

УДК 78.071.2+782

А. Кузьмина

**«ТРИ ТОЛСТЯКА» Ю. ОЛЕШИ В РАЗЛИЧНЫХ  
ОПЕРНЫХ ВЕРСИЯХ В. РУБИНА**

*В статье предлагается сравнительная характеристика двух редакций оперы В. Рубина «Три толстяка» с точки зрения переориентации сочинения на детское восприятие. Выявляются особенности персонажей и их функции, акцентируется внимание на усилении игрового начала, на средствах обновления композиции и приемах кадровой драматургии. Прослеживаются процессы трансформации жанра традиционной оперы с героико-революционными мотивами, представленной в первой редакции, в сказочную оперу для детей (вторая редакция).*

*Ключевые слова:* детское восприятие, опера для детей, редакция, либретто, В. Рубин, Ю. Олеша.

Опера для детей как самостоятельный жанр зародилась и существует достаточно длительное время, вызывая активный интерес как исполнительской практики, так и научной мысли. Об этом свидетельствует, с одной стороны, накопление значительного количества музыкального материала, с другой стороны, появление во второй половине XX столетия ряда работ, в которых исследователи стремятся дать определение этому явлению, охарактеризовать его типологические черты. Однако систематизированная информация о развитии этого самобытного жанра до сих пор отсутствует в фундаментальных учебниках, посвященных истории музыки и оперного искусства.

Среди ряда сочинений, созданных во второй половине XX столетия, выделяется опера В. Рубина «Три толстяка», существующая в двух авторских редакциях. Это сочинение ранее не привлекало внимания украинских музыковедов как сочинение, переориентированное на детское восприятие. Сказанное обуславливает **актуальность** предложенной темы статьи, **цель** которой — выявить с помощью сравнительного анализа двух редакций композиционно-драматургические особенности, позволяющие уточнить жанр данной комической оперы (композиторское обозначение) как адресованной детям.

Известно, что композитор или кто-либо другой нередко вынуждены вносить изменения в уже готовое и даже исполненное сочинение. Побудительные мотивы к созданию редакции могут быть различны:

это и причины материального характера<sup>1</sup>, и неудовлетворенность самого композитора воплощением замысла<sup>2</sup>, и недостатки технологической отделки сочинения<sup>3</sup>, и причины идеологического свойства<sup>4</sup>, и изменение жанровых ориентиров<sup>5</sup>. Кроме того, новая версия уже законченного и исполненного сочинения может возникнуть из-за изменения вектора «направленности на слушателя» (Б. Асафьев), как это случилось с «Тремя толстяками» Владимира Рубина. Первоначально четырехактная опера по одноименному сочинению Юрия Олеши (на либретто С. Богомазова) появилась на свет в 1956 году. Премьера прошла в Москве (концертное исполнение Ансамблем советской оперы ВТО) и немного позднее — в Саратовском оперном театре (полноценная постановка), однако надолго опера в репертуаре не задержалась [14, с. 258]. В дальнейшем композитор внес изменения в партитуру по просьбе Наталии Сац, основателя и руководителя Московского детского музыкального театра. В то время (1965 год) она искала новую оперу для постановки и заинтересовалась «Тремя толстяками» В. Рубина. Однако первая версия, которую отличала «несовместимая с тонким лиризмом <...> сказки громоздкость», требовала переработки. Н. Сац, пользуясь своим многолетним режиссерским опытом, поставила перед композитором и либреттистом следующую задачу: вынести на первый план не пафос революционной борьбы, а «внимание к каждому поющему и действующему образу, к его индивидуальности

---

<sup>1</sup> Известно, что уже композиторы эпохи барокко перерабатывали свои оперы по многу раз, вставляя номера по требованию певцов и певиц первого положения, от которых зависел театральный сбор.

<sup>2</sup> Как это было с «Псковитянкой» Н. А. Римского-Корсакова, претерпевшей две серьезные авторские переработки.

<sup>3</sup> Рекордсмен в этом отношении — «Борис Годунов» М. Мусоргского, который в настоящее время существует в семи или более редакциях. Также в качестве примера можно привести оперу «Князь Игорь» А. Бородина, которую сам композитор так и не окончил, это сделали за него А. Глазунов и Н. Римский-Корсаков.

