

периментальные направления, радикально отвергающие стилистику классического балета, но и синтез академических форм со свободной стихией танца модерн, фольклора с современной пластикой.

Творческие устремления новой генерации отечественных хореографов свидетельствуют, с одной стороны, об активном освоении опыта зарубежного танцевального модерна и постмодерна, а с другой – о процессе формирования собственной национальной традиции (как в сфере академического, так и современного танца) и включения ее в широкий общекультурный контекст.

## ЛИТЕРАТУРА

1. **Чурко, Ю.** Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю. Чурко. – Мн.: Польша, 1999. – 224 с.
2. **Васенина, Е.** Российский современный танец. Диалоги / Е. Васенина. – М.: Emergency Exit, 2005. – 268 с.
3. **Susan, A.** Ballet and modern dance / A. Susan. – London: Thames and Hudson Ltd., 1988. – 216 p.
4. **Botha, E.** Where dance and drama meet again: aspects of the Expressive body in the 20<sup>th</sup> century / E. Botha. – Stellebosch, 2006. – 105 p.
5. **Барт, Р.** S/Z / Р. Барт. – М., 1994. – 303 с.
6. **Дженкс, Ч.** Язык архитектуры постмодерна / Ч. Дженкс. – М.: Стройиздат, 1985. – 225 с.
7. **Эко, У.** Заметки на полях имени розы / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 92 с.
8. **Улановская, С.И.** Творческий стиль Р. Поклитару: к вопросу о стилевых инновациях в современной белорусской хореографии / С. Улановская // Веснік ВДУ. – 2006. – № 3(41). – С. 93–99.

## S U M M A R Y

*The article examines the innovative processes in the Belarusian choreography on the borders of XX–XXI<sup>th</sup> centuries. All the generalizations are based on the analyses of a creative style of such young national choreographers as D. Kurakulov, R. Poklitaru, L. Simakovich, D. Zalesskiew and O. Scvortzova.*

*Поступила в редакцию 24.05.2007*

УДК 37.036:78

**К.В. Гаврильчик**

# Роль оперы для детей в общехудожественном процессе Беларуси во второй половине XX века

Последняя премьера оперного театра для детей «Терем-теремок» И. Польского вновь заставила вспомнить об актуальной проблеме национального репертуара для самых маленьких. Театр, оказавшийся в специфических условиях в связи с реконструкцией основного здания, вынужденно или закономерно проявил интерес к камерной и одноактной опере, осуществив ряд постановок, среди которых «Записки сумасшедшего» В. Кузнецова, «Рита, или

Пиратский треугольник» Г. Доницетти, «Джанни Скикки» Дж. Пуччини. Особый интерес вызывает опера для детей, произведение также обычно камерного типа, но со специфической эстетикой. Обратимся к предыстории. Когда Петербургу было чуть больше полувека, в нем родился необыкновенный оперный театр, артистами которого были дети. Он носил звание императорского и прославился во всей Европе удивительным мастерством и профессионализмом своих артистов. В марте 1755 года газета «Санкт-Петербургские ведомости» писала: «Шестеро молодых людей русской нации, из коих старшему от роду не более 14 лет... представляли сочиненную господином полковником А.П. Сумароковым на российский языке и придворным капельмейстером господином Арайя на музыку положенную оперу, «Цефал и Прокрис» называемую... хор из 50 человек детей назван несравненным» [1]. До XX века оперы для детей создавались главным образом для исполнения детьми в любительских спектаклях. Иногда они исполнялись учащимися консерваторий. Первые оперы для детей были, как правило, в одном акте, просты по сюжету и оркестровке. Наряду с фольклорными источниками и баснями И.А. Крылова в либретто этих опер использовались поучительные, сентиментальные и фантастические истории. Музыкальная канва нередко нарушалась декламационными вставками, художественный уровень либретто был невысок. В конце XIX – начале XX в. оперы для детей писали: Ц. Кюи – «Снежный богатырь» (1906 г., Ялта), «Красная шапочка» (соч. 1911 г.), «Иванушка-дурачок» (соч. 1913 г.), «Кот в сапогах» (1915 г., Тифлис), Б. Асафьев – «Золушка» (1906 г., Петербург), «Снежная королева» (1908 г., там же), И. Сац – «Сказка о золотом яичке» (соч. 1909 г.), А. Гречанинов – «Елочкин сон» (соч. 1912 г.), В. Ребиков – «Принц Красавчик и принцесса Чудная прелесть» (соч. 1900 г.), Н. Лысенко – «Коза-дереза» (1901 г., Киев), «Пан Коцкий» (соч. 1891 г., пост. 1955 г., Харьков), «Зима и Весна» (соч. 1892 г., пост. 1958 г., Киев) и др. На русской сцене были поставлены оперы немецкого композитора Э. Гумпердинка – «Гензель и Гретель» (1893 г., Веймар, в России шла под названием «Ваня и Маша»), «Семеро козлят» (1895 г., Берлин; 1900 г., Одесса) и «Снегурочка» (1900 г., Одесса), французского композитора Н. Изуара – «Золушка» (1810 г., Париж; 1810-е гг., Петербург) и др. [2].

