

REFERENCES

1. Gozzi, C., 1989. Turandot. A tragicomic tale of china for the theatre in five acts. *Gozzi C. Skazki dlya teatra* [Gozzi, C., Tales for the theatre]. Moscow: Pravda, pp. 205–306.
2. Carlo Gozzi (1720 – 1806), 1955. *Khrestomatiya po istorii zapadnoevropeyskogo teatra* [Chrestomathy about history of Western European Theater], 2nd ed., vol. 2, ch. 3. Moscow, pp. 587–632.
3. Puccini, G., 1980. Turandot: lyrical. drama of 3 acts 5 scenes [Score]. Lenin-grad: Muzyka, 448 p.
4. Tomashevskiy, N., 1989. Tales by Carlo Gozzi (1720 – 1806). *Gozzi C. Skazki dlya teatra* [Gozzi, C., Tales for the theatre], Moscow: Pravda, pp. 3–10.
5. Shteynpress, B. S., Yampolsky, I. M., 1966. *Entsiklopedicheskiy muzykalnyy slovar* [Encyclopedic Music Dictionary], 2nd ed. Moscow, 632 p.
6. Busoni, F., 1918. Turandot: eine chinesische Fabel nach Gozzi in 2 Akten [Score]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 149 S.
7. Hoffman, C., 2015. Figures. Turandot Giacomo Puccini: Die Broschüre, 6 Juli, S. 26–39.
8. Marelli, M. A., 2015. „Stück soll keinen Eventcharakter haben“: Interview. Kultur und Freizeit rund um den See, 31 Juli, S. 8.
9. Schmitt, O., 2015. Leben durch die Liebe: Puccinis letzte Oper Turandot. Turandot Giacomo Puccini: Die Broschüre, 6 Juli, S. 22–25.
10. Schmitt, O., 2015. Wandlungen eines Märchens: von Turandocht zu Turandoch. Turandot Giacomo Puccini: Die Broschüre, 6 Juli, S. 56–59.
11. Weindel, M., Reithmüller, A. and Shin, H., 2000. Busoni, Ferruccio (Dante Michelangelo Benvenuto). Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil 3, Sp. 1371–1401.

УДК 782.9:[784.67+78.085.4]

Александра Кузьмина

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ДЕТСКОЙ ОПЕРЫ

Кузьмина А. А. Социокультурные предпосылки формирования детской оперы. Приводятся точки зрения современных музыковедов на феномен детской оперы. Рассматривается влияние факторов социокультурной среды, вызвавших

зарождение нового музыкально-драматического жанра – детской оперы. Среди них выделяются важнейшие: традиция *Hausmusik* и расцвет аматорского домашнего и школьного театра, побудивших композиторов к созданию специального детского репертуара; детский игровой фольклор с драматическими элементами, синкретическая природа которого по-новому преломляется в условиях оперного жанра; практика постановки пьес на рождественский сюжет с участием детей в западноевропейской церкви, с обязательным присутствием музыкального компонента; влияние жанра «взрослой» оперы, от которой позаимствованы специфические формы высказывания, закономерности музыкально-сценического развития, основные структурно-драматургические единицы.

Ключевые слова: детская опера, детский игровой фольклор, домашнее музицирование, любительский домашний театр, церковные представления с участием детей.

Кузміна О. А. Соціокультурні передумови формування дитячої опери. Наводяться точки зору сучасних музикознавців щодо феномену дитячої опери. Розглядається вплив факторів соціокультурного середовища, що спричинили зародження нового музично-драматичного жанру – дитячої опери. Поміж ними виділяються найважливіші: традиція *Hausmusik* і розквіт аматорського домашнього і шкільного театру, що спонукав композиторів до створення спеціального дитячого репертуару; дитячий ігровий фольклор з драматичними елементами, синкретична природа якого постає по-новому в умовах оперного жанру; практика постановки п'єс на різдвяний сюжет за участю дітей у західноєвропейській церкві, з обов'язковою присутністю музичного компонента; вплив жанру «дорослої» опери, від якої були запозичені специфічні форми висловів, закономірності музично-сценічного розвитку, основні структурно-драматургічні одиниці.

Ключові слова: дитяча опера, дитячий ігровий фольклор, домашнє музикування, аматорський домашній театр, церковні вистави за участю дітей.

Kuzmina O. A. Sociocultural preconditions for the children's opera forming.

Opera for children as an independent genre was born in the last third of the XIX century and has been developing for more than a century, stimulating the active interest of both composers and musicologists. The **objective** of this study is to consider several sociocultural factors which influenced a new genre formation. To achieve this objective, the next **methods** were applied: historical, genre.

