения, что присвоил этим жанрам Чайковский, свидетельствуют о поразительном предвидении художника на пороге нового века. Разматывание всех нитей, ведущих от маршей и хоралов Чайковского к музыке XX и XXI столетий – задача объемная, сулящая неожиданные открытия. Тем более, даже в рамках небольшой работы, нельзя не затронуть *перспективных связей музыки Чайковского с будущим.*

Среди младших современников сразу же выделяется фигура Густава Малера. Хотя его многочисленные маршевые и хоральные темы несут специфическое наполнение (в них очень сильны в частности, «небесные» мотивы), можно отыскать ряд убедительных параллелей с Чайковским. Так, улавливается скрытая связь вступления Третьей симфонии Чайковского с «похоронами охотника» в Первой симфонии Малера. Их связывает, прежде всего, неестественность, абсурдность происходящего действия. Фантастичность «Марша ночной стражи» из Седьмой симфонии напоминает о феерических «ночных» маршах Чайковского. Надо

заметить, впрочем, что у Малера все это замешано на глубочайшей иронии, тогда как у Чайковского действует лишь механизм отстранения.

В Шестой симфонии Малера мы находим марш и хорал – воплощения активности, и активность эта «по-чайковски» двойственна. Малер, однако, вполне раскрывает её агрессивный смысл. В своей последней, не оконченной симфонии Малер приходит к хоралу-отпеванию; как и в Шестой симфонии Чайковского, *memento mori* возникает в первой кульминации – но прорывается не приглушённым потусторонним хором, а в *tutti* оркестра.

Огромное число ассоциаций вызывает обращение к музыке Рахманинова. Его раннее элегическое трио «Памяти великого художника» по известным личным причинам повторяет многое в композиционном замысле, образном и жанровом освещении Трио Чайковского. Траурный марш и хорал соприкасаются у Рахманинова и во Второй симфонии (разработка I части), и в си-минорной прелюдии из ор.32, и в этюде-картине ор.39 № 7 (в траурную «симфонию» входят новые звуки – колокола), и в X вариации Рапсодии, где механистичному маршу вторят аккорды темы *Dies irae*. В поздних сочинениях Рахманинова усиливается зловещая фантастичность: она проявилась не только в Рапсодии, но и в маршевом эпизоде *Adagio* Третьей симфонии.

Прощальная семантика хорала нашла продолжение в Скрипичном концерте Берга, где хорал интонационно связывается с мотивом из песни, звучащем на слове «*adieu*». Эту линию продолжает в своём Третьем скрипичном концерте Шнитке: хорал становится словом прощания, буквально отходной по романтической свободе самовыражения.

Множество связей с хоралами и маршами Чайковского обнаруживает музыка Шостаковича. Поразительно то, что все четыре ипостаси этих жанров, отобранные Чайковским в качестве основных, оказываются основными и у Шостаковича (но преломляются по-своему). Фантастические марши нашли у Шостаковича актуальный смысл, перевоплотившись в гротескные или двойственные по характеру шествия, а в крайнем своём проявлении – в машину нашествия и разрушения. В последних обнаружила себя остинатность, зародившаяся ещё в фантастических маршах Чайковского.

Хорал-реквием Шостаковича (назовём *Adagio* Пятнадцатой симфонии) далёк, конечно, от хоралов-отпеваний, но безусловно связывается с эпитафией в финале Патетической симфонии Чайковского. В приведённом сравнении эпитафия Шостаковича гораздо более – реакция, чем *post factum* Шестой симфонии. В целом же хоральные темы Шостаковича более эпичны. Интересна композиционная параллель: в *Adagio* Пятнадцатой симфонии хорал служит обрамлением, а в качестве центрального эпизода выступает похоронный марш – это вновь вызывает ассоциации с драматургией Чайковского.

Светлые хоралы – те, что звучат в прелюдиях C, D, Es полифонического цикла Шостаковича, – корнями связаны с молитвенно-сосредоточенными хоралами Чайковского. В прелюдии До мажор даже переинтонируется «Утренняя молитва» из «Детского альбома». У Шостаковича хорал воплощает идею высокой духовности, служит средоточием покоя. Прелюдия b-moll из того же цикла обрамляется хоральными разделами, обретая в том равновесие: снова наминание о Чайковском.

Хотелось бы провести ещё одну параллель – от вступления струнной Серенады к вступлению Adagio Седьмой симфонии Шостаковича. То же величие, стройность и экспрессия в этих созвучиях; и только необычайная скорбь и строгость в гимне родному городу – время сделало свои поправки.

То ценнейшее, что открыл в мире человека Чайковский, преломилось во множестве явлений современного музыкального творчества. Верность его психологической интуиции подтвердилась совершенно. Возможности обобщения через жанр стали ещё более значительными в XX веке, воспринявшем всю историю человеческой культуры как своё собственное богатство.

