

СПЕЦИФИКА ДЕТСКОЙ ОПЕРОТЕРАПИИ

Испокон веков люди искали «безболезненные методы» лечения души и тела. Ещё древние магические обряды исцеления не мыслились без ритмического танца, музыки и инсценировки. Различные видов искусства в целях врачевания использовались в Древней Греции, Китае и Индии. Аристотель и Платон, как известно, разработали целую систему влияния искусства на человека. Их дела продолжил в эпоху Возрождения Парацельс. Однако, эта тенденция проявлялась всё же спорадически и спонтанно. Новый мощный виток поисков пришёлся уже на двадцатый век – время краха романтизма, перекройки мира и кровавых войн. И как реакция на катастрофы, ломающие человеческое сознание, появилось множество психотерапевтических методик, направленных на корреляцию душевных проблем. Расцвет психотерапии, а вместе с тем и её методов (одним из которых стал психоанализ¹) привели к рождению, а, точнее, возрождению **арт-терапии** (которая понимается как метод психотерапии, использующий для лечения и психокоррекции художественные приёмы и творчество).

Сегодня арт-терапия – это довольно распространённая целительная практика, которая, правда, ещё нуждается в серьёзном научно-теоретическом осмыслении. Первоначально, этому вопросу были посвящены, в основном, труды зарубежных исследователей². В конце же XX столетия, обозначился массовый всплеск интереса к этому явлению в Украине, России и других странах постсоветского пространства. В настоящее время,

¹ В этой связи уместно отметить работы «Толкование сновидений» [17], «Леонардо да Винчи: Воспоминание детства» [16] Зигмунда Фрейда и «Феноменология духа в сказках» [18] Карла Юнга, в которых впервые формируется особый психологический подход к метафорическим образам и задаются «правила» оперирования ими.

² В том числе работы Марии фон Франц «Толкование волшебных сказок» [15], Дэвида Киппера «Клинические ролевые игры и психодрама» [6], Сью Эмми Дженнингс «Сны, маски и образы» и музыкотерапевтический «бестселлер» Дона Кэмпбелла «Эффект Моцарта» [4].

одними из популярных исследователей в сфере арт-терапии являются Татьяна Колошина¹ и Александр Копытин². Труды этих учёных, прежде всего, систематизируют методологическую базу и открывают дальнейшие перспективы данной науки.

Не менее интересны и важны специализированные работы, освещающие отдельные разновидности арт-терапии. Большую востребованность, особенно в работе с детьми, сегодня получила сказкотерапия. Среди массы работ, которые представляют в большей мере практический интерес, можно выделить исследования таких видных учёных как Татьян Зинкевич-Евстигнеева («Основы сказкотерапии» [3], «Что скрывает в себе волшебная сказка», «Формы и методы работы со сказками», «Развивающая сказкотерапия», «Игры в сказкотерапии» и др.), Дмитрий Соколов «Сказки и сказкотерапия» [13], Лариса Фесюкова «Воспитание сказкой» [14]³. Работа современного российского драматерапевта Михаила Кипниса «Драматерапия. Театр как инструмент решения конфликтов и способ самовыражения» [5] открывает секреты психологического процесса взаимодействия метафорических образов и основы терапевтического применения этих знаний. В музыкотерапии же одним из наиболее ярких исследователей Украины является Галина Побережная, исследования которой («Музыкальные крылья судьбы» [9], «Универсальные основы дифференциации психотипов» [10] и др.) приоткрывают суть современной музыкотерапии. Так, выделяя двенадцать психотипов людей, исследователь вычисляет оптимальную для каждого из них музыкальную стихию, а также намечает пути её развития (за счёт обо-

¹ Татьяна Колошина - автор и соавтора следующих работ: «Телесно-ориентированная терапия», «Арт-терапевтические техники в тренинге: характеристики и использование», «Марионетки в психотерапии», «Арт-терапия: методические рекомендации» [7] и т.д.)

² К числу работ Александра Копытина относятся «Арт-терапия - новые горизонты», «Тренинг по фототерапии» и «Арт-терапия. Хрестоматия» [8].

³ Учитывая большого внимания сказкотерапевтов к возрастной проблематике, необходимо отметить некоторые труды, касающиеся этой сферы. На ряду с работой «Детская психология» Льва Выготского (которая на сегодняшний день уже несколько устарела), особо популярными в этой области являются «Возрастная психология» Галины Абрамовой [1] и «Детская психология» Лидии Обуховой [9]. Два последних труда представляют актуальные тенденции в анализе внутренних причин психического развития ребенка на основе биогенетического принципа.

