

УДК 782.1+78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-15>**Чень Сяо**

ORCID: 0000-0001-9589-2512

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
thensyao21@ukr.net

КАТАРТИЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАТИВНОГО СИНТЕЗУ ЯК ОСНОВИ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ

Мета статті – виявити значення катарсису як інтегративної художньої якості оперного образу, що виникає на основі взаємодії його естетичної та музично-виразової сторін. *Методологія роботи* поєднує історіографічний, історико-культурологічний, семантичний та жанрово-композиційний підходи, передбачає компаративні та типологічні оцінки. *Наукова новизна* полягає, по-перше, у відкритті специфічних естетичних передумов здійснення оперного образного синтезу як наслідку цілісної інтерпретації сюжетного ходу та характеру персонажу; по-друге, у доведенні провідного значення катарсису як результату жанрового оперного діяння; по-третє, у розкритті специфіки організації та здійснення катарсису саме музичним шляхом, у тому числі у музичній стороні оперного твору. *Висновки* свідчать, що явище трагізму в образі й характері певного оперного персонажа означає таке авторське, композиторське та виконавське, розуміння головної антиномії оперної теми (сюжету), яке сприяє перетворенню трагедійного конфлікту у форму та мовне річчя піднесеного посттрагічного осмислення (переживання), відповідаючи історичному генезису естетичного очищення. Трагічне в його оперному художньо-естетичному втіленні запрограмоване на катарсис як відчуття причетності до родового людського безсмертя – незалежно від конкретної художньо-композиційної модифікації; воно існує усередині не тільки трагедійного, а й драматичного, ліричного, комедійного різновидів, сюжетних відгалужень опери. Тому, зокрема, шлях провідних персонажів опер В. Моцарта – це шлях перетворення жертви-вигнанця на жертву-обранця, тобто на ідеального героя, і це зумовлює провідну роль в операх різних варіантів мотиву випробувань. Даний мотив постає на музичному рівні стилістичним випробуванням тематичних структур, протиставленням різних музично-інтонаційних комплексів, сягаючи рівня трагічного «психологічного контрапункту» та його катартичного переживання-розв'язання.

Ключові слова: катарсис, оперний образ, оперний персонаж, трагічне, інтеграція-перетворення, оперна інтерпретація.

Chen Xiao, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Cathartic aspects of interpretative synthesis as the basis of the opera image

The purpose of the article is to reveal the significance of catharsis as an integrative artistic quality of the opera image, which arises on the basis of the interaction of its aesthetic and musical-expressive aspects. The methodology of work combines historiographical, historical-cultural, semantic and genre-compositional approaches, provides comparative and typological assessments. Scientific novelty consists, first, in the discovery of specific aesthetic prerequisites for the implementation of opera image synthesis as a consequence of a holistic interpretation of the plot and the character; secondly, in proving the leading importance of catharsis as a result of genre opera; thirdly, in revealing the specifics of the organization and implementation of catharsis through music, including in the musical side of the opera. The conclusions show that the phenomenon of tragedy in the image and character of a certain opera character means such an authorial, composer and performer, understanding of the main antinomy of the opera theme (plot), which helps to transform tragic conflict into a form and language of sublime post-tragic comprehension aesthetic cleaning. The tragic in his operatic artistic and aesthetic embodiment is programmed for catharsis as a feeling of belonging to ancestral human immortality – regardless of the specific artistic and compositional modification; it exists within not only tragic, but also dramatic, lyrical, comedic varieties, plot branches of opera. Therefore, in particular, the path of the leading characters of Mozart's operas is the path of transformation of the victim-exile into the victim-chosen, ie the ideal hero, and this determines the leading role in the operas of different variants of the motive of trials. At the musical level, this motif appears as a stylistic test of thematic structures, opposition of different musical-intonational complexes, reaching the level of tragic "psychological counterpoint" and its cathartic experience-solution.

