

УДК 78.071.1(436)(092):[782.7:003]

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-43.12>

Рощенко Олена Георгіївна

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

Семантичні двійники у весільно-ігровому хронотопі *commedia per musica* В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*»

Наявність законів міфології – розгорнення магічних імен, двійникові співвідношення між персонажами, весільно-ігровий часопростір – обумовлюють доречність інтерпретації моцартівської *commedia per musica* «Весілля Фігаро» як оперного міфу, підпорядкованого законам гри (у тлумаченні Дж. Міда та Й. Гейзінґи). Універсальність концепції гри в опері «віденського італійця» виявляється через розмаїття форм: як священний ритуал, святкові змагання і розваги, агон; її підпорядковані сцени судочинства, словесних дуелей, маскарадів, танців, моменти поетичного піднесення. Посилення сакральної складової у пізніх операх В. А. Моцарта з комічною жанровою компонентою сприяє їх перетворенню на оперні міфи. Встановлення ознак міфології в комічній опері уможливило тлумачення міфотворчості як жанрового атрибута *opera scenica*, обумовлюючи розширення предметних меж міфооперології. Метою пропонованого дослідження є розкриття специфіки функціонування семантичних двійників у весільно-ігровому хронотопі «*Le nozze di Figaro*». Тлумачення твору як поданого у карнавальній формі ігрового хронотопу-*sacra*, де діють персонажі, які набувають функцій семантичних дублів, відповідає концепції розуміння художнього тексту як рухомого відкритого об'єкта – *opera aperta* (Еко, 2009), що передбачає породження множинності усвідомлень його змістів, як і їх інтерпретацій.

Ключові слова: «*Le nozze di Figaro*»; весільно-ігровий хронотоп; семантичний двійник; міфологіка; міфооперологія; *commedia per musica*.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Перегляд традиційних застарілих концепцій з метою віднайдення істинних, нерідко глибоко прихованих сенсів, осягнення яких утруднено нашаруваннями поверхових пластів нерідко однозначних прямолінійних суджень, є необхідним етапом розвитку сучасного українського музикознавства. Особливого значення набуває перегляд змісту класичних репертуарних творів, за якими протягом десятиліть (або навіть століть) їхньої успішної концертно-сценічної долі закріпилися певні виконавські та слухачко-глядацькі інтерпретаційні «штампи», руйнування яких – особливо важка й часто невдячна діяльність. У ряді подібних творів, чий зміст потребує спеціальних механізмів розпізнання (зокрема, герменевтичного підходу), – моцартівська *commedia per musica* «*Le nozze di Figaro ossia la folle giornata*», що містить численні сенси, які виходять за межі її традиційного розуміння. Зокрема, видається *актуальним* перегляд тлумачення її змісту з метою виявлення зашифрованих у останньому сакральних змістів.

Мета статті – розкрити специфіку та засади функціонування семантичних двійників у весільно-ігровому часопросторі комічної опери «*Le nozze di Figaro*» В. А. Моцарта, яке надає їй ознак «оперного міфу» й уможливорює її усвідомлення як *opera aperta* (згідно з концепцією У. Еко (2009)).

Наукова новизна дослідження. Окрім власних напрацювань автора статті, у подібному ракурсі *commedia per musica* В. А. Моцарта досі не розглядалась музичними науковцями.

Останні дослідження і публікації за темою. Залучені до пропонуваної праці публікації за проблематикою доречно розподілити на два напрями. До першого слід віднести роботи О. Ранка (Rank, 1973) та Н. Долгої (Долга, 2022), де розглядаються типи функціонування двійників у художньому творі; до другого – дослідження Й. Гейзінґи (Гейзінґа, 1994) та Дж. Г. Міда (Мід, 2000), у яких надано типологію видів і функцій гри як вияву міфотворчого мислення

в мистецтві, а також статтю Б. Сюті (Сюта, 2019), де об'єктом уваги є феномен гри в сучасній музичній творчості.

Методологія дослідження. З метою впорядкування матеріалу статті застосовано індуктивний і дедуктивний методи; на розшифровку закодованих у тексті опери міфологічних підтекстів націлений герменевтичний підхід. Специфічні методи міфооперології дозволили переосмислити зміст оперного тексту з позицій втілення профанної та сакральної складових; серед них – *аналітично-філософський*, оснований на взаємодії логічного і структурно-семантичного підходів, що сприяє встановленню засобів міфологізації оперного змісту, зокрема виявленню принципів ігрового мислення, які функціонують на різних рівнях організації оперного тексту, а також *ономатологічний аналіз*, спрямований на встановлення логіки розгорнення магічних імен у драматургії опери і функціонування системи семантичних двійників.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Спостереження над *commedia per musica* В. А. Моцарта дають підстави трактувати її як часопростір, *весільно-ігрова* природа якого детермінована *ритуальною складовою* святкової дії, а процес його розгортання підпорядкований взаємозумовленим законам *міфології*. Зокрема, у безмежжі глибин його сенсів на основі двійникових взаємин виникають і функціонують «магічні імена» героїв, відбиваючи процес певної «міфологічної ідентифікації», асоціювання персонажів із тим чи іншим соціально значимим архетипом. Утворення семантичних двійників як наслідку існування смислових бінарних опозицій є типологічною ознакою міфомислення. Розгорнення магічних імен у хронотопі опери відображує метаморфози образів героїв і трансформації співвідношень між ними. Оскільки закони міфології в опері В. А. Моцарта проявляються за принципом взаємодоповнюваності, їх системне вивчення видається доречним.

Організація системи оперних двійників базується на принципах *гри* як «*play*» і «*game*», згідно концепції Дж. Міда (Мід, 2000). Із грою у значенні «*play*» слід пов'язати сцени, де відбувається гра (в умовній

формі) на музичних інструментах (наприклад, Каватину Фігаро, у вербальному тексті якої йдеться саме про гру такого роду, а також сцени за участю дона Базиліо – учителя вокалу, нерозлучного зі своїм музичним інструментом), як і сцени травестійного характеру, що розвиваються як «рольові ігри». Властивості гри у значенні «*game*» спостерігаються у сценах, де йдеться про «правила гри», або у сценах змаганнях. Своєрідним «сигналом» до розвитку оперної дії постає визначення правил гри (Каватина Фігаро). Що стосується прояву гри як змагання – принципу, який «успішно використовує музика» (Сюта, 2019: 9), то такого значення набуває чи не вся опера, побудована як протистояння графа Альмавіви й слуги Фігаро. Крім того, окремі фрагменти оперної дії також побудовані як змагання (наприклад, дует Сюзанни і Марцеліни, № 5, дія 1). Красномовним виявом провідної ролі ідеї гри в опері В. А. Моцарта слід вважати взаємодію обох її видів – у значеннях і «*play*», і «*game*» – протягом однієї сцени (наприклад, Каватина Фігаро). Рушійною силою оперної драматургії стають постійні «модуляції»-переходи від одного виду гри до іншого. Зазначимо, що поєднання і навіть злиття різних типів ігор, за спостереженням Б. Сюти, – органічна властивість музики (Сюта, 2019: 9). В опері Моцарта гра постає як явище діалогу, тоді як оперний хроно-топ перетворюється на «виявлення діалогічного ігрового простору» (Фрасинюк, 2021: 129), а персонажі – на діалогічних партнерів¹. Отже, опера Моцарта розпочинається з визначення правил гри.