гащения родственными, а позже, кардинально противоположными изначальной музыкальными образцами).

Эффективность арт-терапии как «щадящего» метода психотерапии стимулирует поиск новых возможностей его практического воплощения, с преломлением в музыкальную сферу, в частности, в жанр оперы. Поэтому видится перспективным целостный срез арт-терапевтического потенциала жанра оперы. В контексте ряда арт-терапевтических разновидностей¹ такое интермодальное (по определению Тат. Колошиной) или же синтетического явление как **оперотерапия** – может расцениваться как совершенно логичное.

Нужно отметить, что в настоящее время термин «**оперотерапия**» пока ещё встречается скорее, как метафора, нежели научное понятие. Показательными в этом отношении могут быть названы такие работы, как «Оперотерапия»², «Перинатальная культурология 1: Трехчасовая оперотерапия»³ или «Бартман: на моей опере будет не заснуть»⁴. В них понятие используется скорее даже в переносном негативно-шутливом значении слова. В зарубежных источниках можно найти аналогичные примеры, однако, можно встретить и серьёзный подход.⁵

Естественно, что в данной ситуации необходима определённая дополнительная конкретизация - более детальное рассмотрение феномена оперотерапии. Исходя из обширности этого явления, в рамках настоящей статьи представляется целесообразным остановиться на **детской оперотерапии**, рассмотрев этот феномен на примере детских сказочных опер Э.Хумпердинка.

¹ Например, таких как Цветотерапия, Маскотерапия, Оригами, Глинотерапия, Видеотерапия, Вокалотерапия, Романотерапия и др.

² Оперотерапия . – Режим доступа: <http://www.itogi.ru/telegr2/2009/27/141589.html>

³ Перинатальная культурология 1: Трехчасовая оперотерапия.- Режим доступа: <http://florchik.ru/blog/mummy/2620.html>

⁴ Бартман: на моей опере будет не заснуть. – Режим доступа: <http://rus.postimees.ee/?id=214968>

⁵ Так, о позитивном влиянии опер на детей-аутистов идёт речь в следующих статьях: Музыкотерапия и аутизм. – Режим доступа: <http://musictherapyandautism.blogspot.com>, Девочка-аутист заговорила благодаря опере. – Режим доступа: http://articles.ocregister.com/2009-12-21/home/24660289_1_state-agencies-state-budget-cuts-financial-aid.

Как известно, по своей природе, опера - синтетический жанр, объединяющий под своим началом плоды музыкального, драматического, изобразительного и хореографического видов искусства. По аналогии с этим, оперотерапия объединяет в себе следующие компоненты: музыкотерапию, драматерапию, а также изо- и танце-терапии. Учитывая, что драматическое искусство подразумевает не только действие, но и вербальный слой, необходимо включить ещё **библиотерапию**. К тому же, при рассмотрении сказочной детской оперы и такую специфическую её разновидность как **сказкотерапия**. Таким образом, в условиях детской сказочной оперы, следует рассматривать **три основных составляющих оперотерапии**: сказкотерапию, музыкотерапию и драматерапию¹.

Представляет научный интерес **практическое применение** этого феномена. В конкретном случае речь пойдёт о детских сказочных операх немецкого композитора конца XIX - начала XX века Энгельберта Хумпердинка. Четыре наиболее известные его оперные произведения рассчитаны на разные возрастные категории: «Семеро козлят» - опера для самых маленьких, «Гензель и Гретель» - для детей постарше, опера «Королевские дети» будет интересна и познавательна детям подросткового возраста, а опера «Спящая красавица» занимает промежуточное место между двумя последними. Такая дифференциация этих произведений обуславливает соответствующий уровень смысловой нагрузки, выбор сюжета и работу над ним, исторический жанровый прототип, структуру, драматургию, набор музыкально-выразительных средств и т.д. А главное - возрастное разнообразие целевой аудитории детских сказочных опер композитора позволяет проследить динамику усложнения «терапевтического метода» этих произведений.

¹ Изотерапия и танцетерапия не могут быть обозначены как **константные** составляющие оперотерапии, потому как относятся к активным разновидностям арт-терапии (то есть включаются только при непосредственном участии детей в постановке).

С точки зрения психоанализа, сказки (особенно народные) выступают пространством проецирования личностных проблем, их проработки, нейтрализации и предупреждения, как бы действуя аналогично «вкусному» лекарству или «безболезненной» прививке. Исходя из комплекса проблем, заложенных в сюжете сказки, можно выяснить, в каком возрасте она будет наиболее актуальна. Этот принцип лежит в основе **сказкотерапии**.

