

УДК 792.027.4:78.071.1(470)(092)

DOI 10.34064/khnum2-2508

**Калоян Армен Мігранович**

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
заслужений діяч мистецтв України, старший викладач  
e-mail: iamartman@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-4485-7850

**МАСКА В ПОСТАНОВЦІ ОПЕРИ С. ПРОКОФ'ЄВА  
«ЛЮБОВ ДО ТРЬОХ АПЕЛЬСИНІВ» СХІД-ОПЕРА 2019 Р.**

На сьогодні мистецтвознавство володіє набором «маркерів», що дозволяють атрибутувати стиль певного твору. Стосовно італійської комедії *dell'arte*, до стилістики якої апелює твір С. Прокоф'єва, таким показником є традиція застосування «масок» – і типізованих ампу, і деталей костюму. Однак завдяки роботі режисера ця риса може бути підкреслена або ж знівельована. **Мета статті** – на основі аналізу візуального ряду постановки опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» (СХІД-ОПЕРА, Харків, 2019) визначити смисл і функцію застосування маски в жанрово-сюжетній системі твору. Певна **новизна** дослідження полягає як в розкритті ролі цього режисерського прийому в сучасній постановці твору С. Прокоф'єва, так і в звертанні до спектаклю, який досі не перебував в полі зору науковців. **З'ясовується**, що використання режисером маски при створенні сценічного образу більшості героїв аналізованої постановки дозволяє додатково акцентувати генетичний зв'язок опери з театром *dell'arte*. Лише окремі персонажі з'являються на сцені з відкритим обличчям – Диваки, Маг Челії, Фата Моргана та Кухарка – а саме, ті, наявність яких не передбачена жанровими канонами *commedia dell'arte*, які не «підкорюються» лінії розвитку сюжету, а так чи інакше керують нею. Тобто відсутність маски підкреслює перебування персонажа «над» сюжетом, його активну роль в ньому, значний вплив на розвиток подій. Отже, використання маски має подвійну функцію: демонстрації жанрової генези сюжету та унаочнення ієрархії дійових осіб.

**Ключові слова:** оперна режисура; *commedia dell'arte*; маска; С. Прокоф'єв; «Любов до трьох апельсинів»; К. Гоцці.

**Постановка проблеми.** В умовах сучасного стану розвитку оперного театру, особливо стосовно вистав,

що вже мають досить тривалу історію сценічних втілень, можливою є концептуалізація будь-якої складової режисерського рішення, незалежно від того, наскільки «фундаментальною» та вагомою вона є в традиційних уявленнях. Тим більш важливим є завдання висвітлити засади подібної концепції в науковій площині, зваживши її раціональність з огляду на усталену сценічно-виконавську практику та мистецтвознавчу думку, а також виходячи з фактичного матеріалу. В постановці опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів», здійсненій SXID-OPERA 2019 року<sup>1</sup>, надзвичайно вагома роль належить масці, яка застосовується акторами всіх рівнів – від головних дійових осіб і до персонажів, що перебувають на сцені не більше хвилини. На сьогоднішній день названа вистава не розглядалась науковцями, що зумовлює актуальність обраної теми<sup>2</sup>. Крім того, в поточному році минає століття з моменту прем'єри опери «Любов до трьох апельсинів» (Чикаго, США, французькою мовою), що є додатковим приводом звернутися до цього твору, зокрема до питання втілення в ньому принципів італійської *la commedia dell'arte* в їх сучасній інтерпретації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Зв'язок опери С. Прокоф'єва з традицією театру *dell'arte* виявлений досить давно. Окрім згадок про цей жанр в рецензіях та відгуках на оперні вистави, численні дослідники

---

<sup>1</sup> Диригент-постановник – Дмитро Морозов, режисер-постановник – Армен Калоян, художник-постановник – Алія Байтенова, хормейстер-постановник – заслужений діяч мистецтв України Олексій Чернікін.

<sup>2</sup> Автор статті, як режисер цієї постановки, сподівається, що його особисті спостереження сприятимуть більш глибокому розумінню глядачем ідейно-естетичного аспекту вистави.

розкривали його впливи в опері – в сюжеті, типах персонажів тощо (Степанов, 1972; Porter, 1962; Nisnevich, 2013). Крім того, значною є кількість наукових публікацій, що досліджують вияви естетики *la commedia dell'arte* в драматичному першоджерелі авторства В. Меєрхольда, а також в його викладацькій діяльності (Hoover, 1969; Moody<sup>3</sup>, 1978; Tortosa, 2016; Dragasevic, 2005; Korneeva, 2017). Окрему групу наукових джерел складають публікації, що торкаються безпосередньо театру *dell'arte* (Миклашевській, 1917; Дживелегов, 1954; Величко, 2003 та ін.), а також творчості К. Гоцці та сюжету «Трьох апельсинів» – розглядається роль драматурга власне у створенні театрального цілого (Румянцева, 2016), історичний контекст цього театрального феномену (Starkie, 1924), а також сприйняття творів К. Гоцці в Росії, історія їх вивчення та популяризації (Жилякова, 2017; Поплавская, 2019). В цих дослідженнях можна знайти згадку про «театр масок» як сутнісну рису комедії *dell'arte*, проте власне поняття «маска» трактується як театральне амплуа, образ, знайомий глядачам заздалегідь, рідше – як фізичний об'єкт. Однак відсутні дослідження, де розглядалось би значення використання маски чи її відсутності для виявлення ієрархії персонажів, зокрема в такому «мета-мистецькому» творі, яким є «Любов до трьох апельсинів» (хоча ця риса й проявляється дещо по-різному в казці К. Гоцці та опері С. Прокоф'єва).

