

УДК 78.03+782.1/781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-20>**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

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ КАТЕГОРІЇ ОПЕРНОГО ТЕКСТУ У СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Мета статті – виявити провідні аспекти функціонування та застосування категорії оперного тексту у сучасному музикознавчому дискурсі. **Методологія** дослідження базується на поєднанні та комплексному застосуванні текстологічного, семіологічного, оперознавчого, сценографічного та музикознавчого аналітичного підходів, що включає компаративний аналіз та дослідження особливостей функціонування категорії та явища оперного тексту. **Наукова новизна дослідження** визначається його текстологічною спрямованістю. Досвід комплексного розгляду раніше відокремлених один від одного текстів призводить до відкриття цілісного феномену – оперного тексту як унікального багаторівневого явища.

Висновки. Комплексне вивчення функціонування оперного тексту дозволяє виявляти його двоїсту природу: з одного боку, мобільні елементи володіють значною мірою змінюваності, що дозволяє їм адаптуватися до конкретної сценічної інтерпретації, але, з іншого боку, вони є похідними та вторинними щодо більш стабільних компонентів. Це означає, що, незважаючи на свою варіативність, такі елементи, як сценічні рішення, мізансцени, темп виконання чи інтонаційні акценти, неминуче співвідносяться з більш усталеними структурами, які формують основу оперного тексту. З точки зору прагматики оперний текст слід розглядати як складний, недискретний знак, у якому межі між означуваним та там що означає є рухомими й не завжди чітко визначеними. Ця недискретність зумовлена природою сценічного мистецтва, де сприйняття глядача одночасно охоплює кілька шарів інформації – музичний, візуальний, вербальний, а їх взаємодія створює смислові ефекти, що виходять за межі кожного з цих рівнів. У такому розумінні партитура може розглядатися як фундаментальний текст, що зберігає свою незмінність, тоді як сценічна трактовка та виконавська реалізація формують рівень семантичного потенціалу твору.

Ключові слова: текст, текстологічний підхід, семіотика мистецтва, музичний текст, опера, оперний текст, оперний театр, театральність, сценічна інтерпретація оперного тексту.

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

Some aspects of the functioning of the category of opera text in contemporary musicological discourse

The aim of this article is to identify the key aspects of the functioning and application of the category of opera text in contemporary musicological discourse. The research methodology is based on the integration and comprehensive application of textological, semiological, operatic, scenographic, and musicological analytical approaches. It includes comparative analysis and an investigation of the characteristics and functioning of the category and phenomenon of opera text. The scientific novelty of this study is determined by its textological orientation. The experience of comprehensively examining previously separate texts leads to the discovery of a holistic phenomenon—the opera text as a unique multi-level entity.

Conclusions. *A comprehensive study of the functioning of opera text reveals its dual nature. On the one hand, its mobile elements possess a high degree of variability, allowing them to adapt to specific stage interpretations. On the other hand, they are derivative and secondary to more stable components. This suggests that despite their variability, elements such as staging decisions, mise-en-scenes, performance tempo, or intonational accents inevitably correlate with more established structures that form the foundation of the opera text. From a pragmatic perspective, the opera text should be regarded as a complex, non-discrete sign in which the boundaries between the signifier and the signified are fluid and not always clearly defined. This non-discreteness arises from the nature of stage art, where audience perception simultaneously encompasses multiple layers of information—musical, visual, and verbal. Their interaction generates semantic effects that transcend any single level of representation. In this sense, the score can be considered the fundamental text that retains its invariability, while stage interpretation and performance realization shape the semantic potential of the work.*

Key words: *text, textological approach, semiotics of art, musical text, opera, opera text, opera theater, theatricality, stage interpretation of opera text.*

Актуальність статті. Розширення меж поняття «текст» і його універсалізація пов'язані з пошуком структурних і смислових закономірностей, притаманних різним знаковим системам. Цей процес зумовлений тим, що текст дедалі частіше розглядається не лише як лінгвістична одиниця, а й як ширша культурна форма, що поєднує вербальні, візуальні та аудіальні коди. Такий підхід дає змогу застосовувати семіотичні методи не тільки у філології, а й в інших гуманітарних науках, зокрема в історії мистецтва, театрознавстві та музикознавстві. У музикознавстві текст розглядається як багаторівневий феномен, що охоплює не лише музично-драматургічний

матеріал, а й його сценічну реалізацію. Вистава, як складне комунікативне явище, являє собою систему взаємодіючих знаків, у якій синтезуються елементи різних художніх мов. У цьому контексті поняття оперного тексту включає не лише вербальний та музичний рівні твору, а й усе сценічне дійство загалом, включаючи мізансцени, пластичну та акторську виразність виконавців, сценічне світлове оформлення та декорації.

