

УДК 78.03.082

Ван Ченьдо

**ПРОБЛЕМА ДЕТСКОЙ ТЕМЫ В НАУКЕ ИСКУССТВЕ
XX в. И ЕЕ ПРОЛОНГАЦИИ В ДЕТСКИХ ЦИКЛАХ
Б. БАРТОКА И В. КОСЕНКО**

Статья посвящена рассмотрению психологии детства и изучению выработки поведенческого стереотипа, что во всей полноте обнаружилось в пределах эпохи рококо, чрезвычайно внимательно отнесшейся к влияниям Востока в целом и Китая в особенности. Для Китая и для Европы XX век определил полноту охвата детской темы в разных направлениях ее решения, что и представлено в циклах Б. Бартока и В. Косенко.

Ключевые слова: детская музыка, музыка для детей, музыка о детях, стиль в музыке, детская тема в науке и искусстве, музыкальный жанр, музыкальная форма.

Проблема детской темы в науке и искусстве обнаруживалась на разных этапах истории культуры, но с особой интенсивностью стала пробиваться в разных сферах в Новое время и тем более в новейшей истории. Психология детства в выработке поведенческого стереотипа во всей полноте обнаружилась в пределах эпохи рококо, кстати, чрезвычайно внимательно отнесшейся к влияниям Востока в целом и Китая в особенности (см. китайская тематика в работах живописцев рококо в кн. С. Даниэля [3]). В искусстве и в музыке запечатление детского и детства определилось композициями Ж.-Б. Шардена, Ж.-Б. Греза, русскими проекциями И. Вишнякова, И. Фирсова, продлениями в XIX в. В. Тропининым и т. д. В XIX столетии родилась детская литература, и Р. Шуман, М. Мусоргский, П. Чайковский и другие эту тему ввели на равных с другими в образный строй своего творчества. Соответственно работы, посвященные сочинениям названных и иных авторов, характеризую наследие в целом, уделяли внимание и данному вопросу.

В пределах предлагаемой статьи специально выделяется тема по ее разработке в XX веке и выделяются ее аспекты в художественном решении венгерского и украинского авторов. И для Китая, и для Европы XX век определил полноту охвата детской темы в разных направлениях ее решения — на основании развития этой специфики в научной сфере. Детская психология как автономное образование, как психология под- и сверхсознания по отношению к «психологии

сознания» традиционного психологического подхода, ориентированной на мыслительные стереотипы взрослых особ, — составила достоинство именно минувшего столетия. Естественно, что данный подход в психологии (а XX век в целом определен по ведущей исследовательской идее как «век психологии») оказался соотнесен с разработками психологии «детства человечества», первоэтапов человеческого существования. Последние, вопреки научной инерции сторонников концепции *прогресса* в общественном развитии, воспринимались не как «примитивные», но как симультанный мыслительный сгусток, питающий последующие исторические периоды (в том числе концепция социализма-коммунизма как благая модель общественного развития, родившаяся из преобразования основ первобытного коммунизма).

Соответственно утвердилась (см. разработки Ж. Пиаже, А. Валлона, Б. Поршнева [7; 8]) идея «потенциальной гениальности» детства, в искусстве XX века особую весомость приобрела тема героев-детей (в том числе юной Жанны д'Арк), юношества, жертвенно спасающего мир от катастрофы. В советской литературе герой Н. Островского Павел Корчагин (роман «Как закалялась сталь») сконцентрировал выражение идеи «жертвы юностью», которая прошла через весь, «прекрасный и ужасный», минувший XX век. Кстати, в Китае этот роман и автор, персонифицировавший героический комплекс своего произведения, чрезвычайно почитаемы. Во всем мире до сегодняшнего дня вызывает поклонение юное мученичество кубинского революционера и врача Че Гевары. Молодежные движения 1920-х и 1950–1960-х годов составили опорные линии социальных процессов прошедшего века. От середины XX вплоть до настоящего времени линия моды упорно возвращается к контуру «подросткового китча».