Список литературы

1. Альшванг А.А. Опыт анализа творчества Чайковского (1864-1878) – М; Л: Музгиз, 1951. – 256 с.
2. Альшванг А.А. П.И. Чайковский – 3-е изд. – М.: Музыка, 1970 – 816 с.
3. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. Избранное. – Л.: Музыка, 1972. – 375 с.
4. Бобровский В.П. К вопросу о драматургии музыкальной формы // В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С.26-64.
5. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
6. Бонфельд М.Ш. О специфике воплощения конкретного в содержании музыки // В кн.: Критика и музыкознание: Сб. статей. – Л.: Музыка, 1975. – С. 93-105.
7. Должанский А.Н. Симфоническая музыка Чайковского: Избранные произведения. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1981. – 208 с.
8. Житомирский Д.В. Шуман и русская школа // Советская музыка. – 1960. – № 6.
9. Кремлев Ю.А. Симфонии П.И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1955. – 304 с.
10. Ларош Г.А. Избранные статьи; вып.2. – Л.: Музыка, 1975. – С.278-295
11. Мазель Л.А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. – В кн.: Интонация и музыкальный образ. – М.: Музыка, 1965. – 356 с.
12. Медушевский В.В. О динамическом контрасте в музыке. – В кн.: Эстетические очерки; вып.2. – М.: Музыка, 1967. – 455 с.
13. Николаев А.А. Фортепианные произведения Чайковского. – М.: Музгиз, 1957.
14. Николаева Н.С. Симфонии П.И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1958. – 230 с.
15. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Изд-во Нижегородского государственного университета: Нижний Новгород, 1994.
16. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка // Т.5: Письма. – М., 1959; Т.6: Письма. 1876-1877. – М., 1961; Т.7: Письма. 1878 – М., 1962; Т.8: Письма. 1879 – М., 1963.

**Кулакова Валентина Георгиевна, преподаватель МБУ ДО «ДШИ
им.П.И.Чайковского» г.Слободское Кировской области**

**В ГОСТЯХ У АЛЕКСАНДРЫ АНДРЕЕВНЫ
(музыкальный спектакль)**

1. Занавес закрыт. За занавесом звучит музыка - И.С.Бах «Сицилиана».

2. Ведущий: Тихим весенним вечером в окнах дома на Господской улице, что стоит на берегу огромного пруда, ярко горел свет, на занавесках колыхались тени, звучала музыка.

Занавес открывается, музыка звучит еще. На сцене – чайный столик, на нем стоит самовар. В глубине сцены – окно с занавесками, этажерка с книгами, журналами, газетами. Свечи, цветы, диванчик, кресло, стулья, рояль. Гости группами и по одному стоят и сидят. За роялем - один из гостей.

3. Александра Андреевна: *(входит с подносом, на котором стоят чайные чашки)* Господа, господа! Вот и самовар вскипел! Прошу к столу.

Гости подходят к чайному столику, берут чашки с чаем, пьют чай. Некоторые гости остаются у стола, другие возвращаются к своим стульям, креслу, диванчику.

4. Илья Петрович: *(входит быстрым шагом)* простите за опоздание, господа. Неотложные дела службы требовали моего присутствия. Александра Андреевна, голубушка, почему наши гости скучают? Сейчас, друзья, мы вас развеселим!

Подходит к роялю, открывает крышку.

5. Ведущий: В уголке гостиной, незаметный гостям, сидит маленький Петя. Сегодня он решил не пропустить ни одного музыкального номера! Оркестрина, что привез папенька из Петербурга, так чудно издает звуки! Они струятся, струятся, и, кажется, весь воздух плывет и наполняется ими. Сжимается горло и блаженно бьется сердце...

6. Во время слов ведущего выходит Фортепианный квартет, играют «Менуэт» Моцарта. По окончании музыки все гости аплодируют.

7. Ведущий: Петя узнал мелодию. Папенька как-то говорил, что это Моцарт. Кто такой, он пока не знает, но обязательно спросит...

8. Илья Петрович вновь заводит «оркестрину». **Вокальный квартет** исполняет - О.Козловский, сл. М.Попова «**Милая вечер сидела**», Ф. Дубинский, сл. И.Дмитриева «**Бывало, я с прекрасной...**»

Аплодисменты гостей.

9. **Илья Петрович:** *(подходит к этажерке, берет газету, читает)* Посмотрим, что пишут столичные газеты. Смотрите, снова напечатаны стихи поэта Николая Харито. Александра Андреевна, прочтите, пожалуйста, у Вас это получается премило.

10. Александра Андреевна читает по газете 1 куплет романа «**Отцвели, уж давно, хризантемы в саду**».

11. *Во время чтения выступает Дуэт домр «Вятские узоры», исполняя этот романс.*

12. **Александра Андреевна:** *(по окончанию музыки, обращаясь к мужу, Илье Петровичу)* Илья Петрович, друг мой, сыграйте ваш квартет. Вот и господа ждут Вашего согласия.

13. **Струнный квартет исполняет «Анданте» Моцарта.** Гости аплодируют.

14. **Илья Петрович:** Голубушка, Александра Андреевна, спойте и Вы, усладите наш слух. Гости аплодируют, вызывая спеть хозяйку гостиной).

15. **Александра Андреевна:** Пожалуй, спою «**Соловья**» **Алябьева.** (По окончании исполнения, Илья Петрович подходит, целует ей руку).

Слышен звон бубенчиков.

16. **Ведущий:** Зазвенели бубенчики, и к подъезду дома на тройке лошадей подкати офицер Машевский. Он служил в каком-то захолустном городишке, но заезжал иногда Воткинск по делам завода и гостил у Чайковских по несколько дней.

17. *В гостиную стремительно входит офицер Машевский, кланяется гостям расшаркивается перед дамами. Его приветствуют аплодисментами.*

18. **Александра Андреевна:** *(направляясь навстречу гостю)* За рояль, голубчик, рояль! Мы Вас уже заждались!

19. **Машевский** играет «**Мазурку**» Шопена. Гости аплодируют, просят еще поиграть Машевский раскланивается и вновь садится за рояль. Играет «**Сарабанду**» Пахельбел:

20. **Александра Андреевна:** А теперь танцы, господа, танцы!

21. «Вальс» исполняет хореографический ансамбль.

По окончанию номера занавес закрывается, гости уходят со сцены, гостиная пуста.

22. **Ведущий:** (вначале перед занавесом, затем занавес открывается)

Утром, как только солнце вышло из - за леса, Петя был уже в гостиной. «Как это вчера играл господин Машевский? Надо попробовать повторить! Неужели не запомнил?»