**Мета статті** – на основі аналізу візуального ряду постановки опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» SXID-OPERA 2019 р. виявити смисл і функцію

<sup>3</sup> Ця проблема виноситья просто в назву статті – «Vsevolod Meyerhold and the “Commedia dell'arte”».

режисерського прийому застосування маски в жанрово-сюжетній системі твору.

**Методологія.** Поставлена в роботі мета обумовлює застосування таких методів дослідження, як *історико-культурний* – при розгляді культурного контексту «Любові до трьох апельсинів»; *інтерпретаційний* – для виокремлення ключових особливостей постановки твору; *жанрово-генетичний* для виявлення зв'язків опери з комедією *dell'arte*; *порівняльний*, що розкриває риси подібності в обраній для аналізу сценічній постановці твору С. Прокоф'єва до жанрової «моделі» комедії *dell'arte*, як її втілено композитором. Аналіз візуальної частини постановки здійснюється за допомогою методу спостереження; аналіз ієрархічної системи дійових осіб опери в її конкретному режисерському рішенні зумовив використання методу моделювання.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні на музично-театральній сцені існує виражена тенденція до універсализації. Одним з наслідків цього процесу є перенесення характерних жанрових особливостей тих чи інших різновидів драматичного театру на оперну сцену. Це повною мірою стосується й опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» – адже, як комічна опера, вона пов'язана з традиціями театру *dell'arte*, який, на думку Старкі (Starkie, 1924: 57), «поєднав зусилля з духом музики та народив “Opera Buffa”». Підставами для подібного судження вченого є спільна для обох театральних жанрів комічна спрямованість сюжету та активне застосування співу в театрі *dell'arte*. Вказівки на особливий характер зв'язку між театром *dell'arte* та комічною оперою знаходимо й в дослідженнях, пов'язаних з оперою С. Прокоф'єва,

де констатовано, що композитор втілює ключові елементи театру *dell'arte* в жанрі комічної опери: «“Любов до трьох апельсинів” представляє собою спрощену версію *opera buffa* ... включаючи елементи вуличного театру [*commedia dell'arte* – А. К.], вона фактично передбачає демократизацію опери» (Dragasvic, 2005: 124). Разом із тим, в опері С. Прокоф'єва надзвичайно важливою є пародійна складова: пародіюються типи оперного висловлювання героїв, особисті вподобання глядачів тощо – що цілком очікувано і закономірно, адже пародія належить до явищ, що набули особливої популярності саме у ХХ сторіччі (Kostka, 2016: 68).

Однією з головних особливостей комедії *dell'arte* є використання «масок», тобто типізованих персонажів, що регламентовані майже повністю: одяг, мовлення, репертуар жартів та рухів (Tortosa Pujante, 2016: 139). Масок було декілька сотень, проте основних, найбільш розповсюджених – близько десяти (Румянцева, 2016: 51). Важливою рисою системи «масок» було те, що один актор, як правило, грав лише одну маску – що було зумовлено, в тому числі, і необхідністю повністю «злитися» з характером заради можливості вільно імпровізувати, адже одна з сутнісних рис *commedia dell'arte* – належність до типу театру *all'improvviso* (Tortosa Pujante, 2016, 139). Крім того, «маска» є ще й фізичним об'єктом, що закриває обличчя актора, одним із символів театру. О. Степанов, надаючи загальну характеристику опери С. Прокоф'єва, поряд з життєрадісністю та казково-театральною видовищністю вистави, відзначає «кумедні пригоди умовно-маскових персонажів» (1972: 33), таким чином привертаючи увагу до засадничої ролі традиції масок у створенні образів героїв опери.

«У постановці CXID-OPERA маска є важливою деталлю візуального іміджу персонажа: саме її застосування чи незастосування стає важливим фактором, що уможливорює ієрархічну диференціацію дійових осіб та унаочнює належність твору до традицій *commedia dell'arte*. Останнє має бути підкреслене, адже історія суспільного розуміння зв'язків опери С. Прокоф'єва з італійським комедійним театром не є такою вже однозначною: дослідники висловлюють припущення, що однією з причин відсутності її успіху на прем'єрному показі в Чикаго стало те, що традиція *commedia dell'arte* була досить незнайомою в США, як для звичайних глядачів, так і для академічної спільноти; що без знання характерних рис персонажів складно повністю оцінити й пародію людських вад, яка є вагомою складовою стиля опери (Pisani, 1997: 504–506) – тобто, таке знання фактично стає своєрідним «кодом» або «знаком» в семіотичному розумінні, утворюючи «знакові відносини» (Sarbo, 2016: 25). В той же час, у Росії 1910–20 років традиції театру *dell'arte* було актуалізовано завдяки діяльності видатного режисера В. Меєрхольда (Hoover, 1969: 27; Tortosa Pujante, 2016: 144). Сам режисер познайомився з традицією *commedia dell'arte* 1903 р. (Moody, 1978: 861). В сучасній Україні цей театральний «код» зчитується досить великою кількістю глядачів, що й надало підстави для режисерського експерименту в його межах.

