

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-14>**Дай Тяньсян**

ORCID: 0009-0005-6137-5695

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
463532164@qq.com

## ОПЕРНИЙ МЕЛОС ЯК ПРЕДМЕТ ЕМОЦІОНОЛОГІЧНОГО ВИВЧЕННЯ: ОПЕРОЗНАВСТВО У ДІАЛОЗІ З ТЕОРІЄЮ ЕМОЦІЙ

**Мета дослідження** — виявити емоційно-когнітивні засади оперного мелосу та його художньо-метафорологічне призначення в музичній творчості та психологічній мотивації людини. **Методологія** роботи виходить з розвитку естетико-психологічного підходу та компаративного інтердисциплінарного категоріального аналізу, передбачає розширення поняттєвих структур оперознавства за основ поглиблення семіологічного підходу до музично-виразового тезаурусу опери. **Пріоритетним** постає емоціонологічний підхід, що набуває значення загальногуманітарного та загальномистецтвознавчого. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється узгодженням провідних положень загальної теорії емоцій та концепцією вищих художньо-естетичних емоцій, зокрема тих, що втілюються музичним шляхом. Доводиться особливе метафоричне призначення оперного мелосу як форми художнього перетворення емоційних патернів, створення сталих базових естетичних емоційно-когнітивних станів та емоційних інтеракцій. Пропонується розвиток емоціонологічного напрямку в оперознавстві, визначення специфічних цілей та чинників впливу оперної емоціології. **Висновки.** Оперна творчість у єдності її головних художніх складових здатна поставати універсальною моделлю перебудови емоційно-когнітивних станів та емоційних мотивацій людини — шляхом надання їм нової художньої форми, що містить потужний катартичний естетичний потенціал. Виходячи з деяких основних положень загальної теорії емоцій, можна стверджувати, що оперний жанр розвиває власну емоціонологічну систему, головним інгредієнтом якої постає музичний мелос; оперна творчість в процесі її історично-стильового розвитку породжує особливі мелодичні форми як художні концептуальні метафори базових емоцій, афективно-експресивних станів та модусів переживання людини. Пріоритет музичного мелосу в оперній композиції, музично-мелосне розгортання оперного образу у часі та просторі оперної дії, оперних подій сприяє визначенню специфіки оперного образу як втіленого особистісного переживання.

**Ключові слова:** оперний образ, теорія емоцій, музичний мелос, оперний мелос, художньо-естетичні емоції, музичне переживання, оперний образ, оперний образ як втілене особистісне переживання, оперний жанр, оперна форма, емоційно-когнітивний стан, емоційні патерни, базові емоції, базові оперні переживання, художньо-естетична метафора.

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

**Operatic melos as a subject of emotiology study: operology in dialogue with the theory of emotions**

**The purpose** of the study is to reveal the emotional and cognitive foundations of operatic melos and its artistic and metaphorical purpose in musical creativity and psychological motivation of a person. **The methodology** of the work is based on the development of the aesthetic-psychological approach and comparative interdisciplinary categorical analysis, it provides for the expansion of the conceptual structures of opera studies on the basis of deepening the semiological approach to the musical and expressive thesaurus of opera. The priority is the emotiology approach, which acquires the importance of general humanities and general art studies. **The scientific novelty** of this article is due to the coordination of the leading provisions of the general theory of emotions and the concept of higher artistic and aesthetic emotions, in particular those embodied in music. The special metaphorical purpose of operatic melos as a form of artistic transformation of emotional patterns, creation of stable basic aesthetic emotional-cognitive states and emotional interactions is proven. The development of the emotiology direction in opera studies, the definition of specific goals and influencing factors of opera emotiology is proposed. **Conclusions.** Operatic creativity in the unity of its main artistic components is able to act as a universal model for the reconstruction of emotional and cognitive states and emotional motivations of a person — by giving them a new artistic form containing a powerful cathartic aesthetic potential. Based on some basic provisions of the general theory of emotions, it can be argued that the opera genre develops its own emotional system, the main ingredient of which is musical melos; operatic creativity in the process of its historical and stylistic development generates special melodic forms as artistic conceptual metaphors of basic emotions, affective and expressive states and modes of human experience. The priority of the musical melos in the opera composition, the musical and melodic unfolding of the operatic image in the time and space of the operatic action, operatic events contributes to the definition of the specifics of the operatic image as an embodied personal experience.

