

*Цзинь Сяо**Jin Xiao*

аспирант РГПУ им. А. И. Герцена  
graduate student of the Herzen University  
e-mail: tszin.syao@bk.ru

## ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА М.П. МУСОРГСКОГО НА УРОКАХ МУЗЫКИ

### **Dramatization of chamber-vocal creativity of M.P. Mussorgsky in music lessons**

**Ключевые слова:** урок музыки, романсы и песни, М.П. Мусоргский, театрализация, коммуникация.

**Key words:** music lesson, romances and songs, M.P. Mussorgsky, theatricalization, communication.

**Аннотация.** В статье рассматриваются возможности театрализованной деятельности в процессе знакомства с камерно-вокальным творчеством М. П. Мусоргского на уроках музыки. На основе анализа отдельных романсов выявлены особенности, которые придают вокальным сочинениям Мусоргского черты театральной постановки. Среди них – наличие нескольких персонажей и драматического сюжета, индивидуальная интонационная характеристика образов и другие. На примере романса «Козел» представлен пример театрализации, даны рекомендации для реализации творческого замысла. В статье также выявлен потенциал романсов Мусоргского в духовно-нравственном воспитании детей.

**Abstract.** The article examines the possibilities of theatrical activity in the process of acquaintance with the chamber-vocal creativity of M. P. Mussorgsky in music lessons. Based on the analysis of individual romances, the author identifies the features that give Musorgsky's vocal compositions the features of a theatrical production. Among them are the presence of several characters and a dramatic plot, the individual intonation characteristics of the images, and others. On the example of the romance "Goat", an example of theatricalization is presented, recommendations for the implementation of a creative concept are given. The article also reveals the potential of Mussorgsky's romances in the process of moral education of children.

Модест Петрович Мусоргский – выдающаяся личность в истории музыки. Расцвет его творческого гения пришелся на 60-е годы XIX века – время активных эстетических и нравственных поисков, питаемых идеями критиков и философов Н. Чернышевского, Д. Писарева, Н. Добролюбова, время решительных протестов молодежи против идеалов прошлых эпох (вспомним «бунт» художников-передвижников). В музыкальном искусстве период 60-х годов также ознаменовался глубокими переменами и даже противостоянием двух направлений, каждое из которых выдвигало свои идеалы и пути развития русской музыки. Первое из них связано с деятельностью Русского музыкального общества, спонсируемого

государством, и открытием консерваторий<sup>1</sup>. Альтернативу «официальной» линии составляла деятельность молодых композиторов, сплотившихся вокруг амбициозного М.А. Балакирева – непримиримого борца с консерваторским обучением. Эта группа молодых музыкантов вошла в историю музыки под названием «Могучая кучка» или «Балакиревский кружок». Мусоргский, будучи постоянным участником кружка, жадно впитывал идеи наставника и своих коллег-музыкантов. Несмотря на то, что формирование Мусоргского-композитора происходило в процессе коллективного обучения, содружества и обмена опытом, он смог выработать свой индивидуальный стиль: «Мусоргский был с самого начала, несомненно, наиболее изолированным и непонятым членом этого кружка. Величие, острота и бескомпромиссность творческих устремлений композитора в соединении с особенностями его личности обрекали Мусоргского на одиночество» [2, с. 114].

Величие музыкального наследия композитора, о котором говорит С. Волков, автор приведенной цитаты, особенно выпукло просматривается по прошествии лет. На рубеже XX–XXI веков личность и творчество Мусоргского не теряет актуальности. Ретроспективный взгляд позволяет оценить степень влияния наследия композитора на развитие музыкального искусства в целом<sup>2</sup>. Подтверждением тому служит тот факт, что только за последние два десятилетия был создан значительный корпус научных работ, посвященных творчеству Мусоргского. К числу таких работ можно отнести диссертации И. Гуры «М.П. Мусоргский: метафизика трагедийности» (Москва, 2003) [3], Р. Берченко «Композиторская режиссура М. Мусоргского» (Москва, 2004) [1], Н. Тетериной «Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского: от источниковедения и текстологии к драматургическим концепциям и философии истории» (Москва, 2007) [9], П. Соловьевой «Мусоргский и XX век: о церковно-певческих истоках гармонии русской музыки» (Москва, 2008) [8]. Современные исследователи открывают все новые аспекты, которые порой выходят за рамки исключительно музыкальной проблематики. Влияние воззрений Мусоргского распространяется на области философии, истории, литературы, театра, а параллели с творчеством литераторов, драматургов, художников вскрывают все новые смыслы и интертекстуальные коннотации. Соломон Волков отмечал: «Его (Мусоргского – Ц. С.) музыка так же ярка, сбивчива, лихорадочна, гипнотизирующая, как лучшие, самые вдохновенные страницы романов Достоевского» [2, с. 115]. Искусствовед И. Гура ставит Мусоргского на одну ступень с Эсхилом, Шекспиром, Достоевским [3, с. 3]. Все эти параллели подтверждают глубокую связь творческого мышления Мусоргского с поэтикой драматического театра.

