

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГУН ВЕЙДІ

УДК 780.616.432(043.3)

**ХУДОЖНЯ ТЕХНІКА ДИРИГЕНТА ХОРУ
У КОНТЕКСТІ ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ**

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Гун Вейді

Науковий керівник: **Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна**
доктор педагогічних наук, професор

Суми – 2021

АНОТАЦІЯ

Гун Вейді. Художня техніка диригента хору у контексті психофізіологічного аналізу. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. – Суми, 2021.

У дисертаційній роботі здійснено теоретичне обґрунтування та виявлено специфіку художньої техніки диригента хору з позицій психофізіології та музичного мистецтва через призму теорії творчості.

Відмінністю та характерністю представленої роботи є синтез музично естетичного та соціально-психофізіологічного ракурсів вивчення природи, сутності та специфіки диригентсько-виконавського мистецтва. На основі аналізу джерельної бази дослідження, присвяченої диригентсько-виконавській майстерності художню техніку диригента хору проаналізовано на межі естетичної, психологічної, соціологічної, семіотичної та інших суміжних галузей знань. Детальне вивчення наукового доробку, порівняння між собою різноманітних наукових позицій спричинило уточнення поняттєвого апарату диригентського мистецтва, який ще не отримав усталеного та систематизованого значення.

З метою уточнення наукових підходів до ключових понять дослідження у роботу введено фундаментальні поняття, які без критичного обговорення перенесені в дослідження із суміжних областей знань, а саме: мета і засіб; сутність і явище; загальне, особливе, одиничне; мислення, мова; вербальні та невербальні засоби спілкування; ідеомоторні акт, зміст і форма; знак і образ; художній образ, семантична та естетична інформація; творча і художня діяльність; біфункціональне, прикладне мистецтво; художнє видовище тощо; ключові поняття, що характеризують міждисциплінарний зв'язок і переосмислення стосовно теорії диригентського мистецтва: соціально-

художня система, художньо-семіотична система, художньо-комунікативна система, творче спілкування, художнє мислення, художнє моделювання, міміко-пластичне мистецтво, психофізіологічна і пластична техніка, рух, дія, вплив, взаємодія тощо.

З метою уникнення наукових дублювань уточнено основні поняття стосовно теорії диригентського мистецтва, а саме: трактування музики і реальна виконавська інтерпретація; диригентське мислення і диригентська пластика; мануальна техніка, художня техніка;

У роботу запроваджено допоміжні поняття, що дозволили уточнити термінологію диригентсько-виконавського мистецтва: ремесло, техніка, майстерність, мистецтво, семантичні, виразні рухи, міміка, пластика тощо.

Обґрунтовано принципове положення про те, що диригування є одночасно явищем прикладного мистецтва та продуктом прикладної науки і власне управління. Виділено аспект творчої діяльності диригента – психофізіологічний серед інших відомих аспектів (художньо-аналітичного, організаційно-методичного, психолого-педагогічного та художньо-виконавського). Диригентська функція управління хоровим виконавством розкривається у формі специфічного прикладного мистецтва (своєрідного мануально-пластичного образу) в межах прикладної науки. З'ясовано, що елементи раціонального знання (поняттєвої інформації), які несе прикладне мануальне мистецтво диригування, на рівні технічної майстерності зливаються в ньому з емоційно-чуттєвим началом (художньої інформацією), викликаючи природні естетичні та художні переживання артистів хору, формуючи у них відповідні образні уявлення.

Виявлено сутнісно-специфічні риси диригентського мистецтва. Доведено, що основним художнім, інтерпретаційним засобом мануального мистецтва диригування є виразний рух. Жест представляє нижчий щабель управлінської функції диригента; виразний рух – вищий щабель. Жест виявляє переважно звукову форму музики (її окремі елементи); виразний рух – емоційний зміст музики (її художній образ). Жест в роботі інтерпретовано

як невербальну «мову»; виразний рух – невербальним «співом». Жест є «заступником» слова (раціонального поняття); виразне рух – інтонацією (художнього сенсу). Зазначено, що розведення понять «диригентський жест-дія» і «диригентський виразний рух» є досить умовним і не відображає їх неминучих взаємних переходів в реальній художній практиці.

У роботі зазначено, що емоційна багатозначність, багатоплановість виразних рухів, що відтворюють мануально-пластичний образ обумовлений виконуваною музикою, на репетиції з хором комбінуються із словесними, але образними порівняннями, лаконічними роз'ясненнями диригента. Але слово – всього лише тимчасовий і побічний інструмент конкретизації художнього задуму диригента. Вербальні засоби необхідні для уточнення технології виконання музики хором.

На основі психофізіологічного аналізу виявлено роль емоцій як складової мислення диригента хору. Зазначено, що діяльність диригента виступає специфічним перекладом музичного твору на мову рухів (жестів), емоцій та міміки, тобто трансформація звукового образу в зорово-руховий. З'ясовано, що формування образу музичного твору супроводжується психофізіологічними процесами створення внутрішньої моделі звучання твору, специфічність якої полягає в емоційному супроводі. Формування емоційних фрагментів, які створюють повноцінну картину образу музичного твору є проявом творчого мислення. Процес творчого мислення нерозривно пов'язаний з формуванням внутрішнього ідеального образу звучання твору та створенням диригентом відповідного емоційного настрою, який буде переданий виконавцям та слухачеві через партитури та особисті емоції диригента. Доведено, що емоційна діяльність диригента залежить від внутрішньої моделі звукового образу твору під час виконання його музичним колективом. Отже, емоції диригента є основним пусковим механізмом творчого мислення та творчого підходу до інтерпретації музичного твору. Саме інтерпретація та подання музичного образу твору через емоції та

музичні жести є підсумком творчого процесу, що створюють колорит рухів, міміки та яскравість звучання музики.

Визначено диригентські параметри у психофізіологічному та творчому вимірах. Зазначено, що мистецтво диригента передуває індивідуально-творчу проєкцію музичного твору, яка переноситься та засвоюється кожним учасником хору. Творча унікальність диригента-хормейстера відбиває його внутрішній світогляд через музику, що перетворює нотні знаки партитури в образи, надає їй «силу життя» або «друге народження». Під час розкриття драматургії музичного твору диригент шукає шляхи його реалізації мануальної техніки. Відтворення художнього образу музичного твору відбувається на психологічному рівні, який реалізується через психомоторику та психофізіологічні особливості диригента, що екстраполуються на учасників хорового колективу як симбіоз партитури-проєкції та емоційний тонус-реалізації під час виконавських дій. Доведено, що творча майстерність диригента відтворюється закодованими рухами, емоціями та створенням музичного образу внутрішньої моделі музичного твору через опрацьовану партитуру. Доведено, що у контексті диригентської діяльності провідна роль належить рухам диригента, але передача інформації спирається на психологічні фактори, які пов'язані з сенсорною, моторною, когнітивно-інтелектуальною підсистемами психомоторики диригента.

Дисертація не вичерпує усіх можливих аспектів вивчення проблеми художньої диригентської техніки у контексті психофізіологічного аналізу. Подальше дослідження може бути спрямоване на вивчення таких аспектів диригентського майстерності, як еволюція художньої техніки диригування, стильові риси в контексті диригентського виконавства; особливості оркестрового диригування та сучасні тенденції підготовки диригентів. Дослідження фортепіанного інтонування у виконавському мистецтві не вичерпує всіх особливостей явища і обумовлює необхідність подальших наукових розвідок у напрямку вивчення структурної єдності художніх засобів виконання та їх специфіки в різних стильових контекстах;

психофізіологічних закономірностей виконавського процесу, що детерміновані жанровими та стильовими особливостями музики.

Ключові слова: художня техніка, диригування, хор, виконавство, інтерпретація, психофізіологічний аналіз, партитура.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Гун Вейді. Особливості психомоторики диригента хору в контексті музикознавчого аналізу. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип 30 книга 2. С. 454–466
2. Gun Veydi. Psychophysiological peculiarities of the personality of the conductor of the choral collective. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. №30. С. 100–104
3. Гун Вейді. Особливості підготовки диригентів хору: теоретичні та практичні аспекти проблеми. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30 книга 1. С. 151–156

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Gun Veydi. Theoretica analysis of students conductor training to work with the choir. *The European Journal of Humanities and Social Sciences, Premier Publishing s.r.o. Vienna*. 4. 2020. Pp. 19-23.

Тези доповідей на наукових конференціях:

5. Gun Veydi. Features of the preparation of choir conductors based on psychophysiological analysis. *Modern Global Trends in the Development of Innovative Scientific Researches : Conference Proceedings, March 20th, 2020. Riga, Latvia, 2020. P. 15–20.*
6. Гун Вейді. Мистецтво диригента у творчому та психофізіологічному вимірах: мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 17–18 жовтня 2019

р. Умань : Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, 2019. С. 56–60.

SUMMARY

Gun Veydi. Artistic technique of the choir conductor in the context of psychophysiological analysis. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Thesis for the degree of candidate of art studies (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 – «Musical Art». – Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. – Sumy, 2021.

The contents of the abstract

In the dissertation work the theoretical substantiation is carried out and specificity of art technique of the conductor of choir from positions of psychophysiology and musical art through a prism of the theory of creativity is revealed.

The difference and characteristic of the presented work is the synthesis of musical, aesthetic and socio-psychophysiological perspectives on the study of the nature, essence and specifics of conducting and performing arts. Based on the analysis of the source base of the research, devoted to conducting and performing skills, the artistic technique of the choir conductor is analyzed on the border of aesthetic, psychological, sociological, semiotic and other related fields of knowledge. Detailed study of scientific achievements, comparison of various scientific positions led to the clarification of the conceptual apparatus of conducting art, which has not yet received a well-established and systematic meaning.

In order to clarify scientific approaches to the key concepts of research, fundamental concepts have been introduced into the work, which without critical discussion have been transferred to research from related fields of knowledge, namely: purpose and means; essence and phenomenon; general, special, singular; thinking, language; verbal and nonverbal means of communication; ideomotor act, content and form; sign and image; artistic image, semantic and aesthetic

information; creative and artistic activity; bifunctional, applied art; artistic spectacle, etc. ; key concepts that characterize the interdisciplinary relationship and rethinking in relation to the theory of conducting art: socio-artistic system, artistic-semiotic system, artistic-communicative system, creative communication, artistic thinking, artistic modeling, facial expressions, psychophysiological and plastic techniques, movement, action, influence, interaction, etc.

In order to avoid scientific duplication, the basic concepts concerning the theory of conducting art are specified, namely: interpretation of music and real performing interpretation; conductor thinking and conductor plasticity; manual technique, art technique;

Auxiliary concepts were introduced into the work, which allowed to clarify the terminology of conducting and performing arts: craft, technique, skill, art, semantic, expressive movements, facial expressions, plastics, etc.

The basic position that conducting is both a phenomenon of applied art and a product of applied science and self-management is substantiated. The aspect of the conductor's creative activity is highlighted - psychophysiological among other known aspects (artistic-analytical, organizational-methodical, psychological-pedagogical and artistic-performing). The conductor's function of choral performance management is revealed in the form of a specific applied art (a kind of manual-plastic image) within the framework of applied science. It is found that the elements of rational knowledge (conceptual information), which carries the applied manual art of conducting, at the level of technical skill merge in it with the emotional-sensory beginning (artistic information), causing natural aesthetic and artistic experiences of choir artists, forming in them appropriate figurative representations.

Essentially specific features of conducting art are revealed. It is proved that the main artistic, interpretive means of manual conducting art is expressive movement. The gesture represents the lower stage of the managerial function of the conductor; expressive movement - the highest step. The gesture reveals mainly the sound form of music (its individual elements); expressive movement - the

emotional content of music (its artistic image). The gesture in the work is interpreted as a non-verbal "language"; expressive movement - non-verbal "singing". Gesture is the "deputy" of the word (rational concept); expressive movement - intonation (artistic meaning). It is noted that the breeding of the concepts of "conductor's gesture-action" and "conductor's expressive movement" is quite conditional and does not reflect their inevitable mutual transitions in real artistic practice.

The paper notes that emotional ambiguity, multifaceted expressive movements that reproduce the manual-plastic image due to the performed music, at rehearsals with the choir are combined with verbal, but figurative comparisons, laconic explanations of the conductor. But the word is only a temporary and indirect tool for concretizing the artistic idea of the conductor. Verbal means are needed to clarify the technology of performing music in a choir.

Based on psychophysiological analysis, the role of emotions as a component of the choir conductor's thinking was revealed. It is noted that the conductor's activity is a specific translation of a musical work into the language of movements (gestures), emotions and facial expressions, ie the transformation of the sound image into visual-motor. It was found that the formation of the image of a musical work is accompanied by psychophysiological processes of creating an internal model of the sound of the work, the specificity of which lies in the emotional accompaniment. The formation of emotional fragments that create a full picture of the image of a musical work is a manifestation of creative thinking. The process of creative thinking is inextricably linked with the formation of the inner ideal image of the sound of the work and the creation by the conductor of the appropriate emotional mood, which will be transmitted to performers and listeners through scores and personal emotions of the conductor. It is proved that the emotional activity of the conductor depends on the internal model of the sound image of the work during its performance by the musical group.

Thus, the conductor's emotions are the main trigger of creative thinking and creative approach to the interpretation of a musical work. It is the interpretation

and presentation of the musical image of the work through emotions and musical gestures that is the result of the creative process that creates the color of movements, facial expressions and the brightness of the sound of music.

Conducting parameters in psychophysiological and creative dimensions are determined. It is noted that the art of the conductor precedes the individual-creative projection of the musical work, which is transferred and assimilated by each member of the choir. The creative uniqueness of the conductor-choirmaster reflects his inner worldview through music, which transforms the musical signs of the score into images, gives it a "life force" or "second birth". During the disclosure of the drama of the musical work, the conductor looks for ways to implement its manual technique. Reproduction of the artistic image of a musical work takes place on a psychological level, which is realized through psychomotor and psychophysiological features of the conductor, which is extrapolated to the members of the choir as a symbiosis of score-projection and emotional tone-realization during performance. It is proved that the creative skill of the conductor is reproduced by coded movements, emotions and the creation of a musical image of the internal model of a musical work through the processed score. It is proved that in the context of conducting the leading role belongs to the movements of the conductor, but the transfer of information is based on psychological factors that are associated with sensory, motor, cognitive-intellectual subsystems of the conductor's psychomotor skills.

The dissertation does not cover all possible aspects of studying the problem of artistic conducting technique in the context of psychophysiological analysis. Further research may be aimed at studying such aspects of conducting skills as the evolution of artistic conducting techniques, stylistic features in the context of conducting; features of orchestral conducting and modern tendencies of conductor training. The study of piano intonation in the performing arts does not exhaust all the features of the phenomenon and necessitates further scientific research in the direction of studying the structural unity of artistic means of performance and their specificity in different stylistic contexts; psychophysiological patterns of the

performance process, which are determined by genre and stylistic features of music.

Key words: artistic technique, conducting, choir, performance, interpretation, psychophysiological analysis, score.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE THESIS TOPIC

The articles in Ukrainian scientific professional journals:

1. Gun Veydi, (2020). Osoblyvosti psikhomotoryky dyryhenta khoru v konteksti muzykoznavchoho analizu [Features of psychomotor skills of the choir conductor in the context of musicological analysis]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 30/2, 454–466.
2. Gun Veydi, (2020). Psykhofiziologichni osoblyvosti osobystosti dyryhenta khorovoho kolektyvu [Psychophysiological peculiarities of the personality of the conductor of the choral collective]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 30, 100–104.
3. Gun Veydi, (2020). Osoblyvosti pidhotovky dyryhentiv khoru: teoretychni ta praktychni aspekty problem [Features of training choir conductors: theoretical and practical aspects of the problem]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 30/1.. 151–156

Research work which publishes the main scientific results

in international publications:

4. Gun Veydi, (2020). Teoretychnyi analiz pidhotovky studentiv-dyryhentiv do roboty z khorom [Theoretica analysis of students conductor training to work with the choir]. *The European Journal of Humanities and Social Sciences*, Premier Publishing s.r.o. Vienna. 4. 2020. Pp. 19-23.

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Gun Veydi, (2020). Osoblyvosti pidhotovky khorovykh dyryhentiv na osnovi psykhofiziologichnoho analizu [Features of the preparation of choir conductors

based on psychophysiological analysis]. *Modern Global Trends in the Development of Innovative Scientific Researches : Conference Proceedings*, 15–20.

6. Gun Veydi, (2019). *Mystetstvo dyryhenta u tvorchomu ta psykhofiziolohichnomu vymirakh [The art of the conductor in creative and psychophysiological dimensions]: mat-ly mizhnar. naukovo-praktychnoi konf., 17–18 zhovtnia 2019 r. Uman : Umanskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Pavla Tychyny, 56–60.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	23
1.1. Теоретичний аналіз диригентського мистецтва.....	23
1.2. Художньо-естетичні основи диригентського мистецтва.....	39
Висновки до першого розділу	53
РОЗДІЛ 2. СУТНІСНО-СПЕЦІФІЧНІ РИСИ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ.....	56
2.1. Психофізіологічний аспект творчо-мисленнєвої діяльності диригента хору.....	56
2.2. Емоції як складова психофізіології мислення диригента хору.....	70
2.3. Мануальне моделювання мисленнєвого уявлення музики.....	92.
Висновки до другого розділу	110
РОЗДІЛ 3. ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ТЕХНІКИ В АСПЕКТІ ТВОРЧОСТІ.....	112
3.1. Творчість як джерело формування художньої техніки диригента хору	
3.2. Художня техніка диригента хору у психофізіологічному та творчому вимірах.....	131
Висновки до третього розділу.....	153
ВИСНОВКИ.....	155
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	159
ДОДАТКИ.....	177

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У динамічному, поступальному русі вперед, в розвитку всіх сфер людської діяльності, перш за все, інтелектуальної, виділяються періоди, справедливо визначені історичними. Вони пов'язані, як правило, з масштабними відкриттями, що принципово міняють погляд на саму сутність того чи іншого явища, що приводять до кардинального перегляду усталених уявлень у певній області. Якщо говорити про музичне виконавство, то такою історичною віхою, безсумнівно, стала середина ХІХ століття, що знаменує собою якісно новий етап у розвитку диригентського мистецтва.

Видатні представники романтичного напрямку в музиці (Г. Берліоз і Р. Вагнер), навряд чи тоді уявляли, що відчуття художньої потреби під час спілкування з колективом музикантів опинившись спиною до публіки, відкриють нову сторінку в колективній формі виконавства. Пізніше у наукових працях Р. Вагнера «Про диригування» (1990) знайшли яскраве втілення передові на ті часи музично-естетичні погляди на сутність проблеми.

Не випадково, що сміливий неординарний крок відомих композиторів-диригентів не був по достоїнству оцінений сучасниками. Лише десятиліття потому революційна сутність такого нововведення, підняло диригентське виконавство на якісно новий щабель. Мова йде про примат особистісно-диригентського начала у хоровому виконавстві, що дав можливість інтерпретувати музичний твір, а не просто організувати колективний процес. На зміну колишньому типу капельмейстера (регулятора такту), на авансцену вийшов новий майстер – диригент-інтерпретатор.

Осмислення сутності диригентської професії відбувалось за кількома напрямками. Найцінніші ідеї музично-естетичного, соціально-психологічного, психолого-педагогічного та музикознавчого характеру містяться в науково-літературній спадщині видатних диригентів. Численні

книги, статті, просто висловлювання майстрів диригентського мистецтва засновані на особистісному практичному досвіді, наукові спостереження, важливі роздуми про диригентське виконавство. Виключно змістовні авторські матеріали відомих диригентів, таких, як Л. Гінзбург [46], К. Іванов Є. Светланов [162], Ю. Темірканов [178], Б. Хайкін [189] та ін.; таких зарубіжних майстрів, як Е. Ансерме [8], Л. Бернштейн [12], А. Боулт [15], Б. Вальтер [23], Ф. Вейнгартнер [27], Г. Вуд [30], Е. Лайнсдорф [94], І. Маркевич [116], Ш. Мюнш [125], Л. Стоковський [173], В. Фуртвенглер

На певному етапі становлення теорії диригування з'являються праці, в яких досліджуються головним чином питання техніки диригування та роботи з хором. Це переважно навчально-методична література, яка відображає практичний досвід видатних диригентів-педагогів. Тут, перш за все, треба назвати книгу відомого педагога-методиста І. Мусіна] «Про виховання диригента»[124]. Авторами навчальних посібників є також диригенти-хормейстери: С. Казачков [73], Н. Колеса [80], К. Ольхов [135], К. Птіца [146] та ін..

Своєрідною хрестоматією з диригентського мистецтва стала книга відомого диригента і педагога Л. Гінзбурга «Диригентське виконавство» [46]. Його праця як упорядника, автора вступу і заключної частини статей, коментарів до матеріалів, що увійшли до збірки, склали важливий етап на шляху до створення сучасної теорії диригентсько-виконавського мистецтва. Помітними представниками науково-дослідного напрямку в сфері диригентського мистецтва є також Л. Сідельников (історичний і естетичний аспекти) [175], Г. Єржемський і В. Ражніков (психологічний аспект) [58; 147], І. Букреев (психолого-педагогічний аспект) [16], О. Поляков (семіотичний аспект) [145] та ін.

Відомо, що нові ідеї часто привносяться однією наукою в іншу, народжуються на «стику» теорій різних мистецтв. Ми виходимо з того, що нове покоління теорії диригування потребує його співставлення із суміжними видами мистецтв, перш за все з хореографією і пантомімою, акторським і ораторським мистецтвами. Це необхідно для того, щоб, визначити їх спорідненість та відмінність, глибше осягнути природу і сутність мистецтва диригування, усвідомити його специфічні закономірності.

Таким чином, пропоноване дослідження за своїм характером є міждисциплінарним, що спирається на різноманітні джерела – від статей і рецензій до фундаментальних наукових праць, які торкаються проблем загальної та музичної естетики, соціальної та музичної психології, соціології музики, семіотики і семантики мистецтва, художнього моделювання, психофізіології, диригентського мистецтва і музичного виконавства в цілому, а також музичної критики і публіцистики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Українське мистецтво в процесі світової інтеграції: від минулого до сьогодення» (державний реєстраційний номер 0116U000896). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 4 від 30 жовтня 2017 року).

Мета дослідження полягає у розкритті сутності та особливостей диригентсько-хорового мистецтва в сукупності його специфічних психофізіологічних і художньо-комунікативних сторін.

Відповідно до мети сформульовано такі завдання:

1. Визначити поняттєвий апарат дослідження та соціально-художню природу мануальної техніки диригування.

2. Обґрунтувати художньо-прикладний статус мануального мистецтва.
3. Виявити сутнісно-специфічні риси диригентського мистецтва.
4. Виявити роль емоцій як складової психофізіології мислення диригента хору.
5. Проаналізувати диригентські параметри у психофізіологічному та творчому вимірах.

Об'єкт дослідження – диригентсько-хорова техніка як унікальний художній феномен музичного мистецтва.

Предмет дослідження – художньо-інтерпретаційна сутність диригентсько-хорового мистецтва у контексті психофізіологічного аналізу.

Методологічну базу дослідження становлять базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів творчості); основні положення мистецтвознавчого, естетичного, соціального та культурологічного підходів як методологічного способу вивчення диригентсько-хорового мистецтва; концептуальні положення теорії виконавської майстерності, психологофізіологічної науки в галузі фахової підготовки музикантів, зокрема, формування художньої техніки диригента та творчого розвитку особистості.

Теоретична база дослідження сформована на основі широкого кола наукових джерел:

- праці з проблем загальної та музичної естетики (Б. Асаф'єв, В. Ванслов, М. Каган, Ю. Кремльов, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкінський, С. Раппопорт, А. Сохор та ін);
- науковий доробок з проблем психофізіології; загальної, соціальної та музичної психології (Б. Ананьєв, В. Бехтерев, Л. Бочкар'єв, Л. Виготський, А. Готсдінер, А. Леонт'єв, І. Павлов, В. Петрушин, С. Рубінштейн, І. Сеченов, Б. Теплов та ін);

- теорії соціології музики (Б. Асаф'єв, Г. Головінський, Є. Дуков, Л. Коган, А. Сохор, В. Цукерман та ін.);
- положення з проблем мистецтвознавства, зокрема, хореографії - В. Богданова-Березівська, Р. Захаров, Ф. Лопухов, Ю. Слонімський, М. Фокін та ін.; пантоміми – Ж.-Л. Барро, Г. Добровольська, О. Маркова, М. Марсо та ін.; акторського мистецтва – С. Волконський, Б. Покровський, К. Станіславський, В. Фельзенштейн та ін.; ораторського мистецтва – Аристотель, Г. Апресян, А. Коні, Є. Ножин та ін.);
- - праці з проблем музичного виконавства (Л. Баренбойм, Є. Гуренко, Г. Коган, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, О. Шульпяков та ін.);

Для реалізації мети й розв'язання поставлених завдань у дисертації використано комплекс взаємоузгоджених **методів**: теоретичний аналіз – для вивчення сутності феномену диригентського мистецтва; історико-культурологічний – для вивчення генези та розвитку диригентського мистецтва; дослідження еволюції диригентської техніки у контексті художньо-естетичного спрямування; психофізіологічний аналіз – для виявлення особливостей формування техніки диригента та механізму моделювання мисленнєвого уявлення музики в контексті реалізації художнього образу під час роботи з хоровим колективом; музикознавчий – для обґрунтування природи засобів музичної виразності диригента в контексті роботи з музичною партитурою та хоровим колективом; виконавський аналіз – для узагальнення практичних аспектів функціонування диригентського мистецтва.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше в українському мистецтвознавстві* досліджено феномен диригентсько-виконавського мистецтва в якості рухомої функціонально-художньої та соціокультурної системи, висвітлено психофізіологічний контекст розвитку диригентської техніки. Розроблено дві взаємопов'язані концепції: перша –

пов'язана з обґрунтуванням художньо-прикладного статусу мануального мистецтва диригування, що обумовлює інтерпретаційний початок у хоровому виконавстві, що впливає з соціально-художньої природи техніки диригування, яка набуває сутнісні риси прикладного пластичного мистецтва. Аналіз діалектики мануального і музичного начал в диригентському мистецтві виявив найскладніші соціально-психологічні особливості творчої взаємодії диригента і хору; друга – корелює з першою, що розроблена на специфіці соціального функціонування диригентсько-виконавського мистецтва, що зумовлено особливостями цілісного, слухо-зорового сприйняття музичної творчості публікою. У цьому сенсі розглянута ефективність функціонування диригентсько-хорового мистецтва у соціологічному аспекті і розроблено його професійні критерії.

Уточнено наукові поняття «диригентсько-виконавське мистецтво» / «диригентсько-хорове мистецтво» / «диригентсько-хорове виконавство» у контексті їх співвідношення.

Подальшого розвитку набули наукові положення про художню техніку диригента хору в контексті психофізіологічного аналізу.

Практичне значення результатів дослідження Результати дослідження, які узагальнюють багатий досвід роботи видатних диригентів, націлені на їх застосування в художньо-творчій діяльності сучасних концертуючих музикантів та хорових колективів. Фактологічні дані і висновки, сформульовані в дослідженні, можливо застосовувати в педагогічному процесі закладів мистецтв як в науково-методичному плані, так і в практичному курсі диригування. Матеріал дисертаційного дослідження може бути використаний і для концептуальної перебудови системи підготовки молодих диригентів. Це стосується як змісту художньо-освітньої практики, так і форм, методів навчання мистецтву диригування. Висновки і положення роботи можуть стати основою для подальших комплексних досліджень у сфері диригентсько-хорового виконавства.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С.Макаренка (Суми, 2016 – 2020) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. *міжнародних*: «Сучасна мистецька освіта» (Київ, 2018 – 2019), « Неперервна педагогічна освіта ХХІ століття: досвід, інновації, тенденції (Київ, 2018), «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку (Ніжин, 2019), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020), «Іноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» (Суми, 2019); *всеукраїнських*: «Ювілейна палітра 2017» (Суми, 2017).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 6 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статтях у фахових виданнях України, 1 – міжнародному; 2 – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (214 найменувань), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 178 сторінок, основний текст викладено на 158 сторінках.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ

ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Теоретичний аналіз диригентського мистецтва

Визначення та обґрунтування змісту наукових понять та їх дефініцій є необхідною умовою наукових досліджень. Спираючись на думку французького філософа Р. Декарта зазначимо, що визначивши сутність термінів, можна усунути велику кількість помилок. Розбіжності у термінологічній базі позбавляє будь-яку концепцію наукової обґрунтованості та в кінцевому рахунку заважає визначити послідовність та чіткість практичної складової. Однак, неточне або багатозначне вживання усталених фахових понять та термінів також не дає їх єдиного розуміння. Візьмемо, наприклад, назви двох робіт відомих авторів: Л. Гінзбург. Диригентське виконавство [46]; Л. Сідельніков. Симфонічне виконавство [175]. Мова в обох книгах йде про диригентів оркестру, їх спільної художньої діяльності. Але поняття «диригентське виконавство», хоча і визначає колективну форму творчості, проте й висвітлює смисловий акцент діяльності диригента, як передумову досягнення спільного з творчим колективом (оркестром / хором) художнього результату.

Поняття ж «симфонічне виконавство», «хорове виконавство», «оркестрове виконавство» у більшості випадків розкриває диригентську діяльність в контексті керівництва творчим колективом. Однак таких явних зміщень смислових акцентів у змісті досліджуваного явища в зазначених вище книгах ми не знаходимо. Отже, диригентсько-хорове виконавство – поняття, що відбиває діалектичний сенс творчого взаємодії диригента та творчого колективу та зв'язок означених двох виконавських компонентів (диригент – хор).

Ми погоджуємося з висловом Л. Когана, який справедливо зазначає, що розвиток науки стимулює потребу в уточненні її понять, визначень, теорій та напрямків з метою їх обґрунтування, конкретизації та надання їм більшої строгості, точності, однозначності» [86, с. 36]. З іншого боку, упереджена та спеціальна конкретизація термінів сприяє розвитку самої науки. Відносно науки про мистецтво, то ще в 50-і роки ХХ століття відомий музикознавець В. Цуккерман відзначав «розрізненість» мистецтвознавчої термінологічної бази [194]. Ми переконані, що порушена проблема науковцем стосується і диригентського поняттєвого апарату, на недосконалість якої звертали увагу музикознавець Є. Назайкінський та автори книг про диригентське мистецтво М. Канерштейн, О. Поляков, Л. Сідельніков та ін.

