

Данилова Нонна Викторовна

**"КРАДЕНОЕ СОЛНЦЕ" К. ЧУКОВСКОГО И Б. ТИЩЕНКО: ОПЫТ ПЕРЕВОДА СКАЗКИ НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК**

В статье рассматривается специфика прочтения сказки К. Чуковского в сказочно-сатирической опере Б. Тищенко "Краденое солнце", основанной на взаимодействии смысловых пластов: детское - взрослое, игра - пародия, и отражающей содержательные доминанты мира композитора. Отталкиваясь от сюжета Чуковского, Тищенко создает новый структурный контур музыкального произведения - театр представления, близкий и итальянской комедии масок, и условному театру XX века. Особое внимание уделяется работе композитора с текстом, взаимодействию слова и звука, изображению в опере манеры детского интонирования и чтения стиха.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/12-1/19.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/12-1/19.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. I. С. 81-87. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/12-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/12-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

*Список литературы*

1. **Абанина Е. Н.** Защита права граждан на благоприятную окружающую среду при обращении прокурора в суд: вопросы теории и практики // Современное право. 2014. № 7. С. 38-44.
2. **Бринчук М. М.** Благоприятная окружающая среда – важнейшая категория права // Журнал российского права. 2008. № 9. С. 37-52.
3. **Васильева М. И.** Право на благоприятную окружающую среду как элемент правового статуса личности // Экологическое право. 2005. № 1. С. 19-26.
4. **Васильева М. И.** Публичные интересы в экологическом праве. М.: Изд-во МГУ, 2003. 424 с.
5. **Данилова Н. В.** Правовая природа требований о возмещении экологического вреда (на основе анализа судебной практики по делам о незаконном размещении отходов) // Вестник Пермского университета. Сер. Юридические науки. 2014. Вып. 4 (26). С. 111-118.
6. **Каменева З. В.** Экологическая безопасность как форма реализации права граждан на благоприятные условия жизнедеятельности // Законодательство и экономика. 2004. № 1. С. 51-60.
7. **Шемшученко Ю. С.** Правовые проблемы экологии. Киев, 1989. 231 с.

**CRITERIA OF FAVOURABLE ENVIRONMENT:  
THEORETICAL BACKGROUNDS AND PRACTICE OF RIGHT PROTECTION**

**Danilova Natal'ya Vladimirovna**, Ph. D. in Law, Associate Professor  
*Tyumen State University*  
*nvdanilova@mail.ru*

The research focuses on the criteria of favourable environment. The paper aims to identify the features proving the fact of the violation of citizens' ecological rights. The author examines the legal definition of favourable environment and the definitions and criteria proposed by ecological law science. Relying on the analysis of court decisions on the cases of the violation of the right to favourable environment the researcher identifies typical causes for the suits, evaluates their correctness. The author concludes that neither legal nor scientific definitions are required by law enforcement practice. At the same time it would be a mistake to believe that any violation of ecological legislation can indicate the violation of citizens' right to favourable environment.

*Key words and phrases:* favourable environment; human right; right to defense; ecological violations; ecological rights.

УДК 786.6

**Искусствоведение**

*В статье рассматривается специфика прочтения сказки К. Чуковского в сказочно-сатирической опере Б. Тищенко «Краденое солнце», основанной на взаимодействии смысловых пластов: детское – взрослое, игра – пародия, и отражающей содержательные доминанты мира композитора. Отталкиваясь от сюжета Чуковского, Тищенко создает новый структурный контур музыкального произведения – театр представления, близкий и итальянской комедии масок, и условному театру XX века. Особое внимание уделяется работе композитора с текстом, взаимодействию слова и звука, изображению в опере манеры детского интонирования и чтения стиха.*

*Ключевые слова и фразы:* сказочная поэзия; театр в театре; смеховая стихия; пародия; подтекст; детское интонирование; формульность.

**Данилова Нонна Викторовна**

*Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения*  
*n.danilova@bk.ru*

**«КРАДЕНОЕ СОЛНЦЕ» К. ЧУКОВСКОГО И Б. ТИЩЕНКО:  
ОПЫТ ПЕРЕВОДА СКАЗКИ НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК<sup>©</sup>**

Творчество петербургского композитора Бориса Тищенко представляет одну из наиболее ярких и оригинальных страниц музыки второй половины XX века. Время формирования творческой личности Тищенко – 60-е годы, период «оттепели», когда приоткрылись «шлюзы» духовной свободы, когда советские композиторы активно знакомилась с достижениями музыкальной культуры всего мира, экспериментировали, находя новые средства выразительности.

Характерная черта раннего этапа творчества композитора – поиск нового языка, отличающего его «Грустные песни» и фортепианные сонаты, первый струнный квартет и первые симфонии, балет «Ярославна» и Концерт для арфы с оркестром.

