



Лейтмотив смеха в опере Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»

Наиля Валерьевна Насибулина

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,

nasibulina@meloman.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1498-9353>



Аннотация. В опере Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» наряду с музыкальными лейтмотивами большое значение имеют лейтмотивы литературные, появление которых мы объясняем следующими причинами. Прокофьев – автор и музыки оперы, и либретто; более того, он работал над ними практически одновременно (по словам композитора, «когда пишешь фразу, уже является и идея музыки»). Музыкальные и литературные лейтмотивы в равной степени влияют на драматургию и находятся в гибком взаимодействии между собой. Главный из литературных лейтмотивов – смех во всех его проявлениях: это и само слово «смех», и производные от него, и звуки, его изображающие. Смех наделен ритуальным значением. Согласно В.Я. Проппу, наличие смеха означает вступление в жизнь, а его отсутствие или запрет – смерть. Таким образом, Принц из сказки «Любовь к трем апельсинам» оказывается не просто больным, а «мертвым», и смех становится единственным лекарством, способным «оживить» его. Во второй половине оперы лейтмотив смеха замещается лейтмотивом трех апельсинов. Дело в том, что опера (подобно ее литературным источникам – фьябе Карло Гоцци и дивертисменту Всеволода Мейерхольда) состоит из двух достаточно самостоятельных частей: смех Принца как бы запускает основной сюжет о поиске апельсинов. Соединению частей в единое целое способствует главная интрига оперы – постоянное соперничество «помощников» и «вредителей», которые, в соответствии со своими функциями (по Проппу), активно вмешиваются в судьбу Принца.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, опера, «Любовь к трем апельсинам», литературный лейтмотив, Владимир Пропп, ритуальный смех, помощники и вредители

Для цитирования: Насибулина Н.В. Лейтмотив смеха в опере Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 207–217. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-207-217>

Musical Theatre

Original article

The Leitmotif of Laughter in Sergei Prokofiev's the Love for Three Oranges

Nailya V. Nasibulina

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,

nasibulina@meloman.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1498-9353>

Abstract. Along with the musical leitmotifs, Sergei Prokofiev's opera *The Love for Three Oranges* has important literary leitmotifs. This can be explained by the following. Prokofiev was working on music and libretto practically simultaneously (as he himself put it, “you write a phrase, and there comes a musical idea”). Musical and literary leitmotifs have a very sophisticated interaction and an equal contribution to the dramaturgy. The main literary leitmotif is laughter in all possible forms: the word “laughter”, its derivatives and synonyms in different parts of speech along with the sounds of laughter (“ha-ha”, etc.).

The laughter in Prokofiev's opera has a sacramental meaning. Soviet folklorist V. Propp wrote a study called *On the Comic and Laughter*, where he points out that laughter in folklore means an entry into life, whereas its absence or taboo represents death. From this point of view, the Prince in *The Love for Three Oranges* is not only sick—he is actually dead, so the only cure to bring him back to life is laughter.

In the second half of the opera the leitmotif of laughter is replaced with the leitmotif of three oranges. That is because the fairytale consists of two independent pieces, and the Prince's laughter serves as an impetus to launch the main plot of looking for the oranges. Two pieces of the opera form a whole by its key intrigue: a constant confrontation of “the helpers” and “the villains” who, according to their functions (specified by Propp), interfere with the Prince's fate.

Keywords: Sergei Prokofiev, opera, *The Love for Three Oranges*, literary leitmotif, Vladimir Propp, ritual laughter, the helpers and the villains

For citation: Nasibulina N.V. The Leitmotif of Laughter in Sergei Prokofiev's *The Love for Three Oranges* [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznanija / Contemporary Musicology*, 2022, No. 2, pp. 207–217. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-207-217>

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. Прочитав 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 смысловый 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.