Дійсно, необхідна ретельно розроблена струнка система поняттєвого апарату диригентсько-виконавського мистецтва. При цьому важливо закріпити за кожним терміном конкретне, більш певне значення, уточнити межі сфери дії кожного з них, розкрити ієрархічну взаємозалежність між ними. Першим кроком на шляху до поставленої цілі має стати виявлення серед споріднених, часом однокореневих понять центрального, пов'язаного з найвищим рівнем узагальнення. Спробуємо дослідити ієрархічний ланцюжок наступних понять: «диригентсько-виконавське мистецтво» / «диригентсько-хорове мистецтво» / «диригентсько-хорове виконавство». зрозуміло, що перше поняття набагато ширше другого, але яким чином співвідносяться друге і третє поняття? Для того, щоб надати відповідь на поставлене запитання слід розібратися в самих термінах «мистецтво» і «виконавство».

Відомо, що термін «Мистецтво» є естетичною категорією, що позначає визначає художні явища взагалі. Термін «виконавство» визначає тимчасовий, динамічний характер означеного явища (на відміну від просторових, статичних видів мистецтв). «Виконавські види мистецтва» – поняття, що об'єднує обидва попередні значення і характеризує мистецтво

як художнє процесуальне явище з усіма його специфічними елементами. Проблема, однак, у тому, що названі базові категорії ми застосовуємо не просто до музики як тимчасового виду мистецтва, а конкретно до диригентсько-хорової практики. І в цьому сенсі виникає питання про співвідношення понять «диригентське мистецтво» і «мистецтво диригування», які часто музикознавцями розглядаються як синоніми.

«Диригентський мистецтво», по суті є дефініцією, або скороченим варіантом поняття «диригентсько-виконавське мистецтво». Означений термін включає в себе дві сторони – музично-виконавську та диригентську, (управлінську). Інша справа – «мистецтво диригування», хоча і в цьому випадку кінцевою потенційною метою диригентських дій є управлінське забезпечення колективного музичного виконавства, проте смисловий акцент явно зміщується на мистецтво управління виконавством. Таким чином, можемо зазначити, що відмінностями між поняттями «мистецтво диригування» та «диригентське мистецтво» такі ж самі, які спостерігаємо між виконавською технікою і музичним виконавством.

Виникають питання: Чи враховується означена різниця в науковій літературі? Чи можна вкладати один і той же зміст у поняття «мистецтво» стосовно психофізіологічного процесу диригування та інструментальної гри? Наведемо приклади: Н. Аносов. Про мистецтво диригування [2, с.24-31]; Г. Нейгауза. Про мистецтво фортепіанної гри [46].

Але мистецтво (майстерність) фортепіанної гри не є власне мистецтвом (це – виконавська техніка), на відміну від виразно-пластичного мистецтва диригування (особливого, своєрідного, але мистецтва, а не просто техніки). Ототожнення цих понять пов'язане з тим, що диригентсько-виконавське та інструментальне мистецтво зазвичай розглядаються в одному полі явищ, тим самим нівелюється їх принципова специфіка. Однак в порівнянні з інструментальною природою техніки диригування явно інша, а саме – художньо-соціальна.

Щоб визначитись з приводу зазначеного питання, необхідно проаналізувати ще один ланцюжок більш загальних понять: «ремесло» – «техніка» – «майстерність» – «мистецтво». Для прикладу також наведемо відповідні назви робіт відомих авторів: В. Фуртвенглер. Про диригентське ремесло [188, с. 146–151]; І. Мусін. Техніка диригування [124]; Г. Коган. Біля воріт майстерності [87].

Зазначимо, що в основі будь-якого виду мистецтва лежить ремесло художника. Ремесло є технологія будь-художньої професії, яка підлягає аналізу і узагальненню, регламентації і систематизації. Мова йде про типові закономірності і правила, що властиві передусім однорідним художнім явищам. Ремесло можна охарактеризувати як сукупність всіх професійних навичок і вмінь, необхідних для конкретного виду мистецтва, які базуються на спеціальних знаннях. За визначенням диригента Ф. Мансурова, «ремесло – це основа, на якій ґрунтується справжня творчість» [95, с. 11]. Духовний початок у мистецтві може бути переданий тільки через ремесло, що безумовно стосується й диригування. Однак ремесло без внутрішнього відчуття емоційно-художнього змісту музики і в диригентському мистецтві є абсолютний дилетантизм, ремісництво.

Поняття «ремесло» набагато ширше поняття «техніка». Якщо ремесло – узагальнююче поняття, то техніка – більш вузьке поняття, яке включає в себе комплекс спеціальних конкретних навичок і умінь (мануальна техніка, техніка роботи над хоровою партитурою, техніка репетиційної роботи з хором тощо). Навички та вміння виявляються у специфічних технічних прийомах. Сукупність конкретних рухових прийомів та досягнення художньої мети становлять основу виконавської техніки. Таким чином, ремесло диригентської професії проявляється в різних видах техніки. Основою мануальної техніки є спеціальні рухові навички та вміння, що відбиваються в конкретних технічних прийомах.

Порушуючи проблему диригентської техніки, необхідно відразу ж підкреслити її специфічність. Якщо техніка музиканта-інструменталіста

фізично стикається зі звуковідтворювальною механікою інструмента, то диригентська техніка дистанційно впливає на звуковідтворювальний соціальний «організм» – колектив хору. Американський диригент Л. Самінський ще на початку ХХ століття зазначив, що техніка диригування є досить складним комплексом, яка поєднує технічні засоби, властиві виконавському мистецтву різних видів [161, с. 80]. Дійсно, з естетичних позицій диригування як мистецтво управління хором займає фактично проміжне положення між інструментально-виконавською технікою і вільним мистецтвом пластичного руху. З одного боку, диригування безпосередньо не стикається з джерелом звучання – хором, що розкриває відносно вільну поведінку в процесі рухово-художнього втілення виконуваної музики. З іншого, – свобода диригування обмежена рамками своєї основної мети – управлінням хором виконавством.

Будь-яка виконавська техніка передбачає подолання фізіології руху і вихід на художній результат. Але мистецтво не зводиться лише до точної техніки, хоча сама техніка повинна бути досконалою. У цьому сенсі констатуємо, що не буває загальної, універсальної техніки, в тому числі й диригентської. Як зауважив диригент балету Ю. Файер, не існує будь-яких норм і законів диригування, за винятком суто технічних правил [185, с.448]. Позиція диригента підтверджується як висловлюванням І. Стравінського: «Техніка – це творчість, і тому вона кожного разу розкривається по-новому» [174, с. 232].

Техніка і мистецтво знаходяться в нерозривному діалектичному взаємозв'язку. Ми погоджуємося з висловом Г. Нейгауза, який зазначив, що слово «техніка» в перекладі з грецького означає «мистецтво». Автор зауважив, що будь-яке вдосконалення техніки, – є удосконаленням самого мистецтва [46, с. 12–13]. Досконала техніка, в тому числі й художня діяльність, визначається поняттям «майстерність». Не випадково існує такий термін, як «технічна майстерність». Майстер – це людина, що досконало володіє всіма необхідними видами техніки, тобто ремеслом своєї професії.

Майстерність – вища техніка, тобто майстерність – це найвищий рівень професійних навичок і вмінь.

Поняття «майстерність» характеризує якісний стан техніки, по суті – її найвищу ступінь. Але звертаємо увагу, що й технічна майстерність сама по собі ще не гарантує народження мистецтва. По-перше, воно повинно бути направлено на створення цього мистецтва. По-друге, іншим важливим його атрибутом є талант. У процесі аналізу технічної майстерності, І. Стравінський стверджував, що до певної межі техніка і талант – одне і те ж [174, с. 233]. У цьому афористичному формулюванні важливо звернути увагу на наступне: звичайно, талант не зводиться до техніці, але без таланту марна й технічна майстерність. Один з провідних вітчизняних естетиків Г. Каган зазначив, що поза зв'язком з талантом найвища майстерність безсило, вона здатна лише підмінити художню творчість суто ремісничим конструюванням [97, с. 445].

Все вище зазначене відноситься і до диригентської професії. Правда, гармонічне співвідношення технічної майстерності і художнього таланту можливо тільки в ідеалі. Отже, технічна майстерність при певних умовах є творцем мистецтва. Матеріальна форма художнього твору являє собою сукупність виразних елементів, організованих за законами даного виду мистецтва. За функцію організатора відповідає ремесло художника – його конкретні технічні навички та вміння (в контексті відповідних знань і таланті). Але саме техніка художника здатна точно організувати формотворчі виразні елементи (засоби мистецтва) відповідно до законів цього мистецтва і досягти, тим самим, художньої мети – створити або відтворити твір мистецтва. Отже, технічна майстерність є вміння, спрямованні на оптимальну матеріалізацію форми художнього твору. Дії художника за відповідною організацією виразних елементів спрямовані на розкриття продуманого художнього задуму, тобто ідеального змісту потенційного твору мистецтва.

Іншими словами, буття досконалої форми мистецтва зумовлюється його глибоким художнім змістом, а технічна майстерність митця цю форму матеріалізує. Всі ці, що здаються сьогодні очевидними істинами ще в 60-ті – 70-ті роки були предметом гострої полеміки в мистецтвознавстві (наприклад, між Ю. Кремльовим, В. Вансловим – з одного боку, і А. Сохором – з іншого). Однак поняття «майстерність» до сих пір досить часто і необґрунтовано ототожнюється з поняттям «мистецтво». Справа тут не в тому, що слово «мистецтво» в українській мові зазвичай використовується в двох різних значеннях (як «майстерність», «вміння» і як «художня творчість»). Звичайно, художня творчість (мистецтво) неминуче включає в себе поняття «майстерність», але не всяка технічна майстерність передбачає своєю кінцевою метою мистецтво (наприклад, в спорті). Але навіть якщо майстерність націлене на створення (відтворення) мистецтва – це не тотожні поняття. Майстерність в принципі не може бути мистецтвом, тобто художньою творчістю. Воно є досконалий технічний засіб творчості, але не сам художній результат, хоча у виконавському мистецтві процес творчості і художній продукт збігаються в часі.

В музикознавстві, на жаль, нерідко відбувається смислова підміна понять. Якщо, наприклад, з приводу назви роботи С. Фейнберга «Піанізм як мистецтво» [186] не виникає жодних питань, бо тут очевидний підтекст: «піаністична техніка як майстерність», то в інших випадках все не так однозначно. На наш погляд, назва книги А. Бірмак «Про художню техніку піаніста» [14] носить елемент двозначності. Дійсно, чи можна називати техніку музиканта-інструменталіста художньою? Це означало б визнати за техніку якість мистецтва, перш за все – образність. Але техніка і мистецтво лише дотичні, хоча і взаємообумовлені поняття. Засіб – техніка – навіть на рівні майстерності в музичному виконавстві не тотожні за своєю художньою цілісністю.

Здається, більш вдале словосполучення застосовував в своїх роботах відомий німецький піаніст, педагог і дослідник К. Мартінсен – «Творча

техніка». «Розуміння техніки як функції механічного порядку, на його думку, має змінитися розумінням техніки як функції у найвищому сенсі творчої» [117, с. 14]. При такому вживанні терміна техніка творить, але не ототожнюється з мистецтвом як результатом творчості (хоча в виконавському мистецтві вироблений художній продукт невіддільний від самого творчого акту). Взагалі-то, за великим рахунком, використання в одному контексті понять «виконавська техніка» і «творча техніка» є не що інше, як тавтологія: виконавська техніка в музичному мистецтві (якщо це справжнє мистецтво) в принципі не може бути не творчою. Одне має на увазі інше.

Для чого нам потрібен був такий значний екскурс в термінологічну базу естетичного і музикознавчого порядку? Для того, щоб затвердити, на перший погляд, парадоксальну, але тим не менше важливу тезу, яка безпосередньо відноситься до теми нашого дослідження. Вона полягає в наступному: в музично-виконавському мистецтві є унікальне явище – художня техніка, яка все ж існує; це – мануальна техніка диригента (але не техніка музиканта-інструменталіста).

У художній творчості виконавська техніка завжди і неминуче прагне до відтворення мистецтва. Але яке мистецтво в першу чергу відтворює мануальна майстерність диригента? Відповідь, здавалося б, очевидною – музичне. Л. Маталаєв, автор методичного посібника з диригування, так і писав: «диригентського техника – це безпосереднє відтворення диригентом виконуваної музики за допомогою рухів його рук» [118, с. 11]. Але музику в реальному звучанні відтворює не диригент, а хор. Музичні звуки фізично витягають хорові групи за допомогою специфічної вокально-виконавської техніки. Диригент у прямому сенсі звук не відтворює і в цьому полягає головна, принципова відмінність диригентської техніки від виконавської. Тоді виникає питання: що є диригування? Яка його природа і сутність?

Мануальна технічна майстерність диригента, власне як і техніка будь-якого виду мистецтва, може прямо відтворювати лише те мистецтво, з

виразними засобами якого ця майстерність безпосередньо стикається. У цьому випадку мова поки може йти тільки про мануально-пластичне мистецтво, яке відбиває формо-змістовну суть виконуваної музики. Справжній висновок змушує нас розглядати техніку диригування як носія пластичного мистецтва, оскільки в її основі лежить психофізіологія виразних рухів, яка є художнім засобом міміко-пластичних видів мистецтва.

Музичні звуки сприймаються нашою свідомістю не тільки як фізичне, а й як емоційне явище. Б. Вальтер справедливо зазначив, що «можна образно говорити про тіло і душу музикування» [23, с. 46]. Якщо поняття «музичні звуки» замінити на «виразний рух», то стає очевидним, що «тілом» і «душею» стають диригентські рухи, а також мистецтво диригування в цілому. Мануальна майстерність диригента відповідним чином організує тілесні виразні засоби потенційного пластичного мистецтва, що обумовлюють виконуваною музикою, тим самим реально відтворюючи його матеріальну рухову форму. Але, якщо є форма мистецтва, відповідно й існує ідеальний зміст, носієм якого стає означена форма.

Технологія виразних рухів і пластична форма мануального мистецтва в виконавських діях диригента по суті збігаються, так як фізіологія цих рухів і фізіологічний (тілесний) матеріал даного мистецтва не просто корелюють, а як би знаходяться одна в одній. Ця обставина і дає підставу свідчити про художню техніку диригування.

В означеному процесі можемо спостигати, що об'єкт (мистецтво) і суб'єкт (митець) зливаються воедино. Диригент є одночасно і майстром, і матеріалом пластичного (музичного) мистецтва. Аналогічний феномен, на відміну від техніки і мистецтва музиканта-інструменталіста, ми можемо спостерігати тільки в міміко-пластичних видах мистецтва – танці, пантомімі, а також безсловесної акторської гри, де фізичним матеріалом мистецтва стає сама людина, його тіло (тілесний матеріал), а художнім матеріалом – тілесна пластика (пластичний матеріал). А. Райкін з цього приводу констатував, що «інструмент актора – він сам. Він і скрипаль, і скрипка» [248, с. 436]. Не

менш образно з даного питання висловився К. Станіславський: «Скульптор виливає мрію з бронзи, а артист створює її зі свого тіла» [170, с. 264].

Але, чи може ремісничка техніка так впливати на артистів хору, щоб вони розуміли з напівнатяку художні наміри диригента і слідували їм в своєму виконавстві? Очевидно, що таке завдання під силу тільки мистецтву, у даному випадку – мануально-пластичному, в основі якого лежить художня техніка. Ось чому, як писав В. Фуртвенглер, «навіть найдосвідченіший диригент ніколи не перестає дивуватися тому, з якою неймовірною чутливістю реагує добре хор на його найдрібніші, ледь вловимі рухи» [188, с. 411].

Музичний критик Г. Шохман в одній зі своїх статей зауважив, що якщо бачити головне завдання диригента, яке полягає в передачі хору духовної суті музики, то таке розуміння не тільки передбачає, але навіть вимагає виходу за рамки стандартної мануальної техніки» [199, с. 86]. Ось тільки в яку сферу вимагає виходу техніка диригування, він не уточнює. Тим часом сам процес диригування є різновидом художньої, музично-пластичної діяльності, а не просто рухово-діяльнісним актом, спрямованим на забезпечення виконавського ансамблю в широкому сенсі. Прагматична мета мануально-пластичного мистецтва диригента – це встановлення безсловесної (німої) творчої взаємодії між ним і хором, що визначає управлінсько-інтерпретаційний початок в диригентсько-хоровому виконавстві. Можна сказати і так, що мануальне мистецтво диригування є одна з головних сторін двоєдиної художньої діяльності диригента, що забезпечує його співтворчість з хоровим колективом в процесі спільного музичного виконавства.

Отже стає зрозумілим, що в інструментальному виконавстві техніка музиканта спрямована на відтворення творів мистецтва. Його творча техніка «створює» мистецтво (творчість не є синонімом художності), фізично лише «стикаючись» з цим мистецтвом за допомогою інструменту. У міміко-пластичних видах мистецтва техніка артиста також націлена на створення тих чи інших явищ мистецтва. Але його художня техніка «творить», стаючи

мистецтвом (техніка і мистецтво зовні збігаються), «занутившись» в фізичний матеріал цього мистецтва.

У структурі мануальних дій диригента проглядаються два рівня техніки. Перший рівень техніки диригування націлений на забезпечення колективного виконання твору, регулювання виконавського процесу, тобто на управління технічною стороною виконання музики, що проявляється у тактуванні і ряді допоміжних жестів. Другий рівень техніки націлений на створення мануально-пластичного мистецтва як художній засіб відповідного емоційного впливу на колектив хору з метою управління художньою стороною виконавства – інтерпретації музики.

Техніка диригування першого рівня – реміснична, яка формально не входить в поняття «мануально-пластичне мистецтво», проте пронизує його своїм виразним метроритмічним пульсом та тактувальними рухами. У функціональному плані вона нагадує творчу техніку музиканта-інструменталіста. Техніка другого рівня – художня – входить в поняття «мануально-пластичне мистецтво». Тут техніка мануального мистецтва співвідноситься з самим мануально-пластичним мистецтвом так само, як техніка танцівника. Перший рівень техніки диригування («допоміжна техніка», за термінологією І. Мусіна) на стадії майстерності набуває виразності рухів, але не несе в собі образності музики (виразність і художність – не рівнозначні поняття). Другий рівень техніки («образно-виразна техніка», за його ж термінології) можливий тільки на стадії майстерності і набуває не просто виразності, але й образності мануальних рухів, які мають художньо-образну сутність виконуваної музики.

Отже, цілісність мануального мистецтва диригування передбачає тісний діалектичний взаємозв'язок, взаємообумовленість метроритмічного, тактувального, моторного і художньо-образного, виразного, пластичного початку, що відбивають формо-змістовну сутність музики. Між темпоритмом і почуттям, писав К. Станіславський, існує взаємозалежність, взаємодія [170, с.208]. Німецький диригент Ф. Вейнгартнер зазначив, що якщо почуття або

розум недостатньо сильні, то кінцевим результатом стає «або голе тактування, або вульгарна пристрасть до нюансування» [27, с. 19]. Академік Б. Асаф'єв, розмірковуючи про так званих «диригентів-тактувальників», висловлював думку про те, що в диригентському мистецтві необхідно насамперед інтонувати музику, а не метрономувати її [6, с. 299]. По суті справи він прямо закликав до порозуміння інтерпретаційної суті мануального мистецтва диригування, ставлячи на другий план його техніко-управлінську функцію. Оскільки більшість існуючих навчальних посібників з диригування присвячено фактично тактуванню, нам немає необхідності деталізувати цю сторону диригентського процесу. Тому відразу перейдемо до самої важливої і складної проблеми диригування – мануального мистецтва і художньої техніки.

Численні висловлювання відомих диригентів з даного питання, якщо їх узагальнити, то вони зводяться приблизно до наступного: техніка диригування є засобом досягнення художньої мети і не більше того. Таким чином, розуміючи роль диригента в умінні втілювати свій художній задум в хоровому звучанні, багато авторів в запалі полеміки зводять мануальне мистецтво диригування з його унікальною і багатющою художньо-образною палітрою до традиційного розуміння виконавської техніки, тим самим ставлячи знак рівності між технікою диригування та технікою музиканта-інструменталіста.

Ось як трактував поняття «диригентська техніка» Л. Гінзбург: «техніка – це набута або природжена індивідуальна здатність досконалого і безвідмовного повторення наміченого прийому, дії, професійного або виконавського значення, доведена до рівня автоматизму» [46, с. 230 – 231]. Не вдаючись у суть деяких термінологічних неточностей, зауважимо, що з цього визначення випливає парадоксальний висновок: художня техніка як вищий рівень диригентської майстерності фактично не входить до останнього поняття, оскільки вона, як і техніка в міміко-пластичних видах мистецтва не може зводитися лише до однотипних прийомів, доведених до

рівня автоматизму. Основу такої техніки складає імпровізація, варіативність виразних рухів, а саме образність технічних прийомів, що не підлягають детальній регламентації. Саме тому, констатуємо про складний процес навчання істинному диригуванню, а не просто тактуванню, стандартизованій техніці. В принципі, художню техніку навчити не можна, її можна тільки виховати на високих зразках музики. Як писав Л. Виготський, «навчити творчого акту мистецтва не можна, але це зовсім не означає, що не можна вихователю сприяти його утворенню і появі» [32, с. 247]. У той же час слід зазначити, що виховання художньої техніки диригування можливо тільки через навчання техніці ремісничої.

На нашу думку, суперечливе визначення поняттю «техніка» дав М. Канерштейн. На думку автора, техніка – це «комплекс засобів і прийомів, за допомогою яких диригент впливає на виконавський колектив під час виконання музичного твору» [71, с.10]. Тут, відволікаючись від стилістики викладу, зауважимо, що окремі технічні засоби або прийоми, як і в цілому їх комплекс, не можуть емоційно впливати на музичний колектив (в кращому випадку це буде не просто вплив, а технічна мануальна вказівка, наказ або прохання з одного боку, їх сприйняття і посилене виконання творчим колективом, з іншого). Такий вплив (психіко-емоційний) можливо лише на художньо-образному рівні техніки диригування, що знову-таки не може укладатися в рамки конкретних суто технічних засобів і прийомів. У наведеному визначенні також відсутній найважливіший елемент – варіативність прийомів виконання різноманітних виразних рухів, обумовлених постійно мінливим емоційним станом диригента, постійно змінюваних характером музики.

А. Лазовський визначив техніку диригування як вміння передавати колективу виконавців відомими зовнішніми знаками свої наміри і викликати в них почуття, аналогічні своїм власним [93, с. 84]. Запропоноване автором визначення представляється вельми суперечливим. З нього випливають принаймні три взаємовиключні думки:

- диригування є всього лише вміння, тобто ремесло, техніка, але не художнє явище як носій образності;
- зовнішніми знаками можлива передача тільки технічних намірів, але не художньо-образного задуму диригента;
- передача своїх почуттів колективу виконавців неможлива на основі перших двох положень.

По суті всі наведені вище визначення техніки диригування відносяться лише до її першого рівня – тактуванню, ширше – до допоміжної техніки. Але не будемо занадто суворі до неточностей у формулюваннях відомих диригентів: врешті-решт їх спроби теоретичного осмислення суті мануальної техніки диригування відображають рівень розвитку диригентської науки в 50-ті – 70-ті роки ХХ століття.

На відміну від попередніх авторів, відомий французький диригент Ш. Мюнш писав, що в диригуванні необхідно мати стільки ж «нюансів», різного роду відтінків, скільки їх в самій музиці [125, с. 46]. Таке завдання під силу лише природі виразно-художніх рухів. Таке є тільки в мануальному мистецтві, основу якого складає особлива техніка, націлена на відтворення пластичного образу виконуваної музики. Психіко-емоційний вплив на артистів хору можливий лише через витончену природу образних рухів, що передбачає не просто рухову, а особливу пластичну техніку, за якої неминуче повинен стояти художньо-пластичний таланти диригента.

Чи не відсутністю чи цього таланту, як і відповідної виконавської волі, пояснюються відносно невисокі художні результати диригентської діяльності П. Чайковського, А. Глазуновим і деяких інших видатних, навіть геніальних музикантів? Істинне диригування, відтворюючись в основній прикметі пластичного мистецтва, обумовленого виконуваною музикою, має безмежні можливості емоційно-художнього впливу на артистів хорового колективу саме тому, що це можливості самого мистецтва. До мануального мистецтва диригування необхідно і підходити на рівні мистецтва (службового, прикладного).

Зауважимо, що розуміння диригування як мистецтва було властиво поглядам самих фундаторів сучасного диригентського виконавства. Заповіт Р. Вагнера, який зводився до того, що диригування – це мистецтво, а не ремесло, з тих пір став девізом всієї подальшої практичної діяльності. Першим, хто підхопив ідею Вагнера і чітко зафіксував її на папері, був Ф. Вейнгартнер. Свого часу він зауважив, що Гансу фон Бюлову, ще одному відомому диригенту ми зобов'язані зміцненням і поширенням погляду на диригування як на мистецтво, а не на ремесло [27, с. 167]. На жаль, позиції видатних диригентів-новаторів майже не вплинули на подальший розвиток теорії диригування, яка стала значно відставати від художньої практики. Лише в новий час була зроблена рішуча спроба «навести порядок» в теорії диригування з боку найвідомішого диригента-методиста І. Мусіна. Мова йде про його першу книгу «Техніка диригування», що вийшла в світ в 60-ті роки ХХ століття. Але і І. Мусін остерігся назвати речі своїми іменами: образно-виразна техніка диригування, яку він структурно виділив [124, с. 13] (за нашою термінологією – художня), неминуче несе в собі пластичне мистецтво. Втім, відомий диригент-педагог справедливо зазначив, що «тільки сама музика робить диригування мистецтвом [124, с.351].

В принципі, довести художньо-образну природу диригування нескладно. У кожного мистецтва є свій специфічний об'єкт вираження. Для мистецтва диригування таким об'єктом є музика, яка звучить у свідомості диригента. Більш формально, об'єктом мануального відображення є музика, закодована в умовній знаковій системі – нотному запису (партитурі), яка виступає як щось зовнішнє (об'єкт) по відношенню до диригента (суб'єкту). Здається, ні в кого з фахівців не викликає заперечень теза, згідно з якою диригент мануальними засобами передає творчому колективу насамперед художню інформацію. Але якщо це так, то з нього випливає принаймні два принципових слідства, вже доведених естетами:

- необхідною і невід'ємною якістю художньої інформації є емоційність [86, с. 35];

- засобом вираження художньої інформації може бути тільки художній [86, с. 47].

Явища мистецтва відрізняються від інших, зовні схожих з ними проявів людської діяльності тим, що в своїй основі вони мають художньо-образний зміст. Ми погоджуємося з думкою А. Сохора про те, що там, де немає змісту, способу, там немає і мистецтва [177, с. 167]. На думку естетика Н. Лейзера, саме художній образ і окреслює ту межу, яка відділяє мистецтво від немистецтва і від інших форм суспільної свідомості [95, с. 20]. Далі, в якості прикладу, автором наведено можливості пластичного жесту передавати емоційний стан людини іншим особам і викликати в їхній свідомості відповідні образи-асоціації. Ми поділяємо думку дослідника, який справедливо зазначив, що досить подивитися, на плавні, то на різкі рухи рук диригента, як в нашій свідомості виникне щось предметне або сама музична фраза [95, с. 73]. Найважливіше спостереження і думка Н. Лейзера, по суті стверджує художню природу диригування, яку поділяє І. Мусін. На думку автора, у справжнього диригента, жести в першу чергу передають саме характер музики [124, с. 74].

Поняття «мистецтво» стосовно до диригування все ж вимагає спеціального істотного застереження. З одного боку, диригування є не просто музично-виконавська, а й, за формою, художньо-пластична діяльність, обумовлена музичним мисленням маестро і відповідна статусу мистецтва. З другого боку, мета цієї мануально-пластичної діяльності явно зміщена і трансформована в засіб художнього управління процесуальним мистецтвом – хорової музики. Першою ознакою диригентського управління є ауфтакти–випереджаюче звучання хору. Диригування як творчий процес є явище, прикордонне між управлінням і пластичним мистецтвом – управління через мистецтво. Сама прикордонна область – це не просто «поле» дотичних різнорідних явищ, а особлива сфера, в якій відбувається їх взаємопроникнення і взаємодія один з одним. Аналог цього – художня гімнастика, фігурне катання або спортивні танці на льоду, що проявляють

себе в прикордонній сфері між спортом і мистецтвом. Таким чином, можна стверджувати, що мануальне мистецтво (художня техніка) диригування виступає одночасно як проміжна мета і художній засіб, як художня форма і образний зміст, як художня техніка і пластичне мистецтво, відтворюючи особливий художньо-функціональний феномен, що тяжіє часом до прямо протилежних полюсів і повністю підлеглий задачі обслуговування хорового музичного виконавства. У цьому ми вбачаємо джерело його парадоксів в реальній практиці.

Як найближча мета мануальне мистецтво проявляється на стадії попередньої підготовки диригента до концерту (вивчення, осмислення твору, розроблення художньої концепції його виконання, пошук мануально-пластичного еквівалента художньому задуму). З початком репетиційної роботи з хором мануальне мистецтво стає засобом реалізації задуманого диригентом музичного результату – кінцевої мети всієї його художньої діяльності.

По відношенню до суб'єктивного художньому задуму диригента мануальне мистецтво виступає як зовнішня матеріальна форма. По відношенню до артистів хору мануальне мистецтво виступає, перш за все, як ідеальний художній зміст. Це пояснюється тим, що психологічний вплив на виконавців надають не зовнішні графічні лінії диригентського руху, а їх внутрішня емоційна насиченість і експресія, пластика, тобто образна змістовність.

Таким чином, мануальне мистецтво диригування займає фактично перехідний, сполучний, що опосередковує положення між суб'єктивним художнім задумом диригента і об'єктивним, реальним хоровим звучанням, що і зумовлює його двоїну сутність. Звідси виникає особлива складність пізнання мистецтва диригування, яка пояснює множинність суперечливих поглядів і суджень на цей рахунок.

Фізичний збіг художньої техніки і матеріальної форми в міміко-пластичних видах мистецтва, в тому числі і в диригентському, спонукає

провести ряд аналогій. Як для будь-якої художньої форми характерна тенденція до стійкості, стабільності, повторюваності її структур і окремих елементів, що вступає в відоме протиріччя з мінливістю, рухливістю, неповторністю художнього змісту, так і для мануальної художньої техніки характерна тенденція до стійкості, стабільності, повторюваності (перш за все завдяки тактуванню), що вступає в певне протиріччя з мінливістю, рухливістю, неповторністю як самого диригентського художнього задуму, так і реального звучання музики у хорі. Таке діалектичне протиріччя в рамках єдності форми і змісту мистецтва дозволяється, з одного боку, за рахунок індивідуалізації і поновлення традиційної форми під впливом варіативного змісту; з іншого, типізації змісту, виявлення в ньому моментів, що відповідають стійким рисам форми. Щось аналогічне можна сказати і щодо мануальної художньої техніки, яка, з одного боку, в процесі творчої взаємодії диригента з хором постійно індивідуалізується і оновлюється завдяки варіативності образних рухів, підкоряючись до певної міри рухомому художньому задуму маестро; з іншого, через тактувальний початок реально проходить хоровий виконавський процес, підкреслюючи типові риси музики

Отже, феномен диригування включає в себе сферу як «чистого» технічного ремесла, так і, переважно, сферу своєрідного пластичного мистецтва. Тактування і допоміжні жести диригента обслуговують організаційно-технічну сторону хорового виконавства. Художня техніка диригента виступає в якості інтерпретаційного засобу управління хоровим виконавством. У структурному відношенні мистецтво диригування є дворівневою, діалектично взаємопов'язаною художньо-технічною освітою, яка спрямована на створення ідеального художнього задуму диригента в реальному звучанні хору.

