

УДК 78.03+782.1/781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-15>**Чжоу Фен**

ORCID: 0009-0006-2393-6161

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
839094514@qq.com

ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗГЛЯДУ ЯВИЩА ОПЕРНОГО ЛІБРЕТО У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

Метою цього дослідження є виявлення теоретичних засад і методологічних принципів аналізу оперного лібрето у світлі проблеми інтертекстуальності. **Методологія роботи** ґрунтується на сукупності гуманітарних і музикознавчих підходів, серед яких провідними є системний, оперознавчий, лібретологічний і герменевтико-семантичний. Вагому роль відіграють компаративні, історико-стильові й текстологічні підходи, а також метод інтертекстуального аналізу, що дає змогу розглядати лібрето як форму діалогу між художніми системами. **Наукова новизна дослідження** полягає у розробці системного підходу до вивчення музичної лібретології як дисциплінарного поля з власною термінологічною та поняттєвою системою; у теоретичному осмисленні інтертекстуальності як універсального принципу музичного мислення; у виявленні інтертекстуальних стратегій, що реалізуються в сучасній композиторській практиці.

Висновки. Опера як жанр невіддільна від поняття театральності, яка передбачає не лише видовищність і ігрове начало, а й складну режисерську організацію дії. Композиторське режисерське мислення виявляється не лише у виборі інтонацій та драматургічних рішень, а й у специфічному типі тексту, який можна означити як «супровідне слово». Це слово не призначене для озвучування на сцені, воно не входить до складу лібрето у традиційному звучному розумінні, але супроводжує його у формі ремарок, описів, авторських вказівок, коментарів до характеристик персонажів і організації сценічної дії. Супровідне слово виконує допоміжну, проте принципово важливу функцію, оскільки дозволяє композитору конкретизувати художні наміри, задати параметри сценічного втілення, спрямувати інтерпретацію в потрібному напрямі. Воно постає як прихована, але організуюча сила тексту, що створює концептуальні рамки оперної дії. Інтертекстуальні зв'язки та трансформації тексту, які виникають унаслідок його транспонування в інший художній вимір, зумовлені композиторським «передчуттям»

оперної цілісності — внутрішнім слуховим уявленням майбутньої партитури, яка не просто озвучує текст, а переосмислює його структуру відповідно до законів музичної драматургії.

Ключові слова: опера, оперне мистецтво, оперне лібрето, інтертекстуальність, літературне періоджерело, лібретологія, сюжет, музична мова, художній текст.

Zhou Feng, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Theoretical prerequisites for examining the phenomenon of the opera libretto in the context of intertextuality

The aim of this study is to identify the theoretical foundations and methodological principles for analyzing the opera libretto through the lens of intertextuality. **The methodology** is grounded in a synthesis of humanistic and musicological approaches, among which the most prominent are systemic, opera-specific, libretto-focused, and hermeneutic-semantic. Comparative, historical-stylistic, and textological methods also play a significant role, alongside the method of intertextual analysis, which enables the libretto to be understood as a form of dialogue between artistic systems.

The scientific novelty of this research lies in the development of a systemic approach to the study of musical libretto studies (libretology) as a distinct disciplinary field with its own terminological and conceptual framework; in the theoretical conceptualization of intertextuality as a universal principle of musical thinking; and in the identification of intertextual strategies realized in contemporary compositional practice.

Conclusions. Opera as a genre is inseparable from the notion of theatricality, which implies not only spectacle and playfulness but also complex directorial organization of action. Compositional-directorial thinking manifests not only in the selection of intonational and dramaturgical solutions but also in a specific type of text that may be described as “accompanying word.” This word is not intended to be spoken on stage; it does not belong to the libretto in its traditional audible form, but it accompanies it in the form of stage directions, descriptions, authorial notes, character commentary, and guidance on staging. The accompanying word plays a supportive but fundamentally important role, as it enables the composer to clarify artistic intentions, define the parameters of stage realization, and guide interpretation in a desired direction. It emerges as a hidden but structuring force within the text, creating the conceptual framework of the operatic action.

Intertextual connections and textual transformations that arise from its transposition into a different artistic dimension are shaped by the composer’s “preconception” of operatic wholeness—an inner aural image of the future score that does not simply vocalize the text but reinterprets its structure in accordance with the laws of musical dramaturgy.

