

УДК 782.1/781.68 + 78.04

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-14>**Чень Сяопай**

ORCID: 0000-0001-8925-7571

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[Qinzi215@gmail.com](mailto:Qinzi215@gmail.com)

## ТЕМА ФАТУМУ ТА ЯВИЩЕ ТРАГІЧНОГО У КОНТЕКСТІ ОПЕРНОЇ ПОЕТИКИ: АКТУАЛЬНИЙ ПІДХІД

**Мета даної статті** – розкрити значення ідеї Фатуму у його сполученні з ідеєю героїчного людського вчинку у становленні та розвитку головних конструктивних принципів оперного жанру. Також суттєвим видається погляд на фатальну тему як таку, що розкривається саме мелодраматичним оперним шляхом й дозволяє в музичній поезиці опери знаходити відгомони «духу трагедії». **Методологія роботи** зумовлюється єдністю історичного та естетичного методів, передбачає залучення жанрово-семантичного підходу та контекстуально-прагматичного аналізу музичного мовлення. **Наукова новизна** цієї статті визначається розвитком категорії фатальної теми, що дозволяє конкретизувати специфіку генезису та природу трагічного у мистецтві, зокрема в жанровій формі опери. За явищем фатальної теми постає ідея Фатуму, котра знаходиться в основі – у періоджерела трагічної семантики опери та зумовлює появу специфічного оперного героя. **Висновки.** Оперна поетика надає взірці фатальної тематики та зумовлених нею дійових осіб – персонажів, які дозволяють глибше зрозуміти природу та призначення трагедії та трагічного у бутті людини як соціокультурної істоти. Історія трагедійного театру, що бере початок у міфологічному середовищі давньогрецького театру, виявляє фундаментальну роль епічного мислення та епічних естетичних відносин у різних видах мистецтва, у тому числі в оперній творчості, оскільки вони найкраще зберігаються й відновлюються у синтетичних формах. Їх архетиповий характер для оперного мистецтва зумовлює його актуальність впродовж усієї еволюції художньої культури, також особливе суспільне призначення оперного мистецтва та створюваних ним образів і сюжетів. Фатальна тема є спорідненою з формуванням трагічного відношення; разом ці два феномена лежать в основі естетичної свідомості з її катартичними інтенціями, сприяють розвитку образної сфери героїчного та мотивів долі в їх різноманітному художньо-виразовому втіленні.

**Ключові слова:** фатальна тема, Фатум, трагічне, героїчне, ідея Героя, мотиви долі, трагедія, оперна поетика, оперний жанр, образно-тематичний зміст, музична форма, музичне звучання.

*Chen Xiaopai, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***The theme of fatum and the phenomenon of the tragic in the context of opera poetics: a current approach***

**The purpose of this article** is to reveal the meaning of the idea of *Fatum* in its combination with the idea of a heroic human act in the formation and development of the main constructive principles of the opera genre. It also seems essential to look at the fatal theme as such, which is revealed precisely in the melodramatic opera way and allows us to find echoes of the «spirit of tragedy» in the musical poetics of the opera. **The methodology of the work** is determined by the unity of historical and aesthetic methods, involves the involvement of genre-semantic approach and contextual-pragmatic analysis of musical speech. **The scientific novelty** of this article is determined by the development of the category of the fatal theme, which allows specifying the specifics of the genesis and nature of the tragic in art, in particular in the genre form of opera. Behind the phenomenon of the fatal theme appears the idea of *Fatum*, which is at the base - in the original sources of the tragic semantics of the opera and causes the appearance of a specific operatic hero.

**Conclusions.** Opera poetics provides an example of a fatal theme and the actors conditioned by it - characters that allow a deeper understanding of the nature and purpose of tragedy and the tragic in the being of a person as a socio-cultural being. The history of the tragic theater, which originates in the mythological environment of the ancient Greek theater, reveals the fundamental role of epic thinking and epic aesthetic relations in various art forms, including opera, because they are best preserved and restored in synthetic forms. Their archetypal character for opera art determines its relevance throughout the entire evolution of artistic culture, as well as the special social purpose of opera art and the images and plots it creates. A fatal theme is related to the formation of a tragic relationship; together, these two phenomena underlie aesthetic consciousness with its cathartic intentions, contribute to the development of the figurative sphere of heroic and fate motifs in their diverse artistic and expressive embodiment.

**Key words:** fatal theme, *Fatum*, tragic, heroic, the idea of the Hero, motives of fate, tragedy, opera poetics, opera genre, figurative and thematic content, musical form, musical sound.