**Key words:** operatic image, theory of emotions, musical melos, operatic melos, artistic and aesthetic emotions, musical experience, operatic image, operatic image as embodied personal experience, operatic genre, operatic form, emotional-cognitive state, emotional patterns, basic emotions, basic operatic experiences, artistic and aesthetic metaphor.

**Актуальність** теми даної статті обумовлюється необхідністю більш глибокого вивчення специфіки оперного

мелосу — музично-мелодичного змісту опери, у якому міститься важливий механізм перетворення базових диференціальних емоційно-когнітивних станів людської свідомості та провідних емоційних мотивацій Взаємодія почуття й думки: афективно-когнітивні структури. Водночас виявляється важливість продовження наукового музикознавчого пошуку у галузі проблематики художніх (естетичних) емоцій, адже вона донині залишається суто прогностичною, не забезпечена достатньою кількістю конкретних прикладів художнього діяння, особливо у музичному мистецтві, матеріал є особливо складним для семіологічного аналізу. До сьогодні також не налагоджений зв'язок між загальною теорією емоції, що склалась у психології та деяких когнітивних дисциплінах, та вченням про художні й естетичні емоції, яке було розпочате Л. Виготським [3], підтримане О. Леонтєвим [6] та Д. Леонтєвим [7], знайшло відображення у працях сучасних українських вчених, зокрема М. Папучі [8], але все ще не досягло достатньої визначеності, особливо шляхом вивчення мистецьких прецедентів. Тому одним з провідних завдань даної роботи постає проектування основоположних психологічних характеристик емоційних механізмів людської свідомості, емоцій як регуляторів усієї діяльності та дійсності людини, до сфери специфічних художньо-естетичних оперних емоцій, тобто до галузі музикознавчої теорії. Саме з боку мистецтвознавства та естетики, як запевняв Л. Виготський, є можливим прояснити суттєві механізми емоційного переживання, які найбільше відрізняють людську свідомість та вказують на її головний творчий потенціал.

Відтак **метою даної роботи** є виявлення емоційно-когнітивних засад оперного мелосу та його художньо-метафорологічного призначення в музичній творчості та психологічній мотивації людини.

**Основний зміст статті.** Виходячи з теоретичних позицій К. Ізарда, можна виокремити декілька найбільш

суттєвих підходів до феномена емоційної свідомості людини, що є найбільш специфічним в оцінній діяльності людини та постійним стимулятором й активатором життєвих пошуків та культурних звершень людей [5].

К. Ізард зазначав, що емоція виникає разом з певним ментальним образом, супроводжує будь-яку символізацію, формування понять або виникнення думок, тому варто вивчати зв'язки між почуттям та мисленням, що утворюють особливі *афективно-когнітивні структури*. Він пропонує поняття «*ментального образу*», як вказуючого на специфічне психофізіологічне утворення з провідним афективним компонентом, у якому саме емоційна складова забезпечує мотиваційну функцію.

На його погляд, афективно-когнітивні структури можуть являти собою комбінацію певного «драйву» – збудження, емоції і когнітивного процесу, що й робить їх важливим мотиваційним знаряддям. Водночас зовсім непросто визначити емоційні компоненти подібних мотиваційних станів, оскільки вони є змішаними, перехідними, «інтерактивними», здатні набувати і інтенсивного, і екстенсивного характеру, існують лише у сумі інших психологічних рис [5, с. 26–27].

Відповідаючи на питання про природу і призначення емоції, К. Ізард наголошує на континуальності, водночас – на ситуативності емоційних переживань, врешті-решт розглядаючи їх як сталі конфігурації людської свідомості, що супроводжують людський досвід впродовж всієї історії людської культури, є дійсним та дієвим культурним придбанням «розумної» людини. Тому він вважає, що емоційні стани можуть тривати від декількох секунд до декількох годин, бути більш-менш інтенсивними, але – головне – вони завжди узгоджені з часом, розгортаються у часі та дозволяють людській свідомості опрацьовувати час, причому і як особистісно-фізичний, і як історичний ціннісний. Таким чином, емоції визначають цілісну орієнтацію людини у часі та тісно пов'я-

зані з роботою пам'яті, також з несвідомим, адже саме у ньому глибинна пам'ять зберігає найбільш важливі архетипові спогади, настанови, потреби.

