



Наиля Валерьевна Насибулина

**ЛЕЙТМОТИВ СМЕХА В ОПЕРЕ
СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА
«ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ»**

В опере Сергея Сергеевича Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» действуют две системы лейтмотивов: музыкальная и литературная. Это обусловлено следующими причинами: Прокофьев – автор и музыки оперы, и либретто; более того, он работал над ними практически одновременно. Прочитируем запись из Дневника: «Как важно самому писать либретто: когда пишешь фразу, уже является и идея музыки» [5, 754]. В результате музыкальные и литературные лейтмотивы в равной степени влияют на драматургию оперы и находятся в гибком взаимодействии между собой. В данной статье речь пойдет о литературных лейтмотивах.

Обратимся к определению: литературный лейтмотив — это «конкретный образ или оборот художественной речи, настойчиво повторяемый в произведении в качестве постоянной характеристики героя, переживания или ситуации, <...> многократно упоминаемая отдельная деталь или слово, служащее ключевым для раскрытия писательского замысла» [3]. В либретто Прокофьева такими настойчиво повторяемыми образами становятся «смех» и «три апельсина», причем идея смеха преобладает. По словам Елены Борисовны Долинской, «образ смеха, несомненно, выступает в опере как ведущий смысловой рефрен,

который постоянно варьируется – в зависимости от идущих событий, ситуаций, от характера того или иного персонажа» [2, 100].

Возникает вопрос: являются ли лейтмотивы либретто оригинальной идеей Прокофьева, или он унаследовал ее из литературных первоисточников? Для ответа сравним первоисточники с текстом Прокофьева.

Сказка о трех апельсинах впервые была опубликована в 1634 году в сборнике «Сказка сказок, или Забава для малых ребят» («Пентамерон») Джамбаттисты Базиле. Затем в 1761 году на основе этой публикации Карло Гоцци написал фьябу – трагикомическую сказку с импровизацией и персонажами комедии дель арте. В XX веке традиции дель арте возродил Всеволод Эмильевич Мейерхольд – в 1912–14 годах он осуществил постановку и создал дивертисмент «Любовь к трем апельсинам» в соавторстве с Константином Андреевичем Вогаком и Владимиром Николаевичем Соловьевым. На основе дивертисмента Мейерхольда Прокофьев в 1918 году написал либретто оперы. Это либретто (включая текст авторских ремарок) мы будем сравнивать только с двумя источниками – дивертисментом Мейерхольда и фьябой Гоцци, так как сказка Базиле слишком сильно от них отличается.

Сравнительный анализ показывает, что оба образа – «смех» и «апельсины» – имеют определяющее значение для сюжета (а значит, повторяются много раз во всех сравниваемых текстах), однако именно Прокофьев придал им вид литературных лейтмотивов. Гоцци и Мейерхольд не ставили себе цели написать художественный текст. Гоцци сделал лишь «разбор по воспоминанию», то есть отчет о постановке своей фьябы, где он описывает, в том числе, реакцию публики. В его тексте нередки повторы слов «смех», «хохот» и т.п. К примеру: «Эта сцена продолжалась около двадцати минут при непрерывном смехе зрителей», или «его *шутовская* и в то же время естественная речь все время

вызывала дружные взрывы *хохота* у зрителей» (курсив наш. – Н. Н.). Такие варианты мы не причисляем к лейтмотивам, так как они не имеют отношения к действию, а лишь показывают внешнюю ситуацию. Примерно так же можно оценить и текст Мейерхольда, который пытался возродить традицию комедии дель арте и реконструировал сценарий для постановки, актуализировав его для своего времени. Прокофьев же писал текст художественного произведения и намеренно использовал слово «смех» в качестве лейтмотива. На это указывает уже обилие самих слов с корнем «сме-». Для наглядности сравним сцену смеха из II акта в вариантах трех авторов – Гоцци, Мейерхольда и Прокофьева (см. таблицу):

Таблица. «Любовь к трем апельсинам». Сравнение сцены смеха у Гоцци, Мейерхольда и Прокофьева