Семіотичний аналіз дозволяє розглядати театр як особливу знакову систему, у якій сенс виникає не лише на рівні вербального коду, а й унаслідок взаємодії множинних виражальних засобів. Це відкриває можливість вивчення оперного театру в межах загальної семіотики мистецтва, що, у свою чергу, сприяє глибшому розумінню механізмів сценічного втілення та глядацької інтерпретації, враховуючи його структурну складність і багаторівневність. У трактуванні Р. Барта [3] театральна вистава є особливою формою інформаційної поліфонії, а сам театр стає привілейованим об'єктом семіотики, оскільки саме в ньому найяскравіше виявляються ключові проблеми семіотичного аналізу: співвідношення між усталеними правилами сценічної дії та її виконанням (аналогія між мовою і мовленням), природа театального знаку, його символічність або умовність, різні рівні його значень та їхня взаємодія. Важливим аспектом аналізу є виявлення відмінностей між денотативним (буквальним) і конотативним (асоціативним) рівнями повідомлення, що дає змогу простежити глибокі семантичні шари оперного тексту. Театральна, в тому числі й музично-театральна система, маючи притаманну їй поліфонічність, принципово відрізняється від лінійної структури мови, що робить її особливо важливим об'єктом дослідження в межах семіотики.

Викладення основного матеріалу. Оперний текст є складним багатокомпонентним явищем, що виникає внаслідок взаємодії різних елементів. У низці досліджень наголошується на його багатозаровості та комплексності. У дослідженнях присвячених даній проблематиці нерідко зазначається, що поняття оперного тексту охоплює не лише сюжет і інтонаційне рішення, а й характеристики персонажів, темброву палітру, драматургію, а також ремарки, які разом формують нерозривне ціле.

Для більш точного розуміння оперного тексту важливо звернутися до поняття «текст» у його найзагальнішому значенні. У новоевропейській традиції цей термін (від лат. *textus* – «тканина», «переплетення») є однією з центральних категорій гуманітарного знання. Хоча дана категорія є широко вживаємою у різних гуманітарних наукових напрямках, в тому числі у музикознавстві, разом з тим остаточного універсального та чітко визначеного трактування цього поняття досі не існує, хоча про це ще писав Д. Лихачов, говорячи що категорія «тексту» залишається недостатньо диференційованою [7, с. 127]. Завдяки своїй універсальності поняття «тексту» охоплює майже будь-яке культурне явище, що ускладнює його визначення у жорстких межах.

Сучасні дослідження трактують «текст» як феномен культурно-історичного ряду, що об'єднує корпус артефактів, виражених не лише у вербальній, а й в інших знакових системах, і, що найголовніше, таких, що підлягають інтерпретації [5]. Таким чином, текст є не лише фіксованим об'єктом, але й динамічним явищем, залученим до процесу смислового осмислення та переробки. Його основна функція – участь у соціальній комунікації, що підкреслюється в дослідженнях про текст як медіатор смислів. У цьому контексті текст можна розглядати як соціальне явище, що характеризується просторовою фіксацією (візуальною, акустичною тощо), навмисною передачею інформації та передбачуваною можливістю адекватного сприйняття.

З точки зору структуралізму текст розглядається як вияв мовної системи в конкретному висловлюванні, де він є вторинним щодо мови, але водночас визначає її структурні можливості. І. П. Льюїс, цитуючи Ж. Дерріда, вказує на радикальний тезис постструктуралізму, згідно з яким «нічого не існує поза текстом», а сам індивід неминуче існує «всередині тексту» – у межах певної історичної свідомості, доступної нам лише через тексти [6, с. 55]. Це розширене розуміння тексту дозволяє розглядати оперу не тільки як сценічний твір, а й як складну знакову систему, що формує простір смислів, доступний для інтерпретації та переосмислення.

