

УДК 782.6 (470)

ПАНАСЮК В. Ю.

ОПЕРА «КРИМ» – ОПЕРА-МІТИНГ: СВОЄРІДНІСТЬ КОМУНІКАЦІЙ У МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ

Відповідно до комунікативної та семіотичної теорії проаналізовано оперу-мітинг «Крим» М. Ковалю у постановці Ю. Александрова (театр «Санкт-Петербург Опера», прем'єра 2014 року), наголошено, що вистава являє собою музично-літературну композицію і не відповідає комунікативним показникам, обов'язковим як для оперного спектаклю, так і для мітингу. Традиційні рамки-обмеження, які намагається порушити режисер-постановник, залишаються непохитними. При цьому функції комунікантів – акторів і публіки – не змінюються. Глядачі не виробляють і не транслюють інформацію, а тільки сприймають сценічний текст із дещо розширеним смисловим ресурсом. У результаті виникає певне жанрове утворення, появу якого можна пояснити тільки актуалізацією процесів, які перебувають поза сферою художніх комунікацій.

Ключові слова: опера, мітинг, комуніканти.

Суспільне значення художньої творчості, на думку О. Аронсона, полягає в його «комунікативній цінності», тобто мистецтво сприймається «як необхідний засіб звернення до Іншого, змушуючи людей завдяки йому увійти до спільноти»¹. У театральному просторі такою спільнотою є публіка. Отже, «окремо взятий» адресат – це представник соціального утворення, законами функціонування якого й визначається лише «відносна автономність» глядача у сприйнятті сценічного повідомлення. Контакт між публікою і сценою здійснюється у конвенційно визначеному й обмеженому просторі, що є обов'язковою умовою успішності будь-якої мистецької комунікації. Результат ефективного функціонування «фізичного каналу» і налагодженого «психологічного зв'язку» між адресатом і адресантом залежить від того, наскільки зрозумілим для них є код і наскільки спільним для них є контекст. Відзначимо, що сценічна мова і контекст як комунікативні фактори зумовлені своєрідністю театрального мистецтва. Так, театральна мова є полікодовим утворенням, у якому використовуються «лексика і синтаксис» інших художніх мов. А спільність контексту визначається особливостями функціонування комунікантів як у власне мистецькому просторі, так і у просторі повсякденного життя.

Усе це є підставою розуміти театр як «особливу форму комунікації *face to face*»². В інтерпретації вітчизняного театрознавця А. Овчинникової, «комунікація – акт спілкування, зв'язок між двома чи більше індивідами, який ґрунтується на взаєморозумінні, це акт обміну думками, повідомленнями, ідеями – специфічна форма взаємодії людей»³. Далі дослідниця відзначає, що комунікація «складається з комунікативних актів, у яких беруть участь комуніканти, вони породжують висловлювання й інтерпретують їх»⁴. Зважаючи на своєрідність театрального мистецтва, такими безпосередніми «комунікантами» є актори і глядачі – відправники сценічного тексту і його отримувачі.

¹ Аронсон О. Искусство без произведения искусства // Аронсон О. Богема: опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности) / Олег Аронсон. – М. : Фонд «Прагматика культуры», 2002. – С. 85.

² Бальме К. Вступ до театрознавства / К. Бальме. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. – С. 81.

³ Баканурский А. Г., Овчинникова А. П. Коммуникация // Баканурский А. Г., Овчинникова А. П. Современный театральнo-драматический словарь / А. Г. Баканурский, А. П. Овчинникова. – Одесса : Студия «Негоциант», 2007. – С. 121.

⁴ Там само.

Перегляд фундаментальної ідеї щодо функцій отримувача сценічної інформації здійснено у концепції постдраматичного театру, яку розробив Х. Т. Леман. Проаналізувавши драматургічну і постановочну практики ХХ століття, німецький теоретик констатує факт радикального переосмислення природи сценічного мистецтва. На його думку, донедавна дослідники театру «категорично намагалися визначити» театр саме як «глядацьку» подію, «єдиним застосовуваним критерієм якої має бути те, чи відбувається вона “перед публікою” і “для неї”»¹.