<sup>4</sup> Пример тому — «Леди Макбет Мценского уезда» и «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича; первая редакция была запрещена как формалистическое и натуралистическое произведение, и композитор был вынужден переработать оперу, хотя во второй редакции изменения коснулись в большей степени текста либретто, из которого были убраны бытовизмы и смягчен натурализм некоторых сцен, музыкальный язык, сложность которого порицалась, остался неизменным.

<sup>5</sup> Детская опера «Маша и Медведь» М. Красева в редакции 1940 года предназначалась для художественной самодеятельности, а спустя девять лет композитор внес изменения с учетом возможностей профессионального театра [8, с. 381]. Сказочная опера Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» возникла из музыкальной сказки, первоначально написанной для его племянников [16].

и внутреннему миру» [12, с. 542]. Этого требовали особенности детской психологии, поскольку опера с малейшим намеком на статику и «стоячие» сцены не заинтересовала бы зрителей. По мнению психологов, детское внимание «носит непосредственный характер, оно непроизвольно, оно направляется извне» [2, с. 138]. Следовательно, возникла необходимость внести такие изменения, которые помогли бы ребенку «предельно концентрировать свое внимание на определенных действующих лицах, глубоко вникая в их поступки, мысли и чувства» [12, с. 542]. Сообразуясь со спецификой музыкального театра, Н. Сац хотела, чтобы дети выделили главные детали именно с помощью музыкальных средств.

Что же стало причиной «громоздкости» первой редакции и вызвало необходимость переработать монолитный материал? Если рассматривать оперу В. Рубина как адресованную, прежде всего, детской аудитории, то в числе недостатков версии 1956 года следует назвать типично оперные хоры народа<sup>1</sup>, которые нарушают динамику повествования, отличающую сказку Ю. Олеши, и тормозят развитие сценического действия. Заслуживает критики и «агитплакатность» (по определению Н. Сац) некоторых текстов либретто, не очень соответствующая жанру оперы для детей, хотя вполне созвучная духу времени создания сочинения (к примеру, хор из седьмой картины с такими словами: *«Горе и гнев! Грозный напев в сердце народа звучит как набат»* [10, с. 413]). Вместе с тем, во второй половине 1950-х годов еще сильна была опора на героико-патриотическую тематику в оперном жанре, и эти веяния определили оценочные критерии даже в отношении оперы для детей. Ц. Рацкая, разбирая в начале 1950-х годов детские оперы М. Красева, пишет, что дети «должны услышать такую оперу, которая отражала бы советскую действительность <...> воспитывала бы <...> высокое чувство советского патриотизма» [8, с. 392]. Аргументируя свою позицию, музыковед апеллирует к потребностям времени, которое (как ни удивительно это звучит сейчас) ставит задачу «создания первой героико-патриотической оперы для детей» [8, с. 393]. Данный подход на конкретном историческом этапе определил оценки не только в области музыкального театра, но и детской литературы, как советской, так и зарубежной, связанной с идеями социализма. Показательно в этом смысле высказывание Е. Брандиса о Джанни Родари: «Творчество итальянского писателя-коммуни-

<sup>1</sup> «Как больно, больно видеть его в железных кандалах...» из 1 д. [10, с. 59], «Выше свободы священное знамя...» из 4 д. [10, с. 415] и др.

ста *политически тенденциозно и по-настоящему партийно*» [1, с. 249] (курсив наш. — А. К.). А Юрий Олеша, как автор «Трех толстяков», наоборот, подвергался критике за недостаточное раскрытие революционной подоплеки. Л. Чуковская упрекала писателя в том, что «основная тема<sup>1</sup> тонет в капризах сюжета <...> розы олешиного стиля расцветают на ее пути», и читатель так и не узнает, почему народ победил, почему гвардейцы поддержали его, как взяли дворец [16].