Так, младшему детскому периоду (до 5-6 лет) вполне соответствует сказка **«Семеро козлят»**. В этот период ребёнок осваивает дифференциацию «Я» - «другие», не считает игру игрой и «верит в Деда мороза». С точки зрения психологии, сюжет «Семерых козлят» относится к типу **сказок о непослушании**. Ведь причиной несчастья становится нарушение маминого запрета - не пускать чужих в дом. Важно, что в форме аллегории, в сказке в масштабном причинно-следственном процессе демонстрируется и плачевный итог непослушания козлят.

К **среднему детскому возрасту** (от 6 до 10-11 лет), с точки зрения сказкотерапии, максимально подходит сюжет **«Гензель и Гретель»**. Основная проблема этой сказки в психологическом аспекте может быть обозначена как **история о первом шаге к самостоятельности**. В отличие от предыдущей сказки, здесь главные герои вынуждены оценивать и находить выход из создавшейся конфликтной ситуации самостоятельно, (причём, вдали от дома), что успешно и делают.

Подростковый возраст (после 11 лет) – наиболее кризисный, проявляется в открытой враждебности и «борьбе с мельницами». «Серьёзная игра» проявляется в двух основных областях – эротике и общественных отношениях. Причём, форма игры несёт переходный характер между детским подражанием и взрослой серьёзностью. Этому периоду соответствуют два первоисточника опер («Спящая красавица» и «Королевские дети»).

В **«Спящей красавице»** подчёркнут психологический мотив **нарушения особо важного запрета**, который может трактоваться как излишняя

пытливость девушки в «запретных» темах. Нарушение «нельзя» вызывает сон, который можно понимать как пребывание в состоянии ожидания (в данном случае поистине сказочно затянувшегося - аж на сто лет). По истечению срока судьба посылает красавице суженого, счастье с которым становится вознаграждением за целомудренное терпение.

Сюжет оперы «**Королевские дети**» освещает проблемы первой влюблённости и поиска себя, перехода на новый - взрослый этап жизни. Философская, в стиле вагнеровского «Тристана», трактовка сюжета, несомненно, усложняет понимание данного произведения, однако вполне соответствует потребностям **подростков**.

На уровне музыкотерапевтического фактора - музыкальный пласт, даже взятый абстрагировано от сюжетной канвы, подключаясь на уровне подсознания, сильнейшим образом воздействует на психику слушателя. Раскрытие чувств, зашифрованных в подсознании на уровне резонансов является заметным фактором в становлении теории безусловного звукового воздействия в музыкотерапии. Зачастую, даже изолированное созвучие, может вызывать у человека определенную психофизиологическую реакцию (удовольствия или неудовольствия, возбуждения или успокоения), различные пространственные ассоциации и синестетические ощущения.

В операх Хумпердинка музыкальный диапазон эмоций и глубина воплощения конфликта, растут созвучно эмоционально-психологическому развитию ребёнка. Например, в произведениях для самых маленьких преобладает игровое начало, показ противоборствующих сил ограничен практически эскизным обозначением, а быстрая смена настроений и небольшие по протяжённости музыкальные характеристики не дают заскучать.

Так в опере «Семеро козлят» экспозиция задорного образа главных героев происходит в унисонном хоре «Козелки в уголки спрячемся скорей...»¹:

Сферу негатива в этой сказке, как известно, репрезентует **Волк**. Его появление (уже во втором номере из шести) составляет ярчайший контраст к весёлому и беззаботному экспозиционному хору козлят. Агрессивный настрой и мотивация «плохого» поведения Волка ясны даже самому маленькому ребёнку, так как лежат на поверхности. Вербальную самохарактеристику: «Голодный, холодный брожу с утра!» усиливает угрюмый колорит музыки, который (на уровне подсознания) способствует созданию негативного представления об «опасном» персонаже²:

В целом, композитор практически ограничивается ярким эскизным обозначением противоборствующих сторон, уходя от протяжённых музыкальных баталий.

¹ Двухтактное фортепианное вступление, выдержанное в подвижном темпе и мажорном колорите, на стакато, настраивает слушателя на восприятие задорного игривого образа козлят. Короткие трихордные попевоочки с незамысловатыми мелодическими ходами, гармонический характер мелодики, диатоничность, акцентирование сильной доли, краткость фраз, а также, декламационная чёткость указывают на её близость с немецкой народной песне. В дальнейших характеристиках Козлят композитор сохранит светлый колорит, раскрывая лишь некоторые новые нюансы жизнерадостного образа парнокопытных.