Наприкінці ХХ століття визначення театру як події «для спостереження» знає перегляду, адже «таке визначення тримається лише доти, доки ми вважаємо, що це спостереження залишається «соціально і морально невразливим, безпроблемним»². У постдраматичному театрі, вважає Х. Леман, вирішальним стає те, що впевненості у цьому твердженні більше немає. Тоді, за умови розхитування «непохитних ідей», підлягає сумніву фундаментальна система театральних комунікацій із чіткою регламентацією функцій комунікантів, передусім публіки. А руйнується ця, за словами Х. Лемана, «вирішальна диспозиція глядача» вторгненням у сценічний текст самої реальності. У такому випадку переосмислюється власне природа театру. Сценічне мистецтво – це така практика, яка (як жодна інша) змушує нас усвідомлювати: «Між сферами естетичного і позаестетичного немає жодних жорстких меж»³, це «практика, яка щось “означає” і водночас є цілком реальною»⁴.

Отже, естетика постдраматичного театру «характеризується не просто появою чогось «реального», а саморефлексивним використанням (selbstreflexive Verwendung) цього реального»⁵. За такою логікою, естетичне неможливо зрозуміти шляхом визначення його змісту (краси, істини, почуттів людини). Постдраматичний театр доводить, що осягнення художнього здійснюється шляхом «перехрещення, порушення меж», шляхом постійного переключення не просто між формою і змістом, а між близькістю з «реальним» (тобто взаємозв'язком з реальністю) і «“поставленою на сцені” конструкцією»⁶.

Питання, де проходить рухлива межа між «театром» і повсякденням у певній виставі, стає «справжньою проблемою, а значить, і можливим предметом спеціального театрального задуму в постдраматичному театрі»⁷. До речі, у семіотиці наявність рами є одним з основних показників художнього тексту, який «<...> мислиться як відмежоване, замкнене в собі остаточне утворення. Одна з головних його ознак – наявність специфічної іманентної структури, яка рішуче підносить значення категорії межі (“початку”, “кінця”, “рампи”, “рами”, “п'єдесталу”, “лаштунків” та ін.)»⁸.

Отже, враховуючи результати досліджень у сферах комунікативної і семіотичної теорій, можна констатувати: вирішення проблеми театральної рами, на відміну, наприклад, від рами в образотворчому мистецтві, ускладнюється тим, що вона досить умовна і нестабільна. Її межі не завжди були (і залишаються) чіткими. Простір художньої і нехудожньої сфер не є жорстко диференційованим, а поведінка всіх учасників комунікацій не строго регламентована. Саме про це у ХХ – на початку ХХІ століть свідчать численні

¹ Леман Х. Т. Постдраматический театр / Х. Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – С. 167.

² Там само.

³ Там само, с. 164.

⁴ Там само, с. 165.

⁵ Там само, с. 166.

⁶ Там само, с. 167.

⁷ Там само, с. 168.

⁸ Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ., 1998. – С. 424.

факти порушень (або зміни) визначеної рами, якою обрамлюється сценічний твір, і радикальної зміни традиційних функцій комунікантів. Справді, у драматичному театрі виходи акторів зі сцени до глядачевої зали або із зали на сцену, зміна місця ігрового простору і наполегливо агресивне залучення до ігрової стихії публіки, інертної та сором'язливої, стали звичними, тому вважаються у професійному середовищі досить банальними режисерськими прийомами.

Інша справа – театр музичний, у якому семантика різних частин театрального приміщення усталена, навіть консервативна, а поведінка учасників строго регламентована: тут відпочивають і їдять, а там сидять, тут грають, а там співають і танцюють. Надзвичайно рідкісні винятки тільки підтверджують суворо дотримувані комунікативні правила, як наприклад, постановка П. Конвічного опери Дж. Верді «Дон Карлос» у Віденській державній опері (сезон 2005–2006 років), коли вистава тривала навіть в антракті у традиційно глядачів зоні – фойє. І тоді можна погодитися з В. Валентіні, італійським теоретиком і практиком театрального мистецтва, яка констатує: «Сучасний театр, окрім усього іншого, є місцем, де одні спостерігають, а інші є об'єктом спостереження»¹. Ось чому такої актуальності набуває аналіз надзвичайно рідкісних явищ в сучасному музичному театрі, коли порушуються традиційні комунікативні системи. Ефективності цього аналізу сприяє комунікативно-семіотичний підхід.

