

А. А. ЕРМАКОВ

Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

УДК 792.721

**О ПРЕТВОРЕНИИ ПРИНЦИПОВ «ИГРОВОГО ТЕАТРА»
В ОПЕРАХ УРАЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ**

Детская опера является одной из жанровых разновидностей классической многоактной оперы. От исходного прототипа ею унаследован главный признак – синтез драмы, музыки и сценического действия.

Сегодня понятие «детская опера» объединяет две достаточно самостоятельные группы произведений. К первой из них – исторически более ранней и весьма многочисленной – относятся сочинения, предназначенные для постановки в условиях детских любительских театров. Другую составляют оперы, рассчитанные на воплощение силами «взрослых» профессиональных театральных коллективов и предназначенные для юной зрительской аудитории¹.

В музыкально-театральных произведениях первой группы, адресованных юным артистам, специфика реализации каждого из компонентов оперного спектакля во многом обусловлена скромными актёрскими возможностями исполнителей. Для детей, особенно младшего возраста, воплощение на сцене сюжетных перипетий («драма») в сочетании с «озвучиванием» вокальных партий (музыкальная «составляющая»), представляет серьёзную трудность. В подобных условиях введение игровых приёмов, направленных на усиление сценического действия², способствует более простому и комфортному освоению литературного и нотного текста, преодолению волнения юными артистами на сцене, что в конечном счёте становится важным фактором в создании полноценного спектакля.

Статья посвящена рассмотрению особенностей трактовки сценического элемента в детских операх композиторов Уральского региона, предназначенных для любительского музицирования.

Вопросы истории и теории «игрового театра»

Мировая традиция создания театральных постановок, в которых «внешнее», игровое начало выходит на первый план, живёт несколько столетий: от народных балаганных площадных представлений Средневековья, знаменитой итальянской «комедии масок» до «эпического театра» Б. Брехта и постановок Е. Вахтангова и В. Мейерхольда первых десятилетий XX века. Оперный жанр не остаётся в стороне от подобных влияний. Не случайно, характеризуя одно из направлений развития оперы в начале прошлого столетия, исследователь Л. Данько использует понятия

«игровой театр», «игровая опера» [1, с. 44]. Музыкавед ссылается здесь на оперы раннего И. Стравинского («Байка», «История солдата»), С. Прокофьева («Любовь к трём апельсинам»), К. Орфа («Умница», «Луна»). Указанным произведениям присущи такие особенности, как условность сюжетной линии, наличие «типизированных» персонажей, повторность сюжетных мотивов и ситуаций, лаконизм, концентрированность музыкально-драматургического развития. Наряду с усилением «внешнего» сценического начала здесь возрастает роль эпизодов с ярко выраженным повествовательным элементом (приём введения рассказчика – «комментатора» событий и т. д.).

Отмеченные качества музыкально-сценических опер, относящихся к сфере «взрослого» музыкального театра (в частности, условность сюжета, повторность этапов его развития, идущие от использования «ходячих» сказочных мотивов), в значительной мере могут быть распространены на детскую оперу. При этом в сочинениях, предназначенных для воплощения юными артистами, в силу объективных причин роль игрового компонента ещё более усиливается. Выделим из признаков игры, сформулированных нидерландским философом Й. Хейзингой, наиболее важные, которые могут проявить себя в операх, адресованных юным исполнителям: отдалённость от обыденной жизни, протекание в рамках определённого пространства, наличие неких правил, по которым совершается игровое действие [5, с. 27–29]. Определяя специфические черты детской игры, отечественный исследователь-психолог Д. Эльконин подчёркивает отсутствие в ней изначально заданной сюжетной линии – она «моделируется» непосредственно в процессе представления действия. В контексте игры он рассматривает функцию, которую выполняет занятый в ней ребёнок, как некое организующее начало, а также определяет те особые взаимоотношения, которые складываются между её участниками (например, «учитель-ученик» с соответствующим разделением между ними полномочий, обязанностей, правил поведения) [6].