І. Маркевич у статті «Мистецтво диригування у наш час» відзначив, що диригування хором є в один і той же час мистецтво, наука і управління [116, с. 116]. Висловлення явно перегукується з відомим афоризмом з іншої сфери

– інтелектуально-ігрової діяльності людини. Таке парадоксальне, на перший погляд, розуміння диригування не випадкове. На жаль, відомий диригент і педагог не розкрив свою ідею, хоча в ній і закладений геніальний підхід.

Дійсно, диригування є управління, – аксіома, що не викликає жодних сумнівів: на будь-якій афіші зазначається ім'я диригента, під чийм керівництвом хор виконує програму. Усвідомлення диригування як мистецтва вже вимагає серйозної аргументації, адже зазвичай пишеться лише про техніку диригування. Виходячи із твердження, що диригування є ще й наукою, взагалі сприймається як метафора в переносному сенсі. Але якщо під поняттям «наука» ми будемо мати на увазі наукові основи побудови мануальної моделі мислення звучання музики, то під поняттям «мистецтво» – мануально-пластичне (пантомімічне), функціональне (прикладне) мистецтво, а у зміст поняття «управління» вкладатимемо художньо-інтерпретаційну сутність цього своєрідного мистецтва (моделі музики), то теорія диригування починає набувати досить чіткі контексти і доводиться лише дивуватися прозорливості видатного французького диригента.

1.2. Художньо-естетичні основи диригентського мистецтва

Висновок про те, що художня техніка диригента є носієм мануально-пластичної образності, обумовленої виконуваною музикою, наводить на думку про доцільність проведення порівняльного аналізу диригування з такими суміжними видами мистецтв, як хореографія і акторське мистецтво. Завдання полягає у виявленні загального і специфічного в кожній парі названих художніх явищ. Виявляючи схожість ряду найважливіших ознак, перш за все – виразних рухів і акторської майстерності, можна, тим самим, виділити їх загальні властивості, що дозволяють краще зрозуміти природу, сутність і специфіку досліджуваного явища – мистецтва диригування. В остаточному підсумку важливо визначити художньо естетичні засади мануального мистецтва диригування, як і диригентсько-оркестрового

виконавства в цілому. Тільки відповівши на питання, що таке диригування і яка його естетична база, можливо рухатись далі у вивченні найважливіших його сторін. Прикладом тут може служити блискучий порівняльний аналіз музичної і словесної мови, проведений Б. Асаф'євим у відомій праці «Музична форма як процес» [6], а також в роботі «Мовна інтонація» [7].

Про необхідність подолання вузькопрофесійного підходу в дослідженні конкретних видів художньої творчості в останні десятиліття говорили багато естетиків та мистецтвознавців. А. Сохор був переконаний в тому, що наука неможлива без зіставлень. Завдання вченого – це відшукування відмінностей і подібності в різному [176, с. 122]. Відомий піаніст, педагог і музикознавець Г. Коган також був впевнений в тому, що справжнього вченого відрізняє вміння зіставляти іноді навіть дуже далекі явища і з цих зіставлень витягувати нові істини [87, с. 159]. Такий підхід, безсумнівно, плідний і у вивченні диригентсько-виконавського мистецтва – найскладнішого феномена, унікального мистецького явища.

Правомірність зіставлення мистецтва диригування з хореографією і акторським мистецтвом обумовлена тим, що останнє відносяться, по-перше, до просторово-часових мистецтв; по-друге, – до виконавської діяльності. Аналогічні сутнісні характеристики притаманні і мануально-художньому процесу, правда, з тією лише істотною різницею, що пластичне мистецтво диригента є посередником між художнім задумом і сприйняттям хору. Подібні важливі характеристики мистецтва диригування, хореографії та акторської мистецтва об'єднують їх в принципі і дозволяють розглядати в одному ряду явищ. Зрештою, у диригента, балерини (танцівника) і у актора (актриси) – один загальний «знаменник», який визначається ємним поняттям «артистизм».

Танець, як і диригування, ніколи не існує поза музики. Правда, джерелом диригентських художньо-образних рухів є музика, зміст якої звучить у свідомості диригента; джерелом же хореографічних рухів є реально музика, яка і породжує танцювально-пластичні образи. Більш того, диригент

випереджаючими діями (ауфтаки) управляє музикою, що виконується хором; танцюрист ж (балерина) підпорядковується їй, синхронізуючи свої виразні рухи з музичним процесом.

Танець і музику, з одного боку, об'єднує спільна метро ритмічна організація; з іншого, – здатність найсильнішого і безпосереднього емоційного впливу на глядачів та слухачів. Це пояснюється тим, що між танцем і музикою існує історично обумовлений генетичний зв'язок, їх загальні якості були народжені ще древнім синкретичним мистецтвом. Тому, коли на певному історичному етапі постало питання про виразно-художнє управління хоровим виконавством, то пластичні рухи хореографії були інтуїтивно затребувані в якості основного виразного засобу майбутнього мануального мистецтва диригування.

М. Чехов якось висловив думку про те, що будь-яке мистецтво намагається бути схожим на музику. Танцю, художнім засобом якого є пластичні, виразно-ритмічні рухи, це вдається, мабуть, краще за все. Але диригування також засновано на виразності ритмічного руху і його пластики. Відомі психологи А. Ковальов і В. М'ясищев підкреслюють, що між диригентською і танцювальною моторно-експресивною діяльністю існує глибокий зв'язок [89, с. 285]. Виразно-руховий ритмічний настрій, підвищений емоційно-пластичний тонус – найхарактерніші риси як мануального мистецтва диригента, так і хореографічного мистецтва танцюриста.

Отже, можна констатувати: сутнісна спільність диригування і хореографії проявляється в їхніх чудових можливостях пластичного вираження музики. Дійсно, у виразних рухах – витoki образної природи будь-якого міміко-пластичного мистецтва, в тому числі і диригування. Якщо Б. Асаф'єв взяв за одиницю змістовності в музиці інтонацію, то смисловою одиницею в пластичних видах мистецтв є виразний жест. Жест в широкому сенсі слова притаманний, з одного боку, танцю, хореографії, а з іншого, – мануальному мистецтву диригування. Констатуємо, що у диригуванні та

хореографії є загальні виразні засоби, а головне – сам художній матеріал у вигляді тілесної пластики. Іншими словами, мануальне мистецтво диригування засноване на художньому матеріалі (пластиці) і виразних засобах (рухах, жестах) міміці пластичних видів мистецтв, що характерно й мистецтву хореографії.

У хореографії, як і в диригуванні, музично-виразна пластика виникає з реальних життєвих рухів, яка гранично узагальнюється і організовується за законами ритму (метро-ритму). Якщо, образно кажучи, хореографія створила за свою багатовікову історію мову «пластичної поезії», то мануальне мистецтво диригування за короткий термін створило свій не менш виразну мову принаймні «пластичної прози». Відомий балетмейстер М. Фокін зазначив, що «танець відноситься до життєвого жесту так само, як і поезія до прози» [187, с. 349]. Умовно кажучи (за аналогією), мануальне мистецтво диригування відноситься до побутової жестикуляції приблизно так само, як і художня проза до прозової мови. Музику і танець, як і мистецтво диригування, споріднює найвища ступінь узагальненості відтвореного художнього образу. У музичній і балетній класиці цінується, перш за все, художньо смислова, емоційно-психологічна змістовність. Відоме висловлювання Г. Павлової про те, що вона завжди прагнула підпорядкувати фізичний початок танцю духовному. При цьому художній образ в танці, як і в музиці, стає гранично абстрагованим. А. Дункан колись виконувала не просто танці, а виявляла через виразні рухи, жести і пози характер музики навіть такого максимально відстороненого жанру, як «чиста» симфонія. Цілком природно, що в результаті народився новий жанр балету – «хореографічна симфонія» або «балет-симфонія» (на противагу «драм-балету»). І те, і інше мистецтво використовує свій конкретну, але завжди узагальнену, асоціативну мову, глибоко емоційну за своєю природою. Не випадково ці ж характеристики притаманні і диригуванню.

Звичайно, характер узагальнень в музиці і танці, як і в мистецтві диригування, різний. Вдало висловився на цей рахунок відомий хореограф

М. Габович: «Перший (образ), розрахований на слухове сприйняття, не боїться видовищної неясності, другий, – вимагає конкретної зорової визначеності» [47]. Зрозуміло, що художні закони пластичних видів мистецтв повністю не співпадають і не можуть збігатися з законами музичного мистецтва. Хореографічний і мануально-диригентський образи не можуть бути простими конструктами.. У той же час музична і хореографічна, а за аналогією і диригентська мови за своїми структурними закономірностями дуже близькі один до одного, що обумовлено тривалим синкретичним розвитком обох вищеназваних мистецтв. Ф. Лопухов справедливо зазначив, що рух і музика, будучи пов'язані між собою ритмом, утворюють два основних елементи хореографічного мистецтва [102, с. 47-48]. У підсумку можна сказати, що танець і диригування тісно пов'язані з музикою як в емоційно-змістовному, так і в ритмо-структурному аспектах.

Диригентський образ істотно відрізняється від хореографічного саме в структурному відношенні. Рухи диригента, виконуючи управлінську функцію, цілком конкретно і виразно виражають музику по ряду її найважливіших формотворчих параметрів – метру, ритму, темпу. Що ж стосується танцю, то тут все трохи інакше. Відомий балетмейстер П. Карп зазначив, що хореографія не тільки надихається музикою, але, супроводжуючись нею, збігається з нею в тій чи іншій мірі за будовою, композицією та ритмом [76, с. 68]. Стає зрозуміло два моменти: музика супроводжує хореографію і структурно збігається з нею лише в тій чи іншій мірі. Дійсно, танець знаходиться в різному ставленні до трьох тимчасових характеристик музики – метру, ритму і темпу. Якщо темп має для танцю абсолютне значення, а метр дає лише основу тимчасової організації танцю, то в сфері ритму співвідношення музики і танцю найбільш вільне.

Якщо танець прагне, перш за все, до гранично узагальненого вираження суті художнього образу – змісту музики, при цьому залишаючи за собою право «свободи» вираження елементів її звукової форми, то диригування в рівній мірі прямує до відносно точного відтворення як

сутності змісту, так і основних формотворчих засобів музики. І в цьому сенсі воно стає її художньої моделлю, тобто образно-змістовим і структурно-композиційним аналогом музики. В результаті мануальне мистецтво диригування втілює в собі лише окремі змістовні риси, властивості, сторони музичного образу. Інтенаційна відповідність музики і пластики танцю теж ніколи не буває повною, вона лише часткова, в результаті чого в хореографії до однієї і тієї ж музиці може бути складено незліченну кількість варіантів танцювальних рухів. У мистецтві диригування діапазон можливих варіантів виразних рухів різко скорочується через підпорядкованість останніх системі тактування, більшому і точному виявленню елементів звукової форми музики. Але і тут він досить широкий, щоб проявити художньо-пластичну і, як наслідок, музичну індивідуальність диригента. І все ж арсенал виразно-пластичних засобів диригування значно обмежений їх функціональністю; вони неминуче трансформовані і, певною мірою, уніфіковані. С. Казачков справедливо зазначав, що, жестовий матеріал, що використовується диригентом і балериною, часто черпається з одного джерела, але його застосування, способи опосередкування і спрямованість глибоко різні [73, с. 18].

В цілому ж, при зіставленні двоїчної (технічної і художньої) структури диригування з моноструктури танцю, звертає на себе увагу відсутність в останньому чисто технічних рухів. На відміну від диригування, техніка танцю цілком і повністю підпорядкована виявленню пластичного образу як кінцевої художньої мети. У диригентському ж мистецтві інша мета, а значить, і інші завдання. Головне у цьому процесі – управління хоровим виконавством, що передбачає специфічну технологію, часом не пов'язану з образністю. Управління технічною стороною виконання музики (тактування) найчастіше вступає в протиріччя з необхідністю створення мануально-пластичного образу як фактором управління художньої стороною хорового виконавства. Обидва ці процеси в мистецтві диригування йдуть одночасно, переплітаючись у діалектичній єдності.

Оригінально назвав одну із частин своєї книги «Шляхи балетмейстера» Ф. Лопухов: «Танці близькі музиці, на музику, під музику і в музиці», підкреслюючи ступінь їх музикальності. Принцип постановки танців «в музиці», писав він, це хореографія майбутнього, вже пробиває собі шлях [102, с. 65]. Однак видатний балетмейстер не без підстав зауважив, що, прагнучи до постановок танцю «в музиці», можна механізувати їх, виконуючи одні лише тривалості і швидкості нотного запису [102, с. 93]. Побоювання Ф. Лопухова з приводу можливої бездуховності танцю на кшталт проблеми «сухого» тактування «диспетчерської» вправності диригента, ігнорує образну сутність мануального мистецтва диригування. На цей рахунок видатний режисер сучасності Б. Покровський із сарказмом зазначив, що диригенти, які існують поруч з музикою, здійснюють управління нею як візник, у якого кінь і без того знає, куди і як бігти, де згорнути і де зупинитися [200, с. 49 – 50]. Ф. Лопухов переконаний в тому, що виконати рухи «вмираючого лебедя» може будь-яка артистка балету, але створити його образ дано небагатьом [102, с. 184]. Як і в хореографічному мистецтві, справжня техніка диригування далека від механічних, безглузких рухів. При цьому точність рухів зовсім не суперечить їх виразності. У зв'язку з цим С. Казачков висловив думку про те, що диригентська техніка повинна бути не менше відточена, ніж співоча і ігрова, і не менш пластична, ніж техніка балерини [73, с. 18]. «Диригування музикою» можна позначити як основу диригентської професії, нескінченно далекій від простого відбивання такту і примітивного показу вступів хорових голосів.

Підводячи підсумок порівняльного аналізу мистецтва диригування і хореографії, можна сформулювати наступні основні положення:

1. Джерелом диригентських рухів є музика, яка звучить у свідомості диригента та є їхнім джерелом. Мистецтво диригування «розміщується» між проектом і реальним звучанням музики, будучи своєрідним посередником між диригентом і хором, які реалізують художній задум першого. На відміну від танцювальних рухів, диригентські рухи передують реальному музичному

звучанню, упереджають його, тим самим обумовлюючи відповідний характер виконуваної хором музики. Умовно кажучи, диригування є «дзеркальне відпрацьована» хореографії, а між ними знаходиться «жива» музика.

2. Мануальне мистецтво диригування засноване на художньому матеріалі (тілесної пластики) і художніх засобах (виразні рухи) міміко-пластичних видів мистецтв, перш за все, хореографії. Диригування, як і хореографія, прямо і безпосередньо пов'язане з музикою в емоційно-змістовному і ритмо-структурному аспектах. Але, якщо диригентське мистецтво являє собою єдиний, нерозривний музично-пластичний процес розвитку художнього образу, то хореографія передбачає два паралельні процеси формоутворення – пластичний і музичний. Будучи підлеглим мистецтву музиці, диригування, як і танець, відтворює відповідний художній образ найвищого ступеня абстракції.

3. Мистецтво диригування є відносно точна мануальна модель музики з боку її змісту і форми; танець є вільним, зразковим художньо-образним і структурно-композиційним аналогом музики. Художньо-пластичні образи однієї і тієї ж музики, відтворювані диригентом і балериною (танцівником), – це принципово різні явища мистецтва і кожне з них суворо дотримується своїх професійних законів. Останні у чомусь збігаються, перетинаються, а десь серйозно розходяться і навіть протистоять. В основі цих відмінностей знаходяться різні цілі диригування як мистецтва управління хоровим виконавством і хореографії як виду мистецтва.

Розглядаючи природу виразних рухів міміко-пластичних мистецтв, не можна не звернути увагу на їх емоційність. Це найважливіша якість рухів прямо і безпосередньо пов'язана із внутрішньою схвильованістю артиста – диригента або танцівника, який втілює в своєму мистецтві абстрактний музичний образ або музичний образ конкретного героя. Тут ми торкаємося проблем мистецтва перевтілення, які найкраще розкривати на прикладі акторської майстерності. Так зване мистецтво перевтілення творчого стану артиста – головне, що ріднить професії диригента і актора.

На думку К. Станіславського, творчість є повна совокупність всієї духовної і фізичної природи. «Вона захоплює не тільки зір і слух, але всі п'ять почуттів людини. Вона консолідує тіло, думки, розум, волю, почуття, пам'ять, а також уяву» [170, с. 378]. Звернемо увагу на те, що в цьому універсальному формулюванні художньої творчості відомий режисер підкреслював повну гармонію духовного і тілесного, настільки важливу і в розумінні мистецтва диригування. У статті Г. Крісті у «Театральній енциклопедії», що розкриває суть системи К. Станіславського, в число основних елементів творчості відноситься м'язова свобода, почуття ритму, пам'ять на відчуття, логічність дій, здатність до взаємодії [133]. Все сказане застосовано і до диригентсько-виконавського мистецтва. Значить, між усіма процесуальними мистецтвами існує якийсь загальний естетичний зв'язок, що дозволяє краще зрозуміти одне в порівнянні з іншим, переносити ряд естетичних принципів з одного виду мистецтва на інше.

Про необхідність поширення системи К. Станіславського на музично-вертикальне виконавство, як і інші види тимчасових мистецтв, говорив ще М. Чехов. Він стверджував, що дана система – це теорія творчості, корисна будь-якому артисту. У відомого актора в цьому відношенні виявилось чимало послідовників. На початку 50-х років ХХ століття викладач Одеської музичної школи ім. П. Столярського А. Векслер відзначав, що повна розробка принципів К. Станіславського стосовно музичного мистецтва вимагає спеціальних наукових досліджень і перевірки на практичному досвіді [28, с. 71]. В. Петрушін, автор однієї з книг по музичну психологію, кажучи про музично-виконавську діяльність, з усією рішучістю заявляє, що тут на повний зріст постає проблема сценічного артистизму і акторського перевтілення [139, с. 15]. На його думку, виконавці повинні вміти, подібно акторам драматичного театру, перевтілюватися в героїв створюваних ними образів, навіть якщо ці образи не відрізняються наочною конкретністю, як це відбувається в інструментальній музиці [139, с. 97]. Австрійський диригент К. Кан-Шпейер в своєму «Посібнику з диригування» зробив далекоглядний

висновок: «Є всі підстави вважати, що результати, отримані на досвіді акторської творчості, можна без сумніві застосувати і до диригента [74, с. 284]. До схожих думок про акторську сутність професії диригента підійшов і О.Клемперер, який зазначив, що у диригуванні чимало акторства. На його думку, все залежить від особистості диригента. Тут грає роль навіть візуальне враження [91, с. 107]. Б. Вальтер був упевнений в тому, що шлях перевтілення для музиканта-виконавця той же, що і для актора – безпосередньо від свого «Я» до «іншого» [23, с. 13]. Н. Малько, писав, що в диригуванні є елемент театральної гри, це перший диригент, який зафіксував зв'язок своєї професії з мистецтвом актора. Л. Гінзбург також відзначав, що в мистецтві диригування неминуче виникають елементи акторства [46, с. 135]. Нарешті, К. Кондрашин, вже в педагогічному ракурсі, резонно зауважив, що треба розвивати через міміку акторський початок у студентів, коли вони диригують в класі [90, с. 178]. Ці приклади можна продовжувати і далі.

Диригентське мистецтво неможливо зрозуміти, розглядаючи його ізольовано від артистичних якостей особистості диригента, так як останній управляє не тільки технічною, а й художньою стороною хорового виконавства, що становить основу поняття «інтерпретація». Як актор в драмі або в опері, диригент на концертній естраді дійсно перевтілюється в той чи інший характер музичного образу, тобто живе в світі «пропонованих обставин» (К. Станіславський) музичного твору. Це перевтілення здійснюється на основі художньої уяви, розвиненого почуття музики, «вживання» в музичний образ. Воно пов'язане з особливим чуттєвим переживанням, глибоким і повним «зануренням» в музику, проникненням в її характер, емоційно-образний лад, який постійно змінюється в часі. Саме гостре відчуття музики та вживання в кожен момент виконавського процесу, розуміння її емоційного «тону», художніх особливостей як в цілому, так і в деталях складає істоту професійного перевтілення диригента.

Слід підкреслити, що емоції диригента, як і актора, носять переважно довільний і контрольований характер, адже заздалегідь відома «партитура

почуттів» виконуваної музики. Саме у цьому сенсі сценічні почуття, художні емоції, як відомо, різняться від життєвих, побутових, на що звертав увагу ще Д. Дідро у праці «Парадокс про актора» [53]. С. Волконський зазначив: «Не можу дати кращої ілюстрації цього змішання «льоду і полум'я», як роль диригента» [29, с. 131]. На його думку, чим сильніша пристрасть в диригента, тим більше йому потрібно холодності: пристрасть, щоб відчувати твір, холодність, щоб керувати його виконанням» [29, с. 132]. Порівняємо це із славетним Шаляпінським висловлюванням: «На сцені два Шаляпіна. Один грає, інший контролює» [197, с. 291].

Спільність мистецтва диригування та акторського мистецтва полягає в тому, що вони проявляють себе як «мистецтво внутрішньої і зовнішньої дії» (К. Станіславський). І диригент, і актор повинні не тільки внутрішньо відчувати і переживати відповідний образ, але і зовні втілювати його. Єдність процесу переживання і втілення художнього способу є суттю системи К. Станіславського. Художній образ, на думку М. Кагана, виступає в акторському мистецтві як «виразне перевтілення» [72, с. 59]. «Психологічний грим», за Ф. Шаляпіним, – це мистецтво перевтілення актора. Схожа ситуацію знаходимо в диригентській професії. У диригуванні образ виконуваної музики також виявляється мистецтвом перевтілення, яскравий артистизм диригента, заснований на акторському таланті та технічній майстерності.

Основа мистецтва перевтілення артиста – його внутрішня психотехніка, яка передбачає вміння управляти своїми думками і почуттями, наповнювати їх рухами і жестами. Психологічній техніці диригента досить багато уваги приділяв у своїх наукових роботах Г. Єржемський [58], який фундаментально розробив поняття «диригентська професія». Зовнішня техніка артиста, в тому числі диригента, передбачає вміння керувати своїм тілом, емоційним тонусом, виразними рухами і жестами. Це пластична техніка; вона доступна спостереженню. Емоційний стан диригента, підпорядкований характеру відповідного музичного образу, так чи інакше

проявляється зовні: в його фігурі, виразній позі і міміці, пильному погляді і пластиці рухів.

У художній системі К. Станіславського є два принципи акторської творчості, які в деякій мірі використовуються і в диригуванні - «мистецтво переживання» і «мистецтво вистави». «Мистецтво переживання» вимагає від диригента навмисного відтворення емоцій, що диктуються музикою. Але, як стверджував К. Станіславський, пристрасті не підлягають ні наказу, ні насильству. Тільки натхнення – стан високого творчого підйому дає можливість свідомому відтворенню художніх емоцій, адже сама музика, це найвище емоційне мистецтво, яке цілком тому сприяє. Якщо в «мистецтві переживання» виконувана музика втілюється міміко-пластичними засобами, то «мистецтво уявлення» у диригуванні проявляється як майстерня імітації емоцій без належного внутрішнього переживання музики. Перше спирається на психотехніку, друге – на «чисту» техніку або на «м'язову пам'ять» диригента. У «мистецтві уявлення» останній як би демонструє, являє хору чуттєвий образ музики зовнішніми мануальними засобами, вельми схожими на прояви природних переживань. Так, вираз сили, моці звучання хору зовсім не обов'язково має супроводжуватися серйозною м'язовою напругою диригента. Головне у цьому процесі – створення ілюзії, видимості сили, імітації подолання перешкоди, «опори матеріалу», а це і є образ фізичного зусилля, що співпадає з відчуттям фізичної насиченості звучання, а в кінцевому рахунку – з художнім образом сили і могутності в музиці. Б. Вальтер справедливо зазначив, що у виконавському мистецтві слабка істота може прийняти позу самого Зевса і вважати себе здатним викликати небесний грім [23, с. 101].

Типовим прикладом мистецтва уявлення в диригуванні є думка І. Мусіна. На думку автора саме вміле зображення напруги викличе необхідний (динамічний) ефект навіть при малому жесті або "майже у всіх випадках динамічна вказівка супроводжується відповідною «ілюстрацією» напруги руки [124, с. 165]. Подані положення дослідника цитуємо з його відомої

книги з основ техніки диригування, в якій потійно повертається до викладеної думки. Фактично про те ж писав і К. Ольхов, який доводить проте, що у багатьох випадках диригенту слід не стільки застосовувати фізичне напруження, скільки зіграти його [134, с. 28]. На думку автора, диригент повинен передати необхідну інформацію артистичними, а не натуралістичними засобами [187, с. 29].

Таким чином, диригування як би балансує між «мистецтвом переживання» і «мистецтвом уявлення», проявляючи як щире, справжнє почуття, що відбивається в арсеналі міміці і пластиці, так і жестовій ілюзії чуттєвих переживань у виявленні тих чи інших особливостей розвитку музики. «Мистецтво подання» необхідно відрізнити від примітивного, ремісничого відтворення зовнішньої картини емоцій, яке розкривається в поверхневій ілюстративності диригентського жесту. В останньому випадку диригент-ремісник навіть не намагається попередньо відчутти музичний образ і м'язово запам'ятати його мануально-пластичний еквівалент, щоб потім застосувати в роботі з хором. К. Станіславський іронічно називав такий тип відтворення емоцій «ремеслом наслідування». При цьому емоції відрізняються схематичністю, а жести, міміка – одноманітністю. Головний бич ремісництва – штамп. Рухові трафарети, завчені ремісничі прийоми не можуть відбивати художнє враження, емоційно впливати на артистів хору, викликати в них відповідну музикантську реакцію.

Навряд чи варто серйозно доводити, що при всій спільності диригентської і акторської творчості вони є принципово різними мистецтвами, кожне слід розглядати зі своєю специфікою проявів феномена перетворення. Хорове виконавство ставить перед диригентом ширші вимоги, ніж театр перед актором. Якщо останній виконує на сцені одну конкретну роль, то диригент не може входити в образ лише однієї музичної теми (управляти потрібно всією музичною фактурою). У хоровій музиці виконавець має справу, як правило, зі специфічною, вищою, абстрактною, що динамічно змінюється образністю музичного твору в цілому, а не просто з

його окремими темами (ролями), У цьому сенсі суб'єктивне, спонтанно-емоційне висловлювання Н. Рахліна про те, що виконуючи «Гамлета» чи «Манфреда» П. Чайковського, він ставав мало не таким же, хто сумнівається, як Гамлет, або могутнім, як Манфред [150, с. 89], представляється не тільки спрощеним, але і дещо наївним.

Результатом акторського перевтілення є видимий образ літературного героя. У хоровому виконавстві результатом перевтілення артиста є конкретне чутне звучання – музичний образ. Однак специфіка колективного виконавства вимагає від диригента не тільки внутрішнього, а й зовнішнього перевтілення, адже проміжним результатом його діяльності має бути «видимий» музичний образ, який втілюється мануальними засобами з метою емоційного впливу на хор. Правда, зовнішнє перевтілення диригента, на відміну від актора, в реальній практиці проявляється не настільки явно і конкретно, що багато в чому пов'язано з абстрактною, гранично узагальненою образністю винонуваної музики. Грати роль Гамлета на сцені і відтворювати міміко-пластичними засобами музичний образ, навіяний «мотивами» однойменного літературного першоджерела, – не одне й те ж саме.

Є й інший важливий фактор, який накладає свій відбиток на специфіку перевтілення в диригентській професії. Мова йде про таку особливість творчої діяльності диригента, на відміну від актора, як подвійність артистичної суті першим. Г. Коган підкреслив, що в музичному виконавстві обов'язково виявляються «режисерський» і «акторський» початок артиста [88, с. 54]. У диригента також проявляються якості своєрідного режисера-постановника і артиста-виконавця, який в творчому плані підкоряється першому. А. Лазовський зауважив, що диригент в ідеалі повинен потенційно бути як режисером, так актором [93, с. 83]. Про те, що диригент неминуче поєднує в собі функції режисера і актора, ставлячи «музичну виставу» і одночасно граючи в ньому «головну роль», зазначив К. Ольхов [134, с. 12]. Але диригент, «граючи роль», тобто втілюючи міміко-пластичними засобами

відповідний музичний образ, одночасно керує хоровим виконавством, що вимагає від нього підвищеного раціоналізму й проявів поза художнього початку. В кінцевому результаті уявне диригентське трактування музики ((режисерський художній задум) прагматично реалізується самим диригентом, в хоровій виконавській інтерпретації.

Отже, мистецтво диригента і актора споріднює загальна проблема перевтілення, але з властивою кожному специфікою його прояву. В принципі, спільність цих двох різних професій виходить далеко за позначені рамки. І. Мусін у цьому сенсі рекомендував диригентам знайомитися з працями К. Станіславського, оскільки в них можна почерпнути велику кількість думок, які прямо або побіжно мають відношення до власне художньої майстерності [170, с. 307].

Висновки до першого розділу

Отже, безпосереднім продуктом художньої діяльності диригента є пластичне мистецтво диригування – мануально-образний вираз музики, яка звучить в його свідомості. Цей художній результат, однак, є проміжним, етапним, метою якого стає відтворення художнім засобом (крім технічних хорових засобів) іншого виду мистецтва – музичного. У результаті маємо «мистецтво в мистецтві». Мова йде не просто про мистецтво (майстерність) управління, але про мистецтво (образності) управління художньою стороною хорового виконавства. В основі випереджальних, що впливають на хор та художні дії диригента лежить відомий професійний прийом – ауфтакт. Звичайно, техніка диригування може підніматися до рівня художньої, стаючи носієм пластичного мистецтва, а може залишатися і на рівні ремесла, виконуючи функцію управління лише технічною стороною виконання музики. Все залежить від конкретних виконавських завдань, але головне – від таланту (в тому числі – пластичного) і кваліфікації диригента, його естетичних поглядів на феномен мистецтва диригування. Дійсно, диригент реалізує себе як художник спочатку в мануально-образному мистецтві,

висловлюючи сутнісні риси бажаного звучання музики, а через нього – вже в реальному хоровому звучанні. Тим самим мистецтво диригування набуває відносну самостійність і самоцінність, бо, як писав відомий музикознавець І. Ямпольський, «галузь художніх засобів музиканта-виконавця має відому самостійність і специфікою» [202, с. 583].

