

УДК 78.01+78.03:[781.68]/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-11>**Лю Сяовень**

ORCID: 0009-0008-0494-6860

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
740048785@qq.com

ОПЕРНА МОВА ЯК СИНТЕТИЧНЕ ВИКОНАВСЬКО- ДІЯЛЬНІСНЕ ЯВИЩЕ ТА СПЕЦИФІЧНИЙ ПСИХОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

Мета дослідження – визначити головні компоненти та творчі функції оперної мови як особливого художньо-синтаксичного та емоційно-сугестивного феномена. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю історико-типологічного та діяльнісно-персоналогічного підходів, включає порівняльний текстологічний аналіз та вивчення виконавської форми оперного твору. **Наукова новизна** даної статті проявляється як широкий підхід до визначення оперної мови, що розуміється як головний носій образного змісту оперного твору, також як інструмент інтерпретації та здійснення оперного задуму. Даний підхід дозволяє виокремлювати поняття оперного образу як визначеної музично-естетичної структури та симультанної фігури художньо-естетичного смислу, що поєднує адресата й адресанта оперного тексту, реалізуючись у способах побудови оперної дії та у цілісній системі оперної мови. У такий спосіб виявляються інтерпретативні фактори оперного вокального інтонування, розкривається значення образно-рольового інтонування на основі його взаємозумовленості з процесами розуміння – інтерпретації. **Висновки.** Оперна мова як системно утворюваний семантичний феномен обумовлена декількома факторами й рівнями оперної композиції. По-перше, вона опирається на сюжетно-тематичну персонажну семантику, виявляючи свою дієву сторону, солідаризуючись з візуально-динамічним подієвим планом оперного твору. Її другим етапним проявом стає актуалізація словесних значень і виявлення їх різноманітність – як нового типу словесного інтонування, специфічного саме для оперної мови, у тому числі декламаційно-речитативного начала. Провідним семантичним планом оперного мовлення виступає музичний, як цілком автономний, разом з тим такий, що виявляє нові особливі способи взаємодії з дієво-персонажними та словесними факторами (умовами) оперного тексту – інтонування – мовлення. Він забезпечується найбільшою мірою вокальним виконавським інтонуванням, яке, таким чином, стає смисловим епіцентром оперної мови.

Ключові слова: оперна мова, оперне мовлення, оперний твір, оперний текст, оперне переживання, мелос, вокальне виконавське інтонування, розуміння – інтерпретація, семантичний феномен.

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

Opera language as a synthetic performance-activity and a specific psychological phenomenon

The purpose of the research is to determine the main components and creative functions of opera language as a special artistic-syntactic and emotional-suggestive phenomenon. **The methodology** of the work is determined by the unity of historical-typological and activity-personological approaches, includes a comparative textological analysis and the study of the performance form of an opera work. **The scientific novelty** of this article is manifested as a broad approach to the definition of operatic language, which is understood as the main carrier of the figurative content of an operatic work, as well as a tool for the interpretation and implementation of an operatic idea. This approach makes it possible to single out the concept of an opera image as a defined musical-aesthetic structure and a simultaneous figure of an artistic-aesthetic meaning that connects the addressee and the addressee of the opera text, realized in the ways of constructing the operatic action and in the integral system of the operatic language. In this way, the interpretive factors of opera vocal intonation are revealed, the meaning of image-role intonation is revealed on the basis of its interdependence with the processes of understanding and interpretation. **Conclusions.** Opera language as a systematically formed semantic phenomenon is determined by several factors and levels of opera composition. First, it relies on plot-thematic character semantics, revealing its effective side, in solidarity with the visual-dynamic event plan of the opera work. Its second stage manifestation is the actualization of verbal meanings and the identification of their diversity – as a new type of verbal intonation, specific to the operatic language, including the declamation-recitative nature. The leading semantic plan of opera speech is musical, as completely autonomous, at the same time, such that it reveals new special ways of interaction with verb-character and verbal factors (conditions) of the opera text – intonation – speech. It is provided to the greatest extent by vocal performance intonation, which thus becomes the semantic epicenter of the opera language.

Key words: opera language, opera speech, opera work, opera text, opera experience, melos, vocal performance intonation, understanding – interpretation, semantic phenomenon.