Гра в моцартівській *commedia per musica* виявляє себе також і у значенні «*spiel*», за концепцією Й. Гейзінги (Гейзінга, 1994). Гру у цьому значенні слід розуміти як всеохопний феномен, що актуалізується як у формі строгого внутрішнього порядку, так і як прояв абсолютної свободи, супроводжуючи «людину, що грається»,

¹ Концепційні положення дисертації А. Б. Фрасинюк щодо встановлення властивостей гри як діалогічного феномена, відповідають не тільки творчості М. Равеля, але мають значення універсальних, оскільки «явище гри у мистецтві споріднюється з явищем діалогу» (Фрасинюк, 2021: 2).

протягом життя. Перехрещення-збіги концепцій гри у тлумаченні Дж. Міда і розумінні Й. Гейзінги, спостережені в опері В. А. Моцарта, лише підкреслюють універсальність функціонування принципу гри (як «*play*»-«*game*»-«*spiel*») в опері «віденського італійця».

На основі концепції Й. Гейзінги надамо попередній висновок: ігрова природа, що має міфологічне коріння, проявляється у «*Le nozze di Figaro*» оригінально й неповторно, у *всьому розмаїтті форм*: як священний ритуал, побудований за певними правилами, як змагання, вираз «агонального інстинкту», у зіткненні між тяжінням до свободи і волею до влади, у судочинстві і словесних дуелях (цих шляхетних прообразах війни, аналогах лицарських турнірів і поєдинків), маскарадах (травестії) і святкових розвагах.

Так, хронотоп моцартівської *commedia per musica* цілком відповідає концепції гри як змагання і боротьби. Відбиваючи стосунки Альмавіви і Фігаро (за умов долучення до їх суперництва інших персонажів), міфологема *Wettkampfspiel* («змагання-боротьби-гри») пронизує оперну дію від початку і до кінця. Оперний часопростір перетворюється на своєрідну палацову площу, де розгортається справжній лицарський турнір між воїнами, які, граючи, захищають свої уявлення про честь, міць і гідність.

Своєю чергою, *протистояння Альмавіви і Фігаро є тією продуктивною моделлю, з якої утворюються інші пари-опозиції героїв* – семантичних дублів – серед чоловічих (і жіночих!) персонажів. Бінарні опозиції, що діють як у структурі одного образу, будучи результатом його розщеплення, так і у підсумку дзеркально-криводзеркальних взаємовідоображень персонажів – семантичних дублів, постають як *вираз міфомотиву двійника*. Система двійників формується в опері через початкове утворення певного архетипу, що в подальшому варіативно примножується, охоплюючи не тільки головних героїв, Альмавіву й Фігаро (проекція близнюкового міфу), але й інших персонажів. У парах героїв-дублів, які відтворюють різні види дуальності, спостерігаються типові види співвідношень між двійниками: брат / ворог,

співучасник / спостерігач, хазяїн / слуга / партнер, «двійники-антагоністи» (Долга, 2022: 297). Розгорнення «магічних імен», базоване на зміні онім-функцій, охоплює майже всіх героїв, засвідчуючи властиву комічній опері міфотворчу природу.

В оперній дії співіснує «двійництво» різних типів. Множинність двійникових відносин персонажів опери відображує ігрову природу численних конфліктів внутрішнього і зовнішнього походження, що пояснюються подіями зі сфери передісторії оперної дії, психологічними причинами, змінами намірів, зумовленими трансформацією обставин. Якщо до першого типу двійництва слід віднести внутрішню суперечливість образів, вибудованих на основі взаємодії різних іпостасей (Альмавіва, Фігаро, Бартоло, Керубіно, Графиня, Сюзанна, Марцеліна), то його другий тип – саморозкриття персонажів через зіткнення, як правило, з альтернативною «парою» (Альмавіва – Фігаро, Альмавіва – Керубіно, Альмавіва – Бартоло; Фігаро – Керубіно, Фігаро – Бартоло; Графиня – Сюзанна, Сюзанна – Марцеліна). Тобто кожен із персонажів, будучи внутрішньо неоднозначним, постає в оточенні двійників, що на різних етапах розвитку музичної драми відображують певні сторони його натури. Трансформація образу і функцій героя на різних етапах розвитку музичної драми зумовлює й зміну структури його двійникового оточення. Наприклад, відповідно до розвитку перипетій драми, Дон Бартоло із двійника графа Альмавіви (обидва постають як втілення помсти, націленої на Фігаро), втрачаючи амплуа месника, перетворюється на двійника Фігаро й дублює його функцію нареченого. Зміна функцій персонажа викликає руйнацію або трансформацію його попередніх двійникових відносин і утворення нових.

Деякі двійникові пари зберігають функцію дублів протягом усієї опери; двійникова взаємозалежність інших обмежена в оперному часі-просторі певними етапами розвитку дії, підкоряючись закону метаморфози. Так, взаємодія двійників Альмавіва – Бартоло деактуалізується у фіналі III дії (у момент встановлення батьківства героя функція старого месника деактуалізується, адже він перетворюється на батька

втраченого / знайденого сина і нареченого Марцеліні). Позбавляючись одних двійників, які дублюють певні сторони натури героїв, персонажі опери В. А. Моцарта потребують і набувають інших. Їхня поява підкреслює зречення від втраченої подібності і постає як підтвердження (іноді гротескове) нової ідентичності.