Если посмотреть на первую редакцию оперы В. Рубина, то явно прослеживается развитие революционной линии. Это не исключало ни сказочности мотивов, ни комичности отдельных ситуаций, что позволило композитору, в конечном счете, пересоздать «Трех толстяков» с учетом вновь поставленных задач. В немалой степени этому способствовал сам роман-сказка, жанр которого, по словам Ю. Подлубной, «балансирует на стыке трех культурных традиций — сказочной, романтической и традиции современной Ю. Олеше литературы» [6, с. 134]. Многоплановость сюжета дала возможность в первой редакции оперы более выпукло провести народно-героическую линию, а во второй редакции сместить акценты в область сказочного и комического. Рассмотрим, каким же образом композитору удалось выполнить пожелания Н. Сац и вернуть оперу в лоно театра и музыки для детей.

При сравнении двух версий оперы обращает на себя внимание полное переосмысление хоровых номеров. В первой редакции хоры представляли собой большей частью собирательный образ народа и занимали достаточно много места. Во второй редакции В. Рубин почти полностью (за исключением шестой картины третьего действия, в которой задействованы гвардейцы и нельзя было обойтись только небольшой группой хористов) отказался от больших хоров, заменив их ансамблями — «ансамбль, состоящий из сопрано, альтов (4–6–8 человек) и бас-буффо (1 человек)» [10, с. 4]. Их участники перевоплощаются то в уличных мальчишек и горожанина, то в поварят и повара, то в придворных. Это решение позволило динамизировать ход сюжета и сделало композицию оперы более компактной, подобной туго скрученной пружине, «выстреливающей» в финале.

Во второй редакции композитор предлагает задействовать не один план сценического пространства, а два, перенося некоторые эпизоды на просцениум перед интермедийным занавесом или даже давая два

---

<sup>1</sup> Ее Л. Чуковская определяет следующим образом: «Борьба трудового народа с угнетателями, борьба восставшего народа с правительством» [15].

фрагмента в «условной» параллели. Например, в третьей картине второго действия, когда доктор Гаспар безуспешно пытается починить куклу, «свет на сцене постепенно убирается» (ремарка в клавире). После этого на просцениуме появляется наследник Тутти, в дуэтной сценке с Гофмейстериной выявляющий свое желание поскорее получить игрушку назад; когда же данная ситуация исчерпывается, свет переключается вновь на доктора Гаспара<sup>1</sup>, которому никак не удается починить куклу. Вместо линейного развертывания событий в первой редакции, вызывавшего иногда торможение действия (как уже говорилось выше, причина тому — народные хоровые сцены), во второй редакции композитор задействует элементы кадрового принципа развития (более свойственного киноискусству, но уже давно применяемого в оперном театре).

Привнесены изменения и в группировку ранее написанного материала. Сам «набор» картин, задействованных в первой редакции, остается неизменным (кроме изъятых хоров), но композитор перекомбинировал некоторые сцены, переставив акценты в сюжетной линии. В результате из оперы в четыре действия и семь картин получилась опера в три действия и шесть картин с Прологом и Эпилогом (он включает в себя Интермедию и Финал). Пролог здесь не подготавливает, согласно традиции, будущее действие, а экспонирует настоящих героев сказки в противовес «титულным», то есть заявленным в заглавии оперы. Такой подход не случаен, а тесно обусловлен связями с литературным первоисточником, в котором главные герои — это те, чьими именами названы части романа («Канатоходец Тибул», «Суок», «Оружейник Просперо»). Изменения коснулись и композиции оперы в целом. Автор выстраивает ее по кольцевому принципу, поскольку Финал построен на музыкальном материале Пролога (ансамбль циркачей «Мы бродячие актеры»). Усиление игрового начала позволяет воспринимать происходящее на сцене и как безусловную

---

<sup>1</sup> В данном случае прием моделирования сценического пространства при помощи освещения прост, однако таким образом режиссеры любят работать достаточно часто. Virtuозно использовал «архитектуру света» Всеволод Мейерхольд. При постановке «Жизни человека» Л. Андреева, стремясь воплотить авторское пожелание заключить действие в пространство четырех стен, режиссер пошел от противоположного: он убрал декорации вовсе, заменив их тканями и локальными источниками света. «Затянув всю сцену серой мглой и освещая лишь отдельные места, притом всегда только из одного источника света... — пишет сам В. Мейерхольд, — удалось создать у зрителей представление, будто стены комнат на сцене построены, но их зрители не видят, потому что свет не достигает стен» (цит по: [11, с. 98]).

