

DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342040

УДК 792.01:303.687

СЕМІОТИКА ТЕАТРУ В ТЕОРЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ УМБЕРТО ЕКО

Галина Миленька*доктор мистецтвознавства, професор;**e-mail: milgal@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1359-535X**Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна*

Анотація

Розглянуто погляди Умберто Еко на семантичний аспект театрального мистецтва, що викладені в монографіях «Семіотика театру» та «Межі інтерпретації». Простежено, як його висновки щодо застосування семіозису у створенні реклами, посприяли відпрацюванню детального алгоритму створення, інтерпретації та сприйняття сценічних знаків. **Мета дослідження** – проаналізувати й узагальнити міркування Умберто Еко в галузі семіотики театру, а також виявити прикладне значення його висновків, унаочнених у розробленій матриці. **Методологія дослідження**. Для досягнення поставленої мети застосовано методологію структурно-семіотичного підходу, який базується на структурному аналізі, методах зіставлення та систематизації, а також герменевтики, дедукції, абстрагування та конкретизації. **Наукова новизна**. Уперше в українському мистецтвознавчому просторі проаналізовано праці Умберто Еко «Семіотика театру» та «Межі інтерпретації», у яких викладено його погляди на семантичний аспект театрального мистецтва. **Висновки**. У зазначених теоретичних працях Умберто Еко не тільки розглядає театр як семіотичну систему, а й надає ключ до декодування знакових смислів «театрального повідомлення». Результати семіотичного підходу до аналізу театру, реклами та звичаєвої поведінки людини італійський учений акумулював у матриці різних типів комунікації емітера (того, хто відправляє повідомлення) і адресата (того, хто приймає повідомлення). Запропонована матриця, як узагальнення міркувань У. Еко, засвідчує, що в процесі застосування методології семіотичного дослідження достатньо виявити алгоритм створення, передавання та сприйняття знаків, який буде спільним для будь-якої комунікації. **Ключові слова**: семіотика; знак у театрі; сценічне мистецтво; актор; мізансцена; реклама; Умберто Еко

Постановка проблеми

Семіотика як галузь досліджень і до сьогодні не має однозначного визначення. Її називають і наукою, яка досліджує способи передачі інформації, властивості знаків та знакових систем, і окремою науковою теорією, і дослідницькою методологією, оскільки вона пов'язана з широким колом наукових пошуків у різних галу-

зях. Умберто Еко був прибічником думки, що семіотика виступає як методологія дослідження будь-яких феноменів світу. Через це італійський учений розглядає знаки та знакові системи, вважаючи, що в разі виявлення алгоритму створення, передачі та сприйняття знаків його можна транспонувати на створення і реклами, і драматургії, і вистави, і фільму, і на звичайне соціальне побутування людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження питання театральної семіотики особливої інтенсивності набуло у 70-х – на початку 80-х років ХХ століття, коли з'явилися ґрунтовні розвідки А. Юберсфельд, Е. Марконі, А. Роветта, У. Еко, М. Бердслі, В. Коха, Ф. Руффіні, Р. Баснера, М. Пфістера, К. Вудворт, Е. Фішер-Ліхте, М. Карлсона, Т. Ковзана, Ю. Славінської, Я. Славінського та інших, які і до сьогодні залишаються базовими в науковому осмисленні цієї проблеми. Натомість, як справедливо констатує український дослідник Євген Васильєв (2017), «ця галузь в українському драмознавчому дискурсі без будь-якого перебільшення все ще залишається terra incognita» (с. 35). Водночас теоретичні міркування щодо семіотичного розуміння театру подеколи стають предметом розгляду дослідників України і у ХХІ ст. Насамперед заслуговують на увагу розвідки М. Кравченка (2015) «Театральний текст як об'єкт семіотичного дискурсу», у якій він приділяє увагу аналізу театального знаку, зокрема його полісемічності, та М. Крипчука, Р. Набокова, В. Рожковської, К. Чепури, Н. Сухомлін «Семіотичне поле режисури на початку ХХІ століття» (Krypchuk et al., 2024), де досліджено застосування знакової системи в мистецтві, зокрема в галузі сучасної режисури. У теоретичному просторі України можна відстежити й наукові пошуки молодих учених, статті яких присвячені окремим складникам мистецтва театру, а саме: В. Медведєвої (2014) «Семіотичний аспект мистецтва гриму», О. Проскурякової (2022) «Грим як простір семіотичної комунікації», О. Зайцева (2023) «Семіотичні аспекти дослідження театально-декораційного мистецтва Закарпаття ХХІ сторіччя» та ін. Аналіз і узагальнення поглядів на семіотичний аспект театального мистецтва в означених вище теоретичних працях У. Еко, принаймні у вітчизняній теоретичній думці, відсутні. **Мета дослідження** – проаналізувати й узагальнити міркування Умберто Еко в галузі семіотики театру, а також виявити прикладне значення його висновків, унаочнених у матриці, яку він розробив.