23. *Петя повторяет услышанную вчера мелодию. Получилось!!!*

Во время игры входят Машевский и Александра Андреевна.

24. **Машевский**, услышав игру маленького Пети Чайковского, восклицает:

Ясновельможная пани, Александра Андреевна, это дар Божий, талант, необычайное явление! (Пожимает руку Пете) Благодарю, благодарю за доставленное удовольствие, маэстро Чайковский! (обращаясь к Александре Андреевне) - Ясновельможная пани, это бриллиант, его надо тщательно отшлифовать! (Уходит, удивляясь. Александра Андреевна и Петя обнимаются. Петя снова садится за рояль.)

25. Все аплодируют. Раздаётся стук в дверь. Входит коробейник.

26. **Коробейник:** (обращаясь к Пете) Дозволь мне, барчонок, барыню повидать!

27. **Петя:** Да вот и маменька! (Обращается к входящей матери) Маменька, к Вам!

28. **Коробейник:** (обращаясь к Александре Андреевне) Барыня, голубушка. Возьми у меня из короба что хочешь, ничего не пожалею, только дай послушать тебя! Сделай милость, спой, что вздумаешь. До сердца твоя песня доходит, вся душа всколыхнулась.... Вот до чего!!

29. **Александра Андреевна:** Что ты, что ты, ничего мне не надо! Я и так спою!

30. Поёт « **Матушка- голубушка**» Гурилёва.

31. **Ведущий:** Пете казалось, что никогда так хорошо не пела маменька, как для этого коробейника (*Аплодисменты. Занавес закрывается*).

Едва ли не главная черта в Чайковском – ребёнке – его способность к сильным, глубоким чувствам, необыкновенная чуткость. Отсюда и громадная потребность в любви и привязанности близких людей, доброта, нежность и отзывчивость по отношению к ним - качества, которые сохранились в нём на всю жизнь. Больше всего на свете мальчик любил свою мать, Александру Андреевну.

Кулакова Валентина Георгиевна, преподаватель МБУ ДО «ДШИ им.П.И.Чайковского» г.Слободское Кировской области

СЦЕНАРИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ « НАДЕЖДА»

Ведущая- УДИВИТЕЛЬНОЙ ЖЕНЩИНЕ, ВОСХИЩАВШЕЙСЯ ТАЛАНТОМ ВЕЛИКОГО РУССКОГО КОМПОЗИТОРА, СТАВШЕЙ ЕГО ДОБРОЙ ПОКРОВИТЕЛЬНИЦЕЙ, ПОЛЮБИВШЕЙ ЕГО И МЕЧТАВШЕЙ О НЕМ ДОЛГИЕ ГОДЫ,- ПОСВЯЩАЕТСЯ ЭТОТ МАЛЕНЬКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ.

Надежда Филаретовна фон Мекк... умная, энергичная, предприимчивая, вместе со своим мужем Карлом сколотили огромное состояние. Вместе с братом Карла основывают железнодорожное общество- Московско- Рязанскую линию, одновременно занимаются металлургическим заводом, который находится на Урале, повышают доходность сахарной фабрики на Украине. Не выходя из дома, Надежда присматривает за всем и моментально находит самое выгодное решение. Движимая ее энергией, супружеская пара сколачивает состояние и обеспечивает себе известность в деловых кругах. Не упускающая своей выгоды, Надежда может испытывать волнение как от финансового счета, так и вслед затем, от музыкального концерта. Славный Карл полон благоговения перед супругой с таким множеством талантов, одинаково ловко обращающейся с цифрами и с нотами, с вопросами обыденной жизни и с эфирностью самой возвышенной мечты! Лучшее, что он придумывает, чтобы отблагодарить Надежду, это – развлекать ее постоянной сменой мест. Даже в России фон Мекки могут побаловать себя путешествиями. Помимо огромного особняка в Москве, в их собственности элегантная дача в Санкт- Петербурге на Васильевском острове и великолепное поместье в Браилове. А если захочется увидеть новые горизонты, вся Европа открыта для них! Убегая от северной зимы, они подолгу живут во Франции, на Ривьере, или в стране басков, или на берегу острова Комо, или во Флоренции или в Риме, или в Женеве, или в Веймаре, или в Вене! Чуткий к желаниям жены, Карл устремляется вслед за супругой в круговорот пианистов и скрипачей, дирижеров и певцов, ее кумиров дня. Для зарубежных поездок у супругов имеется личный вагон, украшенный гербом фон Мекков, где все предусмотрено для их удобства и который прицепляют к международным составам по их указанию в самом лучшем месте.

По возвращению в Москву Надежда фон Мекк с удовольствием возвращается к старым русским привычкам. Все в доме гудит. Растут дети под присмотром нянь и гувернанток, тысячи рублей стекаются в кассы, и самые шикарные салоны оказывают им горячий прием...

По вечерам в доме фон Мекков все собираются перед самоваром, блюда древний обычай предков- чай в огромном количестве! Здесь же и музыканты, избранные хозяйкой дома и усаженные ею, с которыми она играет произведения любимых композиторов. За маленькими домашними концертами следуют страстные дискуссии между ней и артистами. Она удивляет их широтой своих музыкальных познаний и пылом, с которым отстаивает свое мнение!

И вдруг на нее обрушивается неожиданный удар- скоропостижно умирает ее дорогой Карл фон Мекк. Сраженная горем и осознающая свою новую ответственность, утешение она находит, лишь садившись за рояль...Единственный спутник в ее печальном существовании – рояль, которого она нежно касается каждый день требовательными пальцами. Вторым браком она повенчана с музыкой.