М. Пізані, описуючи оперу, вказує на фактично чотирирівневу ієрархію персонажів: «критики» – Трагіки, Коміки тощо – та власне дійові особи, що, в свою чергу, також діляться на «карткову» королівську родину, «джокерів» (Панталон і Труфальдіно) та

магічних персонажів (Маг Челій та Фата Моргана) (Pisani, 1997: 491). Варто зазначити, що між деякими «королівськими» персонажами та «критиками» утворюється певний генетичний зв'язок – Кларіче в Гоцці проголошує себе прихильницею високої трагедії, де «люди кидаються з високих веж», міністр Леандр відповідає комедії зразка К. Гольдоні<sup>4</sup> (Porter, 1962: 529). Тобто, фактично, в даному випадку використовується інтертекстуальність, що також виявляється і в численних згадках «мартелліанських віршів» у негативному контексті – у згадках, рецепція яких має ґрунтуватися на певних знаннях глядача, згідно з теорією когнітивної інтертекстуальності (Karpenko-Seccombe, 2016: 2).

В розглядуваній постановці більшість дійових осіб тією чи іншою мірою «замасковані» – фізично маски закривають обличчя німих персонажів, таких як солдати, що раптом маршують через пустелю, та пожежник, що на вимогу Диваків подає Принцесі Нінетті води. В обох випадках очевидним є елемент абсурду, використаний С. Прокоф'євим та постановником – адже зрозуміло, що жоден з таких персонажів не може з'явитися в пустелі. Значно більше дійових осіб мають товстий шар театрального гриму, зазвичай білого кольору, що утворює чіткий овал (у чоловічих героїв ніби «поверх» цього намальовані бороди та вуса), з різким переходом до «ненафарбованої» частини обличчя. Таким чином, утворюється аналогія до звичної театральної маски.

Лише деякі персонажі не мають ані маски, ані підкресленого гриму, і кожного разу це рішення має

---

<sup>4</sup> Вкрай цікаво те, що персонаж, якого в казці К. Гоцці асоціюють з комедією *dell'arte* – Брігела – відсутній в опері С. Прокоф'єва.

окрему мотивацію. Серед них – група Диваків, що таким чином відмежовуються від Трагіків, Коміків, Ліриків та Порожньоголових. Причина цього рішення полягає в тому, що саме Диваки є найбільш активними учасниками сюжету, попри те, що вони активно застосовуються і для показу «театру в театрі» – тобто фактично ця група є медіатором між мета-театральним та сюжетним вимірами. Таким чином підкреслюється «влада», що її мають Диваки над розгортанням сюжету – наприклад, рятуючи Принцесу чи поневолюючи Фату Моргану у вежі.

Крім Диваків, масок не носять Маг Челій та Фата Морганана, що має своє пояснення в традиціях театру *dell'arte* – адже хоча чародії й могли бути включені до числа дійових осіб (так, в «L'Arbore Incantato» – «Зачарованому дереві», пасторалі Фламіно Скали, є чарівник Сабіно) (Violi, 1969), протистояння двох магічних фігур не ставало – як в «Любові до трьох апельсинів» – сюжетотворчим фактором чи приводом до фантастичних сцен (в ремарках С. Прокоф'єва фігурує «кабалістична завіса»). Отже, саме відсутність такої пари персонажів та їх відносин в театрі *dell'arte* і зумовлює «незамаскованість» їхніх облич. Крім того, подібно до Диваків, вони мають значний вплив на розвиток сюжету, і цей вплив є не «раціональним», а дає несподівані магічні «поворототи», що порушують умови світу, в якому існує сюжет (наприклад, коли Маг Челій дає героям чарівний бантик, що «ламає» очікувану лінію розвитку подій, дає можливість «зробити неможливе»).

Цей бантик сюжетно пов'язаний з останнім персонажем без маски, а саме – з Кухаркою. Її образ має глибокі зв'язки з традицією театру *dell'arte*: по-перше, це слуга,



типова для комедії фігура; по-друге, її показано явно гротесково – а гротеск був важливою рисою *commedia dell'arte* (Starkie, 1924: 69); по-третє – змалювання жіночого персонажу актором-чоловіком також було досить розповсюдженим в італійському театрі, хоча й не обов'язковим<sup>5</sup>. Проте в опері Кухарка є не просто однією з дійових осіб, вона – охоронець головного скарбу, трьох апельсинів, вона ж має колосальний сюжетний вплив, розв'язуючи дилему: чи вбити Принца і Труфальдіно, чи відволіктися на бантик та дати місії завершитися успішно. Крім того, Кухарка є й найбільш грізним персонажем опери – в тексті згадується смертельна небезпека її ложки, і в постановці ця ложка є найбільш величезною зброєю, показаною на сцені – більшою за меч, яким Труфальдіно розрізає апельсини (гіганти в сцені веселощів б'ються без палиць, не зважаючи на вказівки клавіру, солдати в пустелі також не мають зброї). Вкажемо й на те, що саме образ Кухарки серед всіх інших найбільшою мірою виявляє умовність дійства – тобто, цей персонаж перебуває «над дією» і в розумінні вагомості свого впливу на перебіг подій, і в якості засобу акцентуації комедійності, що порушує сюжетну логіку.