**Актуальність теми** та провідних питань даного дослідження обумовлюється тим, що проблема трагічного завжди залишається у головному предметному колі філософії та мистецтвознавства, дозволяє дуже широко підходити до питань історії мистецтва, зокрема до явища генезису музичного театру та однієї з його провідних жанрових галузей – оперної творчості. Найперше постає завдання виявити значення трагічного як філо-

софсько-естетичної категорії, котра відбиває корінне екзистенціальне протиріччя людського буття – протиріччя життя та смерті, яке здатне перетворюватися на складний «діалог» смерті та безсмертя, тобто приводити до ідеї Вічності. Подолання фінальності людського життя, намагання продовжити існування людини за межами її земного досвіду, після смерті, завжди спонукало до особливо потужних міфологічних уявлень та художніх сюжетів, причому останні часто виростили з міфопоетичних наративів. Найбільш надихаючою залишалась у цій сфері тема боротьби людини з долею, протистояння Фатуму, який є сильнішим не лише за людину, але й за божественні істоти.

Таким чином формується ідея Героя, людини, яка виявляє здатність здійснювати особливі вчинки, реалізуючи божественні настанови, тобто піднімаючись до найвищого рівня світобудови, але часто розплачується за це власним життям – тілесним існуванням. Явище Фатуму, надлюдської і навіть понад-божественної сили, такої, що має надприродне походження – з точки зору світового людського середовища – провокує появлення Героя, понад-людини, котра також виступає зверх-природним утворенням, надзвичайним феноменом.

Образи надзвичайного як фатального, не лише у негативному, а й у позитивному їх розумінні, утворюють основу епічних форм у різних видах мистецтва, еволюціонують та переходять до різних галузей художньої творчості, але найбільше зберігаються у видовищних сценічних мистецьких різновидах, оскільки мають важливу візуальну сторону та завжди презентують певний подієвий порядок – як хід історії, не стільки людської, скільки світової божественної, такої, що впливає на долі і народів, і окремих людей. Отже фатальна тема та трагічне відношення, як засадничий тип естетичної оцінки, виявляються тісно пов'язаними у походженні та напрямках розвитку, також разом зверненими до поняття про

героїчне та Героя, до мотивів людської долі у найбільш узагальнених, збільшених епічних позиціях. Даний історичний шлях фатальної теми пролягав крізь давньогрецький феномен трагедійного дійства, синкретичного ритуально-релігійного та художнього утворення, яке ще не мало сталих ознак художнього жанру, але вже придбало усі прикмети важливої соціально-комунікативної події широкого виховного естетичного значення (див. про це: [1-2]).

Саме тому теорія античної трагедії – її поетика, уперше описана Аристотелем (у класичній праці «Поетика» [4]), може бути розглянута як необхідна передумова музикознавчої теорії оперної поетики, а в історії європейського музичного мистецтва особливе місце зайняла праця Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» [7], у якій вперше були сформовані погляди на особливу естетико-художню природу тої мистецької галузі, котра пізніше буде найменованою оперною. Не менш актуальними залишаються донині питання про специфіку музичної мови та музичної семантики [3], зокрема стосовно здатності музичного звучання створювати «фатальну образність», і це має принципове значення у вивченні оперної поетики.

**Мета даної статті** – розкрити значення ідеї Фатуму у його сполученні з ідеєю героїчного людського вчинку у становленні та розвитку головних конструктивних принципів оперного жанру. Також суттєвим видається погляд на фатальну тему як таку, що найбезпосередніше розкривається саме мелодраматичним оперним шляхом й дозволяє в музичній поезиці опери знаходити відгомони «духу трагедії» (як це пропонував робити О. Лосєв у працях, що були присвячені вивченню взаємозв'язку музики і трагедії, зокрема як процесу перетворення язичеського античного міфу в сюжет та образну структуру оперного твору. Специфічні сюжетні мотиви та особливі образні відкриття давньогрецької трагедії знайшли

широке висвітлення у дослідженні швейцарського вченого А. Боннара «Грецька цивілізація» [5-6], у якій історичні, естетичні та психологічні спостереження утворюють цілісну культурологічну картину.