Key words: opera, operatic art, opera libretto, intertextuality, literary source, libretology, plot, musical language, artistic text.

Актуальність дослідження. Інтерпретація літературного першоджерела в контексті музичного театру являє собою складний багаторівневий процес, у межах якого відбувається поступове перетворення вихідного тексту в лібрето як основу оперного твору. Цей процес відзначається глибокою індивідуальністю в кожному окремому випадку та залежить як від специфіки самого літературного матеріалу, так і від характеру авторської стратегії композитора. Вибір літературного джерела передує не лише створенню музики, а й формуванню сценарного проєкту, оскільки саме він визначає напрямок композиційно-сміслової архітектоники майбутнього твору. У цьому сенсі літературний текст постає первинним імпульсом художньої дії, що задає модальність, образну структуру та емоційне поле опери. Мотиви звернення до того чи іншого літературного джерела можуть бути різноманітними – від особистісних і світоглядних до соціокультурних чи навіть кон'юнктурних. Однак за будь-якого типу мотивації вихідний текст має володіти певним художнім потенціалом, здатним увійти в продуктивний резонанс із виражальними можливостями оперного жанру. Він повинен бути внутрішньо насиченим емоційною енергією, драматизмом ситуацій, силою характерів, ритмікою та символічною багатозначністю, які можуть бути перетворені й трансформовані засобами музичної мови.

Метою цього дослідження є виявлення теоретичних засад і методологічних принципів аналізу оперного лібрето у світлі проблеми інтертекстуальності. **Методологія роботи** спирається на сукупність гуманітарних і музикознавчих підходів, серед яких провідними є системний, оперознавчий, лібретологічний і герменевтико-семантичний. Вагому роль відіграють компаративні, історико-стильові й текстологічні підходи, а також метод інтертекстуального аналізу, що дає змогу розглядати лібрето як форму діалогу між художніми системами. **Наукова новизна дослідження** полягає у розробці системного підходу до вивчення музичної лібретології як дисциплінарного поля з власною термінологічною та поняттєвою системою; у теоретичному осмисленні інтертекстуальності як універсального принципу

музичного мислення; у виявленні інтертекстуальних стратегій, що реалізуються в сучасній композиторській практиці. Дослідження демонструє, що оперне лібрето не є похідною від літературного тексту, а становить самостійну, високоорганізовану художню структуру, у межах якої перехресна взаємодія вербальних, музичних і сценічних кодів формує новий смисловий простір – складний, багатошаровий і динамічний, здатний інтегрувати культурні коди минулого й сучасності в єдиному тексті оперної дії.

Викладення основного матеріалу. Специфіка опери як синтетичного художнього явища полягає в тому, що її структура підпорядковується не прямій відповідності між означуваним та тим що означає, як це має місце в мовленнєвому дискурсі, а семантичному процесу означування, у якому знак не лише позначає, а й розкриває цілий спектр потенційних значень. У цьому контексті інтертекстуальність як форма взаємодії текстів постає не зовнішньо накладеним механізмом, а іманентною властивістю самого оперного дискурсу. Вона виявляється у складній взаємодії вербальних, музичних і театральних компонентів, кожен із яких несе в собі сліди культурної пам'яті та чужих висловлювань, сприяючи створенню художнього простору, насиченого відсиланнями, ремінісценціями, метатекстуальними структурами та символічним відлунням.

Проблема перехресних зв'язків між знаковими системами, що позначається поняттям інтертекстуальності, сягає своїм корінням у глибоку інтелектуальну традицію, що бере початок у середньовічній схоластиці та романтичній філософії тексту. Проте системне теоретичне оформлення вона набула в межах постструктуралістської парадигми, у якій текст розглядається не як замкнена та авторськи завершена структура, а як відкрите поле смислів, сформоване множинністю голосів культури. Інтертекстуальність у цьому контексті постає не вторинним наслідком, а початковою умовою існування будь-якого тексту. Концептуалізація інтертекстуальності як визначальної ознаки текстуальності належить Ролану Барту, який стверджує, що кожен текст є інтертекстом, тобто простором, де співіснують тексти минулого

та тексти сучасної культури. Ці елементи можуть бути присутніми явно або приховано – у вигляді цитат, алюзій, стилістичних паралелей, риторичних конструкцій чи навіть інтонаційних та жанрових відсилань. У цьому сенсі, за твердженням Барта, кожен текст являє собою тканину, виткану з безлічі чужих цитат, а інтертекстуальність функціонує як сукупність анонімних формул і несвідомих запозичень, походження яких неможливо точно локалізувати і які існують поза авторською волею та поза лапками [2].