XX век демонстрирует не просто детскую литературу и искусство, направленное к детям и сообщающее взрослым о детях. Сказки Х. Андерсена для детей, составив самую знаменитую сферу деятельности великого датского писателя, не исчерпывали палитру его совокупных литературных занятий. Аналогично — гениальные сказки А. Пушкина, которые определили существенную, но в целом не преобладающую линию творческих поисков. И «Детский альбом» П. Чайковского составил откровение гения русской музыки, однако большая часть наследия его — «о взрослых» и «для взрослых». Украинский композитор Н. Лысенко одним из первых в Европе стал пи-

сать оперы для детей, но при этом главное свое призвание не осознавал в связи с детской темой.

Детская музыка — это понятие музыкознания, характеризующее специальную направленность искусства на восприятие детей либо сообщающее взрослой аудитории нечто о детях. В Музыкальной энциклопедии акцентируется первый их названных смыслов понятия «детская музыка»: музыка, предназначенная для слушания или исполнения детьми [1, с. 204]. Однако такой подход Ю. Алиева, автора статьи в Музыкальной энциклопедии, представляется суженным, что, в определённой мере, проступает и в изложении текста статьи. Так, говоря о музыке для детей, он называет имена ряда авторов: М. Глинка, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шопен и др. Названный автор приводит сведения о творчестве Р. Шумана — но в этом случае ясно, что написанные Шуманом «Детские сцены» это совсем не «альбом для игры пьес детьми».

В музыковедении и в устном общении специалистов утвердилось понятие детской музыки не только как «музыки для детей», но и «музыки о детях». В музыке Р. Шумана имеем цело с музыкой о детях, поскольку и технически, и образно его «детская» музыка для восприятия детей сложна. Обобщая эти сведения, указываем на различия «детской музыки» как «музыки для детей» и «музыки о детях», что оговаривается в исследовании в связи с конкретными материалами анализируемых сочинений. Заметим, такой поворот в музыкальном творчестве выстраивался в параллель к соответствующим художественным разработкам в литературе, живописи и др. Таковы романы о детях Ч. Диккенса, трилогия Л. Толстого «Детство. Отрочество. Юность», сказки Г. Андерсена, детские образы у русских живописцев XIX века Тропинина, Перова, Васнецова, Нестерова и др.

В конце XIX — начале XX ст. направление примитивизма и близкие к нему объявляют методологию детского рисунка универсальным способом творчества, свидетельство чему специальное направление «дадаизма», в котором детский лепет осознается источником и регулятором творчества в целом. Показательно то, что в 1960-е годы, в повторение социального феномена молодежного движения 1860-х, 1760-х и т. д. годов вглубь исторической ретроспективы, обнаружилось движение тинейджеров, буквально подростков, тем самым существенно «омолодив» социальный статус «молодёжности». Показательно и то, что мода 1960–1970-х годов зафиксировала тот радикальный выход молодежного типа, который породил образ

женщины-подростка, в платье-мини, с узенькими плечиками, соответственно в мужском варианте это джинсовая пара в короткой и плотно облегающей хрупкое тело одежде, противостоящих «Шварцнеггерам» и «Сталлоне» конца XX века.

Цикл «Микрокосмос» Б. Бартока в моделировании детской музыки современности представляет тенденции мыслительного охвата проблематики детства, как она выкристаллизовалась к середине XX века. 6 тетрадей «Микрокосмоса» Б. Бартока составляют симметрию интервально-фактурных соотношенностей I–III и IV–VI тетради. I–III тетради — это путь от монодии к гетерофонии-полифонии: I тетрадь — монодия, преимущественно на пентахордной основе: см. № 1 и № 2 Тетради 1 цикла Бартока. II тетрадь представляет гетерофонию-полифонию бурдонного и более развитого контрастного типов. В III тетради господствует терцовый принцип организации вертикали, что касается IV–VI тетрадей, то указанные интервально-фактурные признаки реализуются в вертикальной проекции: ср. I и IV тетради, тогда как II и V, III и IV тетради демонстрируют аккордово-гармонический принцип организации. В IV–VI тетрадях по нарастающей линии усложнённости изложения складывается установка на полиритмию, причём апогея этот принцип достигает в VI тетради, будучи проецированным на мелодическую горизонталь «болгарских ритмов». Последние отмечены непривычной для европейской профессиональной музыки сложной перестановкой групп в размерах типа 7/16, 7/8 и др.