---

<sup>1</sup> Первая в России консерватория была открыта в Петербурге в 1862 году благодаря стараниям А. Г. Рубинштейна. Московская консерватория начала работу в 1866 году. Ее возглавил Н. Г. Рубинштейн.

<sup>2</sup> Неслучайно, многие композиторы XX века, как например К. Дебюсси и М. Равель, называли Мусоргского своим проводником в поисках новых ладогармонических красок.

Театральность в широком смысле как отражение специфики театрального искусства характеризует не только на сценические произведения (главным образом оперы), но и пронизывает камерно-вокальное творчество композитора. Практически все романсы зрелого периода обнаруживают общие принципы театрализации и способы их воплощения в музыкальном тексте.

Первый из этих принципов – наличие драматического *сюжета* и его развития. Почти каждый романс Мусоргского представляет собой небольшую театральную сценку, сюжет для которой почерпнут из самой жизни. Таковы романсы «Отверженная», «Колыбельная Еремушки», «Калистрат», «Семинарист», «Озорник». Зачастую свидетелем этих событий был сам композитор, поэтому и поэтические строки он писал самостоятельно. Например, стимулом к созданию песни «Светик Савишна» стала уличная сценка: босяк-юродивый признавался в любви полюбившейся ему молодой особе, тщетно надеясь на взаимность. В романсе «Калистрат» на стихи Н. Некрасова можно проследить судьбу главного героя от колыбельной песни до пронзительно горестной реальности, в которой Калистрат и его семья вынуждены выживать. Слова материнской колыбельной «Будешь счастлив, Калистратушка! Будешь жить ты припеваючи!» звучат в этом случае как гротеск, усиливающий трагизм сценической ситуации<sup>3</sup>.

Образы несчастных людей, обделенных счастьем, одиноких и искалеченных жизненными невзгодами были особенно близки натуре Мусоргского. В этом, по мнению писателя С. Волкова, композитор близок миру литературных героев Ф. Достоевского: «Многие приемы, которые постоянно использует Достоевский, мы находим также в произведениях Мусоргского. Среди них – типичный для Достоевского “*монолог-исповедь*” (курсив мой – Ц. С.) [2, с. 115]. Подобные примеры монологов можно встретить в опере «Борис Годунов» («Скорбит душа», «Достиг я высшей власти», Сцена с курантами). Однако и камерно-вокальные произведения Мусоргский зачастую выстраивает по принципу монолога. Таковы, например, романс «Сиротка», в котором обездоленный ребенок выпрашивает сострадания и подаяния у богатого барина, или же «Светик Савишна», построенный на монологе юродивого. Словно боясь не успеть, бродяга старается высказать все душевные переживания. Именно поэтому вокальная партия лишена каких-либо распевов и даже пауз, во время которых певец мог хотя бы взять дыхание. Размер 5/4 придает музыке характер сбивчивой, скорой речи (Н. П. 1):

---

<sup>3</sup> Схожие примеры гротескового письма можно встретить в творчестве и Г. Малера, Д. Шостаковича.

### Пример 1. М. Мусоргский. «Светик Савишна» [6, т. I, с. 110].

Довольно скоро *mf*

Свет мой, Са-виш-на, со-кол яс-нень-кий,

Оба романса – «Сиротка» и «Светик Савишна» – схожи и по принципу организации финала. Монолог героев обрывается неожиданно, словно на полуслове. Богатый барин и молодая красавица, к которым были обращены слова несчастных, уходят, не замечая душевных страданий героев. Возникает, своего рода, театральная «мхатовская» пауза, которая досказывает за героями тщетность всех душевных излияний. Особенно ярко подобная пауза выражена в «Сиротке». В нотном тексте можно заметить резкий динамический переход от пронзительного *ff* на словах «Сжался» до безнадежного *pp* – «над бедной сироточкой...». Многоточие в тексте усилено и фермой над последней паузой. Повисшая тишина усиливает одиночество сироты (Н. П. 2):

### Пример 2. М. Мусоргский. «Сиротка». [6, т. I, с. 163].

в темне *ff* *p*

Сжался над горьким си-ро-точ-кой...