реальность и как представление на подмостках балаганчика (тем более что в Финале Тутти и Суок поют «А однажды мы сыграем новую сказку, ей придумано название — «Три толстяка»» [10, с. 271–271]). Герои же, находящиеся на сцене, раскрывают такое важное свойство игры, как «амбивалентность (двойственность) играющего, который одновременно пребывает как бы в двух ипостасях — реальной, «серьезной», и условной, игровой» [5, с. 137]. Выстроив композицию подобным способом, автор утверждает победу неунывающих циркачей, поборовших зло, персонифицированное в безымянных образах трех толстяков, благодаря своей преданности друг другу, открытости, доброте.

Во второй редакции изменения коснулись и вокальных партий. Вместо традиционного речитатива В. Рубин использует мелодекламацию с фиксированным ритмом и примерной звуковысотностью (Л. Полякова называет такой вид записи «ритмованной прозой на фоне оркестрового сопровождения» [7, с. 54]). Чаще всего такой тип интонирования композитор использует для удержания темпоритма сцены (рассказ Продавца шаров о взятии дворца и пленении Просперо; сцена бегства Тибула с помощью каната, которую комментирует взволнованный дядюшка Бризак). Этот прием сближает вторую редакцию оперы с традиционными музыкально-драматическими жанрами (музыкальной комедией, *Siengspil'em*), способствует ее театрализации, а возникающие в этом случае живые речевые интонации работают на создание действительно реальных, а не оперно условных образов. Кроме того, по наблюдениям Л. Поляковой, так композитор «укрупнил мелодические центры», рельефнее выделив их в общей канве оперы [7, с. 54].

Сравнивая две версии оперного сочинения, нельзя не затронуть и вопрос их соотношения с литературным первоисточником. Напомним, что либретто считается одним из литературных жанров, и переход из жанра в жанр происходит согласно особым, исторически сложившимся законам. В композиторской практике сложилось три типа либретто [4]. Первый — характеризуется адаптацией литературного произведения к условиям оперы, что приводит к появлению типового либретто. Второй — «ориентирован на раскрытие индивидуальности самого текста», что влечет за собой реализацию его композиционно-драматургических особенностей средствами музыки (такой подход служит «первоосновой музыкальной драмы»), третий тип — это «фрагментарное воспроизведение текста <...> при

отсутствии последовательного и детализированного действия-повествования» [4, с. 72–73]. Либретто «Трех толстяков» можно отнести ко второму типу, так как, несмотря на малое количество точных цитат<sup>1</sup>, авторы сделали все, чтобы сохранить общий тон романа-сказки — романтический и игровой одновременно. При переработке текста Ю. Олеша были произведены некоторые изменения, поскольку без них «немыслимо закрепление и обобщение типических черт характера, индивидуальных состояний и ситуаций в законченных, художественно убедительных, мелодических образованиях» [4, с. 38]. Так произошло отсеечение всех второстепенных мотивов, а также действий, которые потребовали бы много времени для сценического воплощения (поездка доктора Арнери во дворец и обратно с куклой, которую он теряет в дороге; побег Продавца шаров из дворца через кастрюлю-люк в дворцовой кухне и т. п.). Прием ретроспективного повествования, используемый Ю. Олешей в романе, в оперном либретто отсутствует. Это оправдано спецификой жанра, потому что «в нормативном оперном либретто обязательно линейное развертывание сюжета, не допускающее нарушения причинно-следственных связей и *хронологического времени*» [4, с. 73] (курсив мой. — А. К.). Авторы оперы выводят на сцену второстепенных персонажей, которых не было в сказке, — Гофмейстерину и служанку Китти, сюжетные функции каждой из них точно определены. Служанка помогает Продавцу шаров (он бежит из дворца в костюме гвардейца), а опосредованно — и Суок, поскольку в опере он спасает девочку. Гофмейстерина и олицетворяет мнимое величие Толстяков, и подменяет некоторых персонажей литературной сказки — к примеру, в сцене усыпления наследника Тутти появляются не трое неизвестных, а Гофмейстерина с Горбуном. Эта пара порождает ассоциативный ряд, включающий в себя Клариче, Леандра и служанку Смеральдину из «Любви к трем апельсинам» С. Прокофьева — классических злодеев, строящих коварные планы. Образ Гофмейстерины в «Трех толстяках» сочетает в себе некоторые черты двух женских образов из оперы С. Прокофьева, она и служанка зла, поскольку находится в подчинении у Толстяков, и госпожа: держит