Зовнішній вигляд більшості дійових осіб також відповідає естетиці театру *dell'arte*. Так, весь комплекс персонажів «королівської» групи має стилістично однакове вбрання, витримане у «блазенській» манері, що повною мірою відповідає очікуванням глядача, з урахуванням витоків сюжету в чарівній казці К. Гоцці. Такий самий вигляд мають всі групи «критиків», окрім Диваків,

<sup>5</sup> Застосування *basso profundo* для Кухарки розглядається як типовий зразок гумору С. Прокоф'єва (Mitchell, 1956: 22).

вдягнених в сучасні костюми з краватками-метеликами. Проте, костюмерні рішення образів різних героїв мають і свої відмінності, зазвичай пов'язані з їхнім статусом, що очевидно уже в першій сцені. В ній використано симетричне розташування персонажів: по краям сцени – дві групи лікарів, ближче до центру – солдати-вартові, по центру – Король і Панталон перед троніом. Одяг Короля відрізняється не лише золотим кольором, а й більшою складністю, завдяки додатковому декоруванню та наявності атрибутів влади – корони, хутру на плечах та діамантів на одязі. Форма солдат нагадує давньоримську, що сповна відповідає історичній комедійно-фарсовій спрямованості, характерній і для опери, і для постановки, що розглядається. До «італійського контексту» повертає зовнішній вигляд докторів: вони вдягнені в костюми, що повністю відтворюють одяг Чумного Доктора: довгий чорний плащ та маска, що нагадує дзьоб; Чумний Доктор (*Il Medico della Peste*) є одним з типових героїв театру *dell'arte* (Killinger, 2005: 95).

Наступним на сцені з'являється Труфальдіно (типовий для К. Гоцці та К. Гольдоні «варіант» Арлекіна). З огляду на підкреслено комічну суть цього персонажа, його вбрання не має «елегантних» складок, як у Короля чи Панталона – натомість на животі міститься контрастна нашивка, на якій, в свою чергу – три червоних об'ємних «гудзика», в червоний же колір пофарбоване й волосся. Важливим фактором диференціації персонажів стає також їхня статура: Труфальдіно – найнижчий та найгладкіший з трьох, що також підкреслює його комічну природу.

В другій картині (сцена гри в карти) костюмерне рішення відступає від традиції театру *dell'arte*. Маг Челій

постає в подобі римського легіонера, з типовим плюмажем на шоломі. Проте це не є стилізацією: умовність дійства підкреслюють комічні «авіаторські» окуляри Челія. Вбрання Фати Моргани не викликає «мілітаристських» асоціацій: найбільш важливий його елемент – ріг, що одразу дає натяк на інфернальну сутність персонажа. Образи прислужників кожного з чародіїв одночасно і акцентують комічне, і візуально маркують «сторони» (добро і зло), до яких належить кожен маг. За Мага Челія грають такі самі солдати, як ті, що охороняли трон у попередній картині – проте манера їхньої сценічної поведінки вкрай віддалена від військової виправки, адже вони присідають від страху, коли програють. Фата Моргана керує істотами у вбранні, що не складається в цілісну картину – вони вдягнені у шоломи з дзьобами (що нагадують Докторів), а їхні штани виготовлено з легкої та об'ємної тканини на східний манер – що також не є випадковим, адже включення «спектру образів» Сходу до лексики театру *dell'arte* було досить розповсюдженим явищем (Fulchignoni, 1990: 33). Оригінальним рішенням цієї постановки є виокремлення хору в самостійну групу, що стоїть подібно до академічного хору, в однаковому темному одязі та з нотними теками. Асоціація з останнім лише посилюється завдяки використанню сценічного реквізиту, що в даному випадку нагадує орган.

В третій картині показано ще трьох дійових осіб, чії образи також витримані в казково-карнавальній стилістиці. Міністр Леандр вдягнений в сіре, що, з одного боку, символізує його статус через аналогію зі сріблом (він має владу, але підкорюється Королю в золотому вбранні), а з іншого – передає його безвольність, створює образ

«сірості». Цим Леандр суттєво контрастує з Кларіче, що показана вдягнуеною в яскраве фіолетово-зелене вбрання з розкішним хутром. «Арапка Смеральдіна» – єдиний з персонажів, хто має грим не білого, а коричневого кольору – відповідно до кольору її шкіри. В такому ж екзотичному дусі вирішено і її вбрання – яскраве та широке, з великою кількістю золотих прикрас, попри те, що вона є служанкою.

Принц у розгляданій постановці є єдиним героєм, що змінює своє вбрання (навіть Фата Моргана не перевдягається протягом вистави) – вперше він показаний у білій білизні (задля передачі образу безнадійно хворого); у своїй подорожі за апельсинами він вдягнений подібно до Короля, але з більшим хутровим «шлейфом». Таким чином показаний перехід між його станами: апатією та активною діяльністю (хоча б і спричиненою злими чарами). Зміна одягу відповідає фундаментальному «зламу» сюжету: Л. Тукова (2013: 61) відзначає, що саме з моменту початку пошуку трьох апельсинів починається друге драматургічне коло опери (першим стає історія «хвороби» Принца).

Образ диявола Фарфарелло вирішений скоріше в казково-комедійному стилі, ніж в інфернальному – на його суть вказують лише невеликі роги на шоломі (подібно до «оздоблення» Фати Моргани) та полум'яний фон.