Змінити сталу, консервативну модель відносин у музичній виставі наважився народний артист Російської Федерації Ю. Александров, беручись за постановку опери-митингу «Крим» у керованому ним театрі «Санкт-Петербург Опера» (світова прем'єра відбулася 10 липня 2014 року). Відзначимо, що режисера до цього експерименту спонукали зовсім не мистецькі завдання, а соціально-політичні події, актуальні у середині 2014 року: «Ніколи нічого подібного наш театр, та і я, не здійснювали. Уперше ми зіткнулися не з історично віддаленим у часі матеріалом, з яким зазвичай спілкуєшся, працюючи над оперними спектаклями, а з живою матерією, яка вторгається у твоє життя, у твою свідомість болем і смертю близьких людей»². Такі емоційні й публіцистично клішовані висловлювання Ю. Александрова потребують певного уточнення. Ідеться про втілення на сцені опери «Севастопольці» (1946), називану чомусь «живою матерією, яка вторгається у твоє життя, у твою свідомість болем і смертю близьких людей». Її автор – композитор Маріан Коваль (1907–1971), народний артист РРФСР, заслужений діяч мистецтв Литовської РСР, лауреат Сталінської премії першого ступеня, у 1940-і роки – один із найвідоміших і найпопулярніших «критиків» творчості Д. Шостаковича. У його досить великій творчій спадщині найбільш відома дитяча опера «Вовк і семеро козенят» (1939, перша редакція) за мотивами казки Є. Манучарової. Цей, здавалося б, назавжди забутий людством (і театально-музичною громадою теж) опус (лібрето Н. Брауна і С. Спаського) ідеологічно і тематично пов'язаний з іншими творами композитора, написаними у «грозові воєнні» й мирні повоєнні 1940-і роки: патріотичними ораторіями «Священна війна» (1941) і «Валерій Чкалов» (1942), кантатами «Зорі Кремля» (1947) і «Поема про Леніна» (1949). Ідеологічний пафос висловлювання композитора М. Ковалья актуалізовано 2014 року у зв'язку з пропагандистською політикою Російської Федерації.

«Вигуків “За Сталіна!”, як у першоджерелі, не було, але вся ця постановка відбувалася під девізом “За Путіна!”. Та й це не погано, коли б автор виявив талант, проте вийшло посереднє дійство, спрямоване на скандальний піар», – пише

¹ Валентини В. Окно, выходящее на ментальный ландшафт / Валентина Валентини // Московский наблюдатель. – 1994. – № 3–4. – С. 7.

² Коваль М. Крым. Опера-митинг в одном действии : программа / М. Коваль. – СПб., 2014.

П. Красилов у своєму відгуку на спектакль, опублікованому в газеті «Тайный советник» у рубриці «Не совету»¹.

Першоджерело опери-мітингу – «Севастопольці», – за словами П. Красилова, «вкрите мохом»². Це блискучий взірць так званої «пісенної» опери, у якій «багатство мелодій» забезпечується використанням етнічних мотивів, зокрема пісенного фольклору російського і кримськотатарського народів.

Мірою актуалізації та символізації зумовлено пафос і спосіб організації режисерського висловлювання, названого «оперою-мітингом». У чому ж полягає особливість цього унікального для музичного театру комунікативного акту під назвою «Крим»? Працюючи над оперним матеріалом М. Ковалья, Ю. Александрову, за його словами, «одразу стало ясно, що необхідно “вирватися” за межі сцени, увійти в прямий контакт із тими, хто буде підтримувати тебе, а, можливо, й ображати»³. Завдання «вирватися» вирішено буквально: ігровий простір виокремлюється у глядачевій залі. І тут спостерігаємо те, що можна назвати «підміною понять». За сакральні межі сценічного простору «вирватися» неможливо апріорі. Можна лише виокремити його в іншому місці з новою рамою, тобто обов'язковими межами, які відокремлюють художню сферу від нехудожньої. Саме це й здійснює Ю. Александров.

У центрі зали визначено ігровий простір, межі якого утримуються адміністративною картою Кримського півострова. Навколо поставлені крісла для публіки. Їх ряди розділено проходами для акторів, які заходять із глядачевого фойє. На сцені, на тлі конструкції, позиченої з іншого спектаклю театру («Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті), теж розміщуються глядачі, навіть з малими дітьми, хоча це суперечить правилам відвідування вечірніх вистав. Їхня поведінка протягом спектаклю переконує, що це традиційна «підсадка», аби спровокувати «потрібні» реакції решти публіки. Оркестр звично розміщується у «відповідній» ямі. Саме така організація ігрового простору, за режисерським задумом, дає можливість ставити спектакль і на площах великих міст (Санкт-Петербург і Москва), «при великому впливі народу, будь то Дворцова чи навіть Красная площа»⁴.

