

УДК 78.01+78.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-12>**Олександра Аркадійвна Сапсович**

ORCID: 0000-0001-9175-1018

кандидат мистецтвознавства, доцент,

заслужена артистка України,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

sapsovich@gmail.com

СЕМАНТИЧНА ПАМ'ЯТЬ ЯК ЧИННИК ОБ'ЄКТИВНОГО ПРОЧИТАННЯ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ ТВОРУ ВИКОНАВЦЕМ

Мета роботи полягає у виробленні музикознавчого та раціонально-виконавського розуміння та визначення феномену семантичної пам'яті індивіда на базі положень щодо ієрархічного місця цього явища в цілісній конструкції сприйняття та збереження, систематизації та конструювання інформації, що притаманні загальній та когнітивній психології. **Методологічною базою роботи** стали історичний, емпіричний, феноменологічний підходи до вивчення зазначеної проблематики. **Наукова новизна.** У статті вперше розлого вирішується питання щодо категоріальної належності семантичної пам'яті чи то до аспектів конструктивно-логічної, чи то емоційної пам'яті виконавця. Спираючись на наведений в корпусі статті огляд існуючих у психологічній літературі теорії семантичної пам'яті та долучаючи до дискурсу наш практичний виконавський досвід, нами виведено нове визначення поняття семантичної пам'яті митця. Вперше в українському музикознавстві категорія семантичної пам'яті репрезентується як одна з основних та найважливіших концептуальних складових об'єктивного прочитання виконавцем музичного твору. **Висновки.** Акт неформального сприйняття музичного мовлення композитора, що реалізується дійсним процесом співпереживання тим емоційним та інтелектуальним станам, які закладені у кожному окремому елементі музичного полотна, накопичення відомостей про генетичний витік практично кожної інтонації, лексеми, що утворює архітектуру твору – розуміється нами саме як семантична пам'ять – вибудовування та підключення виконавцем знання того «багажу» композитора, який, будучи безумовно суб'єктивним для самого автора будь-якого твору, має стати об'єктивністю буття музичного тексту для втілювача-інтерпретатора. У практичній площині останнє досягається співставленням епізодичного та семантичного знання – тобто «грою» автонеетичним та неетичним видами свідомості.

Ключові слова: семантичні мережі, семантична пам'ять, епізодична пам'ять, процедурне знання, пропозиційне знання, декларативна пам'ять, недеklarативна пам'ять, аутоноетична свідомість, ноетична свідомість, довгострокова пам'ять.

Sapsovych Oleksandra Arkadiivna, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Special Piano Department of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantic memory as an unbiased absolute or a factor of the performer's objective reading of the artistic content of the work

The purpose of the work is to develop a musicological and rational-performative understanding and definition of the semantic memory based on the provisions regarding the hierarchical place of this phenomenon in the integral structure of perception and preservation, systematization and construction of information inherent in general and cognitive psychology. **The methodological basis** of the work is historical, empirical, phenomenological approaches to the study of the mentioned issues. **Scientific novelty.** In the article, for the very first time, the question of the categorical belonging of semantic memory to the aspects of constructive-logical or emotional memory of the performer is solved. The given review of the theories of semantic memory existing in the psychological literature, together with our practical performing experience, produced the formulation of a new musicological and performing interpretation of this phenomenon. The category of semantic memory is represented as one of the main and most important conceptual components of the performer's objective reading of a musical piece or its components. **Conclusions.** The act of informal perception of the composer's musical speech, which is realized by the actual process of empathizing with those emotional and intellectual states that are embedded in each individual element of the musical canvas, the accumulation of information about the genetic origin of almost every intonation, lexeme that forms the architecture of the work – is understood by us precisely as semantic memory that is ment to be the performer's connection to the knowledge of the composer's "baggage", which, being unconditionally subjective for the author of any work, must become the objectivity of the existence of the musical text for the performer-interpreter. In the practical plane, the latter is achieved by comparing episodic and semantic knowledge – due to the auto-noetic and noetic types of consciousness.