Барток отмечал ритмическое обновление европейской музыки в качестве перспективы её развития как вида искусства. И. Мартынов в своей книге «Бела Барток» писал, что по сравнению со средствами, обычными для фортепианной музыки 30-х годов, в том числе и у самого Бартока, они могут показаться примитивными. Однако «изобретательность в использовании каждого приёма и оригинальность ритма любой из этих пьес делают танцы произведениями единственными в своем роде» [5, с.190].

В качестве главного момента в построении «Микрокосмоса» Бартока И. Мартынов отмечал: «композитор заботится не только о развитии пальцев, но и о воспитании слуха для восприятия звукорядов и созвучий новой музыки» [5, с. 191].

Нравственная и художественная стороны творческой отдачи были нераздельны для Бартока. И этим во многом объясняется глубокий интерес и творчеству Бартока в Китае. Ведь такой подход в единстве

нравственности и эстетической значимости в музыке — образует основу основ конфуцианства. По Конфуцию правильные занятия музыкой воспитывают достойных граждан [6, с. 27]. Такая установка философии почиталась китайскими правителями. Так, наверное, только в Китае [6, с. 18] строительство экономики и системы государства (III—II в. до н. э.) напрямую связывали с состоянием музыкального воспитания-образования.

Известно, что в сложные дни Второй мировой войны, признанной в СССР Отечественной, в самые трудные годы правительство выделяло средства на театральные постановки, на фильмы, на издание книг, на оперные представления, — и в результате была Победа.

Цикл Бартока явно вдохновлял создателей китайского сборника для детей 1949—1979. Влияние «Микрокосмоса» Бартока находим в музыке, написанной для детей — и о детях, у китайских композиторов, чьи произведения были взяты для вышеупомянутого сборника.

Полиритмия Бартока весьма необычна для китайской профессиональной традиции в записи. Но на слух в китайском театре полиритмия очень принята. Пример бартоковского «Микрокосмоса» является органичным для китайских музыкантов. Возможно, тому причина генезис венгерской нации, уходящей корнями в азиатско-угорские составляющие этноса правенгров. Цикл Бартока удивительно совмещает аспекты — «для детей» и «о детях», хотя бы потому, что представляет детство в динамике «взросления»: последние три тетради, особенно шестая — это «музыка взрослых», но органично выводимая из «пианистического детства» I—II тетрадей.

Цикл Косенко интересен тем, что его 24 пьесы, охватывающие 24 тональности по квинтовому кругу и в параллелях мажор — минор (C-a, G-e, D-h), тем самым воспроизводят в своём роде священный знак европейской классики: 24 Прелюдии Ф. Шопена, образующих также в указанном порядке полный круг тональных взаимодействий. Напоминаем, что Прелюдии Шопена не только составляют пары соединений по родству параллельных тональностей, но также своеобразно моделируют баховский «мини-цикл» прелюдия-фуга. Поэтому у Шопена прелюдии № 1, 3, 5 — специфически прелюдийны, этюдны, тогда как № 2, 4, 6 выстроены по емкому мелодическому образу, содержащему риторику старых тем-символов. Это тема философского вопроса (e-h-d) в № 2, хроматически нисходящая последовательность *catabasis* с хроматикой *passus duriscuelus* (h-d-a-gis) в № 4, мелодическая романсовая линия в № 6. А вот от № 7, написанной в

характере мазурки, знаковою для польського мислення XIX століття, послідовність п'єс в парних з'єднаннях змінюється: першою стає більш повільна, а другою — прелюдійно-етюдна (№ 7–8, 9–10 і т. д.), потім пари знову змінюються в послідовності прелюдійності і мелодическої самодостаточності п'єс (об цьому см. спеціально роботу В. Корої [4]).

В циклі В. Косенко, природно, пряме уподіблення шопеновському циклу, к дитячій музиці не маючому відношення, відсутнє. І це проявляється в тому числі в співвідношенні кількості повільних і оживлених по темпу п'єс: у Косенко перших набагато менше, оскільки такі особливості дитячого світобачення, для якого созерцальність непоказальна. Природно, неможливі в циклі для дітей і гранично високі швидкі темпи. Крім того, у Косенко сильніше помітні розбіжності не тільки по 2 п'єси, але і на інші «міні-цикли» всередині циклу в цілому.