So, one of the sociocultural factors was the tradition of *Hausmusik*, according to which musical and musical-theatrical compositions were performed in an atmosphere of home comfort and spiritual harmony by all the family, the younger generation included. In the practice of different nations home concerts had some peculiarities. Thus, in the XVIIIth century the home amateur theater in which the children took part was popular in the Russian Empire. On the one hand, it had a didactic orientation, on the other it was one of the leisure forms. Hence there appeared the origination of a special repertoire,

which took into account the child's perception psychology. In the Austro-German states amateur music-making united all the inhabitants of the house, including servants and teachers. The latter often selected the program and directed the performances. The necessity in such compositions stimulated the creation of the first children's operas. These works designed for a certain age of performers were rather short and simple enough as to their musical text and could be learned within a short time under the guidance of a music teacher or adult relatives. Such operas were written by N. Lysenko, N. Brianskiy, A. Buchner, V. Orlov, Teel, F. Abt, G. Holst and many others. Besides private children's theaters, the genesis of a new genre was influenced by the theaters that existed in the educational institutions of the XIXth century. Headmasters of gymnasiums and lyceums often welcomed that practice, considering it useful for the development of aesthetic views of pupils and also for improving the knowledge of foreign languages. In 1895, V. Orlov wrote a number of opera compositions, and he directed them for staging by young people during the festivals. Two decades later, the Ukrainian composer N. Leontovich, at the request of the headmaster of the First Ukrainian Gymnasium in Kiev, created music for B. Grinchenko's scene for children "Na Rusalchyn Velykden" ("At the Water-Nymphs Easter"), which was performed by the students of gymnasium.

Many operas are connected with children's folklore with elements of dramatization: action games with dialogs, songs with dances and playing, in which the singing is combined with action according to a certain "scenario" that has been formed over the centuries. Such games have the syncretic integrity, and the opera genre, synthetic by its nature, transforms this unity of several elements in a new way. The folklore component also often reveals itself at the level of a plot, the forms of musical utterances. This is confirmed by O. Pchilka's (O. Dragomanova-Kosach) operetta "Two Enchantresses", or "Winter and Spring" (1919), rich with winter rituals and folk aphorisms; by V.Ptushkin's musical performance "On Seashore far a Green Oak Towers..." (1987), in which the personalized chorus (Guys and Girls) is interpreted in the spirit of round dance songs of a two-rank type; by B. Tischenko's opera "The Stolen Sun" (1968) – the composer involves the formula of folk lamentation, counting rhymes, teasers, not quoting them. If the above-mentioned sociocultural factors influenced the birth and forming of children's opera in all regions of Europe, the tradition to perform musical plays involving children in the churches is characteristic of only the Western world. The circle of plots of such pageants has now narrowed to the limits of the Christmas theme, preserving the compulsory music part, which can be represented in different versions: the choral performance of a hymn or chorale of the appropriate content in the end of a performance, alternation of solo and choral episodes with conversational dialogues, finally, the musical incarnation of the whole play. In particular, the American composer of Ukrainian origin P. Stetsenko created the children's opera "The Three Hermits" (libretto by T. Martin based on the story by L. Tolstoy) to be staged in a church to the piano accompaniment. The libretto uses the texts of the Thanksgiving prayer and "Otche nash" ("Our Father"), one-voice singing of the hermits is supported by the choral accompaniment.

The process of the children's opera formation was significantly influenced by the experience of the "adult" opera genre. Specific forms of utterance (recitative, arioso, duet, trio, etc.) were taken from it; the main structural-dramaturgical units – the scene, the act; the patterns of musical-scenic development – the exposition of actors, collisions that promote plot events to the culmination, and their resolution, the introduction of themes-characteristics and leitmotifs. On the other hand, two genre-style models of the comic opera – French *opéra-comique* and Austro-German *Singspiel* – became the direct guide for the composers. The connection with both genres explains the principle of conversational dialogues and solo vocal numbers alternation, small ensembles, mostly duets; with *Singspiel* – the prevalence of fairy tale plots; with *opéra-comique* – the type of characters that do not belong to the upper classes (peasant children, booth actors, etc.).

The **results** of the research support the idea that the children's opera forming was influenced by the next sociocultural factors: 1) the tradition of *Hausmusik* including home amateur theatre and theatrical practice in educational institutions; 2) children's folklore with elements of dramatization; 3) church musical plays involving children; 4) "adult" opera genre, with its forms of utterance, structural-dramaturgical units etc. To **conclude** we would like to say that responding to changes in the world, composers are not afraid to introduce new subjects that were not previously used in compositions for children, for example, related to armed conflicts (D. Chesky's "Mouse War", 2007); the authors also expand musical vocabulary using modern writing techniques. This indicates the responsiveness of the genre to events that are extremely worrying for contemporaries, which is the best evidence of its vitality.

Key words: children's opera, children's folklore with the elements of game, *Hausmusik*, amateur home theater, church performances with the participation of children.