...Она снова начинает посещать концертный залы и театры, где дают оперы. Одним из вечеров Надежда фон Мекк одевается с особой тщательностью, поскольку решила отправиться на концерт, даваемый под эгидой Русского музыкального общества. Оркестром будет управлять друг дома, знаменитый Николай Рубинштейн.

В программе значится СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА по драме Шекспира « Буря»

1. Включается аудиозапись СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ « БУРЯ»

ВЕДУЩАЯ. Это последнее сочинение русского композитора, о котором говорят много хорошего- Петра Ильича Чайковского.

С первых тактов она почувствовала, что будто ее оторвало от земли порывом налетевшего ветра, слышит шум разгулявшегося на просторе моря, смягчающегося постепенно, оставляющего лишь подрагивание воздуха и душевный стон. Это тайное послание, кажется Надежде, адресовано ей одной. Взволнованная этим душевным единением, даже забывает аплодировать вместе с другими. Шквал рукоплесканий вокруг нее усиливается, когда на сцену буквально силой волокут неловкого человека с опущенной головой, который смущен успехом... Николай Рубинштейн торжественно объявляет «русского гения», несравненного Чайковского»

Долгие месяцы фон Мекк живет в полном мире с собой, храня надежду на лучезарное откровение, которое может принести ей только музыка... В мае 1876 года во время нового концерта Русского музыкального общества ей кажется, что она различила второй знак судьбы, слушая ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СИ-БЕМОЛЬ МИНОР в исполнении Сергея Танеева.

2. ОТРЫВОК ИЗ «КОНЦЕРТА» исполняет педагог школы И. Лапина

ВЕДУЩАЯ. При первых звуках концерта холодок пробежал по ее коже... А вот и автор, под шквал аплодисментов позволяет Танееву втащить себя из-за кулис, и кланяется как-то неловко и мило.

Вернувшись к себе Надежда Филаретовна решает немедленно обратиться к композитору. Она просит его принять заказ на музыкальную транскрипцию несколько небольших произведений, за который она щедро заплатит. И Чайковский принимает это предложение. Радостная, она пишет ему 18 декабря 1876 года-

НАДЕЖДА ФОН МЕКК, сидя за письменным столиком перед листком бумаги и с карандашом в руках (педагог школы С. Баталова) говорит:

«1 МИЛОСТИВИЙ ГОСУДАРЬ ПЕТР ИЛЬИЧ! ПОЗВОЛЬТЕ ПРИНЕСТИ ВАМ МОЮ ИСКРЕННЕЙШУЮ БЛАГОДАРНОСТЬ ЗА ТАКОЕ СКОРОЕ ИСПОЛНЕНИЕ МОЕЙ ПРОСЬБЫ. ГОВОРИТЬ ВАМ, В КАКОЙ ВОСТОРГ МЕНЯ ПРИВОДЯТ ВАШИ СОЧИНЕНИЯ, Я СЧИТАЮ НЕУМЕСТНЫМ, ПОТОМУ, ЧТО ВЫ ПРИВЫКЛИ И НЕ К ТАКИМ ПОХВАЛАМ, И ПОКЛОНЕНИЕ ТАКОГО НИЧТОЖНОГО СУЩЕСТВА В МУЗЫКЕ, КАК Я, МОЖЕТ ПОКАЗАТЬСЯ ВАМ ТОЛЬКО СМЕШНЫМ, А МНЕ ТАК ДОРОГО МОЕ НАСЛАЖДЕНИЕ, ЧТО Я НЕ ХОЧУ, ЧТОБЫ НАД НИМ СМЕЯЛИСЬ, ПОЭТОМУ СКАЖУ ТОЛЬКО И ПРОШУ ВЕРИТЬ ЭТОМУ БУКВАЛЬНО, ЧТО С ВАШЕЙ МУЗЫКОЙ ЖИВЕТСЯ ЛЕГЧЕ И ПРИЯТНЕЕ. ПРИМИТЕ МОЕ ИСКРЕННЕЕ УВАЖЕНИЕ И САМУЮ ИСКРЕННИЮ ПРЕДАННОСТЬ. НАДЕЖДА ФОН МЕКК»

ПЕТР ИЛЬИЧ (педагог школы Андрей Иванов), сидя в другом углу сцены за письменным столом рядом с роялем, пишет ответ:

«МИЛОСТИВАЯ ГОСУДАРЫНЯ НАДЕЖДА ФИЛАРЕТОВНА! ИСКРЕННО ВАМ БЛАГОДАРЕН ЗА ВСЕ ЛЮБЕЗНОЕ И ЛЕСТНОЕ, ЧТО ВЫ ИЗВОЛИТЕ МНЕ НАПИСАТЬ. СО СВОЕЙ СТОРОНЫ Я СКАЖУ, ЧТО ДЛЯ МУЗЫКАНТА СРЕДИ НЕУДАЧ И ВСЯКОГО РОДА ПРЕПЯТСТВИЙ УТЕШИТЕЛЬНО ДУМАТЬ, ЧТО ЕСТЬ НЕБОЛЬШОЕ МЕНЬШИНСТВО ЛЮДЕЙ, К КОТОРОМУ ПРИНАДЛЕЖИТЕ И ВЫ, ТАК ИСКРЕННО И ТЕПЛО ЛЮБЯЩИЕ ИСКУССТВО»

ВЕДУЩАЯ

Вернувшись из деревни, Надежда вдруг узнает, что загадочный Чайковский обвенчался с французской певицей Дезире Арто. Ее искусство было поистине неподражаемо. Пленила она всех, в том числе и Чайковского, не только пением, но и личностью артистки. Свидетельством большого чувства композитора стал посвященный ей «РОМАНС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО», а так же романсы на стихи французских поэтов.

