



УДК 78.071.1(470)

**Панасюк В. Ю.**

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

**«Постой, не гони лошадей...»: про особливості функціонування тварин у спектаклях оперного театру**

## АНОТАЦІЯ

**Панасюк В. Ю. «Постой, не гони лошадей...»: про особливості функціонування тварин у спектаклях оперного театру** ■ У представленій роботі в системі координат семиотичної науки про специфіку мистецьких кодів і комунікативної теорії з'ясовується питання про особливості використання та функціонування в оперній виставі тварин як одного з візуальних компонентів театрального-музичного тексту. Розширення мовного ресурсу за рахунок тварин провокується самою мовною специфікою опери, де передбачено одночасне використання музичного, вербального, візуального та пластичного кодів. Доводиться, що «тваринний» компонент, як і будь-який інший, в структурі оперної вистави «виконує свої особливі функції»: декоративні, кодово дезорієнтувальні, інтертекстуальні та метафоричні. Ці функції визначаються на основі аналізу прикладів із сучасної постановочної практики, де одночасно з успішним використанням «тваринного» компоненту спостерігаються і порушення театральної комунікації.

■ **Ключові слова:** код, театр, опера, режисер, тварина.

## АННОТАЦИЯ

**Панасюк В. Ю. «Постой, не гони лошадей...»: об особенностях функционирования животных в спектаклях оперного театра** ■ В представленной работе в системе координат семиотической науки о специфике художественных кодов и коммуникативной теории рассматривается вопрос об особенностях использования и функционирования в оперном спектакле животных как одного из визуальных компонентов театрального-музыкального текста. Расширение языкового ресурса за счёт животных провоцируется самой языковой спецификой оперы, где предусмотрено одновременное использование музыкального, вербального, визуального и пластического кодов. Доказывается, что «животный» компонент, как и любой другой,



в структуре оперного спектакля «выполняет свои особенные функции»: декоративные, кодово дезориентирующие, интертекстуальные и метафорические. Эти функции определяются на основе анализа примеров из современной постановочной практики, где одновременно с успешным использованием «животного» компонента наблюдаются и нарушения театральной коммуникации.

■ **Ключевые слова:** код, театр, опера, режиссер, животное.

#### ABSTRACT

**Panasiuk Valeriy ■ “Wait, do not drive horses...”: peculiarities of animals’ functioning in opera performances**

**Objectives.** In the semiotic science coordinate system on the artistic codes specificity and communicative theory, the question about the peculiarities of using and functioning in opera performance of animals as one of the visual components of theatrical-musical text is being discussed.

One of the fundamental provisions of the “open list of various artistic languages” semiotics, used for the artistic encoding of the world, is taken into account (Yu. Lotman). This “open list” is supplemented by elements of the very life (non-artistic sphere). Such an expansion of the artistic resource is provoked by the linguistic specificity of the opera, which involves the simultaneous use of musical, verbal, visual and plastic codes. Therefore, **the aim of this research** is to find out the specifics of the use and functioning of such non-artistic components in the opera, as animals.

**Results.** “Animal element” appearing in opera performance is explained not by the genre “genesis” of the work, not by historical or ethnographic authenticity. The use of animal is motivated solely by the stage director’s concept. As a result, an additional information channel that activates theatrical communication is automatically installed. After all, appearing of animals on the stage as a decorative component traditionally causes public interest. Animals will always be a surprise, and their presence on the stage will require artistic and communicative explanation for the spectators.

However, the use of animals as an additional linguistic component in the structure of the opera text increases some communicative risks. The current of the spectacle can be disturbed by their unpredictable behavior. An element borrowed from the non-artistic sphere draws attention of the public, becomes independent



on the stage, functions not according to the stage rules, but according to the laws of “animal existence”. Automatically all other part text, artistically encoded, repels an alien element, makes it superfluous and “fake”. Natural thing becomes inorganic one.

The theatrical tradition considers animals, also as children, are representatives of one “communicative risk group”; not only because of the possibility of losing control over the scenic situation, but also because the naturalness of their behavior contrasts with the frank “unnatural” actors’ existence, especially in the opera performance. Despite the communicative risks, modern opera directors actively use animals in their productions. Their decisions have different explanations. For example, the director O. Titel explains active use of animals in his opera productions by the need for breaking of communicative stereotypes. In this way, a conceptual approach to understanding the nature of the opera, its ideological essence is realized: opera is the artistic space in which all the components of the world are coordinated and harmonized. In order to detect this “world harmony”, the director is ready to go on a broadcast risk – a risk, which is possible with the use of children and animals.