Key words: semantic networks, semantic memory, episodic memory, procedural knowledge, propositional knowledge, declarative memory, non-declarative memory, auto-noetic consciousness, noetic consciousness, long-term memory.

Актуальність теми дослідження. Наближаючись до такої terra incognita, як семантична пам'ять виконавця¹ ми, перед усім, стикаємось з наступним питанням: чи семантична пам'ять є верхівкою айсберга, де айсберг в цілому – це загальна професійна пам'ять музиканта-виконавця, або ж семантична пам'ять – це верхівка айсберга під назвою *конструктивно-логічна пам'ять* митця? А якщо зробити припущення, що те ціле, частиною котрого виступає семантична пам'ять, є нічим іншим, як пам'яттю емоційною? Але ж у довідковій літературі ми читаємо, що «семантична пам'ять не зберігає емоційних реакцій на зовнішні фактори<...>» [7]. Якому ж флагманському аспекту пам'яті – образно-емоційному чи раціональному – дійсно підпорядковується феномен семантичної пам'яті і чому? Яке місце це явище посідає в парадигмі взаємовідносин виконавця з музичним текстом? Відповіді на ці питання, які ще ніколи не обговорювались у науковій та виконавській площині, ми спробуємо сконструювати в корпусі даної роботи.

Мета дослідження. Переглянути основні положення провідних вчених щодо явища семантичної пам'яті та, з огляду на цілєпокладання виконавської діяльності музиканта, скласти нове, прикладне визначення даного поняття. Розглянути аргументи щодо відношення семантичної пам'яті до категорій конструктивно-логічної або емоційної пам'яті індивіда.

Наукова новизна полягає у вибудовуванні прикладного для музиканта-виконавця, подекуди феноменологічного, але, головним чином, емпіричного визначення такого глибокого явища, як семантична пам'ять.

Виклад основного матеріалу. Як було сказано Реєм Бредбері у його Марсіанських хроніках: «Наука – це не більше, ніж дослідження дива, яке ми ніколи не зможемо пояснити, а мистецтво – це інтерпретація цього дива» (переклад наш, – О. Сапсович) [4, с. 88]. Перефразуючи, або, радше, доповнюючи відомого письменника, припустимо, що, якщо мистецтво – це інтерпретація певного дива, то семантична пам'ять – є незаперечним чинником інтерпретації самого мистецтва. Тож не будемо більше зволікати та вдамося до інтерпретації базових визначень та власних інсайтів.

Щоб підібратися до кореляції поліфонічних та складних взаємовідносин пам'яті семантичної та емоційної, або семантичної та

¹ адже дане поняття дуже рідко використовується музикантами через свою термінологічну невизначенність стосовно саме музично-виконавського мистецтва

конструктивно-логічної – та визначити їх ієрархічні співвідношення, спочатку ми звернемося до моменту безпосереднього виникнення словосполучення семантичної пам'яті у загальній психології.

Термін «семантична пам'ять» було введено в науку наприкінці 1960-х років Майклом Россом Квіліаном, який запропонував концепцію «семантичних мереж» [6]. Якщо представити це поняття дуже схематично, то під семантичною мережею розуміється один із способів представлення знань. У самій назві цього феномена з'єднані терміни з двох наук: семантика в мовознавстві вивчає зміст одиниць мови, а мережа в математиці є різновидом *графа* – набору вершин, з'єднаних дугами (ребрами), яким присвоєно деяке число. У семантичній мережі роль вершин виконують поняття бази знань, а дуги (причому спрямовані) задають відносини з-поміж них. Отже, семантична мережа відбиває семантику предметної області у вигляді понять і відносин. Незважаючи на те, що дане словосполучення – дане поняття, на перший погляд, здається досить далеким від нашої музикознавчої області, ми, (не замислюючись над цим) використовуємо *семантичні мережі* практично постійно. Принципам побудови семантичних мереж підпорядковуються таблиці, пояснювальні малюнки, ними насичуються та подекуди прикрашаються презентації на численних конференціях та семінарах, де доповіді науковців супроводжуються слайдами. Так чи інакше, Квіліан вважав, що семантична пам'ять по суті є сукупністю семантичних мереж з організованою структурою та ієрархічним зв'язком. До вивчення явищ семантичних мереж звертався і Л. Виготський².