Гоцци	Мейерхольд	Прокофьев
Сцена смеха (I действие) Частота употребления: 2 раза	Сцена смеха (Сцена 4) Частота употребления: 3 раза	Сцена смеха (II действие, II картина) Частота употребления: 8 раз
При виде падения старушонки принц раздражался долгим и звонким смахом и разом излечивался от всех своих недугов. Труффальдино получал награду, а зрители, избавленные наконец от тяжелого впечатления его болезни, хохотали во все горло. Весь двор радовался происшедшему.	Наконец, при падении старушонки, принц издает взрыв смеха , звонкий и длинный. Разом выздоравливает от всех своих болезней. Труффальдино получает награду, и при смехе этого забавного принца зрители, избавленные от угнетения, причиненного нездоровьем этого несчастного, грубо смеются . Весь двор веселится по этому случаю.	Принц поднимается из кресла и начинает смеяться . Смах становится все громче и радостнее. ПРИНЦ (захлебываясь). Какая... смешная... старушонка! ЧУДАКИ (полупрошепотом). Засмеялся... КОРОЛЬ. Засмеялся... ПРИДВОРНЫЕ. Засмеялся! ТРУФФАЛЬДИНО, ПАНТАЛОН, КОРОЛЬ, ПРИДВОРНЫЕ И ЧУДАКИ. Засмеялся Принц! От избытка радости все смеются и порывисто пляшут. Со всего двора пало тяжелое бремя.

В приведенной таблице выделены слова с корнем «сме-», а также один синоним («хохотали»). Мы видим, что Гоцци использует только два таких слова, Мейерхольд – три, а Прокофьев – восемь. При этом у Прокофьева текст каждой сцены расширен по сравнению с его предшественниками, что объясняется, опять-таки, особенностями жанров (либретто с конкретными репликами против отчета и сценария к постановке). Однако это не значит, что количество упоминаний смеха возросло пропорционально с увеличением общего количества слов. Частота употребления слова «смех» и его однокоренных во всем тексте у Прокофьева значительно выше, чем у Мейерхольда и Гоцци¹.

Важнейшее свойство смеховой сферы у Прокофьева – ее двоякий характер. Дело в том, что смеющиеся и говорящие о смехе персонажи оперы многочисленны и разнородны (волшебные, реальные, маски дель арте, театральные критики...). Однако, по существу, всех их можно объединить в две группы, различные по функциям, – *помощников и вредителей* [4, 400]. Одни персонажи помогают Принцу (сначала засмеяться, потом искать апельсины), другие – вредят во всех возможных случаях. К лагерю помощников относятся Труффальдино, Панталон, Челий и Чудаки. К лагерю вредителей – Клариче, Леандр, Фата Моргана, Кухарка, Фарфарелло, Смеральдина и Медики. В данном разделении мы используем метод Владимира Яковлевича Проппа [6, 28, 44]. Выявление двух названных функций имеет фундаментальное значение – на противостоянии помощников и вредителей строится вся драматургия оперы.

Слово «смех» в качестве лейтмотива появляется у большинства персонажей оперы и принимает разные формы, не утрачивая при этом

¹ По нашим подсчетам частота употребления слова «смех», его однокоренных и синонимов (за исключением слов, описывающих реакцию публики) у Гоцци составляет 0,28%, у Мейерхольда – 0,44%, у Прокофьева – 1,00%.

такого важнейшего качества, как *ритуальность*. Именно с ритуальным смехом, как показывает Пропп, связана сказка о царевне Несмеяне и подобные сказочные сюжеты, в числе которых и начальная коллизия «Трех апельсинов». Как указывает Пропп, «смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее» [7, 231]. В такой интерпретации ритуальный смех приобретает космологический масштаб – Пропп приводит несколько архаичных источников, в которых божество создает мир смеясь. Отсутствие или запрет смеха, напротив, рассматривается Проппом как явление, сопутствующее смерти – например, в сюжетах с проникновением живого в царство мертвых. Таким образом, Принц из сказки «Любовь к трем апельсинам» оказывается не просто больным, а как бы безжизненным, «мертвым», и смех не случайно становится единственным лекарством, способным «оживить» его². В этом смысле периодичность, повторяемость лейтмотива смеха тоже приобретает ритуальное значение – как в широком смысле (повтор как воспроизведение архетипов в обрядах), так и в узком (многократные повторные действия как основа обрядов) [10].

Смех всегда сохраняет качество ритуальности, однако имеет разную трактовку у помощников и вредителей. И те, и другие оценивают могущество смеха очень высоко, потому что он служит для воплощения их целей. Помощники стремятся спасти, «оживить» Принца. Реплика Чудаков в первом действии звучит как пророчество: «Принц исцелится, когда он засмеется. / Все засмеются, когда он исцелится». Отметим симметричное строение фразы, которая как бы ставит знак равенства между словами «исцелится» и «засмеется», а также всеобщность оздоровительного смеха («все засмеются»). Ведь в «оживлении» вслед

² В новой постановке оперы «Любовь к трем апельсинам» в Пермском театре оперы и балета использовалась надпись «СМЕХ – ЭТО ЖИЗНЬ!!!», поданная, однако, в ироничном ключе. См. о постановке: [9, 11].