Вищенаведені висновки заповнюють одне з «білих плям» науки про диригування, оскільки в традиційних міркуваннях техніка диригування фактично не знаходить собі адекватного пояснення: то диригент як би «грає» на великому музичному «інструменті» – хорі, то він шляхом використання мануальної техніки впливає на музичний колектив тощо.

Проблема сценічного артистизму і творчого перевтілення – одна з центральних в мистецтві диригування і в цьому проявляється спільність диригентської та акторської професій. Художні емоції як диригента, так і актора носять усвідомлений і контрольований характер, що зумовлює створення відповідного зовнішнього міміко-пластичного образу завдяки внутрішній психотехніці артиста. Творче перевтілення як у диригентському, так і в акторському мистецтві здійснюється на основі художньої уяви, чуттєвого переживання, «вживання» у виконуваний образ.

Диригування, спираючись на два фундаментальні принципи акторської творчості, як би балансує між «мистецтвом переживання» і «мистецтвом уявлення», проявляючись як щире, справжнє почуття, так і жестову ілюзію чуттєвих переживань. Перше базується на творчому натхненні артиста, його навмисному відтворенні художніх емоцій, що диктуються музикою. Друге – на художній імітації емоцій без належного внутрішнього переживання музики. В обох випадках мова йде про передачу диригентом художньої інформації хору артистичними, а не натуралістичними засобами.

Специфіка диригентського мистецтва зобов'язує диригента, як і актора, до внутрішнього і зовнішнього перевтілювання, хоча останнє і не вимагає свого конкретного прояву в диригентській практиці. Це пояснюється гранично узагальненою, абстрактною образністю виконуваної музики,

вельми далекій від наочної, конкретної образності акторського мистецтва. Крім того, диригент, на відміну від актора, не тільки «грає роль», тобто втілює міміко-пластичними засобами відповідний музичний образ, а й одночасно керує хоровим виконавством, що вимагає від нього підвищеного раціоналізму.

Раніше цитовані автори – видатні представники диригентського, а також хореографічного (балетного) і акторської (театрального) мистецтва внесли неоціненний вклад в теорію і практику відповідних видів мистецтв. Всі вони були новаторами в своїх областях художньої діяльності. Їхні праці виникли на передовому рубежі знань свого часу, стали фундаментом багатьох напрямків в більш пізніх дослідженнях. З огляду на принципових відмінностях цих мистецтв їх не можна зіставляти формально, просто за подібністю зовнішніх рис. Взаємозв'язок, взаємопроникнення диригування, хореографії, акторського мистецтва; їх загальні виразні засоби і творчі принципи створюють внутрішню органічну цілісність явища, що визначається поняттям художньо-естетичні основи міміко-пластичних видів (різновидів) мистецтв.

За класифікацією М. Кагана, танцювальне і акторське мистецтво, з одного боку, належать до просторово-часових мистецтв; з іншого, – семіотичних – танець, як і музика, є виразне, експресивне мистецтво, а мистецтво актора, в умовній традиційній термінології, – образотворче. Перехідний стан між танцювальним і акторським мистецтвом як форма їх фактичного синтезу є пантоміма. Мануальне мистецтво диригування – художньо-пластична форма музичної діяльності, що вбирає в себе сутнісні риси хореографії та акторської майстерності та за своєю природою наближається саме до пантоміми (пантоміма) – мистецтва дієвого пластичного руху. Але це тема вже для подальшого дослідження.

Основні наукові результати опубліковані в працях [207, 208].

РОЗДІЛ 2

СУТНІСНО-СПЕЦІФІЧНІ РИСИ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

2.1. Психофізіологічний аспект творчо-мисленнєвої діяльності диригента хору

Проблему мислення та розуміння свідомості і самосвідомості постійно розглядають і досліджують різні галузі науки: філософія, фізіологія, кібернетика, психофізіологія, психологія, культурологія тощо. Саме розуміння психофізіології процесу мислення та самоусвідомлення є більш уніфіковане і визнається всіма галузями науки.

Психофізіологія – галузь науки, яка дуже швидко розвивається. Науково-практичні результати психофізіологічних досліджень використовуються надзвичайно широко в самих різноманітних сферах діяльності людського суспільства. Що є цілком закономірним процесом, оскільки погляди щодо розуміння людини як цілісної біопсихосоціальної системи в сучасній науці та суспільстві набули широкого застосування як теоретичній так і практичній діяльності людини і суспільства. Сьогодні психофізіологічної науки характеризується зміщення наукових інтересів від дослідження нейродинамічних основ психіки до вивчення протікання та функціонування процесів та їх емоційний супровід як активної, психічно опосередкованої взаємодії людини зі світом та суспільством [82;83].

Науковців, філософів, мислителів у всі епохи та часи переймалися проблемою, яким чином матеріальне, фізичне, а саме головний мозок, здатний породжувати та розвивати ідеальне, духовне, то б то думки, почуття, потяги до чогось тощо. Через певний час, а саме коли психофізіологія була сформована як галузь науки вище зазначене питання стало одним із ключових та фундаментальних для психофізіологічної науки та було сформульоване як психофізіологічна проблема [82;83].

Психофізіологічна проблема – це проблема що характеризує співвідношення психічної діяльності людини та функціонування головного мозку.

Існували різноманітні підходи до вирішення зазначеної проблеми, які відповідають різним етапам розвитку психофізіологічної науки і суспільства. Перший підхід характеризувався як психофізичний, який включав душу, проявом якої були свідомість та мислення, в загальне уявлення світобудови та її зв'язок з Богом. Так Р. Декарт вважав душу і тіло окремо не залежно одне від одного, що заперечувало взаємодію мозку та психіки. Вчення Декарта отримало назву дуалізм Декарта, сутність якого це наявність двох протилежних початків матеріального і духовного. Іншими словами тіло і душа діють автоматично, що зумовлено їхньою внутрішньою бідовою, але діють узгоджено[83].

Наступним було вчення І. Сеченова, сутність якого полягала в тому що не можна розділяти психічне та фізіологічне, але це різні прояви матерії. Так концепція Сеченова базувалася на таких твердженнях: психічне та фізіологічне є похідним від нервової системи, але характеризуються різним рівнем діяльності головного мозку; внутрішній світ (психічна діяльність) не може бути забезпечений тільки нервовою основою; психічна та нервова діяльність базується на глибокій нервовій спільності; психічна діяльність та її прояви зумовлені організацією нервової системи; поведінка це прояв психічної діяльності [82].

Наукові погляди І. Сеченова знайшли своє продовження та еволюцію у працях І. Павлова. Так психофізіологічна концепція І. Павлова спирається на фізіологічні основи психічної діяльності, тим самим сформувала основу для розуміння самої психічної діяльності та її проявів. Павлов вважав, що в основі психіки лежить фізіологічна діяльність, яка зумовлює її і є детермінованою та віддзеркалює зовнішнє середовище. Психічна діяльність повністю обумовлена фізіологічними процесами, а тим самим є також

детермінованою зовнішнім середовищем, але на багато складніша за фізіологічні процеси, які є фундаментом психіки (82; 137).

У ХХ ст. було ще сформульовано декілька психофізіологічних концепцій, які намагалися вирішити психофізіологічну проблему. Перша концепція дуалістична концепція, яка базується на двох протилежностях – матерія і дух; друга – концепція паралелізму, яка намагається об'єднати матеріалістичний та ідеалістичний підходи; третя – концепція, яка вказує, що людський організм є фундаментом для свідомості [82].

У вітчизняній науці також намагалися вирішити психофізіологічну проблему, що знайшло своє відображення в декількох концепціях.

Сутність однієї із вітчизняної концепції полягає в вислові «психічне є формою руху матерії», ця концепція повністю знімає проблему психічного і тим самим знімає питання самої психофізіологічної проблеми. Інша концепція базується на співвідношенні фізіологічного та психічного як нижчої та високої організації. Наступна вітчизняна концепція вважала, що психічне це певний прояв якостей фізіологічних процесів, які формуються та протікають в головному мозку людини [83, с. 117].

Остання концепція, розв'язання психофізіологічної проблеми базується на теорії функціональних систем П. Анохіна [9, с. 97]. На думку таких вчених, як Б.Ф. Ломова, Є.П. Ільїна, К.В. Судакова, саме теорія функціональних систем створила можливість встановлення взаємовідношень між психологією та фізіологією, а також дала можливість сформулювати загальні принципи діяльності організму в цілому [66; 69].

Спираючись на концепцію функціональних систем, слід вважати, що розв'язання психофізіологічної проблеми базується на співвідношенні фізіологічних та психічних процесів, через поєднання вказаних процесів в єдину систему взаємопов'язаних процесів, що характеризуються специфічністю самого процесу. Таким чином, психічні та фізіологічні процеси по відношенню одне до одного є генералізованим системним процесом [83, с.55].

Розквіт сучасної психофізіології є початок 60-х років ХХ століття, а саме появою методів викликаних потенціалів (ВП) та методу біологічного зворотного зв'язку (БЗЗ), а також виявленням нових психофізіологічних феноменів. Офіційний статус нового наукового напрямку психофізіологія отримала в травні 1982 року, на Першому Міжнародному конгресі психофізіологів і створення Міжнародної психофізіологічної асоціації. Актуальними проблемами сучасної психофізіології є активність, вибірковість та змістовність.

Проблему активності в психофізіології вперше поставив М. Берштейн. На даному етапі розвитку психофізіологічної науки твердження про активний характер психофізіологічних процесів є емпіричною реальністю психофізіологічних досліджень. Активність психофізіологічних процесів, максимально проявляється в дослідженнях, які використовують метод біологічного зворотного зв'язку. Коли одержують інформаційний масив, що характеризує якусь психофізіологічну функцію в момент проведення дослідження, при цьому людина довільно керує цією функцією, хоча вважається, що психофізіологічні функції мають генетичну детермінанту і не контролюються свідомістю та волею людини. Але численними дослідженнями було встановлено, що існує можливість свідомого регулювання на основі БЗЗ показників серцево-судинної діяльності в окремих частинах тіла та органах, а також можливість впливати на показники шкірно-гальванічної реакції (ШГР), амплітуди і частоти ритмів електроенцефалограми (ЕЕГ) та показники електроміограми (ЕМГ).

Значну увагу науковців привертає проблема психофізіологічної пізнавальної активності та створення і вдосконалення її фізіологічної моделі, яка базується на орієнтовній реакції (ОР). Орієнтовна реакція на сучасному етапі психофізіологічної науки представляє собою багатокomпонентну функціональну систему, яка складається з інформаційно-когнітивного та емоційно-оціночного конгломерату, в основі діяльності якого лежить механізм негативного зворотного зв'язку, що забезпечують функцію зняття

невизначеності. Виявлено зв'язок між темпераментом, увагою, засвоєнням нових знань, інтелектом, когнітивними функціями та особливостями орієнтовної реакції особистості [82, с. 62].

Сучасна психофізіологія розглядає пізнавальну активність, як довільну увагу індивідуума. Метод викликаних потенціалів дозволяє розв'язати такі питання, як стадії уваги, значення процесу фільтрації інформаційних потоків у довільній увазі, симультанний відбір, як ознака релевантного об'єкта, кількісну та якісну характеристику концентрації уваги.

Таким чином, вирішення проблеми активності в сучасній психофізіологічній науці базується на можливості відмови сприйняття людини як істоти, яка має пасивну реакцію на екзогенні впливи, та формування нової «гіпотетичної-моделі» людини – активної особистості, в основі якої лежать внутрішньо сформовані цілі, і здатність особистості до саморегуляції.

Проблема вибіркості в сучасній психофізіологічній науці пов'язана з розв'язанням питання про узагальнений чи вибірковий характер психофізіологічних процесів. З точки зору психології увага є вибірково спрямована психічна діяльність, психофізіологія тривалий час була методологічно обмежена щодо вивчення не спрямованої уваги. Сучасний етап розвитку науки в тому числі і психофізіологічної характеризується доступністю вивчення тонких селективних механізмів спрямованої уваги.

Діяльність мозку і психіки складається із двох аспектів інформаційного та енергетичного. Енергетичний аспекти є основою психічного життя та нейрофізіологічного субстрату психіки. Мозкова діяльність людини являє собою поєднання двох не залежних явищ енергетичного та психофізіологічного. Психофізіологічний рівень діяльності людини віддзеркалює психічні явища (підсумок психічної діяльності), але значущим для формування психічного продукту є фізіологічні процеси, які лежать в основі психічної діяльності людини. Когнітивний напрям психології вказує на декілька етапів перевірки інформації, що надходить, але чітке

розмежування кожного етапу на основі психічних методів не можливе. Сучасний психофізіологічний аналіз дає можливість виділення складових (ланок) переробки інформації, визначити порушення в діяльності цих складових на тлі старіння чи будь-яких патологічних процесів чи змін, з'ясувавши їх значення для вирішення певних задач при переробці інформації. На даному етапі розвитку психофізіологічної науки відбулися зміни в пріоритетах дослідження на перший план вийшов інформаційний обмін, а енергетичний обмін із середовищем зайняв другу позицію [83, с. 66]. Таким чином головна задача психофізіології це вивчення процесів мислення з точки зору фізіологічних процесів, що забезпечують психічний продукт, одним із основних продуктів психічної діяльності є процес мислення.

Мислення представляє собою форму психічного відображення, яка розкриває сутність зв'язків та відносин між об'єктами, які пізнаються або вивчаються, що є основою для одержання знань про об'єкт, який пізнається, про реальний світ та його властивості, які не сприймаються органами відчуттів, але мають ефект «дії». Мислення це найскладніший процес психічної діяльності людини і є вершиною еволюції психіки [83, с. 17].

Основу розумової діяльності (психічне явище мислення) створюють наступні розумові операції: аналіз, синтез, узагальнення, порівняння та абстрагування. Результатом розумової діяльності або мислення вважається формування понять, суджень та інтелектуальні заключення.

Мислення поділяють на такі форми:

- наочно-дієва – дана форма базується на сприйнятті предметів у процесі контакту чи дії з ними;
- образна – базується на уявленні та формуванні «внутрішнього образу» предмету чи явища;
- абстрактно-логічна (вербальна) має дві складові 1-а індуктивна – на логічних висновках «від часткового до загального»; 2-а дедуктивна – на логічних висновках «від загального до часткового» або «від часткового до часткового».

Вербальна форма мислення найскладніша форма мислення, яка нерозривно зв'язана з мовленнєвою функцією, яка кодує інформацію в абстрактні образи і символи. Слово це не тільки – вираження думки, слово також виступає як джерело перебудови мислення людини, оскільки формування думки та виражається за допомогою слова.

Матеріальним субстратом образного мислення виступає скроневотім'яна доля головного мозку, а вербального мислення – лобові доли головного мозку. Кора головного мозку, яка розташовується в лобних долях, відповідає за формування завдання чи задач та шляхи їх вирішення. Так півкулі головного мозку також мають свою специфіку в процесі мислення: ліва півкуля відповідає за логічне мислення, а права – відповідає за інтуїтивне мислення [82, с. 18].

В психології процес мислення ототожнюється з процесу пізнавальної діяльності, який характеризується узагальненням та опосередкованим відображенням діяльності. Однією із ознак процесу мислення є узагальнення віддзеркаленої дійсності. Мислення є відображенням загального в явищах та предметах реального світу. Знання окремих явищ чи предметів не є основою для адекватної адаптації до реальності [83, с. 61].

З іншого боку ознакою мислення є опосередковане пізнання об'єктивної реальності.

Мислення з точки зору сучасної науки є джерелом нових знань, різноманітних форм творчого віддзеркалення та переосмислення людської діяльності. Особливістю мислення є наявність проблемної ситуації чи задачі котру необхідно вирішити, та динамічними змінами обставин, в яких ця задача сформувалась [25, с. 13; 31, с. 101; 2002; 82, с. 34].

Існування мислення нерозривно пов'язане з процесом пізнання, сприйняття, уваги, пам'яті, мови. Всі перераховані процеси не можуть існувати окремо від процесу мислення, саме задіяність процесу мислення в пізнавальних процесах визначає їх рівень розвитку.

Функції мислення багатогранні. У першу чергу виділяється регуляторна функція поведінки людини, оскільки мислення пов'язане з формуванням мети та програмами дій, які спрямовані на досягнення мети. В навчальній діяльності мислення проявляється в чотирьох основних функціях: розуміння, вирішення проблем та задач, рефлексія, формування мети.

Розуміння являє собою опанування сутності предмету або явища в реальній дійсності, осягнення змісту і значення явища, предмета на основі поєднання нового знання із минулого досвіду. «Зрозуміти явище – означає з'ясувати його місце та роль в конкретній системі впливу, в середині якого воно явище відбувається, з'ясувати ті особливості, завдяки яким зазначене явище і може існувати та відігравати саме відведену роль в цілісній картині. Зрозуміти явище – значить з'ясувати причину його виникнення, «правила» за якими відбувається формування та його необхідність, яка закладена в конкретній сукупності умов; проаналізувати саме умови виникнення явища. Це є загальною формулою утворення поняття розуміння» [62, с. 95].

Вирішення проблем та задач, як форма мислення виникає коли засоби та методи діяльності, які відомі індивідууму, є недостатніми для досягнення мети. Таким чином, в діяльності виникають труднощі, розрив стереотипів, неможливість здійснити діяльність відомими засобами. Виникнення задачі означає, що аналіз дав змогу визначити приблизно дані про умови виникнення задачі та з'ясувати невідоме, що не дає змоги досягти мети. Співвідношення умов та вимог щодо вирішення задачі дозволяє з'ясувати шуканий компонент, який співпадає з метою задачі.

Формування мети в процесі мислення представляє собою синтез нових цілей, що формують нові завдання в діяльності людини. «Формування образу майбутнього результату дії (підчас спілкування або самостійно) та прийняття цього образу в якості основи для практичної чи розумової діяльності і є сутністю процесу утворення мети, який може бути як довільним так і не довільним будь-якої діяльності» [82, с. 25].

Рефлексія – це прояв людського мислення, який спрямований на усвідомлення знання, аналізу його змісту та методів пізнання, власних дій та самопізнання. Виділення такої функції мислення як рефлексія носить досить умовний характер. При розумінні необхідного для вирішення задачі рефлексія являється специфічним різновидом розуміння [82, с. 77].

Процес мислення в будь-якому аспекті супроводжується змінами змісту, які досягаються за допомогою різноманітних прийомів та операцій, вибір яких визначається метою та мотивами процесу мислення.

Психологічний аналіз мислення виділяє три сторони процесу мислення: змістовність; функціонально-операційну; мотиваційну.

І. Павлов в основі механізмів мислення виділяв дві складові це тимчасові зв'язки та друга сигнальна система [136, с. 273].

Поведінка людини і тварин сильно відрізняються одна від одної, скоріше за все у людини повинні існувати додаткові нейрофізіологічні механізми, які визначають особливості та відмінності в поведінці людини як біологічного явища так і соціально-психологічного індивідуума. За І.П. Павловим різниця в вищій нервовій діяльності людини і тварин базується на наявності першої та другої сигнальної систем, які різними способами віддзеркалюють психічну дійсність та діяльність.

Перша сигнальна система у людини і єдина сигнальна система у тварин забезпечують відображення реальності у вигляді безпосередніх чуттєвих образів. Це «те, що ми маємо в середині себе як враження, відчуття та уявлення про зовнішнє середовище, як загально-природне, так і соціальне, виключаючи слово, все що чуємо та бачимо» [Там само].

Специфічність вищої нервової діяльності людини є наявність другої сигнальної системи, яка виникла в результаті наявності мови, як засобу спілкування, яке є необхідною складовою праці. Наявність та розвиток мови супроводжується новою системою відображення світу. Друга сигнальна система це новий принцип сигналізації. Зазначена система зробила можливим відволікання і узагальнення великої кількості сигналів першої

сигнальної системи. В основі другої сигнальної системи лежить оперування знаковими образами («сигнал сигналів»), що дозволяє відображувати дійсність в узагальненому та символічному виді. Основне місце в другій сигнальній системі належить мовленнєвій діяльності або мовно-мислячому процесу.

Друга сигнальна система охоплює всі різновиди символів. Система використовує не тільки мовленнєві знаки, але і різноманітні символи та засоби: музичні звуки, ноти та нотні стани, математичні символи, художні образи, а також похідні від мови та тісно пов'язані з нею реакції людини: міміка, жестикуляції, емоційні та голосові реакції, узагальнені образи, які виникають на основі абстрактних понять.

Взаємодія першої та другої сигнальної систем носить явище селективної (вибіркової) іррадіації нервових процесів. Це явище обумовлене наявністю зв'язків між нервовими структурами, які сприймають стимули (подразники) та визначають їх словесним образом.

Сигнальні системи також пов'язані між собою іррадіаційним гальмуванням. Утворення диференціувальної відповіді на подразник, що адресований першій сигнальній системі, може бути відтворене при заміні диференціувального подразника словесним образом. Елективна іррадіація між двома сигнальними системами представляє собою коротко часове явище, яке проявляється після утворення умовного рефлексу [82, с. 99].

Виявлено, що прийняття рішень пов'язане з діяльністю скроневої та лобної ділянок кори головного мозку, а створення та реалізація стратегічних рішень формується в тіменно-потилечній ділянці кори кінцевого мозку.

Без сумніву велике значення має ретикулярна формація, яка локалізована в стовбуровій частині головного мозку, де розташовані аналізатори лімбічної системи, що впливають на формування емоцій людини.

Процес мислення в залежності від його напруженості, психоемоційного фону має різноманітні вегетативні реакції. Що відображається в перерозподілі мозкового кровотоку, але загальне

кровопостачання майже не змінюється, спостерігаються локальні зсуви інтенсивності метаболізму та енергетики структур головного мозку, змінюються частота серцевих скорочень, артеріальний тиск крові, частота та форма дихальних рухів, рівень обміну енергії організму в цілому, шкіряно-гальванічна реакція, секреція гормонів тощо. Саме зазначені показники використовуються за умов синхронної реєстрації використовуються в детекторах брехні. Слід відзначити, що отримані дані, які характеризують стан вегетативних функцій, є всього дотичними показниками, що характеризують діяльність процесу мислення і в більшій мірі віддзеркалюють емоційне переживання ситуацій, які оговорюються [83, с. 62].

Сучасна фізіологічна наука не може знайти відповідь, яким чином нейрональна активність перетворюється на процес мислення та формування думки, але при цьому немає ніяких підстав здійснювати пошук іншого субстрату процесу мислення.

Мозкові центри, які відповідають за мовленнєву функцію та за формування процесів мислення мають чітку мозкову функціональну асиметрію.

Ліва півкуля головного мозку за сприйняття логічних символів, функціонування мови, мовленнєве мислення, а права півкуля – сприймає образи реальних предметів чи явищ, невербальних стимулів, формує орієнтацію в просторі та наглядно-образне мислення.

У здорової людини права та ліва півкулі головного мозку знаходяться в постійній функціонально-морфологічній взаємодії, яка базується на потужному асоціативному зв'язку, субстрат якого є мозолисте тіло головного мозку.

Мислення – це процес пізнавальної діяльності особистості, який характеризується узагальненням та опосередкованим віддзеркаленням дійсності. Мислення – процес відображення в мозку навколишнього реального світу, який базується на двох принципово різних психофізіологічних механізмах: утворення та постійне поповнення понять,

утворення нових суджень, образів та понять. Процес мислення дозволяє отримати інформацію про навколишнє середовище, взаємодію об'єктів між собою та їх впливом на середовище і навпаки (Кокун О.М., 2006).

Головними особливостями, що характеризують процес мислення як динамічне явище це узагальнення відображення дійсності, опосередковане відображення дійсності, практична діяльність, мовленнєва діяльність, наявність проблемної ситуації.

Узагальнення відображення дійсності – це коли ми звертаємося до загального, що характеризує та об'єднує схожі предмети та явища. Наприклад під словом меблі ми розумієм стіл, стілець, шафа, диван тощо.

Опосередковане відображення дійсності базується на символах, умовних образах за якими не стоять конкретні предмети чи явища. Наприклад математична задача додавання декількох яблук, груш, слив або визначення швидкості двох потягів, які рухаються на зустріч один одному. «Яблука, груші, сливи, потяги» - це символи, а не конкретні предмети чи образи.

Практична діяльність є функціональною основою для виникнення самого процесу мислення, яка базується на пізнанні через відчуття, але виходить далеко за межі чутливого пізнання.

Мовленнєва діяльність нерозривно пов'язане з процесом мислення, останній процес оперує поняттями, які наповнюють слово образом, а слово є результатом самого процесу мислення.

Проблемна ситуація це пусковий механізм для процесу мислення, що формує нові методи та шляхи вирішення проблеми.

Процес мислення також характеризується видами: наглядно-практичне мислення, наглядно-образне мислення, словесно-логічне мислення, теоретичне мислення, практичне мислення, аналітичне, інтуїтивне, реалістичне, аутистичне, продуктивне, репродуктивне.

Наглядно-практичне мислення – вид мислення, яке спирається на сприйняття предметів та дії які відбуваються з ними в реальному світі.

Наглядно-образне мислення – вид мислення який базується на уявленнях та образах, а також прогнозуванні результатів дії з предметами та створення образу ситуації. Важлива складова даного виду мислення це встановлення незвичних та неймовірних сполучень предметів з їхніми властивостями.

Словесно-логічне мислення – вид мислення, який оперує поняттями на основі логічних висновків про предмети та явища. Даний вид мислення формується наприкінці дошкільного віку та вдосконалюється протягом всього життя.

Теоретичне мислення – це вид мислення який реалізується подумки. Впершу чергу цей вид мислення спирається на знання законів та правил.

Практичне мислення – головна задача даного виду мислення це підготовка до фізичних перетворень дійсності: створення та реалізація мети, плану, проекту та схеми.

Аналітичне мислення – це процес який відбувається усвідомлено, має чіткі етапи, складається з доказів та перевірок, які можуть підтвердити вірність чи хибність висновку.

Інтуїтивне мислення – характеризується швидкоплинністю, відсутністю чітких етапів та мінімально залежне від свідомості.

Реалістичне мислення направлене на зовнішній світ, керується реальною дійсністю.

Аутистичне мислення пов'язане з реалізацією бажань людини, слабо зорієнтоване на реальну дійсність, не враховує об'єктивних життєвих обставин; є джерелом фантазії людини.

Продуктивне мислення – породжує нові, яких раніше не було предмети чи явища або ідеальний предмет (явище).

Репродуктивне мислення – мислення яке спирається на рішення яке колись кимось було знайдене для вирішення певної задачі (формується під час навчання).

Основні форми мислення: поняття, судження, умовивід.

Поняття – форма мислення, яка відображує важливі якості, зв'язки та взаємозв'язки предметів і явищ, висловлюється словом або групою слів. Найважливіший момент засвоєння поняття є його усвідомлення. Іноколи використовуючи поняття ми не в повній мірі усвідомлюємо його зміст та значення.

Судження – форма мислення, яка віддзеркалює зв'язки між предметами та явищами; ствердження або заперечення чогось.

Умовивід – форма мислення, яка спирається на декілька суджень та формує певний висновок. Інакше кажучи, на основі аналізу та співвідношення наявних суджень формується нове судження. Розрізняють два види умовиводів – індуктивні та дедуктивні.

У витоків процесу мислення лежить цікавість, яка спонукає до реалізації системи усвідомлених регульованих інтелектуальних операцій. Початковим етапом процесу мислення є наявність у людини потреби щось зрозуміти. Процес мислення направлений на вирішення задач, вирішення яких відбувається за допомогою операцій [62, с. 105; 83, с. 102].

Основні операції мислення: аналіз, порівняння, синтез, узагальнення, абстрагування, конкретизація, індукція, дедукція.

Аналіз це операція мислення, яка розділяє складний об'єкт на його складові або характеристики.

Порівняння – операція мислення, в сонові якої лежить встановлення схожості чи відмінності між об'єктами.

Синтез – операція мислення, яка об'єднує перехід часткового до загального.

Узагальнення – операція мислення, яка об'єднує предмети чи явища за їх загальними ознаками.

Абстрагування – операція мислення, яка виділяє якусь одну ознаку чи властивість від інших, що характеризують предмет чи явище. Наприклад виділити колір предмету не констатує його форму.

Конкретизація – операція мислення, яка є протилежністю узагальнення. Тобто будь-яке загальне твердження переноситься на якийсь конкретний об'єкт, при цьому йому приписується властивість, яка при суцці іншим об'єктам.

Індукція – операція мислення, яка з часточкових знань формуються деякі загальні знання.

Дедукція – операція мислені, що вказує на перехід від загального до часточкового.

Розумова діяльність різних людей, підпорядковується загальним психологічним та психофізіологічним закономірностям і характеризується індивідуально типологічними особливостями діяльності нервової системи.

Типологічність діяльності нервової системи людини базується на нейрональній активності та фізіологічних процесах: збудження, гальмування, сила нервових процесів, лабільність, увага, пам'ять, працездатність центральної нервової системи. Також кожній людині притаманні емоції, які є похідними від нейрофізіологічних, психофізіологічних та психологічних процесів. Матеріальним субстратом емоцій людини є головний мозок людини, а саме лімбічна область. Саме емоції надають специфічність процесу мислення. Психофізіологічні процеси мислення завжди супроводжуються емоційним статусом, який може бути як позитивний (емоції що характеризують радість) та і не гатив ний (емоції що характеризують негативний стан людини), а також слід зазначити наявність нейтральних емоцій.

2.2. Емоції як складова психофізіології мислення диригента хору

Емоції являють собою реакції людини на вплив внутрішніх і зовнішніх подразників, що пов'язані з задоволенням (позитивні емоції) чи незадоволенням (негативні) різних потреб організму і мають яскраво виражене суб'єктивне забарвлення [82, с. 27].

Емоції супроводжують різні прояви життєдіяльності людини і є одним з головних механізмів внутрішньої регуляції її психічної діяльності і поведінки, спрямованих на задоволення потреб.

За критерієм тривалості прояву емоцій можна виділити емоції як реакцію, і емоції як стан. Емоційне реагування являє собою короткочасну емоційну відповідь на той чи інший ситуативний вплив. Емоційний стан пов'язаний із загальним ставленням людини до сформованої ситуації, яке відбивається через її особистісні особливості [62; 82]. Також необхідно відрізнити емоційний стан людини від емоційності як риси особистості. Наприклад, ситуативний стан «тривожності» являє собою зовсім інше явище, ніж «тривожність» як риса особистості.

