

«включенность» этого произведения искусства в художественный контекст. Так, например, возникновение таких арт-объектов, как «Джоконда» или «Подсолнухи», сделанных из колбасы (Ростов, 2013 г.) для «попадания» в книгу рекордов Гиннеса, сигнализируют о том, что выражение «хлеба и зрелищ» остается популярным.

А произведения искусства, помещаемые в формат массовой культуры, «выживают» в разнообразных вариациях.

1. Диди-Оберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Оберман. – СПб. : Наука, 2001. – 264 с.

«ТЕАТР БАЛЕТА ДЛЯ ДЕТЕЙ». КОНЦЕПЦИЯ Н.И. САЦ

Шкуреев К. И.

аспирант Харьковской государственной академии культуры (Украина, г. Харьков)

Московский детский музыкальный театра (ныне имени Н.И. Сац) был открыт в Москве в 1965 г. С 1979 г. коллектив работает в специально построенном для него здании. Основатель и главный режиссер театра (до 1994 г.) Наталья Ильинична Сац, одна из пионеров создания театров для детей в СССР. И детский театр в 1921 г. и – гораздо позднее – музыкальный театр для детей Н. Сац организовывала впервые – не только в СССР, но и в мире. Хотя у ее оппонентов всегда был наготове один, как они считали, главный аргумент: «зачем нашим юным зрителям детская опера, детский балет, ведь есть же в репертуаре наших «взрослых» трупп спектакли, которые можно адресовать и детям. Назывались, в частности, балеты П.И. Чайковского «Спящая красавица» и «Щелкунчик», прокофьевская «Золушка». Зачем же в таком случае специально создавать театр с ориентированным только на детей репертуаром?

Великая музыка Чайковского и Прокофьева, отвечала Н. Сац, требует понимания, и для того, чтобы юная аудитория сумела постичь ее во всей многогранности и глубине, детей необходимо к этому готовить постепенно, начиная с самых простых, самых доступных для детского восприятия произведений – спектаклей для дошкольников, а затем для школьников от первого класса до четвертого и так далее... Она была убеждена в том, что возможности донести мысли, чувства до детей у такого театра гораздо больше «...Как важна музыка, – писала она, – как она поможет пониманию слова, идей, эмоций, как любят дети движение, танец, яркость красок...». Но для того, чтобы дети почувствовали такой театр своим, их следует ввести в его образный мир, но ввести тонко, ненавязчиво, тактично» [1, с. 145].

Эту мысль подвижница детского театра высказала в книге, вышедшей в свет в конце 1970-х гг.. Но заниматься проблемой создания хореографических произведений для детей она начала на шесть десятилетий раньше. Тогда-то и родились ее идея «театра балета для детей». К сожалению, тогда Наталия Ильинична не смогла сформировать такой разносторонний театр, который бы

синтезировал самые различные виды сценического творчества. Но веру в силу пластического движения, как одного из самых действенных средств театральной выразительности, она не утрачивала никогда. В создаваемых ею драматических спектаклях актеры много двигались, танцевали, разыгрывали пантомимные сценки, и это лучше всего прослеживается в спектакле «Негритенок и обезьяна».

Именно она, руководитель столичного Детского театра (организован в 1921 г.), в 1927 г. была постановщиком и соавтором пьесы «Негритенок и обезьяна», написанной в содружестве с писателем С. Розановым. Спектакль считается одним из первых советских балетов, посвященных детям (композитор Л. Половинкин, художник Г. Гольц), хотя в строгом смысле этого слова он к балетному жанру не принадлежал. Однако в синтетическом зрелище, по словам современника, «рельефно сочетались танцевальная пластичность хореографических номеров и образная выразительность пантомимы с эффектной броскостью и характерностью цирковой клоунады.

Чисто танцевальные сцены перемежались с эксцентричными эпизодами, и все это приобретало особую наглядность и доступность для самых маленьких зрителей благодаря кратким и емким словесным комментариям ведущей и оригинальным, впервые введенным в театре, мультипликационным кадрам, иллюстрирующим отдельные фрагменты сказки. Так средствами кино, драматического и музыкального театра, эстрады и цирка удалось создать многокрасочный синтетический спектакль, органично скрепившей разнообразные компоненты сценического действия, прошедший с огромным успехом свыше тысячи раз в Москве и во многих детских театрах страны и за рубежом».

А. Таиров писал, посмотрев этот спектакль: «...Как режиссер, Наталия Сац работает в ногу с передовыми течениями театрального искусства, ей ведомы задачи ритмического и пластического построения спектакля, она прекрасно справляется с расшифровкой и фиксацией сценических образов; с хорошим чувством динамической сущности театра строит мизансцены, правильно учитывает реакции своего зрителя; смело вводит в действие музыку, пантомиму, мультипликацию и ряд других приемов. ...Она верит в детей и поэтому не подсовывает им псевдодетской художественной пищи... Она не боится играть «Негритенка и обезьяну» на музыку Половинкина, которого до сих пор еще боятся многие взрослые и «большие» театры, и результат получается верный, ведущий художественное воспитание по свежим и современным путям» [2].