Образ Кухарки показує величезну роль кольорової координації: сама вона, у відповідності до гротескової природи цього характеру, вбрана в яскраво-рожевий фартух поверх лицарських лат. І бантик, що рятує Труфальдіно, за своїм кольором точно відповідає фартуху – ніби цей бантик є невід'ємною частиною самої Кухарки,

тим, чого не вистачало, аби врівноважити лицарські обладунки.

Всі три Принцеси вдягнені однаково: верхню частину їхнього костюму ніби взято з білих суконь, а нижня є точною копією штанів тих істот, які очолювала Фага Моргана в картковому двобої з Магом Челієм. Таке вбрання підкреслює «подвійну» природу казкових красунь: це і Принцеси, і фантастичні істоти, «внесені» до сюжету злою чародійкою. Дослідники зазначають, що три апельсини (відповідно – три Принцеси) є не тільки центральним елементом казкового сюжету, але мають ще й непересічну значимість в мета-театральній складовій твору: «Три апельсини алегорично репрезентують три театральні жанри: комедію, трагедію та імпровізовану комедію<sup>6</sup> ... Пошуки Принцом зачарованих апельсинів є подвійною алегорією: “оживлення” К. Гоцці традиції комедії *dell'arte*, задля повернення до життя італійського комічного театру, та еволюції Принца – як глядача: від пасивного спостерігача до критично продуктивного члена аудиторії» (Korneeva, 2017: 145).

З огляду на це твердження можна виявити символічне значення головного предмету постановки – величезного апельсина. Для К. Гоцці згадані три жанри істотно розрізняються, аж до опозиції (комедія – трагедія); сьогодні ж, з історичної дистанції, переважає об'єднувальна тенденція під загальним уявленням про італійську театральну традицію – отже, апельсин лише один.

---

<sup>6</sup> Тобто, комедію *dell'arte*. Початковими назвами цього жанру також були «*la commedia a soggetto*» і «*la commedia all'improvviso*», обидві ці назви підкреслювали, що «...вистави... йшли без тексту, написаного повністю автором; що актори цей текст імпровізували, тобто створювали його ось тут на очах у глядачів; і що в основі п'єси лежав сценарій (*il soggetto*)» (Дживелегов, 1954: 86).

Інших предметів, що з'являються на сцені, вкрай небагато, як і власне декорацій. Сценічний простір є доволі обмеженим, задня та бокові стіни мають «індустріальний» вигляд завдяки металевій обшивці (задня стіна іноді виступає в якості фону для проектору). Царський трон є мультифункційним: він то слугує ліжком для хворого Принца, то перетворюється на стіл для гри в карти Мага Челія та Фати Моргани, то на реквізит, що зображує орган для «хору», то на фонтан в сцені видовищ, то стає своєрідним «помостом» для виклику диявола Фарфарелло, то його «органи труби» в збільшеному вигляді проєкуються на задній фон. Окрім апельсина-символу і трону, в постановці є ще лише один предмет декорації – сходи, що висувуються з бокових стін. Вони переважно пов'язані з образами чародіїв: праворуч – сторона Мага Челія, ліворуч – Фати Моргани, що підкреслює полярність цих персонажів у розвитку сюжету. Щоправда, інші герої теж не ігнорують цих сходів: на лівих Принц з Труфальдіно намагаються схватися від Кухарки (ніби під захист чарівниці, яка мусить допомагати героям в їхній справі); на правих («територія добра») під час веселощів перебувають Король, Принц та Кларіче. Загалом, використання реквізиту й сценічного оформлення є досить мінімалістичним, що узгоджується з умовами побутування театру *dell'arte*, що просто не міг мати розкішних декорацій. Не декорацією, але важливим «знаковим» предметом реквізиту у відеоряді вистави є «втілена» й збільшена кардіограма Принца. Її нерівність наочно демонструє невтішний стан хворого на «непереборне іпохондричне явище» (в оригіналі – «*непреодолимое ипохондрическое явление*»): солдати розтягують її на відстань кількох метрів, а коли Панталон

бере її з рук лікарів, то ніби згинається під її вагою. Таке сценічне рішення є прикладом гіперболізації, яка, за думкою О. Степанова, характерна взагалі для способу показу переживань героїв з тяжінням до пародіювання, коли відчуття не «виражаються», а «зображуються» (1972: 53).

Важливою також є інтерпретація сценічного простору як переважно плаского, майже двомірного. Лише іноді одні актори (чи трон у його множинних трансформаціях) розташовані за кимось або чимось, а єдиним випадком використання близького й дальнього планів є сцена викрадення апельсинів Принцом, яка відбувається під самою задньою стінкою сцени, поки Труфальдіно відволікає Кухарку. Окрім цього епізоду, дій, що відбуваються паралельно, немає. Цим атрибутика сценічного простору розгляданої постановки значно відрізняється від передбачуваної В. Меєрхольдом якості перспективності (Possner, 2015: 377); єдиним збігом є відведення бокового простору для чародіїв.

**Висновки.** Постановка опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» на сцені CXID-OPERA вирізняється активним використанням традиційних жанрових рис театру *commedia dell'arte*, що відповідає походженню сюжету опери з казкової комедії К. Гоцці. Одним з головних факторів, що засвідчує належність твору до традиції театру *dell'arte*, є використання масок у більшості персонажів. Втім, це не є спробою стилізації, адже використовуються лише окремі елементи стилістики італійського імпровізаційного театру, поєднані з іншими атрибутами, в тому числі з тими, що зумовлені мета-театральною спрямованістю опери.