В емоційних станах виділяють два класи: власне емоції і емоційні почуття. Власне емоції поділяються на природжені, базисні (радість, гнів, ненависть, переляк, подив та ін.) та надбані в індивідуальному досвіді. Емоційно забарвлені почуття (голод, спрага, цікавість, любов, ненависть і т.ін.) жорстко зв'язані з біологічною, соціальною чи культурною потребою і комплексом емоцій, пережитих у процесі її формування і задоволення [Там само].

Найбільш істотними характеристиками емоцій є їхній знак і інтенсивність. Наприклад, до позитивних можна віднести такі, як задоволення, радість, захоплення, милування й т.ін. До негативних – невдоволення, обурення, гнів, ненависть, переляк, тугу, роздратування й т.ін. Позитивні і негативні емоції завжди характеризуються певною інтенсивністю – силою їхнього виявлення.

Виділяють кілька регуляторних функцій емоцій: відбиваючу (оцінну), спонукальну, підкріплювальну, перемикальну, комунікативну.

Відбиваюча функція виражається в узагальненій оцінці подій. Емоція, являючи собою майже миттєву інтегральну оцінку значущих для людини подій, часто дає можливість визначити корисність чи шкідливість факторів,

що впливають на людину ще до того, як буде визначена локалізація шкідливого впливу.

Спонукальна функція пов'язана з наявністю емоційного переживання, що містить образ предмета задоволення потреби і своє упереджене ставлення до нього, що і спонукає людину до дії. Функцію спонукання виконують як провідні, так і ситуативні емоції. Так, провідне емоційне переживання, спрямоване на предмет (ціль поведінки), що задовольняє певну потребу, ініціює саму адаптивну поведінку. А ситуативні емоційні переживання, що виникають у результаті оцінок результатів окремих етапів поведінки, також спонукають діяти в колишньому напрямку, чи змінювати тактику поведінки, засобу досягнення мети.

Підкріплювальна функція емоцій виявляється в процесах навчання і запам'ятовування. Значущі події, що викликають емоційні реакції, запам'ятовуються швидше і є тривалішими.

Перемикальна функція емоцій виявляється в тім, що емоції часто спонукають людину до зміни своєї поведінки. Емоційні переживання можуть як визначати вибір лінії поведінки людини, так і викликати зміну цієї поведінки.

Комунікативна функція емоцій виражається в можливості людини передавати свої переживання іншим людям, інформувати їх про своє ставлення до певних подій, об'єктів і таке інше через міміку, жести, позу, інтонацію.

Таким чином комунікативна функція емоцій є однією із головних в соціальній сфері діяльності людини. Максимально емоції використовуються для спілкування в галузі мистецтва, для створення певного образу чи взаємодії між глядачами і митцями: художники, письменники, музиканти, диригенти, актори тощо.

Теорії емоцій. Еволюційна теорія емоцій Ч. Дарвіна. Перші уявлення про мозкові механізми емоцій формувалися під впливом еволюційної теорії Ч. Дарвіна. Проведений ним аналіз показав, що емоції в поведінці ссавців

відіграють регуляторну роль. Емоційні виразні рухи тварин (страху, погрози, радості, підкорення) є проявом інстинктивних дій і відіграють роль біологічно значущих сигналів для тварин як свого, так і інших видів. Багато емоційних реакцій є природженими і виявляються з моменту народження. При цьому в регуляції емоцій важливе значення відіграє зворотний зв'язок - посилення емоцій пов'язане з їх вільним зовнішнім виразом, а придушення зовнішніх ознак емоцій послабляє їхню силу [82].

Соматична теорія емоцій Джеймса-Ланге. У цій теорії була здійснена спроба пов'язати емоційні переживання і вегетативні зрушення в організмі людини, що їх супроводжують. Наприклад, дитина плаче, коли вона зазнає болю чи при неприємних почуттях; почервоніння шкіри обличчя в людини часто супроводжує хвилювання. У. Джеймс і К. Ланге запропонували вважати причиною виникнення емоцій саме ці і подібні до них соматичні реакції. Таким чином, згідно з цією теорією, людина сумує, тому що плаче, сердиться, тому що кричить, боїться, тому що тремтить чи тікає (а не навпаки) [83, с. 215].

Природно, що ця теорія неодноразово зазнавала заслуженої критики. Серед основних критичних аргументів можна назвати: наявність великої розбіжності між занадто малою швидкістю протікання зміни вісцеральних процесів у порівнянні зі швидкістю зміни емоцій; занадто неспецифічний характер фізіологічних зрушень, що не дозволяє визначати якісну своєрідність і специфіку емоційних переживань.

У психоаналітичній концепції З. Фрейда в розумінні природи емоцій вирішальна роль приділяється механізму афекту: спочатку відбувається «заряд афекту» (як енергетичний компонент інстинктивного потягу), далі – процес «розрядки» (почуттєві компоненти цього процесу являють собою вираження емоції), і завершальний етап – сприйняття остаточної «розрядки» (саме воно являє собою відчуття чи переживання емоції) [83, с. 100].

У теорії Кенона-Барда роль центральної ланки емоційних переживань відводиться таламусу. При сприйнятті подій, що викликають емоції, нервові

імпульси спочатку надходять у таламус. У таламусі відбувається їхній поділ: одна частина надходить у кору великих півкуль, де виникає суб'єктивне переживання емоції, а друга – у гіпоталамус, що відповідає за вегетативні зміни в організмі. Таким чином, у цій теорії суб'єктивне переживання емоцій виділене як самостійна ланка і пов'язане з діяльністю кори великих півкуль головного мозку [83, с. 155].

Згідно із активаційною теорією Ліндслі, основна роль у забезпеченні емоцій належить активуючій ретикулярній формації, що знаходиться у стовбурі головного мозку. Емоційна реакція на певний стимул виникає в результаті активуючого збудження нейронів стовбура мозку, що надалі посиляють імпульси до таламусу, гіпоталамусу і кори. При цьому корковий контроль за лімбічною системою послаблюється. Ці імпульси через активуючий механізм перетворюються в емоційну поведінку. Теорія Ліндслі, знову-таки, тільки частково пояснює фізіологічні механізми забезпечення емоцій [Там само].

У біологічній теорії П. Анохіна, так само, як і в теорії Дарвіна, емоціям відводиться еволюційно-приспосувальна роль регулятора адаптаційної поведінки. Згідно із цією теорією, позитивний емоційний стан (наприклад, задоволення певної потреби) виникає тільки тоді, коли зворотна інформація від результатів зробленої дії точно збігається з очікуваним результатом (акцептором дії). У силу цього емоція задоволення закріплює правильність будь-якого поведінкового акту в тому випадку, якщо його результат досягає мети, є корисним і забезпечує пристосування. У випадку розбіжності одержуваного результату з очікуваннями, виникає занепокоєння і пошук нового шляху до одержання потрібного результату і, як його наслідок, емоції задоволення [9, с. 177].

Потребово-інформаційна теорія П. Симонова ґрунтується на тому, що емоції вищих тварин і людини визначаються, з одного боку, якою-небудь актуальною потребою (з урахуванням її якості і величини), а з іншого, – оцінкою на основі філогенетичного і індивідуального досвіду, можливості її

задоволення. Низька імовірність задоволення потреби призводить до негативних емоцій, а висока - до позитивних [166, с. 143].

Згідно із нейрокультурною теорією емоцій П. Екмана, експресивні прояви шести основних (базисних) емоцій (гніву, страху, суму, подиву, відрази, щастя) є універсальними і практично не чутливими до впливу факторів середовища. Так, усі люди відповідно до генетично детермінованої програми практично однаково використовують м'язи обличчя при переживанні основних емоцій. Але прийняті в суспільстві норми соціального контролю визначають правила прояву емоцій. Тому люди контролюють вираз обличчя відповідно до прийнятих норм і традицій виховання. Наприклад, японці зазвичай маскують свої негативні емоційні переживання, демонструючи більш позитивне ставлення до подій, ніж це є в реальності. В останні десятиліття стало прийнятим посміхатися при спілкуванні з незнайомими і малознайомими людьми й у країнах Західної Європи і США [83, с. 104].

Теорія емоцій розкриває шляхи взаємодії психофізіологічних функцій з поведінкових реакцій кожної людини, а також визначає місце емоцій в процесі мислення з точки зору фізіологічних та психофізіологічних знань.

Індивідуальні особливості диригента хору властивостями нейродинамічних функцій. Проблема індивідуально-психофізіологічних відмінностей між людьми завжди розглядалася як одна з фундаментальних в фізіології ВНД. Теоретичною основою досліджень, які були проведені в цьому напрямку, була концепція властивостей основних нервових процесів І.П. Павлова [138, с. 87]. Суть її у тому, щоб пояснити різноманітні індивідуальні варіації поведінки. Іншою вагомою особливістю концепції властивостей основних нервових процесів, якими вважаються сила, функціональна рухливість, лабільність та зрівноваженість, є їх незалежна природа. Властивості ВНД можуть бути співставлені з будь-якими іншими індивідуальними параметрами, а не тільки з поведінковими. Запропонована концепція відіграє вирішальну роль у подальшому розвитку теоретичних та

методичних основ, пройшла випробування і аналіз цілого ряду досліджень, отримала подальше експериментальне підтвердження та розвиток [112, с. 66; 122, с. 16; 128, с. 55; 157, с.403; 179, с. 39] і залишається базою для обґрунтування біологічних основ індивідуальних відмінностей.

Систематичну експериментальну і теоретичну розробку павловська концепція отримала в працях Б. Теплова, В. Небиліцина, М. Макаренка, В. Лизогуба, які дійшли висновку, що прояв кожної з властивостей нервової системи утворює певний синдром, тобто сукупність пов'язаних між собою якостей. При цьому один з показників є основним, оскільки він найбільш чітко визначає дану властивість нервової системи [99, с. 356]. Так, сила процесу збудження, перш за все, зумовлена здатністю ансамблів нервових клітин, які охоплює збудження, витримувати, не виявляючи позамежного гальмування, тривале або часто повторюване збудження [129, с. 296]. Додатковими ознаками, які характеризують силу нервових процесів щодо збудження, є стійкість до впливу сторонніх подразників [62], особливості концентрації та іррадіації процесу збудження [152], характер виявлення закону сили, абсолютна сенсорна чутливість [129].

Слід відмітити, що школа Б. Теплова пояснила, чому упродовж еволюції зберігся слабкий тип, чому він не був елімінований природним добром. Якщо сильний тип нервової системи проявляє високу стійкість в екстремальних ситуаціях, то підвищена чутливість слабого типу – це теж не менш важлива якість в інших умовах, де необхідно проявити здібності до швидкого і точного розрізнення зовнішніх стимулів. Спеціальні дослідження [45, с. 12] показали, що особи з різними властивостями нервової системи одне і теж завдання вирішують успішно, тільки кожний з них використовує свою тактику діяльності.

Що стосується властивості зрівноваженості, то в межах умовно-рефлекторної діяльності у І. Павлова вона характеризувалася як відношення між абсолютними величинами збудження і гальмування. В роботах школи В.Д. Небиліцина [129] зрівноваженість стала розглядатися як комплекс

вторинних властивостей нервової системи людини, які визначаються балансом показників збудження і гальмування по кожному з основних властивостей сили і рухливості. До цього комплексу показників слід віднести: швидкість утворення умовних рефлексів і диференціювань, порівняльну кількість позитивних і гальмівних реакцій, швидкість згасання і підкріплення умовного рефлексу, швидкість згасання орієнтувальних реакцій, особливості формування умовного гальма, деякі особливості вироблення запізнювального умовного рефлексу та фонові показники окремих функцій [62].

Досить велика кількість робіт, і особливо науковців української школи, присвячена вивченню властивості рухливості нервових процесів у людини [22; 24; 75; 182]. До поняття рухливості І. Павлов відносив, поряд з швидкістю виникнення, протікання і припинення нервових процесів, також і здатність одного нервового процесу швидко змінюватися на інший у відповідності до змін вимог середовища. Найбільш глибокий аналіз робіт, які присвячені вивченню властивості рухливості, був зроблений у працях Б. Теплова. Автор вважає, що рухливість нервових процесів в широкому розумінні цього поняття необхідно розділити на дві властивості: власне рухливість за І.П. Павловим і лабільність за М. Введенським та О. Ухтомським. Перша з них характеризує здатність нервових процесів проводити переробку асоційованої пари умовних подразників, а інша – швидкість виникнення і припинення збудження.

У останні роки М. Макаренком були отримані експериментальні дані, що дозволили йому виділити «функціональну рухливість» нервових процесів як самостійну властивість ВНД [111]. Дана властивість не суперечить поняттю лабільність у розумінні М. Введенського та О. Ухтомського, хоча багато в чому відрізняється від неї, так як подає собою не окремо збуджену тканину, нерв або центр, а є швидкісною характеристикою цілої функціональної системи [Там само]. Крім того, кількість відтворених робочих циклів є результатом не тільки збудливого процесу, а позитивних і

гальмівних реакцій. Функціональна рухливість нервових процесів у розумінні М. Макаренка (1990) узгоджується з павловським поняттям рухливості, так як виконання роботи у швидкому темпі передбачає не тільки швидке переключення дій, які спрямовані на диференціювання позитивних та гальмівних подразників, але і часту зміну гальмування збудженням, збудження гальмуванням [111]. Разом з тим, функціональна рухливість нервових процесів відрізняється від властивості лабільності у розумінні Б. Теплова (1985), яку визначають за показниками критичної частоти миготінь, фосфену, швидкості простого сенсомоторного реагування та максимальної кількості рухових актів кисті [182]. Функціональна рухливість нервових процесів у людини повинна розглядатися як максимально можлива швидкість переробки інформації різного ступеня складності в заданому ліміті часу. Вона є інтегрованим показником всіх швидкісних можливостей нервової системи: сприйняття сигналу, його аналізу, прийняття рішення, видачі команди тощо, що обумовлене не тільки швидкісними процесами у периферійній нервовій системі, а у тому числі і особливостями функціонування центральних коркових структур. У нинішній час ця властивість ВНД одержала загальне визнання і широко використовується у експериментальних дослідженнях [51, с. 43].

Спроба виділити швидкість іррадіації і концентрації нервових процесів у самостійну властивість «сконцентрованість» [22, с. 15], як і властивість «активованість», під якою розуміли рівень неспецифічної активації [40, с. 33], поки що не отримала достатньо вагомих аргументів. Теж саме спіткало і пропозицію висунути «динамічність», що характеризує швидкість утворення умовних рефлексів, як самостійну властивість нервової системи [129, с. 296].

Подальшими дослідженнями було доведено, що поряд з загальними типологічними властивостями, що характеризують нервову систему в цілому, існують ще й парціальні властивості окремих аналізаторних систем – слухової, зорової, рухової тощо [68, с. 95]. Шукаючи вихід з такого положення, було введено поняття про загальні властивості нервової системи і

до їх числа віднесена активованість ретикулярної формації стовбуру мозку і передніх відділів неокортексу [129]. В той же час емоційність визначалася індивідуальними особливостями взаємодії передніх відділів кори з лімбічною системою мозку. Вже в перших експериментальних дослідженнях, які були проведені у рамках морфофункціональної концепції [Там само], встановлені такі факти, які вступали у протиріччя з запропонованою концепцією загальних і парціальних властивостей нервової системи.

Поглиблений аналіз цієї проблеми був зроблений у роботі [214, с. 209]. Було доведено, що проблема загальних і парціальних типів не отримала достатнього розвитку і властивості нервової системи більш парціальні, ніж передбачалося раніше. Вважалося, що загальні і парціальні властивості нервової системи повинні розглядатись ізольовано, а з функціональної точки зору виступати як узгоджувальна діяльність різних рівнів центральної нервової системи. Не було відповіді і на те, чи є парціальні властивості окремих мозкових структур, чи вони виступають як результат умов оцінки та обробки параметрів дослідження.

Виходячи з сучасних уявлень про умовно-рефлекторну діяльність як системний процес, який охоплює одночасно у певній послідовності всі відділи нервової системи, а не тільки кору і найближчі до неї підкіркові структури, можна вважати, що реальна поведінкова діяльність організована системно [9]. У порівнянні з моделлю класичного умовного рефлексу, який організується за принципом рефлекторної дуги, функціональна система представляє собою динамічну систему, яка вибірково організована від центрів до периферії як по горизонталі, так і по вертикалі мозкових структур, що приймають участь у забезпеченні цілеспрямованої поведінки. Тому, виходячи з позицій системної концепції [Там само], на нашу думку, може бути важливим ще раз проаналізувати загальні і парціальні властивості нервової системи. Ми вважаємо, що виходячи з концепції функціональної системи буде більш правильним загальні властивості нервової системи не прив'язувати до окремих ділянок мозку, а розглядати їх як особливості

діяльності цілого мозку. Цілісна діяльність мозку природно не означає одноманітності функцій всіх мозкових структур, які складають функціональну систему. Навпаки, кожна мозкова структура виконує свою складну, специфічну функцію, але знаходиться у взаємозв'язку і підпорядкованості одному цілому. Таким чином, акцентуючи увагу на системному підході, можна частково зняти проблему загальних і парціальних властивостей нервової системи.

Одним з важливих висновків, який випливає з праць І. Павлова, Б. Теплової, В. Небиліцина, М. Макаренка та їх послідовників є те, що вони вважали властивості основних нервових процесів генетично обумовленими [182; 129; 112]. І дійсно, сам І. Павлов довів неможливість корекції властивостей основних нервових процесів, але вважав, що тривалими тренуваннями можна зміцнити нервову систему.

Іншим центральним аспектом проблеми властивостей основних нервових процесів є визначення ролі, яку ці властивості відіграють у різноманітних проявах людської поведінки. Більшість дослідників [44; 45; 50] вважає, що безпосередній прояв особливостей нервової системи в динаміці повсякденної поведінки є скоріше винятком, ніж правилом. Темп і ритм життя, інтенсивність людських реакцій і вчинків у реальному житті лише незначною мірою залежать від властивостей нервової системи, але це справедливо лише за умов звичайного життя. Прояв індивідуальної поведінки людини чітко проявляється в екстремальних умовах або ситуаціях, які раптово виникають, тобто під час психоемоційного напруження індивіда. Саме в таких умовах природженим властивостям вищих відділів центральної нервової системи належить основна роль в забезпеченні оперативної надійності [44; 112].

До подібних висновків про морфофункціональні основи індивідуальних відмінностей поведінки людини прийшла група англійських дослідників [4; 213]. Г. Айзенк всіх індивідів розділяв на екстравертів, інтровертів і невротиків [Там само]. Наявність екстра- або інтровертів

визначалася залежністю реакцій і діяльності людини або від зовнішніх вражень, що виникають у даний момент (екстраверсія), або від образів, уяви та думок нав'язаних з минулого і майбутнім (інтроверсія). Тому, два фактори – нейротизм та екстраверсія-інтроверсія є основними параметрами особистості людини [205]. Екстраверти добре засвоюють соціальні норми, легко налагоджують контакти з іншими людьми, відкриті для зовнішніх впливів, тоді як інтроверти погано пристосовуються до незвичайних ситуацій і важко входять в чужий для них світ почуттів інших людей, вони глухі до всього, що існує поза їх власною особистістю. Г. Айзенк вважав, що в основі екстраверсії лежить слабкість генералізації процесу збудження у поєднанні з силою, швидкістю та стійкістю реактивного гальмування. Цим самим Г. Айзенк намагався знайти зв'язок між індивідуальними особливостями поведінки та властивостями нервової системи, які встановив І. Павлов. Крім того, було доведено, що варіації сили-слабкості нервової системи, рівно як і ступінь інтро-екстраверсії індивіду, визначаються індивідуальними особливостями взаємодії ретикулярної формації з лобною ділянкою кори. До цієї системи мозкових структур був добавлений гіпокамп і медіальна частина перетинки [206]. Видно, що уява про інтро-екстравертованість страждає крайньою суперечливістю, на що звернув увагу ряд дослідників [31] і сам Д. Грей [206]. Та все ж поділ на інтро-екстравертованість, очевидно, має свої підстави, бо така класифікація виявилася довгоживучою, її життєздатність підтверджується клінічною, спортивною та виробничою практикою [70; 167]. Пізніше до типологічних властивостей ВНД А.С. Батуєв відносив властивості, які характеризувалися екстра-інтроверсією, емоційною стабільністю-нейротизмом та рухливістю або інертністю нервових процесів. Перші два терміни означають не що інше як властивість сили і зрівноваженості нервових процесів [112].

Дуже цікавими для розуміння нейродинамічних основ індивідуальних відмінностей між людьми є експериментальні дані і клінічні спостереження із застосуванням хірургічних, фізичних і хімічних впливів на мозкові

структури. Наприклад, є дослідження [167] у яких показано, що подразнення електричним струмом певних мозкових структур мозку можуть викликати різні поведінкові та емоційні реакції (сміх, відчуття радості або страху, згадування), впливати на процеси мислення тощо. Відносно нейрофізіологічних основ індивідуальних відмінностей поведінки, то вона складається з двох факторів: наявності актуалізованих потреб і вірогідності їх задоволення [Там само].

Відповідно до класифікації П. Симонова, всі потреби поділяють на три основні групи: вітальні (життєві), соціальні та ідеальні. В кожний момент часу можливо виділити домінуючі потреби, які вимагають першочергового їх задоволення. Різноманітність потреб, які виникли, повинні бути з високою або низькою вірогідністю підкріплені і задоволені в організмі. У системі цих двох координат і відбувається індивідуальна поведінка людини. Потребно-інформаційна організація поведінки відповідає функції чотирьох мозкових структур: лобній ділянці нової кори, гіпокампу, гіпоталамусу та мигдалеподібному тілу [Там само]. В ході експерименту було виявлено, що передні відділи неокортексу орієнтовані на сигнали з високою вірогідністю їх задоволення, а ті, які вважалися з низькою вірогідністю підкріплення, активують переважно структури гіпокампа [206] і, таким чином, доповнюють діяльність лобних відділів мозку. Виділення найбільш гострої домінуючої потреби організму відбувається, в основному, за участю мигдалеподібного тіла і гіпоталамуса [167]. Причому, мигдалеподібне тіло забезпечує організацію та баланс динамічної ієрархії наявних і контролюючих потреб, а гіпоталамус виявився важливим для мотиваційної домінанти.

Отже, вказані чотири структури головного мозку і їх взаємодія визначають стратегію і тактику індивідуальної поведінки людини. В клінічній практиці індивідуальні особливості взаємодії чотирьох структур мозку знайшли своє підтвердження у розвитку різних видів неврозів та психозів [25]. Проте сам П. Симонов концепцію чотирьох структур головного мозку, як і Айзенк екстра-інтравертність, розглядали у

нерозривному зв'язку з павловською теорією властивостей основних нервових процесів. Підкреслюється [167], що ефективність такої регуляції на мікро- і макрорівнях нервової системи багато в чому залежить від генетично детермінованих індивідуально-типологічних властивостей нервової системи. Безперечно, що значення таких досліджень, в яких використовувалися методи хірургічного, фізичного та хімічного впливу на окремі нервові клітини та мозкові структури, важливі як для розуміння нейрофізіологічних особливостей індивідуальної поведінки людини, так і для розкриття механізмів психічних функцій. Але ми повинні завжди розуміти, що одна окремо взята мозкова структура не створює поведінкову реакцію, тим більше психічну функцію. Індивідуальні особливості людини та її психічна діяльність – результат узгодженої роботи багатьох мозкових структур.

Особливий науковий інтерес для розуміння індивідуальних особливостей між людьми мають й інші роботи [79; 122]. Підхід, який розроблявся В. Мерлін, заклав основу розвитку оригінальної школи з вивчення індивідуальних особливостей між людьми та їх природою. Вихідні положення, на яких базувалися дослідження В. Мерліна, були близькі до теоретичних позицій групи Теплова-Небиліцина. Обидві школи централізовано, відносно індивідуальних відмінностей між людьми, розглядали властивості основних нервових процесів, як найважливіші генетично детерміновані функції в особливостях поведінки людини. На відміну від цього, була зосереджена увага не на окремих властивостях нервової системи, а на цілому їх комплексі і визначена концепція «інтегральної індивідуальності» [122]. Використовуючи принципи системного аналізу [9] було визначено, що становлення індивідуальності – це розвиток ієрархії упорядкованих систем інтегральних властивостей від природних і суспільних до фізичних, біохімічних, нейрофізіологічних, групових та суспільно-історичних [122]. Пізніше була розроблена серія експериментальних процедур для оцінки таких характеристик індивідуальності.

Значущим питанням для психофізіології є питання, яке стосується прояву властивостей нервової системи у психічній діяльності людини [60, с. 61]. У відповідності з проведеними дослідженнями властивості нервової системи проявляють себе, перш за все, у динамічному аспекті поведінки і в меншій ступені стосуються змістовної діяльності [181, с. 93]. Вперше різниці між цими аспектами поведінки і діяльності були визначені у роботах С. Рубінштейна. Відносно питання про різну структуру індивідуальних поведінкових реакцій і здібностей вказувалося на те, що всі вони в більшій або меншій мірі визначаються типологічними властивостями нервової системи [181]. Відмічено, що достатньої підстави для синтезу таких знань відносно психодинамічних і нейродинамічних характеристик і властивостей основних нервових процесів поки що немає.

Важливий крок у цьому напрямку досліджень індивідуальних відмінностей між людьми зробив В. Русалов [157], який створив уяву про два аспекти психіки людини. Він показав, що вроджені особливості мозку, до яких, насамперед, відносять основні властивості нервової системи, дійсно можуть бути зв'язані, у більшій мірі, з особливостями прояву психодинамічних параметрів, які є здібностями тільки першого рівня. Ці формально-динамічні властивості виступають в організації індивідуальної поведінки вже більш високо організованих структур психіки [Там само]. Тобто здібності першого рівня створюють умови для формування і прояву здібностей другого рівня, які значно вищі, ніж здібності першого рівня. До здібностей другого рівня відносяться інтелектуальні, творчі та інші здібності.

На сучасному етапі досліджень, які були проведені М.В. Макаренком і колегами [112] на близнюках, показано різну участь генетичних і фенотипічних факторів нервової системи у формуванні індивідуальних властивостей ВНД людини. Виявлено, що на 70 % від спадкових факторів залежить прояв нейродинамічних властивостей, майже на 50 % – психодинамічних і тільки на 10 % – особистісних рис характеру людини.

У ході вивчення індивідуально-типологічних властивостей ВНД людини користувалися умовно-рефлекторними методиками. Розвиток електроенцефалографії розширив і коло досліджень відносно вивчення нейрофізіологічних основ індивідуальних відмінностей між людьми [140]. Вивчення електроенцефалографічних ритмів у стані спокою та під час виконання різних видів навантажень дало підстави вважати, що деякі складові електроенцефалограми знаходяться у певному зв'язку з властивостями основних нервових процесів [213]. Була навіть створена класифікація типів електричної активності мозку у відповідності до типів ВНД [212]. Але подальші дослідження цього питання виявилися неоднозначними та суперечливими [211]. Короткий аналіз робіт, які виконані у цьому напрямку, не дозволяє зробити переконливі висновки і узагальнення про зв'язок між параметрами електроенцефалограми і типологічними властивостями нервової системи.

Для вивчення індивідуальної поведінки і особливостей нейродинаміки використовували методики викликаних потенціалів. Такі потенціали розглядають як біоелектричні індикатори переробки мозком сенсорної інформації у поведінкових реакціях [213]. Тому викликані потенціали виявилися зв'язаними з функціями пам'яті і сприйняття, відбивали міжпівкулеву взаємодію, неспецифічну активність мозку [112], а також властивості основних нервових процесів [196]. У цих роботах виявлені закономірності співвідношення викликаних потенціалів мозку з індивідуальними варіаціями ВНД [115]. Отже застосування електрофізіологічних методів дослідження дозволило наблизитися до розуміння нейродинамічних основ індивідуальності людини.

У вітчизняній та іноземній літературі були спроби та намагання поділити людей не тільки за властивостями нервової системи, а і за соматичними та гемодинамічними ознаками, параметрами ВНД, дихання і крові, розвитку адаптаційних процесів тощо [21]. Успіхи розвитку фізіології і патологічної фізіології людини останніх років дозволили знайти підходи до

оцінки індивідуальних відмінностей поведінки людей в неадекватних умовах середовища на основі диференціації різних фенотипічних характеристик конституції людини [74].

На основі вивчення адаптаційних можливостей людей до дії екстремальних факторів і були виділені три конституціональні типи індивідуального реагування. Перший тип адаптації – «спринтери», які добре переносять дію короткотривалих і сильних подразників, але фізіологічно слабо пристосовуються до довготривалих факторів. Другий тип – «стаєри» – менш здатний до дії короткотривалих і сильних факторів, але здатний зберігати підвищену стійкість до хронофізіологічних навантажень слабкої і середньої інтенсивності. Третій тип – «мікси» – посідає проміжне місце між двома попередніми. Кожний тип адаптації характеризується певними властивостями нервової системи, внутрішніх органів, метаболізму, стійкості до впливу хвороботворних факторів, захисних функцій організму.

Узагальнюючи вище викладене – щодо індивідуальних відмінностей між людьми за властивостями нейродинамічних функцій – наголошуємо, що ми свідомо в роботі широко не зупинялись на історичних аспектах розвитку властивостей вищих відділів центральної нервової системи з часів І. Павлова і до наших днів. Адже ці дані достатньо конкретно систематизовані і описані в монографіях М. Макаренка [112] і дисертаційних працях його учнів. Ось чому ми зовсім поверхнево згадали про ці дослідження, хоча про них маємо вичерпну інформацію.

Слід звернути увагу на те, що в науковій літературі, що розглядає типологічні особливості діяльності людини майже відсутні дані про взаємозв'язок функцій нервової системи та психофізіологічних характеристик у людей, які займаються творчою роботою (музиканти, художники, літератори, актори, хореографи, виконавці музичних творів та диригенти). Що вказує на відсутність наукового обґрунтування, щодо характеристик творчих процесів з точки зору фізіології ЦНС.

Наступний підрозділ присвячений саме діяльності людини в різних сферах суспільства з позицій психофізіології.

Прояв властивостей основних нервових процесів у контексті різних видів діяльності. Дослідження індивідуально-типологічних властивостей ВНД у зв'язку з успішністю трудової, навчальної та спортивної діяльності людини, як неодноразово підкреслювали Б. Теплов (1985), В.Д. Небиліцин (1999), М.В. Макаренко (2006), складає особливу актуальну наукову проблему. Вивченню ролі типологічних властивостей ВНД у здійсненні трудової [75; 112] та навчальної діяльності, лікарській практиці [75] присвячено велику кількість робіт. Згідно даних літератури, індивідуально-типологічні властивості ВНД складають природну основу психофізіологічних особливостей особистості і поряд з соціальними факторами суттєво впливають не тільки на динамічну, але і на результативну діяльність людини [112]. Основні властивості нервової системи є важливими факторами, які формують індивідуальні особливості трудової діяльності [Там само].