**Основний зміст статті.** Антична трагедія стала джерелом опери за багатьма ознаками: образно-смісловим змістовним, структурно-композиційним, виконавським сценографічним. Але головне, що зв'язує античний театр і музичний театр Нового часу — ідея боротьби людини за владу над часом, що означає — і за владу над світом. У цій боротьбі постійним суперником людини стає фатум — ті сили долі, які перевершують сили й здатності людини. З музикознавчих позицій помітно, що у виникненні та розвитку опери найбільшу важливість придбає поєднання міфологічного сюжету та трагедійної інтерпретації. Останнє особливо цікаво для форми опери як музичного жанру й сприяє становленню різних типів оперної композиції, музично-інтонаційної виразності, а також взаємозалежне з різними стильовими тенденціями в еволюції жанрової форми опери.

У зв'язку з визначенням основних тенденцій взаємодії фатальної теми як трагічної з композиційно-стильовими умовами опери виникає необхідність визначення специфіки образного змісту грецького театру — в його образно-тематичному цілому.

Ранні взірці трагедії існують як синкретичні, ритуально-художні. Їх найбільш показові риси відображують культурно-історичну специфіку грецького театру, насамперед, за посередництвом тих тем, які згодом будуть інтерпретуватися у руслі фатальної ідеї. Синкретизм проявлявся в тому, що трагедійне дійство поєднувало різні родові та жанрово-видові ознаки мистецтва з певними релігійно-прагматичними обрядовими функціями. Давньогрецький театр виник з тривалої низки взаємозалежних феноменів, обумовлених моральним і історичним рівнем розвитку суспільної людської свідомості,

зокрема її здатністю до художнього освоєння та перетворення життєвого досвіду. Частиною цього досвіду виступають релігійні язичницькі погляди та ритуальні практики, також ті міфологічні уявлення, які визначали як загальні світоглядні установки античної спільноти, так і побутові звички, способи дії. Тобто межа між уявним релігійним світом та дійсним світом людського життя була дуже умовною, майже нівельованою, і саме це було суттєвим психологічним та художнім мотивом розвитку тематики давньогрецької трагедії.

Те, що витоки трагедійного синкрезису визначаються образом Діонісу, не є випадковим, адже давньогрецький театр розпочав свій шлях від культових «великих Діонісій». Народжений від союзу Зевса з земною жінкою, цей бог символізував єдність божественно та земного, вічного та смертного, сталого та змінного у бутті природних сил, до яких було залучене людське існування. Також з обрядовими діонісійськими діями були пов'язані хоровади та піснеспіви, тобто вони сприяли розвитку майбутніх музичних компонентів трагедійної форми. Релігійний діонісійський екстаз, поезія народних переказів і танцювально-мімічне начало могли бути об'єднаними в єдину художню форму тільки музикою. Така об'єднуюча функція музики багато в чому визначила її верховенство. Культ Діоніса у свідомості стародавніх греків втілював світ природи, що змінюється, його зародження й руйнування, потім відновлення. Музичне оформлення цього культу повинне було звертатися до звукових послідовностей, що виражали патетику метаморфоз природи, зокрема перехід від осінньо-зимового циклу до весняно-літнього. І саме подібний перехід асоціювався з загибеллю та відродженням «живої» природи, частиною якої постає людина. Давньогрецький театр сформувала широкі естетичні засади трагедії, зокрема сформував сам феномен трагічного переживання – світовідчуття. Адже за думкою О. Лосєєва, трагічне є насамперед світовідчу-

ванням». «Трагічне світовідчуття фіксує насамперед два головні плани буття: загальний, світовий, що лежить у всьому видимому й відчутному житті, й людську особистість, пов'язану своїм найбільш інтимним коріннями з цим світовим життям, однак по суті своєю такою, що представляє щось просторово-часове, щось несуче в собі *principium individuationis*. Ці два плани дані а трагічному світовідчуттанні прямо й безпосередньо, і все діється в ньому щодо цих двох планів» [8, с. 314–315].

О. Лосев доходив висновку, що «...два елементи найбільш важливі в понятті трагізму: космічний хаос і прорив його крізь просторово-часові встановлення (головним чином в особистості, тобто крізь просторово-часові встановлення свідомості)» [8, с. 317]. У зв'язку з цим він надає своє розуміння ролі трагічного героя, яке видається суттєвим для пояснення образу оперного трагічного героя, а саме: «Трагічна особистість це та, яка переживає грань зазначених... граней буття, тобто яка переживає прорив темного космічного буття в ясний і оформлений світ видимої дійсності, яка сама виявляє собою роздвоєння й сама стає втіленим протиріччям»; «не та особистість обов'язково трагічна, яка сильна. ... Особистість може бути й слабкою, але раз вона переживає цю грань, вона — особистість трагічна. Зрозуміло, швидше за все треба припустити, що трагічна особистість є особистість героїчна...; ...Але не треба забувати, що боротьба й героїчна дієздатність у трагічному світовідчуттанні є явище похідне. Головне ж тут щодо особистості — це її піднесення до космічних граней...» [8, с. 316–317].