На сьогодні в різних наукових напрямках сформувалися різноманітні підходи до вивчення феномену тексту, що свідчить

про розширення його смислового поля. У сучасній семіотиці (Р. Барт, Ю. Лотман) текст розглядається як багатозначне утворення, що має складну систему смислів. Дослідники, які займаються вивченням художнього тексту, приходять до різних трактувань його сутності.

Так, згідно з Р. Бартом, текст не можна ототожнювати з твором. Скоріше, він виступає як основа, умова існування твору, а не його завершена форма. Текст являє собою неструктуроване культурне поле, множинність смислів, яку Ю. Крістева називає гено-текстом. Твір же, навпаки, організований ієрархічно та структурно впорядкований, будучи фено-текстом. Він стає видимою частиною тексту, тоді як текст у його повному розумінні залишається прихованим за межами твору. Барт підкреслює: «... твір є речовим фрагментом, ... а текст – полем методологічних операцій» [4, с. 415].

Ю. Лотман визначає текст через такі характеристики, як вираженість, структурність та відмежованість. З його точки зору, текст – це не просто структурна одиниця, а й соціальний феномен, який функціонує всередині культурного простору [11, с. 61–63]. Він наголошує на принциповій різниці між лінгвістично вираженими повідомленнями та текстами, які мають додаткову значущу вираженість у певній культурній системі. У цьому сенсі текст – це не просто мовленнєва чи знакова побудова, а своєрідний «пам'ятник здійсненого висловлювання», квінтесенція мови в її активному прояві [11].

Таким чином, практично будь-яке повідомлення може бути осмислене як текст, якщо воно інтерпретується в такому ключі та виконує текстову функцію в суспільстві. Треба особливо підкреслити, що статус «об'єкта» текст набуває лише в процесі інтерпретації, коли він протиставляється природним феноменам (як елемент внутрішнього досвіду) та свідомості (як не-я), перетворюючись на культурний об'єкт. Особливу увагу в цьому контексті заслуговує спостереження Ю. Лотмана про те, що текст функціонує як складна система різномірних семіотичних просторів, усередині яких циркулює початкове повідомлення [12, с. 427]. Ця множинність відносин у тексті визначає його

багаторівневу структуру, формуючи багату мережу значень. Лотман підкреслює, що чим більше інтерпретаційних можливостей надає текст, тим вищою є його художня цінність. Навпаки, тексти, що допускають обмежену кількість трактувань, втрачають свою естетичну довговічність і наближаються до нехудожніх форм [11, с. 78].

У музичному мистецтві ступінь умовності сенсу настільки велика, що дозволяє широку амплітуду інтерпретацій. Це розходження вимагає розмежування понять «текст» у загальному значенні (як комунікативне повідомлення) і «музичного тексту», специфіка якого принципово відрізняється від літературного чи будь-якого вербального тексту. М. Арановський визначає музичний текст через його інтерпретаційну природу, що, по суті, є ключовою умовою існування художнього тексту: «Музичним текстом ми будемо називати таку звукову послідовність, яка інтерпретується суб'єктом як така, що відноситься до музики, є структурою, побудованою за нормами якоїсь історичної різновиди музичної мови, і несе той чи інший інтуїтивно осягнений зміст» [1, с. 35]. Це визначення підкреслює множинність суб'єктивних трактувань, якими наділяється музичний текст у процесі сприйняття.

Сучасна культура робить поняття тексту універсальним: воно охоплює практично будь-яку структуру, яку можна інтерпретувати як текст. Саме тому інтерпретація є неминучим аспектом взаємодії з твором, формуючи з ним діалог. Текст, створюючи нові смисли, неминуче породжує комунікативну ситуацію, яка охоплює не тільки сам текст, а й його контекст – епоху, культуру, традицію. Таким чином, у сучасному гуманітарному знанні текст розглядається як універсальний носій смислів, що функціонує в межах діалогічної моделі культури.

Невичерпність сенсу тексту перетворює сам процес сприйняття на активне продукування нових значень. Ю. Лотман стверджує, що «текст виявляє властивості інтелектуального пристрою: він не тільки передає вкладену в нього ззовні інформацію, але й трансформує повідомлення та виробляє нові» [9, с. 160]. У цьому аспекті текст кардинально відрізняється від

формальних повідомлень в штучних мовах, оскільки передбачає можливість множинних смислових варіацій, трансформацій і навіть помилок. Текст не є лише сховищем інформації – він, скоріше, є механізмом породження нових смислів.