Актуальність теми статті визначається тим, що *теорія оперної мови* до сьогодні залишається одним з найбільш складних завдань сучасного музикознавства. До неї звертаються усі без виключення автори, що пишуть про оперу; водночас жоден з них не піднімається на достатній рівень теоретичного

узагальнення. Цей рівень можна отримати, звертаючись до літератури, пов'язаної з питаннями психології переживання та вищих емоцій [2–6], також до тих праць, у яких вивчаються психологічні чинники музичного діяння [1; 7–9].

Проблема оперної мови – оперного мовлення виявляється тісно пов'язаною з питаннями про історичну природу опери як текстологічного явища, специфічної сфери музичної текстології, зокрема. Текстологічний підхід видається потрібним ще й для того, щоб роз'яснити причини важливого впливу опери на емоційний лад суспільної свідомості, виявити, як саме опера створює еталони почуттів, моделі емоційних переживань, що стають притягальними для переважної більшості людей, а головне – які зберігають своє значення впродовж століть.

Дані питання є різноманітними та досить складними, оскільки стосуються не тільки музичної, але й інших мовно-знакових сторін складного синтетичного облаштування опери. Історія опери в різних її проявах завжди красномовно свідчить про зв'язок поетики даного жанру з потребою формування й передачі, широкої трансляції емоційних засобів людського спілкування, отже – з потребою такої мовної комунікації, що дозволяє збільшувати, підсилювати емоційно-почуттєве спілкування як засадниче для будь-якого розуміння та будь-якої інтерпретації. Причому музична сторона опери виявляється не просто провідною, але й інтегруючою, акумулюючою та базовою.

Можна затверджувати, що опера відразу «заговорила» музичною мовою – але принципово новою, іншою музичною мовою, що помітно перевершує за своїми емоційно-психологічними можливостями вербальні засоби й навіть пов'язані зі словом літературно-поетичні форми.

Мета роботи – визначити головні компоненти та творчі функції оперної мови як особливого художньо-синтаксичного та емоційно-сугестивного феномена.

Основний зміст статті. Оперна творчість завжди зорієнтована на поповнення когорти «вічних образів» і «вічних тем», отже ціннісних концептів культури, причому здійснює це своє призначення завдяки виконавсько-інтерпретативним формам, що поєднуються на основі оперного задуму та тексту. Багатоскладова основа оперного образного змісту може розглядатися як причина широко резонансу оперного образу

у його персоніфікованому різновиді в естетичній сфері «світу культури». Явище абстрагування художнього змісту оперного образу від його матеріальних носіїв, мовних структур постає свого роду *еманацією оперних значень у простір культурної свідомості*, у якому вони створюють особливі ідеаційні семантичні конфігурації, у тому числі, створюють віртуальні моделі способів емоційного сприйняття та реагування, піднесених соціальних почуттів, переживань, що сприймаються як прекрасні та взірцеві [5]. Даний потужний емоційно-психологічний резонанс оперна конструкція здатна отримувати завдяки двом основним чинникам: синтетичному походженню оперної мови, що узагальнює усі, без виключення, мистецькі видові засоби, зняряддя: висуванню до центру художнього синтезу музичної семантики, тобто засобів музичного діяння-впливу, що є особливо відкритим до «душевного життя», до різноманіття потреб емоційно-почуттєвого досвіду.

Наголосимо, що до художнього змісту оперного твору входить не тільки композиторський задум (первісна композиторська інтерпретація), але й наступний досвід сценічних постановок, виконавських – режисерських, диригентських і співочих вирішень. Через цей досвід усвідомлюються, як специфічно-мовні, можливості диригентської і режисерської інтерпретацій, запроваджуються відповідні до них критерії оцінки оперної форми, у цілому.

Розвиток поняття оперного тексту дозволяє характеризувати семантичну тканину опери як живу й безпосередньо реалізовану, оскільки вона виникає з взаємодії установок режисера-постановника й диригента, рівною мірою відповідальних за художню організацію оперного цілого. Вокальна партія – оперна роль – розташована *між ними*, тому виявляється в подвійному виконавському підпорядкуванні, одночасно претендує на індивідуальну волю на власний художній простір, і реальний, і умовний.