Двійникове протистояння Альмавіва – Фігаро є наскрізним, триваючи протягом усієї оперної дії. Як повелитель і володар оперного часопростору, подібного малому космосу, його «цар і бог», носій *Herrenmoral* («моралі панів»), Граф Альмавіва здатний на нескінченні метаморфози у вигляді зміни численних амплуа (і, відповідно, імен-функцій), що відбуваються в залежності від етапів розвитку дії. «Дон-жуанівський комплекс» у структурі його образу доповнений іпостасями ревнивого чоловіка і спритного кавалера, підступного судді й дратівливого слідчого, зрадливого друга й невдалого месника, інтригана й вірного закоханого – через такі імена-функції розкривається образний світ Графа Альмавіви у хронотопі опери. *Протеїзм* місцевого «бога», обумовлений бажанням утримати ганебне право, погрожує руйнацією сакрального універсуму, куди, замість справедливого впорядкування, підкореного любові, вноситься деструктивний розлад, хаос. Властива Графу руйнівна природа розкривається у численних сценах опери, серед яких відзначимо лише декілька. Наприклад, ту, де герой-руйнівник збирається виламати двері до алькову Графині, порушуючи природну гармонію не тільки того затишку, що захищає його вірну дружину від безглузвих підозр і образ, але й підкорений герою часопростір, що, попри загрозу знищення, зберігає ознаки ідеального. Сила, здатна зруйнувати сакральний хронотоп, міститься в наказі Графа щодо вигнання Керубіно – хресника Графині, до якого по-материнськи ставиться Розина. Руйнівна природа притаманна й залицянням Графа до Сюзанни та Барбарини, що травмують Графиню й вимагають захисних дій від Фігаро. Лише вимушене підкорення любовних пристрастей шлюбним законам вірності утримує Графа від руйнування сакральної природи оперного часопростору.

Наскільки поліфункціональним є образ Графа, настільки ж амбівалентним постає образ Фігаро – демиурга весільно-карнавального хронотопу, дотепника й жартівника, влаштовувача майстерно задуманих *Spielereien* (забав), завдяки здійсненню яких уможлиблюється перемога ігрових сил. Демиургійна функція Фігаро формується вже на початку *commedia per musica* – у трьох початкових сценах I дії. В Інтродукції (№ 1) Фігаро-*Spielmann* постає як *вимірювач* весільного математично організованого (тобто сакрального!) часопростору опери, у «кроках» розраховуючи його обсяг. У № 2 – Дуєті Фігаро і Сюзанні (із дзвоником), де закохані грають свої ролі у дуодрамі здійснення бажань Графа і Графині, відбувається розподіл можливих ролей у замковому хронотопі, сакральність якого опиняється у небезпеці. У Каватині в жанрі менуету (№ 3, I акт), темп якої (*Allegretto*) підкреслює неоднозначність змісту карнавалізованої оперної дії, Фігаро набуває функції *homo ludens*, а сакральний часопростір опери – ігрових ознак. Уведення до німецького вербального тексту слів *Spiel* («*Mag er's nur sagen, ich spiel' ich auf*» – «Хай він тільки скаже, я зіграю для нього») і *Scherzo* («*Mit muntern Scherzen leit' ich die Herzen*» – «Веселими жартами я направляю серця»), у сукупності із типовою для Менуету класицистичної доби тричастинною формою і прискоренням темпу – *Allegretto* переходить у *Presto (trio)* – посилює ігрову атмосферу опери. Оперна гра, що розпочинається з «оголошення правил» (вимірювання-розрахунків), набирає силу. Взаємодія жанрових ознак придворного церемоніального танцю і жартівливості вербального тексту в певному сенсі випереджає відкриття Л. ван Бетховена щодо перетворення менуету на скерцо (Третя симфонія, 1802–1804) або їх взаємодії (Восьма симфонія, 1812). Важливу роль у формуванні весільно-ігрового хронотопу опери відіграє введення ремінісценції Каватини-«менуету» до II дії (після оголошення Фігаро ігрової програми протистояння руйнівним задумам Графа). Утворена в такий спосіб драматургічна арка засвідчує продуманість і послідовність демиургійно-ігрових комбінацій, розроблених Гравцем, який

долучає до протистояння Графу своїх однодумців (Розіну й Сюзанну). Надалі план Фігаро щодо раціонального протистояння руйнації, задуманої Графом, відтворюється варіативно, що також є свідомством ігрової природи оперної дії. Фігаро – демиург і жартівник – постає у весільно-ігровому хронотопі опери також і як лицар – здійснювач подвигів в ім'я кохання, переможець «чудовиськ», які йдуть війною проти гармонії світу. Лише єдиний раз, коли натхненник сакральної гри на певний час втрачає контроль над нею під тягарем сумнівів щодо вірності обрання, що бентежить його душу, призупиняється дія його демиургійної сили: герой перетворюється на стражденного спостерігача, очі якого зненацька відкрилися на підступність жінок (перша половина IV акту). Упевненість у вірності нареченої повертає Фігаро його демиургійну міць.

Віповідаючи функції ляльководи – гравця-демиурга, який піднімається над оперною дією як формувач її правил, Фігаро-вчитель, який пройшов попередню сувору школу / науку гри, ладний надати урок умовному «учневі» («*Soll ich im Springen ihm Unterricht geben*» – «Доречно мені у стрибках надати йому урок»), роль якого відведена Графу. Оволодівши мистецтвом палацових інтриг, Фігаро-месник, що на життя і смерть пов'язаний зі своїм суперником («*Auf Tod und Leben bin ich sein Mann*»), призначає його лялькою-маріонеткою у запланованій гри-помсті. Граф мимо власної волі змушений виконувати «па», «реверанси» і «піруети», заплановані Гравцем (Фігаро) у танцювальній партитурі ритуалу помсти.

Протистояння Фігаро – провідаря сакрального світу опери, який бере на себе роль учителя музики, танців, ратної справи, і Графа – очільника профанної дії, ляльки-танцюриста, змушеного танцювати під акомпанемент власного слуги при мінімізації права на імпровізацію, набуває ознак *концертного змагання* у його музично-танцювальному, театралізованому вимірі. При цьому капельмейстером і концертмейстером стає Фігаро, тоді як Альмавіві надається право виконувати функцію провідного голосу у складі *ripienti*, підкореного загальному

