

А. А. ЕРМАКОВ

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*К ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЕТСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРАУДК
792.9+78.037

Одной из малоисследованных областей современного музыковедения является проблематика детского любительского музыкального театра. На её недостаточную разработанность косвенно указывает, например, тот факт, что даже в фундаментальной шеститомной «Музыкальной энциклопедии» нет специальной обобщающей статьи о Детском музыкальном театре. В последнее десятилетие научный интерес к исследованию собственно детского музыкального театра постепенно возрастает, при этом новые работы представляют области специальностей, смежных с музыковедением¹. В данной статье будут рассмотрены этапы истории отечественной детской оперы от истоков жанра до первых десятилетий прошлого века.

Оперы, специально предназначенные для юных исполнителей и зрителей, появились в нашей стране только к началу XX века. «В XVIII и XIX веках, как это ни странно, детского музыкального театра практически не было. Точно так же, как не было, например, специальной детской одежды — она в точности повторяла фасоны и моду одежды взрослой (с необходимыми поправками на рост и детские пропорции)», — пишет А. Груцынова, одна из немногих исследователей детского музыкального театра [3]. Целесообразно совершить краткий экскурс в историю его «драматического» прототипа.

Традиции воспитания молодых средствами театра в России восходят к так называемому «школьному» театру, возникновение которого связано с учреждением в XVII веке духовных учебных заведений. Основу их репертуара составляла «школьная драма», где уже в ранних образцах жанра сценическое действие сочеталось с музыкой, сольным и хоровым пением. К середине XVIII века подобные любительские театры получают широкое распространение и при

светских учебных заведениях. Театр стал неотъемлемым компонентом учебного процесса в институтах благородных девиц в XIX столетии. Специальные программы музыкально-театрального обучения воспитанниц разрабатывали известные педагоги, в том числе профессора столичных консерваторий и артисты императорских театров [1].

Наряду с юными представителями привилегированных сословий, некоторыми навыками театрального искусства могли овладеть и простые крестьянские дети. Так, великий русский писатель Л. Толстой в своей педагогической деятельности использовал элементы игры, театрализации: «Особое место в устройстве Яснополянской школы занимали театрализованные представления в дни народных праздников ... На Новый год и Рождество в школе проходили костюмированные представления с народным пением, плясками, ряжеными» [2]. «Театрализация» проникла и в учебный процесс. Один из яснополянских учеников, Д. Козлов вспоминал о том, как на уроках истории ребята изучали тему Отечественной войны 1812 года: «Из сахарной бумаги сделали мы себе кивера и кепки. За дверями палили из настоящих ружей, а мы на виду стояли друг против друга и наставляли палками. Французы падали, а русские кричали: Ура!» [цит. по: 2].

Одновременно со «школьной» традицией в XIX столетии в нашей стране получили широкое распространение домашние театральные представления. «Любительские и домашние спектакли, как и приобщение к профессиональному театру, воспринимались как уход из мира условной и неискренней жизни «света» в мир подлинных чувств и непосредственности», — пишет Ю. Лотман [4, с. 62].

Важную роль в становлении детского театра в России сыграло появление в последней четверти позапрошлого века ряда журналов, специ-

ально адресованных юному читателю, таких, как «Родник», «Детское чтение», «Малютка», «Солнышко». С этого момента искусство для детей (на этом этапе — литература) не только представляет для многих писателей и издателей определённый коммерческий интерес, но и получает статус самостоятельного направления творческой деятельности. Симптоматично, что в литературоведении укрепляется мнение о приоритете в детской литературе художественного начала над дидактическим. Ещё выдающийся литературный критик В. Белинский писал: «... В отличие от взрослых, дитя не требует выводов, доказательств и логической последовательности, ему нужны образы, краски, звуки. Дитя не любит идей; ему нужны историйки, повести, сказки, рассказы» [цит. по: 7, с. 23].