Опера для детей как самостоятельный жанр зародилась в последней трети XIX столетия и стимулирует активный интерес как композиторов, так и учёных-музыковедов. Об этом свидетельствует накопление значительного количества музыкального материала и появление во второй половине XX столетия ряда работ, в которых музыковеды стремятся дать определение этому явлению, охарактеризовать его типологические черты. В частности, «Русская и украинская детская опера» (1946) А. Герман стало одним из первых серьёзных исследований, связанных с жанровыми особенностями и тематикой опер для детей¹. В последние три десятилетия появилось несколько крупных работ,

¹ К сожалению, с текстом работы ознакомиться не удалось, так как по информации, полученной от сотрудников библиотеки НМАУ имени П. И. Чайковского, работа уже списана в архив.

например Т. Квирикадзе, 1987; А. Ермакова, 2012; Н. Изуграфовой, 2013, в которых при разности избранного материала и целевых установок формулируется своё понимание феномена «детская опера». А. Ермаков высказывает мысль о том, что в отечественной композиторской и театральной практике в развитии детской оперы сложились два направления: «1) произведения, ориентированные на исполнение в профессиональных театрах для юных зрителей, 2) сочинения, предназначенные для постановки детскими любительскими труппами» [4, с. 22]. Как видим, он разграничивает оперу для детей и оперу для детского исполнения. Сходное мнение высказывает Н. Изуграфова, однако, опираясь на исполнительско-слушательский параметр, она предлагает выделить три жанровых типа детской оперы: «опера про дітей; опера для дітей; опера з дітьми – для дитячого виконання» [6, с. 16]. Т. Квирикадзе, напротив, использует термин «детская опера» повсеместно, указывая в ссылке, что таким образом условно именуется опера для детей [7, с. 3] (как становится ясно в дальнейшем, предназначенная для исполнения как детьми, так и взрослыми).

Богатство детской оперы заставляет задуматься о причинах, обусловивших её появление и развитие. Так, Н. Изуграфова в числе важных предпосылок указывает романтическую сказочную оперу, а также «широке застосування хореографічних сцен, танцювальних номерів в композиції опери» и «класичний балет з його сюїтно-дивертисментною структурою» [6, с. 7]. А. Ермаков, называя детскую оперу «одной из разновидностей классического оперного прототипа», отмечает связь этого жанрового подвида, предназначенного для любительского исполнения, со значимыми явлениями «в области детской литературы и театра (как наиболее близких опере видов искусств)» [4, с. 15]. Вместе с тем, детальное знакомство с ранними образцами детских опер позволяет говорить о влиянии на неё более широкого спектра явлений, что определяет **цель** данной статьи – рассмотреть формирование этого жанра в свете различных социокультурных факторов.

Одним из них стала традиция *Hausmusik*, предполагавшая исполнение музыкальных и музыкально-театральных сочинений в атмосфере домашнего уюта и духовной близости. Истоки этого явления, по мнению исследователей, восходят к XVI столетию. С течением времени

домашнее музицирование получает распространение на территории всей Европы, однако в разнорациональных условиях оно преломляется по-разному. Так, в Российской империи ещё в XVIII столетии утвердилась практика домашнего театра, в котором принимали участие дети. Он имел как дидактическую направленность, так и представлял собой одну из форм проведения досуга. Отсюда – возникновение специального репертуара, созданного с учётом психологии восприятия ребёнка. Один из создателей частного детского театра, помещик Андрей Тимофеевич Болотов (1738 – 1833), полагал: писать пьесы для детей нужно «так просто, предлагать всё так хорошо, так ясно и располагать все материалы и перемены оным таким образом, чтобы они детям были, колико можно, понятны, и *паче всего не скучны*» (курсив мой. – А. К.) [цит. по: 14, с. 245]. Эта традиция продолжила развитие и в XIX столетии, причём любовь к аматорскому театру охватила все слои дворянского сословия, вплоть до императорской семьи. С. Девятов и И. Зимин сообщают, что зимой 1864 года на вилле Пельон в Ницце сыновья Александра II, семилетний Сергей и четырёхлетний Павел, «играли первый в жизни спектакль» [3, с. 240]. Театр расположился в пустых комнатах в нижнем этаже дома. Давали пьесу на французском языке «*La Mansarde du Crim*» («Чердак Крима»), специально для этого случая написанную графом А. А. Бобринским. Не всегда домашние представления преследовали своей целью лишь развлечения, иногда устраивателями двигали благородные цели. Так, летом 1896 года в Ивановке, где с семьёй Сатиных отдыхал С. Рахманинов, младшее поколение вместе с Крейцерами из имения Бобылёвка хотели «возобновить прошлогодние спектакли: ставить водевили, дабы на вырученную сумму закупить книги для местных библиотек» [16, с. 57]. По словам Лёли [Елены] Крейцер, ученицы С. Рахманинова, всё было готово – декорации, занавес, выучены роли, однако по какой-то причине (возможно, из-за болезни Саши Сатина) представление так и не состоялось.