In a communicative relation, animal in the structure of opera text violates the translation process, provoking the emergence of a disorientation effect. The sender, that is, the stage director of the performance, predicts the appearance of such an effect. This “a conscious obstacle”, which is included in the translated text, must disrupt the perception process, and can be classified as “defamiliarization”. The using of the disorientation component is conditioned not by the text of the opera libretto or the decorative functions, but by that what is traditionally called the “stage director’s concept”. Depending on the concept, animals perform in the structure of musical and theatrical text various communicative and artistic functions.

First, animals traditionally (and nowadays) function as decorative design (**decorative** function). In the historical perspective, this visual and scenic resource replenishes by the elements, the emergence of which in non-artistic sphere is associated with the development of science and technology, the emergence of new information technologies. These are mainly different vehicles and mechanisms: bicycles, motorcycles, tractors, cars, monitors etc.

In other cases, a non-artistic element included in the structure (namely, the animal) performs an **intertextual** function, that is, it reorients the information seeker



to another artistic text (for example, verbal). Such switching helps the public to understand the stage director's concept, makes effective theater communication.

The next "special" function, which animals can perform, when they become an integral part of the modern opera performance, is a metaphorical one. Animals in the appropriate scenic context contribute to visual trope creation, artistically valuable and polysemantic in content.

**Conclusions.** Consequently, the "animal" component, borrowed from the non-artistic sphere, enriches the linguistic resource of opera art. It, like any other, performs its special functions in the structure of the opera: decorative, code-disorientating, intertextual and metaphorical. These functions are determined based on the examples analysis from the current staging practice, in which simultaneously with the successful using of the "animal" component, violations of a theatrical communication are observed.

■ **Key words:** code, theater, opera, stage director, animal.



Ю. Лотман, досліджуючи специфіку різних мистецьких мов, стверджує: «Уявлення про можливість однієї ідеальної мови як оптимального механізму для вираження реальності є ілюзією. Мінімальною структурою, що працює, є наявність двох мов та їхньої нездатності, кожної нарізно, охопити зовнішній світ..»

Уявлення про оптимальність моделі з однією гранично досконалою мовою замінюється на образ структури з мінімально двома, а фактично з відкритим списком різних мов, взаємно необхідних одна одній в силу нездатності кожної окремо виразити світ» [цит. за: 3, с. 43].

Виявляється: «відкритий список різних мов», що застосовуються задля кодування навколишнього світу, доповнюють елементи самого світу, тобто нехудожньої сфери. У цьому випадку таке розширення мистецької абетки провокується мовною специфікою, наприклад, опери, де передбачено одночасне використання музичного, вербального, візуального та пластичного кодів. А тому **метою** статті є з'ясування питання про особливості використання та функціонування в оперній виставі тварин як одного з візуальних компонентів театральнo-музичного тексту.



Варто згадати, що подібні процеси ретельно досліджуються і типологізуються в монографії, присвяченій специфіці взаємодії художнього та нехудожнього в системі театральних комунікацій [6]. Зокрема, обґрунтовується положення про розширення мовного ресурсу та пошуки «виразних засобів» за межами мистецтва взагалі – серед інших абеток світу, внаслідок чого виникає ефект «перенасиченого розчину». Саме цей мовний надлишок, цей перенасичений художній концентрат вже не здатний до інверсування нехудожнього, що з'являється в структурі тексту некодованим елементом. Тоді й спостерігається, як, наприклад, у «великій» опері, нагромадження музичних стилів, сюжетних несподіванок і сценічних чудес, стовпотворіння дійових осіб і... *тварин*. Сучасний вітчизняний музикознавець О. Енська, розглядаючи проблему розширення мовного ресурсу оперного мистецтва в іронічному ключі, стверджує, що «жоден композитор не зможе зафіксувати на нотному папері візерунчастий ритмічний малюнок, що вибиваються копитцями, і жоден інструмент не передасть звучання голосів, що ніжно вібрують» [13, с. 152]. А проте, ресурси музичного коду дозволяють створити інструментальний еквівалент нехудожнього явища, як це робить Дж. Мейєрбер в опері «Дінора» (прем'єра – 4 квітня 1859 р. в паризькому театрі Опера Комік). У лібрето Ж. Барб'є та М. Карре (в його основі – сюжет бретонської легенди) одним з персонажів є коза, яка так і не отримала власної вокальної партії, а тому перебуває на сцені німою.