Key words: *catharsis, opera image, opera character, tragic, integration-transformation, opera interpretation.*

Актуальність теми та матеріалу даної статті зумовлюється тим, що явище катарсису, особливо в його синтетичному оперному втіленні, донині залишається одним із найскладніших предметів музикознавчого дослідження, вимагає вивчення у двох напрямках: у зв'язку зі специфічною природою музики як художньо-видової форми; на основі особливостей оперної поетики, тобто у зв'язку зі своєрідністю та призначенням оперних образів, які, передусім, є образами опеєних персонажів. Саме на основі естетичного катартичного діяння можна найглибшим чином зрозуміти природу оперної творчості як широкої комунікативної сфери, а також інтерпретативні завдання, що постають перед оперними виконавцями

у процесі сценічно-драматичної реалізації оперного задуму. Подібний підхід до сумісного вирішення проблеми катарсису та питань оперної поезики пропонується вперше, але він також дозволяє враховувати попередні розробки вчення про естетичне «очищення» – ті, що найближче підводять до художньої форми, до мовного матеріалу мистецтва.

Мета нашого дослідження – виявити значення катарсису як інтегративної художньої якості оперного образу, що виникає на основі взаємодії його естетичної та музично-виразової сторін.

Основний зміст статті. Звертаючись до катарсису як до загального «закону» та необхідного ефекту художнього діяння (як це вважає Л. Виготський [3]), треба відзначити, що психологічна сторона «очищення» дійсно є провідною. Адже катарсис діє шляхом зняття протиріч у людській свідомості, водночас сприяючи усвідомленню її власних антиномічних засад. Але дані механізми катарсису виникають завдяки специфіці художнього мовлення, як літературного, до якого найбільше звертається Виготський, так і музичного, до порівняльного вивчення котрого звертається О. Самойленко [5; 6].

Виходячи з вказаних досліджень, вихідним у підході до вивчення катарсису у мистецтві є те, що художній образ як «означення значення» злитий зі знаковою формою, і саме це провокує його символічні пролонгації. Мова мистецтва – форма означення для даного художнього виду, є образною вже за своїм генезисом. Однак «значиме» в образі впливає безпосередньо, «заражаючи», як певна сугестія, а «значаще» – предметний знак-форма – опосередковано, у межах спеціальної комунікації, що потребує від реципієнта підготовленості, володіння знанням про умовність жанру та стилю в мистецтві.

У зовнішній матеріально-знаковій стороні художнього твору можна розрізнити три «шари»: безпосередньо сприйманий і переживаний, що організує доступність задуму і його почуттєву переконливість; потребуючий впізнання – розрізнення художніх структур, відволікаючий у знаковий бік, відтак формалізований; образний, що визначає співвідношення між сприйнятим смисловим значенням та його знаковою експлікацією, відкриває таким чином справжній змістовий план твору, сприяє його проясненню. Крізь один шар художньої семантики «просвічує» інший; кожний крок

сприйняття — впливу художнього задуму виявляється, таким чином, по-своєму перетворюючим.

У зв'язку із цим у художньому творі слід розрізняти три опорні семантичні рівні: образний, безпосередньо емоційний, інтуїтивно-почуттєво значимий (внутрішня форма); мовно-технологічний, раціонально-когнітивний (зовнішня форма); композиційний як роз'яснюючий (динамічний, драматургічний, медіальна форма). Названі рівні взаємообумовлені з трьома способами сприйняття мистецтва: безпосереднім оцінним (перший рівень), опосередкованим «безоцінним» (другий), опосередкованим оцінним (третій). Третій спосіб сприйняття стає провідним у катартичному усвідомленні, тому що змушує долати границі між «своїм» і «чужим». Мистецтво тому й виявляється, насамперед, досвідом розуміння, а катарсис стає для нього головним «прийомом» (за Л. Виготським).