Але звернемося до явища безпосередньо семантичної пам'яті. Флагманом у розробці даного явища у сфері психології був Ендель

² Вчений виділяв різні рівні складових семантичної мережі та її категорій, виходячи з їх складності, узагальненості та специфіки роботи: – рівень узагальнення, що засноване на ознаках як таких, що виникають випадково.

– комплексне узагальнення, що ґрунтується на нестійких характеристиках.

– вже не комплексне узагальнення, але ще й не поняття, але скоріше перехідна форма, заснована на суттєвих, стійких характеристиках, які, проте, застосовні не завжди.

– узагальнення з урахуванням значимих ознак, загальних всім об'єктам у цій категорії. Так зване «справжнє», наукове, теоретичне поняття [1].

Тулв'інг – канадський психолог, фахівець із проблем психології розвитку та клінічної психології. Цей безумовно яскравий науковець займався проблемами пам'яті за двома напрямками:

– у першому основною ідеєю виступала думка про необхідність одночасного аналізу, кодування та згадування: те, що може бути згадане, залежить від конкретних умов актуального сприйняття [5]. Дане положення вбачається нами як дуже перспективне для розвитку техніки свідомого сприйняття музичної інформації.

– другий напрямок досліджень Е. Тулв'інга був пов'язаний з аналізом *довгострокової пам'яті*, яка їм ділилася на два підвиди – *процедурний тип і пропозиційний* – відповідно до знань, що знаходяться в них.

Проте, Тулв'інг був не єдиним психологом, що займався категоризацією наведених феноменів. У 80-ті роки минулого століття терміни «процедурна пам'ять» та «декларативна пам'ять» голоували у дослідженнях пацієнтів з амнезією у таких вчених, як Л. Сквайр та Н. Коен. Взагалі ж, наявне розподілення на зазначені види було слідством інтересу до когнітивної психології, розробники якої, спираючись на відмінність у пам'яті на дії та їх назву, і почали розрізняти процедурну і декларативну пам'ять.

Отже, **процедурна пам'ять** – це знання того, як здійснювати дії, це певна навичка³. Зазначимо, що процедурну пам'ять також прийнято називати *імпліцитною пам'яттю* – *пам'яттю дії*, або *недекларативною пам'яттю* (на відмінність від *декларативної*, яка є простором для збереження *пропозиційного знання*, про що буде йти мова далі).

Пропозиційне знання або ж **пропозиційна пам'ять** – знання того, що щось сталося і відповідає дійсності – це знання фактів.

³ Рухові та пізнавальні навички, умовні рефлексії – приклади прояву її роботи. Всі процеси, що не вимагають свідомої уваги та контролю, керуються процедурною пам'яттю. Процедурна пам'ять відображає нижчу форму пам'яті, що зберігає зв'язки між стимулами (подразниками) і реакціями у відповідь на них (навичками і рефлексами). Завдяки їй ми накопичуємо весь досвід, який отримуємо, виконуючи ті чи інші дії. Дії, які виконуються за допомогою процедурної пам'яті, не вимагають і не задіють свідомого роздуму, і згодом завдяки ній ми можемо несвідомо виконувати будь-які аналогічні дії.