Безумовно, традиційний оперний текст не може витримати нового комунікативного щеплення. Ось чому те, що П. Красилов називає «посереднім дійством», є літературно-музичною композицією, у якій на спеціально створені «до мистецької події» вірші Н. Черникової «нанизуються» п'ятнадцять номерів з опусу автора «Вовка та сімох козенят». Ця нова «партитура» не має сюжету і наскрізної драматургії, епізоди вибудовуються в хронологічній послідовності, щоб забезпечити ефект «історичного огляду», «подорожі в часі» – від подій Кримської кампанії 1854–1856 років і до наших днів, тобто до «сакрального» повернення півострова «в лоно Росии». Прикметно, що глядачі усвідомлюють номерний принцип побудови: кожен епізод сприймається як окремий, і завершується він дисциплінованими аплодисментами, спровокованими «підсадкою». Додамо, що така реакція публіки виключно фатична і «багатством емоційних станів» не відзначається. Адже піднесені почуття і широта емоційного діапазону учасників, імпрізаційність проходження, коли кожен – потенційний протагоніст, – усе це притаманне спонтанній природі мітингу, на який, за режисерським задумом, має перетворитися спектакль. І він перетворюється, щоправда, не на «стихийний», а на «санкціонований». З цією метою постановник змінює традиційні для опери комунікативні правила щодо

¹ Красилов П. Опера «Крым» / Пётр Красилов // Тайный советник. – 2014. – 8 августа. – С. 18.

² Там само.

³ Коваль М. Крым. Опера-митинг в одном действии : программа / М. Коваль. – СПб., 2014.

⁴ Премьеру оперы-митинга «Крым» представил «Санкт-Петербургъ Опера» [Электронный ресурс] // Новости. – Режим доступа: news.rambler.ru /25910711/ slides – Дата доступа: 15.01.2015.

функцій учасників і природи контактів, які зазвичай налагоджуються між трансляторами сценічного тексту і його отримувачами, тобто глядачами. Як і у випадку з ігровим простором, спостерігається принципова смислова підміна: участь публіки в мітингу – це виконання нею традиційної, уже згадуваної фатичної функції, тобто вона свідчить тільки про сприймання інформації, яка надходить до неї з ігрового простору. А міра її активності сягає своїх меж у відповідях хором «да» або «нет» на життєво важливі соціально-політичні питання, які порушує «Людина від театру» (М. Захаров). Цей персонаж зовнішньо нагадує (строгий костюм бюрократа і невміло пов'язана краватка стриманих тонів) середньостатистичного чиновника або диктора обласної телерадіокомпанії. Саме він озвучує тексти Н. Черникової, виконує функції медіатора або ведучого концерту, підбадьорюючи публіку, яка чомусь занудьгувала. Рецензент О. Гармажалова стверджує, що цей персонаж манерами «надто нагадує президента РФ»:

«Коли на сцені все ставало зовсім погано, він декламував: “За что, мой Крым, тебе такой удел? <...> Ты выстоял! Она твоя – победа! Но зверь коварен, ненасытен, зол, И мощь его, томясь в забвенье, крепла! Огнём он борется за дьявольский престол, Желая превратит живое в горстку пепла, Но будет суд Всевышнего, и тогда За всё ответит мира нечисть!”».

Коли загриміла наступна автоматна черга, жінки, обіймаючи дітей, закричали: «Среди врагов, среди врагов, среди врагов! Не оставляйте нас!», а діти засмикали людину, яка зверталася до суду Всевишнього, стало ясно: так, це він, президент Владімір Путін. Бери вище – Спаситель»¹.

Отже, «Людина від театру» – плакатно-вербальний транслятор усіх задекларованих режисером ідей. А ось своєрідною висуванкою від глядачів у межах ігрового простору була «Дівчинка із зали» у виконанні, як зазначено у програмці, «лауреата міжнародних конкурсів Євдокії Малевської». Вона «з непідробним почуттям», яке межувало з непідробною істерикою, виголошувала текст-заклик з настирливим проханням «врятувати» і «не допустити».

Для театральних комунікацій (надто оперних) характерний надзвичайно чіткий розподіл функцій між відправниками й отримувачами сценічної інформації. Здійснювані режисерами експерименти так чи так стосуються зміни поведінки глядачів, спроб залучити їх в ігровий простір, активізувати їхню діяльність. Саме це Ю. Александров і намагається здійснити у другому епізоді опери-мітингу.