В. Косенко явно враховував також німецьку сюїтну традицію побудови 4–5, 4–6 п'єс. Так, перші шість номерів утворюють певну образно-жанрову зв'язку з двох моторних (№ 1 «Петрушка», № 2 «За метеличком») і двох распевних (№ 3 «Пионерська пісня», № 4 «Українська пісня») і двох танцювальних номерів (№ 5 «На опішці», № 6 «Вальс»).

Послідовні 4 п'єси (№ 7 «Утром в садике», № 8 «Не хочуть купити мишку», № 9 «Купили мишку», № 10 «Полька») утворюють програмно-сюжетно пов'язаний цикл, в центрі якого знаходяться образи огорчення і радості в зв'язі з бажанням нової іграшки (вспомніть п'єси «Хвороба ляльки» — «Нова лялька» в Дитячому альбомі П. Чайковського).

В цілому «24 дитячі п'єси» В. Косенко утворюють послідовність, в якій установочний зміст отримала п'єса № 1 «Петрушка». Її назва по імені улюбленого персонажа народного театру, маючого своїх аналогів в інших європейських народних театрах (Пульчинелла в Італії, Ганс-вурст в Німеччині, Полишинель во Франції і др.), фіксує установившеся з часу балету «Петрушка» Стравинського (1911) уявлення про російських ляльках як символів-олицетвореннях життєвих характерів. Петрушка — це персонаж, втілює ідею винахідливості, активності, іноді глупості, іноді небезпечної мстливості. Таким представлявся в XX столітті російський тип взагалі як в Росії, так і в Україні, а в початку XXI століття діти не знають цього героя народного театру. Но

представители мира искусства призваны воспитывать детей в знании национальных традиций. В. Косенко в 1920 году предложил идею Петрушки в качестве знака народной игры и народного начала творчества, из которой «вырастают» последующие пьесы-образы.

Пьеса «Петрушка», по связи с французской традицией прелюдии как первой пьесы сюитного цикла, написана в старосонатной форме (как и многие другие пьесы композиции). Две основные темы «Петрушки» (тт. 1–16 и 17–24) соотносятся в тональностях e-G, C-dur — это знак связи с началом ХТК И. С. Баха и началом Прелюдий Ф. Шопена, а e-G dur — это идеальная тональность романтиков. В данной пьесе есть еще один знак идеальности: ход на сексту (объём совершенного звукоряда старинной церковной музыки ut-re-mi-fa-sol-la). Указанный секстовый ход сохраняется в темах почти всех пьес цикла В. Косенко. Напоминаем, что известная русская детская песенка «В лесу родились ёлочка» — опирается на секстовый ход. В анализе пьес сочинения Косенко становится ясным, что секстовая опорность имеет место во всех номерах, в том числе с подчеркиванием высотностей e-c в № 1, a-c в № 2, ход d-h в № 3, e-g в № 4, a-cis в № 5 и др.

Выделяем мини-цикл № 7–10, в котором ход на сексту также чётко прослеживается. Такова опорная интонация темы в т. 5 в № 7, кроме того, здесь выделен фонизм терции a-cis (в левой руке), которая является обращением сексты. Подобную фигуру находим также в № 8, где в мелодии выделен оборот cis-aïs, а в нижних голосах заметна педаль на терции и её опевающей кварте. В № 9 находим в мелодии распевание терцового хода, тогда как в аккомпанементе выделен гармонически фонизм сексты c-e. № 10, с выделенным ходом gis-his, снова фиксирует сексту в качестве опорности. В результате можем говорить о терции-сексте как лейтинтонации цикла Косенко, либо о «минисерии» двузвучного образования — сравним с интонацией «весеннего произрастания» из двух звуков секунды-септимы в «Весне священной» И. Стравинского [2].