Перші роботи про роль індивідуально-типологічних властивостей у трудовій діяльності були виконані Є. Клімовим. Досліджуючи особливості праці ткаць, автор прийшов до узагальнення, що для «рухливих» осіб характерним є більш успішне виконання трудових дій у прискореному темпі в екстремальних ситуаціях, коливання швидкості рухів, часті переходи від станка до станка, велика кількість рухових актів за одиницю часу та невелика кількість упереджених дій.

«Інертним» особам, навпаки, властива велика кількість підготовчих та профілактичних заходів, які дозволяють їм запобігти помилкою, нечасті переходи від станка до станка, праця у рівномірному та повільному темпі.

«Рухливі», та «інертні» ткалі досягали високих виробничих показників, але перші завдяки спритності, а другі – створюючи умови спокійної праці. Такі висновки знайшли підтвердження і в інших роботах [171].

Дані, що були отримані М. Макаренком, дозволяють стверджувати, що індивідуально-типологічні властивості ВНД відіграють важливу роль у формуванні та розвитку навичок, які обумовлюють успішність операторської діяльності. Особи, які мають сильну нервову систему і високу функціональну рухливість, значно успішніше оволодівали професією пілота [112]. Особи зі слабкою нервовою системою та інертними нервовими процесами з таким завданням справлялися значно гірше. Методом множинного кореляційного аналізу встановлений щільний зв'язок між успішністю льотного навчання та показниками психофізіологічних функцій. З великої кількості перемінних найбільш важливими для навчання професії пілота виявилися характеристики ВНД, у тому числі: індивідуально-типологічні властивості сили та функціональної рухливості нервових процесів, пам'яті, уваги, сприймання та мислення, а також параметри складних координаційно-рухових та складних розумових реакцій. Ці характеристики є фізіолого-психологічною основою, яка зумовлює успішність навчання професії операторів, що керують рухомими об'єктами.

На необхідність вивчення індивідуальних психофізіологічних особливостей школярів і дорослих, їх ролі у розумовій та професійній діяльності вказують провідні вчені [166]. В літературі наводяться дані, що на успішність навчання впливає сила [40] і функціональна рухливість основних нервових процесів [166].

Доведено, що основні типологічні властивості ВНД суттєво впливають на розвиток психічних функцій і, разом з тим, на ефективність розумової діяльності, засвоєння соціально-значимої інформації та успішність навчання [40; 112]. Тому більшість дослідників підкреслюють, що оцінка ефективності засвоєння інформації повинна спиратися не тільки на зовнішні критерії, якість навчально-методичного комплексу, а й на індивідуально-типологічні властивості ВНД, які є генетично детермінованими [112].

Аналіз літератури показав, що під час розумової та фізичної діяльності змінюються показники соматовегетативних функцій, які проявляються у

різних системах організму і головному мозку [112]. Результати досліджень останніх років свідчать про те, що велике значення для забезпечення ефективної фізичної діяльності, а також тренування [190], відіграють морфофункціональні особливості людей [69] та індивідуально-типологічні властивості ВНД [196]. Спеціалісти з фізичного виховання та спорту вказують на необхідність вивчення та впровадження в практику занять, тренувань та спортивних змагань знання про індивідуально-типологічні властивості спортсменів [68]. Слід відмітити, що професійні заняття спортом супроводжуються змінами не тільки показників нейродинамічних функцій, а і показників крові, насамперед імунних, зміни яких вказують на розвиток вторинного набутого імунодефіциту [137]. Автори висловлюють думку про те, що розвиток властивостей основних нервових процесів стає адекватним характеру фізичних вправ, в яких тренуються спортсмени. У роботах [68] було доведено, що індивідуально-типологічні властивості ВНД у осіб, які систематично займалися фізичною культурою та спортом, формуються більш інтенсивно, ніж у нетренованих осіб. Була висловлена думка, що такі заняття сприяють розвитку функціональної рухливості та сили нервових процесів [98]. Зазначені роботи виконані при обстеженні спортсменів різних спеціалізацій. Крім того, доведено, що досягнення високих спортивних результатів у швидкісних, ігрових, силових та швидкісно-силових видах спорту в більшій мірі пов'язані з швидкісними процесами, які відбуваються у нервовій системі спортсменів, на фоні дисфункції складових ланок імунної системи [Там само].

Будь-яка діяльність людини (трудова, навчальна, спортивна, вторча) пов'язана з засвоєнням та обробкою інформаційних потоків, які сприймаються сенсорними системами організму, перш за все – органами зору та слуху. На основі отриманої інформації відбувається формування психологічних та психофізіологічних стереотипів.

Сучасне суспільство особливо вибагливе до освіти та професійної діяльності і професіоналізму у будь-якій сфері, в тому числі у сфері культури

та мистецтва. Для вирішення завдань, які суспільство ставить перед сучасною освітою, перш за все слід звернути увагу на психофізіологічні особливості особистості та розкриття їх можливостей, а також шляхів їх реалізації. Провідну роль в процесі формування та підготовки фахівців у галузі мистецтва відіграють психологічні та психофізіологічні характеристики особистості, які складають підґрунтя для систематичного підвищення її творчого потенціалу, що характеризується креативністю мислення, здатністю до самовдосконалення, ерудованістю, наполегливістю та вимогливістю під час роботи з творчим колективом та встановлення творчих взаємовідносин. Найскладніша професія в галузі музичного мистецтва є діяльність диригента хорового колективу. На сучасному етапі навчання диригента базується на формуванні професійних вмінь, знань та навичок необхідних майбутньому фахівцю [23, с. 4].

Професійна діяльність диригента це творчий процес, який залежить від поєднання психофізіологічних та психомоторних компонентів. А саме вміння спілкування диригента та виконавців (музикантів) з використанням як I-ої (прості подразники звуковий ряд та його ритм, диригентські рухи (в музиці)) та II-ої (вміння словесно (вербально) оформити звукові знаки музичного твору та його подання в емоційно-логічній інтерпретації) сигнальної системи. Диригент повинен володіти вмінням знайти контакт, а також володіти основами творчого спілкування з колективом виконавців [37, с. 3].

Усвідомлюючи складність та полізмістовність діяльності керівника хорового колективу, диригент має володіти великим музичним талантом, обдарованістю, що визначається проявом психофізіологічних функцій (силою нервових процесів, лабільністю, швидкістю обробки інформації, яку адресовано до першої та другої сигнальної системи, збудливостю та гальмуванням, увагою та пам'яттю); також володіти здатністю через жести (диригентські рухи) виражати сутність музичного твору, що обумовлено психомоторикою.

Чим вразливіші рухи диригента, тим менше вони віддзеркалюють структуру диригентського руху, що призводить до неточностей в управлінні колективом. Диригентські жести, які обумовлені психомоторикою та психофізіологічними функціями, віддзеркалюють партитуру музичного твору та направлені на творче спілкування з музичним колективом, викликаючи різноманітні творчі прояви в діяльності колективу виконавців. Перед музичним колективом, як і перед диригентом стоїть головна задача володіння «двома видами тексту»: нотним (що є проявом другої сигнальної системи, складні символи: нота її довжина та висота звучання) та текстом диригентських жестів (прояв психомоторики, що є похідною першої сигнальної системи) [37, с. 4].

Виконання будь-якого музичного твору, проходить через призму свідомості диригента та отримує відбиток його темпераменту, специфіки сприйняття зовнішнього світу через сенсорні системи, а також емоційний стан диригента «...акцентуються, виступають на передній план, сприйняття других... гальмується. Вони «маскуються», сходзячи нанівець. Образ предмету, в самому процесі сприйняття, ретушується, моделюється, перетворюється в залежності від взаємовідносин суб'єкта та об'єкта, що віддзеркалюється, життєвого значення для суб'єкта і відношення суб'єкта до нього» [156].

Диригент – це менеджер музичного колективу, але при цьому він керує мистецьким процесом, звучанням музики, на ряду з цією функцією диригент також здатний керувати емоційно-психічним станом музикантів та слухачів, створюючи психологічну та психофізіологічну картину музичного твору, яка існує в симбіозі з музичною матерією твору, що виконується. Таким чином, диригент створює дві паралельні траєкторії подій, у своїй свідомості та свідомості музикантів, а потім й у слухачів, звучання музики з одного боку та емоційно-психофізіологічного сприйняття музичного твору з іншого боку; при цьому і диригент, і музиканти, і слухачі працюють одночасно з двома явищами, але керує цими явищами диригент через власні емоції, які

віддзеркалюються в його психомоториці, яка, у свою чергу, контролює партитуру та виконання музичного твору [37].

Диригування – це складний процес, який поєднує психомоторику та технологію диригентських рухів (схеми, графіки рухів). Диригентське виконавство дає змогу перетворити емоції, психологічні стани та музичні образи диригента в звуковий та емоційно-психомоторний ряд, що характеризують музичний твір, який має духовний відтінок диригента як митця.

Психофізіологічна діяльність диригента під час виконання музичного твору (концерту), супроводжується активним творчим процесом, особливістю якого є відсутність виправлення помилок, що вказує на унікальність кожного виступу.

Багатовекторна психологічна та психофізіологічна діяльність диригента реалізується через конфлікт між творчим процесом та процесом його управління. Успіх такої діяльності базується на психофізіологічному процесі лабільності, тобто швидкої зміни одного процесу іншим, навіть з протилежною функціональною реакцією, та достатньою силою нервових процесів, що забезпечує яскраву та емоційну виконавську діяльність диригента. Слід відзначити, що творчість та контроль це не тільки антагоністичні процеси, але й процеси, які доповнюють один одного та являються запорукою успішної діяльності диригента. Контроль за творчим процесом відбувається завдяки професійним якостям диригента. Психофізіологічні функції людини є генетично детерміновані, тобто диригентом необхідно народитися, але повсякденна та кропітка праця здатні розвивати і поліпшувати психофізіологічні показники, які формують професійні навички та мануальну техніку диригента [374 23].

2.3. Мануальне моделювання мисленнєвого уявлення музики

У психології нерідко використовується поняття «моделювання» тих чи інших реальних психічних процесів, у тому числі, емоцій. Однак нам

доводиться говорити про художнє моделювання потенційно існуючого явища мистецтва – музики, звукових уявлень у свідомості диригента, і, як наслідок, виникнення відповідних художніх емоцій. Під таким моделюванням маємо на увазі як мануальне відтворення характерних рис та емоційно-образного змісту музики, так і основних параметрів її ірреальної художньої звукової форми – виразних засобів (елементів). Останнє обумовлює незвичайну структуру мистецтва диригування, специфіку самого явища в цілому, яке і визначається як художня модель мисленнєвого уявлення звучання музики.

Основні закономірності побудови логічних і чуттєвих моделей досліджуються у відповідних розділах теорії пізнання. Але будь-яка модель сама виступає як особливий науковий інструмент пізнання предметів і явищ. Торкнувшись проблеми процесу пізнання стосовно музичної практики, Г. Нейгауз справедливо зауважив, що для музиканта всяке пізнання є в той же час переживанням, яке стає долею музики, неминуче входить в її орбіту [127, с. 39]. Отже, можемо визначити формулу, яка побудована на пізнанні музики через її переживання. У нашому випадку мова йде про чуттєве пізнання артистами хору диригентського суб'єктивного музичного образу, уявного трактування виконуваної музики через сприйняття і переживання його мануального, а ширше – міміко-пластичного мистецтва, основою якого є художня модель музичного твору. Таким чином, мануальна модель мисленнєвого уявлення музики, яка формується диригентом з метою передачі хору художньої інформації про майбутній і необхідний характер її звучання, є унікальний, науково-художній інструмент чуттєвого пізнання музики.

Особливістю художньої моделі є те, що матеріал її побудови обов'язково збігається з матеріалом того чи іншого виду мистецтва, в нашому випадку, – міміко-пластичним (танцем, пантомімою). Це дозволяє художній моделі, а значить, і мистецтву диригування в цілому не тільки виявляти, позначати, підкреслювати ті чи інші виразні елементи мистецтва-оригіналу (музики), але і відтворювати аналоги його художніх образів. Зазначимо, що

мануальна модель виступає як «представник», «заступник» оригіналу – мисленнєвого уявлення музики в диригентсько-хоровій інтерпретації, а сам процес художнього моделювання включає в себе як раціональне, так і емоційний початок. У цьому сенсі зауважимо, що диригентська мануальна модель є наслідок своєрідного синтезу наукового (логічного) і художнього (образного) мислення, результат аналітичного і одночасно емоційного освоєння музичного твору. Щодо відмінностей художньої моделі і модельованого мистецтва, то про неї чітко зазначив один із фахівців галузі А. Синицький. На думку автора, образ (мистецтво) несе більше смислове навантаження, а модель – більше текстову, тобто інформаційну.

Модель (пер. з лат.) – міра, зразок, норма. Тлумачний словник С. Ожегова і Н. Шведової трактує це поняття як зразок для виготовлення будь-чого. Друге визначення – відтворення або макет чогось [132, с. 370]. Мануальне мистецтво як процесуальна модель виступає у якості художнього зразка, еталонного орієнтира, який під час відтворення звучить у свідомості диригента музики в реальному звучанні хору. Концертне диригування, що складає основу зразкової моделі музики, стає одним із непрямих критеріїв художності хорового виконавства. На основі нього можна судити про неординарність творчого мислення, унікальності конкретного художнього задуму диригента.

У статті Б. Бірюкова з «Філософського енциклопедичного словника» виділена ще одна можлива функція моделей – управління оригіналом (предметами, явищами) [13, с. 381]. У цьому сенсі це функція управління хоровим виконавством. Управлінська функція мануального мистецтва диригування як художньої моделі музики не підлягає сумніву. Але тут слід звернути увагу на подвійність поняття «оригінал». В одному випадку мова йде про диригентське мисленнєве уявлення музики як об'єкту моделювання, в іншому – про хорове реальне звучання музики як об'єкту управління. Таким чином, музика як оригінал щодо своєї мануальної художньої моделі проявляється в двох іпостасях – потенційної та актуальної. Причому,

мануальна модель демонструє свою принципову структурно-художню відповідність як мисленнєвому явленню музики диригента, так і реальному хоровому виконавству, оскільки процес диригування одночасно відображає (в першому випадку) і випереджає (у другому випадку) основні закономірності розвитку музики. У цьому ми вбачаємо одну з особливостей диригентської мануально-художньої моделі музики.

За висловом Б. Бернштейна, система може стати моделлю, якщо вона подібна оригіналу, або вона знаходиться між пізнаваними об'єктом і суб'єктом [18, с. 37]. У нашому випадку пізнаваний об'єкт – музика в уявному трактуванні диригента; суб'єкт – хоровий колектив, який бере художню інформацію від диригента. Мануальна модель музики виступає як сполучна, посередня ланка між художнім задумом диригента і виконавськими діями учасників хору. На думку Л. Фейєрбаха, як мистецтво не вимагає визнання змісту творів за дійсність (за визначенням М. Кагана, мистецтво – ілюзорна реальність), так і мануальна художня модель музики не вимагає свого визнання за справжнє мистецтво (ілюзорне мистецтво із зовнішніми ознаками прикладної образності і особливою внутрішньою структурою).

Безсумнівно, диригентський уявний музичний образ у певному сенсі набагато ширше, глибше свого аналога – пластичного образу матеріальної моделі, адже вона ніколи не вичерпує оригінал. Це пов'язано ще з тим, що художня інформація одного виду мистецтва в принципі неперекладна на мову іншого. А. Сохор зазначив, що зміст музики не може бути повністю розкритий іншими засобами, ніж музичними [177, с. 163]. Однак, стосовно постановки балету на музику симфонії, то в цьому випадку, на думку автора, можна говорити не про переведення, а лише про створення в іншому виді мистецтва «аналогу, паралелі до оригіналу» [Там само]. Мануальна модель виявляє лише своє подобу, відповідність, аналог оригіналу-музиці. Серед причин цього можемо назвати різний фізичний і художній матеріал, відмінність природи диригентських виразних рухів і звукових засобів

музики. Подоба, відповідність, схожість – це тільки паралельний (за аналогією) збіг сутнісних характеристик, ознак, сторін моделі і оригіналу.

Естетик Н. Лейзеров висловив думку про те, що модель у сфері художньої творчості прагне бути спрощеною подобою об'єкта [95, с. 38]. Відомий фахівець в області теорії моделювання В. Штофф зазначив, що коли модель стає занадто точною, то вона втрачає свій сенс, атакож перестає бути моделлю, коли ж вона недосконала, вона є джерелом помилок [200, с. 49-50]. Звичайно, загальні правила моделювання специфічно переломлюються у застосуванні до мистецтва. Але їх головний сенс залишається. Так, недосконалість мануально-диригентської моделі музики – явне джерело наступних художніх недоліків у хоровому виконавстві. Зрозуміло, що модель може ефективно виконувати свою роль лише тоді, коли ступінь її відповідності об'єкту – мисленнєве уявлення музиці, розрахована досить строго. Але і перша частина висловлювання про неприйнятність занадто точної моделі дуже актуальна для диригентського мистецтва. З цього приводу американський диригент Л. Самінський на початку ХХ століття зазначив, що диригент лише нижчого типу, несвідомий і елементарно-неосвічений в технічному відношенні, хоче все показати своєю паличкою - і вступ, і відтінки, і загальні свої музичні наміри. Такі диригенти не можуть розуміти, наприклад, того, що увертюру «Весілля Фігаро» майже зовсім не потрібно диригувати [161, с. 84]. У науковому сенсі Л. Переверзева зазначену тезу інтерпретує так: «Якщо сигнал є завжди (тим більше, якщо його ніколи немає), він не зможе нам нічого повідомити» [143, с. 35].

Отже, мова йде про мануальне виявлення самої суті музики, її найважливіших, характерних змістовних характеристик і формотворчих елементів. Мануальну модель мисленнєвого уявлення музики можна умовно назвати пластичним ескізом. Як художник, приступаючи до роботи, попередньо накидає загальну композицію, намічає пропорції, співвідношення головних елементів, тобто виконує ескіз майбутньої картини, (яка з часом стає художнім явищем), так і диригент, займаючись розробкою «мануального

ескізу» музики, лише намічає найголовніші рухово-пластичні засоби її вираження. Г. Коган відзначав, що у хорошого виконавця заздалегідь розраховані технічні прийоми, які, по-перше, не є догматизованими, а тільки намічені у певних, вузлових пунктах, а по-друге, автоматизованими, що відходять у підсвідомість [87, с. 240-241]. Ця теза цілком відповідає і диригентському мануальному моделюванню мисленнєвого уявлення музики.

Підкреслимо, що мануальна модель музики – це не механічний рухово-пластичний дублікат музичного образу. Різниця між поняттями «дублікат», «копія», з одного боку, і «аналог», «подібність», з іншого, дає диригентові можливість проявляти творчу природу виразних рухів. Диригент, за Р. Щедріною, – це людина, здатна знайти пластичний еквівалент музичному малюнку, руху музики, її архітектоніці. Причому, як зазначає відомий композитор, мається на увазі не зовнішня синхронність пластики і музики, а особливості їх співвіднесення. У наведеному вислові акцентується увага, з одного боку, що ескізний характер мистецтва диригування (мануальної моделі мисленнєвого уявлення музики), з іншого, – його творчий характер (художнє поєднання пластики і музики). Останнє особливо помітно проявляється при моделюванні суті музичного образу, його емоційно-сміслового змісту.

Художня модель створюється на основі синтетичного уявлення про цілісність відтвореного об'єкта і саме цю цілісність в кінцевому результаті вона і моделює. Цілісність мануального відтворення мисленнєвого уявлення музики ґрунтується на її цілісності, формо-змістовному поданні. Мова йде як про створення мануального аналога (подібності) основних виразних елементів звукової форми музики, так і про відповідне художньо-пластичне вираження її чуттєвої експресії звучання – емоційний зміст. М. Каган зазначив, що мистецтво – це найбільш точна і повна модель культури, що свідчить про самосвідомість і синтетичний «портрет» [72, с. 61]. Відповідно до згаданого формулювання можна стверджувати, що мануальне мистецтво диригування – це відносно точна і цілісна модель виконуваної музики, її

структурно-формалізований і емоційно змістовний «портрет». Перефразовуючи відомий вислів Ф. Бузоні, можна сказати, що мануально-образне втілення мисленнєвої уяви музики відноситься до реального відтворення музики, «як портрет до живої моделі». Слід зауважити, що у художньому портреті талановитого художника також відтворюються як найхарактерніші зовнішні риси людини, так і його сутнісний внутрішній духовний світ. Портрет не є точним зліпком з натури, але він може відобразити суть об'єкта зображення набагато глибше на відміну від документальної фотографії.

М. Каган стверджує, що моделювання є лише ізоморфним відображенням об'єкта моделі, що відтворює тільки деякі його зв'язки і відносини, але структурно йому відповідає [72]. Академік А. Н. Леонтьєв характеризував модель як систему, елементи якої перебувають у подібному співвідношенні (гомоморфізму, ізоморфізму) до елементів деякої іншої системи [96, с. 54]. Мануальна художня модель як складна динамічна система також ізоморфно віддзеркалює основні формотворчі елементи музики, в значній мірі повторюючи структуру музичного розвитку. Вона має і свої системоутворюючі ознаки (метр-ритм-темп), що виявляється у тактуванні. Відносно духовного змісту музики, то в цьому випадку можна говорити про конгеніальність, тобто емоційний збіг з нею характеру мануальної моделі. Таким чином, мануальна модель ізоморфна (структурно-подібна) звуковий формі музики і конгеніальна (відповідає за духом) її емоційному змісту.

Порушуючи проблему співвідношення змісту музики і характеру моделі, можемо свідчити не про об'єктивне відображення цього змісту у мистецтві диригування, а про суб'єктивне вираження відповідних емоцій диригента в художньо-семіотичній та знаково-пластичній системі. За висловом Е. Ансерме, жест диригента передає виконавцям не саму музику, а лише її «внутрішній початок» [8, с. 13]. Але диригент все таки передає через цей початок емоційно-сміслову сутність музики. Останнє пов'язано з тим,

що він свідомо, а під час (на концертній естраді) інтуїтивно ідентифікує цілісний музичний образ з його пластичним еквівалентом, при цьому вільно чи мимоволі створює мануальний аналог, подобу не тільки звукової структури, а й чуттєвої експресії музики. Минаючи цю подобу, за Л. Мазелем, внутрішнє, психічне не може бути адекватно сприйняте зовні і вірно інтерпретоване слухачем [104, с. 24]. Отже, ще однією зі специфічних особливостей мануального моделювання уявного музичного образу, його емоційного змісту – є те, що воно відбивається у формах мистецтва, порівнянних з його міміко-пластичними видами (хореографією і пантомімою).

Мануальна модель як особливе художнє явище відтворює образний зміст мисленнєвого уявлення музики досить точно по духу, при цьому часто лише намічаючи його відповідні емоційні ознаки. На думку М. Кагана, найпростіший спосіб досягти художності утилітарної мови – дати «натяк на зображення» [72]. Відповідно до мистецтва диригування «натяк на зображення» інтерпретуємо у контексті експресивно-пластичного виразу відповідних емоцій (змісту музичного образу), що передбачає співтворчість, роботу уяви артистів хору. Ми погоджуємося із висловом вислів І. Сеченова про те, що найменший зовнішній натяк на частину сприяє відтворенню цілої асоціації [163, с. 66]. Саме на такому феномені творчої роботи художньої уяви хористів часто будується диригентське мануальне моделювання уявлення музики, її емоційно-образний зміст.

Отже, мануальне моделювання музики виявляє в собі два найважливіших взаємопов'язаних аспекти – інформаційний (виявлення основних елементів звукової форми музики) і інформаційно-творчий (виявлення її сутнісного емоційного змісту). Якщо перший аспект включає в себе як мінімум тактування (відображення метро-ритму, темпу і деяких інших виразних елементів музики), то другий аспект передбачає пластику і експресію жесту (вираження динамічного емоційно-образного характеру музики). При цьому певні мануальні засоби вираження змістовної сторони

музики пов'язані з останньою опосередковано. Більш того, емоційний образ, за В. Медушевським, відносно моделювання емоцій в музиці, це не сума прийомів, а гнучка, жива структура [119, с. 23]. Те ж саме можна сказати і про пластичний емоційний образ у диригуванні – художню модель. Тільки в цьому випадку мистецтво диригування як мануальна модель мисленнєвого уявлення музики стає і художнім інструментом впливу з боку диригента, і предметом чуттєвого пізнання з боку хористів. Володіючи знаннями (відчуттям, розумінням) деяких істотних рис, властивостей, ознак моделі, можливо інтуїтивно переносити ці знання на сам об'єкт моделювання і в результаті мати хоча б загальне уявлення про найважливіші властивості і якості оригіналу (музики у трактуванні диригента).

Які ж послідовність і механізми формування диригентської мануальної моделі мисленнєвого уявлення музики у процесі аналітичного і емоційно-художнього освоєння музичного твору хорової партитури?

Мистецтво диригування як музично-пластична діяльність являє собою складний психофізичний процес, що включає в себе інтелектуальний, емоційний, вольовий, слуховий і моторний компоненти, які тісно пов'язані між собою. Перш за все звернемо увагу на нерозривність слухо-моторного компонента. Взаємозв'язок між уявним звуковим фоном і його руховою реалізацією відомий піаніст-педагог і дослідник Г. Прокоф'єв називав «звуковим рухом». І. Сеченов першим висунув ідею про взаємозалежність між відчуттям і рухом, стрижнем якої є так зване «м'язове почуття». Г. Ципін зазначав, що наш м'язів тонус, в принципі, є тонусом психічним і навпаки [195, с. 312]. Тут ми втручаємося в особливу галузь психології – сенсомоторіку, що вивчає взаємодію сенсорних (чуттєвих) і моторних (рухових) компонентів психофізичної діяльності людини. Саме на основі «м'язового почуття», м'язово-пластичного тонусу формується і індивідуальний художній «словник жестів» диригента.

За В. Медушевським, чуттєве забарвлення і м'язові тонусні відчуття є основою численних емоційних моделей [119, с. 22-23]. Мануальне

моделювання емоційно-образного змісту музики і є, по суті, художнім моделюванням емоцій. Мова, однак, йде про моделювання музики, яка звучить у свідомості диригента. На останньому феномені, уявному слуханні або ширше, «баченні» музики слід зупинитися окремо, бо це і є відправним моментом у наступному мануальному моделюванні. Вихідним положенням слід окреслити таке, що внутрішнє слухання музики, досить чітко звукообразне уявлення як в цілому, так і в деталях є неодмінною умовою формування тих чи інших мануальних виразних рухів, відчуття їх внутрішньої наповненості.

Якщо для успішного моделювання певних сторін оригіналу важливо, як зазначає Б. Бірюков, наявність відповідних теорій або гіпотез [13, с. 81], то для успішного мануального моделювання певних сторін, властивостей і якостей музики важливо мати чітку уявну художню концепцію її виконання – унікальну інтерпретаційну гіпотезу, тобто трактування музики. Лише глибоко продумане майбутнє виконання твору, цілком яскраві музично-виконавські (інтерпретаційні) уявлення диригента зумовлюють виникнення відповідних моторно-пластичних відчуттів. Тим часом внутрішній слух значно поступається зовнішньому слуху за силою, чіткістю і яскравістю слухання музичного образу. За висловом Б. Теплова, які б не були яскраві і наочні уявлення, ніколи не зможуть дорівнюватись сприйняттю [180, с. 178]. Музичні уявлення – вельми рухливі, нестійкі, «змазані», тобто гранично обумовлені образи. З точки зору психофізіології, вони локалізуються в тих же нервових центрах, що і реальні відчуття, але їх відмінність полягає в інтенсивності процесу збудження. Б. Вальтер, мабуть, на основі свого особистого досвіду, стверджував, що навіть самий обдарований диригент, який ґрунтовно вивчив партитуру, не має абсолютно точного внутрішнього уявлення про її звучання [23, с. 81]. З усього сказаного, стає зрозуміло, що і мануальна модель може лише приблизно відобразити відносно розпливчастий уявний музичний образ. У реальному ж практиці справа йде трохи інакше.

Задум, за твердженням М. Кагана, неминуче несе в собі уявлення про матеріальність [72]. Процес мануального моделювання мисленнєвого уявлення музики впливає не тільки з слухових уявлень диригента про її звуко-художню сторону, а й паралельно з візуальним уявленням про рухово-пластичні засоби її вираження. Це пов'язано з тим, що мануальна модель виступає по відношенню до музичного образу його змістом у вигляді своєрідної додаткової форми – сукупності рухово-пластичних засобів вираження цього змісту.

Діалектика змісту і форми музики в її співвідношенні з руховою пластикою диригування набуває відверту парадоксальність: один зміст (музичний) має як би дві паралельні форми – звукову та рухово-пластичну. При цьому образний зміст мануального мистецтва (моделі музики) в загальних рисах відображає емоційний зміст виконуваної музики. На цій основі свідомість диригента і відтворює єдине, слухо-зорове уявлення формотворчих засобів музики і мистецтва диригування разом з їх загальною образно-змістовною стороною. Уявна звуко-рухова форма синтетичного музично-пластичного образу виникає одночасно з його єдиним художнім змістом-задумом, яка розкривається звучанням музики і відповідною диригентською пластикою.

Простежимо психологічний механізм формування мануальної моделі музики в реальній підготовчій диригентській практиці. Його «робота» починається з мисленнєвої художньої діяльності. В процесі пошуку оптимальної мануально-пластичної форми вираження ідеального музичного образу у диригента з розвиненою уявою з'являється потреба побачити себе (свій образ) за диригентським пультом. Такий «погляд з боку» на свої можливі художні дії допомагає йому більш точно визначити як загальний характер диригування, так і виразність окремих, конкретних рухів і жестів, більш досконалий «технічний ключ» до майбутнього управління хоровим виконавством. Уявне «споглядання» своїх потенційних мануальних дій диригент незмінно співвідносить з тим чи іншим ймовірним емоційним

станом, якого вимагає виконання музики. Неважко припустити, що уявне бачення диригента за пультом неможливо без бачення і, природно, внутрішнього слухання хору. Особливість диригентського мислення полягає в його спрямованості на потенційне джерело звучання – уявний хор.