В XX веке возрос интерес к музыкальному творчеству для детей у зарубежных композиторов. Многие из них одним из средств привлечения юного поколения к музыке считают детский музыкальный театр. В 1930 г. состоялась премьера детской оперы-игры П. Хиндемита «Мы строим город». Еще более непосредственно вовлекает детей в игру Б. Бриттен в опере «Маленький трубочист, или Давайте ставить оперу» (1949 г.) и др. В Европе, преимущественно в германских и славянских странах, среди произведений для детского музыкального театра признанными шедеврами мировой классики стали оперы «Гензель и Гретель» Энгельберта Хумпердинка и «Приключения Лисички-плутовки» Леона Яначека [2].

Опера для детей заняла важное место в творчестве советских композиторов. Первые такие оперы создавались для профессиональных исполнителей, но позже в них стали выступать и дети, как хористы, так и в сольных партиях. В современном музыкальном театре сюжеты опер для детей чаще всего заимствуются из народных сказок. В них широко используются мотивы народных и популярных детских песен. Лучшим операм для детей присущи поэтичность и действенность сюжета, простота и яркость музыкальных характеристик, образность и доступность музыкального языка, запоминаемость мелодий. Осваивая традиции классических опер-сказок, композиторы применяют и современные средства музыкальной выразительности.

Наиболее видным советским автором опер для детей был М. Красев, начало деятельности которого было связано с Беларусью, а именно с драматическим театром в Витебске (в настоящее время Национальный академический драматический театр им. Я. Коласа), в котором он писал музыку для спектаклей. Его детские оперы написаны на сказочные сюжеты: «Маша и медведь» (соч. 1940 г.), «Топтыгин и лиса» (соч. 1943 г.), «Несмеяна-царевна» (соч. 1947 г.), «Морозко» (1950 г.) и др. [2]. О постановке последней Н. Сац пишет: «А что, если вместо привычного Деда Мороза на сцене появится олицетворяющий русскую природу Морозко – главное действующее лицо детской оперы Михаила Красева. Собственно, это была единственная опера для детей, адресованная школьникам младших классов. Несколькими годами ранее «Морозко» даже шел на сцене филиала Большого театра, но не удержался там. Эту оперу я уже ставила в Саратове и до детей она целиком доходила. Конечно, там было главное: певцы, и какие певцы! Оркестр, и какой оркестр!» [3]. Отметим, что вскоре постановка «Морозко» была осуществлена и на белорусской большой оперной сцене (1951 г.). Этот первый в Беларуси специально поставленный для детей оперный спектакль как бы апробировал новый сценический жанр в республике. Спектаклем, предвавшим появление на белорусской музыкальной театральной сцене произведений для детей, стала радиоопера «Рукавичка» Н. Чуркина (Белорусское радио, 1948 г.), а первым поставленным детским оперным спектаклем белорусских авторов стала «Маринка» Г. Пукста (1955 г.) [4]. Расцвет жанра приходится на вторую половину XX столетия: с момента появления Центрального детского музыкального театра (1965 г.), в настоящее время носящего имя Н.И. Сац. В эволюции жанра закрепляются черты, связанные с особенностями восприятия и исполнительских возможностей ребенка. Это выражается в опоре на фольклор (выбор сказочного сюжета, цитирование народных песен, сочинение мелодий, близких народным образцам и т.п.); миниатюрных «параметрах» произведений (от длительности отдельных номеров до протяженности действия и всего спектакля); внутрижанровых особенностях номеров (трансформация привычных оперных форм, наполнение их действенным содержанием, «плакатность» музыкальных характеристик героев); в специфике музыкальной драматургии (концентрированность одной сюжетной линии, калейдоскопичность в чередовании разноплановых, контрастных картин действия) [2]. Дальнейшее развитие белорусской оперы для детей происходит путем освоения нового для нее жанра – телеоперы (представленной в Беларуси единичным образцом – произведением Г. Вагнера «Ранак», Белорусское телевидение, 1967 г.), и появлением еще одной радиооперы («Тараканище» Л. Шлег, Белорусское радио, 1973 г.), произведения белорусских авторов ставились также на сценах других музыкальных театров бывшего Советского Союза («Элли и ее друзья» Э. Казачкова, Хабаровский театр музыкальной комедии, 1982 г.) [5]. На протяжении восьмидесятых годов на белорусской музыкально-театральной сцене была осуществлена только одна премьера детской оперы «Волк и семеро козлят» болгарского композитора А. Владигерова, либретто Д. Димитрова. Опера была воспринята юными зрителями как праздник, чему в большей степени способствовали мелодичная, выразительная музыка, яркие образные характеристики сказочных персонажей, красочная оркестровка, проникнутая остроумными тембровыми характеристиками. Большой привлекательностью отличалась и сама постановка, которая воспринималась детьми как интересная, захватывающая игра, участником которой являлся каждый зритель. Сложное положение с детским репертуаром обязывало не только пополнить репертуар театра (ГАБТ РБ), но и расширить его возрастные рамки, однако предпринятые усилия не всегда давали ощутимые результаты [6].