При цьому значення оперного артиста (співака) як семантичного центру оперної дії й функціональне різноманіття «рольової особистості» пов'язані з особливою природою оперного образу. Не дивлячись на глибоке синтетичне підґрунтя, даний образ відразу народжується як музичний, хоча й припускає сюжетно-драматичні прототипи, особливо враховуючи програмні заяви композиторів щодо передування драматичної ідеї її музичному втіленню. У той же час він (образ)

народжується не просто з середини цілісної художньо-синтетичної концепції, тобто у визначеному колі семантичних мистецько-мовних відповідностей, а й з певної, приготовленої (хоча далеко не завжди повністю готової) програми поведінки та у межах заданої сюжетно-подієвої послідовності, що має риси подоби з життєвою...

Не менш важливим є розуміння оперної ролі як синергійного феномена, що дозволяє включати до оперної інтерпретації виконавсько-сценічну вокально-артистичну – режисерсько-постановочну – слухачько-глядацьку (реципієнтну).

Текстологічний аналіз оперного твору та жанрової форми опери дозволяє наблизитися до питань про пріоритет особистості співака – виконавця сольної оперної партії, оперної ролі, остільки, оскільки він виявляє відповідність художнього змісту опери сценічним персонажам-образам в їх специфічній музичній виразовості.

Оперний текст – це жива та безпосередньо реалізована семантична тканина опери, що є рівною мірою показаною та озвученою, формується у взаємодії установок режисера-постановника й диригента, відповідальних за художню організацію оперного цілого.

Вокальна партія – оперна роль розташована *між ними*, тому виявляється в подвійному виконавському підпорядкуванні, одночасно претендує на індивідуальну волю як на власний художній простір, і реальне й умовне. За її допомогою в оперному тексті проступають персоніфіковані аспекти єдиного смислового задуму, музичної концепції. З боку індивідуально-персоніфікованого змісту оперної ролі оперний текст може бути охарактеризований як множинність єдиного, з боку режисерсько-диригентського задуму – як єдність множинного, що й визначає своєрідні знакові функції режисерської й диригентської інтерпретації в їх творчо-практичному діалозі.

Шляхом визначення засобів режисерської інтерпретації відкриваються нові можливості аналізу синтетичної словесно-музичної мови опери й музично-драматургічних принципів побудови образу оперного героя, також виявляється безпосередній взаємозв'язок естетичної спрямованості оперної семантики і специфічного призначення героя в опері. Таким чином, оперна режисура виступає одним з факторів жанрового та інтерпретативно-виконавського синтезу в опері.

Режисерський рівень оперного тексту спрямований до відтворення естетичної архітектоніки оперного твору в сценічній виставі з виявленням загальної спрямованості розвитку провідних сюжетних персоналій (діючих осіб). Він заявляє про свою художню автономію шляхом розташування персонажів, компонентів оперної дії в сценічному просторі, уречевлення особливих хронотопів оперного твору й закладеного ними смислового порядку (як порядку світосприймання й світовідчуження).

У такій своїй якості режисерська інтерпретація інтегрує в собі контекстуальні передумови й внутрішньо-композиційні умови створення опери, здійснення оперного задуму у тому числі, у сценічних постановках), є необхідною частиною художньо-інтерпретативної «вертикалі» оперного тексту в його творчо-практичній цілості.

Музична концепція стає основою всього оперно-композиційного процесу; хоча вона припускає вираження в слові, але знаходить особливі засоби взаємодії словесного матеріалу й музичного звучання, що суттєво міняють фонологічні й синтаксичні функції словесного викладу [1]. Вона вимагає міцного зв'язку зі сценічно-видовищною формою твору, виправданості з боку подієвого змісту, людських вчинків, представлених в оперній постановці.

Найбільш репертуарні й популярні оперні твори вимагають спеціальної уваги й дбайливого відношення, особливої творчої співдружності співочого колективу, диригента й режисера, бо вони прямують до феномена зверх-тексту (або понад-тексту)

Явище понад-тексту виникає як відповідне до тієї смислової надмірності художнього змісту, яка досягається після сприйняття художнього цілого; воно найбільше безпосередньо реалізується в цілісному інтерпретативному плані оперного спектаклю, як виконавському, так і режисерському, тобто існує як «невидимий», але передбачуваний зв'язок між різними художньо-експресивними планами – сценічною дією-жестом, поетизованим словесним матеріалом, музичним звучанням, створюючи й понад-ритм, і «нечутну» генеральну інтонацію всієї сукупності «оперних висловлень».