Все сказане вище узгоджується із загальним естетичним підходом до вирішення аналогічних завдань в інших видах мистецтв. Власне перетворення у глядача, читача, слухача, за М. Каганом, дозволяє йому (художнику) подивитися на свій твір з боку і оцінити зроблене як би свіжим і стороннім оком [72] – це ще один із ефективних способів перевірки своєї творчості, навіть якщо вона попередня, проміжна, як в нашому випадку. Сучасні дослідження в області психології говорять про те, що продуктивне виконання будь-якого руху можливе лише у тому випадку, якщо йому передуває образ майбутнього дії, результат, на досягнення якого і спрямований рух-дія. Це свідчить про те, що диригентська мануальна модель детермінована не просто музичним мисленням, а мисленням художнім, музично-пластичним, яке можна назвати диригентським мисленням. Воно зумовлює можливими мануальними діями диригента на всіх стадіях підготовчої та репетиційної роботи над музичним твором і під час його концертного виконання.

Перший рівень такого мислення проявляється в єдності, цілісності уявного слухо-зорового (звуко-рухомого) образу. Другий рівень – в ідеомоторних рухах, відповідних основним формотворчим параметрам музичного образу. Ще Аристотель характеризував мислення як «вислів», тим самим підкреслюючи тісний зв'язок людського мислення і мови. Музично-пластичне мислення диригента також пов'язано зі своєю «німою» художньою мовою — моторними відчуттями і реальними рухами-діями. Розглянемо послідовно обидва рівня диригентського мислення в їх взаємозв'язку з дієвими мануальними рухами.

Як відомо, зміст художнього образу в принципі виходить за рамки свого виду мистецтва. Музичний образ не є образ суто музичним, як і

танцювальний образ не є образ тільки хореографічним. Означене явище пояснюється історичним синкретизмом, генетичною єдністю музики і танцю. Представляючи музику, людина мислено і несвідомо асоціює її з тим або іншим характерним рухом під час презентації танцю з відповідним характером музики. На основі цього найважливішого психологічного феномена (асоціацій) можливо подібний вираз емоцій, художніх ідей одного виду мистецтва виразними засобами іншого. На такі загальні взаємообумовлені властивості художнього образу і психіки людини спирається мануальне моделювання мисленнєвого уявлення музики.

Н. Лейзеров справедливо зазначав, що моделюючи щось, ми повинні мати перед собою або готовий об'єкт моделювання, або якусь уяву, яка повністю склалася в нашій свідомості модель [95, с. 39]. К. Станіславський особливо виділяв роль зорових уявлень, які називав «баченнями внутрішнього зору». Він вважав, що дію спочатку потрібно «побачити» в музиці, співі, а потім вже її передавати сценічними засобами. Щось аналогічне знаходимо і в диригентському мистецтві, де необхідно вміти одночасно чути і «бачити» музично-пластичний образ. При цьому, як зауважує музикознавець Т. Грум-Гржимайло, музичне ціле твору починає жити в уяві диригента не тільки як «чутна» звукова картина, але і як «видимий» ланцюг диригентських рухів, їй відповідних [47, с. 8]. Таке явище можна охарактеризувати як факт зорово-уявного «буття» музики. У вмінні відчувати музику в пластичних, як би візуальних образах, за І. Мусінім, сфокусована особливість диригентського мистецтва [124, с. 109].

Отже, справжній художній задум в диригентському мистецтві включає формування як ідеального музичного образу, так і, на основі асоціацій, уявних мануальних засобів його втілення в реальне хорове звучання. Йдеться про вміння мислити не тільки «рухомими», постійно змінюваними в часі абстрактними музичними образами, а й відповідними їм динамічними абстрактно-руховими пластичними формами. Таке звукопластичне мислення допомагає диригентові глибше, конкретніше відчувати музику і знаходити

більш ясні, відповідні їй виразно-образні рухи. На основі вищесказаного можна дати наступне визначення означеного феномену. Диригентське мислення є двоєдине художньо-творче продуктивне мислення, результатом якого стає ідеальне виконавське трактування музики і відповідна їй уявна рухово-пластична модель, що викликає ідеомоторну реакцію диригентського апарату.

Мануальна модель в диригентському мистецтві народжується саме у результаті музично-пластичного мислення диригента. Інша складова виразно-образного диригування – технічна майстерність, тобто мануально-пластичний професіоналізм. Саме диригентське художнє мислення, помножене на мануальну технічну майстерність, забезпечує виразно-образне диригування, що емоційно впливає на музичну свідомість артистів хору. При цьому співвідношення художнього мислення і технічної майстерності в диригентському мистецтві немає співвідношення рівноцінних компонентів. О. Шульпяков, розглядаючи дану проблему в контексті технічного розвитку музиканта-виконавця зазначив про провідна роль музично-слухових уявлень, які спрямовують дії музиканта. Відбір раціональних рухів, має відбуватись без будь-яких застережень [201, с. 61].

Таким чином, в структурі художньо-творчої діяльності диригента на даному етапі проглядаються два взаємопов'язаних начала:

- ✓ запрограмоване, яке визначає формування музично-слухових і зорово-пластичних уявлень;
- ✓ відтворювальне, спрямоване на матеріалізацію мисленнєвих уявлень у певні рухові акти.

Їх сполучним компонентом є так зване «моторне почуття». Вся справа в тому, що уявні уявлення мимоволі викликають скорочення певних м'язів обличчя і рук, загальну моторну реакцію всього організму людини. В цьому випадку спрацьовує наступна психофізіологічний ланцюжок: «чую» (внутрішнім слухом), «бачу» (внутрішнім зором), «відчуваю» (моторикою

дій), «дію» (диригую). Остання ланка заснована на явищі, відомому в психології під назвою ідеомоторний акт.

Ідеомоторний акт є не що інше, як прояв нервових імпульсів, які викликають реальні м'язові скорочення відповідно до уявних моделей про рух. Ідеомоторний акт зазвичай має слабо виражену просторову характеристику і зовні проявляється у мікрорухах. Він є мимовільним і, як правило, неусвідомлюваним. І. Сеченов висловив конкретну думку, яка дуже близька предмету нашого дослідження. Дослідник зауважив, що неможливо проспівати собі одними звуками пісню, завжди цей процес відбувається за участю м'язів [164, с. 65]. Це свідчить про те, що у виконавському мистецтві ідеомоторний акт є слідством не просто рухового уявлення, а складного музично-пластичного дійства. Таку ж саму думку висловив Б. Теплов, який вважає, що сприйняття музики, ритму ніколи не буває тільки слуховим, воно завжди є слухо-руховим процесом [261, с. 210].

А. Лазовський справедливо зазначав, що ритм – основа мислення кожного художника. Більш того, моторна сила ритму немов пронизує всю м'язову систему артиста, все його єство [182, с. 229]. У цьому контексті констатуємо, що диригент, відтворюючи у власній свідомості звукову форму музики, в тому числі її метроритмічну структуру, а також відповідний їй уявний моторно-руховий еквівалент, по суті завжди починає «тактувати» хоча б на рівні ідеомоторного акту. У цьому випадку він фактично формує первинні мануальні рухи, мимоволі запам'ятовуючи супутні їм м'язові відчуття. Такий феномен заснований на тісному взаємозв'язку між слуховими, зоровими і руховими центрами головного мозку. Уявне відтворення диригентом емоційно-ритмічної суті музики в одній з перших двох чуттєвих сфер неминуче тягне за собою відтворення відповідних уявлень в іншій і моторних відчуттів у третій сферах. Нарешті, останні починають «прориватися» у зовнішні, реальні рухи. М'язовий тонус рухів рук, обумовлений емоційно-психологічною побудовою музики; тілесним дотиком «щільності» музичної фактури, її «опорою», динамічною енергією і

тембрових фарб музики; шкірною чутливістю подушечок пальців (тактильні відчуття), «дотичних» зі звуком; а також відчуттям моторики музичної метро-ритмічної пульсації, що складають сутність психофізіології мистецтва диригування.

Мануальна модель, в умовному розумінні, є рухова проекція музики у просторі. Оскільки головними носіями музичного сенсу є висотні і ритмічні співвідношення звуків, то вони стають основою не тільки слухових уявлень, а й рухових відчуттів. Звідси випливає наступне визначення: диригентські рухи – це спеціально набуті в процесі навчання і творчої практики виразні, пластичні рухи-дії, яким властивий інтонаційно-ритмічний і емоційно-одухотворений сенс, обумовлений виконуваною музикою. Мистецтво диригування ґрунтується на художньо-сміслових мануальних рухах-діях. При цьому деяка розпливчастість уявної музичної вистави, про що говорилося раніше, як би компенсується чіткими (або реальними) виразними рухами диригента. В процесі мануального моделювання мисленнєвого уявлення музики остання своєрідно об'єктивується в іншу художньо-семіотичну систему і, тим самим, неминуче конкретизується в реальних рухових діях. Художня техніка диригента, умовно кажучи, стає конкретної матеріальної формою мануально-пластичного образу, подібного музичному.

Реальні диригентські рухи та відповідні м'язові відчуття, викликаючи велику інтенсивність збудження в корі головного мозку, впливають на музично-образні уявлення диригента, конкретизуючи і коректуючи його художнє мислення. Дійсно, під час мануального моделювання музики конкретна художньо-пластична інформація екстраполюється, тобто переноситься в порядку зворотного зв'язку на музичне уявлення диригента, в результаті чого уявний музичний образ глибше відчувається, пізнається і уточнюється, знаходить як би рельєфні обриси. Деталізація емоційно-художнього змісту музики знову «провокує» реальну рухово-м'язову конкретизацію.

У свою чергу, уточнення диригентського рухів на основі більш чіткого уявлення музики неминуче веде до подальшого проникнення в сутність музичного образу. Цей процес може бути нескінченним, так як сам уявний музичний образ вельми рухливий і багатогранний. Г. Нейгауз відзначав, що чим ясніше мета, тим ясніше і засоби для її досягнення [127, с. 12]. Диригентська художня техніка (модель музики) носить співтворчий характер і в процесі свого формування грає певну роль в остаточному становленні та конкретизації уявного музичного образу, бо останній зароджується і розвивається одночасно у слуховізуальній і психофізіологічній сферах диригента. Так під час зіставлення чутного уявлення з видимим поданням, а також у співвідношенні останніх з моторними відчуттями відбувається уточнення і корекція як музичних намірів, так і мануальних засобів їх здійснення.

Відомий естетик С. Раппопорт зауважив, що для остаточного формування художньої моделі потрібні творчі зусилля не тільки її автора, а й її споживачів. Поки у модель не включені її споживачі [у нашому випадку – артисти хору], вона не є завершеною, недобудованою [149, с. 51]. Інакше, поза контактом з хором пробне домашнє «диригування» мисленнєвим уявленням музики (або під аудіо запис), позбавлене належним емоційним впливом, а по факту – управлінської функції, що унеможлиблює її визначення повноцінною художньою моделлю. На думку Б. Покровського, пластична фантазія оперного режисера спить без музичного підживлення [144, с. 124]. Лише в диригентській художній практиці мануальна модель повною мірою вбирає в себе емоційну суть музичного звучання хору і викликає до життя свою природню функцію емоційного впливу. Далі модель як динамічне, процесуальне явище неминуче виходить на рівень художньо-прикладної форми музичної діяльності – етап «взаємодії» з хором з властивою йому функцією коректора диригента, що передуває рамки власне моделі. Поняття «мистецтво диригування хором» набагато ширше і глибше поняття «мануальна модель музики». Умовно кажучи, реальне диригування

хором відноситься до диригентської мануальної моделі як готовий продукт до напівфабрикату. Однак зауважимо, щоб отримати продукт, необхідно мати напівфабрикат.

Н. Лейзеров застерігає від необґрунтованого впровадження та використання терміна «моделювання» для позначення творчого процесу і «моделі» у значенні художнього образу [95, с. 37]. Це пов'язано з тим, що художня модель, за твердженням відомого фахівця в області семіотики Ю. Лотмана, являє собою єдине в своєму роді з'єднання наукової та ігрової моделі, організовуючи інтелект і поведінку одночасно [103, с. 145]. Акцентуємо увагу на те, що диригентська художня модель музики є явище прикладного мистецтва і одночасно продуктом прикладної науки, однак справжній художній образ до останньої не відноситься.

Погоджуємося, що мистецтво диригування, що включає в себе основу моделі музики, відтворює не «чистий» пластичний художній образ (як, наприклад, у хореографії), а вельми своєрідний (ілюзорний) мануальний образ-ескіз з усіма властивими йому структурними і прикладними особливостями. Мануальна модель мисленнєвого уявлення музики є лише художнім стрижнем мистецтва диригування хором, яке «проглядається» через його управлінську, зокрема, коригувальну функцію. На думку І. Мусіна, жестова модель, яку диригент знайшов під час домашньої роботи, для нього повинна служити лише деяким орієнтиром, зразком, який в момент диригування набуває іноді зовсім інших форм [124, с. 23].

Таким чином, мануальне моделювання мисленнєвого уявлення музики припускає знаходження відповідної та конкретної, але у той же час рухомої, гнучкою пластичної форми, на основі якої здійснюється подальше творче диригування-управління реально виконуваною музикою. Жорстко зафіксована диригентська модель музики не може служити ефективним, гнучким інструментом художнього управління хоровим виконавством, в якому елементи непередбачуваності і несподіванки – в порядку речей. Остаточні мануальні засоби вираження музики і управління хором диригент

спонтанно знаходить в процесі репетиційної роботи, а то і безпосередньо на концерті, якщо мати на увазі властивий музичному виконавству елемент імпровізації. Одна з особливостей мануального мистецтва диригування полягає в його ситуативній, варіативній, творчій формі прояву.

Отже, диригентське пластичне мистецтво в формі науково-ігрової (художньої) моделі мисленнєвого уявлення музики і його прикладне, утилітарне, управлінське начало умовно можемо визначити як діалектичний сплав мистецтва, «науки» і управління, про що і говорив свого часу І. Маркевич. Тобто, диригентська функція управління хором виконавством проявляє себе в формі специфічного прикладного мистецтва (своєрідного мануально-пластичного образу) на «території» прикладної науки (мануально-художньої моделі музичного образу).

Елементи раціонального знання (понятійної інформації), які несе за собою прикладне мануальне мистецтво диригування, на рівні технічної майстерності зливаються в ньому з емоційно-чуттєвим началом (художньою інформацією), викликаючи природні естетичні та художні переживання артистів хору, формуючи у них відповідні образні уявлення, захоплюючи їх у таємничий світ художнього задуму диригента.

Висновки до другого розділу

На основі узагальнення мистецтвознавчих та психофізіологічних підходів до діяльності диригента хорового колективу ми дійшли наступних висновків.

Діяльність диригента під час репетиції чи концерту складається з двох складових елементів: перша – взаємодія з членами музичного колективу, друга – взаємодія з внутрішнім світом диригента, яка заснована на принципі самопізнання. Поєднання означених двох процесів відбувається під егідою особистості диригента, що забезпечує функцію контролю творчого процесу та відтворення драматургії музичного твору колективом виконавців, уможливорює виконання акту самоконтролю та всебічної реалізації стратегії

виконання, а також надання об'єктивної оцінки рівня виконання музичного твору.

З'ясовано, що основа творчої діяльності диригента ґрунтується на особистісному підході до опрацювання музичного твору та психофізіологічних складових елементів, які складають підґрунтя для взаєморозуміння між учасниками хорового колективу та диригентом. Доведено, що рухові механізми управління колективом відходять на другий план, проте в основу і управління сучасним музичним колективом покладено психологічний підхід шляхом запровадження психофізіологічних чинників в контекст управління хоровим колективом.

Зазначено, що крім творчої діяльності диригент повинен проявляти себе як психолог, який здатний перекласти музичний ряд у психомоторну та психоемоційну площину звучання музики, що відтворює широкі можливості для художньої інтерпретації партитури та стилю виконання.

Отже, віддзеркалення внутрішньої моделі музичного твору через опрацьовану партитуру та надання емоційного тону твору є основою диригентської діяльності. Під час розкриття драматургії музичного твору диригент шукає шляхи його реалізації мануальної техніки. Відтворення художнього образу музичного твору відбувається на психологічному рівні, який реалізується через психомоторику та психофізіологічні особливості диригента, які екстраполюються на учасників хорового колективу як симбіоз партитури-проекції та емоційний тонус-реалізації під час (виконавських дій). Найскладніше завдання діяльності диригента – це порівняння реального музичного образу з його інтуїтивним планом (прообразом) та майстерність відтворення художнього змісту музики через усвідомлення нотних знаків партитури під час розбудови цілісної драматургії твору.

Основні наукові результати опубліковані в працях [48; 50].

РОЗДІЛ 3

ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ТЕХНІКИ В АСПЕКТІ ТВОРЧОСТІ

3.1. Творчість як джерело формування художньої техніки диригента хору

Питання творчості стало нині настільки актуальним, що його можна віднести до проблем століття. Багато десятків років як закордонні, так і вітчизняні психологи та психофізіологи досліджують феномен творчості, проте довгий час він вислизав від точного психофізіологічного та психологічного експерименту, тому що реальні життєві ситуації не вкладалися в його рамки, бо вони завжди обмежені певною діяльністю, поставленою метою [83].

Термін «творчість» позначає й діяльність особистості, і створені нею цінності, які з фактів її персональної долі стають фактами культури. Творчість як культурно-історичне явище має психофізіологічний та психологічний аспект: особистісний і процесуальний [Там само].

Особистість має здібності, мотиви, знання й уміння, завдяки яким вона може створити новий, оригінальний і унікальний продукт. Дуже велике значення в розкритті й розширенні творчих можливостей особистості мають її уява, інтуїція, неусвідомлювані компоненти розумової активності, а також потреба в самоактуалізації [Там само].

Творчість як процес спочатку розглядали як самоспостереження діячів мистецтва та науки. Так, вивчаючи специфіку психічної та психофізіологічної регуляції процесу творчості, К. С. Станіславський уважав надсвідомість вищою концентрацією духовних сил особистості в ході породження продукту творчості [170].

З розвитком кібернетики виникли спроби моделювати процеси творчості на ЕОМ (евристичне програмування). Водночас передання технічним пристроям функції доступної формалізації розумових операцій

різко підвищило інтерес до процесів творчості, які неможливо формалізувати. Поза як від них залежить науково-технічний прогрес (відкриття, винаходи тощо), психологи та психофізіологи спрямували свої зусилля на розробку методів діагностики творчих здібностей і стимуляції творчості. Властивості психології творчості, забезпечуються психофізіологічними процесами та залежать від царини, у якій вона реалізується (виробництво, техніка, мистецтво, наука, політика, педагогіка й ін.). Проблема феномена творчості та його природі, формуванню та прояву творчих здібностей, їх діагностиці присвячено багато досліджень у психологічній науці. Зокрема, цим займалися В. Ананьєв, Д. Богоявленська, Л. Виготський, Л. Рубінштейн, Б. Теплов, Я. Пономарьов, А. Цибуля, В. О. Моляко, В. Роменець, В. Шадриков та ін. Проблема творчості розглядали й зарубіжні дослідники: Дж. Гілфорд, Е. Торренс, Е. де Боно, Г. Айзенк, С. Мідник, К. Роджерс, Р. Стернберг, М. Воллах, З. Фрейд, Е. Фромм, Н. Коган, Т. Рібо, К. Юнг та ін.

Головна характеристика творчості – створення нового. Серед сучасних позицій науковців стосовно природи творчості виділяють два підходи. У межах першого з них творчість розглядають як діяльність, спрямовану на створення нових суспільно значущих цінностей; основну увагу приділяють критеріям об'єктивної новизни й оригінальності продуктів творчої діяльності. Другий підхід пов'язує творчість із самореалізацією людини, з розвитком мотивації її творчої діяльності. Критерій творчості в такому розумінні, її цінність – особистість самої людини, а не тільки продукти творчої діяльності [34].

Отже, творчу діяльність можна охарактеризувати за допомогою таких параметрів: суб'єкта творчості; продукту творчості; умов, у яких проходить творчий процес. Безперечно, що центр творчості, його основа – сама особистість, суб'єкт, без якого неможлива творча діяльність. Слід звернути увагу, що матеріальним субстратом особистості є центральна нервова

система, яка забезпечує психофізіологічні функції, що безпосередньо характеризують особистість визначаючи її тип вищої нервової діяльності.

У загальній структурі творчої діяльності як системи можна виділити кілька основних підсистем:

- процес творчої діяльності;
- продукт творчої діяльності;
- особистість творця;
- середовище;
- умови, у яких проходить творчість.

У свою чергу, у кожній із названих підсистем можна також виокремити їх складові. Наприклад, процес діяльності має такі складники: постановка задачі, формування задуму, його реалізація. Особистість творця характеризується здібностями, особливостями розуму, темпераментом, віком, характером тощо. Середовище й умови являють собою фізичне оточення, колектив, стимулятори та бар'єри у творчій діяльності й ін. [194].

Творчий процес людини – це послідовність творчих актів. Творчий акт можна вважати умовною одиницею творчого процесу, зручною для аналізу та вивчення механізмів творчості. На сучасному етапі розвитку наука не дає поки що вичерпної відповіді на те, яка система механізмів мозку діє у творчому акті, проте за допомогою досліджень нейрофізіології, психофізіології, психології та психотерапії можна охарактеризувати решту фізіологічних механізмів, яку супроводжують творчого процесу людини [153, с. 33].

На творчий процес, роботу уяви загалом людину спонукає потреба створити щось нове. Нейрофізіологічний механізм творчості вмикає так звані детектори новизни, які виявляють щось нове в зовнішньому та внутрішньому світі. Це спеціальні нейрони, що відповідають лише на нові подразники та не реагують на повторення стимулів. Детекторам новизни властива висока чутливість, тому людина відчуває приємне хвилювання, позитивне емоційне

переживання в процесі творчості. Нові враження стимулюють потяг до творчості та безпосередньо її процес [184, с. 6]

Творчість – це суспільний, надіндивідуальний феномен, бо конкретні творчі акти завжди являють собою досягнення індивідів (Туриніна О. Л., 2007).

Творче мислення пов'язано зі створення принципово нового знання, генерацією оригінальних особистих ідей, але при цьому не відбувається оцінювання інших ідей та думок. Умовою реалізації нового: створення творчої ідеї повинно повністю бути вільним від будь-якої критики, ендогенних та екзогенних заборон чи табу; критичний відбір творчих ідей вимагає строгості до себе та інших, не допускати завищеної оцінки власних ідей. На практиці є спроби поєднати переваги створення творчих ідей та їх відбору. Наприклад в відомих методиках управління процесом мислення та підвищення його ефективності («мозковий штурм») творче та критичне мислення як різні режими роботи особистості на різних етапах рішення одних і тих же прикладних задач [121, с. 50].

Слід відзначити, що творче мислення є продуктом інтуїтивного мислення, оскільки воно переважно оперує образами та нечіткими множинами.

Творче мислення характеризується чотирма особливостями:

1. Оригінальність, нетривалість, незвичайність сформульованих ідей, яскраво виражене тяжіння до інтелектуальної новизни.

2. Семантична гнучкість, тобто здатність розглядати об'єкт під новим кутом зору, з'ясувати нові способи його використання, що дозволяє розширити його функціональне використання або призначення в практичній діяльності.

3. Образна адаптаційна гнучкість, тобто здатність змінювати сприйняття об'єкта таким чином, щоб бачити його нові, приховані від спостерігача сторони.

4. Семантична спонтанна гнучкість, тобто здатність продукувати різноманітні ідеї в невизначеній ситуації, а саме в тій яка не містить орієнтирів для продукованих ідей.

Перепони на шляху творчого мислення:

1. Схильність до конформізму (бажання бути схожим на інших).
2. Внутрішня цензура (викликана страхом бути смішним, дурнуватим, екстравагантним, а також страх помсти з боку інших).
3. Ригідність, як надання переваги старим знанням та ідеям, завищена їх оцінка значущості.
4. бажання знайти відповідь негайно.

Дослідження психофізіологічних характеристик творчого мислення практично відсутні це зумовлено складність фіксації самих процесів та відсутністю чітких характеристик та меж, яким вказували на функціональний стан центральної нервової системи, що визначає чіткі межі творчого мислення [121, с. 6].

На порядку денному нейронауки стоїть питання нейрофізіологічних механізмів інтелектуальної діяльності людини. Однак, ці механізми і сьогодні залишаються багато в чому не зрозумілими [69].

Лише незначна кількість робіт присвячена дослідженню впливу психологічних показників на нейрофізіологічні механізми, які лежать в основі реалізації складних форм мислительної діяльності людини [184]. Сучасна фізіологічна наук також не дає конкретної відповіді на те як проходить (формується) процес творчого мислення та обдарованості.

На нейрональному рівні обдарованість, яка впливає на творчий процес в тому числі і на творче мислення, зумовлена пластичністю нейронів, то-б-то здатністю міняти зв'язки, як на аксонному так і на дендритному рівні. Кортикальна область, яка відповідальна за найнижчий рівень переробки інформації, характеризується пластичністю (то-б-то здатністю змінювати структуру зв'язків) тільки до 5 років від моменту народження. саме в 5 віці формуються перші нейрофізіологічні основи творчого мислення та елементів

обдарованості. Асоціативна область, яка відповідає за складну обробку інформації (мова, мислення), зберігає пластичність на багато довше (в лобній корі, парієтальній області, в сингулярній корі). Тривала пластичність обумовлена більш пізнім та тривалим процесом мієлінізації (тобто покриття мієліновими оболонками відростків нервових клітин) в вище згаданих областях головного мозку [184]. Фундаментальні дослідження творчості з позицій нейрофізіології базується на обстеженні, процесів, що протікають в мозку дорослих людей відомих як творчі особистості (наприклад Нобелівські лауреати) та обстеження звичайних людей, які намагалися вирішити поставлені задачі творчим або не творчим шляхом.

Багатство мозку – це нібито його удавана надлишковість. Мозок генія налаштований так, щоб вірне рішення проходило з використанням мінімальної зовнішньої інформації та мінімальним зовнішнім впливом. Але існує ще один аспект, який забезпечує механізм геніальності та творчості. Слід також зазначити, що механізми геніальності не вичерпні. Геніальна людина володіє своєю біохімією мозку, яка визначає легкість утворення асоціативних зв'язків та асоціацій [Там само].

В основі теорії творчості лежить поділ за функціональною ознакою, тобто яка із півкуль є домінуючою в процесі мислення ліва чи права півкуля. Ліва півкуля під час аналізу інформації послідовно робить кроки по типу: А-не-А. Права півкуля не розділяє інформацію на складові, а обробляє її як цілісний образ. Більшість теорій творчості поділяє всі інформаційні факти на дві групи: дивергентне мислення – конвергентне, янусоподібне – неянусоподібне тощо. Навіть технологія творчого процесу проходить послідовний поділ на 2. Найбільш ефективним творчий процес може бути в тому випадку, коли права півкуля знайде рішення, а ліва півкуля зможе його вербалізувати, тобто перевести в слово [Там само].

Багато вчених виділяють три види творчості: наукову, технічну та творчість у галузі літератури й мистецтва. Це досить загальна та достатньо

вичерпна класифікація, тому В. Моляко з урахуванням інших видів людської діяльності виокремлює такі види творчості.

Наукова творчість пов'язана з діяльністю людини в певній галузі науки, наприклад у математиці, фізиці, хімії. Специфіка наукової творчості полягає в домінуванні теоретичного мислення, хоча останнім часом, коли виникло безліч нових наукових напрямів, найчастіше переважає комбіноване мислення – теоретико-практичне. Більше того, можна виділити типові мислення фізика, математика, біолога, історика тощо. Однак ця закономірність властива не тільки науковій творчості [77, с. 114].

Технічна творчість спрямована на створення нових машин, пристроїв, деталей і змінення їх функцій. До технічної творчості належать винахідництво, конструювання, архітектура, художнє конструювання пристроїв і раціоналізація процесів, пов'язаних із технікою [Там само].

Художню творчість розглядають насамперед не в аспекті створення чогось нового в певній галузі культури, а щодо самореалізації людини-творця [5, с. 34].

Здатність до творчості пов'язана з якимось видом діяльності чи навіть культурою загалом. Без цього вона не може актуалізуватися, реалізуватися на практиці. Наприклад, здібність людини до музичної (математичної) творчості постійно оновлює музику (математику), тому не може виникнути лише внаслідок освоєння наявних форм діяльності в цій царині.

На що ж насамперед спрямовано цей творчий дар? Процес розвитку людини в певному розумінні можна назвати “створенням себе” — більш-менш повною реалізацією вищого Я в її самосвідомості та діяльності. Духовний розвиток людини в ідеалі можна вважати стрижнем, єдиною основою будь-яких її істинно творчих проявів у певних галузях діяльності. Тому як один із синонімів вищого Я було запропоновано поняття творчого Я людини [184].

Здібності до творчості – це не сукупність окремих якостей, кожна з яких сама по собі являє собою якусь здібність. Навпаки, окремі здібності, які

слід розрізняти в психологічному портреті вченого чи художника, виявляються властивим йому цілісним ставленням до світу, причому саме завдяки цьому вони й стають здібностями до творчості [Там само].

Отже, здібності – це не особлива «частина» психіки, а особливий її стан, в остаточному підсумку – можливо, уся психіка, мобілізована та змінена специфічним ставленням до світу й до самого себе. Від здібностей залежить творча самореалізація людини.

Прагнучи до розширення естетичного досвіду та реалізуючи його в здобутках, людина стверджує не тільки реальність і цінність картини світу, яка відкривається їй, але й власне творче Я, якому доступна ця картина світу.

Художня творчість людини – лише один зі способів зустрітися з творчим Я та реалізувати його в загальнокультурному плані. Єдиним неспецифічним стрижнем різних видів творчості має бути зусилля людини наблизитися до свого справжнього Я, максимально реалізувати його в емпіричній дійсності [62, с. 95].

Літературна, образотворча та музична творчість пов'язані з новими здобутками в кожній із цих галузей (наприклад, зі створенням скульптури, написанням роману, вірша, опери) [84, с. 44].

Ігрова творчість спрямована на участь суб'єкта в грі, де потрібні зміни, нововведення, відгадка, пошук результату. Це може бути й гра маленького дошкільника, який імпровізує з лялькою, і гра професійного актора в п'єсі чи в кіно. Деякі дослідники відносять до ігрової творчості значну частину поведінки людини [17].

До навчальної творчості можна віднести всі види навчальної діяльності із засвоєння нових знань і виконання нових завдань.

Така діяльність організована (у дитсадку, школі, інституті, на курсах і т. ін.). Навчальна творчість багато в чому асимілює інші види творчості, особливо в середній школі, бо школярам доводиться імітувати різні види діяльності: наукову, технічну, ігрову, військову тощо.

Військова й управлінська творчість мають багато спільного, тому що вони спрямовані на керівництво колективами людей і їх діяльністю, прийняття рішень у гострих ситуаціях бою, міжособистісних конфліктів і т. ін. Однак ці два види творчості не можна звести до одного типу, бо між ними є й принципова розбіжність: управлінська творчість зазвичай спрямована на створення чогось і виконання колективом корисної роботи, а військова пов'язана з руйнуванням, знищенням [182].