У виставі CXID-OPERA маска, крім акцентування жанрової природи джерела оперного сюжету,

використовується і для унаочнення функцій дійових осіб твору. Лише деякі персонажі виходять на сцену з відкритим обличчям – Диваки, Маг Челій, Фата Моргана та Кухарка – саме ті, наявність яких не передбачена жанровими вимогами *commedia dell'arte*, та які не «підкорюються» лінії розвитку сюжету, а так чи інакше керують нею, активно впливають на розвиток подій. Тобто відсутність маски (або відповідного гриму) підкреслює перебування персонажа «над» сюжетом, його активну творчу роль в ньому. Костюмерне рішення образів цих героїв теж відрізняється від такого в переважній більшості персонажів, які представлені в казково-комічному вигляді, чим також підкреслюється походження сюжету опери з ф'яби К. Гоцці. В кожному випадку зовнішній контраст обумовлений сутністю персонажа та його значенням в сюжеті (наприклад, сучасний одяг Диваків дозволяє сприймати їх як віддзеркалення намірів глядачів, які дивляться оперу). Отже, використання маски в спектаклі має *подвійну функцію*: демонстрації жанрової генези сюжету та наочного втілення ієрархії дійових осіб опери.

Декорації та реквізит вистави нечисленні: єдиний предмет, використаний не через абсолютну сюжетну необхідність – кардіограма Принца. Різноманітність сценічних об'єктів збільшують трансформації королівського трону, який щоразу набуває різних форм, залишаючись завжди пізнаваним. В цьому принципі «обмеження» сценічних реквізитів також можна побачити відбиття традицій *commedia dell'arte*, тих реалій, в яких існували ці театри.

**Перспективи дослідження** полягають у подальшому вивченні впливу естетики італійського театру *commedia dell'arte* на оперні постановки – і «Любові до трьох



апельсинів», і інших творів, серед них таких, що безпосередньо втілюють традиції «театру масок» (наприклад, «Паяци» Р. Леонкавалло).

### ЛІТЕРАТУРА

- Величко, Ю. (2003). Про типологічні ознаки комедії dell'arte. *Український театр*, 5–6, 4–7.
- Дживелегов, А. К. (1954). *Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte*. Москва: Издательство Академии наук СССР.
- Жилякова, Э., Буданова, И. (2017). А. Н. Островский и Карло Гоцци (С. Gozzi). *Вестник Томского государственного университета*, 417, 13–20, DOI: 10.17223/15617793/417/2.
- Миклашевский, К. (1917). *La commedia dell'arte, или Театръ итальянскихъ комедиантовъ XVI, XVII и XVIII столѣтій*. Санкт-Петербургъ: Изд. Н. И. Бутковской [тип. «Сиріусъ»].
- Поплавская, И., Эфендиева, Н. (2019). Итальянская литературная сказка в русской критической рецензии XIX–XXI вв. (Дж. Базиле, К. Гоцци, К. Коллоди, Дж. Родари). *Вестник Томского государственного университета*, 2019, 442, 52–60, DOI: 10.17223/15617793/442/6
- Румянцева, О. (2016). «Любовь к трём апельсинам». Театральная мистификация Карло Гоцци. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, 2, 48–58.
- Степанов, О. Б. (1972). *Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»*. Москва: Музыка.
- Тукова, Т. В. (2013). Опера С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и театр В. Мейерхольда. *Музыкальное искусство*, 13, 57–68.
- Dragasvic, D. (2005). *Meyerhold, Director of Opera: cultural change and artistic genres*. (Doctoral thesis). Goldsmiths, University of London. London.
- Fulchignoni, E., & Crowley, U. (1990). Oriental Influences on the Commedia dell'Arte. *Asian Theatre Journal*, 7(1), 29–41, doi:10.2307/1124035
- Hoover, M. (1969). A Mejerxol'd Method? – Love for Three Oranges (1914–1916). *The Slavic and East European Journal*, 13(1), 23–41, doi:10.2307/306621
- Karpenko-Seccombe, T. (2016). Intertextuality as Cognitive Modelling. *English Text Construction*, 9(2), 244–267, <https://doi.org/10.1075/etc.9.2.02kar>
- Killinger, C. (2005). *Culture and customs of Italy*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Korneeva, T. (2017). Entertainment for Melancholics: The Public and the Public Stage in Carlo Gozzi's L'Amore delle tre melarance. In Korneeva T., Gvozdeva K., & Ospovat K. (Eds.), *Dramatic*