Виклад основного матеріалу

У мистецтвознавчій аналітиці найбільш складним об'єктом для наукового осмислення з огляду на певну специфіку є театр, тому залучення семіотичного підходу до виявлення особливостей театального мистецтва, у якому індикатором цілісності має бути конгруентність вербальних і невербальних засобів виразності, є доволі ефективним. Методологія аналізу вистави з позиції семіотики допомагає упорядкувати виражальні можливості різних видів мистецтва в межах особливого часопростору, який створюється на сцені, та побачити її як єдине художнє ціле. Семіотичний підхід дає змогу відстежити як складники

сценічного простору (звук, світло, сценічна конструкція, дії акторів, їх жести, міміка тощо) «поєднуються в складний єдиний знак, яким є "театральний текст" як цілісний об'єкт, знакова структура, що не підлягає розчленуванню на окремі знаки» (Кравченко, 2015, с. 42). Задля акцентуації доречності та неминучості «виходу» дослідників театру на рівень семіотичного підходу до осмислення особливостей такого виду мистецтва не можна не зважати на теоретичний досвід Г. Е. Лессінга, який ще у XVIII столітті звернув увагу на інваріантність сценічного тексту, дискретність передачі значень у мистецтві актора, знакову насиченість жесту та слова і, по суті, «першим заклав підвалини тлумачення акторського мистецтва як певної знакової системи» (Миленька, 2014, с. 77). Але попри те, що у XX столітті семіологічний підхід, згідно з твердженням відомого польського семіотика Тадеуша Ковзана (2013), став привілейованим полем теоретичного осмислення, жодна з ділянок мистецтва до сьогодні ще не досліджена систематично і методично з позиції теорії знаків, а театр взагалі залишається «галуззю справді недоторканою для семіотичних досліджень» (с. 126).

Наразі звернення до праць Умберто Еко «Семіотика театру» (1977) та «Межі інтерпретації» (1994) надає можливість ознайомитися з його міркуваннями щодо семіотичного аспекту театрального мистецтва. У розмислах щодо загальних проблем семіотики У. Еко (Есо, 1977) виокремлює два підходи до її функціонального значення: 1) як до «єдиного теоретичного підходу до великої різноманітності систем позначення і комунікації, і у цьому сенсі вона є металінгвістичним дискурсом, який має справу з будь-яким зі своїх об'єктів за допомогою однорідних категорій» (р. 108); 2) як до «опису цих різних систем, що підкреслює їхні взаємні відмінності, їхні специфічні структурні властивості від вербальної мови до жестів, від візуальних образів до положень тіла, від музикальних звуків до моди» (р. 108). Але в будь-якому разі, зауважує італійський учений, конструктивний потенціал семіотичних досліджень полягає в тому, що семіотика здатна розкривати смислові ознаки не лише на елементарному рівні, як-то значення окремих слів, кольорових плям, звуків, форм, але й «на більш складному рівні текстів і дискурсів, тобто оповідальних структур, фігур мови тощо» (р. 108).

З огляду на специфіку театру, як таку, що він є «тим місцем, в якому людські тіла, артефакти, музика, літературні висловлювання, а внаслідок цього література, живопис, музика і архітектура тощо» (Есо, 1977, р.108) представлені в один момент, У. Еко в обґрунтуванні семіотики театрального мистецтва починає з визначення її «конкретного об'єкта» та «початкового рівня» (р. 108). Але, щоб не склалося враження, що семіотика театру – це «арифметична сума семіотичних аналізів різних форм комунікації», а не доволі складний інструментарій аналізу мистецтва сцени, У. Еко посиляється на серйозність підходів до семіотики театру, відпрацьованих у XX столітті. Наприклад, Т. Ковзан вважає, що об'єктом театральної семіотики є видовище, або мізансцена, а не літературний текст; інші дослідники розглядають текст як «глибинну структуру» вистави, «намагаючись знайти у ньому всі основоположні елементи мізансцени» (Есо, 1977, р. 108). Ураховуючи обидва підходи, У. Еко пропонує власну аргументацію семіотичного аспекту театру.

Зважаючи на позицію У. Еко (Есо, 1994) стосовно того, що кожен письмовий / усний текст під час прочитання можна «розглядати як семіозис» (р. 2),

сценічна реалізація режисерського прочитання драматургічного тексту, по суті, стає процесом інтерпретації закладених у ньому смислів з позиції світоглядних орієнтирів режисера, унаслідок чого текст «перестає плавати у вакуумі безкінечного діапазону можливих інтерпретацій» (р. 2), адже набуває значення, якого йому надав режисер-інтерпретатор. Але основним транслятором смислу режисерського тлумачення тексту на сцені є актор, який повинен засобами свого мистецтва донести його до глядача. Тому «основна містерія театрального видовища» (р. 102) криється у прозорінні глядача, який раптом починає розуміти, що йому хоче сказати актор, а через нього – режисер та організація сценічного простору засобами мізансценування і сценографії. Умберто Еко це пояснює тим, що «щойно герой опиняється на підмостках і здійснює якусь дію, жест тощо, він більше не є певним об'єктом», тобто «реальною людиною серед реальних людей ... він тепер є знаком» (р. 102).

Заразом указуючи на семіотику як «дуже молоду дисципліну», У. Еко (Есо, 1977) застерігає від думки вважати, що майже все в літературі та мистецтві можна розглянути через її призму (р. 109). Тому деколи це спокушає дослідників застосовувати семіотичний аналіз відразу до найскладніших явищ, замість того щоб «заново відкривати основні риси такої "мови"» (р. 109). На його думку, спочатку потрібно вивчити, як «людина сприймає квадрат або трикутник», а лише після цього переходити до аналізу «сценографічних картин» (Есо, 1977, р. 109). У пошуках визначення «конкретного об'єкта» семіотики театрального видовища він пропонує розпочати з «позитивно наївної установки» і припустити, що начебто «ми не знаємо, що зробив Мольєр, ким був Самуель Бекет, як Станіславський змусив когось відчувати себе яблуком, або як Бертольт Брехт змусив яблуко здаватися частиною критики капіталістичного суспільства» (р. 109).

Занурюючись у сутність розуміння природи театру та його знакової системи, У. Еко звертається до прикладу засновника американської семіотики Чарлза Пірса про п'яницю, якого Армія спасіння представила у рекламній кампанії проти алкоголізму. Цим прикладом Ч. С. Пірс намагався розв'язати питання: «який знак міг би визначити п'яницю?». У пошуках відповіді на запитання Ч. С. Пірса У. Еко розглядає застосування семіозису у створенні реклами, у презентації якої бере участь людина, що зображує п'яницю, але основною метою для нього стає виявлення алгоритму створення, інтерпретації та сприйняття сценічних знаків у театральному мистецтві. Натомість навіть на «початковому рівні» аналізу, зауважує У. Еко (Есо, 1977), «прагнучи зберегти наївне ставлення, ми не можемо виключити певні фонові знання» (р. 109), маючи на увазі обізнаність у галузі теоретичних праць із семіотики, а також у галузі мистецької практики (переглянуті вистави, фільми, телесеріали, шоу тощо). Він вважає вкрай важливим надання відповіді на питання, яке поставив Ч. С. Пірс, оскільки його розв'язання допоможе відкрити «основну таємницю» театральної семіотики (р. 110). Унаслідок доволі розгорнутого аналізу рекламної акції Армії спасіння У. Еко артикулює такі висновки:

1. Між фігурою п'яниці та словом «п'яний» немає різниці, оскільки п'яна людина у такому разі стає знаком. А згідно з Ч. С. Пірсом, зауважує У. Еко (Есо, 1977), «знак – це те, що для когось означає щось інше в якомусь відношенні або якості – фізична присутність, яка відсилає до чогось відсутнього», і у момент, коли п'яну

людину «вивели на сцену та показали глядачам, вона втратила свою первинну природу “реального” тіла, вона стала семіотичним прийомом» (р. 110).

2. Для інтерпретації «фізичної присутності людського тіла разом з відповідними характеристиками» потрібен контекст: реципієнти можуть сприймати її просто як п'яну людину «у конкретному місці і в конкретний момент» або зробити висновки щодо поширеності такого явища. Розглядаючи слідом за Ч. С. Пірсом «п'яну людину», виведену на публічний показ, як знак, У. Еко (Есо, 1977) стверджує, що в акції Армії спасіння п'яна людина – це знак, відкритий для будь-якої інтерпретації, адже він означає всіх п'яних людей; він є відкритим вираженням (або знаком-носієм), що відсилає до відкритого діапазону можливих змістів (р. 110).

Зрозуміло, що організатори акції не виводили на огляд реального пияку, але обрана для цієї місії людина мала це «продемонструвати, що означає його остензію (метод дереалізації об'єкта, щоб він міг представляти весь клас)» (Institorisova, 2015, р. 77). У зв'язку з цим У. Еко (Есо, 1994) зауважує, що інтерпретація фізичної присутності п'яниці є питанням конвенції, але якщо ця акція була представлена у форматі вистави, ця конвенція конкретизувалася б «за допомогою інших семіотичних засобів – наприклад, слова» (р. 103).

Надаючи соціально-психологічний аспект рекламній презентації руйнівних наслідків алкоголізму, У. Еко (Есо, 1977) розглядає зовнішні видимі ознаки, які притаманні алкоголіку, – червоний або фіолетовий ніс, помутнілі очі, скуйовджене і брудне волосся, зношений засмальцьований одяг, відсутність частини зубів; водночас зазначає, що такі ознаки (всі разом) можуть і не бути притаманні кожному п'яниці. Натомість, якщо у кампанії проти пияцтва застосувати ці характеристики – «це спрацює» (р. 112), оскільки «людина стає знаком, то ті характеристики, які не мають відношення до мети репрезентації, також набувають певного смислового значення. Відбір цих характеристик, зауважує У. Еко, «встановлюється соціальним кодом, свого роду іконографічною конвенцією» (р. 111).

З позиції семіотичного підходу до аналізу театру У. Еко (Есо, 1977) враховує і роль мізансцени у створенні театрального повідомлення, стверджуючи, що людське тіло разом з його умовно впізнаваними властивостями, оточене або забезпечене набором об'єктів, встановлених у фізичний простір, являє собою дещо інше для аудиторії. Для цього воно було включене у свого роду перформативну ситуацію, яка встановлює, що його слід сприймати як знак (р. 117).

Ураховуючи те, що приклад Ч. С. Пірса, який обрав для аналізу У. Еко, – це теоретичний контекст, де потім розглядатиметься семіотика театру, він не оминає і питання імітації стану сп'яніння. Оскільки людина, яка у «нашій елементарній моделі мізансцени», зауважує У. Еко (Есо, 1977), насправді не є п'яницею, а навмисно вдає з себе таку, то на час проведення рекламної акції вона має «стати певним знаком, аби бути сприйнятою як реальна просторово-часова подія» (р. 111). Італійський дослідник не оминає увагою і акт сприйняття та декодування знаків реципієнтом. На його думку, ті, хто спостерігає за «живою» рекламою, власне, як і глядачі у театрі, спираючись на свій життєвий досвід, а також театральну обізнаність, «адже ми знаємо Софокла, Гілберта і Салівана, “Короля Ліра”» (Есо, 1994, р. 102), здатні декодувати те, що відбувається на рекламній платформі або на сцені. Семіотика сценічного тексту (фізична присутність ви-

конавця, який «стоїть і рухається у фізичному просторі», його дії у конкретній мізансцені) стає «еквівалентом» (р. 103) чогось значущого для реципієнта.

Розвиваючи тезу одного з учасників Празького лінгвістичного гуртка, що «знаки у театрі не є ознакою об'єкта, а є ознакою ознаки об'єкта», У. Еко (Есо, 1994) погоджується з такою думкою: «це означає, що окрім їхнього безпосереднього значення, всі предмети, поведінка і слова, які використовуються у театрі, мають додаткову конотативну силу» (р. 109). Крім того, театр має додаткові особливості, що відрізняють його від інших видів мистецтва і міцно пов'язують зі звичайною розмовною взаємодією людей з відповідною реакцією сторін спілкування на те чи те повідомлення (образа, насміхання, порозуміння тощо). Подібно до звичайного спілкування «театральне повідомлення», власне вистава, «формується на основі зворотного зв'язку», тобто під час сценічної дії відбувається живий комунікативний процес; процес обміну інформацією, енергією, почуттями, яким через актора надається певна значущість, внаслідок чого їхні вербальні і невербальні прояви сприймаються як знаки. Ці властивості театру і стали підґрунтям для формування «семіотики театального видовища», продемонструвавши «свої відмінні і своєрідні особливості» (Есо, 1994, р. 110).

Своєрідність театального мистецтва пов'язана і з тим, що смисл значень, які актор має донести до глядача, проявлений не лише через його «фізичну присутність» на сцені, але й через комунікацію з іншими «фізично присутніми», наділеними своїми значеннями. Саме «ця присутність» і відрізняє театр від інших видів мистецтва, адже в театрі відбувається «особливе створення знаків – акт демонстрації чогось – остенсія» (Есо, 1994, р. 103). Відтак дії і репліки актора, його комунікація з іншими виконавцями в оформленому просторі сцени та у певному мізансценуванні створюють «перформативну ситуацію», яка, власне, визначає його смисловий зміст. З огляду на важливість розташування актора / акторів у «фізичному просторі», У. Еко (Есо, 1977) зауважує, що «проблема мізансценування стосується проблем багатьох інших семіотичних явищ, таких як проксемика (семіотика просторових відстаней) або кінесика (семіотика жестів та рухів тіла)» (р. 117), що, вочевидь, приводить до розуміння того, що такі семіотичні параметри можуть бути застосовані як до семіотики театру, так і до кіно, архітектури, живопису, скульптури. Через своєрідність театального мистецтва, резюмує У. Еко (Есо, 1994), «ми прийшли до загальних проблем семіотики» (р. 110).

Презентуючи свою позицію щодо семіотичних смислів у театальному мистецтві, які виникають у процесі інтерпретації знаків, У. Еко (Есо, 1977) прагне подолати «плутанину» у тлумаченні «природних» та «ненавмисних» (р. 113) знаків. Учений визнає, що раніше неправомірно їх об'єднував, коли навмисна дія, подібно до ненавмисної, може справляти враження природної. Можна щось зробити або сказати ненавмисно, а сприйматиметься це як навмисний намір. Утім можна зімітувати природну, яка буде сприйматися як ненавмисна, але неправдиву подію, коли «навмисно створюється хибний відбиток, щоб ошукати когось» (Есо, 1994, р. 105). Зокрема, У. Еко наводить приклади з навмисною імітацією хвороби або каліцтва, яка здається природною; «психоаналітичними» (тобто ненавмисними) обмовками, які сприймаються як навмисно сказані; навмисним викривленням слів під час розмови іноземною мовою (у випадку, коли людина, яка го-

ворить, приховала добре володіння мовою від свого співрозмовника), що буде сприйняте як ненавмисний намір.

Транспонуючи ці міркування в площину театрального мистецтва, У. Еко (Есо, 1977) ставить питання: чи є різниця між актором, який прикидається, що йому боляче, та актором, що перед виходом на сцену навмисно завдає собі болю для його реалістичної демонстрації? (р. 113). Поки що це питання стосується імітації переживання болю актора (навмисної його поведінки) та справжнього потерпання актора від болю (ненавмисної поведінки актора). Але в пошуках істини щодо того, як розрізнити прояв навмисної і ненавмисної дії, У. Еко констатує неможливість надання чіткої відповіді на це запитання, адже як у житті, так і в театрі практично неможливо відразу визначити навмисність чи ненавмисність вчинку або вербального повідомлення, якщо зовні такий прояв здається природним. Учений зауважує, що, розглядаючи це питання, лише мав намір простежити тісний зв'язок між «елементарними механізмами людської взаємодії» та «елементарними механізмами драматичного твору» з проблемами загальної семіотики (Есо, 1977, р. 113). Наполягаючи на тотожності цих «елементарних механізмів», він констатує, що саме через це естетика і критика розглядають театральне видовище як «окремі прояви повсякденного життя» і, посиляючись на міркування І. Гоффмана, Г. Бейтсона, Е. Берна, стверджує, що «не театр здатен імітувати життя, це суспільне життя задумане як безперервна вистава, і завдяки цьому існує зв'язок між театром і життям» (Есо, 1994, р. 106).

Натомість, якщо в житті усвідомлення навмисно трансльованого хибного повідомлення може відбутися, а може і не відбутися, то у театрі таке повідомлення має бути обов'язково виявленим через концептуальну узгодженість усієї знакової системи.

Упорядковуючи свої міркування, У. Еко (Есо, 1977) формує матрицю (табл. 1), у якій розглядає вісім можливих типів взаємодії під час трансляції та отримання ненавмисної поведінки у формі знаків (р. 113). Літерою «Е» в його матриці позначено намір емітера (відправника повідомлення); літерою «А» – навмисність або ненавмисність реакції адресата (того, хто приймає це повідомлення), а літерою «І» – намір, який приписує (або не приписує) адресат емітеру. Навмисну поведінку він маркує позначкою «+», а ненавмисну – позначкою «-».

Таблиця 1

Матриця У. Еко

	Е	А	І
1 випадок	+	+	+
2 випадок	+	+	-
3 випадок	+	-	(+)
4 випадок	+	-	(-)
5 випадок	-	+	+
6 випадок	-	+	-
7 випадок	-	-	(+)
8 випадок	-	-	(-)

Оскільки У. Еко (Есо, 1977) розкриває зміст матриці через приклади ситуацій як зі сценічної практики, так і з пересічного спілкування (р. 114), з метою унаочнення її текстове роз'яснення переведено в таблицю та запропоновано враховувати її застосування в театральному мистецтві, де, за можливості, емітера ототожнюємо з актором, адресата – з глядачем (табл. 2):

Таблиця 2

Нумерація випадків (за У. Еко)	Матриця У. Еко	Е (намір емітера)	А (реакція адресата)	І (намір, який приписує або не приписує адресат емітеру)
1	+++	Прикидається кульгавим	Сприймає його як кульгавого	Але розуміє, що робить він це навмисно
2	++-	Прикидається кульгавим	Сприймає його як кульгавого	Вважає, що Е робить це ненавмисно. У. Еко вважає це прикладом успішної симуляції
3	+-(+)	Навмисно барабаню пальцями по столу, щоб позбутися настирливого відвідувача	Відвідувач отримує це як підсвідомий стимул, який його дратує	Приписує, що Е це робить навмисно, щоб його роздратувати і позбутися
4	+ - (-)	Навмисно барабаню пальцями по столу, щоб позбутися настирливого відвідувача	Відвідувач отримує це як підсвідомий стимул, який його дратує	Приписує, що Е це робить ненавмисно (але висновки може зробити, що його хочуть позбутися)
5	-++	Ненавмисно барабаню пальцями по столу, адже втомився від відвідувача	Відвідувач усвідомлює ситуацію: той, хто барабанить, незадоволений або втомився від нього	Приписує Е навмисний намір
6	--+	Ненавмисно пацієнт обмовився	Психоаналітик сприймає це як знак	Визнає, що ненавмисно обмовився пацієнт
7	--(+)	Ненавмисно барабаню пальцями по столу, щоб позбутися настирливого відвідувача	Відвідувач отримує це як підсвідомий подразник, який його дратує	Приписує, що Е це робить навмисно, щоб його роздратувати і позбутися
8	--(-)	Ненавмисно барабаню пальцями по столу, адже втомився від відвідувача	Відвідувач отримує це як підсвідомий подразник, який його дратує	Приписує Е ненавмисний намір

На думку У. Еко (Есо, 1994), з цієї матриці можна отримати всі основні сюжети західної комедії і трагедії (від Менандра до Піранделло або від Чапліна до Антоніоні) (р. 107). Як один з прикладів наводить «добре відоме “ніщо”, сказане Корделією», яке створює ситуацію нерозуміння між нею та її батьком (Есо, 1977, р. 115). Йдеться про відмову Корделії від лестощів на адресу короля Ліра, як це зробили Гоне-

рілья і Регана, відповідаючи на його запитання стосовно сили її любові до батька такими словами: «ніщо» не може передати справжні почуття, адже любов не може бути виражена словами. Орієнтуючись на матрицю У. Еко, можна використати такі маркери: «+» «-» «+», що дає змогу зарахувати цю ситуацію до випадку 3. Тобто Корделія навмисно не висловлює своє почуття любові до батька. Король Лір ображений (реакція ненавмисна) – король Лір приписує Корделії навмисний намір.

У контексті міркувань щодо неочевидного або непрямого значення слів як знакового повідомлення (за задумом драматурга або режисера) У. Еко (Еко, 1977) висловлює солідарність з думкою аргентинського семіотика Луїса Хорхе Прієтто, який вважав, що в театрі «слова не є прозорими знаковими засобами, які відсилають до свого змісту, а є знаковими засобами, що відсилають до інших знакових засобів» (р. 115). Відтак у театрі розкриття смислу слів персонажа має відбуватися в контексті мізансцени, елементом якої є персонаж, і з урахуванням умовності сценічної дії. Тому щойно актор виходить на сцену, аудиторія сприймає його перформативне твердження: «Я інша людина», і глядач «вступає у ймовірний світ видовища, світ брехні, в якому ми маємо право позбутися недовіри» (р. 115).

Отже, якщо врахувати матрицю У. Еко, то все, що актор зображуватиме, буде не правдивим повідомленням, а навмисним створенням вигаданої реальності, але за умови природності його сценічної поведінки, глядач позбудеться недовіри до того, що відбувається на сцені, та радо занурюватиметься в перипетії його долі. Як вже відзначалося вище (з позиції семіотики театру), актор, з'являючись перед глядачем у певному образі, уже не є «реальною людиною серед реальних людей, а є знаком», тому все, що відбувається на сцені, набуває «свого роду опосередкованої репрезентативної важливості». І коли глядацька аудиторія приймає умовність мізансцени, кожен елемент цієї частини світу, розміщений на сценічному майданчику, вкотре підкреслює італійський учений, стає сповненим значення і смислу (Еко, 1977, р. 112), а самі неймовірні події сприйматимуться не як розгортання незрозумілого задуму режисера, а як концептуально узгоджена сценічна реальність. Отже, артикулює У. Еко (Еко, 1994), з моменту, як завіса піднімається над сценою, «може відбутися все, що завгодно, наприклад, Едіп слухає "Останню стрічку Креппа", Годо зустрічає Кантатрису, Тартюф помирає на могилі Джульєтти, Ель Сід Кампеадор кидає кремований торт в обличчя Дамі з камеліями» і т. п. (р. 110).

Натомість у театрі «візуальне і поведінкове» має супроводжуватися «вербальним металінгвістичним повідомленням, яке встановлює певні критерії доречності» (Еко, 1994, р. 103), відсутність яких, застерігає У. Еко, може призвести до того, що театральний знак почне означати дещо інше.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавчому просторі проаналізовано праці Умберто Еко «Семіотика театру» та «Межі інтерпретації», у яких викладено його погляди на семантичний аспект театального мистецтва.

Висновки

Отже, у розвідках «Межі інтерпретації» та «Семіотика театру» Умберто Еко не тільки здійснив дослідження театального мистецтва як семіотичної системи,

а й надав ключ до декодування «театрального повідомлення», яке транслює «актор-персонаж», але й адекватно прочитує глядач лише в сукупності зі створеною режисером-інтерпретатором «перформативною ситуацією», у якій в певний момент перебуває персонаж. Тобто у сприйнятті глядача відбувається миттєва перцепція значення, так би мовити семіотичного акорду. Розглядаючи семіотику як методологію дослідження будь-яких феноменів світу, У. Еко доводить, що під час виявлення алгоритму створення, передачі та сприйняття знаків його можна транспонувати як на аналіз театру, так і реклами, фільму, навіть на звичайне соціальне побутування людини.

Аналіз матриці У. Еко, у якій він розглядає вісім можливих типів взаємодії під час передавання й отримання театрального повідомлення як знаку, може стати в пригоді не лише теоретикам, але й практикам театрального та кіномистецтва, зокрема режисерам і акторам; а також у разі відсутності українського перекладу цих праць надасть можливість розширити інформаційно-аналітичний ресурс таких аспектів у дослідженні театру: театр як комунікативна система; семіотика театру; актор як знак, відкритий для інтерпретації; межі інтерпретації тексту тощо.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Васильєв, Є. М. (2017). *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*. Твердиня.
- Зайцев, О. Д. (2023). Семіотичні аспекти дослідження театрально-декораційного мистецтва Закарпаття XXI сторіччя. *Культурологічний альманах*, 1, 174–180. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.23>
- Ковзан, Т. (2013). Знак в театрі (М. Перун, пер.). В *Театр: історія, теорія, практика* (с. 121–155). Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Кравченко, М. (2015). Театральний текст як об'єкт семіотичного дискурсу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 42, 35–46.
- Медведева, В. В. (2014). Семіотичний аспект мистецтва гриму. *Культура України*, 46, 228–235.
- Миленка, Г. (2014). Знак як засіб сценічної виразності у теоретичних дослідженнях Г. Е. Лессінга. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2014*, 6, 75–80.
- Проскурякова, О. В. (2022). Грим як простір семіотичної комунікації. *Культура України*, 78, 38–44. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.04>
- Еко, У. (1977). Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review: TDR*, 21(1), 107–117. <https://doi.org/10.2307/1145112>
- Еко, У. (1994). *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press.
- Institorisova, D. (2015). Semantics of Interpretation. *Xlinguae*, 8(2), 72–84. <https://doi.org/10.18355/XL.2015.08.02.72-84>
- Krypchuk, M., Nabokov, R., Rozhkovska, V., Chepura, K., & Sukhomlyn, H. (2024). Semiotic field of directing at the beginning of the XXI century. *Salud, Ciencia y Tecnología - Serie de Conferencias*, 3, 1009. <https://doi.org/10.56294/sctconf2024100>

REFERENCES

- Eco, U. (1977). Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review: TDR*, 21(1), 107–117. <https://doi.org/10.2307/1145112> [in English].
- Eco, U. (1994). *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press.
- Institorisova, D. (2015). Semantics of Interpretation. *Xlinguae*, 8(2), 72–84. <https://doi.org/10.18355/XL.2015.08.02.72-84> [in English].
- Kovzan, T. (2013). Znak v teatri [Sign in the theater] (M. Perun, Trans.). In *Teatr: istoriia, teoriia, praktyka* [Theater: history, theory, practice] (pp. 121–155). Publishing centre at Ivan Franko Lviv National University [in Ukrainian].
- Kravchenko, M. (2015). Teatralnyi tekst yak ob'ekt semiotychnoho dyskursu [Theatrical text as an object of semiotic discourse]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 42, 35–46 [in Ukrainian].
- Krypchuk, M., Nabokov, R., Rozhkovska, V., Chepura, K., & Sukhomlyn, H. (2024). Semiotic field of directing at the beginning of the XXI century. *Salud, Ciencia y Tecnología – Serie de Conferencias*, 3, 1009. <https://doi.org/10.56294/sctconf2024100> [in English].
- Medvedieva, V. V. (2014). Semiotychnyi aspekt mystetstva hrymu [Semiotic aspect of the art of make-up]. *Culture of Ukraine*, 46, 228–235 [in Ukrainian].
- Mylenka, H. (2014). Znak yak zasib stsenichnoi vyraznosti u teoretychnykh doslidzhenniakh H. E. Lessinha [The sign as a means of stage expressiveness in the theoretical studies of G. E. Lessing]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii 2014*, 6, 75–80 [in Ukrainian].
- Proskuriakova, O. V. (2022). Hrym yak prostir semiotychnoi komunikatsii [Make-up as a space of semiotic communication]. *Culture of Ukraine*, 78, 38–44. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.04> [in Ukrainian].
- Vasyliiev, Ye. M. (2017). *Suchasna dramaturhiia : zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii* [Modern dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations]. Tverdynia [in Ukrainian].
- Zaitsev, O. D. (2023). Semiotychni aspekty doslidzhennia teatralno-dekoratsiinoho mystetstva Zakarpattia XXI storichchia [Semiotic aspects of the succession of the theater and decorative art of the Transcarpathia in XXI centur]. *Culturological almanac*, 1, 174–180. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.23> [in Ukrainian].

Надійшла: 21.07.2025; Прийнято: 20.08.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025

SEMIOTICS OF THEATRE IN THE THEORETICAL RESEARCH OF UMBERTO ECO

Halyna Mylenka

Doctor of Arts, Professor;

e-mail: milgal@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1359-535X

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,

Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

Abstract

This paper examines Umberto Eco's views on the semantic dimension of theatrical art, as articulated in his monographs *Semiotics of the Theatre* and *The Limits of Interpretation*. It traces how his conclusions regarding the application of semiosis in advertising contributed to the elaboration of a detailed algorithm for the creation, interpretation, and perception of stage signs. **Purpose of the study.** The analysis and synthesis of Umberto Eco's reflections in the field of theatre semiotics, as well as the identification of the applied significance of his conclusions, exemplified in the matrix he developed. **Research methodology.** To achieve this aim, the study employs the methodology of the structural-semiotic approach, which is grounded in structural analysis, methods of comparison and systematisation, as well as hermeneutics, deduction, abstraction, and concretisation. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian art studies, Umberto Eco's works *Semiotics of the Theatre* and *The Limits of Interpretation*, which present his perspective on the semantic aspect of theatrical art, are analyzed. **Conclusions.** In these theoretical works, Umberto Eco not only conceptualises theatre as a semiotic system but also provides a key to decoding the sign-based meanings of the 'theatrical message.' The outcomes of his semiotic approach to the analysis of theatre, advertising, and human customary behavior are synthesised in a matrix of different types of communication between the emitter (the sender of a message) and the addressee (the recipient). This matrix, as a generalisation of Eco's reflections, demonstrates that within the framework of semiotic research methodology, it is sufficient to identify the algorithm of sign creation, transmission, and perception, which proves to be common to any form of communication.

Keywords: semiotics; sign in theatre; stage art; actor; mise-en-scène; advertising; Umberto Eco