3.« РОМАНС» - исполняет О.Федорова, педагог школы

Но, оказалось, что помолвка их была расторгнута. Дезире уехала на гастроли в Европу и там вышла замуж....Эта новость успокаивает Надежду . Узнав, что 17 февраля 1877 года Чайковский будет в Большом театре лично управлять оркестром исполнение своего нового произведения, «СЛАВЯНСКОГО МАРША»

4. Аудиозапись « СЛАВЯНСКОГО МАРША»

Фон Мекк отправляется на этот концерт. Первые же звуки ошеломляюще патриотичны. Они потрясают ее до глубины души и она чувствует гордость от того, что она русская и что является соотечественницей Чайковского.С этого времени переписка их становится регулярной и необходимой для обоих.

ПЕТР ИЛЬИЧ:

« МИЛОСТИВАЯ ГОСУДАРЫНЯ НАДЕЖДА ФИЛАРЕТОВНА! ПОЗВОЛЬТЕ ВАС ПОБЛАГОДАРИТЬ ЗА БОЛЕЕ, ЧЕМ РОСКОШНОЕ ВОЗНАГРАЖДЕНИЕ МОЕГО НЕБОЛЬШОГО ТРУДА. НАПРАСНО ВЫ НЕ ЗАХОТЕЛИ СКАЗАТЬ МНЕ ВСЕГО ТОГО, ЧТО ДУМАЛОСЬ. СМЕЮ ВАС УВЕРИТЬ, ЧТО ЭТО БЫЛО БЫ МНЕ ЧРЕЗВЫЧАЙНО ИНТЕРЕСНО И ПРИЯТНО, ХОТЯ БЫ ТОЛЬКО ОТТОГО, ЧТО И Я ПРЕИСПОЛНЕН САМЫХ СИМПАТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ К ВАМ....»

ФОН МЕКК:

МИЛОСТИВЫЙ ГОСУДАРЬ ПЕТР ИЛЬИЧ! ВАШ МИЛЫЙ ОТВЕТ НА МОЕ ПИСЬМО ДОСТАВИЛ МНЕ ТАКОЕ ГЛУБОКОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ, КАКОГО Я ДАВНО НЕ ИСПЫТЫВАЛА...ПЕТР ИЛЬИЧ, НЕ ОТКАЖИТЕ МНЕ В ПРОСЬБЕ ДАЙТЕ МНЕ ВАШУ ФОТОГРАФИЮ ...МНЕ ХОЧЕТСЯ НА ВАШЕМ ЛИЦЕ ИСКАТЬ ТЕХ ВДОХНОВЕНИЙ, ТЕХ ЧУВСТВ, ПОД ВЛИЯНИЕМ КОТОРЫХ ВЫ ПИСАЛИ МУЗЫКУ, ЧТО УНОСИТ В МИР ОЩУЩЕНИЙ, СТРЕМЛЕНИЙ И ЖЕЛАНИЙ, КОТОРЫХ ЖИЗНЬ НЕ МОЖЕТ УДОВЛЕТВОРИТЬ...ЕСТЬ У МЕНЯ К ВАМ ПОКОРНЕЙШАЯ ПРОСЬБА. ПОЗВОЛЬТЕ МНЕ ИЗДАТЬ ПЕРЕЛОЖЕНИЕ « МАРША» ДЛЯ 4-Х РУК. СДЕЛАТЬ У ЮРГЕНСОНА , ИЛИ ЛУЧШЕ У БЕССЕЛЯ?

ПОЗВОЛЬТЕ ...В ПЕРЕПИСКЕ С ВАМИ ОТБРОСИТЬ ТАКИЕ ФОРМАЛЬНОСТИ, КАК « МИЛОСТИВЫЙ ГОСУДАРЬ» И ПОЗВОЛЬТЕ ПРОСИТЬ ВАС ОБРАЩАТЬСЯ БЕЗ ЭТИХ ТОНКОСТЕЙ.

ДУШОЮ ПРЕДАННАЯ И УВАЖАЮЩАЯ ВАС Н.ФОН МЕКК

ВЕДУЩАЯ. 18 МАРТА 1877 ГОДА

ФОН МЕКК:

« БЛАГОДАРИЮ ВАС, БЛАГОДАРИЮ БЕСКОНЕНО, КРЕПКО ЖМУ ВАШУ РУКУ, ПЕТР ИЛЬИЧ, ЗА ФОТОГРАФИЮ, ЗА МИЛОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ВАШЕ, КОТОРОМУ Я ТАК ОБРАДОВАЛАСЬ, ЧТО КАК БУДТО ВЕСЬ МИР ПРОСВЕТИЛСЯ ДЛЯ МЕНЯ, И НА СЕРДЦЕ СТАЛО ЛЕГКО И ТЕПЛО. ПУСТЬ ВАМ БУДЕТ ВСЕГДА ТАК ХОРОШО, КАК МНЕ В ЭТУ МИНУТУ.... ВАШ « МАРШ» ДО ТОГО ХОРОШ, ЧТО Я, НАДЕЮСЬ, ОН ПРИВЕДЕТ МЕНЯ В СЧАСТЛИВОЕ СОСТОЯНИЕ...

А ЧТО ЗА ВОСТОРГ ЭТА « ФРАНЧЕСКА»! МОЖЕТ ЛИ КТО- НИБУДЬ ЛУЧШЕ ИЗОБРАЖАТЬ УЖАС АДА, И ПРЕЛЕСТЬ ЛЮБВИ КУДА ЖЕ ВАГНЕРУ СО СВОИМ РЕАЛИЗМОМ РАВНЯТЬСЯ С ВАМИ...СЛАВА БОГУ, ЧТО У НАС НЕТ ВАГНЕРА, А ЕСТЬ ПЕТР ИЛЬИЧ!...