Сестри милосердя, учасниці тієї «давньої» Кримської кампанії, виконуючи дует, кладуть на коліна глядачам у першому ряду рулони закривавлених бинтів. Через деякий час просять глядачів узяти їх у руки, після чого починають розгортати. Так на підлозі утворюються скривавлені стрічки-дороги. У кінці епізоду сестри милосердя відбирають у глядачів бинти і кладуть їх на чорний квадрат із тканини. Утворена інсталяція легко асоціюється з відомою живописною роботою В. Верещагіна «Апофеоз війни». До речі, щодо нагнітання у виставі «фронтових жахів», рецензент зазначає: «<...> Навкруги гуркотить неадекватна кількість зброї і летиться стільки крові, що Тарантіно нервово смалить у передпокої»².

Щоб створити єдиний «мітинговий» простір, атмосферу спонтанності і нерегламентованої поведінки учасників, актори заходять із глядачевого фойє, а щоб налагодити стосунки, нерегламентовані місцем контакту, в епізоді з корабельним коком глядачів перших рядів із каструлі пригощають печеними пиріжками. Після завер-

¹ Гармажалова А. Явление спасителя [Электронный ресурс] / Александра Гармажалова // Новая газета. – 2014. – 11 июля. – Режим доступа: [novayagazeta.spb.ru /articles/ 8922/](http://novayagazeta.spb.ru/articles/8922/) – Дата доступа: 15.01.2015.

² Там само.

шення спектаклю, порушуючи традиційний ритуал вдячності, глядачам вручаються квіти. Ідеологічною кульмінацією стає своєрідне братання публіки з акторами, які з маніакальною наполегливістю «виймають» їх із крісел, залучають до колективних танців, і всі остаточно єднаються у спільному виконанні пісні В. Мураделі «Легендарний Севастополь». «У фіналі зала встає, багато хто плаче і співає разом з артистами», – відзначає рецензент¹.

Підсумовуючи, зазначимо, що опера-мітинг «Крим» з погляду семіотичної і комунікативної теорії являє собою сукупність комунікативних підмін. По-перше, це стосується «священного» простору сцени з наявністю обов'язкових для нього строго визначених меж. Просто ігрова площадка утворюється не на сцені, а в глядачів залі. Традиційні рамки-обмеження, які намагався порушити й остаточно зруйнувати під час «мітингування» режисер-постановник, залишаються непорушними.

По-друге, функції комунікантів – акторів і глядачів – не змінюються. «Підсадками» публіку провокують на аплодисменти, які зазвичай є традиційним сигналом про отримання сценічної інформації. Застосовані під час спектаклю так звані інтерактивні прийоми константних функцій і звичних моделей поведінки публіки не змінюють. Глядачі не виробляють і не транслюють інформацію, а лише сприймають сценічний текст із дещо розширеним інформаційним ресурсом – закривавленими бинтами, пиріжками з каструлі та букетами квітів.

По-третє, підміняється зміст такого складного комунікативного явища, як мітинг. Замість спонтанного спілкування в імпровізаційному режимі пропонується чітко організоване «дійство» з регламентованими функціями учасників. Необхідно додати: поставлений спектакль за своїми жанрово-видовими ознаками не можна вважати оперою. До речі, опера і мітинг за своїми комунікативними особливостями – явища несумісні. Ось чому «опера-мітинг» сприймається як монструозне утворення. Її появу можна пояснити лише актуалізацією процесів, які перебувають поза сферою мистецьких комунікацій.

Є ризик припустити, що ці комунікативні підміни, здійснені одним із сучасних митців, цілком суголосні тим, які відбуваються у свідомості так званих «простих глядачів». З цього приводу зацікавлює спостереження рецензента О. Гармажалової, яка спостерігала за «дійством» з першого ряду: «Потрапити до зали, у якій грали спектакль, виявилось непросто – на вході трясли краще, ніж в аеропорту. Чи то від того, що чекали на віце-губернатора Васілія Кічеджі з чиновниками, чи то боялися, що в оперу вдереться “Правий сектор”. Можливо, і в плутанині з місцями винні бандерівці: я придбала квиток в амфітеатр, але після довгих сперечань з організаторами (місце виявилось зайнятим) мене всадовили на додатковий стільчик у першому ряду.