Дети живо и заинтересованно воспринимали сказочную историю дружбы негритенка и обезьяны, остро реагировали на многообразные драматические ситуации. Они видели загадочный, полный неуловимых звуков, густой африканский лес, таящий смертельные опасности и захватывающие приключения, переносились в убогую африканскую деревню, знакомились с ее обитателями, становились свидетелями древнего праздничного обряда сбора урожая. Силы, противостоящие идиллическому миру животных, появлялись с

белыми завоевателями. Они разлучили Нагуа и обезьяну, спасшую ему однажды жизнь. В поисках своей подруги Нагуа попадает на советский корабль, и в Советском Союзе, после долгих странствий, друзья встречаются снова – обезьянка выступает на гастролях иностранного цирка. Балет завершается возвращением Нагуа и обезьяны на родину. Несколько наивная сказочная фабула спектакля приобщала детей к серьезным проблемам интернациональной дружбы и товарищества, а талантливая, образная музыка Половинкина вводила их в новый мир звуков, раскрывающих фантастический сюжет балета просто, доступно и вместе с тем озорно и оригинально.

Балет Л. Половинкина «Негритенок и обезьяна» стал также первым хореографическим спектаклем вновь созданного Московского государственного детского музыкального театра, поставленным в 1973 г. Его поставила балетмейстер О. Тарасова под непосредственным руководством Н. Сац. В создании этого спектакля участвовал и композитор В. Баневич, написавший несколько музыкальных номеров.

Таким образом была сделана новая музыкальная и сценическая редакция. Балетмейстер Ольга Тарасова поставила спектакль под непосредственным руководством Н. Сац. Главным в ней оставалось органическое соединение танца и музыки со словом и мультипликацией. Основной ход балетмейстерского решения постановки – игра. Все делается через игру: игра негрят, соревнующихся в силе и ловкости; игра-считалка – раздача лепешек из маиса; игра в охоту; шумовой оркестр негрят: тамтам, трещотки, маракасы, бубны, а позже – цирковые эпизоды.

Введение радиокomentarия в балет О. Тарасова восприняла болезненно и после премьеры «Негритенка и обезьяны» сказала, что считает введение слова в ткань спектакля своим поражением. Ничего плохого в этом нет, – возразила ей Н. Сац. – Мы обращаемся к детям, которые еще и читать не всегда умеют, и мы не должны стесняться того, что иной раз нагнемся к ребенку. Самое страшное в детских театрах, когда мы подхихикиваем взрослым через головы детей. Слово в балете в разной форме и в разных пропорциях есть и в других, хотя и далеко не во всех балетах театра» [2].

Подобное долголетие – не случайность, а свидетельство последовательной и целеустремленной творческой и воспитательной политики Наталии Ильиничны Сац. Еще в далеком 1918 г. она – молодая сотрудница детского отделения театрально-музыкальной секции Моссовета – пришла к мысли, которую позже изложила в весьма лаконичной, но емкой форме: театр для детей обязан вводить юных граждан в мир общественных проблем сегодняшнего дня, говорить с ними о важных событиях современности, действительно воспитывать в них «чувства добрые» – чувства товарищества, интернационализма, взаимопомощи. Но делать это надо без дидактики и помпезной фальши, зная и любя тех, к кому ты обращаешь свое творчество.

«Спектакли для детей, – говорила Н. Сац, – должны быть не легкими, а посылно трудными: не манная каша, а орех по зубам. Но обязательно по зубам, чтобы дети сами могли его разгрызть, расти, воспринимая увиденное» [1,

с. 256]. Таким вот «орехом по зубам» и стал в 1927 г. спектакль «Негритенок и обезьяна», задуманный ею «как пантомимно-танцевальный», целиком музыкальный.

Когда почти через полвека на сцене Московского детского музыкального театра был возобновлен спектакль «Негритенок и обезьяна» – его хореографическая версия стала дебютом молодой балетной труппы. В то время были восстановлены и прежние декорации Г. Гольца, ожили и режиссерские приемы Н. Сац, в частности, столь органично введенная ею в сценическую партитуру мультипликация. Затем в репертуаре театра возникла новая сценическая редакция сочинения, осуществленная в 1981 г.: руководитель постановки и автор либретто Н. Сац, балетмейстер и режиссер О. Тарасова, отдельные фрагменты к партитуре Л. Половинкина дописаны С. Баневичем, дирижер – Л. Гершкович, художники – Г. Гольц и Н. Гольц.