Новаторство, проявляющееся, прежде всего, в содержательной сфере, захватывает у Тищенко все элементы языка, в том числе и такие устойчивые, конструктивные закономерности целого, как музыкальная форма. В то же время композитор почвенно связан с традициями русской и мировой музыкальной культуры. Их органичное

сочетание унаследовано от учителя – Дмитрия Шостаковича. Тищенко интенсивно возвращает и культивирует свой стиль, в котором своеобразно преломляются фольклорные истоки тематизма, вырабатывается особый контрапункт слова и звука, где очевидно утверждение драматургического инварианта в музыкально-сценических и инструментальных произведениях [1, с. 126]. Перекрещивание, сочетание и слияние сложных линий традиций и новаторства является одной из ведущих проблем в изучении творчества композитора.

Благодаря отношению автора к сочинению музыки как к созиданию новой реальности, гражданственному пониманию культурной миссии художника из-под пера композитора выходит музыка, отмеченная высоким этосом содержания.

Для творчества Тищенко в целом характерен эволюционный путь развития, без резких стилевых смен. Этот путь демонстрирует напряженную внутреннюю работу, проявившуюся в том числе в грандиозной продуктивности творчества. Образной доминантой творчества композитора выступает философско-психологическая лирика с редкостной гармонией рационального и эмоционального начал, игрой подтекстов и «полифонией смыслов». Можно сказать, что музыкальному мышлению Тищенко присуще симфоническое дыхание. Оно дает о себе знать даже в его ранних сочинениях сценических, далеких от симфонии жанров – таких, как созданный в 1968 году триптих по произведениям К. Чуковского для детского музыкального театра – балет «Муха-цокотуха», опера «Краденое солнце» и оперетта «Тараканище». Этот ранний сценический цикл демонстрирует новаторские поиски в области стиля и музыкального языка, характерные для всего творческого пути Тищенко.

Вместе с тем триптих отличается уникальностью замысла: в последующие годы композитор больше не вернется к идее цикла одноактных разножанровых сценических произведений. Детская тематика и многогранная смеховая стихия также будут редким явлением для Тищенко.

### **Чуковский – персонажи, ставшие характерами**

Живший в одно время с такими мастерами детской художественной литературы, как Самуил Маршак, Даниил Хармс, Сергей Михалков и мн. др., Чуковский был ярчайшей фигурой в русской советской литературе. Задуманный им журнал «Крокодил» расценивался современниками как новое явление в литературе, а первые выпуски журнала – как рождение детской поэзии.

Тынянов отмечает: «...детская поэзия вдруг приняла метры, рифмы, даже язык русской поэзии, от народной песни до Некрасова. Одно имя невольно вспоминается здесь: Маяковский. Та перемена в детском стихе, в детской литературе, произошла в видимой близости к нему. Дальнейшие сказки Чуковского были развитием и расширением найденного. Они связались в детский поэтический эпос. Персонажи их... стали... характерами» [3, с. 14].

Детский поэт и литературовед-исследователь, литературный критик и переводчик, писатель-мемуарист Чуковский связан глубокими корнями с мировой отечественной культурой. Связи эти множественны.

Наиболее глубоко сказка Чуковского связана с широкой культурной традицией русской литературной стихотворной сказки, берущей свое начало от поэтических баллад Жуковского («Лесной царь», «Людмила», «Эолова арфа», «Ундина»), продолженной в сказочной поэзии А. Пушкина. Грациозная шаловливость и причудливость поэмы «Руслан и Людмила», реалистичность, подлинность быта и нравов в сказке «О попе и работнике его Балде», ирония и сатира «Сказки о царе Салтане» и «Сказки о рыбаке и рыбке» – такова поэтика сказочного жанра у Пушкина. Народности содержания сказок Пушкина полностью соответствует фольклорная стихотворная форма: «Сказка о Балде» написана прибаутчным стихом, близким к подписям на лубочных картинках, «Сказка о Медведихе» – народно-сказочным белым стихом, «Сказка о царе Салтане» – четырехстопным песенным хореем с парной рифмовкой, «Сказка о рыбаке и рыбке» – дольником, стихом, близким народному.

Прослеживая эпическую стихотворную традицию, следует упомянуть и П. Ершова (1815-1869), оставившего след в художественной жизни своим знаменитым «Коньком-горбунком» (1834 г.). Эта сказка написана в старинном народном духе с яркими элементами сатиры и волшебными фантазмагориями.

Фольклорная основа поэтики Чуковского определяет главенство в его наследии сказочного жанра. С народным творчеством поэта связывает круг идей и образов, утверждение животворной силы солнечного света и тепла, нравственных основ жизни, близость человека к природе и миру зверей, их очеловечивание, победа добра над злом.