ПРОШУ ИНОГДА ВСПОМИНАТЬ ВСЕЙ ДУШОЮ ПРЕДАННОЮ ВАМ Н. ФОН МЕКК.

ВЕДУЩАЯ:

« Однажды она прислала ему письмо с просьбой сочинить пьесу, которая выражала бы и намек, «нестерпимую боль, разбитое сердце, растоптанную верность, уязвленную гордость, потерянное счастье». Госпоже фон Мекк очень хотелось назвать пьесу « Упрек». Уловивший тонкий намек, композитор принялся за создание очередного заказа и вскоре подарил Надежде целую симфонию. Она была названа Четвертою и много лет спустя облетела весь мир, став одним из самых трогательных и прочувствованных произведений Петра Ильича. Он посвятил эту симфонию ей, Надежде Филаретовне фон Мекк, однако в посвящении написал лишь одно слово – « Другу». Это было скромным желанием баронессы, не желавшей выдать свое имя.

В письме от 1 мая 1877 года ПЕТР ИЛЬИЧ пишет:

« ...Я ПОПАЛ В ОЧЕНЬ НЕПРИЯТНОЕ СКОПЛЕНИЕ ДЕНЕЖНЫХ ЗАТРУДНЕНИЙ...КОТОРЫЕ СОВЕРШЕННО ОТРАВЛЯЮТ ЖИЗНЬ И ПАРАЛИЗУЮТ РВЕНИЕ К РАБОТЕ....ПОЛОЖЕНИЕ, ИЗ КОТОРОГО БЕЗ ПОСТОРОННЕЙ ПОМОЩИ ВЫЙТИ НЕ МОГУ...ЭТУ ПОМОЩЬ Я РЕШИЛСЯ ИСКАТЬ У ВАС!»

ВЕДУЩАЯ:

А 2 мая Петр Ильич получает такой ответ-

Н.ФОН МЕКК:

« БЛАГОДАРИЮ ВАС ИСКРЕННО, ОТ ВСЕГО СЕРДЦА, МНОГОУВАЖАЕМЫЙ ПЕТР ИЛЬИЧ, ЗА ТО ДОВЕРИЕ И ДРУЖБУ, КОТОРОЕ ВЫ ОКАЗАЛИ МНЕ ВАШИМ ОБРАЩЕНИЕМ КО МНЕ. ПРОШУ ВАС ИСКРЕННО ВСЕГДА ОБРАЩАТЬСЯ КО МНЕ , КАК К БЛИЗКОМУ ДРУГУ, КОТОРЫЙ ВАС ЛЮБИТ ГЛУБОКО И ИСКРЕННО. ЧТО КАСАЕТСЯ СРЕДСТВ ВОЗВРАЩЕНИЯ, ТО ПРОШУ ВАС НЕ ДУМАТЬ ОБ ЭТОМ И НЕ ЗАБОТИТЬСЯ...

ЧТО КАСАЕТСЯ ПОСВЯЩЕНИЯ МНЕ СИМФОНИИ, ТО МОГУ СКАЗАТЬ ВАМ, ЧТО ВЫ ТАК ЖЕ ЕДИНСТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК, ОТ КОТОРОГО МНЕ БЫЛО БЫ ПРИЯТНО И ДОРОГО.

ИСКРЕННО ВСЕЙ ДУШОЮ ВАМ ПРЕДАННЫЙ ДРУГ Н.ФОН МЕКК»

ВЕДУЩАЯ:

В конце 70-х годов Чайковский уходит из консерватории и едет за границу.

ПЕТР ИЛЬИЧ:

16 ДЕКАБРЯ 1877 ГОДА-

«СЕГОДНЯ УТРОМ Я ПОКИНУЛ ВЕНЕЦИЮ... ТЕПЕРЬ ТОЛЬКО, ПРИЕХАВШИ ПОСЛЕ ДВУХНЕДЕЛЬНОГО ПРЕБЫВАНИЯ В ВЕНЕЦИИ В ШУМНЫЙ И ОЖИВЛЕННЫЙ МИЛАН, Я ПОЧУВСТВОВАЛ НЕСРАВНЕННУЮ ОРИГИНАЛЬНОСТЬ ВЕНЕЦИИ....В ЭТИ ДВЕ НЕДЕЛИ МОЕ ЗДОРОВЬЕ, И ДУШЕВНОЕ И ТЕЛЕСНОЕ. НАХОДИЛОСЬ В ПРЕВОСХОДНОМ СОСТОЯНИИ.

НЕМАЛОЕ ЗНАЧЕНИЕ В ЭТОМ ОТНОШЕНИИ ИМЕЕТ СИМФОНΙΑ. ЭТА РАБОТА ОЧЕНЬ ОБОДРИЛА МЕНЯ...В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ТРИ ЧАСТИ ГОТОВЫ.

ИЗ ВЕНЕЦИИ Я ПРИВЕЗ ОЧЕНЬ МИЛУЮ ПЕСЕНКУ. ВООБЩЕ , В ИТАЛИИ Я ИСПЫТАЛ ДВА ПРИЯТНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЯ. ОДНО ИЗ ФЛОРЕНЦИИ...МЫ С БРАТОМ УСЛЫШАЛИ ВЕЧЕРОМ НА УЛИЦЕ ПЕНИЕ И УВИДЕЛИ ТОЛПУ, В КОТОРУЮ ПРОБРАЛИСЬ. ОКАЗАЛОСЬ, ЧТО ПЕЛ МАЛЬЧИК ЛЕТ ДЕСЯТИ- ОДИННАДЦАТИ ПОД АККОМПАНЕМЕНТ ГИТАРЫ. ОН ПЕЛ ЧУДНЫМ , ГУСТЫМ ГОЛОСОМ, С ТАКОЙ ЗАКОНЧЕННОСТЬЮ, С ТАКОЙ ТЕПЛОТОЙ, КАКИЕ И В НАСТОЯЩИХ АРТИСТАХ РЕДКО ВСТРЕЧАЮТСЯ .