Важность игрового элемента для опер, где исполнителями являются дети, была осознана отечественными композиторами уже в первые десятилетия XX века. Наряду с сочинениями, ориентированными на традиции классической многоактной оперы и предназначенными для детей старшего возраста, появля-

ются скромные по масштабам оперы, адресованные самым маленьким исполнителям, в которых важное место принадлежит игровому началу. В опере А. Гречанинова (1864–1956) «Мышкин теремок» (1921), написанной на «универсальный» сказочный сюжет, из фольклорного первоисточника заимствуются и персонажи-животные, своего рода «маски» (Заяц – «косой увёртыш», Лиса – «незваная гостя»...), и повторность однотипных сюжетных ходов. Последний момент в значительной мере диктует ряд особенностей музыкальной конструкции целого. Так, в «Мышкином теремке» с одной стороны имеет место чередование сходных по своей драматургической функции музыкальных номеров-«портретов», характеризующих того или иного героя в момент появления его на сцене (как бы «рассредоточенная» экспозиция). Кроме того, вследствие многократного звучания в партиях разных действующих лиц сквозного лейтмотива «теремка», образуется своего рода рондальность, ведущая к интонационной цельности композиции. Обе отмеченные черты впоследствии станут весьма распространёнными в «игровых» операх, рассчитанных на самых маленьких исполнителей.

Уже на раннем этапе композиторы вводят игру в качестве самостоятельного компонента в сюжет произведений. Фабула детской оперы украинского классика К. Стеценко (1882–1922) «Лисичка, котик и петушок»³ (1911) включает в качестве отдельного, довольно большого эпизода второй картины две реально существующих игры – «в прятки» и «в волка», которые становятся одним из специфических элементов сценического действия⁴.

В связи с особой ролью игрового начала в некоторых сочинениях для детского музыкального театра в музыковедении встречается точка зрения, согласно которой они рассматриваются как особое направление развития этой жанровой разновидности. Так, А. Левовиченко, подчёркивая, что многие из сценических сочинений, адресованных ребёнку, «непосредственно решены в форме игры», предлагает отнести их к самостоятельной театральной «ветви». Главными особенностями таких произведений⁵ он считает краткость, вариативность сюжета, отсутствие «закреплённого» порядка следования музыкальных номеров, возможность их перемещения. «Всё организовано так, чтобы дети чувствовали себя *игроками* [курсив мой. – А. Е.], а не исполнителями» [2, с. 18–19].

Опыт создания композиторами игровых сочинений, рассчитанных непосредственно на исполнительские возможности юных артистов-любителей, не является чисто российской традицией. Так, перу немецкого классика XX века Пауля Хиндемита (1895–1963) принадлежит детская опера-игра «Мы строим город» (1930). Автором здесь изначально задана только сюжетная «модель», общая идея (дети строят город). Конкретная же её реализация становится прерогативой режиссёра-постановщика. Он вправе изме-

нить порядок следования номеров, в каждом из которых показан отдельный эпизод «постройки города»⁶. Традиционные персонификация героев и разделение партий по голосам отсутствуют, основная исполнительская единица – хор, число участников которого изначально не оговаривается. Автор «стирает» возможную дифференциацию персонажей преимущественно одноголосным хоровым изложением. Наконец, в числе участников – Ведущий, в качестве которого может быть представлен непосредственно руководитель творческого коллектива. Особо значимая роль сценического компонента в сочинении Хиндемита выделена необычным решением начального эпизода – своеобразного «представления» действующих лиц зрителям (марш, под который все участники оперы выходят на сцену)⁷. Внешний игровой эффект подчёркивается применением заведомо упрощённой инструментовки с учётом того, что оркестр состоит из юных музыкантов, а также в идее использования, наряду с основным, «классическим» камерным составом (струнные, флейта, гобой, кларнет труба, малый барабан, ксилофон), ещё и «шумового» оркестра, в котором могут быть заняты обычные участники спектакля. Отметим практически постоянное ритмическое остинато, создаваемое малым барабаном, ксилофоном, бубном, трещоткой⁸.