«Звериное население» сказок включает представителей сказочного русского фольклора (зайцы, сороки, медведи, лисы), появляются новые жанровые разновидности – сказки с житейским содержанием («Мойдодыр», «Телефон», «Федорино горе», «Айболит»), анекдотическими персонажами («Тараканище», запугавший опасных зверей), театрализацией сюжетов народных детских сказок («Колобок», «Теремок»).

Русский фольклор органично воспринят поэтом из детской речи, а также из народных детских песенок – именно они, при соответствующей литературной обработке, являются музыкально-ритмической основой стиха Чуковского.

В большинстве произведений Чуковского присутствует подтекст, обязательный для сказочного жанра: «сказка-ложь, да в ней намек...», а также существенные признаки басни: герои многих сказок – звери, птицы, насекомые, которые разговаривают и действуют в «человеческих обстоятельствах». В некоторых сказках (например, в «Мухе-цокотухе») басенное иносказание акцентируется, выходит на первый план:

«А Кузнечик, а Кузнечик,  
Ну, совсем как человек,  
Скок, скок, скок, скок!  
За кусток, под мосток и  
молчок!» [8, с. 15].

Характерны для сказок и заключительное нравоучение: «Хвастаться стыдно» («Бибигон») или мораль: «Надо, надо умываться» («Мойдодыр»).

Победа добра над злом у Чуковского утверждается, как правило, методом пародии – высмеиваются отрицательные персонажи. Направление главного сатирического удара в сказках определено их основной ситуацией – борьбой маленького и слабого с большим и сильным. Юмор в сказках Чуковского связан и со свойственным поэту принципом разрушения метафоры. Возвращаясь к своему первоначальному, «вещному» значению, метафора не теряет переносного смысла, так как контекст, возвращая ее конкретное значение, сохраняет переносное. Например, в «Тараканище» в данном отрывке метафора «ломается» конкретикой и в то же время подразумевается:

«Не кричи и не рычи,  
Мы и сами усачи,  
Можем мы и сами  
Шевелить усами» [Там же, с. 23] (ср.: Мы и сами с усами).

Развивая русскую традицию литературной стихотворной сказки, Чуковский создает сказку «о детях и для детей» с детским видением мира, с необычайными ситуациями, красочной яркостью образов, художественной гиперболой, фантазией и словотворчеством («Мойдодыр», «Айболит»).

Сюжетная основа сказок Чуковского – забавные приключения зверей и детей. Герои-звери переходят из сказки в сказку, образуя единый сказочный мир, но при этом меняют свое амплуа: например, добродушный Крокодил в «Крокодиле» – кровожадный злодей в «Краденое солнце» и т.п.). Изменчивы и характеры некоторых героев (так, смелый и благородный Бибигон бывает порой капризен и высокомерен).

Все сказки остроконфликтны, завязка неожиданна, действие развивается бурно и стремительно. Великодушное прощение завершает сюжет, а далее обязательно следует праздничное веселье.

Быстрая смена эпизодов, монтажное мышление («кадрированность») обогащают жанр приметами времени, отражая черты популярного в 20-30-е годы кинематографа, особенно кинокомедии.

Секрет обаяния поэзии Чуковского кроется в оригинальности художественной материи, ее отличает свобода размера, строфики, рифмовки, переход от стихов к прозе, свобода поэтической фантазии.

Характерная черта поэтики Чуковского – глагольность. Почти в каждой стихотворной строчке присутствует глагол, с ним проявляет себя активное движение, присущее поведению и психологии ребенка. Динамика сказок во многом определяется обилием глаголов, которые сменяют характерные для поэзии эпитеты.

Многие черты поэтики и стилистики сказок Чуковского нашли преломление в опере Тищенко «Краденое солнце».

#### Либретто – форма и концепция

При сравнении либретто оперы «Краденое солнце» (авторы Б. Тищенко и М. Бялик) и сказки Чуковского обращает на себя внимание **различие в объеме текста**. Недостаточная для сценического воплощения литературная основа оперы дополняется материалом, который мог бы органично сосуществовать с текстом Чуковского и не отторгался бы им – такой была задача либреттиста и композитора. Сочиняя новый текст, Борис Тищенко и Михаил Бялик использовали обороты, лексику русских сказок, поговорок, считалок, то есть то, что питало творчество Чуковского, и внедрили такой материал в либретто. При этом очевидно бережное отношение соавторов к оригиналу: вся прямая речь в сказке сохранена, а текст от автора, как правило, становится прямой речью от лица новых персонажей. С помощью расширенной литературной основы было обеспечено музыкальное пространство и время, необходимые для оперы с ее музыкальным и сценическим действием, диалогами и ансамблями.

Либреттисты руководствовались композиторским замыслом, который сводился в конечном счете к сказочной опере с резко контрастными обрамляющими частями и внутренне конфликтным средним разделом. Подобный замысел, отвечая в целом драматургии сказки Чуковского, отразил в то же время содержательные доминанты мира Тищенко. На основе сюжета Чуковского был создан новый структурный контур музыкального произведения.