Правда, це не означає, що коза взагалі не може «здобути» голос на оперній сцені. Варто тільки згадати твори М. Лисенка «Коза-Дерева» (1888, лібрето Дніпрової Чайки) та М. Ковалю «Вовк і семеро козенят» (1939, за мотивами казки Є. Манузарової). В останньому творі впізнання голосу Кози-матері є важливим сюжетотворчим елементом. Німота мейєрберівської тварини пояснюється тим, що можна назвати проявом «жанрової опірності». Серйозність жанру «великої» опери не може допустити на сцені серед інших дійових осіб козу, що співає, але її поява на підмостках може бути виправданою специфікою жанру дитячої опери. Отже, жанрова опірність дає ефект «перенасиченого розчину», який може бути й наслідком реалізації певної художньо-постановчої програми.



В результаті окремі елементи нехудожньої сфери – самого життя – виявляються на сцені художньо неінверсованими, тобто функціонально невмотивованими фактами включення нехудожнього елемента. Цей елемент автономізується: він або відторгається сценічним текстом, або сам «відторгає» сценічний текст. Наприклад, рецензент постановки опери Ф. Галеві «Жидівка» в Academie Royale de Musique (лютий 1835 р.) перебування тварин на сцені називає «найжалюгіднішим спектаклем, який тільки можна було побачити». Ці «бідні коні, що сумно проведені за вуздечку і що бояться впасти в оркестр, ... налякані шумом музики», об'їжджали простір у 60 квадратних футів [14, с. 86].

Елемент, запозичений з нехудожньої сфери, перебирає на себе увагу публіки, стає на підмостках автономним, функціонує не за сценічними правилами, а за законами «тваринного існування». Автоматично весь інший текст, художньо закодований, відторгає чужорідний елемент, робить його зайвим і «фальшивим». Природне стає неорганічним.

Цікаво, що ефект «перенасиченого розчину» не може виникнути, наприклад, у традиційних театрах Сходу – Японії та Китаю. Їхня кодова сталість є своєрідним гарантом стабільності сценічного тексту й ефективності здійснення комунікативного акту. Мовна герметичність забезпечує повне порозуміння між отримувачами та відправниками інформації, яка виявляється абсолютно закритою для «іншого». В умовах же кодової відкритості, зокрема і в бік нехудожньої сфери, виникнення ефекту «перенасиченого розчину» (кодової екстенсивності) може бути показником або кризи жанру, або кризи певної театральної системи. Вона, як виявляється в історичній перспективі, дає різні результати.

По-перше, якщо розглядати кризу «великої» опери як кризу жанрових ресурсів, як «переламний момент» у традиційному використанні художніх кодів, то тоді цілком природним є реформаційний результат – оновлення музичного театру, пов'язане з новаторською діяльністю Р. Вагнера. По-друге, будь-який кризовий стан, котрий сприяє переломові в «перебігу хвороби» з подальшим одужанням, перевіряє організм на міцність і є показником витривалості його імун-



ної системи. «Кодові щеплення» сприяють ставанню на силі оперного організму й підвищують рівень його жанрової опірності. Це забезпечує життєстійкість опери, яку сьогодні так часто випробовують на міцність радикальні режисерські інтерпретації. По-третє, зміцнення жанру відбувається за рахунок ресурсного поповнення одного з його кодів, а саме – візуально-пластичного (приміром, візуально-нарративних засобів кінематографа).

Що ж до представників тваринного світу, то вони й сьогодні – в епоху «високих технологій» – з’являються в оперних виставах.

М. Черкашина-Губаренко у дослідженні, присвяченому сучасному музичному театру світу, підкреслює: «У рамках театрального спектаклю кожен компонент виконує свої особливі функції» [11, с. 13]. Тоді й виникає логічне питання: які ж «свої особливі функції» виконують тварини, стаючи складовим компонентом сучасної оперної вистави? І чи варто режисерові та художнику виганяти на сцену тварин? Чи, можливо, як попередженням, варто скористатися першим рядком одного з віршів М. Черкашиної-Губаренко – «Постой, не гони лошадей...» – і спрогнозувати можливі «небажані» наслідки?

Та постановники разом зі сценографами, ігноруючи комунікативні небезпеки, й до сьогодні «гонять» на сцену тварин, де ті функціонують у якості декораційного оформлення (**декораційна** функція). В історичній перспективі цей візуально-сценічний ресурс поповнюють елементи, виникнення яких у нехудожній сфері пов’язане з розвитком науки і техніки, появою нових інформаційних технологій. Це, головним чином, різні транспортні засоби та механізми: велосипеди, мотоцикли, трактори, автомобілі, монітори тощо.