Понад-текст – інтуїтивно-етичний план (за типологією К. Юнга)– звернений до почуттєвої свідомості й найбільше безпосередньо виражає умовні міжособистісні (персоніфіковані) відносини.

З іншого боку — особливої ваги набуває внутрішній мовний контент, тобто мовне наповнення оперного текстологічного ресурсу; це словесний і музичний матеріал, який зосереджений у вокальних партіях діючих осіб опери, котрий придбає наскрізне інтонаційно-тематичне значення для всієї оперної композиції.

Саме з даним функціональним планом безпосередньо пов'язаний генезис оперного мелосу, хоча в його композиційному становленні беруть участь, рівною мірою важливі й усі інші типологічні рівні оперної поетики. Недарма О. Шелудякова стверджує, що найбільш важливим є осмислення мелодії «як засобу деталізованої психологічної характеристики, як спілкування «від серця до серця», і, як наслідок — потужного сугестивного впливу на слухача» [9, с. 632]. От чому мелодійні висловлення пізнього романтизму часто сприймаються не як явища мистецтва, артефакти, але як фрагменти абсолютної реальності, *живі портрети й переживання, настільки заразливі для всіх, хто стає їх свідком* [1, с. 635–637]. Звідси й поняття про *мелодію* як єдиний й загальний спосіб організації музичної матерії, що взаємодіє з категорією *мелодики*, яка позиціонується як один з факторів музичного мислення та одна з універсальних музично-творчого процесу.

Теорія музичної мови включає до себе, як необхідну складову, теорію оперного переживання, оскільки *оперне переживання* є необхідною частиною оперного тексту, його *емотивно-аксіологічною парадигмою*; воно знаходить особливі знакові форми й визначає їх пріоритетність, виходячи з власних потреб. Процес емоційного переживання, викликаний впливом оперного звучання, включає механізми різних емоцій, допускає їх полівалентність, веде до формування й виявленню *почуття* — як соціальної цінності, насамперед, визначає ім'я цього почуття й закріплює його в пам'яті реципієнта найбільш міцним музично-сугестивним шляхом.

Оперне переживання, у його цілому, є емоційно-когнітивним методом «виховання почуттів», для цього представляючи їх у сценічно-персонажній художньо-мовній формі, тобто воно стає частиною актантної моделі оперного твору, більше за це, воно виступає її найбільш активним, можна сказати, конститутивним, началом. Найголовніше в оперному впливі — зміна якості переживання, створення його нової якості, що міняє й загальний тонус особистісної свідомості реципієнта, вказує на його нові когнітивні ресурси.

Оперний мелос, включаючи специфічний мелодизм вокальних партій в опері, що впливає на загальну музично-драматургічну організацію оперного твору, транслює особливі емоційні метонімії, тобто є способом впровадження емотивно-когнітивних значень інтонаційно-стилістичної фігури й здійснення «емоційного репертуару» опери або «символічних образів почуттів» [5] у музичному звучанні оперного тексту.

Для цього процесу показовим є укрупнення й емоційне посилення музично-виразового прийому, укрупнення самої емоції – шляхом надання їй нової естетичної цінності, художньої предметності. Дане художньо-функціональне перетворення емоції шляхом оперного переживання може розглядатися і як персоніфікація – закріплення певного індивідуально-сміслового значення за конкретним музичним прийомом, що підсилює конкретність, самостійність окремої інтонаційно-мелодійної побудови, визначаючи її трансформацію в мелодійний тематизм.

З розвитком і семантичним відділенням даного виду тематизма у композиційній структурі опери пов'язане виділення трьох емоцій, які заслуговують визначення як базові оперні емоції, оскільки набувають ціннісного значення й закріплюються саме у формі опери – в історичному процесі розвитку її музично-мелодійного змісту.