- Experience: The Poetics of Drama and the Early Modern Public Sphere(s)*, (pp. 140–171). Leiden; Boston: Brill, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76w7w.11>
- Kostka, V. (2016). Linda Hutcheon's Theory of Parody and Its Application to Postmodern Music. *AVANT. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard*, VII(1), 67–73. DOI: 10.26913/70102016.0111.0003
- Mitchell, D. (1956). Prokofieff's "Three Oranges": A Note on Its Musical-Dramatic Organisation. *Tempo*, 41, new series, 20–25, <http://www.jstor.org/stable/943743>
- Moody, C. (1978). Vsevolod Meyerhold and the "Commedia dell'arte". *The Modern Language Review*, 73(4), 859–869, doi:10.2307/3727599
- Nisnevich, A. (2013). Laughter at the Opera House: The Case of Prokofiev's The Love for Three Oranges. *Russian Literature*, 74(1–2), 99–117, <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2013.10.005>
- Pisani, M. (1997). "A Kapustnik" in the American Opera House: Modernism and Prokofiev's "Love for Three Oranges". *The Musical Quarterly*, 81(4), 487–515, <http://www.jstor.org/stable/742283>
- Porter, A. (1962). Prokofiev's Early Operas: The Gambler. The Love of Three Oranges. *The Musical Times*, 103(1434), 528–530, doi:10.2307/948369
- Possner, D. (2015). Baring the Frame: Meyerhold's Refraction of Gozzi's Love of Three Oranges. *Theatre Survey*, 56, 3, 362–388, <https://doi.org/10.1017/S0040557415000307>
- Sarbo, J. J., Yang, J. H. (2016). Vitalizing Semiotics. In Baranauskas M., Liu K., Sun L., Neris V., Bonacin R., Nakata K. (Eds). *Socially Aware Organisations and Technologies. Impact and Challenges. ICISO 2016. IFIP. Advances in Information and Communication Technology*, vol. 477, 25–34. Springer, Cham, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-42102-5\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-319-42102-5_3)
- Secombe, T. (2016). Intertextuality as cognitive modelling. *English Text Construction*, 9, 244–267, doi:10.1075/etc.9.2.02kar.
- Starkie, W. (1924). Carlo Goldoni and the "Commedia Dell'Arte". *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature*, 37, 53–86, <http://www.jstor.org/stable/25515916>
- Tortosa Pujante, B. (2016). La commedia dell'arte en Rusia: Gozzi y Meyerhold en una encrucijada escénica. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 13, 137–146, <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/243111>
- Violi, U. J. (1969). [Review of *Scenarios of the Commedia dell'Arte: Flaminio Scala's Il Teatro delle favole rappresentative*, by H. F. Salerno]. *Italica*, 46(2), 197–200, <https://doi.org/10.2307/477955>

**Armen Kaloyan**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,

Merited Art Worker of Ukraine, Senior lecturer

e-mail: iamartman@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4485-7850

**A MASK IN THE PRODUCTION OF S. PROKOFIEV'S OPERA  
"THE LOVE FOR THREE ORANGES" AT CXID-OPERA IN 2019**

**Statement of the problem.** *In the practice of modern theatre, particularly in the performances that have long-lasting history of production, any component of director's vision might be conceptualized, regardless of how important it might be seen traditionally. Thus, it becomes even more important to highlight main principles of such conception, to prove its rationality on the basis of both scholars' works and real-life performance tradition. In the production of S. Prokofiev's opera "The Love for Three Oranges" at CXID-OPERA (Kharkiv, 2019; chief conductor – D. Morozov, stage director – A. Kaloyan, artistic director – A. Baitenova, chief choirmaster – O. Chernikin), an extremely important role belongs to masks which are used by actors of all levels, from the protagonist to the characters who are on stage for no more than a minute. Analysis of recent researches demonstrates that S. Prokofiev's "The Love for Three Oranges" has been studied thoroughly both in the composer's homeland and abroad, especially given it was premiered in the USA. Scholars' attention has also been brought to V. Meyerhold's interpretation of C. Gozzi's fairy-tales, including his director's version of "The Love for Three Oranges". The multiple relationship between S. Prokofiev's opera and la commedia dell'arte as well as the very phenomena of Italian theatre have been examined. However, there is no research on how the use or refusal to use masks might influence a production and how it helps to establish a hierarchical relation between the characters. The purpose of the article is to identify the meaning and function of the use of masks in the genre-plot system of S. Prokofiev's opera "The Love for Three Oranges" in CXID-OPERA's production based on its visual imagery analysis. Results and conclusions. It is found out that the director's use of the mask in creating the stage image of most of the characters allows him to further emphasize the genetic relation of the opera to la commedia dell'arte. Only a few characters appear on stage with an open face – Ten "Ridicules" (Crank), Magician Tchelio, Fata Morgana and La Cuisinière (Cooky) – namely, those whose presence is not provided by the genre canons of la commedia dell'arte, those who do not "bow" to the plot-line but who are in control of it so or otherwise. The costumes of these characters differ from the outfit of the rest; in each case this contrast is conditioned by the character's status and its role in the plot (for instance, Les Ridicules are the only ones wearing modern-day suits with bowties which allow to comprehend them as a mirroring of the spectators who watch the opera at a given moment).*

*Thus, the use of a mask has a dual function: to demonstrate the genre genesis of the plot and to illustrate the hierarchy of the opera characters.*