Особливо складним є питання про співвідношення «тексту» та «коду» в театральній практиці. Тут цілком виправдане введення терміна «сценічний текст», оскільки театральна вистава відповідає основним характеристикам тексту: 1) вираженість, 2) відмежованість, 3) єдина смислова цільова спрямованість. Однак усередині сценічного тексту можна виділити різні субтексти, які, згідно з Лотманом [10], поділяються на словесний, ігровий та живописно-музично-світловий. Ці елементи мають водночас високу ступінь автономності та семантичну єдність, але при цьому їх кодування принципово відрізняється. Це створює ефект множинності смислових пластів, що існують у межах єдиного театального твору.

Відмінною особливістю сценічного тексту є його варіативність: він не є фіксованою реалізацією заздалегідь заданої програми, а являє собою динамічний простір смислової гри. У кожному новому виконанні він втілюється по-різному, що робить його принципово нестабільним. Ю. Лотман розглядає сценічний текст як динамічну систему, яка не є строгою і фіксованою, а, навпаки, має високу ступінь варіативності. Він підкреслює, що театральний твір ніколи не існує в єдиній, незмінній формі. Кожне нове виконання вистави призводить до народження нової смислової конфігурації, оскільки постановка не може бути відтворена механічно. Сценічний текст, за Лотманом, є не статичною структурою, а ігровою взаємодією безлічі елементів, у якій актори, режисери та глядачі стають співавторами.

Таким чином, на відміну від літературного тексту, що має жорстко зафіксовану послідовність знаків, театральний твір не може бути зведений до незмінного канону. Він народжується в момент виконання, що робить його простором смислової невідзначеності та художнього пошуку. У кожному конкретному випадку постановки взаємодія субтекстів – словесного, візуального, музичного – створює новий смисловий баланс, який не

повторюється точно. Це пояснює, чому один і той самий твір може сприйматися по-різному залежно від історичного та культурного контексту [11].

Питання кодування сценічного тексту становить особливий аспект аналізу театрального мистецтва, оскільки його зміст формується шляхом багаторазових процесів знакового перетворення. У рамках досліджень Ю. Лотмана сценічний текст розглядається як складне семіотичне явище, що об'єднує два типи знаків: з одного боку, дискретні елементи, такі як вербальні компоненти тексту, а з іншого – єдиний, складно структурований знак, сформований за допомогою пластики, жестів і мізансцен. Подібна подвійність театрального знаку дозволяє розглядати сценічний текст як своєрідний семіотичний ансамбль, у якому поєднуються різні способи кодування змісту. Лотман акцентує увагу на тому, що ця взаємодія не зводиться до простого накладання знакових систем, а призводить до створення єдиного, недискретного цілого, що має певну структурну цілісність. Він вказує на моменти особливої концентрації смислів, що виникають у театральній системі, коли певні жести, мімічні вирази чи пластичні форми стають знаками, які мають автономну семантичну значущість. Саме завдяки такій взаємодії театральний ансамбль демонструє парадоксальне поєднання єдності та різноманіття [10].

Концепція Лотмана органічно перегукується з ідеями театрального авангарду ХХ століття, зокрема з теоретичними розробками Антонена Арто, який, досліджуючи природу театральної мови, акцентував увагу на її початково синтетичному характері. Арто відстоював ідею того, що театр не може і не повинен бути простим відтворенням літературного тексту, а являє собою самодостатнє художнє явище, у якому сенс створюється на сцені «тут і зараз». Він виступав проти ілюстративного підходу до театру, стверджуючи, що постановка має базуватися на унікальній системі знаків, яка потребує особливого способу фіксації та передачі. У своїй концепції він пропонував шукати нові шляхи запису театральної мови, розглядаючи як можливі моделі музичну нотацію або навіть шифровані коди. Арто підкреслював необхідність створення нової системи

знаків, що дозволяє не тільки фіксувати виставу, а й передавати її художній зміст із максимальною точністю [2, с. 72].