за Принцем нуждается весь народ, хотя по сюжету Принц является единственным больным персонажем. Не зря мотив выздоровления целого королевского двора в сцене смеха присутствует во всех трех версиях сказки: у Прокофьева – ремарка «со всего двора пало *тяжелое время*», у Мейерхольда – «зрители, избавленные от *угнетения*, причиненного нездоровьем этого несчастного, грубо смеются», у Гоцци – «зрители, избавленные наконец от *тяжелого впечатления* его болезни, хохотали во все горло» (курсив наш. – Н. Н.). В сцене смеха лейтмотив приобретает вид междометий, звукоподражающих смеху («ха-ха-ха», «ха!» и т.п.).

Единственный персонаж из лагеря помощников, который не участвует в сцене смеха и вообще ни разу не смеется на протяжении всей оперы – это маг Челий. Данный факт можно объяснить с точки зрения его психологии. Так, рассуждая о людях, которые смеются и не смеются, Пропп указывает: «...Не будут смеяться люди, ... полностью погруженные в какие-либо сложные или глубокие размышления» [7, 26]. Челий не просто «по доброте душевной» помогает Принцу. Он ведет карточную игру с Фатой Морганой, делая ставки на жизни других персонажей, которые, таким образом, становятся управляемыми марионетками в противостоянии добра и зла. А поскольку Челий проигрывает Фате Моргане в карты, и преимущество оказывается не на его стороне, то остальную часть оперы он озабочен тем, чтобы дать колдунье отпор – ему явно не до смеха.

Цель вредителей – убить Принца и захватить престол, их смех можно охарактеризовать как злой. В противоположность «оздоравливающему» смеху злой смех имеет локальное распространение и характеризует отдельных персонажей-вредителей, в первую очередь Фату Моргану, которая, согласно прокофьевской ремарке, «хохочет торжествующим сатанинским смехом».

Обилие разных оттенков лейтмотива образует в опере целый калейдоскоп смеха. Это и требование («оздоровительного смеха»), и отрицание («никогда не засмеется»), и пророчество («Принц исцелится, когда он засмеется»); это смех всеобщий (весь королевский двор) и личный (Фарфарелло); это насмешка добрая (Чудаки) и злая (Леандр); это прямой смех (звукоподражание) и косвенный (когда о нем говорят). Наконец – это постоянная ирония Прокофьева и пародирование им всего и вся.

Во второй половине оперы частота использования лейтмотива смеха резко снижается – остается только злой смех Фаты Морганы и Фарфарелло, а также требование Пустоголовых «хотим не думать и смеяться» (но для действия оно не имеет значения). После первой картины III действия лейтмотив смеха полностью исчезает из оперы и замещается другим – *лейтмотивом апельсинов*. Это объясняется тем, что данная сказка состоит из двух достаточно самостоятельных частей (так же, как сказка о Несмеяне), где смех Принца как бы запускает основной сюжет о поиске апельсинов.

В отличие от лейтмотива смеха, лейтмотив апельсинов не имеет всеобъемлющего характера. В основном он присутствует в лексике Принца (20 раз) и его ближайших помощников – Труффальдино (7 раз), который сопровождает Принца в поисках и разрезает два апельсина, Челия (2 раза), дающего Принцу волшебный бантик и совет, и Чудаков (2 раза), когда они провозглашают название оперы в прологе. У вредителей частота употребления лейтмотива апельсинов еще ниже. Он появляется только у Фаты Морганы (4 раза в момент проклятия) и у Леандра (ехидная реплика «Его апельсин подгнил, и Принцесса вышла черная»).

Несколько слов в заключение. Литературное дарование Прокофьева безусловно оказывало воздействие и на процесс сочинения его

опер. Либретто композитор всегда писал сам, лишь в некоторых случаях допуская соавторство. Однако такая творческая независимость говорит не только о желании контролировать работу над оперой на всех уровнях, но и об идее создать монолитное произведение, в котором музыка и текст неразрывно связаны друг с другом. В подтверждение этого тезиса процитируем запись из Дневника, касающуюся оперы того же периода: «Я сам придумаю инсценировку “Игрока” и сам напишу текст. Это будет лучше, чем кто-либо, ибо *как это будет в музыке я буду придумывать вместе с текстом*. Это будет поворот в оперном искусстве» [5, 518] (курсив наш. – Н. Н.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954.
2. Долинская Е.Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Издательство «Композитор», 2012.
3. Книгин И.А. Словарь литературоведческих терминов. Саратов: Лицей, 2006.
4. Насибулина Н.В. Марш и маршевость в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: Сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 года. / Отв. ред. Т.И. Науменко, А.А. Гундорина, И.С. Захарбекова. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. С. 383–392.
5. Прокофьев С.С. Дневник. 1907–1933: в 2 ч. Paris: sprkfv, 2002. Ч. 1.
6. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001.