6. « НЕАПОЛИТАНСКАЯ ПЕСЕНКА»-ИСПОЛНЯЕТ СМИРНОВ КОЛЯ(вокал).

...В ВЕНЕЦИИ ПО ВЕЧЕРАМ К НАШЕЙ ОСТИНИЦЕ ПОДХОДИЛ ИНОГДА КАКОЙ-ТО УЛИЧНЫЙ ПЕВЕЦ С МАЛЕНЬКОЙ ДОЧКОЙ , И ОДНА ИЗ ПЕСЕНОК МНЕ ОЧЕНЬ НРАВИТСЯ....

7. « ИТАЛЬЯНСКАЯ ПЕСЕНКА» ИСПОЛНЯЕТ МЕНЧИКОВА КРИСТИНА (вокал)

ДО СВИДАНИЯ, ДОРОГАЯ МОЯ НАДЕЖДА ФИЛАРЕТОВНА! ВАШ ПРЕДАННЫЙ ДРУГ П. ЧАЙКОВСКИЙ.

ВЕДУЩАЯ:

В середине 1880-х годов Чайковский возвращается к активной музыкально- общественной деятельности в России, его избирают директором Московского отделения Русского музыкального общества. Он поселяется под Москвой, сначала в Майданове, затем во Фроловском, а в 1892 году- в Клину. В эти годы начинается его дирижерская деятельность в качестве исполнителя собственных сочинений. И эти годы – исключительны в творческом отношении. Это – оперы « Орлеанская дева», « Мазепа», «Черевички», « Чародейка», балет « Спящая красавица, программная симфония «Манфред», симфония №5, сюита « Моцартиана», «ИТАЛЬЯНСКОЕ КАПРИЧЧИО», трио « Памяти великого художника», ряд великолепных романсов, в том числе « То было раннею весною», « День ли царит», « Серенада Дон Жуана»...Вершиной творчества стала опера « Пиковая дама », написанная в 1890 году.

ПЕТР ИЛЬИЧ:

« РИМ. 1890 ГОДА.

МИЛЫЙ ДОРОГОЙ ДРУГ МОЙ! ТРЕТЬЕГО ДНЯ РЕШИЛСЯ ПЕРЕЕХАТЬ В РИМ. И ПОКАМЕСТ ЧУВСТВУЮ СЕБЯ ЗДЕСЬ ГОРАЗДО ЛУЧШЕ, И СОСТОЯНИЕ ДУХА ОТЛИЧНОЕ! ДОРОГАЯ МОЯ, СКАЖУ ВАМ, ЧТО ВО ФЛОРЕНЦИИ СОЧИНИЛ ЦЕЛУЮ ОПЕРУ И УЖЕ СДЕЛАЛ ФОРТЕПИАННОЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЕ, ЗАВТРА ПРИНИМАЮСЬ ЗА ИНСТРУМЕНТОВКУ....ЗАТЕМ НАМЕРЕН ОТПРАВИТЬСЯ В ПЕТЕРБУРГ, ГДЕ ОБЕЩАЛ РОДНЫМ ОТПРАЗДНОВАТЬ В СРЕДЕ ИХ СВОЕ ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЕ...»

Н.ФОН МЕКК:

«30 МАРТА 1890 ГОДА.

ДОРОГОЙ , НЕСРАВНЕННЫЙ ДРУГ МОЙ! КАК ДАВНО Я ВАМ ВАМ НЕ ПИСАЛА И КАК ТЯЖЕЛО ЭТО ДЛЯ МЕНЯ! КАК Я ВАМ БЛАГОДАРНА, ДОРОГОЙ МОЙ, ЗА СООБЩЕНИЕ МНЕ О ВАШИХ ЗАНЯТИЯХ...КАК ИНТЕРЕСНА БУДЕТ ВАША ОПЕРА НА ТАКОЙ НЕОБЫКНОВЕННЫЙ СЮЖЕТ....Я ОЧЕНЬ РАДА, ЧТО СКОРО,

ВЕРОЯТНО, ВЫЙДЕТ КЛАВИРАУСЦУГ...И НАДЕЮСЬ, СОНЯ МНЕ БУДЕТ ИГРАТЬ...

КРЕПКО ЖМУ ВАМ РУКУ И ПРОШУ НЕ ЗАБЫВАТЬ БЕЗГРАНИЧНО ЛЮБЯЩУЮ ВАС НАДЕЖДУ ФОН МЕКК.»

ВЕДУЩАЯ:

« И вот одно из последних посланий Чайковского Надежде Филаретовне»

ЧАЙКОВСКИЙ:

«22 СЕНТЯБРЯ 1890 ГОДА.