Таке розуміння тексту як динамічного поля смислів виявляє особливу продуктивність у сфері музичного театру, де вербальний і музичний тексти взаємодіють із театральною дією, породжуючи складні багатопланові структури. В опері інтертекстуальність виявляється не лише в адаптації літературного першоджерела, а й в інтеграції культурних кодів, жанрових форм, риторичних моделей, міфологічних мотивів та інших семіотичних систем. Вона перетворюється на механізм, за допомогою якого оперний твір вступає в діалог із культурною традицією, з попередніми художніми практиками і з колективною пам'яттю, постаючи як простір, насичений множинністю голосів і значень, що проявляються через музичну тканину, драматургію та сценічне втілення.

Слід наголосити, що теорія інтертекстуальності, яка сформувалася переважно в межах аналізу літературних текстів та міжтекстових зв'язків усередині словесного дискурсу, значно виходить за межі літературознавства і охоплює надзвичайно широкий спектр художніх та семіотичних практик. Інтертекстуальність як метод і як спосіб існування тексту виявляється не лише в межах словесних жанрів, а й у всіх формах художньої репрезентації, зокрема у візуальних, аудіальних і просторових мистецтвах. Взаємодія текстів і знакових систем здійснюється як у межах однієї знакової парадигми, так і між різними художніми кодами – літератури, живопису, архітектури, музики, театру, кіно. Інтертекст за своєю природою не знає меж одного мовного середовища, однієї форми або одного медіуму: він становить наскрізну структуру культури, у якій різні твори вступа-

ють у діалог незалежно від жанрової, національної чи епохальної належності.

У культурній ситуації ХХ століття, позначеній тенденціями духовної інтеграції, історичної рефлексії, прагненням до діалогічного поєднання художніх форм минулого й сучасності, феномен інтертекстуальності набув особливої продуктивності й перетворився на один із ключових механізмів розвитку мистецтва. Саме в цій історико-культурній парадигмі поетика інтертексту стає домінантною установкою художньої свідомості, яка визначає як процеси творчості, так і форми сприйняття. Це явище знаходить відображення в активізації наукового інтересу до інтертекстуальності, що виявляється як у зарубіжній, так і у вітчизняній дослідницькій традиції. Концептуальні засади інтертекстуального підходу беруть свій початок у теоретичних побудовах Ю. Крістєвої, що були розвинуті в працях Р. Лахмана, Ю. Лотмана, М. Бахтіна та інших. Утім, попри спільність вихідних положень, конкретний зміст терміна «інтертекстуальність» варіюється залежно від методологічних і філософських засад, які визначають дослідницьку оптику кожного окремого автора.

У межах даного дослідження під інтертекстуальністю розуміється не стихійна взаємодія текстів, а усвідомлена літературна стратегія, зорієнтована на моделювання лібрето як тексту «другого порядку». Відправною точкою тут слугують постулати Р. Барта, М. Бахтіна та Ю. Крістєвої, на яких ґрунтуються сучасні концепції інтертексту. Згідно з поглядами М. Бахтіна, жодне слово не виникає у вакуумі – воно завжди постає в контексті попереднього мовленнєвого акту, в діалозі з уже наявними значеннями; культура в цілому є сукупністю текстів, які перебувають у безперервній діалогічній взаємодії, а сам текст – це простір із множинними входами та виходами, відкритий до інтерпретацій і включень. Таким чином, текст постає як поле смислової трансформації, що виникає в процесі взаємодії автора й читача. При цьому авторський задум не вичерпує смислового об'єму тексту: сприйняття, репрезентація, інтерпретація стають невіддільною частиною тексту як живої структури. Здатність включати інші тексти, вступати з ними в діалог, засвоювати,

переосмислювати й трансформувати їх, по суті, становить головну ознаку інтертекстуального мислення, яку можна означити як здатність до інтертекстуалізації.