Наприклад, на сучасній сцені Маріїнського театру (С.-Петербург) йдуть дві вистави, де «живий» кінь і «справжній» автомобіль виконують ту саму декоративну функцію. В опері Дж. Россіні «Подорож до Реймсу, або Готель “Золота лілія”» (режисер-постановник – А. Маратра, художник-постановник – П.-А. Бертола, прем’єра сезону 2004–2005 рр.) граф Лібенскоф з’являється на коні, якого кінний інструктор обережно виводить на сцену за вуздечку. В осучасненій постановці «Фальстафа» Дж. Верді, здійсненій режисером К. Серебренніковим і художником М. Симоновим (прем’єра сезо-



ну 2005–2006 рр.), розлучений Форд в'їжджає на автомобілі. І кінь, і автомобіль у структурі сценічного тексту виконують одну функцію – транспортування дійової особи. Їхнє головне призначення – подати, пред'явити публіці одного з героїв, якого з таким самим успіхом, наприклад, можна було б «підвезти» на мобільній платформі або «спустити» на повітряній кулі. Вибір чотириноного або чотириколісного «друга» залежить або від режисерських уподобань (точніше – від реалізованої на сцені режисерської концепції, від загального художнього задуму), або від постановчих традицій.

Дійсно, в оперному театрі відносно окремих творів сформувалися непорушні традиції, а точніше – постановчо-декораційні кліше. Це стосується, першою чергою, однієї з найпопулярніших опер Дж. Верді. Не без підстав сучасний німецький режисер П. Штайн зазначає: «Ми звикли вважати, що “Аїда” – це масштабне видовище з ефектними декораціями та костюмами, зі статистами, що марширують, бажано навіть зі слонами на сцені. І весь час – forte, forte, forte!» [1].

Розмірковуючи про «Аїду», диригент Ф. Коробов стверджує: вердівський шедевр «прочитаний» не уважно. Начебто всі знають цю оперу, але «насправді пам'ятають труби, слонів, марш, ну, можливо, романс Радамеса» [12]. Отож, сценічна інтерпретація «Аїди» в уяві як шанувальників італійського генія, так і фахівців, пов'язується з масштабністю, що гарантується використанням великогабаритних тварин. Порушуючи цю хибну традицію, режисер П. Штайн і диригент Ф. Коробов інтерпретували оперу на сцені Московського академічного музичного театру імені К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка як камерну: «Всі знають фінал другого акту зі слонами, колісницями, трубами ...

На 70 відсотків «Аїда» складається з градацій тихих відтінків: піано, меццо-піано, максимум меццо-форте. Це інтимна розмова персонажів, їхніх переживань.

Головне – лірична лінія» [12].

Але ось цікавий факт. Незадовго до прем'єри вистави (11 квітня 2014 р.) на сайті театру з'явилася об'ява про те, що дирекція готова придбати або взяти в довгострокову оренду... білого слона,





і що бережливе ставлення до тварини гарантується [9]. При цьому детально перелічувалися всі ті якості, які можливий «претендент» повинен мати. Це повідомлення з'явилося майже одночасно з оголошеннями про кастинг «чоловіків до 45 років» для участі у виставі «Аїда». У такий спосіб у пересічного глядача формувалося уявлення про постановку «масштабного видовища з ефектними декораціями та костюмами, зі статистами, що марширують», і «навіть зі слонами». Але в дійсності це була гра з глядацькими стереотипами, адже оголошення про можливе придбання або оренду білого слона на сайті театру було розміщене незадовго до прем'єри, а саме – 1 квітня.

Ю. Тинянов у статті «Кіно – слово – музика» (опублікованій 1924 р.) порівнює простір театру та кіно. Простір першого він визначає як закритий, строго *обмежений* і *відмежований*: «Хай би як поглиблювати сценічну перспективу, від факту не втечеш: сірникова коробка лож і сцена під скляним ковпаком. Актор зв'язаний цим ковпаком. Він натикається на стіни. (Як жахливо, що в опері ще виїжджають верхи на коні! Кінь тупає ногою, трусить шиєю. Як полегшено всі зітхають, коли нещасну тварину відводять нарешті. А то ще, звідки знати, вискочить з коробки та потрапить ув оркестр)» [10, с. 320].