Функції катарсису, що формуються в процесі художнього впливу, розкриваються як переживання (емоційне реагування на образно-почуттєві стимули); дізнання — спогад, актуалізація семантичної пам'яті з її логічними операціональними можливостями й понятійною спрямованістю; співтворчість — сприйняття цілого, «психологічний синтез». Незважаючи на єдність даних рівнів і планів у художньому творі, у різних видах мистецтва встановлюється різна черговість їх діяння. Так, у живописі насамперед «схоплюється» наочний композиційно-просторовий план — обсяг полотна, розташування на ньому фігур і предметів, розташування самої картини — обмеженість зображеного рамою, місце експозиції — місце в інтер'єрі, колірна гамма, фігурне заповнення композиції тощо. Безпосереднє образне прийняття — неприйняття відсувається зовнішнім візуальним розташуванням живописного твору й затримується необхідністю впізнання його жанрово-стильових ознак (як історичного або батального полотна, портрета або натюрморту, академічної або імпресіоністської роботи, традиціоналістського або авангардного, концептуального мистецтва і так далі); незважаючи на «видиму» доступність, «легкість» сприйняття такого твору, воно є досить складним саме з позиції ототожнення з ним сприймаючого суб'єкта, вимагає тривалого вживання — розгляду — концентрації особистісного досвіду в обмеженому, позбавленому явної динаміки, візуальному просторі образу. Звідси й невірні тлумачення живописної композиції як

зовнішньої форми — наслідок першого поверхневого враження, з якого починається акт «образотворчої комунікації».

Знайомство з літературним твором (у процесі читання) починається з опосередкування його жанрово стилевих технологічних завдань: роман читають *інакше*, ніж новелу, поезію — інакше, ніж прозу. Тут насамперед формуються ті установки, вирішуються ті завдання, які висуває зовнішня форма; крім того, освоюється й вербалізована поняттєво-логічна форма образних трактувань (потрібно засвоїти сюжетну логіку й умовність словесних формулювань, прийняти тактику словесної гри, обрану автором). За ними іде безпосереднє образне враження від ходу сюжету, опису героїв, їх долі і так далі, що включає й «почуття стилю» — близькості або віддаленості манери оповідання, його мовних властивостей реципієнта, спорідненості або сторонності «способу життя» героїв і образу автора особистісному досвіду реципієнта (що виражається в категоріях «цікаво» — «нецікаво», захоплює — нудно, змушує продовжувати читання або припиняти).

Часове здійснення літературної композиції робить сприйняття її динамічного рівня останнім, підсумковим і «мнемонічним», налаштованим на пригадування (аж до перечитування попередніх сторінок особливо старанними читачами). Дана властивість літературного діяння зближає його з музичним.

В останньому провідним, ініціюючим є безпосередньо слуховий образний план, у силу чого багато авторів вважає головним предметом музичного пізнання емоційну сторону життя людини та йменують музику суто почуттєвою сферою; у тому числі припускаючи, що головне у музиці — це втілення відношення людини до людини — до іншої особистості й до самої себе, але відмовляючи музиці у логіко-дискурсивній самостійності. Водночас виразити відносини людини й до людини неможливо без дискурсивної логіки, але в музиці вона набуває специфічного характеру. Крім того, емоційну сторону життя відтворюють і інші, крім музики, види мистецтва, але, як уже було показано, власними шляхами. Критерієм відмінностей між видами мистецтва повинні служити принципи їх системної впорядкованості, і саме це дозволяє пропонувати загальне моделювання катартичних умов художнього впливу в їх проекції до оперної творчості.

Визначальна місія музичних засобів катарсису в оперній жанровій формі зумовлюється тим, що музика виявляє

найбільш «чисту» послідовність діалогічних зусиль мистецтва, веде від безпосередньо оцінного сприйняття через розпізнавання мовних «норм» до охоплення композиційного цілого в його результуючих розділах. Відмінності музичного впливу від літературної «логіки композиції», котрі є істотними для змістової сторони твору, виражені, по-перше, у принциповій неможливості в процесі послідовного «живого» сприйняття «повернутися» до матеріалу, що вже пролунав, і це пояснює особливу роль повторень у музиці та їх особливі композиційні функції, також специфічне призначення музичної жанрової й стильової пам'яті, нарешті, іншу, у порівнянні з літературною, природу музичного тексту як загального «матеріалу» музики; по-друге, у не лише часовому, а й просторовому характері музичної композиції. Останній проявляється безпосередньо в резонансних фізичних звукових явищах, в акустичних і виконавських умовах музичних жанрів, опосередковано – у фактурних прийомах, що розбудовуються через освоєння «горизонталі» і «вертикалі» музичного висловлення до відкриття його «глибини».