Принциповою для нас є думка Тульвінга, згідно з якою *пропозиційне знання ділиться на епізодичне та семантичне, де епізодичне знання – це спогади про особистий досвід людей* (певною мірою дана категорія пропозиційного знання відповідає за явище аутоетичної свідомості – так як ми її розуміємо і про що будемо розмірковувати нище), *а семантичне знання – сума знань, засвоєних незалежно від місця та часу, це загальні відомості про світ* (що певною мірою віддзеркалює для нас явище вже ноетичної свідомості виконавця). Дві останні категорії становлять *декларативну пам'ять* та відображають поділ пам'яті щодо організації запам'ятовування.

На думку Е. Тульвінга, пропозиційна пам'ять є основною підсистемою, з неї виникає семантична пам'ять, з якої, своєю чергою вибудовується епізодична. Дана модель була апробована у численних експериментах, у тому числі при мозкових травмах. Зокрема, *було показано, що у хворих з амнезією важко порушено епізодичну пам'ять, тоді як семантична пам'ять залишається збереженою.*

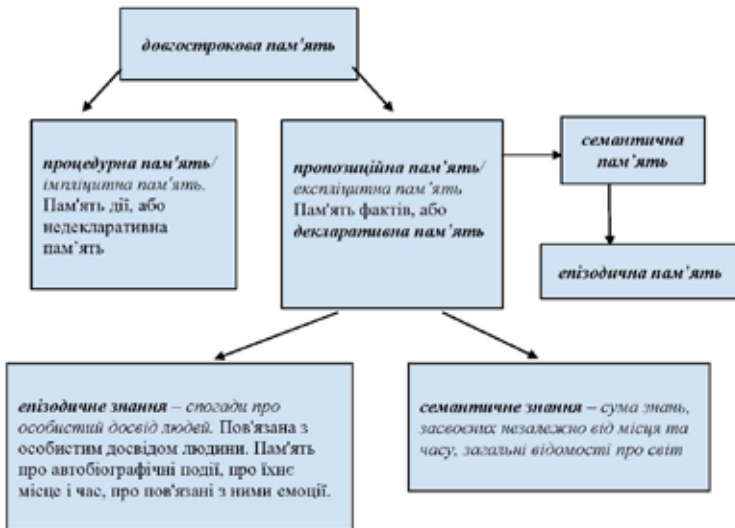


Рис. 1

Отже, згідно з психологічним поглядом, *епізодична пам'ять* = *епізодичне знання* – тісно пов'язана з особистим досвідом людини. Це пам'ять про автобіографічні події, про їхнє місце і час, про пов'язані з ними емоції. Для нашого мистецького дискурсу має значення, що саме в цьому виді пам'яті, між іншим, зберігаються результати сенсорно-перцептуально-афективної обробки, а епізодичні спогади, коли до них звертаються, виголошують емоційний, поведінковий образ пережитого. Наведені елементи дають нам змогу провести паралель між епізодичною пам'яттю та автоноетичною свідомістю автора, з яким працює (співпрацює крізь простір та час) виконавець – адже саме до вивчення так би мовити *«епізодичної пам'яті композитора»* (якщо спиратися на наведену картину визначення, яку вимальовує нам психологія у своєму відношенні до епізодичної пам'яті), ми маємо звертатися задля *максимально чіткого вибудовування у своїй свідомості того особистісного музичного щоденника, яким по суті є музичний авторський твір.*

Ми вже декілька разів використовували термін «автоноетична свідомість», час визначити наше чітке ставлення до цього поняття. Із загальної психології нам відомо, що *автоноетична свідомість* (термін, також розроблений Енделем Тульвінгом) містить відповіді на запитання «що я пам'ятаю?». У той самий час *ноетична свідомість* характеризується відповідями на запитання «що я знаю?» [цит. по: 3].