К. Ізард також передбачає розподіл емоцій людини на вроджені, природні, та такі, що придбаються, створюються спільним культурним досвідом, але не класифікує емоційний тезаурус за діяльнісними напрямками та осередками. Власне, він не зупиняється на культурних способах «обробки» і перетворення емоцій, тому вони залишаються в нього імпліцитним психологічним предметом, який завжди залежить від психофізіологічних або соціально-ситуативних випадковостей [5, с. 28, 31].

Запропонована ним теорія диференціальних емоцій залишається досить абстрагованою, не дивлячись на деякі приклади «з життя», тим більше він не вдається до вивчення способів моделювання емоції, тим паче особистісних, кожна з яких є самостійним мотиваційний процесом переживання, що визначає когнітивну сферу й поведінку людини. Виокремлюючи десять фундаментальних емоцій, дослідник вказує, що кожна з них має унікальні мотиваційні якості – способи переживання, котрі взаємодіють з «драйвами», з перцептивними, когнітивними й моторними процесами, мають специфічні нервові субстрати, можуть проявляти себе за допомогою зовнішньої специфічної конфігурації м'язових рухів особи (міміки), але, як головне, спричиняють специфічне переживання, яке усвідомлюється людиною та сприяє формуванню критеріям оцінки зовнішніх та внутрішніх (психологічних) подій, розвитку рефлексивної свідомості [5, с. 54 і далі].

Створюючи глосарій – як словник термінів, використовуваних у теорії диференціальних емоцій, К. Ізард визначає, що емоція (як базова дискретна). є складним феноменом, що включає до себе нейрофізіологічний, рухово-експресивний та почуттєвий компоненти, формується на основі загальних еволюційно-біологічних та специфіко-

ваних інтра-індивідуальних культурних процесів, є і вродженою, і «вихованою» «панкультурною». В усіх випадках вона є універсальним явищем, що дозволяє формуватися емоційним патернам, як це комбінаціям двох або більше базових емоцій, які за певних умов можуть розвертатися одночасно або в певній послідовності, котрі взаємодіють між собою таким чином, що кожна з них зберігає власне забарвлення та специфічний вплив. Тому емоційна свідомість людини є напрочуд мінливо-плинною та складною для буквальної фіксації, але саме тому до емоційного змісту звернені провідні художні образи – це й є той предмет людської психології, який найбільше цікавить художнє пізнання [5, с. 56 і далі; с. 69–71].

Вже у праці К. Ізарда можна прочитати, що афективно-когнітивні структури можуть набувати особистісних трансформації та забарвлення, саме до них варто відносити такі складні емоційно-афективні феномени, як переживання тривоги, гніву, страху, або навпаки – піднесення, натхнення, гордості, любові, причому умовно-негативні та позитивні стани можуть переходити один до одного, взаємодіяти та перероджуватися.

«Афективна експресія» постає зовнішнім шаром емоційного переживання, оскільки виявляється у поведінці, якщо розуміти психологію поведінки достатньо широко, як суму та процесів сприйняття, уяви, мислення, запам'ятовування та антиципації, інструментальної і рухової активності. Поняття про поведінку Ізард поєднує з поняттями про дію та вчинок; це є суттєвим, бо дозволяє залучати до феномена людської поведінки й поняття про творчий вчинок – або вчинок творчості, з яким поєднане створення певної художньої композиції. Особливу увагу він приділяє такій базовій емоції, як радість, у характеристиках якої оглядає естетична оцінка [5, с. 153–157; 167–170 і далі].

Для розуміння специфіки емоційного впливу оперного твору дуже важливим є спостереження К. Ізарда,

яке виникає з намагання проаналізувати емоційно-когнітивний стан та вивести з нього головні компоненти й дієві важелі емоції. Дослідник зауважує, що важливу роль в емоційній експресії відіграють голосові прояви, що такі базові емоції, як радість, сум, гнів, страх, «говорять різними голосами», а це вже досить близько підводить до специфіки темброво-голосового втілення оперних мелодій, до природи оперного вокального голосу як вповні самоцінного художнього феномена. також досить продуктивним для створення оперної емоціології (теорії оперного переживання) видається спостереження, що переживання емоції завжди є в більшій або меншій мірі усвідомлюваним досвідом, хоча сприйматися на різних «рівнях» свідомості – когнітивних процесів, у зв'язку з різними орієнтаціями людської поведінки (назовні – всередину себе, зокрема, що, у тому числі, може породжувати подальші естетичні мистецькі орієнтації, такі як епічна або епіко-драматична та лірична...). Безсумнівно цінним є судження про особливий феномен «когнітивної радості», яке саме по собі є метафоричним висловленням, вказує на спорідненість цього емоційно-когнітивного стану з широкими явищами емпатії, альтруїзму й креативності. Це дозволяє ставити питання про так звані «вищі» емоції, які завжди супроводжують творчу діяльність людини та утворюють головний ціннісний контент «художньої поведінки».