Отже, композицію в музиці можна представити як часову й тимчасову відповідність загальної жанрово-стильової логіки й безпосередньо даних образних значень. Така відповідність обумовлює семантичні функції композиційних структур, дозволяє їм виступати досить прямими провідниками катартичного значення; тому семантичний аналіз музики потребує виявлення композиційних типів катарсису як на рівні загальних жанрових форм, так і у зв'язку з конкретними композиційними прийомами.

Катарсис у музиці має процесуально-часові передумови, у які включене й композиційне розгортання художнього твору, він є умовним «місцем зустрічі» усіх тематичних компонентів і рівнів в «крапці» ідеального Над-Адресата (у термінології М. Бахтіна), тобто в умовному образно-смісловому просторі. Як відомо, зустрічними стають тільки ті явища, що рухаються в протилежних напрямках, тобто виходять з протилежних позицій. Процес діалогу за найпершим своїм визначенням завжди являє собою протистояння, протиріччя, «проти-почуття» (поняття Л. Виготського), певне боріння й подолання. Оскільки подолання матеріалу художньою формою й самоподолання особистості в художньому переживанні є важелем катарсису й головною його характеристикою

у вченні Л. Виготського [3], можна вважати катарсис необхідними умовами й аспектом музичної форми.

За Л. Виготським, здатність переживати катарсис як цілісне реагування свідомості адресована вищим психічним функціям людини, які, будучи соціально, історично обумовленими, спонукують цей самий соціум, цю саму культурну дійсність конструювати, заповнювати створеними людиною предметами – «інструментами» керування ззовні людською свідомістю, населяти світ символами. До таких предметів-символів відносяться й художні артефакти. Означаючись світом (соціальною дійсністю), свідомість людини його знаково опредметнює, відкриваючи свої і його нові можливості, тобто здійснює себе в діалозі зі світом за допомогою знакового визначення відносин з ним. Даний процес Л. Виготський називав сигніфікацією, увводячи цей термін до психологічної лексики. Саме сигніфікація – наділення-позначення реальних або уявлених об'єктів знаками з метою «зворотного» продуктивного впливу на процеси свідомості й мислення людини – стає засобом перетворення комунікаційної залежності особистості у владу над комунікацією, що, властиво, і дозволяє Виготському визнавати мистецтво «суспільною технікою почуттів». Дане поняття допомагає прояснити, що ж має на увазі дослідник під «подоланням матеріалу формою».

Протиставлення матеріалу й форми можна вважати центральною апорією психології мистецтва Л. Виготського [3]. Жодне із цих начал не перемагає інше остаточно, тому що обидва вони рівною мірою потребують іншого. Окрім цього, матеріал і форма рівною мірою виявляють дійсне й можливе в мистецтві та у людській свідомості – на різних етапах їх «зустрічі», їх діалог у просторово-часових контекстах художнього твору та художнього сприйняття.

З одного боку, матеріал – це дійсність життя, дана в розпорядження митцю (автору), з іншого боку – його, автора, можливий вибір з усього матеріалу необхідних компонентів художнього задуму.

З одного боку, форма – речово-предметна дійсність мистецтва, художнього твору, з іншого боку – можливість тривалих смислових відкриттів, тобто ідеаційних проєкцій. За словами Л. Виготського, автор завжди вибирає найбільш важкий, такий, що пручається, «ворожий» усім намірам і зусиллям автора сказати те, що він прагне сказати, матеріал.

Дотримання даної умови дозволяє в мистецтві створювати особливу напругу композиційно-художніх меж, яка розв'язується катартичними зусиллями свідомості – як «відповіддю» на катартичні зусилля форми, найбільш помітні в її останніх завершальних побудовах.