Особливе місце в його теоретичних пошуках займає концепція ієрогліфа, який, за А. Арто, є найвищим ступенем сценічного знаку, адже на відміну від традиційного розуміння сценічного символу, ієрогліф у театрі має не просто позначати, а породжувати зміст, стаючи органічним елементом сценічної дії. Арто наполягав на тому, що сценічний знак, побудований за принципом ієрогліфа, поєднує в собі сутність і її зображення, усуваючи межу між означуваним і означаючим. Це веде до створення унікальної театральної реальності, у якій форма і зміст зливаються в нероздільне ціле. Згідно з його уявленнями, саме ієрогліфічний театр має здатність транслювати архетипічні сенси, забезпечуючи пряму та нерозривну взаємодію між сценічною дією і її сприйняттям глядачем. У цьому контексті ієрогліф виступає як умовна партитура театрального твору, у якій кожен елемент підпорядкований єдиній системі знаків, що забезпечує максимальну виразність і точність сценічної мови.

Ідеї Лотмана і Арто збігаються в тому, що сценічний текст не можна звести до лінійної послідовності знаків, а слід розглядати як складну, багатопланову систему смислів, у якій кожна сценічна дія, жест, поза чи мізансцена є невід'ємною частиною єдиного семантичного ансамблю.

Оперна вистава, будучи складною театальною структурою, являє собою поліфонічне явище з точки зору семіології. Ця багатоплановість зумовлена поєднанням різних систем кодування, взаємодія яких формує багатий семантичний контекст. В опері значення породжується не лише в межах окремих смислових пластів, а й у процесі їхнього перетину та зіткнення. Наприклад, вербальний текст, інтонаційні характеристики музичного матеріалу та акторська гра можуть або доповнювати одне одного, підсилюючи загальний художній ефект, або вступати в суперечність, створюючи драматургічно значущі розбіжності. Подібні дисонанси особливо важливі для розкриття складних психологічних станів персонажів, вираження прихованих емоцій, недомовленості чи драматичної напруги.

Важливо враховувати, що вистава не є безпосереднім і однозначним результатом інтерпретації авторського задуму режисером. Театр за своєю суттю є колективним мистецтвом, де кожен учасник постановки вносить до нього власне трактування. Різниця у художніх поглядах режисера, диригента, сценографа, акторів та інших творчих учасників процесу призводить до того, що фінальний сценічний текст формується як результат взаємодії (а іноді й протиборства) різних концепцій його творців.

Тому оперну виставу не можна розглядати як просту трансляцію сенсу, закладеного автором твору. Композитор і лібретист можуть мати різні художні орієнтири, що породжує певні семантичні напруження вже на рівні створення оперного тексту. Характерним прикладом такого складного взаємодії є співпраця Джузеппе Верді й Арріґо Бойто під час роботи над оперою «Отелло», у ході якої лібретист прагнув змістити акцент на образ Яго, створюючи інший драматургічний баланс у творі. Це свідчить про те, що навіть на етапі створення опери її семантичний зміст формується в процесі активного діалогу між учасниками творчого процесу.

Важливим аспектом смислотворення в опері є сценічна інтерпретація. Окрім вербального та музичного тексту, вистава формується і через сценічний текст, який включає постановку, мізансценічне рішення, роботу з простором і світлом, пластичне вираження, костюми та багато інших елементів. У цьому контексті можна стверджувати, що сценічна постановка активізує і виявляє певні аспекти семантичного потенціалу твору, а семантичний потенціал тексту – це його здатність взаємодіяти з різними історичними й культурними контекстами, у яких він сприймається. Переміщуючись у часі та просторі, текст опиняється в нових інтерпретаційних умовах, що неминуче призводить до варіативності його прочитання.

При цьому сценічна інтерпретація, якщо вона не вимагає внесення змін у сам текст твору, є його іманентною частиною, оскільки будь-які можливі трактування повинні логічно випливати з внутрішньої структури опери. У цьому контексті Ю. Лотман підкреслює, що інтерпретація не здатна привнести в текст

неіснуючі в ньому початково смислові коди, але може активізувати ті елементи структури, які раніше залишалися на периферії. Це означає, що нові смислові акценти у виставі виникають не за рахунок введення зовнішніх елементів, а через процес актуалізації вже закладених у творі можливостей [8, с. 153].

Таким чином, ключовим аспектом сценічної інтерпретації є її прагматична складова – спосіб використання та осмислення оперного тексту в межах конкретної постановки. Саме прагматика стає визначальним чинником при аналізі сценічних рішень, оскільки вона дозволяє виявити особливості функціонування опери в різних культурних та історичних контекстах. У цьому дослідженні основна увага буде зосереджена саме на прагматичних аспектах оперного жанру, що дасть змогу глибше висвітлити проблеми сценічної інтерпретації та її взаємодії з музичним текстом.