---

<sup>1</sup> Фактически — это только песенка о докторе Арнери, песня Суок, которую она поет во дворце (в либретто убрана первая строфа, а остальные поменяны местами — 2, 5, 4, 3 по сравнению с текстом романа), и начальная фраза романа «Время волшебников прошло... По всей вероятности, их никогда и не было на самом деле»: в опере она из авторского текста становится репликой Продавца шаров.

себя с достоинством, даже с некоторым величием от осознания важности своего предназначения — нести волю правителей. Ее музыкальный материал содержит в себе изрядную долю хроматизированных скользящих ходов, также выявляющих внутренние связи с прокофьевским решением образа Клариче (как пишет О. Степанов, ее тема «движется как бы зигзагообразно, расходясь по полутонам от центрального стержневого звука *соль*» [14, с. 57]). Эпизодический персонаж — Горбун, приносящий усыпляющие капли для наследника, невольно вызывает в памяти острохарактерный отрицательный образ лекаря-отравителя Бомелия из «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова.

При сравнении двух версий либретто заметно, что текст второй редакции претерпел изменения не только количественные, но и качественные. Почти вдвое сокращена обличительная ария Просперо в первом действии, из арии Бризака во втором действии убран текст, слишком сгущающий краски<sup>1</sup>. Переделке подвергся текст напутствия Тибула (в сцене прощания Тибула и Бризака с Суок перед ее отъездов во дворец в качестве куклы наследника). Если в первой редакции он был несколько холодноват и носил характер простого руководства к действию («*Спокойна будь и не спеши, / За стражей зорко наблюдай, / Когда осмотришься — реши, / Решивши, так и поступай*»), то во второй версии вскрывает характер Тибула, его благородство и искреннее волнение за судьбу девочки, которой поручено освободить Просперо из темницы: «*Я б отдал все, чтоб за тебя / На риск и смерть сейчас пойти...*». Однако изменения в либретто вносились не только путем его сокращения; для некоторых сцен был дописан новый текст с целью создания ярких образов, приковывающих к себе внимание, как того хотела Н. Сац. Так появилась ария учителя танцев Раздватриса (начало второй картины первого действия), которая обрисовывает характер персонажа — «*Учитель танцев Раздватрис исполнит ваш любой каприз*». Это высказывание касается не только профессии героя, но и его мировоззрения, потому что для него важны деньги, а не люди. Слова «*Приятно звякают монеты у Раздватриса в кошельке*» свидетельствуют о том, что ради них он готов пойти на неблагоприятные поступки. Изменению подвергся и Финал. Вместо сцены народного единения и победы революционеров соз-

---

<sup>1</sup> «*В крови полотница зари, / И медлит, медлит ночь с рассветом, / На перекрестках фанари / Горят каким-то мертвым светом*». Думается, авторы изменили текст таким образом, чтобы не нагнетать мрачную атмосферу в детском спектакле.



дана картина народного праздника, гулянья на площади, где стоит балаганчик<sup>1</sup>.

К сожалению, в либретто авторы не сохранили мотив разлуки и счастливого воссоединения в Финале Суок и наследника Тутти. Если в сказке читатель, дойдя до Финала, понимает, почему Суок и кукла так похожи, то в опере не говорится об этом ни слова. К тому же родственная связь детей остается тайной, так как ученый Туб не включен в число героев оперы, и это нарушает логику причинно-следственных связей сюжета.