² d-moll, многочисленная хроматика, приводящая к образованию напряженных ум.4 в аккомпанементе и припеве «Угу» - звукоподражание опасному вою волка).

Опера «Гензель и Гретель» несколько раздвигает рамки психо-музыкального багажа детей. Основные интонационные характеристики главных героев оперы-сказки для детей младшего школьного возраста представлены во множественных игровых сценках. Зачастую темы их основаны на стилизации или опоре на детский фольклор (считалочки, дразнилки), что подчёркивает озорной, жизнерадостный характер брата и сестры¹. Например песня-танец «*Steht star человек в лесу глухом*» или ариозо «*Прочь бука злой!*» (1 к. 1 сц.):



Наряду с весьма лаконичными песенно-танцевальными вокальными характеристиками, в вокальных партиях детей уже встречается и другой тип мелодики – ариозный. Здесь доминирует распевность, кантиленность, мелодии широкого дыхания, часто большого диапазона. Это свойственно лирическим моментам оперы, к примеру, дуэтному эпизоду из 1 к. 1 сц.: «*Когда раскаялся ты не ложно, приятное словечко молвить можно*»:



Злые силы в этой опере приобретают новый экспрессивный оттенок. Причём, конфликт усложняется за счёт двойственности образа Матери².

¹ Этой группе характеристик свойственен бодрый танцевальный настрой, мажорная окраска, общий интонационный остов мелодики – опора на тоническое трезвучие с плавными движениями, небольшой диапазон, чёткая ритмическая структура (восьмые, шестнадцатые, пунктирный ритм), гармонизация чаще всего не выходит за рамки полного гармонического оборота; родственна и структура – небольшие чёткие вариантно повторяющиеся фразы, укладывающиеся в куплетную форму (с припевами, оркестровыми проигрышами).

² Нужно отметить тот факт, что композитор (по договоренности с либреттистом) пожелал несколько смягчить «безнадёжно жестокий» гриммовский образ Мачехи, оправдав её роковой поступок как разовую материнскую истерику от безнадёжности нищенского жития-бытия.

Первые экспозиционные «вопли» холерической родительницы («*Это что у вас такое?*») резко контрастируют с беззаботными играми детей¹:



Ведьма – единственный персонаж, в чистом виде представляющий сферу зла. Композитор подходит к характеристике этого персонажа с некой долей юмора, ведь это «игрушечный негатив». Ведьма даже не столь эмоциональна и агрессивна, как Мать, но она хладнокровна, расчётлива и злобна. В музыкальных характеристиках хитрой Ведьмы улавливается нечто причудливо-фантастичное и настораживающе-мистичное². Наиболее показательны в этом смысле основная **тема Ведьмы** и **тема колдовства**³:



Таким образом, в двух вышеперечисленных операх композитор в целом ограничивается музыкой игривого настроения для отображения беззаботных главным героям. В отображении же злой сферы наблюдается тенденция движения от «волчьей пассивной угрюмости» к причудливо-настороженному и, даже, экспрессивно-гневному настроению.

К юношескому же возрасту в музыке приобретут значительную роль лирико-драматические характеристики, которые по своей глубине будут близки внутренним переживаниям подростков, а поле разворота сказочной

¹ Эффект усиливает «ядовитый» аккомпанемент с колкими хроматическими вспомогательными нотами на staccato и эллиптическая последовательность в аккомпанементе. Подобное музыкальное оформление создаёт аллюзию к арии мести.

² Композитор щедро наделяет Ведьму лейтмотивами, которые характеризуют её со всевозможных сторон. Среди них - наступательный **лейтмотив метлы**, пританцовывающая **тема полёта**, **вальсовая тема колдовства** (обманчиво тяготеющая к сфере музыкально-выразительных средств Добра!), **тема соблазнения** и др.

³ Речитативная мелодика темы с повторами нот, уходящая корнями в древние слои обрядового фольклора придаёт теме заклинательный характер. Таинственный образ усиливает гармонизация с включением не очень распространённого III 53. Секвентное проведение первой фразы со сдвигом на м2вверх нагнетает напряжение.

коллизии и уровень её воплощения, несомненно, усложнятся своим разнообразием и завуалированностью.