Матеріал для художника (письменника, композитора) – не тільки зовнішній життєвий ряд фактів, подій, відносин, вже відомий досвід художнього втілення смислу, але й він сам, його власна свідомість – внутрішній світ, душа. Найбільше ясно про таке розуміння матеріалу Л. Виготський говорить у зв'язку з питанням про сприйняття мистецтва, наполягаючи, що художнє сприйняття повинно носити творчий характер і співавторську спрямованість: «...і сприйняття мистецтва вимагає творчості, тому що й для сприйняття мистецтва недостатньо просто щиро пережити те почуття, яке володіло автором, недостатньо розібратися в структурі самого твору – необхідно ще творчо подолати власне почуття, знайти його катарсис... Мистецтво вносить ... лад і порядок у наші витрати душі...» [3, с. 315–316]. Невипадкове обговорення катарсису Виготський починає з питання про «усвідомленість почуття», причому лише в дев'ятому розділі своєї книги, після тривалого викладу інших, ведучих до поняття катарсису проблем... Власне, йдеться про відчуження авторського й сприймаючого «Я» від «іншості» художнього твору, що знову повертає до концепції діалогу М. Бахтіна. Зокрема, Бахтін пише: «Розуміючий входить ...до ладу твору зі своїм, вже складеним світоглядом, зі своєї точкою зору, зі своїх позицій. Ці позиції певною мірою визначають його оцінку, але самі при цьому не залишаються незмінними: вони зазнають впливу твору, який завжди вносить щось нове... В акті розуміння відбувається боротьба, у результаті якої відбувається взаємна зміна й збагачення»; завершує це висловлення Бахтін думкою про предметну орієнтацію розуміння: «Зустріч з великим як із чимось визначальним, зобов'язуючим і єднальним – це вищий момент розуміння» [1, с. 366].

«Зустріч» у поезиці Бахтіна розглядається як хронотопічний мотив, який може отримувати й метафоричне, і символічне застосування, виконує певні композиційні функції (служити зав'язкою, іноді кульмінацією або розв'язкою сюжету), придбає власні антиномічні субмотиви – знаходження – втрата, дізнавання – не-дізнавання, але Бахтін надає йому

універсального культурного значення, вважаючи еквівалентом поняття контакту [2, с. 247–248]. Важливіше всього те, що автор відзначає «високий ступінь емоційно-ціннісної інтенсивності» даного хронотопа [2, с. 392].

Л. Виготський вказує, що трагедію потрібно закінчити й заповнити в собі, у своєму переживанні – у мовчанні [3, с. 496]. Але подібна завершеність може розглядатися як умова будь-якого розуміючого діалогу. Істина в діалозі народжується в паузах, у моменти «тиші», у перервах між висловленнями, дискурсивними побудовами, семантичними синтагмами, осмислюючими одиницями мови. Таким моментам перерви – «тиші» сприяє розділення, відособлення і структурна завершеність окремих висловлень, що входять у діалог. Підтвердження сказаному знаходимо в думці Бахтіна: «Мовчання – осмислений звук (слово) – пауза становлять особливу логосферу, єдину й безперервну структуру, відкриту (незавершиму) цілісність» [1, с. 357]. Застосовуючи сказане Бахтіным до музично-творчого процесу, відзначимо, що, в одному випадку, висловлення існує як внутрішньо-композиційний феномен, тобто в контексті художнього твору. В іншому – воно адресується загальним стилістичним і стильовим рівням музики. Взаємодія першого й іншого утворює «музичну логосферу» – загальний логос музики. «Через висловлення мова долучається до історичної неповторності й незавершеної цілісності логосфери» [1, с. 357].

Процес катарсису в музиці здійснюється як функціонально-семантичний діалог композиційних умов і тематичних утворень, що суттєво змінює уявлення про «матеріал», отже, і про «форму» у музиці, у порівнянні з позицією Л. Виготського. Так, дослідник вважає матеріалом літературного твору «усе ...готове – життєві відносини, історії, випадки, побутову обстановку, характери, усе те, що існує до, незалежно, поза «оповіданням» – якщо це зрозуміло й складно переказати своїми словами»; формою же виявляється «розташування цього матеріалу за законами художньої побудови...» [3, с. 187]. Для музичної поетики немає нічого вже «готового», зовнішнього, вона оперує образними та мовними величинами, що склалися у річищі художнього музичного діяння, тому створює різні естетичні вектори катартичного впливу, зокрема трагічний, на власних композиційно-стилістичних умовах.