Переработка оперы с учетом пожеланий Н. Сац не упростила ее драматургическую многоплановость. Напротив, большая композиционная стройность и компактность, рельефно очерченные образы героев, динамичное развитие сюжета обогатили сочинение, сделав спектакль интересным не только для детской, но и для взрослой аудитории.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари : очерки / Е. Брандис. — М. : Детская литература, 1980. — 446 с.
2. Выготский Л. Детская психология / Л. С. Выготский ; [под ред. Э. Б. Эльконина]. — М. : Педагогика, 1984. — Т. 4. — 433 с.
3. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы / М. Друскин. — М. : Госмузиздат, 1952. — 344 с.
4. Иванова И. Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова. — Харьков, 1992. — 136 с.
5. Курышева Т. Театральность и музыка / Т. Курышева. — М. : Советский композитор, 1984. — 200 с.
6. Подлубнова Ю. Метажанры в русской литературе 1920 — начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория) : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Юлия Сергеевна Подлубнова. — Екатеринбург, 2005. — 218 с.
7. Полякова Л. Романтика сказки / Л. Полякова // Советская музыка. — 1968. — № 4. — С. 51–55.
8. Рацкая Ц. Детские оперы М. Красева / Ц. Рацкая // Советская опера : сборник научных статей. — М. : Музгиз, 1953. — С. 378–393.
9. Рубин В. Три толстяка [Ноты] : для пения с фп. в 2 руки. Клавир / Владимир Рубин. — М. : Советский композитор, 1960. — 340 с.

---

<sup>1</sup> Сравним тексты первой и второй редакций: «*Ликуй, пляши, играй и пой — шуми, толпа народа! Настал для нас желанный час — да здравствует свобода*» [9, с. 428–431] и: «*Общий праздник сегодня празднуя, как нам не веселиться, мы покажем вам штуки разные, песенки вам споем!*» [10, с. 263–264].

10. Рубин В. Три толстяка [Ноты] : для пения с фп. в 2 руки. Клавир / Владимир Рубин. — М. : Музыка, 1972. — 284 с.
11. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд / К. Рудницкий. — М. : Наука, 1969. — 527 с.
12. Сац Н. Новеллы моей жизни / Наталия Сац. — М. : Искусство, 1979. — 648 с.
13. Степанов О. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» / Ольгерд Степанов. — М. : Музыка, 1972. — 174 с.
14. Тевосян А. Композитор Владимир Рубин : монография / А. Тевосян. — М. : Советский композитор, 1989. — 270 с.
15. Чуковская Л. Олеша. Три толстяка [Электронный ресурс] / Л. Чуковская. — Режим доступа : <http://www.chukfamily.ru/Lidia/Publ /olesha.htm>. — Название с экрана.
16. Hansel und Gretel [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [https://en.wikipedia.org/wiki/Hansel\\_and\\_Gretel\\_%28opera%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Hansel_and_Gretel_%28opera%29). — Название с экрана.

*Кузьміна О. «Три товстуні» Ю. Олеші у різних оперних версіях В. Рубіна. У статті пропонується порівняльна характеристика двох редакцій опери В. Рубіна «Три товстуні» з точки зору переорієнтації твору на дитяче сприйняття. Виявляються особливості персонажів та їх функції, акцентується увага на посиленні ігрового начала, на засобах поновлення композиції та прийомах кадрової драматургії. Простежуються процеси трансформації жанру традиційної опери з героїко-революційними мотивами, представленої в першій редакції, в казкову оперу для дітей (друга редакція).*

Ключові слова: дитяче сприйняття, опера для дітей, редакція, лібрето, В. Рубін, Ю. Олеша.

*Kuzmina O. Y. Olesha's «The Three Fat Men» in V. Rubin's different operatic versions. The article offers a comparative description of two editions of V. Rubin's opera «Three Fat Men» from the point of view of reorienting the composition to child perception. Identify the features of the characters and their functions, focuses on the strengthening of the game, on the means of updating the composition and techniques of cadre drama. The processes of transformation of the genre of traditional opera with heroic-revolutionary motifs, presented in the first edition, to the fairy-tale opera for children (the second edition) are traced.*

Keywords: children's perception, children's opera, version, libretto, V. Rubin, Y. Olesha.

*Стаття надійшла до редакції 13.04.2016*