«...В зале гаснет свет, и вы слышите таинственный голос ведущей Р. Сац-Карповой: «Музыка будет главным рассказчиком, музыка поведет нас в сказку». Открывается занавес и перед нами – пейзаж далекой Африки. Нагуа и его друзья Накну, Байба, Бумба, Оа, Надто, Бенгу собираются играть в охотников, но нужно выбрать вождя – он должен прыгать выше всех, быть сильнее всех, лучше всех танцевать... Так от эпизода к эпизоду ведут своих зрителей авторы спектакля и исполнители: мы узнаем, какой смертельной опасности подвергнулся Нагуа – его чуть не съел удав и спасла его ловкая обезьянка, после чего они стали большими друзьями, как потом жестокие дельцы поймали обезьянку, а негритенок Нагуа оказался в Советском Союзе и встретил своего друга-обезьянку в цирке, как они снова оказались вместе.

Спектакль назван «балетной сказкой», но в нем нет традиционных балетных форм и структур – па де де и вариаций, па де труа, ансамблей солистов с кордебалетом. Перед нами совершенно особое, не похожее на традиционное балетное представление сценическое полотно.

«Действие разворачивается, активно взаимодействуя с дикторским рассказом, в чем-то разясняя его, дополняя, расцветивая свежими красками – мы будто перелистываем книжку с картинками, читаем подписи к ним, внимательно рассматриваем рисунки. Так ребенок исподволь, постепенно с привлечением хорошо знакомых ему сценических форм и приемов мультипликации (ввела в режиссерскую ткань спектакля Н. Сац), дикторского текста (его читает Р. Сац-Карпова живо, эмоционально, выразительно), пантомимных сенок, игр, приходит к пониманию особенностей музыкально-хореографического представления, его особенностей, образного строя. Хореограф О. Тарасова использовала самые разнообразные виды танцевальной лексики – элементы африканских плясок, игр, бытовых и спортивных танцев, классической и народно-сценической хореографии. Лексика классического танца вводятся О. Тарасовой в язык персонажей балета в достаточно ограниченной дозе, в виде отдельных штрихов и деталей, хотя, например, партия Страуса решена целиком именно в этой стилистике. Добавим, что балетмейстер в своих пластических концепциях исходит из музыки

Л. Половинкина. Внимательно вслушиваясь в ее мелодии и ритмы, она находит в ней дополнительные импульсы для своих сценических решений» [3, с. 40].

Музыка была и остается одним из основных компонентов и в этом спектакле, и во всех работах этой труппы, ибо театр, руководимый Сац, по изначальной своей природе и сути – музыкальный. И в то же время он синтетический... Такому театру нужны и пластика, и мультипликация, и средства изобразительного искусства. Эти постулаты были использованы постановщиками детских спектаклей в дальнейшем творческом поиске.

1. Сац, Н.И. Новеллы моей жизни / Н.И. Сац. – Т. 1. – М. : Искусство – 325 с.

2. Наталия Сац и Детский музыкальный театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dramateshka.ru/index.php/soviet-theatre/5716-nataliya-sac-i-detskiyj-muzikaljniy-teatr?start=7#ixzz2sdFDYrIq>. – Дата доступа: 12.05.2014.

3. Иноземцева, Г.В. Пять ступеней познания балета / Г.В. Иноземцева // Советский балет. – 1991. – № 4. – С. 38-41.

О КОРРЕЛЯЦИИ ТЕРМИНА «ПОЛИСТИЛИСТИКА» С КАТЕГОРИЕЙ «МЫШЛЕНИЕ» В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ

Яськов К. Е.

старший преподаватель УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (Республика Беларусь, г. Минск)

В современном музыковедении четко прослеживаются два основных подхода в понимании полистилистики – в *тесном* и *широком* смысле. Тесное понимание сопряжено с категорией «техника композиции». Широкое понимание, в свою очередь, связано с двумя тенденциями в трактовке термина и понятия. В рамках первой тенденции термин охватывает весь круг феноменов, в основе которых лежит принцип обращения композитора к чужому стилю. В рамках второй – термин экстраполируется на такие категории как «стиль», «метод», «мышление».

В работах музыковедов Г. Григорьевой, Е. Чигарёвой, М. Лобановой, А. Кудряшова, В. Медушевского, А. Денисова, В. Сырова технико-композиционные средства полистилистики напрямую связываются с категорией «мышление». Причем можно выделить две тенденции в трактовке взаимосвязи терминов «полистилистика» и «мышление». В первом случае практически всеми учеными признается тот факт, что полистилистика как техника композиции является *отражением, воплощением* постмодернизма – *выражением* «мозаичного полицентризма мышления человека XX века» [3, с. 383]. В другом, например у Е. Чигарёвой, термин «полистилистика» выступает как непосредственное обозначение «определенного типа мышления» [8, с. 447]. «Естественный способ музыкального мышления», – так характеризует музыковед полистилистику в творчестве А. Шнитке [8, с. 443]. Показательно в этом плане весьма категоричное высказывание композитора Э. Денисова о полистилистике в музыке Б. Циммермана: «Это даже не стиль и