Музыкальное воплощение образа **Спящей красавицы** в одноимённой опере вполне соответствует «сказочным» ожиданиям - грациозная молодая барышня (ведь по сюжету ей 15 лет), в меру робкая, в меру упрямая, как и положено истинной принцессе, но, однозначно, обладательница доброго нрава и талантов, которыми награждена от фей при крещении, в целом, весьма гармоничная личность. Первое появление Красавицы (№ 10, 1 акт 2 к.) сопровождается *лейттема печальных предчувствий*, введение которой порождает в слушателе некую настороженность. Незатейливая на «первый взгляд» музыкальная фраза лейттемы¹ отражает всю суть душевного состояния девушки².



Следующая сразу после лейтмотива вокальная характеристика (ариозо «Я испытываю некое беспокойство») всё же более оптимистична и весела³:



Таким образом, даже исходя их экспозиционных музыкальных характеристик героини можно отметить заметную лиризацию главного персонажа (по сравнению с Гензелем и Гретель), видимый отход от задорного ре-

¹ Звуки начинающегося со слабой доли такта нисходящего поступенного хода сначала могут расцениваться как верхний тетрард G-dur, но, дальнейшее движение по ум 7 (ум VII 43) указывает на тональность d-moll.

² Именно d-moll - знаковую тональность как для мировой практики, так и для этой оперы, т.к. обретает лейттональное значение в характеристиках Даемонии.

³ Незамысловатая (по звуковысотным движениям и ритму) и игривая песенная мелодия, её небольшие по дыханию секвенционно выстроенные фразы, тональность D-dur (впоследствии лейттональность героини), прозрачная оркестровка и динамика pianissimo, всё это указывает на доброту и открытость героини. Повышенный квинтовый тон мелодии (на фоне половинного каданса - D₉, подчёркнутого изящным мелизмом в средних голосах) выдаёт шарм и изысканность юной особы королевских кровей. При этом, хоральность фактуры сопровождения придаёт образу целомудренность, сдержанность.

блещущая в сторону меланхолической печали, тоски по чему-то неизведанному, так свойственную подросткам.

Вторым главным героем оперы, вне сомнений, является **Принц Райнхольд**. За его «кукольным» образом стоит прототип «героя-любownika» (из, так сказать, «взрослых опер»). Проявлением героической сферы становится лейттема тема *долга чести*¹.



Уже следующая после первого появления музыкальная характеристика Принца (№16) открывает **вторую сторону его натуры** – влюблённость в портрет порождает восторженное лирическое ариозо «О, какое восхитительное цветущее юное лицо!»²:



Таким образом, в данной опере наблюдается переход на новый проблемный возрастной уровень главных героев, что проявляется в их лиризации. К тому же их пара даже музыкально поляризирована по половому признаку, за счёт аллюзии к «взрослым» оперным амплуа.

Ведьма или же 13-я «фея-изгой» – единственный носитель злого начала в этой опере. На сцене Ведьма возникает так же внезапно, как и Мать из «Гензель и Гретель», приём резкого контраста усиливает «эффект».³ Им-

¹ Поступенное движение мелодии, гармонизация трезвучиями побочных ступеней (с использованием VII₅ натурального минора) придают музыке архаический колорит, сдержанность, опора на жанр хорала в соединении с маршевыми чертами (четырёхдольный метр, умеренный темп) – возвышенность, горделивое чувство собственного достоинства, а затактовая кварта, пунктирный ритм усиливают героическое начало, патетичность образа.

² Короткие восходящие фразы с нисходящим секстовым окончанием передают ощущение неровного дыхания от (далеко не детского) волнения и от переполняющей героя нежности к девушке. К этой же сфере можно отнести *лейттему любви* и производный от неё необычайно трепетный *мотив нежности*, звучание которых будет сопровождать самые «волнующие» моменты оперы.

³ Плотность уменьшенных гармоний, резкая смена темпа (который значительно ускоряется), тембров (медь, тремоло литавр и пр.), фактуры (импровизационного характера пассаж – после хоральной фактуры фей), ритмики (движение шестнадцатыми), динамика фортиссимо шокируют.

перативные нисходящие октавные ходы, озвучивающие «доброжелательное» приветствие «Да наполнят дом страх и ужас!» повергают в трепет не гостей короля, но и зрителей в зале. Другая сторона персонажа раскрывается в более сдержанных эмоционально «загадочно-настараживающих» музыкальных характеристиках¹. Иначе говоря, две тенденции в показе злых сил - экспрессивности и причудливости музыки слились в данном образе Ведьмы воедино, что делает его более разнообразным и сложным.