Австро-немецкая традиция любительского музицирования охватывала всех обитателей дома, в том числе и слуг. В частности, об этом свидетельствует объявление из *Wiener Zeitung* за 1785 г., гласящее: «Требуется слуга, холостой, хорошо натренированный в музыке, особенно

в игре на виолончели» [цит. по: 8, с. 132]. Достаточно высокий уровень музыкальной подготовки представителей высших сословий позволял им исполнять не только хоралы, песни, дуэты, но и отрывки из ораторий и опер, а иногда и осуществлять постановки в полном объёме. Ряд фактов, подтверждающих это, приводит Л. Кириллина: будущая императрица Мария Терезия «в юности пела в придворных оперных спектаклях, ставившихся ее августейшим отцом (император Карл VI. – *А. К.*)», князь Ф. Й. М. Лобковиц исполнял басовые партии в домашних постановках опер, графиня М. А. Г. Хацфельд «пела партию Электры в любительском спектакле “Идоменей” Моцарта, состоявшемся в 1786 году во дворце князя Ауэрсперга¹» [8, с. 131]. В XIX столетии эта практика на время прекратила своё существование, но лишь затем, чтоб в последней его трети возродиться в несколько упрощённом виде – в форме первых детских опер: небольших по объёму и достаточно простых по музыкальному тексту, которые за небольшой срок могли бы быть разучены под руководством учителя музыки или взрослых родственников. Такого рода оперы писали Н. Лысенко, Н. Брянский, А. Бюхнер, В. Орлов, Теэль, Ф. Абт, Г. Хольст и многие другие. Вызывают интерес указания к оформлению костюмов, приведенные в предисловии к опере Теэль «Зайкина невеста»: для создания объёмных масок в виде голов медведя, волка, зайца и лисицы предлагается простой чертёж на сетке. Вырезанные элементы нужно склеить и для большего правдоподобия всем, кроме зайца, приклеить языки из красной фланели. Для ускорения и облегчения процесса изготовления костюмов можно «на плечи накинуть плащи, заколов их под горлом (в ход пускайте папины пледы, мамины платки, простыни и проч.)» [15, с. 4]. Наличие таких инструкций говорит о популярности постановок в описываемый период. Известно, что делались такие спектакли буквально в течение нескольких дней, а хоровые сцены присутствовали во многих сочинениях, что могло бы послужить препятствием для скорости воплощения. Однако композиторы при написании детских опер учитывали данные обстоятельства, поэтому упрощали задачи.

¹ К. Г. Нефе (1748–1798) писал о ней (свидетельство датируется 1783 годом): «Она великолепно исполняет речитативы, и одно удовольствие слушать ее в ариях *parlante*» [цит. по: 8, с. 80].

К примеру, Ф. Бюхнер, автор «Весёлых марионеток», в ремарке в клavierе подчеркнул: «Если время нет разучить хор как написано», это не является препятствием к постановке – дети «поют все один голос в унисон» [2, с. 6].

В XX веке детская опера, перестав быть востребованной в семейном кругу по причине отмирания традиции домашнего музицирования, переместилась в постановочную практику детских дворцов культуры, музыкальных и общеобразовательных школ и т. п. Одним из счастливых исключений можно считать спектакли, которые ставились летом 1982 года в Посаде, где отдыхали Н. Гутман и О. Каган с детьми, а также их друзья. Виолончелистка рассказывает, что под впечатлением от фестиваля камерной музыки в финском городе Кухмо, где музыканты выступали перед этим, они «решили тоже что-нибудь устроить, главным образом – для детей, чтобы они поняли, что не зря их тащили с речки и усаживали за инструменты» [9]. Затея удалась – дети, среди которых были К. Сканави и А. Мельников, выступали в роли солистов, Наталья и Олег «выполняли функции» симфонического оркестра, а их друзья из немusикального мира «выпускали ежедневную стенгазету, делали программки с детскими рисунками, писали и ставили оперы и оперетты на сюжеты из местной жизни» [9].

Если в наше время домашние театральные постановки представляются скорее исключением из правил, в отличие от школьных, то в XIX веке оба этих направления аматорского театра были равно популярны. Театральная практика, существовавшая в гимназиях, институтах благородных девиц и училищах, заполняла внеурочное время воспитанников, в том числе Н. Гоголя, В. Оболенского, П. Буржинского, М. Рыльского. Гимназическое начальство приветствовало такую деятельность своих подопечных, поскольку, как отмечает А. Анненская, полагало, «что она отвлекает их от вредных шалостей и служит развитию их эстетического вкуса» [1, с. 12]. Н. Гоголь упоминает в письме к матери в феврале 1827 года: «Масленицу всю неделю мы провели так, что желаю всякому её провести, как мы: всю неделю веселились без усталости. Четыре дня сряду был у нас театр <...>» [цит. по: 1, с. 12], причём на эти представления даже пускали городскую публику, что говорит о достаточно высоком уровне исполнения. Веселье сопровождало