У цьому ігровому просторі актор «натикається» на стіни, передовсім, на «четверту», яка й визначає специфіку театрального комунікативного акту. Кінь же може звалитися в оркестрову яму та зруйнувати цю саму «четверту», тому що для нього ця умовна перешкода не існує взагалі. Кінь залишається конем, і будь-який сигнал (і на полюсі відправника інформації, і на полюсі її отримувача) може стати тим, що розкодує його поведінку. Тварина може звалитися в оркестр, непередбачено залишивши сцену, або з якихось (тільки їй відомих) причин залишитися на підмостках, своєю присутністю порушуючи подальше транслювання сценічного тексту.

Отже, «тваринно-декораційний» компонент вистави через свою «органічну поведінку» та «непередбачувані реакції» інколи являє собою комунікативну небезпеку. І це стосується не тільки таких великогабаритних тварин, як коні, слони та верблюди, а й дрібніших, зазвичай званих «хатніми улюбленцями».



Т. Гоббі, видатний італійський співак ХХ століття, згадує, що режисер Л. Вісконті до участі в спектаклях «Дона Карлоса» Дж. Верді в театрі Ковент-Гарден (Лондон, 1958 рік) «залучив» породистих собак: «Лукіно вибрав для вистави двох чудових псів (не пам'ятаю точно, шотландської чи ірландської крові). Пси були величезні, з багатьма комірами зі сріблястої вовни, такі сильні, що з ними ледь справлявся молодий чоловік, який вів їх на налігачеві.

Собаки виходили на сцену разом з почтом короля Філіпа, під пронизливим поглядом Бориса Христова [виконавець ролі короля Філіпа II. – *В. П.*]. Але під час репетиції в костюмах, коли Борис із гнівом вимовив фразу: “Ви самі тут, королево?”, більший із собак подивився на нього з цікавістю і, піднявши морду, відповів: “Ваф! Ваф!”.

Жах! На псів наділи намордники та прибрали їх подалі, в глибину сцени, де кожен вечір вони дуріли з великою небезпекою для вистави. Зрештою їхнє перебування на сцені вирішили скоротити; собаки з'являлися з почтом зовсім ненадовго перед виходом короля – на щастя, їх забирали до нашого дуєту» [4, с. 151].

За свідченням Д. Абауліна, у виставах Московського академічного музичного театру ім. К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка за умов використання тварин спостерігаються різні ексцеси, що не залежать від габаритності й слухняності, тобто надресированості, цих своєрідних «акторів». Наприклад, у «Богемі» Дж. Пуччіні (прем'єра 7 січня 1996 р.), за режисерським задумом (постановник – О. Тітель), у першій і четвертій дії з'являються голуби, які одного разу, порушуючи сценічні межі, шниряли у просторі глядачевої зали, не бажаючи повертатися до «богемної» мансарди.

У цьому випадку і в багатьох інших, якими рясніє історія оперного театру, логічним буде звернення до розробленої Х.-Т. Леманом концепції «вторгнення реального» у художній простір сцени. На його думку, «естетично та концептуально реальне в театрі завжди виключалось, однак воно все ж продовжує там бути присутнім» [5, с. 164]. Ця латентна присутність стає явною, за словами Х.-Т. Лемана, «заявляє про себе» лише в моменти накладок, збоїв трансляційного процесу: «І саме у формі цих незграбних помилок (їх безконечно пере-



казують у театральних анекдотах і жартах...) вторгнення реальності в театральну виставу інколи тематизується» [5, с. 164].

Процес, названий Х.-Т. Леманом «тематизацією», може мати різне мотивування. Як то, наприклад, у сценічних втіленнях сучасного режисера О. Тітеля. Добре відомо, що дітей і тварин театральна традиція вважає представниками однієї «групи ризику». І не тільки через можливість втрати контролю над сценічною ситуацією, але ще й тому, що природність їхньої поведінки контрастує з відвертою «неприродністю» акторського існування, особливо в оперній виставі. Враховуючи це, мистецтвознавець Д. Абаулін вважає, що «любов Тітеля до тварин на сцені має характер виклику пануючій точці зору» [з усного повідомлення]. Це той концептуальний підхід до використання запозиченого з нехудожньої сфери елементу, який працює на відповідне мистецьке розуміння самої природи опери, її світоглядної сутності, де всі компоненти світу узгоджуються та гармонізуються. Власне, заради виявлення цієї «всесвітньої гармонії» режисер готовий йти на трансляційний ризик – ризик, можливий не лише за умов використання дітей і тварин, а й навіть тоді, коли використовується прийом заміни живого неживим.