В музыкальной драме «**Королевские дети**» отчасти продолжают намеченные в предыдущих (по крайней мере двух операх) линии. Главная героиня (**Пастушка гусей**) – воплощение непосредственности и, порой, детской игривости в сочетании с преданностью, невинностью Дездемоны и жертвенностью Изольды. Образ многогранный и динамичный – от инфантильности ребёнка, через всепоглощающую любовь к Королевскому сыну к трагической смерти. Изначально Пастушка гусей жизнерадостна и беззаботна, её музыкальным характеристикам свойственны незамысловатые игривые интонации, умиротворённая плавность мелодической линии, лёгкость, неперегруженность оркестровой партии (преобладание струнных и деревянных духовых инструментов). *Основная лейттема*² отражает жизнерадостность и грациозность молодой девушки³:



¹ Для музыкального воплощения этой стороны образа композитор использует следующий набор выразительных средств: ув. 5₃, тональная неустойчивость (в основном за счёт «пикантных» эллипсов), альтерированная аккордика и т.п..

² Любопытно, что в этой теме прослушивается нечто родственное с лейттемой Джульетты-девочки (из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева).

³ Мелодия представляет собой восходящее движение по звукам T₆₄ G-dur'a с поступенным движением от V к I ст. Устремлённый мелодический ход ритмически сглаживается за счет трёхдольности и смещения начального мотива на слабые доли (с приходом к тонике на сильной доле). Это придаёт теме мягкость и в то же время целеустремленность. Последний подчёркивает пунктирно окрашенный ход по T₅₃, а несколько игривому характеру музыки способствует приём стаккато. Впервые лейттема звучит у флейты. Поручение такому тембру окрашивает тему в пасторальные тона и указывает на дальнейшее лейттембровое значение этого инструмента.

Симптоматично, что в качестве первой вокальной характеристики героини композитор вводит вокализ¹. Отсутствие слов и лёгкий тембр лирического сопрано подчеркивает своего рода природную естественность тонкость натуры персонажа и близость его к природе².



Тем не менее, образ не лишён детскости в самых трогательных её проявлениях. О наивности и пытливости героини свидетельствует масса вопросительных интонаций. К примеру, ариозо из 1 акта: «Я буду продолжать расти к небу?» или «Но они любят тебя?»:



С появлением Королевского сына (Принца)³ её ведущей музыкальной сферой становится любовная лирика. Кантиленность, широкие фразы, интонации зова и экспрессивные взволнованные интонации обретут первоочередное значение, а оркестровая партия обретает большую насыщенность и красочность (частые tutti оркестра). Кульминацию разгорающихся чувств венчает Тема любви⁴:



¹ В качестве структурной основы мелодии можно выделить сексту с задержанием и опорю на устойчивые ступени лада. Арпеджированное прозрачное сопровождение струнных на относительно сильную долю способствует камерности высказывания, подчёркивая воздушность, полётность вокальной партии. Несложная гармонизация (D6₅-T-D2-T6), мажорный лад, вальсовая природа – намекают на непосредственность и душевную чистоту героини. В целом, мягкие лирические интонации, плавные распевные ходы в мелодии подчёркивают женственность, грациозность образа молодой Пастушки.

² Вокализ звучит как продолжение пасторального флейтового наигрыша.

³ Нужно отметить, что первоначальный образ Принца (в 1 акте) вполне родственен аналогичному из оперы «Спящая красавица», специфика которых проявляется в синтезе двух сторон натуры – героической и любовной.

⁴ Незатейливая мелодия напоминает народные lied. Плавное поступенное мелодическое движение от V к I ст. (с приходом к тонике на сильную долю), как и тема зарождающихся чувств, на кульминации мелодического построения перетекает в мотив нежности, который и составляет интонационную квинтэссенцию любовных тем. Камерное звучание оркестра (струнная группа), прозрачная фактура (с глубоким басом и лёгким триольным ритмом) подчёркивают искренность и теплоту признания.

Однако рок настигает главных героев в третьем акте. Потерянные полуречитативные интонации умирающей Пастушки здесь внесут значительную коррективу в музыкальную биографию героини, окрашивая первоначально меланхоличный образ молодой влюблённой девушки в драматический, даже трагический тон. Подобным, далеко не положительным изменениям, подвергается образ Принца. В третьем акте возникает минорный драматизированный вариант *темы любви* (зачастую звучащий у низких струнных или духовых инструментов):



Таким образом, в отличие от предыдущих (рассматриваемых выше) оперных образцов, главные герои музыкальной драмы представлены в динамике от традиционных «кукольных» сказочных персонажей к поистине вагнеровской трагедийной любовной паре, что, несомненно, поднимает их образ до философских вершин зрелых оперных произведений (для взрослых).