и другую череду зимних праздничных дней – Святки. Кроме гуляний, игр с переодеванием – ряжения, были и другие забавы. В частности, Василий Орлов в 1895 году написал ряд оперных сочинений, объяснив свою позицию следующим образом: «Во всех учебных заведениях на Святках и других детских праздниках устраиваются всевозможные игры с пением и танцами; так что и настоящие <...> оперы <...> могут найти для себя внимание между учащейся молодёжью» [13, с. 4]. Двумя десятилетиями позже украинский композитор Н. Леонтович, как пишет его биограф Юрий Масютин (псевдоним Я. Юрмас), по просьбе директора Первой украинской гимназии в Киеве начал работу над музыкой к детской сцене Б. Гринченко «На русалчин Великдень» [12, с. 148]. Композитор Ф. Козицкий полагал, что эту «музику, написану із спеціальною метою для самостійного дитячого виконання слід вважати за оперу на текст цього ж твору Грінченка» [цит. по: 12, с. 148].

Рассматривая тесные связи детской оперы с различными культурными явлениями, не следует упускать из вида детский игровой фольклор с элементами драматизации – подвижно-диалогические игры и танцевально-игровые песни, комбинирующие пение с действием по определённому, сформировавшемуся на протяжении веков «сценарию». Старейшими считаются хороводные драматические игры, «які колись були частиною весняного календарного обряду» [10, с. 583]. Календарно-обрядовая игра, как отмечает О. Макарец, включает в себе «два рівні вираження основного ритуально-ігрового змісту: вербальний та акціональний» [11, с. 121]. Другими словами, играм присуща прямая связь между словом и движением: «ігрова пластика цілком залежить від сюжету пісні, що супроводжує гру» [там же]. Обладая синкретической целостностью – «слова, мелодії, міміка, танкові рухи й драматична дія ще не розчленовані» [11, с. 122], такие игры родственны оперному искусству, синтетическому по своей природе. Детская опера, соединяя в себе опыт нескольких направлений, как бы «замыкает круг», по-новому претворяя эту спаянность нескольких элементов. В. Орлов даже включил игру «Зайныка, поскачи» в оперу «Ворона-Вещунья», описав правила игры в ремарке. Эта игра относится ко второй группе детских игр – «драматичних мініатюр з імітацією вчинків та поведінки звірів, птахів», которые, возможно, остались как реликты

тотемных культов предков-животных [10, с. 584]. В построении некоторых хоровых эпизодов в музыкальном спектакле В. Птушкина «У Лукоморья дуб зелёный...» заметно влияние хороводных песен двухшеренгового типа, в которых реплики поочередно исполняются двумя группами (в данном случае Парнями и Девушками).

Кроме того, детский фольклор стал богатейшим источником для сюжетов опер, а также музыкальной кладезью, предоставляя композиторам материал как для прямого цитирования и обработок песен, так и для опоры на определённые фольклорные модели, претворённые в индивидуальном стилистическом ключе. Многим известна опера Н. Лысенко «Зима і Весна, або Снігова Краля» (1892), претворяющая популярный сюжет циклической смены времён года, однако она не единственная в своём роде. Украинская писательница Олена Пчілка написала оперетту «Дві чарівниці» (1919), сопроводив её вторым названием – «Зима й Весна»¹. В центре сюжетных коллизий – Масленица как отражение естественного противостояния двух героев-антагонистов. О. Пчілка использовала в своём произведении обряды, приметы, народные обычаи [17, с. 407–408]. По-иному претворил фольклорную составляющую Б. Тищенко в опере «Краденое солнце» (1968) по одноимённой сказке К. Чуковского. Как отмечает Л. Иванова, фольклорное начало в опере «проявляет себя на всех уровнях: содержания, формы-структуры, языковых средств» [5, с. 62]. В либретто вошли детские считалки, дразнилки, прибаутки, «стимулирующие соответствующие музыкальные средства и формирующие облик детской оперы» [5, с. 64]. Прямое цитирование композитор не использует, но детские «песенки» он создаёт «по фольклорной модели, <...> основываясь на сущностных признаках жанра: равной ритмике, полном структурном

¹ Сочинение предназначалось для детского любительского театра, организованного О. Пчілкою в Зелёном Гае (урочеще под Гадячем). Кроме этой оперетты, она создала ещё 6 пьес, чтобы пополнить репертуарную копилку: «Весняний ранок Тарасовий», «Кобзареві діти» (1920), «Різдвяна байка» (1919), «Щасливий день Тараса Кравченка» (1920), «Сон-мрія, або Казка Зеленого Гаю» (1919), «Небезпечний спів і скарб» [17, с. 406]. В письме к внуку писательница говорит о проблеме, побудившей её к написанию этих сочинений: «На такі твори тільки великий попит. Бо грати хочуть, а п'єс – нема! А бабуня – понаписувала (отут, у холоді!)». І тепер «іх грають діти, тутешні школярі й дівчатка, на сцені» [цит по: 17, с. 407].