Особливістю інтертекстуальності є її принципова необмеженість у часі й просторі. Жодне висловлювання не є абсолютно першим або остаточним; кожне з них існує лише як ланка в нескінченному ланцюгу текстів і поза цим ланцюгом не може бути повноцінно осмислене чи витлумачене. Інтертекстуальність руйнує лінійну часову перспективу, підміняючи її багатоплановою й хаотично організованою системою відсилань, у межах якої будь-який текст може одночасно виступати як прототекст (основа для подальшої інтерпретації) і як метатекст (текст-інтерпретатор, що трансформує інші твори), перетворюючись на елемент безперервного семіотичного процесу. Діалогічний контекст виявляється безмежним: він охоплює як минуле, так і потенційне майбутнє, формуючи нескінченну тканину культурних взаємозв'язків.

У сучасному розумінні інтертекстуальність постає не лише як метод аналізу або літературний прийом, а як універсальний спосіб існування культури як семіотичної системи. Кожен культурний феномен, кожен твір мистецтва є, по суті, продовженням і варіацією вже наявної традиції, її переосмисленням і актуалізацією на новому етапі розвитку. Кожен акт художнього висловлювання перетворюється на своєрідну «цитату» з нескінченного тексту культури, а культурна творчість – на форму участі в колективній пам'яті людства, в діалозі смислів, що ніколи не завершений і не може бути вичерпаний.

Справжній твір мистецтва за своєю суттю виходить за межі власного часу й культурного контексту, вступаючи в діалог із «голосами» минулого, з культурними шарами, що нашаровуються в процесі його сприйняття й інтерпретації. Життя художнього тексту не обмежується моментом його створення – навпаки, його «післясмертне» існування стає простором смислоутворення, у якому нові значення народжуються не в межах авторського задуму, а через відсилання до інших текстів, до сторонніх дискурсів, які активно включаються в структуру сприй-

няття. Інтертекстуальність, таким чином, виявляє подвійність природи знака, який одночасно належить і самому тексту, і зовнішньому дискурсу, на який він посилається, якому вторить, з яким полемізує або який переосмислює. У цьому сенсі суб'єктом висловлювання стає не стільки автор, скільки сам текст, а комунікативний вектор зміщується з авторської інтенції до внутрішнього механізму саморепрезентації тексту як системи, включеної в ширше поле культурних взаємодій.

Читач у цій моделі більше не розглядається як пасивний адресат, а інтерпретатор – як остаточний реципієнт авторського послання. Навпаки, читач перетворюється на медіатора, ретранслятора, активного учасника процесу породження смислу. Сенси в інтертекстуальній парадигмі не конструюються зовні, не нав'язуються згори, а «народжуються» всередині тексту й циркулюють його тканиною, породжуючи безліч можливих прочитань. Кожне з них, будучи неминуче контекстуалізованим, несе на собі відбиток інших текстів, із якими вступає в діалог. Саме тому будь-яка інтерпретація має інтертекстуальний характер, що виявляється не лише на рівні впізнавання відсилань або ремінісценцій, а й у способі мислення, у моделі сприйняття, у методі дешифрування смислів.

У цьому контексті саме явище інтертекстуальності не може бути зведене до компаративістської концепції «мандрівних мотивів» або прямолінійних «впливів», оскільки воно виходить за межі свідомо артикуляційних зв'язків. Інтертекстуальні кореляції часто мають латентний, несвідомий характер, не зумовлений безпосереднім авторським наміром. Вони є результатом нашарування й взаємодії різноманітних ідеологічних та культурних настанов, які у художньому тексті формують складну, а подекуди й парадоксальну єдність. Саме такої позиції дотримується Ю. Крістева, стверджуючи, що інтертекстуальність – це не просто властивість тексту, а спосіб, за допомогою якого текст включається в історію і водночас репрезентує її в собі. Для суб'єкта пізнання інтертекстуальність постає індикатором того, яким чином текст «читає» історію, як він її осмислює й уписує у власну структуру [5].

Проблема інтертекстуальності як первинної та універсальної властивості музичного мислення знаходить глибоке теоретичне осмислення в дослідженні М. Арановського «Музичний текст. Структура і властивості», в якому автор, спираючись на ідеї Р. Барта, простежує еволюцію інтертекстуальних процесів у музичній культурі. Він демонструє, що до XX століття інтертекстуальні взаємодії практично повністю втрачають характер мимовільного цитування й набувають ознак свідомої композиційної стратегії, трансформуючись зі стилістичного прийому в справжню «*стильову ідею*» [1, с. 307]. Ця стилістична гра, характерна для постмодерністського художнього мислення, розглядається як різновид інтертекстуальної поведінки, де текст усвідомлено конструює свій зв'язок з іншими структурами – як лексичними одиницями, так і цілісними стилями, жанрами та семіотичними полями.