Игровой театр в творчестве уральских композиторов

Переходя к оперному творчеству для детей уральских композиторов, следует подчеркнуть, что в большинстве созданных ими произведений «внешний» сценический элемент рассматривается авторами скорее как второстепенный при общем доминировании традиционной «сюжетной» драматургии. Так происходит, например, в одной из первых опер для детей, созданных в Уральском регионе – «Девушке-семиделушке» (1953) Л. Никольской (1909–1984)⁹. Литературным первоисточником оперы послужила сказка в стихах Е. Хоринской (1908–2010), сюжет которой не лишён назидательности. Юная героиня Маша-семиделушка, сразу берущаяся за несколько дел и не доводящая их до конца, убегает в лес от упрёков подружек. Однако хозяин леса – Медведь не хочет отпускать её домой, пока она не доведёт до конца хотя бы одно начатое дело (соберёт полную корзину ягод). В предшествующей финалу сцене, когда основная сюжетная интрига уже кажется исчерпанной (главная героиня исправляется и впредь обещает быть трудолюбивой) и, казалось бы, необходимо поставить окончательную «точку» (заключительный хор, утверждающий «мораль» сочинения), композитор и либреттист предлагают необычный сценический ход. Медведь просит присутствующих «на прощание» устроить весёлую пляску, угрожая в противном случае не отпустить Машу. Эта шуточная угроза воспринимается уже не как новый сюжетный поворот, требующий дальнейшего развития, а в чисто игровом ключе¹⁰. В драматургическом смысле этот

номер является игровым, «дивертисментным», как бы оттягивающим наступление финала.

Фрагментарное появление эпизодов с ярко выраженным сценическим компонентом наблюдается в сочинениях для детского музыкального театра уральских авторов более позднего поколения. В «Козе-Дерезе» М. Баска (р. 1951) (либретто автора по русской сказке в пересказе А. Н. Толстого) мы находим характерный приём, идущий от фольклорного первоисточника – трёхкратное повторение «парной» сюжетной ситуации – выгон «главной героини» на пастбище и возвращение её домой (в музыке – варьированные повторы). В его же «Дудочке и кувшинчике» (либретто автора по сказке В. Катаева) наряду с «персонифицированными» героями присутствует группа ребят – своего рода «слуги просцениума». Не принимая непосредственного участия в действии, они в одном из номеров («Спор») в качестве «комментирующего» хора, разделившись на два лагеря, с разных позиций обсуждают происходящие события. В «Страстях по Ивану Семёнову» пермяка Д. Батина (р. 1974) (либретто А. Марчук по повести Л. Давыдычева) имеются два эпизода «Снов» Ивана: эффектные эксцентричные картины, в которых по-иному, уже с позиции главного героя-второгодника обыгрываются некоторые «стереотипные» повороты в сюжете. Так, в одном из таких «Снов» уже не учительница Анна Антоновна призывает войти в класс опоздавшего на урок двоечника Ивана, а «депутат» Семёнов приглашает к себе на приём своего «бывшего» педагога...

В детской опере «У Слоно́нка день рождения» М. Баска практически вся первая половина построена по типу ревью, где несколько эпизодов объединены сквозной «именинной» темой. Каждый из друзей Слоно́нка приходит с подарком и показывает приготовленный номер (песенка, танец, рассказывание сказки...). Здесь фабула скрывается за «внешним» сценическим действием, а сюжетная интрига зарождается позже – в момент, когда появляется «возмутитель спокойствия» Кот, и развивается далее – с последующей пропажей и поисками праздничного торта. Важным фактором, усиливающим роль игрового элемента в этом произведении, является «транспонирование» в сюжет оперы взаимоотношений между персонажами, которые существуют в реальной жизни между их педагогом (который, по замыслу композитора, может играть роль Сурка) и юными артистами, исполняющими партии Слоно́нка, Волка, Порося́нка, Утёнка... Таким образом, участники постановки отчасти воспринимают происходящее как некую сюжетно-ролевою игру.