Специфікою музичного катарсису є долання негативних явищ у сприйнятті та переживаннях людини вже у самому музичному матеріалі – за загальною природою музичного мовлення. Тому трагедійне діяння також набуває при втіленні музичним шляхом естетичного пом'якшення, просвітлення та, у цілому, сприяє доланню того «когнітивного дисонансу», що стає провідним й заключним при літературному (театрально-драматичному) трагедійному вирішенні. І саме цю музичну сторону передбачав Аристотель у формулі цілісного трагічного катарсису.

Нагадаємо, що формула трагедії, запропонована Аристотелем в «Поетиці» («... трагедія є наслідування дії важливого й закінченому» і т.д.), стала знаменитою, завдяки своїм останнім словам: «...здійснююче шляхом страху й жалю очищення (катарсис) подібних афектів». Аристотель перевів відомий грекам ефект обрядового катарсису у сферу емоційно-психологічного впливу (сприйняття) трагедії саме тому, що антична трагедія була музичною формою за своїми основними естетичними параметрами. Більша частина дослідників, які відштовхуються від аристотелівської Поетики, зводять проблему катарсису до питання про зміст афектів страху й жалю, про можливість їх перетворення або рятування від них. Так виникають численні психологічні, навіть психотерапевтичні, версії катарсису, які примушують забувати таку важливу неодмінну властивість катарсису за Аристотелем, як причетність музичним шляхом до вищого смислу й музичне, у хоровому співі, досягнення прекрасного в єдності його етичної й естетичної сторін.

Варто також пригадати, що джерело катарсису і та сфера розуміння, яка обумовила естетичний зміст очищення, – це не тільки Поетика Аристотеля, не тільки антична філософія, але все життя греків, уся давньогрецька культура. І не тільки вона – найбільш давньою, постійною й розвиненою сферою обрядової практики людини були саме обряди очищення, про що щедро свідчить етнографічна, археологічна, історична література. Уже прадавня людина відчувала потребу провести межу між життям і смертю, позбутися жаху смерті й того, що пов'язане з нею, – жаху хвороб, каліцтва, навіть старості. Поняття чистоти й очищення виявляються відразу пов'язаними зі спробами людини придбати безсмертя або віддалити смерть. Для того, щоб звільнитися від зла смерті, що може від

індивіда передватися роду в цілому, і існували обряди очищення. Історія й структура їх різноманітні, але одну особливість вони зберігають завжди: ці обряди передбачають жертву, яка гарантує необхідний ефект очищення.

Уже в прадавніх співтовариствах такі жертви виникають у двох іпостасях — як жертви-вигнанці та як жертви-обранці. Як вигнанці, вони відповідають за все погане, що відбувається або може відбутися з родом; їх долею стає реальна жорстока розправа, хоча провина, що покладена на них, є вигаданою, не справжньою, інсценованою. Як обранці, вони гарантують людському роду чистоту й безсмертя, стають рятівними постатями, яким слід поклонятися, які персоніфікують найкращі ідеальні людські риси, стають героями. Саме даний різновид трагічного катарсису, безпосередньо похідний від музичної форми античної трагедії, зумовлює естетичну природу оперного жанру.

Переймаючи, успадковуючи історичний досвід античної трагедії з її катартичними функціями, опера сам прагне ставати новим породжуючим ціннісно-естетичним контекстом й художньо-синтетичним провідником «очищення». Тому особливу роль і в музичному втіленні катарсису, і в інтерпретації музикою образів оперних героїв завжди грає трагічна антиномія, що тісно сусидить із темою любові. Спорідненість теми смерті з темою любові та неодмінне проведення їх разом крізь оперний сюжет впливає на оформлення і оперних характерів, і способів їх музично-поетичного мовлення, тобто стає суттєвим інтерпретативним інтегративним підґрунтям, що повинне зводити до єдиного «катартичного тону» усі використані художньо-виразові засоби.