У Чуковского сказка состоит из двух разделов: А – действия (эпизоды «Исчезновение солнца», «Собирание сил», «Борьба за солнце») и В – статуйного, итогового Эпилога. Авторы либретто экстраполировали идею Эпилога на самое начало оперы – на Пролог, создав тем самым уравновешенную трехчастную структуру. В то же время этот ход позволил драматизировать фабулу, поскольку появление тьмы после ослепительно яркого Пролога (а не подразумевавшихся мира и покоя, как у Чуковского), дает мощный импульс дальнейшему развитию действия.

Идея развернутого Пролога привела авторов либретто к необходимости расширения эпизода тьмы. Решить эту задачу можно было, увеличив текст, при сохранении числа персонажей сказки. Но такое решение усилило бы монологичность и тормозило бы развитие действия. Поэтому авторы либретто увеличили количество персонажей, немного досочинив текст. Дополнительные персонажи «позволили» либреттистам по-новому распределить текст Чуковского. В партиях разных героев появляются одинаковые реплики и фразы, эффекты эха или дублировки. Основные принципы работы авторов с литературной основой можно определить следующим образом:

- 1) перевод авторской речи (от «рассказчика») в прямую речь одного из героев;
- 2) перераспределение текста с обыгрыванием психологических нюансов. Например, четверостишие (от автора) «наступила темнота...» либреттисты делят по две строчки и поручают двум персонажам – Зайчихе и Лисе; Зайчихе вторит Бобреха, а несколько позже текст Лисы повторяет Козленок. Лиса с явным злорадством предупреждает: «Кто на улицу попал – заблудился и пропал»; тот же текст в устах Козленка звучит обреченно;

3) досочинение текста на основе поговорок, считалок и идиом, которые вносят в ситуацию новые смысловые акценты и подкрепляют «право на существование» новых персонажей; работая над диалогами, оживляя героев, либреттисты ввели жаргонные словечки. Ежи говорят: «Шире карман держи», у Медведя не морда, а «рожа», а глупые Бараны глядят на новые ворота и путают считалку – «три, четыре, раз, два, пять».

Здесь юмор рассчитан на более взрослую возрастную категорию слушателей, но ситуативно он оправдан и позволяет оживить действие, усилить в спектакле игровой элемент.

#### **Психологическое усложнение интриги**

Совершенно иной стала сцена «Собирания сил». Это произошло не только за счет разрастания сцены, но и благодаря психологическому усложнению интриги. Существенные изменения внесло появление новых персонажей (сороки, петух, лиса, козлы, ежи), более сложными, разнообразными стали характеры и взаимоотношения персонажей.

1. У Чуковского «собиратели сил» – Бараны, стучащие в ворота и призывающие всех на бой с Крокодилом. В либретто этому моменту предшествует большой эпизод, где герои не могут договориться о том, кто пойдет на бой – все отказываются, хотя и понимают его необходимость.

Эпизод заканчивается стуком Баранов в ворота. Но если у Чуковского это действие Баранов выражает их решимость и смелость, то в либретто оно представляется недостаточно мотивированным, так как изменился психологический портрет этих персонажей – они стали трусливыми и глупыми. В результате при внимательном анализе ощущается «шов» между эпизодом, сочиненным либреттистами, и последующим текстом Чуковского.

2. Второй этап «Собирания сил» (от эпизода Баранов, стучащих в ворота, до визита к Медведю) так же, как и первый, построен на новом материале. Этот эпизод, полный драматизма, выявляет характер каждого персонажа: и трусов (Бобры, Козлы), и хитрецов (Лиса), и обывателей (Ежи).

#### **Юмор как средство индивидуализации**

Юмор (разных оттенков, вплоть до сарказма), внесенный либреттистами, несколько «обытовил» героев сказки и в то же время помог их индивидуализировать. Так, вместо идиллического сообщества сказки Чуковского возникла галерея типажей, отмеченных отнюдь не лучшими человеческими качествами, – появились трусы, хитрецы, лентяи, индивидуалисты. В результате индивидуализации образов либреттисты создали картину разобщенного сообщества. Изменилась сама ситуация. Ее смысл вполне выразим словами басни И. А. Крылова: «Когда в товарищах согласья нет...». Поворот событий не мог не повлиять на идею целого: разобщенность попавших в беду, по мнению авторов либретто, и есть главное зло.

Как следствие перемен в сцене «Собирания сил», новый характер обретает победа над Крокодилом – она лишена той закономерности, неотвратимости, которая присутствует в сказке Чуковского. Теперь (в либретто) в достижении победы появился элемент случайности. Не будь Медведь, чьи медвежата потерялись в темноте, заинтересован в «возвращении солнца», неизвестно, как бы повернулись события.