В некоторых сочинениях игровой элемент выходит на первый план не эпизодически, а наоборот, исходя из особенностей драматургии и формообразования, формирует сценический «облик» спектакля. Так, в операх челябинского композитора Л. Долгановой (р. 1964) «Девочка-волшебница» и «Чучело-мяучело» собственно сюжет и диалоги, являющиеся основной

формой высказывания в традиционной опере, отходят на второй план. Напротив, особое место отводится номерам-портретам с участием персонажей, в которых рассказывается о тех или иных событиях. Чередование музыкальных сцен здесь фактически не подчинено причинно-следственным связям. Например, в «Чучеле-мяучеле» звучащие друг за другом несколько песенок: Мышонка, Котёнка, пса Трезора, по сути, находятся в одной и той же экспозиционной «зоне». От этого оказывается не столь принципиальным, какой из номеров будет начальным, а какой – следующим. Соответственно ослаблена и сценическая интрига, – она, в сущности, исчерпывается желанием героев подружиться.

Игровая стихия, опора на сценический компонент господствуют в миниатюрной опере «для самых маленьких» «Кто колечко найдёт?» Л. Никольской, созданной по мотивам одноимённой сказки-игры С. Маршака. Несмотря на характерную для драматических произведений персонификацию действующих лиц (Индюк, Кошка, Сорока...) и наличие довольно вычужденной фабулы, на первый план выходит не традиционное раскрытие героями сюжетной интриги (поиск укатившегося колечка Оли), а непосредственно воплощение, «разыгрывание» действия. В сюжете оперы изначально заложен момент состязательности (выбор желающего найти колечко), что также идёт от игрового начала. Рондообразная композиция произведения продиктована наличием двух разноплановых сценических (сюжетных) ситуаций: своего рода «рефрена»-повествования (хор) – «Кто с крылечка сойдёт, кто колечко найдёт», и сольных «эпизодов» – реплик разных персонажей. В указанном чередовании (по пять проведений рефрена и эпизодов плюс дополнительное заключительное проведение рефрена) в каждой паре (рефрен-солист) пролонгируется один и тот же мотив (вопрос: Кто колечко найдёт? – и ответ: сначала желание героя найти пропажу, а затем отказ это делать). Теоретически количество таких сюжетных «ячеек» может быть не ограниченным. Лишь заключительный контрастный «пассаж» – «Наша Оленька мала, да сама искать пошла. Воротилась Оля на крылечко, а на пальчике светилось у неё колечко» – словно останавливает эту вереницу однотипных музыкальных эпизодов¹¹.

Использование некоторых принципов «игрового театра» мы обнаруживаем не только в собственно музыкально-сценических опусах. Сочинение А. Бызова (р. 1953) «Потешки» (1985) по основным признакам, безусловно, относится к кантатному жанру. «"Потешки" можно определить как театральное-хоровое действо, фольклорное по происхождению, "адаптированное" для маленьких исполнителей и слушателей...», – отмечено в монографическом исследовании о творчестве композитора [3, с. 76]. Литературную основу «Потешек» составляют оригинальные народные тексты: заклички, прибаутки, пословицы, поговорки. Однако в драматургии и формообразовании «Потешек» прослеживаются связи с многими уже рассмотренными

ми игровыми музыкально-сценическими сочинениями. Внешне объединяющим началом здесь выступит сама идея рассказа автором (Ведущим) в игровой форме ребёнку небольших стихов, присказок. Внутри же композиции проходит цепь не обусловленных прямыми причинно-следственными связями потешек, прибауток, небылиц, пословиц, поговорок, каждая из которых представляет относительно законченный номер.

Элементы театрализации, игры в «Потешках» проявляются, главным образом, в разных способах подачи художественного материала, организации сценического действия. Так, наряду с традиционной формой показа, когда сохраняется дистанция между исполнителями, находящимися на сцене, и – зрителями, сидящими в зале, в отдельных номерах (например, в игре «Мальчик-с-пальчик, где ты был») зрители вовлекаются в игровое действие юными артистами. Фактором, усиливающим «внешний» сценический момент, в «Потешках» становится постоянное сопоставление контрастных по тембровой палитре миниатюр: вокальных (сольных, ансамблевых), инструментальных, разговорных (в последних композитор особо оговаривает манеру произношения каждым из голосов: «медленно, толстым голосом», «быстро, громко, звонко»). Красочное тембровое начало подчёркивается и в партии сопровождения. В первоначальной «версии», рассчитанной на аккомпанемент фортепиано, активно проводится идея шумового оркестра¹². Словно компенсируя условность сюжетного развития и отсутствие персонификации героев, важную драматургическую функцию в произведении выполняет повествовательный элемент (как бы действие «от третьего лица»).