До них належать гедоністична емоція, яка є провідною в процесі розвитку барокової оперної поетики; патетична емоція, що супроводжує інтенсифікацію сфери оперної героїки й найбільше притаманна класицистсько-романтичним різновидам оперних творів; атараксична емоція, яка є індикатором причетності до вищого рівня буття й стає показовою для пізньоромантичних оперних концепцій. Особливо підкреслимо, що оперна емоція, як і оперне переживання, є специфічним художнім феноменом, але, сприймаючись, впливаючи за допомогою оперної форми (концепції), стає актуальним фактором емоційно-ціннісної дійсності – для людської спільноти.

Оперне переживання принципове міняє «знак», оцінну функцію емоції, якою б вона не була в повсякденному досвіді; ця ціннісна трансформація емоційного стану забезпечується особливою природою художньо-естетичної емоції, але в ще більшому ступені – трьома фундаментальними властивостями оперного переживання: прилученням до естетичного

пізнання й до прекрасного — як до людської здатності досягати безсмертя, формуванням катартичної інтенції; висуванням почуття любові як єдиної емоційно-когнітивної основи для всіх інших форм і способів почуттєвої самореалізації людини, пробудженням пасіонарної інтенції; звільненням від негативних залежностей особистісної свідомості, відкриття її творчих ресурсів і нових оцінних можливостей, що сягають трансцендентної межі особистісної волі, досягненням ноетичної інтенції [7].

Залишаючись музичним по головному способу семантичної організації, оперне інтонування в його вокальному різновиді не є автономним музичним, вбирає в себе ті синтетичні риси, які властиві оперному жанру в його цілому. І вбирає не формально, але змістово-сислово, формуючи особливий лад художніх висловлень, сполучений з порядком сценічної поведінки й взаємин персонажів, а даний порядок передбачає супідрядність загального, індивідуально-групового й індивідуально-відособленого планів оперної дії та мови, тобто припускає особливу диференціацію музичного мелосу — за психосеміотичною значимістю його складових.

Феномен оперного інтонування дозволяє співвідносити в якості фундаментальних два «мови свідомості» — словесний і музичний, а стосовно оперної семантики встановлювати відома функціональна рівність словесно-понятійного апарата й іманентної логіки музичної композиції. Однак полімодальність, семантична множинність свідомості, з одного боку, обмеженість, змістовна неповнота словесного висловлення (слова як форми й способу спілкування та повідомлення смислу), з іншої, змушують порушувати питання про те, що саме аналогічна сутність музичного інтонування *сприяє зростанню сугестивності, художньої риторичності, символічної значимості оперної мови* — як актуальної лише у своїй звучній формі. Отже, глибина розуміння оперного образу визначається його музичними компонентами в їх безпосередньому вокально-виконавському здійсненні.

Звідси висновок, що саме оперне вокальне інтонування є головним носієм «оперного змісту» — як мовного контенту та образного тезаурусу, як художньо-естетичної ідеї, що, набуваючи текстового втілення, визначає процесуальну логіку оперної композиції та розподіл її драматургічно вузлових моментів.

Нагадаємо, що явище розуміння музики взаємозалежне з символічною природою музично-знакової системи; здатність «висловлюватися» мовою символів, що підводять до глибинного змісту людської свідомості, робить процес сприйняття-розуміння музики й особливо притягальним, і особливо важким, і, нарешті, зовсім необхідним для виявлення смислової доцільності людського життя [7; 8]. Цей процес лежить в основі вокально-виконавської інтерпретації оперного образу, змушує саме оперне вокальне інтонування класифікувати як образно-рольове синтетичне, у тому числі і як об'єднуюче подієво-епічний, інтимно-почуттєвий ліричний і дієво-драматичний естетичні вектори оперного тексту.

Наукова новизна даної статті, таким чином, проявляється як широкий підхід до визначення оперної мови, що розуміється як головний носій образного змісту оперного твору, також як інструмент інтерпретації та здійснення оперного задуму. Даний підхід дозволяє виокремлювати поняття оперного образу як визначеної музично-естетичної структури та симультанної фігури художньо-естетичного смислу, що поєднує адресата й адресанта оперного тексту, реалізуючись у способах побудови оперної дії та у цілісній системі оперної мови. Тому його створення в процесі вокально-виконавської інтерпретації – складний психологічний процес, що вимагає від співака-актора включення уваги, активізації пам'яті й інтуїції, емоційно-почуттєвого досвіду, а також – глибокого входження в текст і «освоєння» характеру персонажа, особливої художньої емпатії (способу переживання), здатної енергійно забезпечувати дієве образно-рольове інтонування. У такий спосіб виявляються інтерпретативні фактори оперного вокального інтонування, розкривається значення образно-рольового інтонування на основі його взаємозумовленості з процесами розуміння – інтерпретації.