О. Самойленко, своєю чергою, узагальнює визначення ноетичного як «здатність духовного до упередметнення»⁴ [2], що

⁴ Ноетичне створює особливий вимір «психологічної реальності» людини. Поняття про ноетичне пов'язане з трьома джерелами: філософсько-релігійними вченнями про світобудову, природничо-науковими теоріями еволюції життя на Землі й психологічними концепціями людини. Воно є похідним від понять «Нуса» (Аристотель і ноологічна теорія катарсису в інтерпретації вчення Аристотеля О. Лосевим), «ноогенеза» (Т. де Шарден), «ноосфери» (В.Вернадський), «ноетичного виміру свідомості» (В. Франкл – О. Леонтьєв). Кожне з даних понять у контексті відповідного підходу обумовлене розв'язанням питань про походження, організацію (облаштування, порядок) і доцільність *розумного* (тут і далі курсив наш, – О. С.) людського життя (грець. «ноос» – «розум»), претендує на позначення вищого (божественного) свідомості, розуму як інструмента *усвідомлення* всього, що відбувається з людиною у світі, усієї творчої *свідомої діяльності людини* [цит. по: 2].

повністю збігається з наведеною нами концепцією, адже ноетичне «що я знаю?» – у нашому розумінні саме і покликане *упредметнити*, зробити більш зрозумілим, засвоєним, *можливим для подальшого використання те*, що підпадає під категорію *духовності* автора музичного текста. Тож фактично, гнучке та персоніфіковане використання цих двох питань складають абсолютно цілісну систему (безумовно, у разі наявності повноцінних *відповідей* на зазначені питання). Так, пошук відповіді на перше питання – «що я пам'ятаю?» (що від другого відрізняється, як ми можемо припустити, *меншою* мірою (само)увідомленості), має сенс шукати безпосередньо у свідомості самого автора музичного твору. Інакше кажучи, ми маємо немов викрити, *що пам'ятає сам композитор* (або що він *пам'ятав* на момент написання відповідного твору). Тож ми звертаємося до *його* пам'яті, *його* автономної свідомості, яка виступає наповненою всім різноманіттям подій, що становлять *суб'єктивний світ автора*. Ну, а власне вивчення та розуміння цієї суб'єктивності, її *об'єктивізація для нас*, як не важко здогадатись, відповідає на друге питання – що вже власне я – виконавець-інтерпретатор *знаю* (про твір, над яким ведеться робота). ***Така форма самодіалогу може сприйматись нами як форма прояву ноетичної свідомості артиста.***

Такими ж плідними є і розбіжності між епізодичною та семантичною пам'яттю, які також декларує психологія. Так, наприклад, характер відтворення інформації у цих двох видах пам'яті відрізняється тим, що в епізодичній інформації ми згадуємо те, що відбувалося з нами особисто, говоримо: «Я пам'ятаю». У семантичній це звучить інакше: «Я знаю, я вивчав» (знову-таки маємо паралель з співвідношенням автономної свідомості і ноетичного початку, де, нагадаємо, ноетична свідомість відповідає на питання «що я знаю»).

Що ж до суто психологічного підходу до семантичної пам'яті, Тульвінг називав семантичною пам'яттю *знання речей, незалежних від особистого досвіду людини, пам'ять на слова та поняття, абстрактні ідеї та правила*.

Вчений вважав, що семантична пам'ять, по суті, є поліфонічною системою, що складається з елементів знань, є такою, що

служить для використання відповідних мовних засобів. Він наголошував, що елементами знань є вербальні символи (у тому числі слова, їх значення та відносини між ними; правила використання **символів**, понять та їх взаємозв'язків). Не в останню чергу саме це положення, що торкається процесу вербалізації та вдається до використання поняття символу, спонукає нас до впровадження явища семантичної пам'яті у музикознавчий дискурс.

Справа в тому, що для виконавця-піаніста слово «семантичний» історично пов'язано саме зі словами **фігура, символ** etc. *Семантичні фігури-символи* у творчості Й. С. Баха, наприклад, є тим мінімумом, який відповідає за базову ерудованість та професійний підхід у вивченні творів видатного композитора. За нашою логікою вибудовується такий ланцюг: семантичні фігури-їх вивчення-їх засвоєння-їх знання-їх використання, врешті решт пролонгована (*глибинна*) пам'ять на мову семантичними фігурами, яку використовує Й. С. Бах і яку практично можна знайти і встановити у свідомості виконавця відносно до творчості *будь-якого* композитора – без чого виконавське прочитання завжди залишатиметься любительським а не професійним – **дорівнює семантичній пам'яті у виконавця**.