В рассмотренных выше детских операх специфика использования сценического компонента может быть различной – от «вставных» игровых эпизодов

до использования элементов «смежных» жанров (эстрада, ревю), от повторности ситуаций как свойства фольклорного первоисточника до отказа от конкретной сюжетной схемы в пользу ярко выраженной «внешней» формы спектакля. При этом в рассмотренных выше опусах эта специфика принимается во внимание либреттистом и автором музыки уже на исходном этапе оформления *нотного первоисточника*.

Тенденцией сегодняшнего времени становится усиление роли режиссёра, который выступает как минимум полноправным соавтором литератора и композитора – но уже на следующем этапе – непосредственно в ходе создания *спектакля*. Подтверждением этому являются постановки, регулярно представляемые на многочисленных конкурсах и фестивалях любительских музыкально-театральных коллективов. Режиссёр может сделать свою, авторскую версию на основе текста вполне традиционной сюжетной оперы, либо изначально стать создателем оригинальной сценической концепции спектакля в том случае, если третий компонент оперы – сценическое действие – проработан композитором и либреттистом минимально¹³.

Современная культурная ситуация во многом способствует становлению подобного «режиссёрского» театра. Сегодня во многом под влиянием достижений виртуальных технологий может быть упрощён путь от создания до исполнения музыкального произведения. В этой связи постановщик (а не композитор) зачастую оказывается фигурой более «знаковой». Именно он непосредственно работает с ребятами, лучше знает возможности коллектива и каждого его участника. Вовлекая юных артистов в общую художественную деятельность на основе исходного музыкального материала, допуская различные непредсказуемые «импровизационные» ситуации на сцене, режиссёр в значительной мере активизирует творческий потенциал детей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди подобных театров имеются труппы как исключительно музыкального профиля (Московский академический детский музыкальный театр им. Н. И. Сац, Санкт-Петербургский театр «Зазеркалье»...), так и более мобильные «тюзовские» коллективы, в репертуаре которых часто встречаются, например, детские мюзиклы.

² Не случайно, начиная с конца XIX столетия и по сей день, авторы разных по жанру работ (от журнальных статей до научных исследований) целесообразность постановок опер с участием детей часто аргументируют изначально заложенной природой потребностью ребёнка в игре.

³ Сюжет представляет собой вариант известной сказки (басни) о Лисе и Петухе, которая позже была положена в основу упомянутой выше «Байки» И. Стравинского (1916).

⁴ Заметим, что позже – уже в советский период истории нашей страны, когда активное развитие получает профессиональная линия детского музыкального театра, постановки, в которых важнейшую организующую роль несёт сценическое

действие, не утрачивают актуальности. Они предназначаются, главным образом, для зрительской аудитории дошкольников и младших школьников и даже получают своё определение («игры-спектакли», термин Н. Сац) [4].

⁵ Среди них, в частности, называются опусы известного немецкого автора П. Дессау (1894–1979) «Порицание ненадёжности», «Игра в железную дорогу»...

⁶ Сошлёмся на столь распространённые в детской среде игры со «строительным» подтекстом: кубики с выкладывание картинок, конструкторы, нынешние пазлы...

⁷ Возникает прямая аналогия с началом (Вступление) «Байки» И. Стравинского – шествие, под звуки которого актёры выходят на сцену.

⁸ Частое использование в партитуре данного произведения ударных инструментов можно объяснить и вполне объективными причинами. В условиях исполнения оперы силами юных артистов ритмические остилато способны выполнять организующую, стержневую роль.

⁹ Краткие биографии уральских композиторов – авторов опер для детей см. в Приложении.

¹⁰ Возникают ассоциации с типичными для детских утренников формами общения артистов со зрительской аудиторией (наподобие: «Ребята, давайте позвём Деда-Мороза!»). Впрочем, прямого указания на это (например: «Ребята, давайте попросим Медведя отпустить Машу домой!») в клавише не встречается, что не исключает введения подобных фраз режиссёром на этапе постановки спектакля.