У межах такого підходу взаємодія текстів може реалізовуватись як у межах одного художнього дискурсу, так і між різними семіотичними системами: між літературним твором і його оперною адаптацією, між музичним текстом і пластикою сценічної дії, між музичною інтонацією й театральним жестом. Інтертекстуальність тут постає як універсальний механізм культурної продуктивності, як структура взаємодій, у межах якої твори мистецтва існують не як автономні одиниці, а як вузлові точки нескінченно розгалуженої системи зв'язків.

У сукупності всіх наведених теоретичних положень простежується єдина методологічна установка: текст у сучасному культурному просторі втрачає замкнену автономність і осмислюється як відкрита структура, нерозривно пов'язана з контекстом. Він перестає бути виразом індивідуального авторського задуму й перетворюється на простір перетину культурних кодів, семантичних систем і інтерпретаційних стратегій. На перший план виходять не стільки авторські конструкції, скільки несвідомо засвоєні й повторно артикульовані елементи культурної пам'яті. Інтертекст, таким чином, не лише організовує внутрішню логіку тексту, але й визначає спосіб його сприйняття, виявляючи в ньому множинність значень, що актуалізуються в процесі культурної та інтерпретаційної взаємодії.

Тотальність і універсальність поняття тексту, а також можливість його застосування до дедалі ширшого спектру культурних явищ зумовлені прагненням виявити спільні закономірності у функціонуванні різних знакових систем. Саме це прагнення лежить в основі розширення семіотичного підходу, який виходить за межі лінгвістики й стає важливим інструментом аналізу в багатьох дисциплінах, зокрема в історії та теорії мистецтва, музикознавстві й театрознавстві. У контексті оперного мистецтва процес формування структури лібрето являє собою результат інтерпретаційного акту, в якому відбувається трансформація літературного першоджерела в нову художню форму. Ця трансформація здійснюється на основі сприйняття й осмислення вихідного тексту лібретистом, і саме тому лібрето слід розглядати як продукт креативної переробки, що охоплює образний, стилістичний і семантичний рівні тексту. З позицій інтертекстуального аналізу лібрето постає як модель літературно-драматичного першоджерела, в якій оригінальний зміст репрезентується через інший художній код.

Кожне мистецтво володіє власною умовною мовою, за допомогою якої відбувається вираження смислів, а також характерним колом тем і образів, типологічно близьких його виражальним засобам. Побудова сюжету в опері є етапом конструювання композиційної архітектоніки майбутнього лібрето, у межах якого виявляються причинно-наслідкові зв'язки сценічних ситуацій, перевіряється логіка драматургічного розгортання, оцінюється чіткість сюжетної лінії та продумуються принципи адаптації оригінального тексту. На цьому етапі створюється попередній план – своєрідна *«сценарна проєкція»*, у якій закладаються основи сценічної та музичної дії. А. Гозенпуд зазначає, що саме на цьому етапі може виявитися неможливість повноцінного втілення літературного задуму в оперній формі, що в ряді випадків змушує композитора відмовитися від обраного сюжету [3].

Первісна ідея, втілена у форму літературного твору вимагає транспозиції у музично-драматургічну систему, при цьому вона не зберігає незмінними свої формотворчі елементи. Особливості музичної драматургії диктують потребу створення нової

форми, у якій старий зміст набуває нової семіотичної структури. Перший етап роботи над оперою, що передує безпосередньому написанню лібрето, полягає у створенні попереднього сценарію, який визначає як сценічну організацію, так і музичний розвиток відповідно до ідейного змісту твору й структурних принципів музичного театру. Лібрето – це повний літературний текст, створений для музичного твору, однак до його остаточного оформлення, як правило, постає проміжна форма – «конспект» драматичної дії, що становить програмний план майбутньої опери.

Цей етап відзначається особливою специфікою, насамперед тому, що сценарії багатьох класичних опер були результатом співтворчості композитора й лібретиста. Вони обговорювали й узгоджували принципи розвитку дії, сюжетну логіку, сценічну динаміку. Проте часто функції композитора та лібретиста поєднуються в одній особі, показовим прикладом чого є творчість Р. Вагнера, який самостійно створював лібрето до своїх реформаторських опер. У цьому контексті особливо важливо розуміти, що літературний твір не просто *«переказується»* музичними засобами, а трансформується відповідно до законів музичного мислення, де композиція, темп, ритм, інтонація та звукова зримість набувають значення первинних виражальних категорій.