Заслуживает внимания новый эпизод, когда все отправляются на расправу с чудищем. Эпизод похода решен либреттистами весьма бытовыми средствами из арсенала шумных детских игр, при этом создаваемый участниками похода шум – возгласы, улюлюканье, свист, междометия – имеет целью не только устрашить Крокодила, но и подбодрить самих себя. Этот звуковой прием, используя музыкальную терминологию, можно назвать «словесной алеаторикой». Аналогичный прием (имитация голосов живой природы), ставший выражением торжества и радости, использован также в Прологе и Эпilogue.

Иначе, чем у Чуковского, решена и битва Медведя с Крокодилом – в опере звери подсказывают, режиссируют действия Медведя. Когда Медведь приступает к расправе, все звери активно поддерживают его, второя в унисон его реплики. Образ врага укрупнен до гиперболы. Обращает на себя внимание «хохот» Крокодила, усиленный мегафоном. Степень гиперболизации образа столь велика, что возникает сомнение – не слишком ли сильны использованные средства? Вместе с тем это кульминация оперы, а сам Крокодил, способный похитить Солнце, должен быть могучим и страшным – тем трудней и дороже победа над ним. Таким образом, сильная кульминация в данном случае важна не только с точки зрения формы и динамики (оправданно длительное собирание сил), но и в плане выявления идеи оперы: зло обладает страшной силой, и победа над ним возможна только совместными усилиями.

Для драматургии оперы весьма существенно то, что меняется соотношение добра и зла; если в сказке Чуковского Добро безусловно сильнее Зла, то в либретто они демонстративно уравновешены, и что «перетянет» – зависит от тех, кто противостоит злу, от их единства и воли.

#### **Театр в театре**

Опера «Краденое солнце» по самой своей природе – театр представления, имеющий в числе своих предков и итальянскую комедию масок, и условный театр XX века. Продолженные в «Краденое солнце» музыкальные традиции русской музыки восходят к Римскому-Корсакову («Золотой петушок»), Стравинскому («Петрушка»), Прокофьеву («Любовь к трем апельсинам»), отчасти к сатирической линии в творчестве Шостаковича. Перед нами театр в театре. Образы зверей здесь не только аллегории, но и маски.

Либретто оперы предстает в виде 3-частной формы с близкими по смыслу и состоянию крайними частями и внутренне конфликтной, действенной средней частью. Пролог и Эпilogue образуют обрамление театрального спектакля. Пролог не имеет сюжета. Это сцена-состояние, пантеистическое поклонение природе, где все исполнено радости и света. Его литературная основа – отдельные слова, слова-символы, почти при полном отсутствии глаголов. Пролог лишен действия, по-ораториальному статичен, но его внутренняя напряженность, «величина заряда», созданная, среди прочего, экзотической манерой произнесения, эмоциональным подъемом, столь велика, что его можно интерпретировать как своеобразную модель, а точнее, идею Счастья.

Переход от Пролога к Тьме знаменует начало спектакля. Условные мальчики и девочки (смешанный хор) надевают маски и становятся сказочными персонажами. Если Пролог располагался на эмоциональных и смысловых «высотах», то раздел «Тьмы» (в либретто) погружает в «низины» происходящего, и внимание слушателя фиксируется на схожести сказочных перипетий с жизненными ситуациями. Именно здесь появляется новый (для сказки) содержательный пласт – социально-сатирический.

В Эпиллоге текст Чуковского («Рады зайчики и белочки, рады мальчики и девочки»), сближая персонажей с исполнителями и детьми в аудитории, утверждает идею «театра в театре».

#### Слово Чуковского в музыке Тищенко

В сказке Чуковского – и в этом ее отличие от многих фольклорных образцов – нет фигуры героя, и в ней явно просматривается ее скрытый – взрослый план. В опере Тищенко этот план многократно усилен.

В сущности, «Краденое солнце» Тищенко не только и не столько опера-сказка для детей, сколько опера-сатира для взрослых. Детский сказочный и взрослый сатирический планы совмещаются и в тематизме (в вокальной и в инструментальной сферах), и в принципе формообразования. Характерность, выпуклость, яркая образительность музыки служат созданию неповторимых сказочных образов и острой (иногда близкой к публицистичности) сатирической, гиперболизированной обрисовке характеров, скрытых под маской зверей.

Хор на сцене травестируется – это мальчики и девочки, которые надевают и снимают маски в обрамлении спектакля (см. ремарку перед ц. 106). Не все арии, конечно, воспроизводятся профессиональными певцами «от имени детей» – например, это не касается партий Крокодила или Медведя. Важно другое: композитор **изображает в музыке (и вокальной, и инструментальной) манеру детского интонирования.**

В «Краденое солнце» соединяются две очень характерные черты детского интонирования – как в пении, так и в речевом произнесении. С одной стороны, это четкость ритма: стихи в подавляющем большинстве как бы скандируются, каждый слог (а не только ударные) слышен, каждая фраза выпукла, превращена в ритмоформулу. Такая манера произнесения связана с движением, жестом, наряду со словом и пением, неизменными составляющими игры.