параллелизме музыкальных и словесных фраз, мелодике, построенной на попеременной повторности двух звуков» [5, с. 69].

Если обозначенные выше социокультурные факторы оказали влияние на зарождение и формирование детской оперы во всех регионах Европы, то традиция церковной постановки музыкальных пьес с участием детей характерна только для западного мира. Круг сюжетов таких действий к настоящему времени сузился до пределов рождественской тематики, сохранив обязательное участие музыки, которая может быть представлена в разных вариантах: хоровым исполнением в конце пьесы какого-либо гимна или хорала соответствующего содержания, чередованием сольных и хоровых эпизодов с разговорными диалогами, наконец, музыкальным воплощением всей пьесы. В англоязычных странах такие спектакли называются *Nativity play* или *Christmas pageant* (пьеса на сюжет рождества или рождественское действие), в Германии – *Krippenspiel* (от *Krippe* – ясли, в которых, по преданию, лежал младенец Иисус), в странах Латинской Америки – *Las pastorelas* (пастушеские пьесы). Однако реалии современной жизни влияют на эту традицию, и, как сообщают Дж. Генри (*J. Henry*) и В. Миллер (*V. Miller*), журналисты великобританского издания *The Telegraph*, социологическое исследование в 2007 году показало, что только в одной из пяти школ ставили пьесу на религиозный рождественский сюжет, остальные школы обратились к светским нейтральным сюжетам или вообще отказались от постановок, чтобы не ущемлять учеников других вероисповеданий, в которых Рождество не является одним из главнейших праздников [18]. Кроме праздничных сюжетов, в основе музыкального представления может быть какой-либо из моментов церковного обихода, к примеру, молитва. В частности, американский композитор украинского происхождения Пол (Павел) Стеценко создал детскую оперу «Три старца» (либретто Т. Мартина по одноимённому рассказу Л. Толстого), предназначенную для постановки при церкви (под аккомпанемент фортепиано). В либретто использованы тексты благодарственной молитвы и «Отче наш», одноголосное пение старцев сопровождает аккомпанемент хорального склада. Интересно, что в последние три десятилетия культурная диффузия привела к внедрению практики таких представлений, свойственной католической

и протестантской церкви, в деятельность православных воскресных школ. Появился новый, ещё не исследованный жанр, который можно считать специфической формой детской оперы – «детский православный мюзикл» (композитор В. Л. Дроцевич).

При всём многообразии перечисленных ранее посылов, на формирование детской оперы оказал существенное воздействие опыт «взрослого» оперного жанра. Именно от него были взяты специфические формы высказывания (речитатив, ариозо, дуэт, трио и т. д.), «принципы общей конструкции» (В. Ферман) сочинения (основные структурно-драматургические единицы – сцена, картина, акт; закономерности музыкально-сценического развития – экспозиция действующих лиц, коллизии, которые продвигают сюжетные события к кульминации, и их разрешение), введение тем-характеристик и лейтмотивов. С другой стороны, непосредственным ориентиром для композиторов стали две жанрово-стилевые модели комической оперы – французская *opéra-comique* и австро-немецкий зингшпиль. Связь с обеими поясняет принцип чередования разговорных диалогов с сольными вокальными номерами, преобладание небольших ансамблей, большей частью дуэтов; с зингшпилем – преобладание сказочно-фантастических сюжетов; с *opéra-comique* – тип персонажей, не относящихся к высшим сословиям (крестьянские дети, актёры балагана и т. д.).

Подводя итоги, можно сделать следующие **выводы**. Как жанр живой, детская опера постоянно находится в развитии, композиторы обновляют музыкальный язык, формы высказывания, обобщают накопленные ранее знания и стремятся найти новые пути в покорении своей аудитории с учётом изменений, происходящих в окружающем нас пространстве. Впитав в себя суммарный опыт многих культурных и социальных явлений, детская опера языком музыки и театра говорит своей аудитории обо всех проявлениях жизни. Так, современный американский композитор Дэвид Чески создал оперу для детей «Мышиная война» (2007), затронув тему вооружённой агрессии и реальных причин насилия, скрывающихся за громкими лозунгами, ранее как бы табуированную в отношении детского музыкально-театрального искусства. Сюжет¹

¹ Либретто оперы принадлежит самому Д. Чески. Кратко отметим основные моменты его содержания: существует два королевства – в городе Пада возле