«Историйки, повести, сказки, рассказы», но уже реализованные средствами детского музыкального театра, нацеленного на специфику исполнения и восприятия именно данной возрастной категорией, становятся объектом внимания литераторов, театральных деятелей, профессиональных композиторов на рубеже XIX—XX столетий. К числу ранних образцов жанра можно отнести детские оперы «Кот, козёл и баран, или Плутни кота Васьки» (1900), «Музыканты» (1906) Н. Брянского, «Ворона-вещунья», «Свинья под дубом», «Лисица и виноград», «Снегурка» (1895) В. Орлова, «Репка» (1900) В. Сокальского, «Волшебный сон» (1900) Л. Фетисовой. Авторы этих сочинений представляли разные города России — от столичных (Н. Брянский, Москва) до провинциальных (В. Сокальский, Харьков). Перечисленные произведения не отличались значительными временными масштабами, были элементарны по сюжету, предполагали облегчённое оркестровое решение.

В начале прошлого века клавиры небольших опер стали выходить в качестве приложений к детским журналам. В основной массе произведения предназначались для постановки спектаклей силами детей под руководством взрослых. Среди имён создателей подобных сочинений преобладали малоизвестные на сегодняшний день авторы. Зачастую ими становились композиторы-любители. К последним можно отнести, например, видного поэта Серебряного века М. Кузмина² (1872–1936), автора музыкальных иллюстраций к сказке П. Соловьёвой³ «Свадьба Солнца и Весны», опубликованной в журнале «Тропинка» за 1907 год, № 3.

Жанр «Свадьбы...» можно лишь с некоторой натяжкой отнести к области собственно детского музыкального театра, на что косвенно указывают и сами авторы, определяя его как «музыкальная сказка в стихах» [6]. Роль музыки в основном сведена к «озвучиванию» шести стихотворных фрагментов пьесы. Её образный строй при некоторой изысканности и даже утончённости всё же не отличается особой яркостью, выразительностью. Формообразование во всех музыкальных номерах целиком воспроизводит структуру поэтического текста. Написанную в пору зарождения самой жанровой разновидности оперы для детей «Свадьбу Солнца и Весны» П. Соловьёвой можно, в определённой степени, рассматривать как этапное произведение, находящееся на стадии перехода от драматического спектакля к собственно музыкальной постановке, ориентированной на новую исполнительскую и слушательскую среду.

Установление адресата музыки (ребёнок — слушатель и исполнитель) в полной мере происходит в детских операх первых десятилетий XX столетия, таких, например, как «Царь Ледьш» А. Бюхнера, клавиры которой были изданы в 1911 году в качестве приложения к журналу «Светлячок». По сравнению с ранними образцами рубежа веков данная жанровая разновидность претерпевает определённые изменения, направленные, прежде всего, в сторону её «профессионализации». Влияния стереотипов классической «взрослой» оперы сказываются в структуре произведения: вместо отдельных музыкальных номеров наблюдается объединение их в сцены и картины со сквозным музыкальным развитием. При главенстве песенного начала имеют место речитативные эпизоды, хотя декламационные вставки также продолжают играть большую роль⁴. Постепенно складывается логика тональных смен, появляются элементы лейтмотивной системы. Однако чёткой, выстроенной драматургической линии в этих произведениях пока не наблюдается. Зачастую при довольно ярких, занимательных музыкальных характеристиках отдельных персонажей, в целом, отсутствует сама драматургическая система противопоставления образных сфер с соответствием каждой из них определённым средствам музыкальной выразительности.

Созданием сценических опусов, ориентированных на детскую аудиторию, в начале XX века не гнушаются и именитые композиторы. Так, специально для наследника-цесаревича Алексея

Николаевича одноактную оперу «Красная шапочка» (1911) написал Ц. Кюи⁵. В ней большую роль играют ансамблевые эпизоды, в которых композитор активно использует полифонические приёмы. Широко задействованы и ресурсы хора, которому отведена характерная для детских опер комментирующая функция (это подчёркивается и в авторском определении на титульном листе клавира — «повествующий хор»). Для музыкального языка «Красной шапочки» характерен строгий академизм с присущими ему ясностью голосоведения, модуляционных ходов.