Оппозицию силам добра в опере представляет в первую очередь **Ведьма**. Этот образ тоже весьма многогранен, но статичен и является логическим продолжением намеченного в предыдущих операх сказочного амплуа злой Ведьмы. В течении первого акта она представлена и как злобная колдунья, и как причудливая, но увлечённая своим гнусным ремеслом хозяйка, о чём свидетельствует масса инструментальных лейтмотивов¹.

При этом вся сложность концепции данной оперы заключается в двойном конфликте. Ведь основной пафос заключается в выходе за пределы сказочного конфликта: победив злые чары Ведьмы, герои всё-таки не смог-

¹ Так, музыкальные характеристики этого персонажа определяются совокупностью нескольких интонационных начал: эмоционально гневные, магические, злобные, но при этом имеются, правда, в минимальном количестве и лирические, умиротворённые моменты. В целом в сфере Ведьмы преобладает экспрессивный вокал, резкие скачки (зачастую зигзагообразная мелодическая линия) или движение по звукам ум₇ и пунктирные ритмы в мелодии, «ядовитая» оркестровка (низкие струнные, деревянные духовые тембры и большая роль ударной группы)

ли преодолеть ещё более суровую преграду – непонимание социума. Именно простые горожане сказочного города Хеллябрунна, во главе с его правителями не смогли принять и понять чуждых им – чистых и наивных «жителей несуществующего идеального царства».

Таким образом, со взрослением целевой аудитории происходит и музыкально-сценическое взросление главных героев. Наблюдается следующая динамика роста – от беззаботных резвящихся ребят-козлят до по-взрослому страдающей¹ молодой влюблённой пары. В музыке же этот переход тоже весьма ощутим, ведь младшие герои преобладающе наделены песенно-танцевальными характеристиками, а у более старших всё более ярко проступают традиционные оперные амплуа лирической героини и доблестного героя. Изменения наблюдаются и в сфере злых персонажей, которые вносят всё более яркий эмоциональный (и соответственно, музыкальный) конфликт в спектакль.

И, наконец, звуковая и временная природа музыки позволяет ей выражать требуемое эмоциональное состояние **в процессе движения**, со всеми его динамическими нарастаниями и спадами, взаимопереходами и столкновениями эмоций, что, собственно, регулирует сюжет. Причём, извечная сказочная мораль «зло никогда не победит добро» задаёт положительный настрой, который программирует ребёнка на позитивное отношение к жизни. Поэтому **драматургия «торжества позитива» детской сказочной оперы** в целом может расцениваться как достаточно универсальный и эффективный метод групповой терапии (своего рода **«образно-ролевой драматерапии»**). Так, Джекоб Леви Морено (основатель психодрамы) различал два вида катарсиса: «катарсис действия» (который может достичь активный участник разыгрываемой драмы), и «катарсис интеграции», испытываемый всеми участниками за счет идентификации себя с другими дейст-

¹ Влюблённые страдают не от сказочных злых сил, а от человеческого непонимания и жестокости.

вующими лицами. Таким образом, пусть даже пассивное, но вживание в роль, сочувствие персонажам, усиливает эффект оперотерапии.

Драматургический процесс коррекции заключается в следующем: в начале постепенно устанавливается контакт со слушателем - звучит музыка для разных психотипов детей (в разных характерах и темпах), тем самым увлекая за собой как можно большее количество «исцеляемых». На этом этапе, в идеале, происходит «сроднение» с главным героем сказки (чему часто способствует даже возрастное сходство главных героев с целевой аудиторией). Ближе к развязке наступают увлечение – подчинение и «гарантированная» переориентация на оптимистический лад (вызванная катарсисом вследствие перелома в действии, проще выражаясь - победы добра над злом). А заключительный финал закрепляет эффект, придавая детям уверенность в своих силах.

К тому же, следует отметить большое значение непосредственного участия ребёнка в спектакле. Ведь оно сулит максимальное раскрепощение творческого потенциала малыша, так необходимое в условиях «рационально-законсервированного» психо-стереотипа жизни в больших городах. Подобный подход относится к области **активных разновидностей арт-терапии** (таких как **танцетерапия, вокалотерапия, изотерапия и игротерапия**).

Впрочем, феномен **оперотерапии** этим не ограничивается...