Філософський аналіз трагічного дозволяє О. Лосеву вивести поняття про музичне світовідчуття або музичний трагізм, отже встановити своєрідний «знак рівності» між музикою й трагічним. Музичний трагізм, виходячи з характеристик «якостей буття, що вхоплюються в музиці», можна визначити як шляхи й спо-

соби оформлення в музичному звучанні «безперервного потоку буття з його чистою якісністю й до-предметністю, тобто оформлення того, що є «з просторово-часової точки зору» «найбільший хаос» [8, с. 319]. Головний висновок, до якого приходять О. Лосев у висновку свого дослідження, дає ключ до пояснення особливої ролі трагічного як етико-естетичного відношення в становленні опери, музичного мистецтва в цілому. Лосев пише: «...якщо мати на увазі будь-який конкретний прецедент трагічного світовідчуття, то з усіх мистецтв, а також з усієї людської творчості та усіх досягнень таким найбільше є музика й дух її» [8, с. 320].

Фактична та естетична історія музики доводить, що феномен музики, музичного часу та музичного переживання, виникає на платформі трагедійного театру так само, як трагедія, як певна жанрова форма, народжується з особливого музичного світовідчуття протиріччя буття. Зв'язок цих двох феноменів, музичного та трагічного, реалізується і на подієво-вербальному рівні, виробляючи особливий, третій, феномен – трагічної оперної словесної поетики, оперного слова. Це сприяє формуванню корпусу музично-театральних сюжетів, споріднених фатальною темою.

Недарма у роботі А. Боннара «Грецька цивілізація» [5–6] феномен трагічного розглядається у зв'язку з конкретними сюжетами, об'єднаними темою Фатуму як наскрізною темою давньогрецького театру. Семантична модель античної трагедії заснована на тлумаченні давньогрецьких міфів; вона представлена у творах Есхіла, Софокла, Євріпіда, і саме до їх творчості звертається А. Боннар при визначенні мети й соціально-психологічного призначення трагедії. У праці А. Боннара наголошується, що предметом трагедії стає зустріч людини з долею, що тлумачиться як зіткнення героя з перешкодою, представленою нескоримим фатумом. Рок, що проявляється спочатку з нелюдською непохитністю, у



підсумку перетворюється в Справедливість у трилогії Есхіла «Орестея».

Трилогія «Орестея» наочно демонструє можливість виходу з, видалося б, нерозв'язної ситуації, причому демонструє не тільки зняття та відсторонення від трагедійного конфлікту, але й можливості його вирішення.

Інший напрям розвитку фатальної теми демонструє дилогія Софокла «Едіп — цар», «Едіп у Колоні», котра є переломним моментом в історії давньогрецької трагедії, синтезуючи в собі минулі риси і прогнозуючи досвід трагедії майбутнього. Міф про Едіпа — найстрашніший у своїй жорстокій безглузді, що ображає й почуття справедливості в людині, і віру в неї. Усі персонажі драми (і Едіп — перший), які вважають себе незалежними, насправді сприяють непорушному ходу подій і нічого не знають про ту функцію, яку призначив їм Хтось. Кожний вчинок людини змушує його відповідати не тільки за те, що вона прагнула би зробити, але й за те, що їй довелося зробити.

Побудова трагедії у композиційному відношенні є послідовним чергуванням чотирьох епізодів, у кожному з яких Фатум наносить Едіпу новий удар, четвертий з котрих його вбиває. Перше знаряддя, яким користується Рок — віщун Тиресій: він повідомляє істину, яку Едіп шукав і тепер не може сприйняти й зрозуміти. Другий удар наносить Іокаста — намагаючись заспокоїти Едіпа, вона сприяє тому, що він уперше починає сумніватися у своїй невинності. Третій наступ Фатуму — поява Віснику з Коринфа, і четверте — очна ставка між Вісником і Кіферонським пастухом. Дія трагедії гранично стиснута, сконцентрована, все спрямоване на досягнення однієї мети — скинути героя на той рівень, нижче якого вже не можна опуститися. Паралельно з розгортанням сюжетної канви виникає певна психологічна дія, реакція, що виникає в глядача відповідно до подій, що відбуваються. Перша реакція — обурення: Едіп не вин-

ний, Бог — злочинний та насміхається над невинним (або винним за божественною провиною) Едіпом. При цьому сам Едіп не засуджує богів, а прагне зрозуміти їх веління, тому що вони непорушні для людей навіть всупереч справедливості. Звідси бере початок другий етап психологічної дії — пізнання. Всесвіт спілкується з людиною таким чином, мовби вона є всезнаючою — і у цьому таїться погроза, яка притаманна будь-якій долі, бо людина не відає тієї сукупності сил, чия рівновага обумовлює життя світу.