Наприклад, за свідченнями Д. Абауліна, у виставі «Майська ніч, або Утоплена» М. Римського-Корсакова (Московський академічний музичний театр ім. К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка, прем'єра 7 лютого 2008 р.) дистанційно керований «радіо-пацюк» поводить себе на сцені більш примхливо, ніж «справжня» тварина. Електронний пацюк з'являвся у другій дії на словах «Сатана, сатана, это сам сатана...», коли за сюжетом замість спійманого Левка у запертій хаті знаходиться Своячка. До речі, включення О. Тітелем подібних елементів до структури сценічного тексту Д. Абаулін трактує як автопародію режисера і на свій улюблений прийом, і на свої світоглядно-мистецькі настанови.

Наявність нехудожнього елементу – «живого» чи механічного – пояснюється лише його функцією, але не жанровою «генезою», не «історичною правдою» та не етнографічною достовірністю. Таким чином автоматично встановлюється паралельний, не передбачений сценічною комунікацією, інформаційний канал. Тому поява на сцені



тварини або якого-небудь механізму як декораційного компоненту завжди – з більшим чи меншим успіхом – викликає цікавість у публіки. Вона завжди буде несподіванкою та потребуватиме художньо-комунікативного вмотивування.

Е. Барба, видатний теоретик і практик сучасного театру, згадує так: «Мені було п'ятнадцять років, коли я вперше побував у театрі в Римі. Мама привела мене на “Сірано де Бержерака”. Героя грав Джіно Черві, дуже популярний італійський актор. Але мене не вразили ні він, ні інші актори, ні історія, за перебігом якої я слідкував уважно, але без захоплення. Мене вразив кінь. Справжній кінь. Він був запряжений в екіпаж, згідно з загальноприйнятими правилами сценічного реалізму. Його поява раптово зруйнувала всі виміри, які до того панували на сцені. Від цього раптового втручання з іншого світу, в моїх очах сцена розірвалася на шматочки.

Пізніше, я шукав у театрі дезорієнтації, яка б оживляла мене, раптово розширюючи мої почуття. Марно.

Я не бачив більше коней. Аж поки я не потрапив в Ополе у Польщі та Черутуруті в Індії» [2, с. 135].

Те, що Е. Барба називає «дезорієнтацією, що оживляє», є станом розгубленості, який виникає у глядача внаслідок порушення або радикального оновлення традиційного коду. Напевно, постановник італійського «Сірано де Бержерака» не мав наміру за допомогою включення коня до сценічного тексту «оновити» сучасну йому театральну мову. Проте в арсеналі глядацького досвіду Е. Барби як отримувача художньої інформації цей елемент із нехудожньої сфери, введений до традиційного сценічного тексту, стоїть в одному ряду з театральними враженнями, здобутими пізніше в Польщі та в Індії. Кінь порушує прийняті й закріплені практикою правила сценічної мови достоту так само, як це робить, свідомо експериментуючи, Є. Гротовський, і як це роблять, свідомо зберігаючи багатовікової давнини код, актори традиційного індійського театру.

Можна говорити про те, що створення дезорієнтаційного ефекту на полюсі отримувача в процесі трансляції художньої інформації прогнозує відправник. Ця «свідома перешкода», що включається до трансльованого тексту, має порушити процес сприйняття, і її можна



класифікувати як «очуднення». Поява такого дезорієнтаційного компоненту обумовлена не текстом оперного лібрето, не декораційними функціями, а тим, що традиційно називають «режисерською концепцією». Залежно від концепції ці компоненти виконують різні комунікативні функції. Які саме, дає змогу визначити аналіз конкретних сценічних інтерпретацій.

У виставі «Євгеній Онєгін» Московського академічного музичного театру ім. К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка (прем'єра сезону 2006–2007 рр., режисер-постановник – О. Тітель) з'являється не передбачений переліком дійових осіб безмовний персонаж – онук няні. Правда, він згадується і в лібрето опери, і в пушкінському першоджерелі:

«– Итак, пошли тихонько внука  
С запиской этой к О... к тому...  
К соседу... да велеть ему,  
Чтоб он не говорил ни слова,  
Чтоб он не называл меня...» [7, с. 63].

На оркестровий фрагмент сцени та дуету Тетяни й няні, що завершує другу картину першої дії, О. Тітель ставить пантоміму, яку можна було б назвати «Передача листа». Няня, ніби рухаючись в уповільненому кінокадрі, вручає листа онукові. Він, так само, в уповільненому ритмі, рухається по сцені з піднятою рукою, в якій затиснуто послання, і зникає в правій від глядача кулісі.