Что же может дать «детская» оперотерапия взрослым? На этот вопрос, пожалуй бы с удовольствием ответил великий родоначальник психоанализа Зигмунд Фрейд¹, который, приступая к работе над «закостенелыми» проблемами очередного клиента, всегда начинал с подробнейшего анализа его детских воспоминаний...

1) *Абрамова Г.С. Возрастная психология / Г.С.Абрамова. Режим доступа: <http://medbookaide.ru/books/fold1002/book1300/content.php>*

¹ Особо показательна в этом контексте его работа «Леонардо да Винчи: Воспоминание детства» [17]

- 2) *Выготский Л.С. Детская психология. том 4 / Л.С. Выготский // Собрание сочинений: в 6-ти т. / [под ред. Р. Р. Лурия, М. Г Ярошевского]. – М.: Москва, «Педагогика», 1984 г. – 568 с.*
- 3) *Зинкевич-Евстигнеева Т. Д. Основы сказкотерапии / Т. Д. Зинкевич-Евстигнеева. Режим доступа: http://www.lib.eliseeva.com.ua/view_cat.php?cat=6*
- 4) *Кампбелл Д. Эффект Моцарта / Д. Кампбелл. Режим доступа: www.koob.ru/campbell/mozart_effect*
- 5) *Кипнис М. «Драматерапия. Театр как инструмент решения конфликтов и способ самовыражения»/ М.Кипнис. Режим доступа: http://www.koob.ru/keepnis/kipnis_dramatheraphy*
- 6) *Киппер Д. Клинические ролевые игры и психодрама / Д. Киппер. Режим доступа: http://www.koob.ru/keeper/kipper_clinical_role_play_games*
- 7) *Колошина Т.Ю. Арт-терапия: методические рекомендации / Т.Ю.Колошина. Режим доступа: <http://psy-creation.pp.net.ua/load/19-1-0-37>*
- 8) *Копытин А.И. Арт-терапия: хрестоматия / А.И. Копытин. Режим доступа: http://www.koob.ru/kopitin_a/art_terap_kop*
- 9) *Обухова Л.Ф. Детская психология / Л. Ф. Обухова. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/obuhl01/index.htm>*
- 10) *Побережная Г. Музыкальные крылья судьбы / Г. Побережная. – Киев: ДИА, 2008. – 74 с.*
- 11) *Побережная Г. Универсальные основы дифференциации психотипов / Г. Побережная // Музична освіта в Україні: теорія і практика: зб. статей. Наук. вісник НМАУ. Вип. 29. – К.: 2003. – С. 200 – 218.*
- 12) *Пропп В. Морфология сказки. Изд. 2 доп. / В. Пропп. – М.: Изд. Наука, 1969. – 168 с.*
- 13) *Соколов Д. Сказки и сказкотерапия / Соколов Д. – М.: Эксмо, 1996. – с. 304.*
- 14) *Фесюкова Л. Б. Воспитание сказкой / Л. Б. Фесюкова. Режим доступа: http://www.lib.eliseeva.com.ua/view_cat.php?cat=6*
- 15) *Франц Мария Толкование волшебных сказок / Мария фон Франц. Режим доступа: http://www.lib.eliseeva.com.ua/view_cat.php?cat=6*
- 16) *Фрейд З. Леонардо да Винчи: Воспоминание детства / З. Фрейд. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Freid/leon_vin.php*
- 17) *Фрейд З. Толкование сноведений / З. Фрейд; изд. подгот. Б. Г. Херсонский; пер. с нем. М. Коган; ред. Л. Пулявская. – К.: Здоровье, 1991. – 384 с.*
- 18) *Юнг К. Г. Феноменология духа в сказках / К. Г. Юнг. – Режим доступа: http://www.lib.eliseeva.com.ua/view_search.php*
- 19) *Gervink M. Leitmotiv – Kinderlied – Melodram. Engelbert Humperdinck Märchenoper-Konzeption im Schnittpunkt von Epigonalität und Zietgeist // M.Gervink --- Märchenoper: ein europäisches phänomen., Dresden: Hochschule für Music Carl Maria von Weber,2007. – С. 63-71.*
- 20) *Kleig K. Kinderlieder im Opernhaus oder Arien im Kinderzimmer? Aspekte kindgerechten Komponierens untersucht an Opern des 20. Jahrhunderts: Magisterarbeit / Katharina Kleig. - Berlin , 2007. – 147s.*
- 21) *Humperdinck E. Briefe und Dokumente zur Entstehungs und Wirkungsgeschichte des Melodrams «Königskinder» / E.Humperdinck. – Koblenz.: Görres Verlag, 2003. – 167 s.*