Говоря о достижениях белорусского музыкального театра на современном этапе, нужно отметить разнообразие детского репертуара. Всего на сегодняшний день в Минске показывают девять спектаклей для юных зрителей – пять опер и четыре балета. 11 февраля 2007 года появился еще один премьерный спектакль – «Терем-теремок» по опере И. Польского. Это в 2 раза больше, если сравнивать с другими театрами стран СНГ [7].

В сфере детского музыкального театра, как в силу специфики собственно театральной деятельности, так и закономерностей этапов психологического развития ребенка (по возрастной периодизации Эльконина основной вид деятельности дошкольника – игра), особую значимость приобретает игра. Включение в музыкально-театральное представление детской игры в разных ее проявлениях и вариантах органично и адекватно природе музыкального спектакля. Участвуя в подготовке и создании спектакля в музыкальном театре, школьники получают возможность проявлять и развивать творческие способности, происходит распознавание преобладающей сферы направленности личности и стимулирование ее развития. Из множества жанров и видов искусства музыкальный театр является наиболее эффективным средством развития творческих качеств в детском и подростковом возрасте в силу своей синтетичности, синкретичности и игровой природы творчества [8]. В составе Московского государственного академического камерного музыкального театра Бориса Покровского работает и детская труппа. Маленькие певцы прекрасно чувствуют себя в театре. Спектакли и подготовку к ним воспринимают как продолжение игр. Столь же органично привлечение игровых методов и приемов в процесс освоения музыкально-сценических произведений для детей в условиях образовательных учреждений, что практикуется и в Беларуси. Н. Сац пишет: «Опера для детей кроме высокой музыкальности и вокальных данных требует четкой дикции и пластичности выразительности. Очень разнообразны партии-роли в театре, рассчитанном на детей, подростков, юношество, которых мы хотим вырастить творческими, крылатыми людьми» [3]. Среди постановок зарубежных авторов на отечественной музыкально-театральной сцене следует отметить с успехом идущую в Белорусской государственной филармонии комическую оперу для детей «Королевский бутерброд» российского композитора Г. Портнова, значительная часть творчества которого посвящена музыке для детей. Композитор, известный своими музыкальными сказками, с успехом ставящимися во многих детских театрах и самодеятельных коллективах, создал эту смешную оперу как ступень в подготовке маленьких исполнителей и слушателей к пониманию большой, «взрослой оперы». За основу сюжета для либретто оперы «Королевский бутерброд» автором была взята «Баллада о королевском бутерброде» Алана Милна в переводе С. Маршака. Опера требует пяти исполнителей: одного мальчика и четырех девочек, и состоит из семнадцати номеров.