Узагальнюючи структурні та комунікативні особливості театральної вистави, можна запропонувати використовувати термін «оперний текст» для позначення всього, що відбувається на сцені під час оперного спектаклю. У глядацькому сприйнятті предмети, персонажі та події, що перебувають у межах сценічного простору, набувають додаткового смислового наповнення, перетворюючись на значущі елементи цілісного художнього послання. Таким чином, будь-яка сценічна дія або елемент постановки може розглядатися як частина оперного тексту, але його інтерпретація залежить не лише від внутрішньої організації цього тексту, а й від активності глядацького сприйняття.

Оперний текст являє собою складну багаторівневу систему, що виникає в результаті взаємодії різних субтекстів – звукового, вербального та візуального. Під субтекстом тут розуміється особливий пласт інформації, закріплений за певним виражальним засобом. Так, звуковий субтекст втілюється в партитурі та її виконанні силами оркестру, хору й солістів під керівництвом диригента; вербальний субтекст виражений текстом лібрето, у якому зафіксовано драматургічний і поетичний задум твору; візуальний субтекст включає сценографію, світлове оформлення, акторську пластику та мізансценічні рішення. Однак не

у всіх випадках усі три субтексти присутні в однаковій мірі. Наприклад, концертне виконання опери або аудіозаписи є жанровими модифікаціями оперного тексту, у яких відсутній візуальний субтекст, що змінює умови його сприйняття.

Структура оперного тексту характеризується співвідношенням елементів, які мають властивості константності та мобільності. Найбільш стабільними його компонентами традиційно є партитура та лібрето, проте і вони можуть зазнавати змін у процесі виконання: скорочення, контамінації, вставні номери, а також наявність кількох редакцій одного й того самого твору свідчать про гнучкість і варіативність оперного тексту [14]. У цьому сенсі опера зберігає спадщину містеріального театру, у якому кожне виконання виступає як ритуальне повторення початкової події. Саме це співвідношення між незмінними елементами та можливостями варіативного виконання відображає міфологічну природу оперного тексту.

Ієрархічність структури оперного тексту проявляється по-різному залежно від підготовки глядача. Для аудиторії, яка знайома з твором заздалегідь – через партитуру, аудіозаписи чи інші постановки, – сприйняття опери стає аналітичним процесом, що дозволяє порівнювати й співвідносити сценічну інтерпретацію з оригінальним музичним текстом. Однак для глядача, який вперше стикається з цим твором саме в межах конкретної постановки, оперний текст постає як недискретне художнє явище, цілісний макрознак, у якому окремі рівні сприйняття зливаються. Таке розуміння оперного спектаклю перегукується з концепцією Я. Мукаржовського, який розглядав театральний текст як складну багатокомпонентну структуру, організовану за принципом макрознаку [13].

Особливо важливим аспектом сценічної інтерпретації є вибір варіанту виконання оперного твору, якщо він допускає різні редакції або послідовності сцен. Наприклад, у *Казках Гофмана* Жака Оффенбаха можливе змінення порядку актів: в одному варіанті твір завершується актом *Джюльєтта*, в іншому – актом *Антонія*. Вибір тієї чи іншої редакції впливає на архетипічний зміст вистави: фінальне завершення історії у венеціанському

епізоді з образом Джульєтти підкреслює романтичну лінію розчарованого героя-мандрівника, що наближається до байронівського Дон Жуана, тоді як фінал з актом *Антонія* виводить на перший план архетип трагічної містичної сили мистецтва, що співвідноситься з мотивами новели Гофмана *Дон Жуан*. Це демонструє, що інтерпретація оперного твору може не просто актуалізувати певні його смисли, а й суттєво видозмінювати загальну концепцію спектаклю, формуючи різні акценти та символічні значення.

Висновки. Комплексне вивчення функціонування оперного тексту дозволяє виявляти його двоїсту природу: з одного боку, мобільні елементи володіють значною мірою змінюваності, що дозволяє їм адаптуватися до конкретної сценічної інтерпретації, але, з іншого боку, вони є похідними та вторинними щодо більш стабільних компонентів. Це означає, що, незважаючи на свою варіативність, такі елементи, як сценічні рішення, мізансцени, темп виконання чи інтонаційні акценти, неминуче співвідносяться з більш усталеними структурами, які формують основу оперного тексту.