плану влаштовувача весільного часопростору. Сценою, де розгортається концертне змагання між *Володарем* оперного часопростору (Графом Альмавівою) і його *Деміургом* (Фігаро), постає весільний хронотоп, сформований навколо *axis mundi* – замку, що, залежно від розвитку дії, набуває значення то судової зали, то концертної сцени, то плацу, де відбувається воєнна хода, то любовного алькову. Унаслідок програшу Володар (Альмавіва) втрачає роль хазяїна оперного хронотопу, мимоволі підкорюючись натхненнику весільного свята (Фігаро), роль якого як Деміурга посилюється від одного розвінчання намірів Графа до іншого. Фігаро – організатор прихованого змагання з Графом – залучає до оперної дії спочатку весільний хор, а пізніше інших героїв опери; дратуючи Володаря, змушеного підкорятися весільній стихії, Деміург врятовує тендітну гармонію світу в той час, коли її існуванню загрожує небезпека. Саме до Фігаро звернені численні мольби Сюзанни й Графині («*Figaro, hilf uns*» – «Фігаро, допоможи нам») у Фіналі II дії, коли візит Антоніо погрожує зруйнувати тільки-но вибудований причинно-наслідковий ланцюжок, що, здавалося би, змусив Графа повірити у неможливу логіку подій (прояв удавано-чудового). Саме Фігаро знову і знову повертає часопростір опери до сакралізованого виміру. Доля вподобала Фігаро як деміурга: у сцені суду, коли, як здається, порятунок неможливий, розкривається таємниця його походження, даруючи підтримку. Граф знову набуває функції Володаря світу лише у фіналі опери, повернувшись до свого юнацького кохання, в обійми вірної Розіни, й це повернення / входження до сакрального хронотопу опери врятовує його як протагоніста весільно-ігрової дії.

Роль Фігаро як архітектора весільно-ігрового хронотопу опери особливо повно проявляється тоді, коли оперні персонажі, борючись за кохання, опиняються у безвиході, а сакральному часопростору загрожує руйнація. Фігаро-полководець, командувач світлих сил, об'єднаних у *весільні хори* та *урочисту ходу* – знаки невідворотності свята – привертає увагу до весілля, примушуючи Графа згадувати дану ним обітницю і стримувати свої руйнівні пристрасті. Весільні хори

й урочиста хода, влаштовані Фігаро, мають рефренну (рамкову) функцію у протистоянні епізодам руйнівних дій з боку Графа. У підсумку опера набуває ознак рондальної композиції, де функцію рефрену виконують святкові масові сцени, а як епізоди постають етапи розвитку інтриги. За ініціативою Фігаро звучить перший весільний хор «*Gioveni liete*» («Весело молодь», № 8, дія I) – вираз вдячності дівчат, які дублюють функцію нареченої, за відмову від ганебного права, після чого розлучений Граф не може не прийняти запрошення на весілля Фігаро й Сюзанни. Як весільні постають хори *Grazioso* № 21, «*Riceveite, o pedroncina!*» («Прийміть це, пані!»), та *Allegretto*, № 23, «*Amanti costanti*» («Вірні закохані»), проспівані на честь «шляхетного і мило-стивого» Графа. Подібну святкову функцію має й № 22 («*Marcia*», III акт): Фігаро керує весільною процесією, чим знову дратує Графа (як володаря оперного часопростору). Концентрація сакрального начала пов'язана з послідовністю святкових номерів (з 21 по 23), зібраних у Фіналі III дії, що набувають значення своєрідної весільної «сюїти перемоги» деміургійних сил на чолі з Фігаро. Весільні хори і хода постають як частина переможного плану у жанрі *scherzo*, проголошеного Фігаро у I дії й підтвердженого в першій половині другої (ремінісценція з Каватини). Ця драматургічна «арка» закріплює функцію героя як влаштовувача сакрального часопростору опери, зброя якого – жарт.

За Фігаро та Альмавівою слідують їхні *двійники*, які, за законами близнюкового міфу, розподіляються на деміургійну та руйнівну групи. Фігаро очолює героїв, від початку й до кінця вірних сакральному часопростору (Сюзанна, Графиня, Барбаріна, Керубіно); руйнівники хронотопу-*sacra* діють під орудою Графа (Базиліо, Антоніо, Курціо). Перехід деяких персонажів із групи руйнівників до деміургійної групи (Марцеліна і Бартоло, які перетворюються на щасливих батьків і наречених) ослаблює могутність Альмавіви та посилює міць Фігаро, розширюючи сакральний Всесвіт. У Фіналі опери і сам Граф, що повернувся до дружини, перевертається на представника весільного хронотопу, чим остаточно стверджує його вагомість.

Становлення образу *Керубіно* відбувається під знаком безперервної метаморфози, що обумовлено самою природою *Hosenrolle* («брючної ролі»), травестії як жанрового начала, завдяки якому карнавальна природа опери В. А. Моцарта набуває особливої опуклості. З «бідного хлопчика» – *poverino*, як іменують його жінки, до яких має слабкість велелюбний паж, Керубіно в очах Графа перетворюється на негідника і спокусника. У продовж оперної дії імена-функції Керубіно радикально змінюються. За наказом Графа, у грі, очолюваній Фігаро, Керубіно має перетворитися на бравого солдата (Арія Фігаро № 9, Фінал I дії); слухняно виконуючи волю обожнюваних ним Графині і Сюзанни, паж перевертається на придворну дівчину (II дія); йдучи назустріч Барберіні, покірно виконує роль щасливого нареченого. Одна із трансформацій Керубіно у структурі *Hosenrolle* набуває особливого значення, коли співачка – виконавиця його ролі – має перевдягнутися у жіночий костюм, зберігаючи, як *mezzo-soprano en travesti*, одночасно маскуліні та фемінні ознаки оперного характеру. Отже, має місце *подвійна травестія*, завдяки ефекту *матеріальної метаморфози* (перевдягання, яке змінює зовнішність героя). Травестійність як атрибут ролі Керубіно ущільнює карнавальну атмосферу опери.

В образі Керубіно сконцентровані двійникові відносини Графа й Фігаро, дублюються полярні якості, властиві як Володарю, так і Деміургові оперного світоустрою. Як *двійник Графа*, велелюбний Паж – репрезентатор функції вічно закоханого шанувальника жіночої краси, постає як дубль (і суперник!), здавалося би, власного антагоніста, який має намір позбутися юного конкурента, зіштовхнувши його з п'єдесталу місцевого Адоніса й піддавши випробуванням військової служби, нав'язавши йому актуальне в системі образних типів театру *dell'arte* амплу солдата. І Граф, і Паж відповідають спільному амплу героя-коханця, майстерно володіючи мистецтвом спокуси й захоплюючись жінками: їх прихильності зазнають усі (або майже усі) дами замку (Керубіно проявляє увагу навіть до Марцеліни, надсилаючи їй пісеньку кохання). Однак Керубіно – романтично

налаштований юнак, закоханий поет, композитор і співак любовних пісень (Каватина з I дії; Арія № 11 з II дії); Граф – кавалер досить прагматичний, який не обтяжує себе байками про кохання. Двійниковість образів Графа і Пажа виразно репрезентована у першій сцені суперництва (I дія), навколо крісла у кімнаті Сюзанни – цього своєрідного трону, на який претендують двійники, репрезентуючи амплуа місцевого «донжуана» – розгортається справжня боротьба за абсолютне право володіння жіночими серцями. Розвиток образів приводить до функціонально спільної розв'язки: Граф і Паж, втрачаючи амплуа героя-коханця, набувають функції вірного чоловіка.