Характерной чертой многих романсов Мусоргского становится и **наличие нескольких персонажей**. Например, в ранее упомянутых романсах, помимо главных героев, присутствуют и второстепенные – барин и молодая девушка, а в «Озорнике» – старушка, ставшая объектом злых издевок маленького хулигана. Хотя они и не произносят ни слова, мы все равно ощущаем их отношение, жестикуляцию, эмоции: брезгливость молодой особы, безразличие барина, униженность старухи.

Не менее интересно выстроен интонационный строй романсов, в которых повествование ведется от лица нескольких героев. Особенно ярко эта особенность раскрывается в трагическом по своему содержанию вокальном цикле «Песни и пляски смерти». Например, в «Колыбельной» как минимум три персонажа: рассказчик, Смерть и Мать, отчаянно пытающаяся вырвать из лап смерти своего

больного ребенка. Каждый герой наделен своими интонациями, которые важно подчеркнуть певцу во время исполнения цикла: сухость речи рассказчика, льстивые интонации Смерти, отчаяние матери. Таким образом, следующим важнейшим принципом театральности романсов Мусоргского становится **интонация**, которая служит приемом создания индивидуальной характеристики героев.

Сам композитор стремился к подражанию человеческому голосу и речевому выражению различных чувств и психологических состояний. Все интонационные изгибы речи композитор стремился отразить в музыке. В письме к Л. И. Шестаковой, сестре М. И. Глинки, Мусоргский писал: «Хотелось бы вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене как говорят живые люди. <...> т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой, правдивой, точной, но художественной, высоко художественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь» [5, с. 100]. Позже схожую мысль высказывал и выдающийся режиссер и актер К. С. Станиславский, говоря о роли интонации в процессе воспитания драматического актера: «Артист должен создавать музыку своего чувства на текст пьесы и научиться петь эту музыку чувства словами роли. Когда мы услышим мелодию живой души, только тогда мы в полной мере оценим по достоинству и красоту текста и то, что он в себе скрывает» [7, с. 87].

Схожесть принципов отношения к тексту у композитора и театрального режиссера позволяет выявить еще один принцип. Для исполнения романсов Мусоргского певец должен обладать не только высокими вокальными данными, но и быть **певцом-актером**, способным передать различные чувства и психоэмоциональные переживания героев. Например, в романсе «Семинарист» состояние героя, (а, следовательно, и интонационная окраска), меняются несколько раз: монотонная зубрежка латинских слов то и дело прерывается вздохом безысходности «Ах ты горе мое, горе!», или волнующими молодую кровь мечтами о красавице Стеше. Резкая смена динамических оттенков и «озорные» распевы позволяют певцу актерски «обыграть» влюбленное состояние семинариста, добавив жестикуляцию и мимику (Н. П. 3а):

**Пример 3 а. М. Мусоргский. «Семинарист» [6, т. I, с. 123].**



Свобода актерского воплощения образа Семинариста может ярко проявиться и в следующем эпизоде романса. Фривольные мысли молодого ученика заходят слишком далеко, и он дает волю своим фантазиям: «Грудь лебяжья, да покатая под рубашечкой всколыхнулася...». Мелодия в этой фразе строится на широких интервалах, словно воплощая силу любовных порывов юноши. Однако, осознав «греховность» этих мыслей для воспитанника духовной семинарии, он резко обрывает чувственные речи сухой, безжизненной латынью (Н. П. 3б):

## Пример 3б.



Мимика и жестикация нередко подсказываются самим текстом романа. Например, когда семинарист рассказывает о событиях, произошедших за молебном: «А на Стешу левым глазом все поглядывал, а на левый клирос все заглядывал, да подмаргивал», или «И долбил изо всей мочи мне в башку латынь указкой». Певцу чрезвычайно важно мимически передать и игривые подмигивания героя, и боль от несправедливых, «воспитательных» побоев попа, отца Стеши.