Художній текст – незалежно від того, чи є він словесним, чи музичним, – є феноменом свідомості, що ініціює складну сукупність відчуттів, уявлень, думок та емоційних станів. Він має багатовимірну структуру, яка допускає множинність інтерпретацій, що робить його об'єктом для систематизації та аналітичного осмислення з різних позицій. Як зазначає Ю. Лотман, кожен художній текст можна розглядати як сукупність рівнів, кожен із яких має власні структурні ознаки й функціональну специфіку [4, с. 35].

Для осмислення природи оперного лібрето як форми інтерпретації літературного першоджерела доцільно звернутися до аналізу ієрархічної структури тексту, виокремлюючи в ньому три рівні: ідейно-образний, сюжетно-фабульний і словесний. Така стратифікація є необхідною для розмежування сфер смислотворення та виявлення ролі інтерпретуючої свідомості на кожному

з цих рівнів. Ідейно-образний рівень пов'язаний із трансцендентною сферою й виходить за межі логічної структурованості. Ідея досягається через інтуїтивні, асоціативні, емоційні форми сприйняття й постає як піраміда смислів, насичена численними шарами, що формують складний і глибокий художній образ. Цей рівень функціонує як метарівень щодо інших структур тексту: ідея породжує образи, ініціює формування мови й структурує сам текст як художню цілісність. У процесі адаптації саме ідейний рівень задає параметри художнього перетворення й визначає характер композиційної та семантичної реконструкції тексту.

Сюжетно-фабульний і словесний рівні, навпаки, пов'язані з матеріальною стороною тексту – його наративною організацією та мовленнєвими формами. Кожен із них має специфічні властивості, що визначають його структурну та функціональну автономність. Проте вони взаємодіють між собою і з ідейним рівнем, утворюючи єдину художню систему, у якій трансформація вихідного літературного матеріалу в оперне лібрето відбувається як багаторівнева інтерпретація, що охоплює як глибинну ідеологему, так і конкретні елементи сюжетної та мовленнєвої організації. Таким чином, лібрето постає не як вторинна форма, а як автономний художній текст, що репрезентує вихідну ідею в іншому художньому коді, підпорядкованому законам музичного театру та специфіці інтонаційного мислення.

Сюжетно-фабульний рівень тексту відображає його процесуальну організацію, структуруючи події у часовій послідовності, що має певну протяжність і семантичну щільність. У просторі оперного лібрето, так само як і в літературному творі, ідея реалізується не статично, а через розгортання в часі, яке стає носієм драматургічного розвитку. Саме час на цьому рівні виконує функцію смислотворчого механізму, що задає ритм, логіку, послідовність і напруження текстового розгортання. Тут лексичні одиниці вже не просто позначають, а формують контекстуальні зв'язки, виявляють ієрархію значень, композиційну структуру та внутрішню динаміку. Центральною структурною одиницею виступає подія, яка організовує сценічний простір, а сюжет – як найбільша текстова форма – набуває статусу

інтегративного утворення, що поєднує ідейний імпульс і його конкретне втілення.

Словесний рівень охоплює систему лексичних одиниць, що мають певне значення та функцію в межах текстової цілісності. Його складовими можуть бути як окремі слова, так і стійкі синтаксичні конструкції, фрази, словосполучення, які володіють семантичною завершеністю. Розуміння слова в цьому випадку виходить за межі вузького лексичного значення й охоплює ширші семіотичні структури, зокрема ритміко-інтонаційні та функціонально-комунікативні характеристики. Важливо підкреслити, що ці рівні перебувають у постійній взаємодії: один і той самий фрагмент тексту може бути віднесений до різних рівнів залежно від контексту, що створює багатовимірні смислові конструкції. Згідно з думками С. Осадчої, сюжетно-фабульний рівень перебуває ближче до ідейно-образного, ніж словесний, оскільки саме сюжет реалізує й конкретизує ідею, а подія виступає як її драматургічна форма [6].