Потрапивши до компанії віпів, я одразу ж почала знайомитися. Поряд сидів віце-адмірал Пьотр Светашов, який скаржився сусідові на погану вентиляцію і на те, що його всадовили в куток, а обіцяли – у центр. Але ні задуха, ні вид збоку не завадили військовому в кінці спектаклю щасливо підсумувати: “Крим повернувся до СРСР”»². Щоправда, рецензент констатує, що у вечір прем'єри «в театрі “Санкт-Петербург Опера” ридали всі – глядачі, актори, білетерки»³. Можливо, тільки ці непідробні, очищувальні сльози «комунікантів» можуть виправдати художньо невинуватий комунікативно-мистецький експеримент.

¹ Гармажалова А. Явление спасителя [Электронный ресурс] / Александра Гармажалова // Новая газета. – 2014. – 11 июля. – Режим доступа: [novayagazeta.spb.ru /articles/ 8922/](http://novayagazeta.spb.ru/articles/8922/) – Дата доступа: 15.01.2015.

² Там само.

³ Там само.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аронсон О. Искусство без произведения искусства // Аронсон О. Богема: опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности) / Олег Аронсон. – М. : Фонд «Прагматика культуры», 2002. – С. 73–86.
2. Баканурский А. Г., Овчинникова А. П. Коммуникация // Баканурский А. Г., Овчинникова А. П. Современный театрально-драматический словарь / А. Г. Баканурский, А. П. Овчинникова. – Одесса : Студия «Негоциант», 2007. – С. 121.
3. Бальме К. Вступ до театрознавства / К. Бальме. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. – 269 с.
4. Валентини В. Окно, выходящее на ментальный ландшафт / Валентина Валентини // Московский наблюдатель. – 1994. – № 3–4. – С. 6–8.
5. Гармажалова А. Явление спасителя [Электронный ресурс] / Александра Гармажалова // Новая газета. – 2014. – 11 июля. – Режим доступа: novayagazeta.spb.ru/articles/8922/ – Дата доступа: 15.01.2015.
6. Коваль М. Крым. Опера-митинг в одном действии : программа / М. Коваль. – СПб., 2014.
7. Красилов П. Опера «Крым» / Пётр Красилов // Тайный советник. – 2014. – 8 августа. – С. 18.
8. Леман Х. Т. Постдраматический театр / Х. Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
9. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ., 1998. – С. 423–436.
10. Премьеру оперы-митинг «Крым» представил «Санктъ-Петербургъ Опера» [Электронный ресурс] // Новости. – Режим доступа: news.rambler.ru/25910711/slides – Дата доступа: 15.01.2015.

Панасюк В. Ю. Опера «Крым» – опера-митинг: специфика коммуникаций в музыкальном театре. В соответствии с с коммуникативной и семиотической теорией проанализирована опера «Крым» М. Коваля в постановке Ю. Александрова (театр «Санктъ-Петербургъ Опера», премьера 2014 г.). Доказано, что спектакль представляет собой музыкально-литературную композицию и не соответствует коммуникативным показателям, обязательным как для оперного спектакля, так и для митинга. Традиционные рамки-ограничения, которые пытается нарушить режиссёр-постановщик, остаются несокрушимыми. При этом функции коммуникантов – актёров и публики – не изменяются. Зрители не вырабатывают и не транслируют информацию, а только воспринимают сценический текст с несколько расширенным смысловым ресурсом. В результате возникает некое жанровое образование, появление которого можно объяснить только актуализацией процессов, находящихся вне сферы художественных коммуникаций.

Ключевые слова: опера, митинг, коммуниканты.

Panasyuk V. Y. Opera “Crimea” as Opera-Meeting: the Peculiarities of Communication in Musical Theatre. Opera-Meeting “Crimea” by M. Koval has been staged at the Sankt-Petersburg Chamber Opera by company’s artistic director, Y. Alexandrov. It is premiered in 2014. The opera is analyzed in terms of communication theory and semiotics. It is proved that this performance is a musical and literary composition so its production corresponds neither to principal communicative indicators of an opera nor those of a meeting. Traditional frame-restrictions that the production director tries to disrupt remain invincible. The functions of the communicants – actors and audience – do not change. Spectators do not produce and broadcast information, but only perceive the stage with several advanced text semantic resource. The result is a kind of genre formation, the appearance of which can be explained only by the actualization of processes that are outside of artistic communication.

Keywords: opera, meeting, communicants.