Если суммировать проведенные анализы музыки детского цикла В. Косенко, то отмечаем следующие моменты. Во-первых, композитор вводит детское восприятие в структуры циклов И. С. Баха и Ф. Шопена, но корректирует эти грандиозные высоты клавирной-фортепианной техникой возможностями детской моторики и настройки на идеальное. Во-вторых, Косенко создал цикл «24 пьесы для детей» в ориентировке на традицию салонной французской сюитности

(преемственность от Шопена) и одновременно в чувствительности к идеям времени — см. «минисерию» секстовости/терцовости в тематизме сочинения. У Косенко цикл представляет явно — «музыку для детей».

Если суммировать характеристики детского восприятия и детского мировидения, то это составляет общее качество чрезвычайно разных в разных измерениях композиторов Венгрии и Украины. В данном случае абстрагируемся от *систематичности Микрокосмоса Бартока* в представлении Детства как *произрастания* всеохватывающей личности музыканта от первых «родовых зовов» знакомства с клавиатурой фортепиано — локально сконцентрированного на первых шагах музыкального профессионализма музыки В. Косенко. Поэтому констатируем вышеотмеченные общие показатели, рожденные представительством детского мировидения:

1) установочные первые пьесы и общая конструкция целого с опорой на общезначимое-устойчивое — народные напевы «детства» нации у Бартока, образ спутника театра детства, «Петрушка» у Косенко;

2) общий драматургический план целого — симметрия пространственного типа у Бартока, проекция в детский миниатюризм стереотипов временной симметрии шопеновской классики (цикл прелюдий) и вариаций-сюиты «по Чайковскому»;

3) преобладание музыки радостной и моторной — в соответствии с предпочтениями детской двигательной энергии и физиологической предрасположенности к интенсивности *механики* движений;

4) дозирование возрастания сложности фактуры исходя от этапа подготовленности юного музыканта у Бартока, избегание фактурных «растяжек» и многоохватности у Косенко;

5) заложенность высокой нравственной идеи патриотизма у Бартока и верности нравственным заветам классики у Косенко.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алиев Ю. Детская музыка / Ю. Алиев // Музыкальная энциклопедия: в 6 томах / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов.энциклопедия, 1974. — Т. 2: ГОН-ДОЛЬБЕРА — КОРСОВ. — С. 204—208.

2. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.

3. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 336 с.

4. Корой В. Прелюдии Шопена : диплом. работа / В. Корой. — Одесса, 1978. — 65 с.

5. Мартынов И. Бела Барток / И. Мартынов. — М. : Музыка, 1964. — 280 с.
6. Музыкальная эстетика стран Востока / ред. В. Шестаков. — М. : Музыка, 1967. — 414 с.
7. Поршнев Б. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии / Б. Поршнев. — М. : Мысль, 1974. — 487 с.
8. Поршнев Б. Социальная психология и история / Б. Поршнев. — М. : Наука, 1965. — 213 с.

Ван Чендо. Проблема дитячої теми в науці та мистецтві ХХ ст. та її пролонгації в дитячих циклах Б. Бартока та В. Косенко. Стаття присвячена розгляду психології дитинства та вивченню вироблення поведінкового стереотипу, що у всій повноті виявилися в межах епохи рококо, надзвичайно уважно поставившись до впливів Сходу в цілому і Китаю особливо. Для Китаю і для Європи ХХ століття визначило повноту охоплення дитячої теми в різних напрямках її рішення, що і представлено в циклах Б. Бартока і В. Косенко.

Ключові слова: дитяча музика, музика для дітей, музика про дітей, стиль в музиці, дитяча тема в науці та мистецтві, музичний жанр, музична форма.

Wang Chendo. Problem of the children's subject in science art the XX century and its prolongation in nurseries B. Bartok and V. Kosenko's cycle. Article is devoted to consideration of psychology of the childhood and studying of development of a behavioural stereotype that in all completeness it was found within the era of rococo which has extremely shown consideration for influences of the East in general and China in particular. For China and for Europe the XX century has defined completeness of coverage of a children's subject in different orientations of her decision, as it is presented in B. Bartok and V. Kosenko's cycles.

Keywords: children's music, music for children, music about children, style in music, a children's subject in science and art, a musical genre, a musical form.