Таким чином, добра воля людини, будучи в полоні власної природної сліпоти, не здатна охоронити її від нещастя. Це і є те знання, яке автор відкриває глядачу у ході та фіналі трагедії. Доля Едіпа постає як прообраз усякої людської долі, оскільки Софокл перетворив сліпоту Едіпа на символ, повний багатоскладових вказівок. Засліпивши себе, Едіп унаочнює незначність людського знання, але він у темряві осягає інше світло, долучається до іншого знання, тому фізична сліпота обертається духовним прозрінням. Едіп обертає своє життя на пізнання божественного впливу на світ, обирає для себе кару й здійснює її; бере на себе функції месника й тим самим, у певному сенсі, усуває його, звільняється. З заходу, ініційованого для людського поневолення, людина здатна зробити знаряддя свого звільнення.

Остаточне звільнення, у тому числі, від тілної тілесної оболонки, відбувається в другій частині діалогії, оскільки її сюжет — смерть Едіпа, тобто перехід з людського стану у божественний. У другій трагедії Едіп наполягає на своїй невинності, звертаючись при цьому до людей: за законами людської спільноти він невинний. Його загибель доводить його незнання й всевідання богів, свідчить про прояв іншого закону, охоронцями якого є боги; закону, що рятує людину, яка щиро страждає. Апофеоз, що завершує трагедію, визначається мірою та височиною людського страждання. Зведення

Едіпа до рівня героя виступає не нагородою, а з милістю долі, так само, як безсмертя Едіпа-Героя – це не особисте безсмертя, а знак вибраності божественною силою, причетності до неї. Тому його нова безсмертна якість виступає захистом для людської громади, для суспільного життя Афін.

Прилучення Едіпа до сонму героїв, що є покровителями Афін, показує, як людині вдається здолати Фатум і встати до лав героїв за допомогою свого генія, але й свого нещастя та страждання.

Таким чином, трагедія перевіряє людину на цілісність, на здатність до самопожертви, перевіряє в ній розвиненість суспільно-ціннісних начал. Сутність трагедії – розкриття соціально цінних якостей особистості і виявлення цим шляхом спільного смислу людського життя – життя для людей, затвердження вищих цінностей сьогодення ціною загибелі й страждання.

Трагічне пізнання – крайній випадок самодіалогу людини та діалогу людини зі світом. Не випадково на визначення його природи найбільше спирається Л. Виготський [7], розкриваючи явище катарсису. У цьому значенні (як трагічне) дане явище тривожить дослідника остільки, оскільки трагічне (трагедійне) у мистецтві постає граничним і дивним випадком художнього очищення, пов'язаного з позитивним підйомом почуттів. Глядач, слухач відчуває найвищу естетичну насолоду, радість, коли бачить і переживає те, від чого він повинен був би – з погляду повсякденної логіки – тікати. А. Мальро вказував – як на «чужність» трагедійного сприйняття – на те, що після перегляду трагедії (і він мав на увазі софоклівську трагедію «Едіп» з її жахливими кінцевими сценами) ми прагнемо не виколоти собі очі, як це зробив сам Едіп, а знову піти до театру...

Особлива привабливість трагедійного діяння для людини, зокрема у процесі переживання художнього впливу, зумовлюється тим, що воно примушує відкри-

вати джерела світла та очищення, піднесення у змісті людської свідомості, у силі духу людини та її відношенні до інших людей й до життя у цілому, тобто примушує відкривати цілісний сталий смисл буття, який піднімає на нову висоту кожную людську особистість, вказує на перспективи її індивідуального життя за межами її власної долі, тобто відкриває шлях до духовного безсмертя.