Відтак К. Ізард досить близько підходить до питання про практику художніх форм як сферу трансляції позитивного емоційного досвіду, також до поняття про культурну емоціологію, тобто про здатність культурного досвіду формувати ті способи емоційної поведінки, які є бажаними та взірцевими, еталонними, ті способи переживання, які є важливою частиною культурної семантики, здатні набувати значення емоційно-психологічних патернів.

Емоціологічний підхід дозволяє поєднувати загальну психологічну теорію та специфіковану мисте-

цтвознавчим шляхом теорію художньо-естетичних емоцій, як різновиду вищих соціальних переживань, можливо – найвищого різновиду емоційного мислення. В усякому разі, саме так ставився до «розумних емоцій» Л. Виготський, який вбачав у переживанні «катартичної радості» найвищий когнітивний стан людини. Теорія художніх емоцій, як своєрідних когнітивних метафор життєтворчого досвіду людини, дотепер залишається прерогативою психології мистецтва, на знайшла необхідного впливу на окремі дисциплінарні мистецтвознавчі напрями. Між тим вона видається важливою складовою оперознавчої методології, оскільки дозволяє виявляти й пояснювати специфічну оперну сугестію, призначення оперної поетики як самостійного емоційно-ціннісного осередка культури, інструмент «виховання почуттів».

Спроба розвинути емоціологічний підхід до оперної творчості, зокрема до явища оперної мелодики, була здійснена у роботі Бай Цюаня (див.: [1]), у якій залучались деякі музикознавчі підходи до оперної мови як такої, що має історичну природу, узагальнюючи різноманітні жанрові сфери музичного мистецтва, містить моделі емоційних переживань, які здатні поставати еталонно-взірцевими для багатьох поколінь реципієнтів, тобто входять до тезаурусу культурної пам'яті.

Дійсно, оперна форма – музичний текст опери дозволяють збільшувати укрупнювати і виразові засоби музичного мовлення, і художні ідеї, що стосуються внутрішнього світу людини – її особистих почуттів.

Оперний текст завжди є своєрідним мета-текстом, тобто існує над системою художньо-виразових засобів декількох видів мистецтв, також над соціальною системою почуттєвого досвіду, вибираючи з них такі конструктивно-змістові елементи, які назавжди залишаються позитивними прецедентами емоційно-когнітивної свідомості. Мелодичний матеріал музики завжди визначає її головний *внутрішній мовний контент*, у



тому числі – мовне наповнення оперного текстологічного ресурсу; при цьому головний емоційно-активний *музичний матеріал* зосереджується у вокальних партіях діючих осіб опери, оскільки саме з ними пов'язаний її особисто-почуттєвий план. З іншого боку, можна сказати, що формування специфічного оперного мелосу зумовлене саме потребою відкрити музично-метафоричний вимір ціннісного емоційного досвіду, розробити систему художніх еквівалентів звичаєвих емоцій, які, завдяки цьому, набудуть якостей естетично перевереного та «очищеного» переживання, тобто досягнуть катартичної межі.

У праці О. Шелудякової можна знайти визначення мелодії як найбільш персоніфікованого способу психологічної характеристики та спілкування, звідси – й пробудження емпатії, суггестивного впливу на реципієнта [9, с. 632].

За справедливим спостереженням Бай Цюаня, оперні мелодії стають частиною культурної реальності остільки, оскільки дозволяють створювати емоційно насичені образи особистості – справжнього герою свого часу за способами відчуття та переживання [1, с. 635–637].