Отже, слідуючи зазначеній логіці, саме цей аспект – семантичну пам'ять – ми воліємо відокремити як одну з граней, що утворюють багатоскладовий характер емоційної пам'яті – як пам'ять на *сенси, закладені композитором у інтонаційному коді свого полотна*.

Слідом за семантичною пам'яттю, що, як ми вже зрозуміли, створюється проникненням в автоноетичність свідомості композитора і відповідає за вибудовування (викривання) *об'єктивної* сторони прочитання художнього змісту твору, логічно припустити рівень вже *суб'єктивного* сприйняття музичного полотна самим кінцевим «передавачем» сенсу – музикантом-виконавцем-інтерпретатором. На полях відмітимо, що ми досить часто використовуємо слова *виконавець* та *інтерпретатор*, або *виконавець-інтерпретатор*, не усвідомлюючи зі всією глибиною, що різниця між цими двома поняттями приблизно така сама, як і між характеристиками *музикант-і-виконавець*. Можна бути блискучим музикантом і не

скласти яскраву виконавську кар'єру, так само як і можна бути надзвичайно успішним артистом сцени і... в дійсності слабким музикантом. Так і стосовно словосполучення «виконавець-інтерпретатор», ми маємо розуміти, що це – дві абсолютно різні сходинки майстерності. Бути виконавцем практично означає бути втілювачем задуму композитора, ставитися до авторського тексту високоморально, визнаючи та усвідомлюючи, що на твої плечі покладена місія зробити партитуру, що відображена лише на папері, існуючою у часі та просторі.

Надзвичайно важкий, копіткий та довгий шлях веде музиканта до дійсного досягнення статусу виконавця – відповідального, чесного, професійного. Але ще більше самовдосконалення потрібно для переходу виконавця до статусу інтерпретатора музики. Так само, як із явищами музиканта та виконавця, можна сказати, що, бути виконавцем-втілювачем волі композитора – ще *не означає* бути самобутнім інтерпретатором художнього явища, *але* бути визнаним інтерпретатором творчості будь-якої постаті на небосхилі композиторської скарбниці – *обов'язково* означає певною мірою бути професійним, ерудованим виконавцем цієї музики.

Оскільки ось ця друга сходинка, якій більш притаманне емоційне, ніж раціональне, інтуїтивне, ніж усвідомлене, про яку ми говоримо, акцентуючи суб'єктивний рівень співвідносин митця з музичним текстом, як ми бачимо, повністю базується, та виростає (*має* базуватись та *має* виростати) зі сходинки, на якій, своєю чергою, головує безпосереднє так би мовити «зрощування» з композиторським текстом у його об'єктивності та семантичній грамотності – саме тому ми і можемо говорити про семантичну пам'ять як про аспект кінечного алгоритму роботи саме пам'яті емоційної. Врешті-решт, інтерпретація, торкаючись якої, ми використали слово інтуїція, має народжуватися не на *вихідній* інтуїції особистості, а на грамотній інтуїції цієї особистості. Інтуїції, яка народжується в результаті отриманих знань, в тому числі таких, що стосуються семантики мовлення кожного композитора. В лінгвістиці є таке поняття як інтуїція мовлення. Коли ти довго вивчаєш певну іноземну мову, на певному етапі ти можеш *не знаючи* – безпомилково *вгадувати* значення грама-

тичної конструкції, переклад незнайомого слова, Дійти до якогось висновку стосовно розуміння незнайомої фрази або тексту, спираючись на власне *відчуття сенсу*. Так і в музиці – потрібно *грати, як відчуваєш, але відчувати правильно*. Навчитись відчувати грамотно, відчувати, базуючись на глибокій та широкій професійній ерудиції – глибинна задача, за яку в тому числі відповідає семантична пам'ять.