В оперній творчості особливу роль відіграють так звані «передсмертні» арії, тобто арії, які герої (героїні) співають перед моментом розставання з життям, яке іноді замінюється щасливим спасінням. Даний лірико-трагедійний компонент оперної композиції є найбільш психологічно-гострим особистісним чинником фатальної теми, але водночас і провідником катарсису; на ньому замикаються, сходяться в кульмінаційній драматургічній точці, соціальний та індивідуальний плани трагедійної дії. Тому сольні вокальні складові оперної «музики трагедії», пов'язані саме з аріозно-монологічною сферою, стають найбільш безпосереднім провідником трагічного смислу ідеї Фатуму. Водночас варто враховувати особливий пом'якшуючий «виправдовуючий» вплив музичного звучання на створення трагедійного образу в оперному творі, той момент підсилення мелодраматичного начала, який дозволяє оспівувати навіть найбільш жахливі та лячні моменти людського існування [10].

**Наукова новизна** цієї статті визначається розвитком категорії фатальної теми, що дозволяє конкретизувати специфіку генезису та природу трагічного у мистецтві, зокрема в жанровій формі опери. За явищем фатальної теми постає ідея Фатуму, котра знаходиться в основі — у першоджерелах трагічної семантики опери та зумовлює появу специфічного оперного героя. Не менш визначальним для розвитку фатальної теми в оперній творчості виявляється естетичне призначення музичної форми — оформлення образу у музичному звучанні, що дозволяє пропонувати визначення фатальної образної

сфери в опері як музично втіленої, зокрема пов'язаної з сольним виконавським началом, з індивідуально-особистісними чинниками інтонування.

**Висновки.** Оперна поетика надає взірці фатальної тематики та зумовлених нею дійових осіб – персонажів, які дозволяють глибше зрозуміти природу та призначення трагедії та трагічного у бутті людини як соціокультурної істоти. Історія трагедійного театру, що бере початок у міфологічному середовищі давньогрецького театру, виявляє фундаментальну роль епічного мислення та епічних естетичних відносин у різних видах мистецтва, у тому числі в оперній творчості, оскільки вони найкраще зберігаються й відновлюються у синтетичних формах. Їх архетиповий характер для оперного мистецтва зумовлює його актуальність впродовж усієї еволюції художньої культури, також особливе суспільне призначення оперного мистецтва та створюваних ним образів і сюжетів.

Також можна стверджувати, що фатальна тема є спорідненою з формуванням трагічного відношення; разом ці два феномена лежать в основі естетичної свідомості з її катартичними інтенціями, сприяють розвитку образної сфери героїчного та мотивів долі в їх різноманітному художньо-виразовому втіленні.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Античная литература: антология. Ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1973. 654 с.
2. Античная драма: перевод с древнегреч. и латин. М.: Худ. лит, 1970. 828 с.
3. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 90–128.
4. Аристотель. Поэтика (об искусстве поэзии). М.: Госполитиздат, 1957. 183 с.
5. Боннар А. Греческая цивилизация: в 2 т. Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. Т. I. 448 с.
6. Боннар А. Греческая цивилизация: в 2 т. Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. Т. II. 446 с.
7. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.

8. Лосев А. Строеие художественного мироощущения // А. Лосев. Форма. Стилль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.

9. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: пер. с нем. Г.А. Рачинского. СПб.: Азбука-классика, 2005. 208 с.

10. Самоїленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

### REFERENCES

1. Ancient literature: an anthology. (1973). Ed. A. A. Tahoe-Godi. M. [in Russian].

2. Ancient drama: translation from ancient Greek. and Latin. (1970). M.: Khud. lit. [in Russian].

3. Aranovsky, M. (1974). Thinking, language, semantics // Problems of musical thinking. M. P. 90–128 [in Russian].

4. Aristotle. Poetics (about the art of poetry). (1957). M.: Gospolitizdat [in Russian].

5. Bonnar, A. (1994). Greek civilization: in 2 volumes. Rostov-on-Don: Phoenix. T. I [in Russian].

6. Bonnar, A. (1994). Greek civilization: in 2 volumes. Rostov-on-Don: Phoenix, 1994. Vol. II [in Russian].

7. Vygotsky, L. (1968). Psychology of Art. M.: Art [in Russian].

8. Losev, A. (1995). The structure of artistic attitude // A. Losev. Form. Style. Expression. M.: Mysl. P. 297–320 [in Russian].

9. Nietzsche, F. (2005). The Birth of Tragedy from the Spirit of Music: trans. with him. G.A. Rachinsky. St. Petersburg: ABC-classics [in Russian].

10. Samoilenko, O. (2020). Psychology of mysticism: contemporary musicological projections: monograph. Odessa: Vidavnichy House “Helvetica” [in Ukrainian].