Як *семантичний дубль Фігаро*, Керубіно розкривається з інших сторін. Двійникові співвідношення між опальним Пажем і «вірним слугою» спостерігаються у ряді сцен. Серед них – «гра у солдатики» (Арія Фігаро № 9, фінал I дії), де Керубіно як майбутній вояк і «*brave Mann*» / «*schöner Offizier*» (як іронічно називає юнака Сюзанна у третій сцені II дії) дістає під звуки австрійського маршу урок воєнного досвіду від «полководця»-Фігаро²; «заміщення функцій» у відчайдушному стрибку з вікна, коли провину за безумний і рятівний водночас вчинок Керубіно бере на себе Фігаро; дублювання пажем функції Фігаро-нареченого, коли Барбаріна обирає Пажа як майбутнього чоловіка. Нарешті, обидва героя постають як репрезентатори спільної функції *сина*, завдяки якій посилюється значення ідеї святості сімейних уз у священному хронотопі опери. Статус Керубіно як хресника Розіни відповідає ролі Фігаро як новонайденої дитини Марцеліни і Бартоло – обидва герої набувають захисту і підтримки у здійсненні весільних мрій.

Образу Керубіно властива також і унікальна, недубльована (позадвійникова) функція у структурі оперного весільно-ігрового хронотопу. Через образ маленького Пажа виявляється роль поезії як виразу сакральної гри, адже Керубіно постає як уособлення виокремлених

² Завдяки цій сцені здійснюється компенсація відсутніх в структурі опери персонажів театру *dell'arte* – «масок» (або амплуа) солдата і генерала (або офіцера).

Й. Гейзінгою функцій придворного поета (Vates), опатора (Kultreder), трубадура, співака кохання, пророка, жерця, філософа. Сп'янілий від кохання, пробудженого милуванням жіночою красою, юнак, який виливає екстатичні любовні почуття – втілення дива – у поетично-музичні форми, приречений на роль жертви у священній весільно-ігровій драмі. Перспектива вигнання з весільного раю до неволі солдатської служби може бути уподібненою смерті імені-функції Керубіно – служителя культу бога кохання (Амура). Саме тому за Керубіно як втілення образу Поета і його подальшу долю розгортається справжня боротьба між Деміургом і Володарем весільно-ігрового хронотопу опери. Заключним «акордом» у цій боротьбі постає звернене до Графа «заборонене прохання» Барберіни, яка вимагає віддати їй Керубіно як чоловіка, вирішуючи тим самим не тільки долю Поета кохання, але й посилюючи міць весільно-ігрового часопростору.

Музиці, що взаємодіє із поезією, як найчистішому і найвищому прояву гри (за Й. Гейзінгою) належить фундаментальна роль у вибудові весільно-ігрового часопростору опери. Цьому сприяє функція Керубіно-Vates 'a, що реалізується безпосередньо в єдності поетичного вислову і музики, а також введення образу дона Базиліо – вчителя музики і співу, який відіграє певну роль у розвитку інтриги. Окрім того, важливі етапи формування весільно-ігрового хронотопу опери позначені зв'язком із первінними музичними жанрами: із *танцем* – досконалою формою гри (за Й. Гейзінгою) пов'язаний початок весільної оперної дії, символічне «оголошення правил гри» (Каватина-менует Фігаро); далі з численними бальними сценами пов'язані етапи розвитку музичної драми; у жанрі воєнного *маршу* (Арія Фігаро № 9 з I дії) вирішене жартівливе описання військової кар'єри Керубіно (у функції головнокомандувача виступає Фігаро, тоді як паж – у ролі покійного солдата); жанрові ознаки *пісні* (або пісеньки, як називають персонажі опери арію Керубіно з II дії) властиві цілому ряду сольних номерів опери, наприклад, арії Барберіни, яка бере участь у фінальній грі –

розіграші Графа, після поразки якого відтворюється ідеальність весільно-ігрового хронотопу опери.

«Судочинство» в опері – ще один із вимірів прояву гри – «*spiel*» – за Й. Гейзінгою. Енергією гри, доповненою всевладністю метаморфози, метафорою змагання (у формі «тяжби»), коли виважений порядок дії вибухає від вторгнення випадковості, яка дорівнює тут волі богів, що корегує земне діловодство, сповнена переломна *сцена суду*, де втілено святкову карнавальну тріаду: життя – смерть – нове народження. У часопросторі сцени суду присутній один із характерних проявів священної гри – метафоричне відтворення *міфомотиву первісної загадки* (у цьому випадку – загадки таємного народження малюка-Фігаро, який, виходячи із обставин його подальшого викрадення, має належати до шляхетного роду), що передбачає надання *правильної* (і, слід додати, *своєчасної*) *відповіді на запитання*. Відповідає ігровій ситуації й тип цієї відповіді, яка приходить «мов раптовий розв’язок» (Гейзінга, 1994: 128), ураз позбавляючи запитувача сили. У ролі запитувача, що втратив силу внаслідок неочікуваної *правильної відповіді* на втаємничене запитання, постає Граф. Відчувши себе переможцем – здавалося би, за контрактом Фігаро зобов’язаний одружитися! – Альмавіва враз втрачає всі свої переваги внаслідок розкриття *непередбачуваного змісту загадки народження*. Мотив *первісної загадки* взаємодіє з мотивом метаморфози, що їй піддаються образи героїв, задіяних у сцені суду. За логікою метаморфози, яка організує сцену суду як вимір гри, *Марцеліна* з літньої нареченої-месниці перетворюється на добру щасливу матінку *Фігаро*, який, у свою чергу, раптово трансформується з невдахи-боржника на колись втраченого і нарешті віднайденого коханого сина, до якого переходить дворянський титул. Метаморфозу відображено й у зміні імені героя: для щасливих батьків Фігаро стає володаром священного імені *Рафайл* – в італійському тексті опери – або *Еммануїл* – у німецькому. «Друге народження» радикально змінює долю Фігаро і причетних до цієї події персонажів. Від цієї метаморфози рух оперної дії немовби розпочинається

спочатку. Марцеліна і Бартоло начебто народжуються заново як носії нових імен-функцій: ледь встигнувши відчутти себе батьками, вони перетворюються на наречену і нареченого. Ритуальна смерть Фігаро як безрідного слуги взаємодіє із відродженням героя як провіденційного малюка на ім'я Рафаїл / Еммануїл. Весільний хронотоп вбирає в себе карнавалізовану містерію наречення іменем новонародженої (новознайденої) душі. Відбувається ініціація – у ритуалах народження та весілля – що є передумовою сакралізації оперного хронотопу.