Завдяки своїм музичним складовим, оперна творчість сприяє формуванню та трансляції важливих соціальних почуттів, актантних емоційних моделей, переробляє уявлення про базові переживання та «фундаментальні» емоції, знаходячи їх переконливі художні аналоги, що володіють підвищеною афективною експресією. Головний катартичний потенціал «оперного переживання» забезпечується узагальнюючим катартичним ефектом музично-мелосного діяння, внаслідок якого базовою психологічною структурою постає піднесена *когнітивна (або катартична) радість*. Ця домінуюча «опера емоція» виникає на засадах усіх художньо-виразових засобів оперного твору, але її безпосереднім провідником постає вокальна мелодія, як усуспільнений комуни-

кативний, водночас персоніфікований інтровертний феномен, що виражає глибину та потужність ціннісної людської свідомості. Даний емоційно-когнітивний стан є визначальним для усіх інших способів оперного переживання, також відрізняє загальне діяння оперної форми від усіляких інших музично-театральних (також позатеатральних) форм.

Відтак найголовніше у діянні музично-метафоричних когнітивних станів – стале перетворення якості переживання, що здатне суттєво змінити ціннісні критерії особистісної свідомості реципієнта, розширити її мисленнєво-пізнавальні (розуміючі, у тому числі) межі.

Складним питанням щодо оперної емоційно-когнітивної метафорології залишається питання класифікації та найменування оперних мелосних емоціологічних утворень. У дисертації Бай Цюаня, була здійснена спроба визначення трьох станів переживання, які, на його думку, заслуговують визначення базових оперних емоцій, серед яких були вказані гедоністична емоція, яка є провідною в процесі розвитку барокової оперної поезики; патетична емоція, що супроводжує інтенсифікацію сфери оперної героїки й веде до класицистсько-романтичних різновидів оперних творів; парадоксальна атараксична емоція, що може вважатися індикатором причетності до іншого буття, стає показовою для пізньоромантичних оперних концепцій. Не заперечуючи значення запропонованих номінацій, все ж таки зауважимо, що вони не вичерпують усього різноманіття втілюваних в оперному музичному звучанні емоційно-психологічного проявів, тим більше – не задовольняють потреби висвітлення образних ресурсів опери з боку моделювання індивідуальних переживань.

Особливо підкреслимо, що оперна емоція, як і оперне переживання, є специфічним художнім феноменом, але, сприймаючись, впливаючи за допомогою оперної форми (концепції), стає актуальним факто-

ром емоційно-ціннісної дійсності людського співтовариства. Також звертає на себе увагу пропозиція автора щодо базових властивостей оперного переживання, які пов'язані з прилученням до естетичного пізнання прекрасного, висуванням на перший план оперного діяння *почуття любові* як визначальної почуттєвої самореалізації людини та звільнення від негативних залежностей особистісної свідомості, відкриття її нових творчих.

На нашу думку, дані теоретичні пропозиції можуть бути розвиненими у більш завершену та аргументовану концепцію, якщо послужить специфікованому музично-текстологічному аналізу, тобто отримують обґрунтування з боку наявного музичного оперного матеріалу. В праці Бай Цюаня вони виступали узагальненням попереднього вивчення еволюції оперного жанру та окресленням подальшої перспективи вивчення специфічного оперного мелосу. Отже, головна проблема систематизації емоційно-когнітивних станів, відновлюваних музично-мелосним оперним шляхом, залишилась відкритою.

Не можна не звернути увагу також на те, що вокальне оперне інтонування не є суто музичним явищем, навпаки, його специфіка зумовлюється синтетичними рисами оперного жанру в його цілому. Особливо суттєвим є для нього вплив особистості виконавця, з його стильовими інтерпретативними, тобто оцінно-мисленевими, намаганнями та прагненнями.

Саме стосовно вокального мелосу, оперні виконавці знаходять нові, своєрідно авторські, семантичні функції, від яких залежить безпосереднє живе інтонування — музично-мелодійна репрезентація оперного образу; можна навіть сказати, що саме вокально-виконавське мелодизування є вищим поняттєво-концептуальним рівнем оперного тексту — виведенням назовні тих музичних когнітивних метафор, які у своєму змісті найбільш точно виявляють — інтерпретують «почуттєву тканину» оперних образів, тобто роблять заключну «мов-

но-мелодійну категоризацію» образного змісту опери. З цим процесом переосмислення пов'язані психологічні передумови та умови оперної вокально-інтонаційної драматургії; цим обумовлене значення особистісного тезауруса виконавця в процесі мелодійно-рольового створення оперного образу.