Саме пильна увага до трагічної антиномії зближає оперні поетики оперних мистців барокової та класицистичної доби, досягає певної кульмінації у творчості В. Моцарта та впливає на інших композиторів, наприклад, на твори П. Чайковського. Тематизм любові протистоїть мотивам фатуму в більшості опер останнього, зокрема, стає основою трагічної розв'язки в операх «Мазепа» і «Пікова дама», визначаючи кларитивний (роз'яснений) катарсис як головний художньо-естетичний ефект завершення твору.

До такого роз'ясненого посттрагічного катарсису прагне й В. Моцарт в «Дон Жуані», вивільняючи позитивний стилістичний комплекс у момент фінальної кульмінації опери.

Трагічна сутність центрального конфлікту опери не нівелюється через деякий відступ музичного тематизму смерті у фіналі твору. Подібне композиційне вирішення не означає відсутності катарсису, але підкреслює значимість в опері того його різновиду, який є властивим саме музичному мистецтву як «актуально-прекрасному», естетично доброзичливому феномену, за визначенням Г. Гадамера [4] і В. Холопової [7].

Відтак, у цілому, **наукова новизна** даної статті полягає, по-перше, у відкритті специфічних естетичних передумов здійснення оперного образного синтезу як наслідку цілісної інтерпретації сюжетного ходу та характеру персонажу; по-друге, у доведенні провідного значення катарсису як результату жанрового оперного діяння; по-третє, у розкритті специфіки організації та здійснення катарсису саме музичним шляхом, у тому числі, у музичній стороні оперного твору.

Можемо запропонувати **висновки**, що явище трагізму в образі й характері певного оперного персонажа означає таке авторське, композиторське та виконавське розуміння головної антиномії оперної теми (сюжету), яке сприяє перетворенню трагедійного конфлікту у форму та мовне річище піднесеного посттрагічного осмислення (переживання), відповідаючи історичному генезису естетичного очищення. Трагічне в його оперному художньо-естетичному втіленні запрограмоване на катарсис як відчуття причетності до родового людського безсмертя — незалежно від конкретної художньо-композиційної модифікації; воно існує усередині не тільки трагедійного, а й драматичного, ліричного, комедійного різновидів, сюжетних відгалужень опери. Тому, зокрема, шлях провідних персонажів опер В. Моцарта — це шлях перетворення жертви-вигнанця на жертву-обранця, тобто на ідеального героя, і це зумовлює провідну роль в операх різних варіантів мотиву випробувань. Даний мотив постає на музичному рівні стилістичним випробуванням тематичних структур, протиставленням різних музично-інтонаційних комплексів, сягаючи рівня трагічного «психологічного контрапункту» та його катартичного переживання-розв'язання.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1986. С. 355–380.

2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. *М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
3. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 576 с.
4. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1991. 367 с.
5. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
6. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема : дисс. ... канд. философ. наук. Одесса, 1987. 203 с.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2-е изд. Москва : Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. 260 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986). From the records of 1970-1971 // M. M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity. 2nd ed. Compiled by S. Bocharov. Approx. S. Bocharov and S. Averintsev. Moscow: Art. P. 355–380 [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1975). Forms of time and chronotope in the novel // MM Bakhtin. Literature and aesthetics. Research over the years. M.: Fiction. P. 234–407 [in Russian].
3. Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. Moscow: Art [in Russian].
4. Gadamer, G. (1991). Relevance of the beautiful. Moscow: Art [in Russian].
5. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: monograph. Odessa: Astroprint, 2002. 244 p.
6. Samoilenko, A. (1987). Catharsis as an aesthetic problem: diss. ... cand. philosopher. sciences. Odessa [in Russian].
7. Kholopova, V. (1994). Music as an art form. 2nd ed. M.: Scientific and creative center «Conservatory» [in Russian].