Интерес к музыкальным спектаклям, разыгрываемым детьми, становится своего рода художественной тенденцией эпохи. На это указывает не только факт создания подобного сочинения одним из представителей Могучей кучки. Можно заметить, что именно из стихии музыкально-театральной игры, в конечном итоге, вырос и великий оперный композитор С. Прокофьев. В течение трёх лет юным автором были созданы две детские оперы: «Великан» (1900) и «На пустынных островах» (не окончена, 1903). Эти наивные театральные опыты (в большинстве случаев в них разыгрывались забавные фантастические ситуации, инициированные будущим композитором), отличались яркостью, динамикой и даже гротеском. В «Автобиографии» Прокофьев пишет: «... традиционным сюжетом была человеческая драма с неприменной дуэлью. Детские сюжеты, с волшебниками, чудовищами и другими сказочными персонажами, совершенно отсутствовали и даже не приходили в голову ... Иногда удавалось изобрести эффектную сцену. Например: за кулисами происходило крушение поезда: адский шум, на сцену летят колеса ...» [5, с. 66].

Впрочем, позднее, уже в студенческие годы, Прокофьев изменяет отношение к своим ранним театральным экспериментам, воспринимая их лишь как детскую игру, забаву. Об этом можно судить по юношеской переписке студента С. Прокофьева со своим соучеником Н. Мясковским, в которой он выражает резкое неприятие подобных увлечений другого их соученика, в будущем известного музыковеда и композитора Б. Асафьева.

В письме 1907 года Прокофьев пишет: «...Асафьев начинает вторую детскую оперу. Это называется: охота пуще неволи! Одно несчастье, как эти младенцы пишат его контрапункты и тому подобные штуки в опере. Горе! Я бы ни за что не написал». И далее поясняет: «Этой весной Асафьев пригласил нас на исполнение его

первой детской оперы, происходившее, кажется, в зале какой-то школы на небольшой эстраде. Сам Асафьев играл на рояле, а дети лет двенадцати в цветных бумажных и коленкорových костюмах очень мило, но и очень приблизительно, пели и разыгрывали свои роли. Мы ушли, смущённые скромностью полученного результата, ибо рвались к сонатам, симфониям и *настоящим операм* [курсив мой. — А. Е.]» [5, с. 314]. Ответ Н. Мясковского (от 26 июля 1907 года) выдержан в таком же пренебрежительном тоне: «...этот несчастный молодой человек [Асафьев. — А. Е.] (конечно, только с точки зрения приверженности к детским операм) не только начал свою вторую оперу, но уже почти кончает; по крайней мере, когда я у него был недели полторы тому назад, было уже готово три картины из шести, что составляло сто шестьдесят страниц музыки; я как увидел, так ахнул. Но, в конце концов, это печально, что он столько сил посвящает на то, что, в лучшем случае, не будет ценнее какой-нибудь «Аскольдовой могилы», независимо от его способностей, но исключительно вследствие узости задачи...» [там же, с. 316].

В это время Асафьев активно осваивал практику воспитания детей с помощью средств музыкального театра, проявляя себя в двух ипостасях: композитора и организатора-постановщика. В конечном итоге специально для детей он создал две оперы, каждая в четырёх актах: «Золушка» (1906, либретто Л. Левандовской по сказкам Ш. Перро, сценарный план В. Стасова) и «Снежная королева» (1907, либретто В. и С. Мартыановых по сказке Х. Андерсена). Обе постановки впервые были осуществлены в условиях детского домашнего театра в 1907 и 1908 годах под аккомпанемент автора. Танцевальные номера в них ставил известный танцовщик, будущая звезда императорской сцены Вацлав Нижинский. Однако в дальнейшем эта сфера деятельности Асафьева не нашла продолжения в его творчестве.