Не випадково провідними критеріями оцінки стильової значимості оперної школи стають вокально-виконавські, а окремого оперного твору – установлені способи співвіднесення (інтерференції) словесного й музично-мелодійного виразових планів у загальному інтонаційному змісті опери.

Феномен оперного інтонування дозволяє співвідносити в якості фундаментальних дві «мови свідомості» – словесну і музичну, а стосовно оперної емоціології – встановлювати певну функціональну рівність словесно-понятійного апарата та іманентної логіки музичної композиції. Однак поліmodalність, семантична множинність свідомості, з одного боку, обмеженість, змістовна неповнота словесного висловлення (слова як форми й способу спілкування й повідомлення змісту), з іншої, змушують визнавати, що емоційно-афективна сутність оперного інтонування *здійснюється саме й лише у музично-звуковій формі*. Отже, глибина розуміння оперного образу визначається його музично-мелодійними компонентами в їх безпосередньому вокально-виконавському здійсненні.

Наприкінці статті зазначимо, що її **наукова новизна** зумовлюється узгодженням провідних положень загальної теорії емоцій та концепцією вищих художньо-естетичних емоцій, зокрема тих, що втілюються музичним шляхом. Доведення особливого метафоричного призначення оперного мелосу як форми художнього перетворення емоційних патернів, інструменту створення сталих базових естетичних емоційно-когнітивних станів та емоційних інтеракцій дозволяє пропонувати розвиток

емоціологічного напрямку в опернознавстві, звідси й перспектива визначення специфічних цілей та чинників впливу оперної емоціології.

**Висновки.** Оперна творчість у єдності її головних художніх складових здатна поставати універсальною моделлю перебудови емоційно-когнітивних станів та емоційних мотивацій людини шляхом надання їм нової художньої форми, що містить потужний катартичний естетичний потенціал. Виходячи з деяких основних положень загальної теорії емоцій, можна стверджувати, що оперний жанр розвиває власну емоціологічну систему, головним інгредієнтом якої постає музичний мелос; оперна творчість в процесі її історично-стильового розвитку породжує особливі мелодичні форми як художні концептуальні метафори базових емоцій, афективно-експресивних станів та модусів переживання людини. Пріоритет музичного мелосу в оперній композиції, музично-мелосне розгортання оперного образу у часі та просторі оперної дії, оперних подій сприяє визначенню специфіки оперного образу як втіленого особистісного переживання.

Таким чином, оперний образ визначається як втілене особистісне переживання, яке опосередковує певні емоційно-когнітивні стани та емоційні патерни, котрі включають базові емоції, тому *постає базовим оперним переживанням*. В мелодійних моделях емоційних патернів, створюваних в оперному тексті, можна віднайти своєрідні художньо-естетичні метафори, що концептуалізують культурну свідомість, долучаючи життєвий досвід переживання до мистецької форми та перетворюючи його на цій основі, у прямуванні до вищої естетичної – когнітивної – радості.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 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. Изард К. Психология эмоций. Перев. с англ. СПб.: Издательство «Питер», 2006. 464 с.
6. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 72–81.
7. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. 3-е изд., доп. М.: Смысл, 2007. 511 с.
8. Папуча М. Внутрішній світ людини та його становлення: Наукова монографія. Ніжин, 2011. 656 с
9. Шелудякова О. Феномен мелодики в музыке 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. dis. ...cand. Art history; special: 17.00.03 – musical Art. Odessa [in Ukrainian].
2. Vasilyuk, F. (1984). Psychology of experience. M.: Moscow State University Publishing House [in Russian].
3. Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. M.: Art [in Russian].
4. Dorfman, L. (1997). Emotions in art: theoretical approaches and empirical research. M.: Smysl [in Russian].
5. Izard, K. (2006). Psychology of emotions. Transl. from English St. Petersburg: Publishing house "Peter" [in Russian].
6. Leontyev, A. (2001). Activity. Consciousness. Personality. Psychology of consciousness. St. Petersburg: Peter, P. 72–81 [in Russian].
7. Leontyev, D. (2007). Psychology of meaning: nature, structure and dynamics of semantic reality. 3rd ed., add. M.: Smysl [in Russian].
8. Papucha, M. (2011). The inner world of people and their formation: Scientific monograph. Nizhin [in Russian].
9. Sheludyakova, O. (2006). The phenomenon of melody in the music of late. Diss. ...Dr. art history; special: 17.00.02 – musical art. Ekaterinburg [in Russian].