С другой стороны, детское интонирование стиха в произнесении приближается к пению, оно интонационно выразительно. В пении происходит обратное – интонация, часто неточная, включает, наряду с высотой тона, говорок, приближаясь к речи нараспев.

Эти особенности очень точно изображены (не скопированы, не зафиксированы, а именно изображены) в музыке Тищенко. Четкие ритмы, ритмоформулы сочетаются с угловатостью, иногда нарочито внеладностью мелодической линии. Она изобилует диссонансами, смещениями ладовых центров, брошенными трионами в конце фраз. Точное интонирование такой мелодии представляет значительные трудности для профессиональных певцов, не говоря уж об исполнителях-детях. Но именно эти свойства мелодии и передают особенности детского интонирования стиха, спонтанность и энергию детской речи. Диссонантность мелодии поддержана диссонантностью партии оркестра.

Гармонический язык в опере обусловлен общими тенденциями развития музыки 1960-х гг. Гармоническая и в целом интервальная среда – диссонантна, несмотря на просвечивающую во многих аккордах терцовость, звуковысотная система – атональна. Преобладающая диссонантность создает эффект гротеска. Капризная, подчас изысканная мелодическая линия, острые тембровые диалоги в оркестре – все это вместе, конечно, служит сатирическому плану оперы, который по мере развертывания оказывается даже более весомым, нежели сказочный план. Детскость, сказочность соотносятся с сатирой, как явление с сущностью.

Стих Чуковского в музыке Тищенко звучит отчетливо и ясно, так как:

– вся сюжетно значимая часть текста произносится либо вовсе без сопровождения, либо в сопровождении небольшого инструментального состава. Большие же массивы оркестра включаются либо при отсутствии текста (в конце диалогических вокальных эпизодов), либо на фоне хора, вернее антифонно чередуясь с ним, при подчиненном значении текста (например, в Прологе и Эпиллоге);

– способ вокализации, а также опора на ритмоформулы, обеспечивает эту отчетливость. Местами ритм фразы, ее мелодическая линия очень близки размеренной и четкой манере чтения самого Чуковского. В некоторых случаях ритм фразы вызывает ассоциации с пушкинским стихом, иногда с известными считалками или детскими песенками.

Например:

«Солнце вывалилось, В небо выкатилось».	«Кошка выскочила, Глаза выпучила».
--	---------------------------------------

В тексте сказки Чуковского и в тексте либретто оперы Тищенко наряду с 4-стопным хореем весьма значительное место занимает и дольник. Это уже само по себе создает предпосылки ритмического разнообразия, при подавляющем господстве силлабического принципа прочтения стиха (слог равен ноте). Ритмические перебои, игра ритмов зависят и от соотношения длительностей ударных и безударных гласных, и от смещения акцентов относительно тактовой черты, и от контрастных сопоставлений ровного скандирования и более детализированных ритмических фигур. При всех этих условиях четкость произнесения фразы слова и слога сохраняется. В целом же внутрислоговые распевы встречаются редко и поэтому не влияют на четкость прочтения текста.

Особое свойство ритма вокальной, а вслед за ней и инструментальной мелодии «Краденое солнце» – его формульность. Ритмические фигуры в опере – главные константные элементы тематизма и нередко составляют основу остигнутых пластов фактуры (далекое эхо Стравинского).

Формульность особенно ясно слышна в Прологе и Эпilogue. Остинато вокальной формулы в Прологе символизирует изначальное бесконфликтное единство мира. Она основана на формуле дольника амфибрахий + ямб + ямб. Ее ритмический каркас подчеркивает акценты ударных гласных. В Эпilogue в основе моноформулы лежит 4-стопный хорей, формула которого подвергается вариантным преобразованиям. Переменные размеры образуются благодаря разным соотношениям длительностей ударных и безударных слогов в конце каждой формулы.

В развитии ритмических формул есть одна общая тенденция: по мере нарастания эмоций страха происходит ускорение движения, преимущественно в конце формулы. Это ускорение (замена восьмых и четвертей шестнадцатыми) создает скороговорку, эффект дрожи, стука зубами. Тенденция ускорения противостоит замедлению в конце формулы. Это происходит там, где преобладают эмоции радости или интонации спокойного рассуждения.

Наряду с тяготением к остинатности, к точным повторам, в опере можно наблюдать большое разнообразие ритмических рисунков в трактовке одних и тех же стиховых формул.