Сцена розкриття таємниці народження Фігаро виконує функцію головної загадки – *Halsrätsel*³ – у священній грі, ставкою в якій є життя (Гейзінга, 1994: 127). Розгадана загадка набуває значення символу розуму, дотепності, мудрості. Але вона – не єдина в ігровій драматургії опери В. А. Моцарта, сутність якої відповідає нескінченному «змагання у знанні» (Гейзінга, 1994: 123) як одному з проявів гри у мистецтві. Низку загадок, що міститься у II акті, відкриває доле-носний стрибок із вікна, відповідальність за наслідки якого замість Керубіно бере на себе Фігаро; до черги «загадок» у II дії слід віднести й вихід Сюзанни з покоїв Графині, замість очікуваної Графом появи чоловіка (до речі, на початку сцени ця ситуація є загадкою і для Графині). Чергу загадок у II дії продовжують сцени втрати і знаходження листа невідомого (для тих, хто має розгадати загадку) змісту, як і розкриття таємниці відсутності на ньому ... невідомо чого, що обертається печаткою. Низка загадок продовжується і у травестійних нічних пригодах IV дії, коли сукня служниці в підсумку приховує господиню, а костюм господині – служницю. При цьому, як правило, у ролі запитувача в черзі ігрових сцен-загадок постає Граф, тоді як відповідачем стає Фігаро (або представники його «команди»). І кожного разу після раптової вірної відповіді на підступне питання (момент осяяння,

³ *Halsrätsel* у перекладі з німецької буквально означає «загадка для шиї», тобто від її розгадки залежить подальше життя людини. В опері В. А. Моцарта *Halsrätsel* слід розуміти як таку ситуацію у розвитку музичної драми, розв'язок якої визначає результат змагання між суперниками.

«раптовий розв'язок» (Гейзінга, 1994: 128)), у відповідності до зазначеної Й. Гейзінгою закономірності, запитувач потерпає поразку, яка позбавляє його сили. При цьому події-загадки II дії постають як передумови основної загадки опери у III дії, а події-загадки з IV акту набувають значення своєрідної «післямови», подальших етапів розв'язання *Halsrätzel*.

Як закономірність ігрового хронотопу «Весілля Фігаро» виступають численні *ситуації вторгнення*, що переривають попередню дію, переводячи її в іншу площину, надаючи розвитку інтриги нову вибухову енергію. Ситуації вторгнення слугують або збереженню, або руйнуванню весільно-ігрового хронотопу опери. Вторгненнями руйнівного типу є поява Графа, а пізніше й дона Базилію у діалогічній сцені Сюзанни та Керубіно, обумовлюючи подальший розвиток дії «навколо крісла» як своєрідного ігрового центру (I дія). Розвиток II дії цілком скерований ситуаціями вторгнення. Як вторгнення у структуру II дії постають: поява Графа під час переодягання Керубіно у дівочий костюм; вихід Сюзанни із дверей до кімнати Графині; поява Фігаро під час з'ясування відносин між Графом і жінками, що посилює напруженість інтриги; вторгнення розлюченого Антоніо, що означає початок нового «кола» у розвитку заплутаної інтриги. Апофеозом драматургії вторгнень є входження у Фіналі II дії трійки обвинувачів – Марцеліни, Бартоло і Базилію, чий вимоги «справедливого» суду провіщують майбутню сцену правосуддя і постають як загроза катастрофічної руйнації весільного хронотопу, дестабілізуючи його. Запізніле вторгнення Сюзанни у сцені суду, що відбувається вже після розкриття загадки народження Фігаро (яка все ще залишається таємницею для його нареченої), також відіграє свою роль у збереженні нещодавно набутої сімейної ідилії.

За законами весільно-ігрового хронотопу, у моцартівському «Весіллі Фігаро» уможливилось своєрідна інверсія, перенесення фокусу уваги з чоловічого фактору у відтворенні сакрального хронотопу на жіночий. Умове перейменування опери на «*Die Hochzeit*

der Susanna) («Весілля Сюзанни») сприятиме здійсненню своєрідного експерименту, сутність якого полягає в можливості інтерпретації твору як жіночої драми кохання, зговору і помсти у складі весільного *хронотопу*. Шляхом подібного зсуву акцентів рухається наукова думка Елізабет Гьолерер, націлена на вияв своєрідності жіночих вокальних партій в опері В. А. Моцарта (Höllerer, 1995). Перенос уваги із чоловічого на жіночий фактор відповідає ігровій організації оперної дії, іноді імпровізованої, іноді ретельно продуманої, закарбованої у жорсткій структурі ритуалу / карнавалу або ексцентричної інтриги театральної фантазії. Розуміння опери як *«Die Hochzeit der Susanna»* дозволяє сконцентруватися на двійникових відносинах між її жіночими персонажами – Марцеліною, Сюзанною, Барбаріною та Графинею (до якої повертається не тільки згадка про колишнє щастя, але й чоловік) – через варіантне втілення спільного *амплуа нареченої*.

В ігровому полі словесного двобою (своєрідного жіночого «турніру») репрезентовано змагання семантичних двійників – «карнавальної пари» (Долга, 2022: 297), *Сюзанни і Марцеліни*, які на початку оперної дії репрезентують спільну іпостась нареченої Фігаро – обраної і самопроголошеної. Відповідність обох героїнь спільному амплуа нареченої, репрезентованому у ліричній і гротескній інтерпретаціях, попри всі метаморфози, зберігає своє значення протягом усієї оперної дії, навіть тоді, коли нареченою Фігаро лишається тільки Сюзанна. Підстаркувата ключниця Марцеліна перетворюється на наречену свого колишнього коханця Дона Бартоло, який, своєю чергою, з месника «пройдисвіту Фігаро» перевертається не тільки на чуйного батька, але й на двійника власного сина, дублюючи його іпостась нареченого.

Дует-поєдинок претенденток на роль нареченої Фігаро в іронічно загостреному галантному стилі (№ 5, I дія) організований за принципом взаємодоповнених реплік-віддзеркалень, якими героїні влюб'язному тоні шпилькують одна одну. Вокальні імітації, що супроводжують гіперболічні визначення чеснот суперниць у словесному тексті, вводять до сміхового контексту Дуету отруйну іронію.

Змагання суперниць триває аж до драматургічного злому у III дії, коли у сцені суду розкривається таємниця народження Фігаро, об'єкта зазіхань обох жінок. Підпадаючи під дію закону тотальної метаморфози, Сюзанна в уяві Марцеліни-матері із суперниці трансформується в «люб'язну дочку», яка має скласти щастя знайденого сина; немолода дама («*alte Matronchen*», «*alte Haushälterin*» – «стара матрона», «стара домоправителька», як на початку оперної дії називає її Бартоло) перетворюється на дбайливу матінку Фігаро та його майбутньої жінки.

Розіна і Сюзанна постають як двійники, починаючи з II дії й до кінця опери. Їхню двійникову природу засвідчують спільні дії, почуття, виражені через музично-словесні репліки, що відповідають спільному амплуа «служниця-господиня». Обидві героїні беруть участь у травестії (спочатку у перевдяганні «третього лиця» – Пажа – у жіноче плаття; наприкінці дії – у взаємному обміні сукнями і трансформації ролей у складових парного амплуа), сумісно шукають вихід із напружених ситуацій, переживають спільні стани страху та обурення, дублюючи одні й ті самі репліки (наприклад, «Допоможи нам, Фігаро»). Двійникові функції Розіни і Сюзанни посилюються у найнапруженіших епізодах опери. У IV дії травестія сягає кульмінації: разом із платтям Розіна і Сюзанна обмінюються ролями у структурі амплуа «служниця-господиня», знову повертаючись наприкінці дії до власних початкових іпостасей.

Отже, пронизуючи «безумний день», гра немовби «втягує» у безодню травестії (як безперервної метаморфози) персонажів *commedia per musica*. Феєрична профанність набуває значення зовнішньої сторони дії, під покривом якої приховується незбагненна глибина сенсів.

Висновки.

Наведені спостереження є підґрунтям для досягнення драматургії опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» через закони міфології. У сакралізованому завдяки ритуальній природі святкової дії (весілля) часопросторі опери відбувається розгорнення «магічних імен», що сходять до архетипів міфомислення та відбивають метаморфози

образів персонажів, між якими утворюються двійникові співвідношення різних типів – як наслідок бінарних опозицій (типологічної ознаки міфу). Організація системи оперних двійників базується на принципах гри у різних її іпостасях: «*play*», «*game*» (за Дж. Мідом), «*spiel*» (за Й. Гейзінгою). Отже, унікальні імена власні та типізовані імена-функції («наречена», «суперник» і т. ін.), що супроводжують героїв, поміщено у міфологізований *весільно-ігровий часопростір*, який розгортається за законами *міфології*.

Протягом розвитку опери-комедії як *драми семантичних двійників*, дія переноситься у різні локуси (топоси) ігрового *chronotope-sacra*. Ігрові локуси, де відбувається оперна дія, умовно (або безумовно) відповідають вимірам гри, виокремленим Й. Гейзінгою. Гра в опері В. А. Моцарта проявляється в усій множині міфотворчих форм: у вигляді священного ритуалу (весілля) і святкового змагання, правосуддя та війни, постає як втілення знання, як розгадка *Halsrätsel* – «головної загадки», що знаходить рішення завдяки швидкому розуму героя та вторгненню неочікуваної події, що розганяє розвиток дії в іншому напрямку (як, наприклад, у сцені з листом). Виразом гри в опері постає й поезія – як прояви вітальності та фантазії через ігрове самозабуття і святкову розважальність, залицання, мистецтво, змагання, суперечку й похвальбу, глузування й звинувачення, дотепність і винахідливість. Із грою у значенні «*play*» пов'язані сцени, де відображено процес музикування, гри на музичних інструментах, як і сцени трагедійного характеру. Властивості гри як «*game*» проявляються у епізодах дії, де оголошуються «правила гри» або відбуваються різного роду змагання. Всеохопність гри у значенні «*spiel*» пов'язана як із проявами внутрішнього порядку, так і абсолютної свободи. Рушієм драматургічного розвитку є «модуляції»-переходи від одного типу гри до іншого, їх перехрещення-збіги як вияв універсальності функціонування ігрового принципу в опері В. А. Моцарта.

Інтерпретація моцартівської *commedia per musica* «*Le nozze di Figaro*» як поданого у карнавальній формі ігрового *хронотопу-sacra*,

де діють персонажі, які набувають функції семантичних дублів, відповідає концепції У. Еко щодо розуміння художнього тексту як рухомого відкритого об'єкта – *opera aperta* (Еко, 2009), що передбачає множинність усвідомлення властивих йому змістів, як і їх тлумачень.

Можливість поширення міфотворчої природи опери на її комічне жанрове втілення підтверджує актуальність трансформації традиційного уявлення про начебто властивий їй виключно профанний сенс. Профанне, притаманне природі комедії, постає не стільки як знак віддалення від сакрального, скільки як його зворотна, прихована сторона, розпізнання якої потребує *герменевтичного підходу*. Сакральний хронотоп моцартівського «Весілля Фігаро» народжується з надр комедії, виявляючись через єдність принципів метаморфози, закону розгорнення магічних імен-функцій, взаємодію доцентровості й відцентровості в розвитку дії, через агоналії, відтворення ігрових і карнавальних властивостей в оперній драматургії.

Із зазначених закономірностей випливає висновок щодо доцільності тлумачення *міфотворчості як жанрової природи опери*, що поширюється як на «серйозні», так і на комедійні її взірці. Зокрема, до цього висновку спонукає той факт, що подальші опери В. А. Моцарта, які мають у своїй жанровій структурі комічну складову («*Don Giovanni*» і «*Die Zauberflöte*»), постають як вираз характерних ознак оперного міфу. Наприклад, О. Стаховська спостерігає у «Чарівній флейті» прояви «жанрового поліфонізму», «еклектичної природи тематизму», взаємодію трьох інтонаційно-сміслових і жанрових сфер: *opera-seria*, духовної пісні «масонських громад та хорової гімнічності-хоральності», а також «комічно-ігрової», наближеної до народного театру (Стаховська, 2025: 169). Починаючи від «Весілля Фігаро», у комічних операх В. А. Моцарта посилюється сакральна компонента, що сприяє їх перетворенню на оперні міфи. Тлумачення *комічної опери* в розмаїтті її жанрових варіантів як *оперного міфу* розширює межі міфооперології.

Отже, **перспективи дослідження** полягають у подальшому вивченні пізніх опер В. А. Моцарта з позицій міфологології з метою встановлення властивих їм ознак оперного міфу.

ЛІТЕРАТУРА

- Гейзінга, Й. (1994). *Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури* (О. Мокровольський, Пер. з англ.). Київ: Основи.
- Долга, Н. (2022). Феномен двійництва в літературі англійського 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*, 3. [Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського]. <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/39408>
- Мід, Дж. Г. (2000). *Дух, самість і суспільство. З точки зору соціального біхевіориста* (Т. Корпало, Пер. з англ.). Київ: Український центр духовної культури.
- Стаховська, О. (2025). Містеріальні настанови поетики австрійського зінгшпілю та їх відтворення у «Чарівній флейті» В. А. Моцарта. *Музичне мистецтво і культура*, 43, 160–174. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-12>
- Сюта, Б. (2019). Феномен гри в сучасній музичній творчості. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 124, 8–17. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165401>
- Фрасинюк, А. Б. (2021). *Гра як діалогічний феномен у творчості Моріса Равеля* [Дис. ... канд. мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Höllerer, E. (1995). *Die Hochzeit der Susanna: die Frauenfiguren in Mozarts Le nozze di Figaro*. Hamburg: von Bockel. (= Zwischen/Töne, Band 2).
- Rank, O. (1973). *Don Juan et Le Double: Études psychanalytiques*. (Dr S. Lautman, Trad. de l'allemand). Paris: Payot.

REFERENCES

- Dolha, N. (2022). The phenomenon of duality in the literature of English neoromanticism. *Grail of Science*, 16, 293–298. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.06.2022.050> [in Ukrainian].
- Eco, U. (2009). Open work. Form and indeterminacy in modern poetics (Fragments) [Poetics of the open work]. *Musical Ukrainian studies: Modern dimension*, 3.

- [Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Music and Drama]. <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/39408> [in Ukrainian].
- Frasyniuk, A. B. (2021). *The game as dialogical phenomenon in Maurice Ravel's work* [PhD diss., A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy] [in Ukrainian].
- Höllerer, E. (1995). *Die Hochzeit der Susanna: die Frauenfiguren in Mozarts Le nozze di Figaro* [*The Marriage of Susanna: The female characters in Mozart's Le nozze di Figaro*]. Hamburg: von Bockel. (= Zwischen/Töne, Vol. 2) [in German].
- Huizinga, J. (1994). *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture* (O. Mokrovolsky, Trans.). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Mead, J. G. (2000). *Spirit, self, and society. From the perspective of a social behaviorist*. (T. Korpalo, Trans.). 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*] (Dr. S. Lautman, Trans. from German). Paris: Payot [in French].
- Stakhovska, O. (2025). Mysterious guidelines of the poetics of Austrian Singspiel and their reproduction in W. A. Mozart's "The Magic Flute". *Musical Art and Culture*, 43, 160–174. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-12> [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2029). The phenomenon of play in contemporary musical creativity. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 124, 8–17. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165401> [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

Semantic twins in the wedding-game chronotope of W. A. Mozart's *commedia per musica* "Le nozze di Figaro"

Statement of the problem. At the present stage of musicology development, it is becoming increasingly important to review the content of works that have become subject to interpretative «clichés». Mozart's *commedia per musica* contains numerous meanings that go beyond traditional understanding. The relevance of the research topic lies in revising the interpretation of the content of Mozart's opera in order to establish its encrypted sacred meanings.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to reveal the specifics of the functioning the semantic twins in the wedding-game chronotope of Mozart's opera. Apart from the author's own work, W. A. Mozart's "Le nozze di Figaro" has not yet been examined by music scholars from a similar perspective. The circle of publications involved in the proposed work can be divided into two areas according to their issues. The first considers the types of functioning of doubles in a work of art (Rank, 1973; Dolha, 2022), the second examines the phenomenon of play in art as a manifestation of myth-making thinking (Huizinga, 1994; Mead, 2000; Siuta, 2019). In order to organize the material of the article, inductive and deductive methods were applied; a hermeneutic approach was aimed at deciphering the mythological subtexts encoded in the opera text. Special methods of mythooperology allowed us to rethink the content of the opera text from the perspective of the embodiment of profane and sacred components; among them is the analytical-philosophical one, based on the interaction of logical and structural-semantic approaches, which contributes to the revelation of means of mythologizing the opera content, in particular, the identification of the principles of game thinking that function at different levels of the organization of the opera text, as well as onomasiological analysis aimed at establishing the logic of the deployment of "magical names" in the dramaturgy of the opera and the functioning of the system of semantic doubles.

Research results. The observations made are the basis for understanding the dramaturgy of Mozart's opera "Le nozze di Figaro" through the logic laws of myth. In the sacralized, due to the ritual nature of the festive action (wedding), time-space of the opera, the unfolding of "magic names" takes place, which go back to the archetypes of mythological thinking and reflect the metamorphoses of the characters' images, between which dual relationships of different types are formed – as a consequence of binary oppositions (a typological feature of myth). The organization of the system of opera doubles is based on the principles of play in its various guises: "play", "game" (according to J. Mead), "spiel" (according to J. Huizinga). The driving force of dramaturgical development is "modulations"-transitions from one type of "playing" to another; their intersections-coincidences as a manifestation of the universality of the functioning of the game principle in Mozart's opera. Thus, the unique names of the heroes and their typified function names ("bride", "rival", "servant", "lord", etc.) are placed in a mythologized wedding-game time-space, which unfolds according to the logic of the myth. The interpretation of Mozart's "commedia per musica" "Le nozze di Figaro" as a sacral-game time-space presented in a carnival form, where characters act who

acquire the function of semantic doubles, corresponds to U. Eco's concept of understanding a literary text as a moving open object – opera aperta (Eco, 2009), which implies a multiplicity of awareness of its inherent contents, as well as their interpretations.

Conclusion. *From the abovementioned regularities, a conclusion follows regarding the expediency of interpreting myth-making as the genre nature of opera, which extends to both “serious” and comedic examples. In particular, this conclusion is prompted by the fact that, starting from “Le nozze di Figaro”, the sacred component in the operas by W. A. Mozart is strengthened, which contributes to their transformation into opera myths. Interpreting comic opera in the variety of its genre variants as an opera myth expands the boundaries of understanding the work of the brilliant Austrian composer.*

Keywords: *“Le nozze di Figaro”; wedding-play chronotope; semantic double; mythologics; mythoperology; commedia per musica.*

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2026,
рекомендована до друку 5.05.2026, оприлюднена 29.06.2026.*