**Key words:** opera directing; commedia dell'arte; mask; S. Prokofiev; "The Love for Three Oranges"; C. Gozzi.

## REFERENCES

- Dragasvic, D. (2005). *Meyerhold, Director of Opera: cultural change and artistic genres*. (Doctoral thesis). Goldsmiths, University of London. London [in English].
- Dzhivelegov, A. K. (1954). *Italian folk comedy. Commedia dell'arte*. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR [in Russian].
- Fulchignoni, E., & Crowley, U. (1990). Oriental Influences on the Commedia dell'Arte. *Asian Theatre Journal*, 7(1), 29–41, doi:10.2307/1124035 [in English].
- Hoover, M. (1969). A Mejerxol'd Method? – Love for Three Oranges (1914–1916). *The Slavic and East European Journal*, 13(1), 23–41, doi:10.2307/306621 [in English].
- Karpenko-Seccombe, T. (2016). Intertextuality as Cognitive Modelling. *English Text Construction*, 9(2), 244–267, <https://doi.org/10.1075/etc.9.2.02kar> [in English].
- Killinger, C. (2005). *Culture and customs of Italy*. Westport, Conn.: Greenwood Press [in English].
- Korneeva, T. (2017). Entertainment for Melancholics: The Public and the Public Stage in Carlo Gozzi's L'Amore delle tre melerance. In Korneeva T., Gvozdeva K., & Ospovat K. (Eds.), *Dramatic Experience: The Poetics of Drama and the Early Modern Public Sphere(s)*, (pp. 140–171). Leiden; Boston: Brill, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76w7w.11> [in English].
- Kostka, V. (2016). Linda Hutcheon's Theory of Parody and Its Application to Postmodern Music. *AVANT. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard*, VII(1), 67–73. DOI: 10.26913/70102016.0111.0003 [in English].
- Miklashevsky, K. (1917). *La commedia dell'arte, or Theater of Italian Comedians of the XVI, XVII and XVIII centuries*. St. Petersburg: Izd. N. I. Butkovskoy [tip. «Sirius"»] [in Russian].
- Mitchell, D. (1956). Prokofiev's "Three Oranges": A Note on Its Musical-Dramatic Organisation. *Tempo*, 41, new series, 20–25, <http://www.jstor.org/stable/943743> [in English].
- Moody, C. (1978). Vsevolod Meyerhold and the "Commedia dell'arte". *The Modern Language Review*, 73(4), 859–869, doi:10.2307/3727599 [in English].
- Nisnevich, A. (2013). Laughter at the Opera House: The Case of Prokof'ev's The Love for Three Oranges. *Russian Literature*, 74(1–2), 99–117, <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2013.10.005> [in English].
- Pisani, M. (1997). "A Kapustnik" in the American Opera House: Modernism and Prokofiev's "Love for Three Oranges". *The Musical Quarterly*, 81(4), 487–515, <http://www.jstor.org/stable/742283> [in English].

- Poplavskaya, I., Efendieva, N. (2019). The Italian Literary Fairy Tale in the Russian Reception of the 19th–21st Centuries (Giambattista Basile, Carlo Gozzi, Carlo Collodi, Gianni Rodari). *Newsletter of Tomsk State University*, 442, 52–60. DOI: 10.17223/15617793/442/6 [in Russian].
- Porter, A. (1962). Prokofiev's Early Operas: The Gambler. The Love of Three Oranges. *The Musical Times*, 103(1434), 528–530, doi:10.2307/948369 [in English].
- Possner, D. (2015). Baring the Frame: Meyerhold's Refraction of Gozzi's Love of Three Oranges. *Theatre Survey*, 56, 3, 362–388, <https://doi.org/10.1017/S0040557415000307> [in English].
- Rumyantseva, O. (2016). "The Love for Three Oranges": Carlo Gozzi's Theatrical Mistification. *Theatre. Painting. Cinematography. Music*, 2, 48–58 [in Russian].
- Sarbo, J. J., Yang, J. H. (2016). Vitalizing Semiotics. In Baranauskas M., Liu K., Sun L., Neris V., Bonacin R., Nakata K. (Eds). *Socially Aware Organisations and Technologies. Impact and Challenges. ICISO 2016. IFIP. Advances in Information and Communication Technology*, vol. 477, 25–34. Springer, Cham, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-42102-5\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-319-42102-5_3) [in English].
- Secombe, T. (2016). Intertextuality as cognitive modelling. *English Text Construction*, 9, 244–267, doi:10.1075/etc.9.2.02kar [in English].
- Starkie, W. (1924). Carlo Goldoni and the "Commedia Dell'Arte". *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature*, 37, 53–86, <http://www.jstor.org/stable/25515916> [in English].
- Stepanov, O. B. (1972). *Theatre of masks in S. Prokofiev's opera "The Love for Three Oranges"*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Tortosa Pujante, B. (2016). La commedia dell'arte en Rusia: Gozzi y Meyerhold en una encrucijada escénica. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 13, 137–146, <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/243111> [in Spanish].
- Tukova, T. V. (2013). Prokofiev's opera «The Love for Three Oranges» and V. Meyerhold's theatre. *Musical art*, 13, 57–68 [in Russian].
- Velychko, Yu. (2003). On the typological features of comedy dell'arte. *Ukrainian Theater*, 5–6, 4–7 [in Ukrainian].
- Violi, U. J. (1969). [Review of *Scenarios of the Commedia dell'Arte: Flaminio Scala's Il Teatro delle favole rappresentative*, by H. F. Salerno]. *Italica*, 46(2), 197–200, <https://doi.org/10.2307/477955> [in English].
- Zhilyakova, E., Budanova, I. (2017). A. N. Ostrovsky and C. Gozzi. *Newsletter of Tomsk State University*, 417, 13–20. DOI: 10.17223/15617793/417/2 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15 вересня 2021 р.