У режисерській інтерпретації О. Тітеля оркестровий антракт до другої дії дістає пластичний еквівалент – жанрову сцену «Зима». У ній уже з лівої від глядача куліси з'являється той самий, але вже «тепло одягнений», онук, що тягне за собою санчата з собакою. У цьому випадку поява на сцені тварини, не передбаченої оперним текстом (ні словесним, ані музичним), стає для глядача саме тим, що Е. Барба називає «дезорієнтацією, що оживляє». При тому «ДЕзорієнтація» за допомогою нехудожнього елемента передбачає ПЕРЕорієнтацію здобувача сценічного тексту на текст вербальний, на його конкретний фрагмент:



«Вот бегают дворовый мальчик,  
В салазки *жучку* посадив,  
Себя в коня преобразив;  
Шалун уж заморозил пальчик:  
Ему и больно и смешно,  
А мать грозит ему в окно...» [7, с. 90].

У такий спосіб нехудожній елемент у структурі сценічного тексту виконує подвійну функцію: переорієнтаційну та інтертекстуальну. «*Жучка* в салазках» першу функцію виконує максимально: отримувачі сценічної інформації переключаються на пушкінський текст, і публіка аплодує, висловлюючи у такий спосіб задоволення своєю ерудицією та міцністю своєї пам'яті. Але весь наступний трансльований текст інтертекстуальних процедур на полюсі отримання інформації не потребує. Вся ««Онегина» воздушная громада», поява якої спровокована слухняною «*жучкою*», «зависає в повітрі». Інтертекст у комунікативній системі не працює ні на етапі транслювання сценічного тексту, ні на етапі його отримання та інтерпретації.

Отже, в «Євгенії Онегині» О. Тітеля включений до структури нехудожній елемент виконує **інтертекстуальну** функцію, переорієнтовує здобувача інформації на інший художній (у цьому випадку – вербальний) текст.

Наступною «особливою» функцією, яку можуть виконувати тварини, стаючи складовим компонентом сучасної оперної вистави, є **метафорична** функція створення візуально-сценічного тропу.

Приміром, у популярній виставі Московського академічного музичного театру ім. К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті (прем'єра сезону 2008–2009 рр.) художнім тропом стає білий кінь. За задумом режисера А. Шапіро та художника А. Фрейбергса, він з'являється двічі. Першого разу кінь доставляє Едгара на побачення до Лючії, після чого відспівується дует закоханих. Другого – в сцені божевілля героїні. Поява та повільний прохід коня без вершника – це зрима метафора спогаду й недосяжного щастя, втілення реальності минулого, що парадоксальним чином підтверджує... нереальність видінь божевільної Лючії. Прав-



да, одним з рецензентів цього спектаклю «живий» кінь вбудовується в ряд з іншими «символами абсолютної “оперності”», а саме – «деколи надмірною розкішшю костюмів» і «станковим задником» [8]. Таку інтерпретацію можна розглядати як прояв стереотипного уявлення про естетику оперного спектаклю, котре сформувалося не без урахування колись удало здійсненого циркового щеплення.

**Отже**, поява нехудожнього елемента в структурі художнього тексту першою чергою пояснюється «відкритістю» самого списку різних мов, що застосовуються будь-яким мистецтвом задля кодування навколишнього світу. Розширення мовного ресурсу за рахунок тварин провокується мовною специфікою опери, де передбачено одночасне використання музичного, вербального, візуального та пластичного кодів.

Цей «тваринний» компонент, як і будь-який інший, в структурі оперної вистави «виконує свої особливі функції» (М. Черкашина-Губаренко), а саме: декоративні, кодово-дезорієнтувальні, інтертекстуальні та метафоричні. Про це й свідчить сучасна постановочна практика, де одночасно з успішним використанням «тваринного» компоненту спостерігаються порушення театральної комунікації, зумовлене непередбаченою поведінкою «чотириногих артистів».