З точки зору прагматики оперний текст слід розглядати як складний, недискретний знак, у якому межі між означуваним та там що означає є рухомими й не завжди чітко визначеними. Ця недискретність зумовлена природою сценічного мистецтва, де сприйняття глядача одночасно охоплює кілька шарів інформації – музичний, візуальний, вербальний, а їх взаємодія створює смислові ефекти, що виходять за межі кожного з цих рівнів.

На рівні мови-об'єкта опера являє собою складний знаковий комплекс, у якому стійкі елементи (партитура, традиційні сценічні рішення, закріплені канони жестів і поз) виконують функцію того що означає, а всі можливі інтерпретації та варіативні прочитання – функцію означуваного. У такому розумінні партитура може розглядатися як фундаментальний текст, що зберігає свою незмінність, тоді як сценічна трактовка та виконавська реалізація формують рівень семантичного потенціалу твору.

На рівні метамови вся опера загалом може бути осмислена як те що означає, тоді як означуване визначається конкретною постановкою, тими виражальними засобами, які використовуються в певній

інтерпретації, та тими сенсами, що актуалізуються в процесі виконання. Таким чином, в оперному тексті, що має тривірневу знакову структуру, спостерігається унікальне з погляду семиотики явище: за збереження константних елементів варіативність зосереджується саме в зоні означуваного. Це дозволяє кожній постановці виявляти нові смислові пласти, не виходячи за межі загальної структури твору, але варіюючи семантичні акценти, які можуть бути по-різному інтерпретовані як виконавцями, так і глядачами.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Арто А. Театр жестокости (первый манифест). *Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда*. М.: ГИТИС, 1992. С. 68–78.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
4. Барт Р. От произведения к тексту. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 413–423.
5. Грібіненко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни: монографія. Одеса: Олді+, 2023. 512 с.
6. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: ИНТРАДА, 1998. 258 с.
7. Лихачев Д. Текстология. М.: Наука, 1983. 270 с.
8. Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.
9. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста. *История и типология русской культуры*. СПб., 2002. С. 158–162.
10. Лотман Ю. Семиотика сцены. *Театр*. 1980. № 1. С. 89–99.
11. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве*. СПб., 2000. С. 14–285.
12. Лотман Ю. Текст в тексте. *Об искусстве. Статьи. Заметки. Выступления*. СПб., 2000. С. 423–436.
13. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 606 с.
14. 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.: Kompozitor. [in Russian].

2. Artaud, A. (1992) Theatre of cruelty (first manifesto). *As always – about the avant-garde: Anthology of the French theatrical avant-garde*. M.: GITIS. Pp. 68–78. [in Russian]
3. Barthes, R. (1994) Selected works: Semiotics. Poetics. M.: Progress. [in Russian].
4. Barthes, R. (1994) From work to text. *Selected works. Semiotics. Poetics*. M. Pp. 413–423. [in Russian].
5. Gribinenko, Yu. (2023) Theoretical and categorical issues of music textology as a relevant musicological discipline: monograph. Odessa: Oldi+. [in Ukrainian].
6. Ilyin, I. (1998) Postmodernism from its origins to the end of the century: the evolution of the scientific myth. M.: INTRADA. [in Russian].
7. Likhachev, D. (1983) Textology. M.: Nauka. [in Russian]
8. Lotman, Yu. (1992) Selected articles: In 3 vols. Vol. 1: Articles on semiotics and typology of culture. Tallinn: Alexandra. [in Russian]
9. Lotman, Yu. (2002) Semiotics of Culture and the Concept of Text. *History and Typology of Russian Culture*. SPb. Pp. 158–162. [in Russian]
10. Lotman, Yu. (1980) Semiotics of the Scene. *Theatre*, No. 1. Pp. 89–99. [in Russian].
11. Lotman, Yu. (2000) The Structure of the Fiction Text. *About Art*. SPb. Pp. 14–285. [in Russian]
12. Lotman, Yu. (2000) Text within the Text. *About Art. Articles. Notes. Speeches*. SPb. Pp. 423–436. [in Russian]
13. Mukarovsky, Ya. (1994) Research in Aesthetics and Theory of Art. M.: Iskusstvo. [in Russian].
14. 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*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39. [in English].