в доступной форме, через аллегорию раскрывает все стадии формирования военного конфликта и пытается донести идею абсурдности войны. Отправной точкой для выбора темы сочинения послужили боевые действия в Ираке в 2003-2011 гг. Откликаясь на изменения в мире, композиторы не боятся вводить новые сюжеты, расширяют авторы и музыкальную лексику, используя современные техники письма. Это говорит об отзывчивости жанра на события, остро волнующие современников, что является лучшим свидетельством его жизненности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненская А. Н. Биографические очерки / А. Н. Анненская. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 387 с.
2. Бюхнер Ф. Ф. Весёлые марионетки [Ноты] : для гол. с фп. в 2 руки / Ф. Ф. Бюхнер. – Клавир. – СПб., 1907. – 41 с.
3. Девятов С. Двор российских императоров. Энциклопедия жизни и быта / Сергей Девятов, Игорь Зимин // в 2х т. – М. : Кучково поле, 2014. – Том 1. – 600 с., 35 ил.
4. Ермаков А. А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества уральских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Александр Александрович Ермаков ; Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2012. – 26 с.
5. Иванова Л. «Краденое солнце» Б. Тищенко (О фольклоризме в детской опере) / Л. Иванова // Современная советская опера: Сб. науч. трудов. – Л. : ЛГИТМИК, 1985. – С. 60–73.

северного полюса и на острове Понг на юге. В первом живут Синие мыши, очень трудолюбивые создания, построившие много заводов и любящие делать деньги, во втором – Красные мыши, простые, мирные жители, которые занимаются земледелием. Однажды Синие мыши-дельцы выясняют, что им нужно больше денег, и старый толстый генерал Кан подсказывает, что война решит эту проблему. Предлогом для нападения становится жёлтый сыр, который едят Красные мыши, в отличие от Синих, среди которых популярен розовый. Среди Синих мышей идея насилия противится только молодая мышь Альберт, однако режим вынуждает стать частью армии и его. Несколько атак на государство Красных мышей потерпели неудачу, после чего Синие мыши вступают в переговоры с королём Красных мышей, которые приводят к примирению обеих сторон.

6. Изуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Наталя Валеріївна Изуграфова ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2013. – 20 с.
7. Квирикадзе Т. К. Грузинская детская опера : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Тамара Константиновна Квирикадзе ; Грузинский государственный театральный институт имени Шота Руставели. – Тбилиси, 1987. – 22 с.
8. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л. В. Кириллина. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – Т. 1. – 536 с.
9. Кутловская Е. Почему бывают плохие концерты. Интервью с Натальей Гутман [Электронный ресурс] / Елена Кутловская. – Режим доступа : . – Заглавие с экрана.
10. Лановик З. Б. Українська усна народна творчість: Підручник / З. Б. Лановик, М. Б. Лановик. – 4-те вид., стер. – К. : Знання-Прес, 2006. – 591 с.
11. Макарець О. Українська календарна гра у функціонально-генетичному аспекті / О. Макарець // Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. – Луцьк : Вежа-Друк, 2015. – Вип. 19. – С. 118–124.
12. Околович І. Внесок Миколи Леонтовича в музичну культуру України / Іван Околович // Актуальні питання гуманітарних наук. – Дрогобич, 2016. – Вип. 16. – С. 146–152.
13. Орлов В. М. Ворона-Вещунья [Ноты] : для гол. с фп. в 2 руки / В. М. Орлов. – Клавир. – СПб. : Юргенсон, 1895. – 32 с.
14. Привалова Е. П. А. Т. Болотов и театр для детей / Е. П. Привалова // XVIII век. Сб. 3. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1958. – С. 242–261.
15. Теэль. Зайкина невеста : (Лесная сказка) : Опера для детей в 1 карт. [Ноты] : для пения с ф.-п. / Теэль. – Клавир. – М., ценз. 1903. – 16 с.
16. Федякин С. Рахманинов / Сергей Федякин. – М. : Молодая гвардия, 2014. – 478 с.
17. Школа В. Жанрова природа драматичних творів О. Пчілки / В. Школа // Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр. — Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. — Т. 6. — С. 402–412.
18. Henry J. School Nativity Plays under Threat [Electronic source] / Julie Henry, Vikky Miller. — Access mode : <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1571187/School-nativity-plays-under-threat.html>. — The title from the screen.