#### **Лейтмотивы в контексте игры**

Музыкальную ткань «Краденого солнца» пронизывает гибкая система лейтмотивов, в которой можно обнаружить два основных комплекса: лейтмотивы-идеи и темы-персонажи. Оба типа отличаются друг от друга спецификой их использования и значением в драматургии и композиции оперы.

Лейтмотивы-идеи, несущие большую содержательную нагрузку, обобщают свойства характера разных персонажей, они воплощают явления природы и взаимоотношения действующих лиц оперы. Кроме того, они напрямую связаны с развитием действия, интригой, стержневыми моментами фабулы (тема «мольбы или моления о солнце», темы «призыва к бою», «решимости» и т.д.). Темы-персонажи более конкретны, привязаны к отдельным действующим лицам. Это, в сущности, портреты. Однако и сами персонажи «Краденого солнца» символически «читаются» как человеческие качества – трусость, хитрость, глупость и т.д., поэтому резкой границы между темами-идеями и темами-портретами нет – и те и другие воплощают типические черты характеров и явлений. Отсюда и возможность переинтонирования лейтмотивов. Темы-идеи так же, как и темы-портреты, могут быть сквозными и проходить через всю оперу – и местными, локальными, объединяющими эпизод или раздел формы.

Характерный момент, касающийся бытования лейтмотивов в ткани оперы – использование их, как правило, в сопряжении с другими мотивами, а не только в качестве самостоятельных синтаксических единиц. Этот принцип можно продемонстрировать на примере темы «мольбы».

Взаимодействие двух построений (плачевый зачин и мотив шестнадцатых) носит двойственный характер: с одной стороны, они самостоятельны (первый мотив замкнут, завершен, второй мобилен и активен), с другой – интонационно едины (явственно продолжающая функция второго). Тем интереснее проследить линию их бытования. Пример сцепления мотивов-формул, их взаимодействие с другими темами в контексте дуэта Сорók (ц. 15) воспринимается вполне органично – тематические ячейки объединяет единый стиль высказывания – скороговорка – и близость жанров (плач, причет). Лейтмотив имеет настолько сильный «энергетический потенциал», что в заключительном, кульминационном разделе эпизода вытесняет более нейтральный, вялый тематический материал (тему терцета) и дается в стретном проведении, имитируя ряд «заплачек». Здесь же возникает единственный в опере обращенный вариант темы, воспроизводящий абрис предыдущей фразы.

Аналогичный пример «замещения» вокальной фразы построения темой-формулой, оживляющей действие и вносящей озорной нюанс, – второй дуэт Сорók. Соответствующий текст (насмешка, подстрекательство) провоцирует использование темы «слухов» в сопряжении с темой «решимости», характерные черты которой (пунктирный ритм, маршевость, квартовость) оказывают влияние на ритмический рисунок темы «слухов». Данный пример демонстрирует результат взаимовлияния, взаимодействия в опере музыкального материала.

Обобщая сказанное, можно определить основной принцип работы с лейтмотивами. Это принцип комбинаторики. Причина ее использования по горизонтали (вокальная линия) – несоответствие протяженной стихотворной строки краткой мелодической формуле, имеющей четко заданную семантику. Принцип формульности важен для автора как знаковая система, дающая возможность оперировать «смыслами», «жонглируя» темами-формулами, переставляя их по горизонтали и вертикали. Комбинаторика по вертикали проявляется в оркестровых дублировках, оркестровом «эхо», появлениях темы-формулы в партиях хора, разных действующих лиц оперы.

Подобные изменения (интервалики, ритмики, акцентности) происходят и с другими лейтмотивами, и это связано, как правило, с контекстом (партия того или иного героя, но в первую очередь – ситуация, момент развития, действия). Поэтому варианты можно определять как ситуативные, подчеркивая тем самым причины и характер их преобразований. Сфера деятельности мотивов местного значения ограничена рамками определенного раздела, однако их роль весьма существенна, так как они заключают в себе стержень ситуации, цементируют материал эпизода.

#### **Оркестровая полифония**

Оркестр в опере необычайно колоритен, местами ослепительно красочен. С одной стороны, он создает корсаковскую атмосферу нереальности, фантастичности происходящего. С другой стороны, «громеда оркестра» обрушивается на слушателя в кульминационных эпизодах действия, особенно в сцене расправы с Крокодилом, и тогда она действует подавляюще, по смыслу приближаясь к гротескным симфоническим скерцо Шостаковича. В камерной одноактной опере, небольшой по протяженности (авторский хронометраж – 36 минут), использован большой симфонический оркестр с громадным набором ударных, арфой и фортепиано.

Специфику оркестра в опере «Краденое солнце» можно определить как «полифонию пластов», идущую от линейности – основного метода организации музыкального материала в данном произведении. Полифония пластов заявлена уже в Прологе, где оркестровая ткань постепенно «наращивается», обогащаясь новыми линиями. Для организации музыкальной ткани характерны самостоятельность полифонических линий, многоплановость фактуры, а также многозвучность пластов, образующихся путем расщепления мелодической линии на несколько параллельно движущихся голосов.