## ЛІТЕРАТУРА

1. «Аида» [Електронний ресурс]. *Московский академический Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко*. URL : [stanmus.ru/performance/92](http://stanmus.ru/performance/92).
2. Барба Е. Паперове каное ; [пер. з англ. М. Шкарбана]. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
3. Вихрева Н. Хореографический текст: проблемы его фиксации. *Балет*. 2008. № 2. С. 42–43.
4. Гобби Т. Мир итальянской оперы ; [пер. с англ. ; послесл. С. Бэлзы]. М. : Радуга, 1989. 320 с.
5. Леман Х. Т. Постдраматический театр. М. : ABCdesign, 2013. 312 с.
6. Панасюк В. Художне та нехудожне в системі театральних комунікацій. Харків : Акта, 2013. 530 с.
7. Пушкин А. С. Евгений Онегин. К. : Дніпро, 1974. 191 с.



8. Смирнова-Бодянская Т. Трилогия контрастов. *Экран и сцена*. 2010. № 7. [Электронный ресурс]. URL : <http://screenstage.ru/?p=1789>.
9. Театр купит слона [Электронный ресурс]. URL : [stanmus.ru/event/2996](http://stanmus.ru/event/2996).
10. Тынянов Ю. Н. Кино – слово – музыка. *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 320–322.*
11. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 380 с.
12. Феликс Коробов: Эпоха приблизительности должна закончиться [Электронный ресурс]. URL : [stanmus.ru // press/64/](http://stanmus.ru//press/64/).
13. Энская Е. Ю. Бестиарий на оперной сцене, или Недлинные вариации на банальную тему. *Музыка та культура абсурду ХХ століття : зб. матеріалів міжвуз. наук. конф. Суми, 1997. С. 150–153.*
14. La Juive (1835). Dossier de presse parisienne. Saarbrucken : Musik Edition Lucie Galland, 1987. 218 p.

#### REFERENCES

1. «Aida» [Elektronic resource]. Moskovskiy akademicheskij Muzyikalnyiy teatr imeni K. S. Stanislavskogo i Vl. I. Nemirovicha-Danchenko [Moscow Academic Musical Theater named after Konstantin Stanislavsky and Vl. I. Nemirovich-Danchenko]. URL : [stanmus.ru/performance/92](http://stanmus.ru/performance/92).
2. Barba E. (2001). Paperove kanoe [Paper Canoe] ; [per. z angl. M. Shkarbana]. Lviv : Litopys. 288 s.
3. Vihreva N. (2008). Horeograficheskiy tekst: problemy ego fiksatsii [Choreographic text: the problems of its fixation]. Balet [Ballet]. № 2. S. 42–43.
4. Gobbi T. (1989). Mir italyanskoy opery [The world of Italian opera] ; [per. s angl. ; poslesl. S. Belzyi]. Moscow : Raduga. 320 s.
5. Leman H. T. (2013). Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic theater]. Moscow : ABCdesign. 312 s.
6. Panasyuk V. (2013). Khudozhnyoe ta nekhudozhnyoe v systemi teatral'nyh komunikatsij [Artistic and non-artistic in the system of theatrical communications]. Kharkiv : Akta. 530 s.
7. Pushkin A. S. (1974). Evgeniy Onegin. Kyiv : Dnipro. 191 s.
8. Smirnova-Bodyanskaya T. (2010). Trilogiya kontrastov [Trilogy of contrasts]. Ekran i stsena [Screen and scene]. № 7. [Elektronic resource]. URL : <http://screenstage.ru/?p=1789>.





9. Teatr kupit slona [Theater will buy an elephant] [Elektronic resource]. URL : stanmus.ru/event/2996.
10. Tyinyanov Yu. N. (1977). Kino – slovo – muzyika [Cinema – Word – Music]. Poetics. Tyinyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literaturyi. Kino [History of literature. Cinema]. Moscow : Nauka. S. 320–322.
11. Cherkashina-Gubarenko M. Operniy teatr u minlyvomu chasoprostori [Opera house in a changing time and space]. Kharkiv : Akta, 2015. 380 s.
12. Feliks Korobov: Epoha priblizitelnosti dolzhna zakonchitsya [Felix Korobov: The era of approximation must end] [Elektronic resource]. URL : stanmus.ru // press/64/.
13. Enskaya E. Yu. (1997). Bestiariy na opernoy stsene, ili Nedlinnyie variatsii na banalnuyu temu [Bestiary on the opera stage, or Short-time variations on the banal theme]. Muzika ta kultura absurdu XX stolittya : zb. materialiv mizhvuz. nauk. konf. [Music and culture of the 20th century absurd: a collection of materials of the inter-university scientific conference]. Sumy. S. 150–153.
14. La Juive [The Jewess] (1835). Dossier de presse parisienne [Paris press kit]. Saarbrucken : Musik Edition Lucie Galland, 1987. 218 p.