REFERENCES

1. Annenskaja A. N. Biograficheskie ocherki / A. N. Annenskaja. – M. : Direkt-Media, 2014. – 387 s.
2. Bjuhner F. F. Vesjolje marionetki [Noty] : dlja gol. s fp. v 2 ruki / F. F. Bjuhner. – Klavir. – SPb., 1907. – 41 s.
3. Devjatov S. Dvor Rossijskikh imperatorov. Jenciklopedija zhizni i byta / Sergej Devjatov, Igor' Zimin // v 2h t. – M. : Kuchkovo pole, 2014. – Tom 1. – 600 s., 35 il.
4. Ermakov A. A. Zhanrovyje osobennosti detskoj opery dlja ljubitel'skogo teatra (na primere tvorcestva ural'skikh kompozitorov) : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 / Aleksandr Aleksandrovich Ermakov ; Magnitogorskaja gosudarstvennaja konservatorija (akademija) imeni M. I. Glinki. – Magnitogorsk, 2012. – 26 s.
5. Ivanova L. «Kradenoe solnce» B. Tishhenko (O fol'klorizme v detskoj opere) / L. Ivanova // Sovremennaja sovetskaja opera: Sb. nauch. trudov. – L. : LGITMIK, 1985. – S. 60–73.
6. Izugrafova N. V. Ditjacha opera jak avtonomna zhanrova forma u konteksti suchasnoj muzichnoj kul'turi : avtoref. dis. ... kand. mistectvoznnav. : 17.00.03 / Natalja Valerijivna Izugrafova ; Odes'ka nacional'na muzichna akademija im. A. V. Nezhdanovoi. – Odesa, 2013. – 20 s.
7. Kvirikadze T. K. Gruzinskaja detskaja opera : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 / Tamara Konstantinovna Kvirikadze ; Gruzinskij gosudarstvennyj teatral'nyj institut imeni Shota Rustaveli. – Tbilisi, 1987. – 22 s.
8. Kirillina L. V. Bethoven. Zhizn' i tvorcestvo: v 2 t. / L. V. Kirillina. – M. : Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2009. – T. 1. – 536 s.
9. Kutlovskaja E. Pochemu byvajut plohie koncerty. Interv'ju s Natal'ej Gutman [Jelektronnyj resurs] / Elena Kutlovskaja. – Rezhim dostupa : <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/natalia-gutman-2007>. – Zaglavie s jekrana.
10. Lanovik Z. B. Ukraïns'ka usna narodna tvorchist' : Pidručni / Z. B. Lanovik, M. B. Lanovik. – 4-te vid., ster. – K. : Znannja-Pres, 2006. – 591 s.
11. Makarec' O. Ukraïns'ka kalendarska gra u funkcional'no-genetichnomu aspekti / O. Makarec' // Volin' filologichna: tekst i kontekst. Ukraïns'ka literatura jak hudozhnij fenomen : zb. nauk. pr. / uporjad. V. G. Siruk. – Luc'k : Vezha-Druk, 2015. – Vip. 19. – S. 118–124.
12. Okolovich I. Vnesok Mikoli Leontovicha v muzichnu kul'turu Ukraïni / Ivan Okolovich // Aktual'ni pitannja humanitarnih nauk. – Drohobich, 2016. – Vip. 16. – S. 146–152.

13. Orlov V. M. Vorona-Veshhun'ja [Noty] : dlja gol. s fp. v 2 ruki / V. M. Orlov. – Klavir. – SPb. : Jurgenson, 1895. – 32 s.
14. Privalova E. P. A. T. Bolotov i teatr dlja detej / E. P. Privalova // XVIII vek. Sb. 3. – M.; L. : Izd-vo AN SSSR, 1958. – S. 242–261.
15. Tejel'. Zajkina nevesta : (Lesnaja skazka) : Opera dlja detej v 1 kart. [Noty] : dlja penija s f.-p. / Tejel'. – Klavir. – M., cenz. 1903. – 16 s.
16. Fedjakin S. Rahmaninov / Sergej Fedjakin. – M. : Molodaja gvardija, 2014. – 478 s.
17. Shkola V. Zhanrova priroda dramatichnih tvoriv O. Pchilki / V. Shkola // Lesja Ukraïнка i suchasnist': Zb. nauk. pr. – Luc'k: Volin. nac. un-t im. Lesi Ukraïнки, 2010. – Т. 6. – S. 402–412.
18. Henry J. School Nativity Plays under Threat [Electronic source] / Julie Henry, Vikky Miller. – Access mode : <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1571187/School-nativity-plays-under-threat.html>. – The title from the screen.

УДК 782.1.071.2:78.03(477)

Марія Касьяненко

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського (Харків)*

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ОПЕРНИЙ МАЙДАНЧИК В УКРАЇНІ: З ІСТОРІЇ НЕРЕАЛІЗОВАНОГО ПРОЕКТУ

Касьяненко М. А. Експериментальний оперний майданчик в Україні: з історії нереалізованого проекту. У статті розглянуто два різновиди музично-сценічної ситуації: оперна студія та стажерські курси. Їх порівняно з проектом «Мала опера», який збиралася утілити в життя Євгенія Семеновна Мірошниченко – оперна співачка, педагог та професор, Герой України, представниця української вокальної школи М. Е. Донець-Тесейр. Велика кількість талановитих учнів, які через відсутність сценічних площадок, не мали змогу реалізувати себе в Україні, спонукала її до створення проекту «Мала опера», яка повинна була забезпечити робочими місцями випускників консерваторії. Повноцінне усвідомлення внеску співачки у культурно-громадське життя України триває досі, у межах даної статті виконано спробу забезпечити наукове підґрунтя задля детального розбору значення проекту «Мала опера», зважаючи на часові проміжки та аналізуючи кожен період приймаючи за міру культурно-мистецький демографічний стан того часу.