Еще более сложные задачи стоят перед вокалистом при исполнении вокальных циклов Мусоргского – «Без солнца», «Песни и пляски смерти», «Детская». Определенную сложность представляет и непростая мелодика этих вокальных сцен, и их ладогармоническая и ритмическая основа. Не менее важно продумать драматургию образов и их актерское воплощение, так как сценическое исполнение каждого цикла сродни моноспектаклю, «театру одного актера». Уникальным в этом смысле является смелый театральный эксперимент московского Детского музыкального театра юного актера (ДМТЮА), который осуществил постановку спектакля «В детской» на сюжет вокального цикла Мусоргского «Детская». Смелость замысла заключается в создании сюжета, в повествование которого вплетены музыкальные номера из цикла: «Зритель погружается в атмосферу дворянской усадьбы на рубеже XIX–XX веков, сопереживает юным героям, вместе с ними смеется и плачет. Перед нами полно, тонко, с юмором и любовью к детям раскрывается их мир – разговоры, шалости, ссоры, первые влюбленности, взросление», – отмечают создатели спектакля [4]. Поражает и то, что все исполнителями песен, сложных с вокально-интонационной стороны, являются дети – юные артисты ДМТЮА.

Автору спектакля «В детской» Л. А. Федорову было важно не только отразить мир чувств ребенка, но и воссоздать атмосферу дворянской усадьбы XIX столетия, дух эпохи, «рассказать о той России, которую мы не застали...» [4]. Языком театра режиссер ведет диалог между детьми ушедшего поколения с современными зрителями, находящимися в зале. Думается, что посещение спектакля может стать прекрасным поводом для беседы со школьниками об истории России, традициях и укладе жизни прошлых поколений, о нравственных ориентирах людей разных эпох.

Все перечисленные особенности романсов Мусоргского позволяют говорить о перспективах их использования в процессе педагогической и культурно-просветительской деятельности. Традиционно вокальные сочинения композитора входят в учебные программы как общеобразовательных, так и музыкальных школ. Их театральный потенциал, глубокие нравственные идеи, заложенные в сюжете, открывают педагогу множество вариантов для построения эффективной воспитательной и образовательной модели.

Наиболее естественным методом знакомства с песнями и романсами Мусоргского, помимо их прослушивания, видится их театрализованное воплощение на уроке силами самих учащихся. Рассмотрим возможный вариант театрализации на примере романса «Козел».

Сам сюжет романса, который композитор обозначил как «светская сказочка», уже сам по себе может стать темой для рассуждения с учащимися: во время прогулки молодая особа увидела козла, пасущегося на лугу, и испугалась его страшного вида: «Старый, грязный, бородатый, страшный, злой и весь лохматый! Суший черт!» Почему же девица не испугалась своего жениха, обладающего теми же внешними и внутренними характеристиками, что и козлик, и вышла замуж за него? Думается, на этот вопрос дети смогут дать интересные ответы.

Несмотря на то, что повествование ведется от одного лица, сюжет романса предполагает наличие нескольких персонажей: рассказчик, девица, ее муж, козел. Из числа учащихся можно выбрать детей, наиболее подходящих на эти роли. Основная нагрузка приходится на рассказчика, через интонации которого мы можем воссоздать образы остальных героев романса. Уже первая фраза, выстроенная на широких интервалах и мерном чередовании четвертей, передает легкомысленную, словно слегка вприпрыжку, походку молодой особы (Н. П. 4):

**Пример 4. М. Мусоргский. «Козел». [6, т. I, с. 150].**

Не очень скоро  
*p*

Шла де - ви - ца про - гу - лять - ся,

У «артистки», исполняющей роль девицы, стоит задача передать эти движения. Кроме того, можно актерски обыграть и следующую фразу – «на лугу покрасоваться». Рассказчику же необходимо интонациями отобразить образ светской кокетки. Резкая перемена в характере высказывания наступает на фразе «Вдруг навстречу ей козел!», которую надо не столько пропеть, сколько произнести пугающе-зловещим речитативом.

С появлением козла меняется ладогармоническая и ритмическая сфера. Резкие диссонансы, узкие интервалы, пунктирный ритм и подвижная динамика помогают создать отталкивающий образ животного. Движения героя на сцене также подсказывает музыка. Например, в аккомпанементе терцовые сопоставления аккордов и их ритмическое оформление ровными четвертями позволяют представить уверенную, почти агрессивную поступь козла, а *f* и *ff* на сильных долях такта передают его «бодание» (Н. П. 5):

**Пример 5.**

Немного скорее  
*stesso.*  
*f* *ff* *f*  
Ста - рый, гряз - ный, бо - ро - да - тый,