В умовах театрального-музичного тексту трансформація літературного першоджерела в лібрето не є простою заміною одного мовного коду іншим, а становить складний якісний перехід, зумовлений природою оперного жанру. У літературному дискурсі слово є домінантним засобом смислового вираження, тоді як в опері воно втрачає пріоритет і перетворюється на один із компонентів системи виражальних засобів. Опера як особливий вид сценічного синтезу має власні поетичні закони, зокрема специфічне розуміння часу, що не зводиться до фізичної протяжності звучання. Йдеться про художній, концептуальний час, організований композитором і лібретистом відповідно до драматургічної логіки музичної дії. Цей час відзначається сповільненістю, насиченістю, багат шаровістю, у межах якої перетинаються психологічні, символічні, інтонаційні та ритмічні структури.

Музична драматургія передбачає можливість переосмислення сюжетного матеріалу, коли композитор у процесі роботи над партитурою може змінити акценти у сприйнятті подій, характерів і конфліктів порівняно з літературним оригіналом.

Така трансформація сприяє актуалізації нових смислів, не завжди закладених у першоджерелі, але таких, що виникають у процесі інтонаційного й ритмічного моделювання. Персонажі, «переселяючись» зі світу літературного тексту в простір музичного театру, включаються у сферу художньої умовності, де вони підкоряються логіці інтерпретації, заданій композитором. Сама задача перенесення літературного матеріалу в оперне лібрето є надзвичайно складною й вимагає не лише технічної майстерності, а й концептуального розуміння структурних, жанрових і смислових відмінностей між літературним і музично-сценічним текстом. На основі мотивів першоджерела має постати твір, який відрізняється за своєю архітектонікою, масштабом і виражальними засобами, але при цьому зберігає й розвиває основні ідейно-естетичні параметри оригіналу.

Кожен композитор формує власне уявлення про ідеальне лібрето і відповідно до цього шукає способи реалізації художньої ідеї, адаптуючи літературний матеріал до вимог музичного мислення. Взаємини між композитором і лібретистом при цьому варіюються від моделі співтворчості до повної авторської автономії, коли обидві функції виконує одна й та сама особа. Незважаючи на індивідуальність таких підходів, у них простежуються закономірності, зумовлені специфікою оперного жанру та універсальними принципами композиційно-драматургічної організації тексту.

Висновки. У багатшаровій структурі оперної драматургії виникає унікальне явище – слово, одного разу виголошене в певній сценічній ситуації, продовжує існувати поза межами мовної форми. Воно трансформується в підказуване, стаючи частиною інструментальної тканини твору. Цей ефект особливо яскраво проявляється в прийомах музичного цитування, ремінісценції, лейтінтонації, лейтмотиву, лейттеми та інтонаційної або ситуаційної алюзії. Проте драматургічні функції цих елементів в інструментальній музиці та в опері принципово різні: якщо в симфонічній практиці тематизм розгортається за законами музичної логіки, то в опері його смисл формується на перетині музичного, словесного й візуального пластів. Слово, виголо-

шене персонажем у сцені з емоційним навантаженням, вступає в нерозривний зв'язок з інтонацією та рухом, формуючи у свідомості слухача нерозкладний звуко-смысловий образ.

Саме ця інтеграція створює новий тип музично-драматургічного мислення, у якому інтонаційний розвиток репрезентує не лише музичні смисли, а й сценічні, вербальні, емоційні. При повторному звучанні теми в інструментальному викладі слухач ментально повертається до початкової сцени, відтворюючи в уяві не лише слова, а й усю сценічну ситуацію. Слово не артикулюється, але його присутність відчувається через оркестрову ремінісценцію, яка стає способом актуалізації смислів без їхнього прямого висловлення. Ця прихована семантика, характерна для музичного театру, перетворює оперу на унікальний простір міжтекстової й міжмодальної комунікації, де кожен елемент несе в собі слід іншого, формуючи мережу відсилань, інтерпретацій і смислових нашарувань.