¹¹ Примечательно, что на сюжет другого популярного стихотворения С. Маршака «Сказка о глупом Мышонке» Санкт-петербургским автором О. Геталовой была создана небольшая детская опера. Композитор целиком, без изменений положила на музыку текст литературного первоисточника. При этом по драматургии и формообразованию «Сказка о глупом Мышонке» имеет сходные черты с «Колечком...» Л. Никольской. Среди них – общая рондальность сюжетной и музыкальной композиций. У О. Геталовой функцию рефрена выполняет небольшая повторяющаяся реплика хора (в сказке Маршака – текст «от автора»), а эпизодов – монологов персонажей – Свины, Щуки, Лошади, Кошки...).

¹² Как автор, так и многочисленные исполнители «Потешек» опираются здесь на известную методику музыкального развития детей («Шульверк») немецкого композитора и педагога Карла Орфа. В её основе лежит идея игры, импровизации: музыка неразрывно связана с пластикой, движением и речью.

¹³ На одном из последних фестивалей музыкально-театральных коллективов Уральского региона, прошедшем в Екатеринбурге в апреле 2010 года, «Театральная палитра – «Надежда Урала», был показан ряд подобных спектаклей. К постановкам первого типа относился спектакль «Тараканница» – своего рода «фантазия по мотивам сказок К. Чуковского», в основу которой был положен материал оперы Ж. Металлиди (р. 1934). Примером сочинения второго типа стал опус молодого автора А. Леонтьева (р. 1985) «Интересное путешествие», созданный по образцам английского фольклора. Здесь идея подачи в игровой форме разнохарактерных поэтических образцов свела к минимуму сюжетную сторону постановки, одновременно несколько нивелируя авторское начало в музыкальном решении целого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данько Л. Комическая опера в XX веке. – Л., 1986.
2. Лесовиченко А., Фаль Е. Детская музыкальная литература. – Новосибирск, 2006.
3. Манченко А. Басок М. Уральский композитор Андрей Бызов. – Екатеринбург, 2009.

4. Сац Н. Новеллы моей жизни. – М., 1984.
5. Хейзинга Й. Homo Ludens / пер. с нидерл. В. В. Ошиса. – М., 1992.
6. Эльконин Д. Психология игры. – М., 1999.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Краткие сведения об уральских композиторах – авторах сочинений для детского любительского музыкального театра

Никольская Любовь Борисовна (Свердловск) (1909–1084) – выпускница Ленинградской консерватории (класс М. Штейнберга). С 1947 г. работала в Свердловской (Уральской) консерватории. Является одним из первых уральских авторов, активно работавших в жанре детской оперы. Её музыкально-театральные сочинения предназначены для детей разных возрастов («Аленький цветочек», «Девушка-семиделушка», «Серебряное копытце» и др.).

Басок Максим Андреевич (Екатеринбург) (р. 1951) – профессор Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, кандидат искусствоведения, автор 10 сочинений для детского музыкального театра (оперы, мюзиклы), постановки которых осуществляются в разных городах России (мюзикл «Денискины рассказы», оперная тетралогия о Слонёнке, оперы «Цветное молоко», «Коза-дереза», «Городок в табакерке», «Калиф-аист»).

Бызов Андрей Борисович (Екатеринбург) (р. 1953) – профессор Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского. Для детского музыкального театра композитором написаны балеты «Стойкий оловянный солдатик», «Тимур и его команда», сценическая кантата «Потешки».

Долганова Лариса Валерьевна (Челябинск) (р. 1964) – доцент Южно-Уральского института искусств. Среди детских опер композитора преобладают сочинения, рассчитанные на младший возраст юных артистов – «Сказка про интервалы», «Девочка-волшебница», «Чучело-мяучело», «Сказка о родном доме».

Батин Дмитрий Анатольевич (Пермь) (р. 1974) – доцент Пермского государственного института искусств и культуры, главный хормейстер Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, автор детских опер, мюзиклов (в том числе оперы «Страсти по Ивану Семёнову», «Призраки Рождества»).

Ермаков Александр Александрович
аспирант кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского

