

УДК 78.071.(436)(092):782
DOI: 10.34064/khnum2-41.02

Рощенко Олена Георгіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтвознавства, професор,
кафедра історії української та зарубіжної музики
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

Сакральний хронотоп «*Le nozze di Figaro*» В. А. Моцарта

Мета цієї статті – визначити ознаки сакрального хронотопу commedia per musica В. А. Моцарта «Le nozze di Figaro ossia la folle giornata» – продиктована необхідністю сучасного перегляду тлумачення змісту опери як профанного й безпроблемного, розкриття зашифрованого в ній сакральньо-міфологічного змісту. Встановлення ознак оперного міфу в комічній опері генія музики реалізує можливість її усвідомлення з позицій концепції У. Еко (2009) щодо тлумачення витвору мистецтва як opera aperta, відкриваючи нові дослідницькі обрії, зокрема уможливаючи висновок про міфотворчість як жанрову ознаку опери як такої. Наскрізний міфологічний підтекст, сакральний часопростір, ініціальна сутність весільного ритуалу, взаємодія ознак доцентровості і відцентровості, наявність бінарних опозицій, перехрестя властивостей солярного, лунарного, близнюкового міфів, міфу про провіденціального сонячного малюка, міфологем палацу / храму (відповідає архетипу axis mundi), помсти, Божого суду і дива дозволяють тлумачити commedia per musica В. А. Моцарта як оперний міф. Умовою метаморфози персонажів постає їх проходження крізь «горнило перевтілення», функції якого в жанровому просторі комічної опери виконують повсякденні речі (крісло, двері, вікно, альтанка), що виступають у якості символічного «порталу», який допомагає переміщенню героїв до карнавалізованої реальності Komödie als Drama. Поширення міфотворчої складової на комічну оперу дозволяє дійти висновку: міфотворчість набуває значення жанрової природи opera scenica, розширюючи предметні обрії міфооперології.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ключові слова: *сакральний хронотоп; міфологіка; міфооперологія; commedia per musica; сакральне та профанне; карнавал; гра; ініціальний обряд; метаморфоза; бінарний архетип.*

Постановка проблеми.

Традиційно «*Le nozze di Figaro ossia la folle giornata*» (1785) вважається найуспішнішою і найменш проблемною з опер В. А. Моцарта, як зазначає зокрема, Джуліан Раштон /*Julian Rushton* (Rushton, 2002). Така упереджена думка, здавалося б, від початку заперечує можливості оригінального наукового осмислення цього шедевру. Попри сталу впевненість щодо того, що зміст моцартівської *commedia per musica* цілком розкривається через добре відомі карколомні перипетії, опері властиві сенси, що довгий час залишалися прихованими від пильного ока науковців, які звикли бачити в ній лише пригодницький, розважальний, відверто зухвало-комедійний зміст. Семантичні ряди моцартівської музичної драми охоплюють смисли, розпізнання яких потребує занурення в історико-культурні пласти, надійно приховані під шаром блискучого бурлеску і сонячного гумору. **Актуальність** теми дослідження зумовлена необхідністю сучасного перегляду тлумачення змісту опери В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro ossia la folle giornata*» як профанного й безпроблемного, розкриття властивого їй зашифрованого сакрального змісту.

Наукова новизна дослідження полягає у встановленні ознак сакрального хронотопу й оперного міфу в комічній опері генія музики, що відкриває можливість її усвідомлення як втілення концепції У. Еко (Еко, 2009) щодо тлумачення витвору мистецтва як *opera aperta*.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Залучені до нашої розвідки наукові праці доречно розподілити на напрями, відповідно до поставленої і розкритої в них проблематики. До першого напрямку належать роботи, де розглядаються питання вивчення властивостей музичного театру (Самойленко, 2010) та опери В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*» (Rushton, 2002); до другого – публікації, у яких устанавлюються ознаки сакрального хронотопу

(Eliade, 1991; Rank, 1973; Dundes, 1997), зокрема двійництва (Долга, 2022); до третього – роботи, що підіймають питання жанрових властивостей комедії (Волкова, 2001), карнавального світовідчуття (Лихоманова, 2001), закономірностей ігрового мислення (Мід, 2000; Фрасинюк, 2021; Rank, 2021), які були задіяні з метою встановлення масштабів впливу означених явищ на художній зміст опери В. А. Моцарта.

Мета статті – визначити ознаки сакрального хронотопу в опері В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*».

Методологія дослідження. У роботі застосовано методи, які сприяють розкриттю міфологічних змістів *commedia per musica* В. А. Моцарта: *герменевтичний*, що передбачає розшифровку закодованих в опері міфологічних підтекстів; *метод деконструкції*, уведений для переосмислення змісту опери внаслідок руйнування стереотипів сприйняття та переходу до його сакральної інтерпретації; *аналітично-філософський*, оснований на логічному і структурно-семантичному підходах, – для встановлення засобів міфологізації оперного змісту; *екстраміфологічний* аналіз, що сприяє виокремленню системи міфосюжетів і міфологем в оперній цілісності; *міфолого-символічний* аналіз, призначений для встановлення ознак сакрального хронотопу в «*Le nozze di Figaro*» В. А. Моцарта.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Маючи зовнішні ознаки комедії – «легкий сюжет», розважальність, «буфонадність ситуацій та характерів», показ «прози повсякденного життя», прикмети «комедійної боротьби», наявність «недоладних хитрощів», «помилкових оцінок» (Волкова, 2001: 260), – опера В. А. Моцарта містить ряд підтекстів, що мають приховані значення. Як приклад *підтексту привілеїв* (характеризується незбіжністю масштабів знань, якими на певному етапі розвитку дії володіють персонажі) наведемо сцену суду з третьої дії опери, коли повернення Сюзанни приводить до сцени ревнощів, викликаної обіймами Фігаро і Марцеліни, у якій покоївка Графині все ще бачить не свекруху,

а конкурентку. Що стосується *підтексту Double speak* (визначається навмисним спотворенням / маскуванням змісту семантичних одиниць), то він репрезентований, наприклад, у дуеті Сюзанни та Марцеліни з першої дії, де за удаваним обміном люб'язностями приховується купа образливих докорів.

Однак, окрім фрагментарно оформлених підтекстів, оперну драматургію *commedia per musica* вирізняє *наскрізний підтекст*, що, розвиваючись синхронно-діахронно у «контрапункті» до «видимого» текстового «полотна» музичної драми, надає непередбачуваності і, поруч із тим, закономірності розгортанню оперних подій і змістів. Завдяки наскрізному підтексту, оперна драматургія, починаючи з експозиції і до фінального розв'язання суперечностей, розгортається під знаком протистояння / взаємодії сакрального і профанного планів розвитку. Фази зіткнення сакрального і профанного відповідають етапам становлення конфлікту в драмі. При цьому профанний часопростір у *commedia per musica* В. А. Моцарта (яку також прийнято визначати як *opera buffa*) перетворюється на сакральний, що дозволяє побачити в опері ознаки міфологічної картини світу, поданої в ігровій карнавалізованій формі. У підсумку *commedia per musica* набуває не тільки ознак музичної драми, але й оперного міфу.

Яким же чином в опері «Весілля Фігаро», насиченій численними проявами комічного (від жарту – до іронії і гротеску), уможливлено існування сакрального хронотопу, який характеризують нескінченність часу і простору, повсюдність священного центру, постійна метаморфоза, наявність міфосюжетів, міфомотивів, міфологем, хоча б і трансформованих у контексті комедійного змісту твору доби пізнього Просвітництва? Яким чином властивості сакрального часопростору відображуються в інтонаційній драматургії комічної опери, сприяючи перетворенню уявлення про *commedia per musica* В. А. Моцарта як вираз переможної профанності на оперний міф?

Сакральний хронотоп *commedia per musica*, закодований під профанний, функціонує як поле взаємодії типів міфомислення: *весілля як свято*, пов'язане з ритуалом – дієвим аналогом міфу, має ініціальний

зміст, зумовлений порядком і призначенням обряду, божественним покровительством і батьківським благословенням. Весілля базоване на дії метаморфози – закону логіки міфу, що передбачає зміну функцій (а відповідно, й імен) нареченого та нареченої, які наприкінці обряду, після проходження фази ритуальної смерті, перетворюються з юнака і дівчини на чоловіка й жінку. Обрядово-ритуальна смерть в ініціальному обряді – невід’ємна передумова нового народження / відродження. Смерть нареченої як дівчини означає її народження як жінки; ритуальна смерть нареченого є одночасно його народженням як чоловіка, знаходячи відображення у зміні імен-функцій героїв обряду-метаморфози. Міфологіка весілля підкорює всі шари оперного змісту, переакцентовуючи дію, зміщуючи фокус із профанного на сакральне. Рятівна провіденційність весільного ритуалу підтримується божественними покровителями (Гіменесом і Герою у давньогрецькій міфології), які долають злий намір позасакрального оточення.

Структуру весільного свята – основу хронотопу опери В. А. Моцарта як міфологічного дійства – вирізняє **доцентровість**. Палац Графа з пристанища світських розваг перетворюється на храм (або аналог храму), що, на кшталт світової гори або світового дерева, має ознаки *axis mundi* (світової осі), оскільки саме тут має відбутися і відбувається головна подія опери – весілля як священнодійство. Пронизуючи часопросторові виміри оперної дії (її верх, середину і низ; минуле, сучасне, майбутнє), палац / храм набуває ознак повсюдності у структурі оперної дії як її сакральний центр. Коли безумство дня змінює загадково-втаємничена мудрість ночі, у її потойбіччі конфлікт *комедії як драми* спочатку набуває нової сили, а потім знімається через гармонізацію суперечностей.

На протидію доцентровості, в опері діють і **відцентрові сили**, що розсіюють, децентралізують міць сакрального хронотопу. Як прояв відцентрових сил постає спроба змістити (замінити) героїв весільного хронотопу (насамперед головних учасників шлюбної ініціації – Фігаро і Сюзанну) персонажами, віддаленими від сакрального центру і наближеними до профанного виміру опери. Якщо Фігаро одноразово

знає нападу з боку представників профанного хронотопу (у сцені суду, який зобов'язує героя побратися з Марцеліною з метою компенсації грошового боргу), то Сюзанна – предмет особливої уваги з боку Графа – постійно перебуває у небезпеці витіснення за межі сакрального (весільного) хронотопу. Перебуваючи під впливом і покровительством Графа, ряд оперних героїв приєднується до ініційованого Альмавівою процесу трансформації сакрального хронотопу і складу весільної пари Фігаро – Сюзанна, які символізують ідею обоюдного кохання. Згідно з підступними планами десакралізації весільного хронотопу, місце нареченої має зайняти Марцеліна – володарка грошового контракту, втілення ідеї шлюбу за розрахунком, профанного світоустрою. Відзначимо, що заміна учасника весільної пари передбачає неминучу руйнацію структури сакрального хронотопу і подальше побудування на його уламках профанного часопростору (шлюбу на основі судового закону). Отже, з активізацією відцентрових сил пов'язане розгортання міфологеми помсти, націленої на десакралізацію (профанацію) весільного хронотопу *commedia per musica*.

Протистояння доцентрових і відцентрових сил відбувається внаслідок *паралельного розвитку декількох інтриг*, спрямованих і на зміцнення, і на руйнацію сакрального хронотопу. Починаючи з № 3 (1 дія) – Каватини Фігаро, протистояння доцентрових і відцентрових сил проходить етапи розвитку в дії драми – від експозиції до кульмінації конфлікту і розв'язки. Як пробудження відцентрових (профанних) сил, які бажають зруйнувати сакральний хронотоп, постає речитативна сцена Бартоло і Марцеліни, які планують зірвати одухотворене коханням весілля безпосередньо в день свята. В Арії «*La vendetta*» (*Allegro con spirito*, № 4) Дон Бартоло вмотивовує жорстокість безжальної помсти, націленої на скасування весілля «*il birbo Figaro*». Для мстивого доктора скасування весілля Фігаро має значення своєрідної компенсації за давню образу. Від словесного поєдинку *alte Jungfer* (старої діви) і *Jungfrau* (юної діви) – Марцеліни і Сюзанни (претенденток на роль нареченої Фігаро), через який втілюється тема

протистояння доцентрових і відцентрових сил, до розвитку весільної дії долучаються жіночі образи. Кульмінацією протистояння стає сцена суду (переходить з фіналу другої дії до третього акту): Марцеліна, претендуючи на руку Фігаро, отримає судову підтримку, а маску «неупередженого» судді приміряє Граф, зацікавлений у поразці Фігаро. Утім саме сцена суду набуває значення «зняття конфлікту» завдяки розкриттю таємниці народження Фігаро і його визнанню як сина шляхетних батьків.

Значну роль в організації оперного хронотопу відіграє *поетика агону* – виразу боротьби / змагання / гри, що набув структурно-змістового значення у трагедії та комедії античності. Сценічна дія опери Моцарта розпочинається з *агоналії* (дуєт Сюзанни і Фігаро, № 1) – протистояння жіночого і чоловічого розумінь підготовки до шлюбу: наречена занурена у самоспоглядання, наречений вимірює шлюбний часопростір. Розташування дуєтної сцени Сюзанни і Фігаро відповідає традиції розміщення агоналій на початку драми. Подальші оперні агоналії побудовані на протистоянні сакрального і профанного начал організації хронотопу.

Протистояння протилежних законів організації хронотопу зумовлює *антиномічність оперної дії*. Перша пара антиномій передбачає протистояння двох «логік»: весілля за законом кохання протистоїть шлюбу «за контрактом». Друга пара антиномій зумовлена протиставленням уявлень про право: феодальному «праву першої ночі» протистоїть абсолютне право захищеного вищими силами кохання.

Сакральний хронотоп *commedia per musica* В. А. Моцарта побудований на взаємодії властивостей *солярного і лунарного міфів*. Із солярним міфом, що охоплює першу-третю дії музичної драми, в опері «сонячного генія» пов'язується експозиція, зав'язка, кульмінація, перша фаза конфлікту та його розв'язання. До лунарного міфу, що розгортається в четвертій дії на кшталт своєрідної *fastnachtsspiel* (карнавальної нічної вистави), належить друга фаза конфлікту, передумови якої склалися в солярному міфі. Тут розкривається природа «нічного генія» В. А. Моцарта. У темряві ночі, всевладність якої

підкреслена, наприклад, у таких репліках Фігаро, як «*Es ist Nacht*» («Це – ніч»), розташованої перед початком № 23, «*Die Nacht ist dunkel*» («Ніч темна») з № 26 – Речитативу і Арії «*Ach! Öffnet eure Augen!*» («Ах, відкрийте ваші очі!»), виникають і виправляються помилки, загострюються і долаються сумніви. Підсумкова кульмінація лунарного міфу приводить до благополучної фінальної розв'язки, у якій сакральному весільному хронотопу ніщо не загрожує. Перехід від солярного до лунарного міфу відбувається в річищі всевладної метаморфози, що вирізняє міфотворчу природу *commedia per musica*. Таким чином, в основу конструкції світобудови в опері В. А. Моцарта закладено властивий міфу принцип загальних бінарних опозицій (Dundes, 1997: 45), раціоналізм якого прихований під видимістю хаотичної метушні безумного дня.

Бінарний архетип у *commedia per musica* проявляється також у формуванні / руйнуванні сакрального хронотопу за типом близнюкового міфу – породження міфу солярного. **Близнюковий міф** – найдавніший правиток двійництва, що виник ще в міфологічні часи і постає у значенні архетипу, з якого пізніше утворюються інші типи множинних тлумачень двійників у мистецтві. Співвідношення інтенцій героїв близнюкового міфу відповідає типу двійників як близнюків, які «доповнюють один одного» (Долга, 2022: 297) і взаємодіють як *брат / ворог* (Rank, 1973: 91), і має характер суперництва, розкриваючи зіткнення креативних і деструктивних сил: адже один із «братів» у прадавньому міфі має функцію утворювача світобудови, а інший – її руйнівника. З героїв міфу творення двійники, що відповідають типу *брат / ворог*, трансформуються в персонажів творів мистецтва, у яких варіативно діє принцип бінарної опозиції. В опері В. А. Моцарта, створеній у добу помежів'я, коли орієнтований на Просвітництво класицизм сповнювався передчуттями романтизму (преромантизм), принцип двоїстості набув оригінального втілення у розкритті ідеї суперництва, що спалахує між героями. Тут спостерігається своєрідне відтворення головного мотиву близнюкового міфу, що розкривається на основі дії принципу взаємовідображення. Якщо

Фігаро постає як деміург весільного (тобто сакрального) хронотопу, то Альмавіва (криводзеркальне відображення креативного «брата») – як його руйнівник; якщо Фігаро має функцію руйнівника профанного часопростору, то Альмавіва – його влаштовувача. Таким чином, до міфологічного типу двійників *брат / ворог* в опері В. А. Моцарта долучається і такий тип двійникового співвідношення, як «я» та «інше я» («*alter ego*») (Rank, 1973: 87).

Крім впливів солярного, лунарного і близнюкового міфів, в опері спостерігаються також ознаки поданого у згорненому (концентрованому) вигляді *міфу про провіденціального сонячного малюка*. Попри смертельну загрозу, міфологічний герой має витримати випробування, що випали на його долю в дитячому віці, і повернутися з небуття до життя (нерідко вже в дорослому віці), щоби здійснити призначену йому місію. Раптове знайдення батьків, відкриття шляхетного походження Фігаро у сцені суду (третьій акт) унеможливає заплановану Графом руйнацію сакрального хронотопу, повертаючи оперну дію на весільні кола. Наявність ключових сюжетних положень міфу про провіденціального сонячного малюка, викрадення (втрата) якого репрезентована в наративній, тоді як його повернення / визнання у дорослому вигляді – у сценічній формі, зумовлює можливість тлумачити ці події як відтворення ключових сюжетних перипетій міфосюжету.

Розподіл героїв опери на головних, другорядних і третьорядних визначається ступенем їх втягнення у святкову атмосферу весілля. Перше коло головних героїв опери складають ті, які утворюють архетип весільної пари – наречений і наречена (*парне ампула весільного подружжя*). Архетипу весільної пари відповідають Фігаро і Сюзанна, які залишаються вірними хранителями парного ампула протягом усієї оперної дії (включаючи й окремі карколомні «зигзаги» інтриги). На «березі» подружнього кохання чекає на свою пару і вірна Розіна, до якої, пройшовши шлях трансформації, що пролягав по всій смисловій «кривій» опери, повертається Граф, завдяки чому парне ампула весільного подружжя відновлюється. До другого кола слід

віднести персонажів, які постають як дублі ведучих носіїв імен-функцій «наречений-наречена», поступово підключаючись до втілення парного амплуа, проходячи шлях від профанного до сакрального хронотопу. Принцип багаторазового дублювання парного амплуа весільного подружжя посилює ігрову природу сакрального хронотопу опери. Як дублі центральних весільних пар (Фігаро – Сюзанна, Граф – Графиня) до весільної кавалькади поступово долучаються Бартоло та Марцеліна, Керубіно й Барбаріна, виходячи у друге коло оперних персонажів. Завдяки принципу дзеркальності (прояву гри!), виникає ефект *примноження* весільного хронотопу. Що стосується Антоніо, Базиліо і Курціо, які утворюють третє персонажне коло, то, не маючи весільної пари, вони виконують мінімізовану роль у сакральному хронотопі, подекуди вторгаючись у його цілісність із царини профанного.

Умовою перетворень персонажів, зміни властивих їм амплуа постає подолання випробувань, аналогічних проходженню крізь *горнило перевтілення*. У функції «горнила перевтілень» на різних етапах розвитку *комедії як музичної драми* постають здебільшого повсякденні предмети: *крісло*, навколо якого відбувається гра-війна «за трон» між королем (Графом) і пажем (різновидом амплуа блазня); *двері* до кабінету в алькові Графині, з яких замість очікуваного чоловіка виходить жінка (Сюзанна); *вікно*, з якого вистрибує Керубіно, опиняючись в іншій дійсності, беручи на себе відповідальність за порушений порядок; це також нічна *альтанка*, у таємничості якої відбуваються прикінцеві перевтілення героїв. Повсякденні, здавалося би, предмети за умови надання їм функції сполуки між світами виконують роль своєрідного *порталу*, проходження крізь який означає переміщення до іншої – карнавалізованої – реальності, що уможливується завдяки міжперсонажній травестії. Як своєрідний «портал» до сакрального хронотопу постає і сцена суду (третя дія), де відбувається найбільш масове переродження персонажів *Komödie als Drama*. Саме тут утворюються нові репрезентації парного весільного архетипу «наречена / наречений»: Марцеліна – Бартоло, Барбаріна – Керубіно, завдяки яким посилюється сакральний хронотоп опери.

Стадію перетворення, що відбувається завдяки проходженню героя/героїні крізь «горнило перевтілення», зазнають лише ті *персонажі, яких слід віднести до розряду обраних*: Фігаро, Сюзанна, Граф, Розіна, Бартоло, Марцеліна, Керубіно, Барбаріна. Натомість Антоніо, Дон Базиліо і Курціо таких «переходів крізь портал» не зазнають: перебуваючи у межах однієї реальності, вони залишаються носіями одного оперного амплуа. Що стосується подальшого розподілу оперних персонажів, які проходять крізь «горнило перевтілення», то їх потрібно диференціювати на таких, які лише одноразово опиняються з іншого боку реальності, і на таких, які долають цей бар'єр неодноразово. «Порталопроходцями», які багаторазово проходять крізь «мідні труби» перевтілення, є Фігаро, Сюзанна, Граф, Розіна, Керубіно; одноразове геройство «проходження крізь портал» назустріч власному перевтіленню здійснюють Бартоло, Марцеліна та Барбаріна.

Сцена суду, що відбувається у весільно прикрашеній залі (в першу сцену третього акту вводить заключний епізод Фіналу другого), має значення драматургічного центру оперної дії, де роль «горнила перевтілення» проявляється особливо вагомим. Сцена суду посідає центральне місце в опері, постаючи водночас її кульмінацією, що має стосунок до розгортання солярного міфу, а також веде і до розв'язки драми. Тут взаємодіють *два варіанти міфологеми суду* – людського (неправедного) і Божого – вищого, істинного, справедливого. Здавалося би, програш Фігаро (а разом з ним і руйнація сакрального універсуму) є неминучим: у профанному світі над неспростовністю завіреного підписами контракту смертний є безсилим. Міфологема *diva* у вигляді доленосного вторгнення вищих сил (визнання викраденого сина, що немовби «включає» механізми перетворення) – Божого суду – приводить до переходу дії до сакрального часопростору і його торжества. Саме в сцені суду відбувається масове проходження оперних персонажів крізь «горнило перевтілення», адже цей доленосний «поріг» долають Фігаро, Марцеліна, Бартоло, а пізніше і Сюзанна. Після проходження крізь «горнило перевтілення» позиція Фігаро у сакральній реальності весілля навіть посилюється завдяки

його відповідності не тільки функції нареченого, але й провіденційного малюка; Марцеліна і Бартоло набувають функції не тільки батьків новознайденного сина, але й молодят; Сюзанна, відчувши спалах ревнощів, переживши стан розпачу, повертається до свого наскрізного амплу нареченої. Граф, який під час усієї сцени суду відчував себе справедливим непереможним суддею, пройшовши крізь «ворота» перевтілення, втрачає разом із функцією судді й омріяну перемогу, що нещодавно здавалася безумовною.

Отже, у *Komödie als Drama* В. А. Моцарта своєрідно проявляються відзначені О. І. Самойленко загальні закономірності музичного театру, а саме – перебування між ритуалом та карнавалом, релігійно-храмовим дійством і профанною, повсякденною вулично-майданною дією, де сакралізований та профанний хронотопи доповнюють один одного, залишаючись не тотожними; поєднання лінійного часу «з циклічним часом, який поновлюється» (Самойленко, 2010: 410).

Висновки.

Установлення ролі наскрізного підтексту, ознак солярного, лунарного, близнюкового міфів, міфу про провіденційного малюка, міфологем суду і дива у структурі та змісті опери В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*» дозволило тлумачити *commedia per musica* як оперний міф. Взаємодія типів міфу в оперній драматургії «*Le nozze di Figaro*» дозволяє дійти висновку щодо відповідності *commedia per musica екстраміфологічній оперній цілісності*, де взаємодіють декілька міфосюжетів (міфомотивів) і міфологем. Головний конфлікт у *Komödie als Drama* набуває розкриття через протистояння сакральних і профанних сил, що, стикаючись, виборюють своє право на домінування у структурі оперного часопростору. Проходження крізь **горнило перевтілення**, у значенні якого постають предмети, що пов'язують часопросторові виміри опери (зокрема, сакральний і профанний), знаменують метаморфози, крізь які проходять герої музичної комедії. Втілення парного амплу *весільного подружжя*, що варіантно дублюється, обумовлює доречність інтерпретації моцартівської *commedia*

per musica як карнавалізованого сакрального хронотопу. Поширення міфотворчої складової на комічну оперу дає підстави для висновку, що *міфотворчість* набуває значення жанрової природи *opera scenica*. Починаючи з «Весілля Фігаро», у комічних операх В. А. Моцарта посилюється сакральна компонента, перетворюючи їх на оперні міфи. Тлумачення комічної опери як оперного міфу розширює межі *міфооперології*.

Перспективи дослідження полягають у можливості подальшого встановлення сакральних змістів у комічних операх композиторів, які репрезентують різні історико-національні часопростори. У разі встановлення комплексу закодованих ознак сакрального хронотопу у художньому контексті ряду комічних опер уможливіється висновок про міфотворчість як жанрову ознаку опери як такої.

ЛІТЕРАТУРА

- Волкова, Л. (2001). Комедія. У кн. Волков, А. (ред.), *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*, сс. 259–261. Чернівці: Золоті литаври. URL: https://archive.org/details/leksykon_literaturoznnavstva/mode/2up
- Долга, Н. (2022). Феномен двійництва в літературі неоромантизму. *Грааль науки – Grail of Science*, 16, 293–298. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.06.2022.050>
- Еко, У. (2009). Відкритий твір. Форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти) [Поетика відкритого твору]. *Музична україністика: сучасний вимір*, вип. 3. [Київ: ІМФЕ імені М.Т. Рильського]. URI: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/39408>
- Лихоманова, Н. (2001). Карнавал. У кн. Волков, А. (ред.), *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*, с. 246. Чернівці: Золоті литаври. URL: https://archive.org/details/leksykon_literaturoznnavstva/mode/2up
- Мід, Дж. Г. (2000) *Дух, самість і суспільство. З точки зору соціального біхевіариста*. (Пер. з англ. Т. Корпала). Київ: Український центр духовної культури.
- Самойленко, О. І. (2010). Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2, 399–414.

- Фрасинюк, А. Б. (2021). *Гра як діалогічний феномен у творчості Моріса Равеля*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.
- Dundes, A. (1997). Binary Opposition in Myth: The Propp / Levi-Strauss Debate in Retrospect. *Western Folklore*, 56, 39–50.
- Eliade, M. (1991). *Symbolism of the Centre. Images and Symbols*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Rank, O. (1973). *Don Juan et Le Double: Études psychanalytiques*. (Trad. de l'allemand par le Dr S. Lautman). Paris: Payot.
- Rushton, J. (2002). Nozze di Figaro, Le ('The Marriage of Figaro'). In *Grove Music Online*, (Edited by Deane Root). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003136>

REFERENCES

- Dolha, N. (2022). The phenomenon of duality in the literature of English neoromantism. *Grail of Science*, 16, 293–298. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.06.2022.050> [in Ukrainian].
- Dundes, A. (1997). Binary Opposition in Myth: The Propp / Levi-Strauss Debate in Retrospect. *Western Folklore*, 56, 39–50 [in English].
- Eco, U. (2009). Open Work. Form and Indeterminacy in Modern Poetics (Fragments) [Poetics of the Open Work]. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, iss. 3. [Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Music and Drama]. URI: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/39408> [in Ukrainian].
- Eliade, M. (1991). *Symbolism of the Centre. Images and Symbols*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press [in English].
- Frasyniuk, A. B. (2021). *The game as dialogical phenomenon in Maurice Ravel's work*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odessa [in Ukrainian].
- Lykhomanova, N. (2001). Carnival. In Volkov, A. (ed.), *Lexicon of General and Comparative Literary Studies*, p. 246. Chernivtsi: Zoloti litavry. URL: https://archive.org/details/leksykon_literaturoznavstva/page/261/mode/2up [in Ukrainian].
- Mead, G. T. (2000). *Mind, Self, and Society from the standpoint of a social behaviorist*. (Transl. by T. Korpalo). Kyiv: Ukrainian Center for Spiritual Culture [in Ukrainian].
- Rank, O. (1973). *Don Juan et Le Double: Études psychanalytiques [Don Juan and the Double: Psychoanalytic Studies]*. (Transl. from German by Dr. S. Lautman). Paris: Payot [in French].

- Rushton, J. (2002). Nozze di Figaro, Le ('The Marriage of Figaro'). In *Grove Music Online*, (Edited by Deane Root). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003136> [in English].
- Samoilenko, O. I. (2010). Musical theater in dialogue with time and in the semantic space of modern culture. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2, 399–414 [in Ukrainian].
- Volkova, L. (2001). Comedy. In Volkov, A. (ed.), *Lexicon of General and Comparative Literary Studies*, pp. 259--261. Chernivtsi: Zoloti litavry. URL: https://archive.org/details/leksykon_literaturoznavstva/page/261/mode/2up [in Ukrainian].

Olena Roshchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 Dr. Habil. in Art Studies, Professor,
 the Department of History of Ukrainian and Foreign Music,
 e-mail: elena.roshenko@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

Sacral chronotope of “*Le nozze di Figaro*” by W. A. Mozart

Statement of the problem. *Despite the prevailing confidence that the content of W. A. Mozart’s opera “Le nozze di Figaro” is revealed through thrilling twists and turns, the article argues that commedia per musica possesses meanings, whose recognition requires an understanding of the layers hidden beneath the surface of burlesque and humor. The relevance of the study is due to the need for a modern revision of the interpretation of the opera’s content as profane and unproblematic, and the disclosure of the sacred and mythological content encrypted in it.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the characteristics of the sacral chronotope in W. A. Mozart’s opera “Le nozze di Figaro”. The scientific novelty of the study lies in establishing the features of sacral chronotope and opera myth in the comic opera of the musical genius, which opens up the possibility of understanding it as the embodiment of Umberto Eco’s concept of interpreting a work of art as ‘opera aperta’. The study uses such methods of myth-operology as extra-mythological, onomatological, mythological-symbolic, as well as the method of deconstruction.*

Research results. *The signs of solar; lunar; twin myths, the myth of the providential child, and the mythologems of God’s judgment and miracle allow one to interpret W. A. Mozart’s commedia per musica as an operatic myth.*

The embodiment of the paired roles of the married couple, determine the appropriateness of interpreting Mozart's commedia per musica as a carnivalized sacral chronotope. The extension of myth-making component to comic opera leads to the conclusion that myth-making acquires significance of the genre nature of 'opera scenica'. Beginning with "Le nozze di Figaro", in Mozart's comic operas the sacral component is heightened transforming them into operatic myths. Interpreting comic opera as an operatic myth expands the boundaries of myth-operology.

Conclusion. *The spreading the myth-making nature of opera to its comic embodiment determines transformation of the ideas about its exclusively "profane" meaning. Everydayness is the reverse side of the sacral chronotope of Mozart's "Le nozze di Figaro", which is manifested through the principle of metamorphosis. The conclusion regarding the understanding myth-making as the genre nature of opera is supported by the fact that Mozart's later operas, which have a comic component, emerge as an expression of the operatic myth.*

Keywords: *sacral chronotope; mythology; myth-operology; commedia per musica; sacral and profane; carnival; game; initiation rite; metamorphosis; binary archetype; doppelganger.*

*Стаття надійшла до редакції 8.10.2025,
рекомендована до друку 7.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*