Слово в оперному контексті не є ізольованою мовною одиницею: воно набуває значення лише у зв'язку з контекстом, у межах якого функціонує. Кожне слово несе на собі безліч контекстуальних значень, зумовлених як його лексико-семантичними особливостями, так і комунікативною ситуацією, в якій воно реалізується. Музична інтонація, у свою чергу, також являє собою складну знакову систему, що викликає стійкий ряд асоціацій і емоційних відгуків. Злиття цих двох компонентів – слова та інтонації – утворює словесно-інтонаційне утворення, що має комплексну семантичну структуру. Така структура не лише артикулює безпосередній смисл репліки чи музичної фрази, а й конструює глибші асоціативні зв'язки, що виявляють внутрішню мотивацію дії, психологічне підґрунтя вчинку, його символічну значущість у контексті сценічного розгортання. Ця синтетична синтагма, яка охоплює як звучне, так і підказуване слово, стає носієм художньої цілісності й сприймається глядачем як персонаж, ситуація або ціла сценічна конфігурація, тобто відбувається своєрідна персоніфікація тематизму, у межах якої музично-словесна структура набуває рис драматургічного суб'єкта.

Позаяк слово може функціонувати і поза межами актуального звучання, воно продовжує існувати як підказуване, діючі

на рівні літературного та драматургічного тексту. У цьому сенсі воно бере участь у формуванні інтертекстуальних зв'язків: запозичені елементи з інших текстів викликають цілий спектр смислових та образних алюзій, які доповнюють і збагачують ідейно-художній план твору. Підказуване слово, таким чином, постає як асоціативний механізм сюжетного рівня, репрезентуючи не лише подію, а й її потенційну інтерпретацію в контексті культурної пам'яті. Тут виявляється безпосередній зв'язок із поняттям інтертекстуальності, що постає як стратегія художньої репрезентації й семантичного багат шарового нашарування.

Опера як жанр невіддільна від поняття театральності, яка передбачає не лише видовищність і ігрове начало, а й складну режисерську організацію дії. Театральність в опері реалізується через зближення композиторського й режисерського мислення, де композитор повинен володіти не лише музичною фантазією, а й здатністю до просторово-сценічного уявлення. Художник синтетичного складу, яким за своєю природою є оперний композитор, мислить не лише звуком, а й візуальним образом, сценічним рухом, жестом, мізансценою. У ідеалі в композиторові має жити режисер, здатний бачити сценічну дію цілісно – від сценографічного рішення до акторського жесту.

Композиторське режисерське мислення виявляється не лише у виборі інтонацій та драматургічних рішень, а й у специфічному типі тексту, який можна означити як *«супровідне слово»*. Це слово не призначене для озвучування на сцені, воно не входить до складу лібрето у традиційному звучному розумінні, але супроводжує його у формі ремарок, описів, авторських вказівок, коментарів до характеристик персонажів і організації сценічної дії. Супровідне слово виконує допоміжну, проте принципово важливу функцію, оскільки дозволяє композитору конкретизувати художні наміри, задати параметри сценічного втілення, спрямувати інтерпретацію в потрібному напрямі. Воно постає як прихована, але організуюча сила тексту, що створює концептуальні рамки оперної дії.

Трансформації тексту, які виникають унаслідок його транспонування в інший художній вимір, зумовлені композитор-

ським «передчуттям» оперної цілісності – внутрішнім слуховим уявленням майбутньої партитури, яка не просто озвучує текст, а переосмислює його структуру відповідно до законів музичної драматургії. Таке передчуття охоплює не лише звукову тканину, а й психологічний і сценічний розвиток, включаючи емоційні акценти, ритмічну напругу, темпоральну організацію. Саме в цьому перетворювальному акті літературний текст набуває статусу матеріалу – не в сенсі редукції, а як вихідної форми, що підлягає активній інтерпретації в іншому виражальному коді.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 2001. С. 491–496.
3. Гозенпуд А. Избранные статьи. М.; Л.: Музыка, 1971. 240 с.
4. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве.* СПб, 2000. С. 14–285.
5. Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique.* 1967. T. 23. № 239. P. 438–465.
6. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998) Musical text. Structure and properties. M.: Composer. [in Russian]
2. Bart, R. (2001) From the creative work to the text. Word. Sign. Discourse: anthology of world literary-critical thought of the 20th century. Lviv: Litopis. Pp. 491–496. [in Ukrainian]
3. Gozenpud, A. (1971) Selected articles. M.; L.: Music. [in Russian]
4. Lotman, Y. (2000) The structure of artistic text. About art. St. Petersburg. P. 14–285. [in Russian]
5. Kristeva, J. (1967) Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique.* T. 23. № 239. P. 438–465. [in French]
6. Osadcha, S.; Wei, Lixian; Qiao, Zhi; Chen, Hongyu; Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39. [in English]