7. *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М.: Издательство «Лабиринт», 1999.
8. *Степанов О.Б.* Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». М.: Музыка, 1972.
9. *Штейнбок Э.* Любовь к воображаемым апельсинам. Опера Сергея Прокофьева в постановке Филиппа Григорьяна // Коммерсантъ, № 24 от 11.02.2021. С. 11.
10. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетейя, 1998.
11. *McNeil В.М.* Modernism Meets the Midwest: Prokofiev's A Love for Three Oranges (Thesis). University of Victoria, 2007.
12. *Nisnevich А.* Laughter at the Opera House: the Case of Prokofiev's The Love for Three Oranges. In: Russian Literature. V. 74, I. 1–2, 1 July–15 August 2013. P. 99–117.
13. *Perez А.Н.* A Historical and Musical Analysis of the Characters in the Opera The Love for Three Oranges (Thesis). Denton, 1963.

REFERENCES

1. *Dzhivelegov А.К.* Ital'yanskaya narodnaya komediya [Italian Folk Comedy]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR [USSR Academy of Sciences Publishing House], 1954.
2. *Dolinskaya E.B.* Teatr Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki [Prokofiev's Theatre. Research Essays]. Moscow: Izdatel'stvo "Kompozitor" ["Composer" Publishing House], 2012.
3. *Knigin I.A.* Slovar' literaturovedcheskih terminov [Dictionary of Literary Terms]. Saratov: Licej [Lyceum], 2006.
4. *Nasibulina N.V.* Marsh i marshevost' v opere S. Prokof'eva "Lyubov' k trem apel'sinam" [The March and Marching in S. Prokofiev's "The Love for Three Oranges" Opera]. In: Issledovaniya molodyh muzykovedov:

k 125-letiyu uchebnyh zavedenij imeni Gnesinyh: Sbornik statej po materiam XIII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii studentov i aspirantov, aprel' 2020 goda. [Young Musicologists' Studies: to the 125th Anniversary of Gnesin Education: Articles After the XIII International Science Conference of Undergraduate and Graduate Students, April 2020] / Otv. red. T.I. Naumenko, A.A. Gundorina, I.S. Zaharbekova. Moscow: Izdatel'stvo «Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh» [Gnessin Russian Academy of Music Publishing House], 2020. P. 383–392.

5. *Prokofiev S.S. Dnevnik* [A Diary]. 1907–1933: in two parts. Paris: sprkfv, 2002. Part 1.

6. *Propp V.YA. Morfologiya volshebnnoj skazki* [Morphology of the Folktale]. Moscow: Izdatel'stvo "Labirint" [Labyrinth Publishing House], 2001.

7. *Propp V.YA. Problemy komizma i smekha. Ritual'nyj smekh v fol'klore (po povodu skazki o Nesmeyane)* [On the Comic and Laughter. Ritual Laughter in Folklore (about the Tale of Nesmeyana)]. Moscow: Izdatel'stvo "Labirint" [Labyrinth Publishing House], 1999.

8. *Stepanov O.B. Teatr masok v opere S. Prokof'eva "Lyubov' k trem apel'sinam"* [Masque Theatre in Sergei Prokofiev's "The Love for Three Oranges" Opera]. Moscow: Muzyka [Music], 1972.

9. *Steinbock E. Lyubov' k voobrazhaemym apel'sinam. Opera Sergeya Prokof'eva v postanovke Filippa Grigor'yana* [The Love for Imaginary Oranges. Sergei Prokofiev's Opera in Philipp Grigoryan's Direction]. In: *Kommersant*, № 24, 2021.02.11. P. 11.

10. *Eliade M. Mif o vechnom vozvrashchenii* [Eternal Return]. Saint-Petersburg: Aletejya [Aletheia], 1998.

11. *McNeil B.M. Modernism Meets the Midwest: Prokofiev's A Love for Three Oranges* (Thesis). University of Victoria, 2007.

12. *Nisnevich A.* Laughter at the Opera House: the Case of Prokof'ev's *The Love for Three Oranges*. In: *Russian Literature*. V. 74, I. 1–2, 1 July–15 August 2013. P. 99–117.

13. *Perez A.H.* A Historical and Musical Analysis of the Characters in the Opera *The Love for Three Oranges* (Thesis). Denton, 1963.