МИЛЫЙ , ДОРОГОЙ МОЙ ДРУГ! Я РАД, ЧТО ИМЕННО ТЕПЕРЬ, КОГДА ВЫ НЕ МОЖЕТЕ ДЕЛИТЬСЯ СО МНОЮ ВАШИМИ СРЕДСТВАМИ, Я МОГУ ВО ВСЕЙ СИЛЕ ВЫСКАЗАТЬ МОЮ БЕЗГРАНИЧНУЮ, ГОРЯЧУЮ, СОВЕРШЕННО НЕ ПОДДАЮЩУЮСЯ СЛОВЕСНОМУ ВЫРАЖЕНИЮ БЛАГОДАРНОСТЬ. ВЫ , ВЕРОЯТНО, И САМИ НЕ ПОДОЗРЕВАЕТЕ ВСЮ НЕИЗМЕРИМОСТЬ БЛАГОДЕЯНИЯ ВАШЕГО...БЕЗ ВСЯКОГО ПРЕУВЕЛИЧЕНИЯ Я МОГУ СКАЗАТЬ, ЧТО Я ВАС НЕ ЗАБЫВАЛ И НЕ ЗАБУДУ НИКОГДА И НИ НА ЕДИНУЮ МИНУТУ, ИБО МОЯ МЫСЛЬ, КОГДА Я ДУМАЮ О СЕБЕ, ВСЕГДА НЕИЗБЕЖНО НАТАЛКИВАЕТСЯ НА ВАС. ГОРЯЧО ЦЕЛЮЮ ВАШИ РУКИ И ПРОШУ ВСЕГДА ЗНАТЬ, ЧТО НИКТО БОЛЬШЕ МЕНЯ НЕ СОЧУВСТВУЕТ И НЕ РАЗДЕЛЯЕТ ВСЕХ ВАШИХ ГОРЕСТЕЙ.

ВАШ П.ЧАЙКОВСКИЙ»

ВЕДУЩАЯ:

« Чайковский понимал , что никогда не сможет увидеть лица той прекрасной женщины, которая покровительствовала ему много лет. Это была ее воля- никогда не встречаться, никогда не видеть глаз друг друга, никогда не слышать голосов.»

ФОН МЕКК:

«БЫЛО ВРЕМЯ, КОГДА Я ОЧЕНЬ ХОТЕЛА ПОЗНАКОМИТЬСЯ С ВАМИ,...ТЕПЕРЬ ЖЕ, ЧЕМ БОЛЬШЕ ОЧАРОВЫВАЮСЬ ВАМИ, ТЕМ БОЛЬШЕ Я БОЮСЬ ЗНАКОМСТВА...»

ВЕДУЩАЯ:

«Больше тринадцати лет продолжалась переписка- история самой нежной любви двух одиноких душ, которым не суждено было встретиться в жизни. Однако, она была благодарна композитору за годы самых счастливых минут, которые ей дарили его искренне и теплые письма.»

ПЕТР ЧАЙКОВСКИЙ:

« ЭТО ОТНОШЕНИЕ ДОРОГО МНЕ, КАК САМОЕ ЛУЧШЕЕ, САМОЕ ВЫСОКОЕ ИЗ ВСЕХ ЧУВСТВ, ВОЗМОЖНЫХ В ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ НАТУРЕ!

РАЗДЕЛ I
НАСЛЕДИЕ П.И.ЧАЙКОВСКОГО. ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

1. **Жариков Артемий. НАСЛЕДИЕ П.И ЧАЙКОВСКОГО «В ВЕКАХ»: РАКУРСЫ СЛЫШАНИЯ И ПРОЧТЕНИЯ.**
2. **Пучкова Дарья. О МУЗЫКЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ТЕАТРЕ.**
3. **Михеева Олеся. НАСЛЕДИЕ ЧАЙКОВСКОГО В СОВРЕМЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА САМАРЫ.**
4. **Петянова Стефания. БАЛЕТ «МАМИНЫ СКАЗКИ» КАК ВАРИАНТ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА» П.И.ЧАЙКОВСКОГО.**
5. **Павлова Ольга. ДЕТСКИЕ БАЛЕТЫ НА СЦЕНЕ САМАРСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА В ПОСТАНОВКЕ КАСАТКИНА Г.Г.**
6. **Прохорова Анна. НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ МУЗЫКИ ЧАЙКОВСКОГО. БАЛЕТ РОЛАНА ПЕТИ «ПИКОВАЯ ДАМА».**
7. **Орехова Елена. ОБРАЗ ЧАЙКОВСКОГО В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ. СПЕКТАКЛЬ БОРИСА ЭЙФМАНА «ЧАЙКОВСКИЙ. PRO ET CONTRA».**
8. **Дустова Дарья. «ЛИРИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ТАТЬЯНЫ ЛАРИНОЙ В ПОЭМЕ А.С.ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН», ОПЕРЕ П.И.ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ Д.А.БЕЛЮКИНА И Л.Я.ТИМОШЕНКО К ПОЭМЕ А.С.ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН».**
9. **Доронина Наталья. БАЛЕТ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» В ЗЕРКАЛЕ ВРЕМЕНИ.**

РАЗДЕЛ II
СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА П.И.ЧАЙКОВСКОГО

10. **Ахматнурова Элина. ПОСВЯЩЕНИЕ ЛЮБИМОМУ КОМПОЗИТОРУ... (история создания первого концерта для фортепиано с оркестром П.И.Чайковского).**
11. **Столыпин Георгий. ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ И CARNEGIE HALL.**
12. **Еремкина Анастасия. ПЕРВАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА МУЗЫКИ.**

РАЗДЕЛ III
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

13. **Калягина Анна Геннадьевна. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ОТ ИСТОКОВ ДО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.**
14. **Евстратова Татьяна Павловна. ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ - СЕГОДНЯ, ВЧЕРА, И ЗАВТРА...**
15. **Кунакова Светлана Анатольевна. П.И. ЧАЙКОВСКИЙ: К ВЕРШИНАМ МАСТЕРСТВА - ПЕРВЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ КОМПОЗИТОРА.**
16. **Матасова Марина Николаевна. МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ П.И.ЧАЙКОВСКОГО.**
17. **Мышкина Светлана Владиславовна. ЖАНРЫ МАРША И ХОРАЛА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО.**
18. **Кулакова Валентина Георгиевна. В ГОСТЯХ У АЛЕКСАНДРЫ АНДРЕЕВНЫ (музыкальный спектакль).**
19. **Кулакова Валентина Георгиевна. НАДЕЖДА (сценарий музыкального спектакля).**