Оба эти момента связаны с диалектикой простого-сложного, с тем явлением, которое во многом определяет взаимодействие вокальной строки и оркестра в партитуре оперы. Это либо принцип усложнения, обогащения вокальной строчки, основанной на простой попевке, оркестровыми средствами, либо принцип дополнительности при создании портретных характеристик. Оркестр наделяет персонаж индивидуальным тембром, подчеркивает индивидуальность манеры «речи». Так, для характеристики Лисы композитор использует арпеджио арфы и глиссандирующие струнные, передавая тем самым особую обольстительную, «обманную» манеру ее высказывания. Это касается и других партий: солирующие инструменты, комментирующие или подхватывающие интонации вокальной партии, создают дополнительный эффект гротеска.

Таким образом, драматургия оперы решается на двух уровнях. Один – это вокальная сфера, тесно связанная с фабулой, словом, действующая на локальных участках, вскрывающая внешний смысловой пласт. Другой – оркестровый, более самостоятельный, обобщающий, глубинный, работающий на большом расстоянии, скрепляющий произведение в единое целое. Это – уровень идейно-концептуальный.

#### **Вместо заключения**

Опера Бориса Тищенко родилась на основе сюжета сказки Корнея Чуковского «Краденое солнце». Сохранив родовые признаки первоисточника, опера заявила о себе как о самостоятельном художественном произведении.

При «переводе» литературного произведения в музыкально-драматическое неизбежны трансформации, связанные со спецификой нового (музыкального) языка. Если слово, по сравнению с музыкальным образом, – конкретно, то музыкальный образ, в том же сравнении, – всегда обобщение; поэтому в вокальной музыке, если она не иллюстративна, обязательно присутствие этих двух противоречивых начал в их единстве.

Двойственность, свойственная природе и складу музыкально-драматического жанра, ярко выявлена, усилена и подчеркнута композитором. В результате в опере появились разные смысловые уровни – детское и взрослое, простое и сложное, высокое и низкое, идеальное и обыденное. Качества эти, слитые воедино и просвечивающие одно в другом, крупным планом вырисовываются в сложной концепции либретто и сказочно-сатирическом жанре оперы, обогащаются и конкретизируются в работе композитора с текстом, организуют лейтмотивную систему, прорастают в полифонической фактуре (вокальной и инструментальной линиях оперы), через драматические и музыкально-языковые средства создают внешнюю форму.

Диалектике этих связей способствовал творчески и психологически субъективный фактор. Тищенко рассказал свою версию сказки «Краденое солнце». Он выбрал бескомпромиссный путь, написав оперу языком, лишенным подлаживания и упрощения «для детской аудитории», со всей присущей ему серьезностью, максимально возможной глубиной подтекстов и язвительной иронией. Его опера не просто сохранила внятную взрослым идею, этику и мораль любой волшебной сказки, но по-современному активизировала ее восприятие и трактовку взрослой аудиторией.

#### *Список литературы*

1. Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: опыт критического исследования. М.: Советский композитор, 1986. 166 с.
2. Лукьянова И. Корней Чуковский. М.: Молодая гвардия, 1989. 283 с.
3. Тынянов Ю. Жизнь и творчество К. Чуковского: сборник статей. М., 1978. 317 с.
4. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
5. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М.: Сов. композитор, 1983. 281 с.
6. Чуковский К. И. Дневник 1901-1969 гг. М., 2003. 638 с.
7. Чуковский К. И. От двух до пяти. М., 1970. 414 с.
8. Чуковский К. И. Чудо-дерево и другие сказки. М., 1986. 399 с.

#### **“THE STOLEN SUN” BY K. CHUKOVSKY AND B. TISHCHENKO: EXPERIENCE OF FAIRY TALE TRANSFER IN MUSICAL LANGUAGE**

**Danilova Nonna Viktorovna**

*St. Petersburg State University of Film and Television  
n.danilova@bk.ru*

The article deals with the specificity of K. Chukovsky's fairy tale interpretation in the fabulously satirical opera by B. Tishchenko "The Stolen Sun", which is based on the interaction of semantic strata: children's – adults', game – parody, and represents the meaningful dominants of the composer's world. On the basis of K. Chukovsky's plot B. Tishchenko creates a new structural outline of a piece of music – theater of performance – that is close both to Italian commedia dell'arte, and the conditional theater of the XX century. Special attention is paid to the composer's work with the text, the interaction of word and sound, the representation in the opera of the style of children's intonation and reading poetry.

*Key words and phrases:* fairy-tale poetry; theatre in theater; risorial element; parody; subtext; children's intonation; formula character.