Висновки. Викладені вище положення – такі прості у своїй істинності, але такі складні на шляху досягнення, дозволяють нам в кінці кінців розмірковувати про семантичну пам'ять не просто як про аспект конструктивно-логічної пам'яті музиканта виконавця, про що йшла мова на початку даної статті і що здається прозорим та логічним, а і фундаментально включати семантичну пам'ять до аспектів емоційної пам'яті митця. Думаю, ми можемо погодитись, що, з такого ракурсу семантична пам'ять може презентуватись як ланцюг, що безпосередньо поєднує раціональне та емоційне у виконавському мистецтві, граючи роль пограничного порядку. Підсумовуючи, зазначимо, що у практичній площині, *співставлення епізодичного та семантичного знання – тобто «гра» автоноетичним та ноетичним видами свідомості, – є актом неформального сприйняття музичного мовлення композитора, є дійсним процесом співпереживання тих емоційних та інтелектуальних станів, що закладені у кожному окремому елементі музичного полотна, є накопиченням відомостей про генетичний витік практично кожної інтонації, лексеми, що утворює архітектоніку твору і, відтак, буде називатися нами **семантичною пам'яттю** – підключенням виконавцем знання того багажу композитора, який, будучи безумовно суб'єктивним для самого автора будь-якого твору, має стати **об'єктивністю буття музичного тексту для втілювача-інтерпретатора**.*

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Выготский Л. С. Собрание сочинений. Проблемы общей психологии : в 6 т. / ред. изд.: В. В. Давыдов. М. : Педагогика, 1982. Т. 1. 504 с.
2. Самойленко О. Культура як пам'ять та «пам'ять музики»: ноетична презумпція музичної творчості. URL.: <https://musicological-school.com/osvitni-dzherela/> (дата звернення 2.07.2024).

3. Сапсович О. Емоційна пам'ять музиканта-виконавця (до постановки питання). Музичне мистецтво і культура: *Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. 2020. Вип 31/1. С. 147–160.

4. Bradbury R. *The Martian Chronicles*. Simon and Schuster, 2012. 241 p.

5. Craik, F. I. M., Tulving, E. Depth of processing and the retention of words in episodic memory. *Journal of Experimental Psychology*, 104(3), 1975. 268–294. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.104.3.268>

6. Quillian R. M. *Semantic Memory*. Semantic Information Processing. Ed. by M. Minsky. Cambridge, 1968.

7. Tulving, E. Episodic and semantic memory. E. Tulving and W. Donaldson (Eds.), *Organization of Memory*. New York : Academic Press, 1972. p. 381–402.

REFERENCES

1. Vygotsky L. S. (1982). *Problems of general psychology* : in 6 volumes. Pedagogika, Vol. 1. 504 p. [in Russian]

2. Samoilenko O. Culture as memory and “memory of music”: a noetic presumption of musical creativity. URL: <https://musicological-school.com/osvitni-dzherela/> [in Ukrainian].

3. Sapsovych O. (2020). Emotional memory of the musician-performer (to the analysis of the question). *Musical art and culture : Scientific bulletin of A. V. Nezhdanova music academy*. Vol. 31/1, 147–160. [in Ukrainian]

4. Bradbury R. (2012). *The Martian Chronicles*. Simon and Schuster. 241 p. [in English]

5. Craik, F. I. M., Tulving, E. (1975). Depth of processing and the retention of words in episodic memory. *Journal of Experimental Psychology : General*, 104(3), 268–294. doi: <https://doi.org/10.1037/0096-3445.104.3.268> [in English]

6. Quillian R. M. (1968). *Semantic Memory*. Semantic Information Processing, 227–270.

7. Tulving, E. (1972). Episodic and semantic memory. *Organization of Memory*, 381–402 [in English].