Висновки зі статті дозволяють пропонувати деякі узагальнюючі визначення.

Оперна мова як системно утворюваний семантичний феномен обумовлена декількома факторами й рівнями оперної композиції. По-перше, вона опирається на сюжетно-тематичну персонажну семантику, виявляючи свою дієву сторону, солідаризуючись з візуально-динамічним подієвим планом оперного твору. Її другим етапним проявом стає актуалізація словесних значень і виявлення їх різноманіття – як нового

типу словесного інтонування, специфічного саме для оперної мови, у тому числі декламаційно-речитативного начала. Провідним семантичним планом оперного мовлення виступає *музичний*, як цілком автономний, разом з тим такий, що виявляє нові особливі способи взаємодії з дієво-персонажними та словесними факторами (умовами) оперного тексту – інтонування – мовлення. Він забезпечується найбільшою мірою вокальним виконавським інтонуванням, яке, таким чином, стає смисловим епіцентром оперної мови.

Оперне мовлення – цілісний жанрово-семантичний феномен, що відтворює єдність оперного задуму (оперної концепції) у його контекстуальній і текстологічній обумовленості, і це виражається за допомогою єдиного темпоритму та синтезу всіх виразових художньо-технологічних параметрів оперного діяння.

Вокально-виконавська оперна мова – це, у повній відповідності теоретичним установкам Б. Асаф'єва, безпосередня звукова (звучна) артикуляція смислового змісту оперного образу; репрезентація оперного образу в живому музичному хроно-артикуляційному процесі, що передбачає сублимацію й експлікацію в співочому голосі всього обсягу оперного інтонування – його словесно-поетичної, дієво-видовищної й власне музичної сторін, у такий спосіб здійснює опосередковану режисерську функцію.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Цюань. Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен. Дисс. ... канд. искусств.; спец. 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
2. Василюк Ф. Психология переживания. М.: Изд-во МГУ, 1984. 200 с.
3. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
4. Дорфман Л. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1997. 424 с.
5. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
6. Изард К. Психология эмоций; перев. с англ. СПб.: Издательство «Питер», 1999. 464 с.
7. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

8. Самойленко О. І. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті : колективна монографія; за заг. ред. О. І. Самойленко. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021/2022. С. 1–22.

9. Шелудякова О. Феномен мелодики в музиці позднего романтизма. Дисс. ... докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Екатеринбург, 2006. 710 с.

REFERENCES

1. Bai, Quan. (2017). Opera melody as an artistic-communicative and intonation-stylistic phenomenon. Diss. ... cand. art.; spec. 17.00.03 – musical art. Odessa [In Russian].

2. Vasilyuk, F. (1984). Psychology of experience. M.: Publishing House of Moscow State University [In Russian].

3. Vygotsky, L (1968). Psychology of art. Moscow: Art [In Russian].

4. Dorfman, L. (1997). Emotions in art: theoretical approaches and empirical research. M.: Smisl [In Russian].

5. Zorin, A. (2016). The Emergence of a Hero: From the History of Russian Emotional Culture in the Late 18th – Early 19th Century. M.: New Literary Review [In Russian].

6. Izard, K. (1999). Psychology of emotions; transl. from English. St. Petersburg: Piter Publishing House [In Russian].

7. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: current musical projections: monograph. Odesa: Vidavnichiy dim “Helvetika”, 2020. [In Ukrainian].

8. Samoilenko, O. (2021/2022). Musical-moving awareness as a historical and psychological phenomenon: creative endings and theoretical prolongations. New trends in the development of culture and art in the XXI century: a collective monograph; for zag. ed. O.I. Samoilenko. Lviv-Torun: Liga-Press. P. 1–22. [In Ukrainian].

9. Sheludyakova, O. (2006). The phenomenon of melody in the music of late romanticism. Diss. ... doc. art history; special: 17.00.02 – musical art. Yekaterinburg [In Russian].