Испуг девицы также выражен интонационно. Вокальная фраза перемещена в высокий регистр, построена на повторях нот, с минимальным диапазоном, словно передавая оцепенение героини. Шестнадцатые в партии фортепиано, отмеченные чередованием *Legato* и *staccato*, дополнительно подчеркивают дрожание девушки от страха (Н. П. 6):

**Пример 6.**

Еще скорее, порывисто  
*mf* *ff*  
И де - ви - ца

Следующий эпизод позволит артистке проявить свободу выражения эмоций и движения на сцене: «от козла бегом помчалась прямо в куст... и притаилась, еле дышит, чуть жива». Кроме того, можно задуматься и о некоем сценическом оформлении, создании декораций и бутафории (как минимум, необходимо присутствие большого куста, за которым можно спрятаться исполнительнице роли).

Исполнителю роли мужа юной особы важно повторить мимику, походку и телодвижения козла, так как их интонационная характеристика совпадает.

Как уже отмечалось ранее, в финальных сценах романсов Мусоргского велико значение пауз, которые несут важную смысловую нагрузку, а подчас имеют свойство кардинально менять значение слов на противоположное. Как раз такой пример мы видим в романсе «Козел». После слов «Она к мужу приласкалась, уверяла, что верна!» возникает пауза, а за ней – многозначительное местоимение «Гм!», ставящее под сомнение искренность слов невесты. Еле неслышно, на *pp* произносятся и слова «что в мужа влюблена». Далее следует еще одна пауза – на этот раз с фермой. В этой паузе зритель явно улавливает лживость речей ветреной девушки, понимая истинный смысл «светской сказочки».

Подобно театральному режиссеру, после завершения «спектакля» Мусоргский дает зрителю возможность немного задуматься над произошедшими событиями и не спешит «закрывать занавес». В последний такт романса

композитор помещает паузу с ферматой, «отодвигая» время аплодисментов, и словно оставляя зрителя наедине со своими мыслями.

Представленный пример, конечно же, лишь один из вариантов театрализации романсов Мусоргского. Интересные сценические воплощения можно осуществить и на примере романсов «Светик Савишна», «Колыбельная Еремушки», «Семинарист» и многих других. При желании и наличии творческих сил можно организовать и внеклассное мероприятие, особенно в рамках ДШИ, с подключением ресурсов актерского отделения, а также художественного направления (для создания декораций и костюмов). Процесс подготовки театрализованного представления может стать прекрасной возможностью для учеников проявить свои вокальные и актерские способности.

Не менее важным аспектом становится и развитие коммуникативных навыков, так как в процессе постановки дети активно взаимодействуют друг с другом, «примеряют» на себя различные образы и эмоциональные переживания. Отдельно следует отметить роль романсов и песен Мусоргского для воспитания морально-нравственных качеств учеников. Они побуждают к сочувствию, сопереживанию, нетерпимости к насилию, унижению человеческого достоинства. Все эти качества музыки Мусоргского помогут учителю максимально раскрыть творческий потенциал ребенка, а также способствовать формированию его эмоционального интеллекта и духовно-нравственного развитию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Берченко, Р. Композиторская режиссура М. Мусоргского [Текст] / Р. Берченко. – Дисс...канд. иск. – Москва, 2004.
2. Волков, С. История культуры Санкт-Петербурга: от основания до наших дней [Текст] / С. Волков – Москва: ЭКСМО, 2004.
3. Гура, И.М.П. Мусоргский: метафизика трагедийности [Текст] / И. Гура. – Дисс...канд. иск. – Москва, 2003.
4. Детский музыкальный театр юного актера. Официальный сайт. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dmtya.ru/repertoire/v-detskoj/> Дата обращения: 10.01. 2022.
5. Мусоргский, М.П. Литературное наследие [Текст] / М. Мусоргский, сост. А. А. Орлова, М. С. Пекелис – Москва: Музыка, 1971.
6. Мусоргский, М.П. Романсы и песни для голоса и фортепиано. В 2-х т. Т. I. [Текст] / М. Мусоргский – Москва: Музыка, 1976.
7. Система Станиславского. Работа актера над собой. Процесс воплощения [Текст] / ред. М. Терешина. – Москва: Литрес, 2017.
8. Соловьева, П. Мусоргский и XX век: о церковно-певческих истоках гармонии русской музыки [Текст] / П. Соловьева – Дисс...канд. иск. – Москва, 2008.
9. Тетерина, Н. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского: от источниковедения и текстологии к драматургическим концепциям и философии истории [Текст] / Н. Тетерина – Дисс...канд. иск. – Москва, 2007.