Значительное количество опер для детей создается белорусскими композиторами. Среди них следующие произведения: «Меч чарадзея» О. Залетнева («Баш Чалин»), «Маленький принц» А. Мдивани, «Милавица» В. Солтана, «Анчутка» В. Кондрасюка, камерная опера «Детские сны» Ш. Исхакбаевой. Осваиваются такие виды оперы для детей, как опера-сказка «Красная шапочка» В. Савчик, музыкальные сказки: «Новые приключения старых знакомых», «Клад пиратов» О. Залетнева, «Девочка, наступившая на хлеб» В. Копытько, «Тридцать два богатыря» Н. Устиновой и др.

Из произведений, поставленных на собственно музыкальной сцене (в сопровождении оркестра, как это присуще оперному театру в принципе), можно назвать «Вясновую песню» В. Войтика, показанную на сцене Государственного театра музыкальной комедии Республики Беларусь (сейчас – Белорусский го-

сударственный музыкальный театр) в 1993 г. (дирижер – Г. Александров, режиссер – С. Цирюк); музыкальную сказку «Бег Бай» О. Чиркуна (поставлена в 1993 г.). Другие либо поставлены на филармонической сцене (В. Савчик), либо – любительской (в качестве примера можно привести постановку детской оперы «Волшебник» Д. Рансуика в театре-студии «Сказка» г. Минска [8], постановку детской оперы «Пра тое, што было» Э. Казачкова оперной студии СШ № 1 г. Минска, 1993), возможны телеварианты постановок (в частности, отметим оперу «Тридцать два богатыря» Н. Устиновой (Витебское областное телевидение, 1983 г.), не являющуюся телеоперой, и «Девочку, наступившую на хлеб» В. Копытько (Ленинградское телевидение, 1983 г.).

В сфере музыкальных постановок для детей, при расширении круга авторов и тематики в целом, отметим тенденцию внетеатральной реализации, выхода оперного спектакля на филармоническую, телевизионную, любительскую сцену, активное использование доступных для осуществления постановок современных технологий (оборудование для спецэффектов, компьютерные программы для создания и обработки звукового ряда и т.п.). Это естественный процесс адаптации жанра к потребностям и видению сегодняшнего дня, сохранению его актуальности в жизни современного ребенка.

## ЛИТЕРАТУРА

1. **Ермошина, О.** Детская опера родилась в Петербурге / О. Ермошина // Невское время. – 2001. – 26 июля.
2. **Опера для детей** / Театральная энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. С.С. Мокульский, П.А. Марков. – Т. 3. – М.: Советская энциклопедия, 1961–1967.
3. **Сац, Н.** Новеллы моей жизни / Н. Сац. – М.: Искусство, 1985. – 190 с.
4. **Куляшова, Г.Р.** Марынка / Г.Р. Куляшова // Театральная Беларусь. Энциклопедия: у 2 т.; пад рэд. А. Сабалеўскага. – Мн.: «Беларуская энциклапедыя», 2002. – Т. 2. – С. 90; **Аладава, Р.М.** Музыка для дзяцей / Р.М. Аладава, Л.А. Сівалобчык / там же. – С. 148.
5. **Мдзівані, Т.Г.** Кампазітары Беларусі / Т.Г. Мдзівані, Р.І. Сергіенка. – Мн.: Беларусь, 1997. – С. 160.
6. **Музычны тэатр Беларусі. 1960–1990:** Опернае мастацтва; музычная камедыя і аперэта / Г.Р. Куляшова, Т.Г. Мдзівані, Н.А. Юўчанка. – Мн.: Беларуская навука, 1996. – С. 227–229.
7. **Гладковская, Н.** Детская опера: между столицей и провинцией / Н. Гладковская // БДГ. – 2007. – 13 февр.
8. **Малахова, И.** Художественно-творческое развитие школьников / И. Малахова // Музыкальнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2006. – № 1(15). – С. 32–36.

## S U M M A R Y

*The article is devoted to considering issues of children-opera genre operating in the atmosphere of national culture by the example of a constituent of the Belarusian musical stage repertoire. The history the giving genre on the Byelorussian musical stage is in the centre of attention.*

*Поступила в редакцию 5.06.2007*