Первая мировая война резко отодвинула планы многих творческих деятелей по созданию и постановке музыкально-сценических произведений, специально предназначенных для детей. Следующие же за ней события Октябрьской революции, обозначив разрыв в традициях культурного воспитания молодого поколения, в свою очередь, дали толчок для другой линии развития музыкального театра, связанного с детьми, — профессионального детского музыкального театра. Во главе нового направления встала Наталия Ильинична Сац — дочь известного театрального

композитора Ильи Александровича Саца, в будущем народная артистка СССР, организатор и основатель сначала Детского театра (1936), а затем первого в мире Детского музыкального театра (1965), ныне академического, носящего её имя.

Сегодня обе театральные «ветви» — профессиональная и любительская, самодеятельная — существуют параллельно, взаимно обогащая друг

друга. Любительские коллективы ставят сочинения, предназначенные для профессиональной сцены. В свою очередь, Музыкальный театр им. Н. Сац выступает координатором студийного движения самодеятельных коллективов, оказывая им помощь разного свойства: от подбора репертуара, консультативных услуг — до проката готовых спектаклей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кандидатские диссертации: «Творческое развитие дошкольников и младших школьников в процессе освоения музыкально-сценических произведений для детей» Л. Раздобариной (13.00.02 — «Теория и методика обучения и воспитания»), «Синтез искусств как основа мюзиклов для взрослых и детей» А. Бахтина (17.00.01 — «Театральное искусство») и др.

² В воспоминаниях современников М. Кузмин фигурирует как исполнитель шансонеток, часто на собственные стихи, в модных поэтических салонах северной столицы. В 1891–1893 гг. он брал уроки композиции у Н. А. Римского-Корсакова.

³ П. Соловьёва (1867–1924) — сестра известного философа В. Соловьёва — родилась в семье ректора Московского университета С. М. Соловьёва. С раннего детства она занималась живописью, литературой, музыкой. «Огромная отцовская библиотека открывала девочке мир литературы, домашние спектакли, в которых она принимала обя-

зательное участие, вовлекали её в сферу сценических искусств» [6, с. 5]. Несколько лет П. Соловьёва училась в Школе живописи, ваяния и зодчества, параллельно брала уроки пения. Впоследствии, как художница она подписывалась «П. Соловьёва», а для литературной деятельности выбрала псевдоним «Allegro».

⁴ Декламационные вставки в ранних детских операх ведут своё происхождение от детских драматических спектаклей. В них могут содержаться не только привычные всем разговорные диалоги, но и монологи (как правило, это комментарии персонажей по ходу действия, эмоциональные отклики, демонстрирующие отношение к событиям и т.д.).

⁵ Посвящение на титульном листе клавира: «Его Императорскому Высочеству наследнику цесаревичу и Великому Князю Алексею Николаевичу». Помимо «Красной шапочки», Ц. А. Кюи были написаны также детские оперы «Снежный богатырь» (1906), «Иванушка-дурачок» (1913), «Кот в сапогах» (1915).

ЛИТЕРАТУРА

1. Адищев В. Музыкальное просвещение в российских институтах благородных девиц (конец XIX — начало XX века) // Музыкаведение. — 2007. — № 3.

2. Гриценко Е. Традиции любительского театра в семье Л. Н. Толстого [Электронный ресурс] // Спасский вестник. — 2003. — № 10. — URL: http://www.turgenev.org.ru/e-book/vestnik-10-2003/teatr_tolstoy.htm.

3. Груцынова А. Детский музыкальный театр; чудесная сказка вчера и сегодня // Московский вестник. — 2004. — № 3. — URL:// http://www.mosvestnik.ru/3_2004/grucinova.htm.

4. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции дворянства (XVIII — начало XIX века). — СПб., 2006.

5. Прокофьев С. Автобиография, 2-е изд. — М., 1982.

6. Путилова Е. Поликсена Соловьёва: предисловие к изданию // Свадьба Солнца и Весны: музыкальная сказка в стихах / П. Соловьёва; автор музыки М. Кузмин; предисл. Е. Путиловой. — М., 1991.

7. Путилова Е. Русская поэзия детям // Русская поэзия детям. — СПб., 1997.

8. Чуковский К. Критические рассказы: собр. соч. В 2 т. Т. 2. — М., 1990.

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