Побутова («домашня») творчість відіграє надзвичайно важливу роль у нашому житті. Вона пов'язана з вихованням дітей, розподілом бюджету, готуванням їжі, організацією відпочинку тощо. Розв'язання такої домашньої проблеми, як наприклад, розміщення меблів, якщо до цього поставитися серйозно, також може бути творчим завданням: одна справа просто поставити меблі в кімнаті й зовсім інша – раціонально розмістити їх на невеликій площі, щоб ними користувалася вся родина [Там само].

Ситуаційна («життєва») творчість пов'язана з виконанням завдань, які постають перед людиною поза роботою та домом, наприклад розв'язання задач переходу вулиці з інтенсивним транспортним рухом або пошуку дороги. Згадаємо типове завдання, описане в народних казках, коли витязю на роздоріжжі доводиться вирішувати, куди піти: праворуч, ліворуч або прямо. Такі задачі можуть бути надзвичайно складними, бо час на їх розв'язання може бути обмеженим [Там само]

Комунікативна творчість може проявлятися у різних видах спілкування людей. Є багато її різновидів. Це й творчість оратора, якому зненацька поставили складне запитання, і творчість закоханого, який, імпровізуючи освідчення, відчуває надмірне хвилювання, і творчість у бесіді, творчість учителя тощо. До цього виду творчості належать не тільки її мовленнєві прояви; артист-мім спілкується з публікою зовсім без слів, але якщо він талановитий, то його вплив на публіку не менший, аніж після виголошення натхненного монологу [Там само].

Наведена класифікація багато в чому умовна. У реальному житті ми маємо справу переважно не з «чистими» видами творчості, а з їх комбінацією. Так, особистості приходиться діяти не тільки в комунікативній царині, а й виконувати складні управлінські функції, приймати рішення в різних складних життєвих ситуаціях. І, безумовно, він має бути хоча б мінімально здатним до ігрової, наукової й технічної творчості, щоб зацікавити учнів, «підштовхнути» їх до творчості або хоча б виявити в них творчі здібності, розпізнати «творчий почерк».

Це непросте завдання, для виконання якого потрібні особливі вміння, знання та досвід.

Сучасне виробництво постійно ставить перед людиною, яка працює на ньому, певні творчі завдання. Це стосується не тільки керівників підприємств, інженерів, майстрів, але й усіх працівників. Без творчого підходу, систематичної раціоналізації добору та використання матеріалів, технології виготовлення та збирання неможливо підвищити ефективність і якість, збільшити продуктивність праці. Потрібно також повсякденно поліпшувати роботу колективу, налагоджувати робочі комунікації, створювати творчий клімат у колективі. Навіть на таких, здавалося б, нетворчих ділянках роботи, як конвеєр, можливо й варто застосовувати творчі сили. Якщо робітник на конвеєрі зможе сконструювати пристрій, що успішно замінює людини чи полегшує її працю, він розв'яже важливу творчу й водночас економічну задачу. Саме тому слід проводити підготовку до праці, максимально орієнтуючись на творчість [182]. Термін «творчість» стосується й діяльності особистості, і створених нею цінностей, які з фактів персональної долі людини стають фактами культури. Психологія так само неадекватно пояснює ці відчужені від життя суб'єктів, їхніх шукань і дум цінності, як і нерукотворну природу. Гірська вершина може надихнути на створення картини, поеми чи геологічної праці, проте ці витвори не в більшому ступені стають предметом психології, аніж сама вершина. Науково-психологічному аналізу відкрите щось зовсім інше: способи її

сприйняття, дії, мотиви, міжособистісні зв'язки та структура особистості тих, хто її відтворює засобами мистецтва чи в поняттях наук про Землю. Ефект цих актів і зв'язків запам'ятовується в художніх і наукових творах, причетних тепер уже до сфери, що не залежить від психічної організації суб'єкта [182].

Будь-яке трактування цих цінностей, що вичерпується уявленнями про дію індивідуальної свідомості, неминуче веде до психологізму, руйнує її засади вивчення культури, і саму психологію.

Культура ґрунтується на суспільно-історичних передумовах. Редукція її форм до психодинаміки – асоціації ідей, емоційних комплексів, актів уяви чи інтуїції — перешкоджає проникненню в структуру та власні механізми розвитку цих форм. Було чимало спроб знайти їх корені та закони перетворення у внутрішньому складі особистості, її переживаннях і особливостях реакцій. Виникли різні так звані психологічні школи за межами самої психології – у мовознавстві, соціології, літературознавстві, правознавстві, логіці [182].

У «Гамлеті», теорії атомного ядра та будові реактора «закодовано» здібності, ціннісні орієнтації, інтелектуальні акти їх творців. Реалізовано ж ці здібності відповідно до запитів матеріального та духовного виробництва. Унаслідок цього виникає основна колізія психології художньої, технічної та наукової творчості: як вивчення творчої особистості, її духовного потенціалу, внутрішнього світу поєднати з поводженням із предметним буттям культури?

Утілення психічної організації людини у формах цього буття не однорідне, тому й можливість розшифрувати за ними своєрідність такої організації оцінюють по-різному. Результати наукової й технічної творчості відрізняються від плодів художньої творчості, тому що, розглядаючи будову реактора чи постулати теорії відносності, неможливо одержати дані, що належать до психології [83].

Що ж стосується продуктів художньої творчості, то вважають, що безпосередньо з твору можна отримати психологічну інформацію, бо він

просякнений чимось особистісним. «Знаки» мистецтва самі собою подають звістку й про рухи людського серця, відтворені художником, і про його глибоко персональне ставлення до них. Якщо, оцінюючи технічні пристрої чи математичні формули, неспеціаліст не може судити про муки, у яких вони народилися, то в художніх текстах помітні сліди зусиль творця. Це можна пояснити, зокрема, тим, що в цих текстах описано образи та переживання осіб, тимчасом як машина чи формула стосуються “безособового” об’єкта [61, с. 100].

Тому мистецтво відбиває результати процесу пізнання людини людиною, у якому виявляються властивості характеру, стиль поведінки та мислення, пристрасті не тільки зображених героїв, але й автора їх словесних (живописних, музичних та ін.) портретів.

Фахівець працює з реальними людьми, але його знання про них збагачуються вивченням образів персонажів, якими їх запам’ятав художник, котрий бере матеріал у вирі справжніх людських пристрастей і відносин. Хіба Г. Рембрандт і Ф. М. Достоєвський розповіли про психічну реальність менше, ніж автори наукових трактатів? Особливо це стосується особистості та її життєвого шляху — тематики, освоєння якої науковим мисленням обернено пропорційне вимогам до психології з боку практики. Давня туга за “цікавою психологією” звертає погляди деяких авторів до мистецтва, спонукуючи їх твердити, що настав час використовувати художні образи як метод психологічного дослідження [182].

Великих письменників, які осягли діалектику душі, називають великими психологами, але вони явили її світові в особливій формі — художньо-образної реконструкції. Науковий же спосіб пізнання психіки відрізняється від художнього й знаряддями, за допомогою яких він наділяє людей владою над явищами, і соціальною практикою. Нагадаємо відомий афоризм Вільяма Штерна: «Намальовану корову не можна доїти». Наука, досліджуючи закономірний зв’язок явищ, відкриває можливість керувати ними, змінювати їх перебіг. Хоча психології щодо цього далеко до фізики чи

молекулярної біології, поширення властивих їм загальних принципів мислення (насамперед детермінізму) на царину психічного перетворила її на предмет експериментально-теоретичного знання, на відміну від повсякденної свідомості (здорового глузду), мистецтва, релігії, філософії та ін. Наука – один із компонентів культури як цілісного утворення, тому вона системно досліджує культуру, з'ясовує її зв'язки з іншими компонентами. Однак неодмінна умова продуктивного аналізу цих зв'язків – розкриття наукою Важной сфери проявлення творчості являється искусство власної незамінної ролі в системі компонентів культури. Хоч до чого доторкається рука людини, на всьому залишаються відбитки її життя.

Проте якщо вважати їх відображення в пам'ятках культури предметом психологічної науки, то її предмет стає неосяжним, утрачається специфіка. Її зміст розпорошується в міфах і народній мудрості, політичних трактатах і творах художніх геніїв. Сама ж вона за такого розуміння її предмета виявляється чимось довільним, бо згадані породження культури відіграють у її розвитку незрівнянно важливішу роль, ніж елементи наукових знань про поведінку та свідомість.

І художній стиль, і наукова парадигма однаковою мірою детерміновані факторами культури. За виглядом творчого продукту неможливо визначити, як ці чинники активізували інтимні психологічні механізми, що породили його, хоч би як проникливо не вдивлятися в нього. Адже цей продукт відтворює (у формі художнього образу чи наукового поняття) незалежну від суб'єкта дійсність, а не предметноеретворювальну духовну активність суб'єкта, досягнути яку має психологія творчості [77, с. 123].

Досліджуючи проблеми творчості, учені використовують різні терміни. Проте ми маємо бути вдячні природі, що подарувала нам такий феномен. Наскільки бідніше було б наше життя без музики, мистецтва й інших видів творчості!

Історія людства показує безліч прикладів мужності, відданості та безкорисливості дивних людей – першопроходців. У цій славній когорті –

імена Леонардо да Вінчі й Мікеланджело, М. Коперника й Дж. Бруно, І. Курчатова й С. Корольова, П. Чайковського й Л. Бетховена, О. Пушкіна й Л. Толстого та багато інших.

Вони не вписувалися в рамки суспільства, у якому жили. Ці люди йшли далі, часто були не зрозумілі та не прийняті, але продовжували почату справу (часто собі на шкоду!), незважаючи на гоніння й інші випробування доля (зокрема, спроби «купити» їхній успіх і благополуччя).

Великі творці – великі особистості. Хоча неординарні здібності (наприклад, високий інтелект) можуть мати й аморальні люди (згадаємо «злих геніїв», яких в історії чимало), іще ніхто не довів, по-перше, що аморальність сприяє творчості, по-друге, що творчий склад людини та її успіх у діяльності – одне й те саме.

Розглядаючи творчість як продовження пізнавальної діяльності за межами заданої ситуації, можна зрозуміти, як творець виходить за межі дозволеного. Тут багато чого залежить не від енергетичних ресурсів людини (знань, умінь, навичок, мотивів), а від її моральності [182].

Істинно творчою особистістю може бути захоплена, одержима якоюсь ідеєю людина – учений і музикант, робітник і лікар, двірник і художник, – але їй завжди притаманний високий рівень творчої активності.

Важлива умова творчості – сприйняття нових ідей, здатність знаходити й порушувати проблеми, незалежність поведінки та суджень і водночас уміння поступатись і відмовлятися від своїх попередніх думок, критичність, сміливість, терпимість [17, с. 171].

Істотною суб'єктивною умовою творчості зазвичай вважають завзятість, наполегливість, уміння забезпечити регулярність і ритмічність розумової праці.

Результативність творчої думки залежить не лише від свідомості, а й від неусвідомлених ідей, імпульсивних здогадок, які виконують функцію поштовху щодо ціннісних асоціацій. Ці й інші чинники творчості породжують розмаїтість теоретичних уявлень про творчий процес.

Сучасний американський учений Д. Клозен вирізняє чотири основні детермінанти на шляху до творчої діяльності людини:

- її особисті ресурси, тобто розум, темперамент, сила тощо;
- «джерела підтримки та керівництва» (різні норми, інструкції, рекомендації), які надають їй можливості орієнтуватись у світі;
- можливості (чи перешкоди) для виконання особистих цілей залежно від соціальної приналежності, раси, віку, статі, а також ситуації у світі (війни, депресії, значні соціальні зміни та ін.);
- власні зусилля особистості, її діяльність.

Природна творча активність людини виявляється в діяльності, зовнішня соціальна форма якої – праця, що охоплює й психічну, і фізіологічну сфери життя [83; 182].

Людям, які займаються творчістю, доводиться переборювати багато труднощів. Це різні бар'єри, антистимулятори, що в більшому чи меншому ступені негативно впливають на творчий процес.

В. О. Моляко вважає, що до внутрішніх бар'єрів можна віднести:

- незібраність, лінощі;
- незацікавленість у роботі;
- хвороби;
- незадовільний психічний стан;
- погані звички;
- робота без режиму;
- невміння організувати свій час;
- негативні якості характеру та мислення.

Дослідники називають також зовнішні бар'єри:

- незручне середовище (наприклад, приміщення);
- сторонні перешкоди (шум, спека, холод і т. ін.);
- поганий психологічний клімат у колективі;
- неадекватна (занижена) оцінка діяльності.

Один із внутрішніх бар'єрів – фіксація, тенденція «чіплятися» за неправильні рішення чи не брати до уваги альтернативи. Зазвичай це буває тоді, коли ми накладаємо непотрібні обмеження на наше мислення. Розглядаючи лише компонування на рівні землі, імовірно, не вдалося би знайти тривимірне рішення. Основна властивість обмеженого мислення – функціональна фіксованість, нездатність бачити нове застосування знайомих об'єктів, використовуваних певним способом. Якщо ви колись користувалися п'ятикопійечною монеткою як викруткою, то ви перебороли функціональну фіксованість [182].

Ще один внутрішній бар'єр – функціональний стереотип, винайдений К. Дункуром. Той запропонував студентам поставити свічу так, щоб вона могла горіти. К. Дункер дав кожному студентові по три свічі, кілька сірників, картонних коробок, викруток та інших предметів. У половини студентів предмети лежали всередині картонних коробок, а в інших ті самі предмети, зокрема й коробки, лежали на столі.

К. Дункер з'ясував, що коли предмети лежать у коробках, то виконати завдання дуже важко, бо коробки сприймаються як ємність, а не предмети, за допомогою яких можна розв'язати задачу.

Функціональна фіксованість – це тільки один із психічних блоків, що заважають інсайту. Наведемо приклад іншого бар'єра: стогривнева банкнота лежить на столі, а на ній – купка речей. Як можна забрати банкноту, не доторкаючись до речей і не рухаючи їх? Одне з рішень – висмикнути банкноту з одного краю, а інше – обережно потягнути з протилежних кінців, розірвати банкноту навпіл і витягнути її частини, не перекинувши речей. Багато людей не бачать цього розв'язку, тому що нас учать не псувати гроші [Там само].

У ході численних досліджень, присвячених стимуляції творчої активності, учені виявили, що прояву креативності можуть перешкоджати страх виявитися «білою вороною», схильність до конформізму, моральні заборони, одноманітність розв'язуваних задач.

Імовірно, що ступінь прояву творчих здібностей залежить не тільки від обдарованості особистості, але й від внутрішньої та зовнішньої мотивації.

Під зовнішньою мотивацією творчості розуміють реакцію соціального оточення, як позитивну (заохочення увагою, визнання, схвалення, а також матеріальну винагороду), так і негативну (різку критику, покарання). При цьому значущість зовнішньої мотивації найповніше виявляється лише тоді, коли вона виходить від референтної групи. Істотність впливу зовнішньої мотивації прямо залежить від рівня внутрішньої мотивації, тобто що менша внутрішня мотивація, то істотніше виявляється зовнішня [182].

На підставі аналізу результатів досліджень можна виділити фактори, що впливають на рівень внутрішньої мотивації до творчості:

- інтеріоризовані особистістю ціннісно-орієнтовані установки;
- самооцінка;
- стабільність емоційного стану.

Стимулювання прояву креативності можливе в разі зовнішнього впливу на зазначені фактори, хоча, звичайно, такий вплив не гарантує повного розкриття творчого потенціалу [80].

М. Глейтман, А. Фрідлунд, Д. Райсберг виділяють інші психічні блоки та фіксації, що можуть перешкодити виконанню завдання:

1) емоційні бар'єри: заборони та страх бути смішним або помилитися, нетерпимість до двозначності, надмірна самокритика (архітектор боїться спробувати новий незвичний дизайн, бо побоюється, що колеги вважатимуть його легковажним);

2) культурні бар'єри: думка про те, що фантазія – це гаяння часу; що грайливість властива тільки дітям; що розум, логіка й числа сприяють, а почуття, інтуїція, задоволення й гумор перешкоджають розв'язанню проблем (корпоративний менеджер хоче вирішити проблему, пов'язану з бізнесом, але лютує, коли працівники його маркетингової групи жартують щодо можливих рішень);

3) засвоєні бар'єри: норми застосування (функціонального використання) значень, можливостей і табу (у кухаря немає напихваті чистої миски, і він не хоче скористатися для готування суміші сковорідкою);

4) бар'єри сприйняття: звички заважають визначити важливі елементи завдання (художник-початківець зосереджено малює вазу з квітами й не бачить «порожнього» простору навколо вази як частину композиції).

Наші знання про мислення людини ґрунтуються здебільшого на безпосередньому вивченні того, як люди розв'язують проблеми. Однак ми чогось можемо навчитися й у машин, тому що розв'язки проблем, пропоновані нам комп'ютером, – це цікава «лабораторія» перевірки ідей і уявлень про те, як ми думаємо (Роменець В. А., 2001).

Як зовнішні, так і внутрішні бар'єри частково дублюються та перекриваються; вони мають багато спільного в психологічному відображенні. Для їх подолання на шляху до успішної творчості потрібні загальні та спеціальні психологічні заходи. Загальні заходи – це поліпшення зовнішніх умов творчої праці: створення незалежних умов на робочому місці, поліпшення відносин у колективі, уважніше ставлення до творчих фахівців [182].

Порядок, стрункість, краса, погодженість сприяють творчості. На думку відомого авіаконструктора А. Туполева, некрасивий літак не може літати. Можна з упевненістю твердити, що висока культура виробництва, краса виконання – основа та неодмінна умова творчої праці. Комфорт, звичне оточення сприяють творчому стану людини, а шум і вібрація гнітюче діють на все живе – на рослини, тварин і людину. Відомо, що в невеликій, затишній кімнаті людина плідніше працює, ніж у величезному залі з великими вікнами та високою стелею, де вона почуває себе маленькою та закинутою. Настрій і творчий запал за таких умов зазвичай знижуються.

Важливу роль в організації творчої праці відіграє колір інтер'єра. Людина здатна розрізнити 121 кольоровий відтінок. Кольори бувають холодні й теплі, заспокійливі та дратівливі. Треба враховувати й кольорову

залежність. Наприклад, гарячі цехи фарбують у холодні тони (блакитний, синій, фіолетовий), що створює ілюзію охолодження. Кнопки фарбують у червоний колір, щоб привернути до них увагу. Сприятливо впливають на людину жовто-зелені тони. Вони підвищують гостроту зору, поліпшують дихання, кровообіг і слух [182].

Кольори можуть не тільки зумовити певний настрій, але й впливати на органи чуття. Люди, знайомі з енергетикою кольору, можуть використовувати її в багатьох життєвих ситуаціях, зокрема вибираючи кольори одягу й інтер'єра квартири чи офісу. Кольори так впливають на людину:

- білий сприяє відпочинку та розслабленню;
- сірий вважають нейтральним, носієм таємниці;
- чорний має бути ідеально чистим, він схиляє до сну та спокою;
- фіолетовий сприяє довірливості;
- зелений – символ росту, руху, сталості в смаках;
- червоний – колір енергії, сили, напористості, влади та любові;
- коричневий – колір стабільності й емоційності юрби, водночас схиляє до затишку;
- жовтогарячий потрібний тим, хто важко сприймає нове;
- жовтий колір дратівливий, не даремно його називають кольором зради;
- блакитний – колір прохолоди, він заспокоює нерви, знімає біль;
- синій – діловий колір, зменшує зайву емоційність.

Віддаючи перевагу якомусь кольору, ми створюємо сприятливу для себе атмосферу. За допомогою дослідження кольорових плям можна виявити всю гаму людських емоцій. Творча людина найчастіше мислить кольоровими плямами, складаючи значеннєвий ряд символів, що ведуть до реалізації задуму [Там само].

На організм людини, її діяльність великий вплив справляють запахи. Вони можуть регулювати фізичну силу, підвищувати чи знижувати слух і зір,

кров'яний і внутрішньочерепний тиск, температуру тіла, а також змінювати ритм дихання та пульс. Позитивно впливають приємні, нерізкі запахи за малої концентрації їх у повітрі (запахи саду, поля, лісу).

Запахи називають повітряними вітамінами, бо вони приємні, цілюще впливають на нервову систему, зумовлюють приємні асоціації й тим самим підвищують творчі можливості та поліпшують настрій людини.

3.2. Художня техніка диригента хору у психофізіологічному та творчому вимірах

Творчість як процес проходить на різних рівнях: несвідомому, рівні підсвідомості, свідомості та надсвідомості. Кожний із цих рівнів має свою специфіку творення, механізмів творчості та характеру її продуктів. Найвищий рівень розвитку творчості – взаємодія між зазначеними її рівнями, коли “креативне поле” захоплює всі ділянки мозку [182].

Поняття несвідомого містить у собі сукупність психічних утворень, процесів і механізмів, у функціонуванні та впливі яких суб'єкт не віддає собі звіту. Цим терміном характеризують індивідуальну та групову поведінку, дійсні цілі та наслідки якої не усвідомлені й за своєю функцією можуть бути прирівняні до інстинктів. Несвідоме психічне може бути зумовлене такими чинниками:

- філогенетичним досвідом людства, що базується на глибинних законах життя, етапах еволюційного процесу та генетичній пам'яті, у якій зберігається попередній досвід;
- індивідуальним несвідомим потягом до певних видів діяльності на основі природних навичок, зокрема здібностей до неї.

Збереження такого глибинного досвіду лежить в основі формування багатьох навичок та виявлення потреб у різних видах діяльності. До індивідуального несвідомого належить досвід раннього дитинства, коли на рівні несвідомого закладаються основи емоційних, вольових та

інтелектуальних якостей людини та відбувається активна адаптація до середовища. До структури індивідуального несвідомого входять нейрофізіологічні задатки й особливості темпераменту, які являють собою «найтвердіші» утворення та найменше піддаються змінам [15, с. 134].

Творчість на рівні підсвідомості виникає на основі індивідуального досвіду та сформованих у мозку психічних конструктів, які інтегрують у собі неусвідомлений досвід раннього дитинства, вироблені навички й уміння, зумовлені природними задатками, життєвими соціальними нормами та характером взаємодії із середовищем, що пройшли через свідомість [34, с. 121].

Підсвідомість створює стереотипи мислення, поведінки й відносин, стійкі характеристики особистості, що стандартно виявляються в певних ситуаціях.

Якщо у творчий пошук включається свідомість, то підсвідомість долучається до неї. Свідомий рівень творчості має власний особливий інструмент – логічні операції. Ці операції (аналізу, синтезу, абстракції й узагальнення), а також форми мислення (поняття, судження, висновки), спрямовані на пізнання реальності, зумовлюють не тільки відкриття нових закономірностей, але й винаходи, створення нових продуктів.

В основі вищих проявів творчості лежить надсвідоме. Це неусвідомлювані первісні етапи будь-якого виду творчості, народження геніальних здогадів, раптових осяянь. Надсвідоме зводить усі рівні роботи мозку до рівня інтуїції – одномоментного пізнання цілого.

Внутрішнім змістом творчості можна вважати динамізм усіх якостей і властивостей людини в творчому акті. Такий динамізм становить основний зміст поняття, яке називають творчим потенціалом [78, с. 134].

Його пов'язують переважно з усвідомленням діяльнісних засад буття індивіда, під яким розуміють силу, здібності, потенційні можливості, енергію. Реальність, яку відображено в терміні «творчий потенціал», поєднує в собі природне (об'єктивне) та соціальне (суб'єктивне), внутрішнє та

зовнішнє, статичне та динамічне. Творчий потенціал фіксує суперечність як джерело можливого саморозвитку явища.

Він характеризує потенційну енергію суб'єкта творчості, його силу й міць. Таким суб'єктом може бути людина, колектив, народ, суспільство тощо.

Творчий потенціал як цілісна якість людини, соціальної за своєю сутністю, виникає в процесі соціалізації та проявляється у творчій активності людини.

У творчій активності можна виділити такі складові:

- загальні властивості, зумовлені фізіологічною природою людини (наприклад, темперамент);
- індивідуальні властивості психічних процесів (відчуття, сприйняття, уява, мислення, емоції, пам'ять, воля).

Виявлення цих властивостей у певних видах діяльності дає можливість визначити рівень розвитку природних здібностей і спрямованої творчої активності як цілісної якості особистості.

Сутність творчої активності особи не можна визначити через її природні сили. Для перетворення творчої активності на особливу якість людини потрібні відповідні умови.

Творчий процес проходить поетапно. Він поділяється на три фази: пускову (спонукальну та підготовчу), пошукову та виконавчу. Кожна з них має свою специфіку щодо виникнення, тривалості продуктів і показників творчості [199].

Перша фаза характеризується інтелектуальною ініціативою – умінням самостійно бачити та ставити проблеми. Під час неї виявляються індивідуальна готовність до творчості, розвиненість пізнавальних процесів, емоційна готовність, потреба в напруженій діяльності.

Вимоги цієї фази становлять програму розвитку творчих здібностей, цільову матрицю творчого процесу. На побудову програми спонукають

внутрішні та зовнішні фактори, залежно від яких проходить підготовчий процес, що породжує ідею, задум.

Друга фаза починається з гострого бажання втілити задумане. Вона проходить у пошуку засобів для його реалізації та закінчується їх відшуканням, ухваленням рішення щодо конкретних способів утілення [1].

На третій фазі відбувається реалізація задуманого, контроль над проміжними результатами та корекція способів виконання, критична оцінка продукту [121, с. 232].

У процесі творчості потрібно вміти перетворювати енергію з однієї форми на іншу. Це основа механізму творчості. Під механізмом у психології розуміють сукупність засобів та інструментів мислення, почуттів, уяви та психомоторики для збирання чи обробки інформації та виконання роботи.

За допомогою механізмів творчості людина здатна сприймати, відтворювати, перетворювати й засвоювати матеріал, користуватися ним як інструментом дій. Людина здатна на творчу роботу.

У науці кожен компонент механізму творчості вивчають окремо, а в реальній творчій діяльності все навпаки: механізм творчості – неподільна цілісність, у якій компоненти можуть працювати разом, підсилювати один одного чи припиняти діяльність [20, с. 12].

Унаслідок процесу творчості виникає оригінальний, об'єктивно цінний і самодостатній продукт. Продуктами творчості можуть бути відкриття, винаходи, художні образи.

Відкриття – це процес і результат виявлення того, що існує в природі, суспільстві чи людині. Бувають відкриття для себе, близьких і для людства. Людина сприймає його як рідкісну удачу. Про деякі відкриття відразу дізнається весь світ, однак буває, що люди не помічають відкриття [182].

Винахід – це створення нових предметів, технік і технологій (для себе, оточення та людства) з природних речовин [Там само].

Художні образи допомагають пізнавати душу іншої людини та вдосконалювати свою.

Психолог Е. Гетчинсон провів інтерв'ю з 250 знаменитими мислителями Англії й Америки, чиї досягнення визнано без сумніву творчими. Проаналізувавши ці інтерв'ю, учений запровадив поняття систематичного мислення та творчого інсайту.

Систематичному мисленню властиві об'єктивність, чітке визначення проблеми та методу, розміркованість, методичність, повільність; при цьому емоції та фрустрація (стан людини, коли вона відчуває, що не може досягти поставленої мети) майже непомітні. Усвідомлення логічних відношень і застосування законів асоціативного мислення досягають максимуму, а можливість уникнення помилок – мінімуму [182].

Перша стадія творчої праці схожа на останню конструктивністю, розвитком, а також критичністю, стриманістю, обережністю. Оригінальність систематичного мислення полягає в прямому та свідомому використанні минулого досвіду [155].

У психології інсайт розуміють як момент осяяння, здогаду, раптового розуміння. Вирізняють чотири стадії творчого інсайту:

- стадію підготовки, або орієнтації, якій властиве тривале зосередження на проблемі;
- стадію фрустрації, на якій людина тимчасово не розв'язує проблему та замість цього робить щось інакше.

Цій стадії властиві емоційна напруженість, неспокій, іноді почуття приниженості та слабкі психоневротичні симптоми. Творець, відчуваючи виснаження, відпочиває. Раптом несподівані стимули зменшують психічну напруженість і стрімко наближають наступну стадію;

- період або момент інсайту, який не можна передбачити. Він супроводжується потоком альтернативних ідей і швидкою їх реалізацією. Інтенсивно виявляються здібності та реакції, які раніше були неможливими;
- стадія перевірки, розробки, оцінки за допомогою технічних і експліцитних (зрозумілих, чітких, практичних) правил. Реальність робить

ідеї, що виникли в період інсайту, значущими та соціально цінними [100, с. 34].

У подальших дослідженнях було доведено, що недоцільно чітко відокремлювати етапи творчості один від одного. Наприклад, І. Ейндговен та В. Вінаке, вивчаючи творчий процес у живописі, критикували теорію чотирьох стадій і зазначали, що дані треба одержувати не на основі самоспостереження видатних людей, а в суворих лабораторних умовах. Немає чітко відокремлених ступенів творчого процесу [182].

Учені просили художників виконати в умовах лабораторії ілюстрацію до нового вірша. І. Ейндговен спостерігав за створенням ілюстрацій і кожні п'ять хвилин записував дані свого експерименту. З'ясувалося, що етапи підготовки, інспірації та верифікації так накладаються один на одного в часі, що було б точніше говорити про складний процес, а не про стадії творчого мислення. Зокрема, немає достатніх аргументів щодо наявності стадії визрівання й не можна довести, що тимчасове припинення роботи над складною проблемою допоможе розв'язати її. Таку саму думку обстоював і Б. Гізелін, який перевіряв теорії стадій творчого процесу, запропоновані А. Пуанкаре та Г. Воллесом, і дійшов висновку, що погляд, згідно з яким творчий процес – це серія дискретних станів, виявляється надто поверховим, щоб мати достатню цінність. Б. Гізелін вважає, що творчий процес слід розглядати як єдину дію цілісної психіки, гру цілісної енергії. Уся суб'єктивна сфера творця активізується в процесі створення нових структур і конфігурацій [34].

Хоча критика теорій відокремлених стадій творчого процесу небезпідставна, проте не можна заперечити того безсумнівного факту, що творчість – це процес, який розвивається в певному часі та має якісно виражені стадії (етапи).

У сучасній психологічній літературі описано модифікації класичних поглядів. Наприклад, І. Сумбаєв, досліджуючи наукову творчість, визначає

три етапи творчого процесу, аналогічні тим, які розглянуто в теорії П. Енгельмейєра:

- натхнення, дія уяви, виникнення ідеї (на цьому етапі переважає підсвідоме, інтуїція);
- логічне опрацювання ідеї за допомогою процесів узагальнення й абстракції;
- фактичне виконання творчого задуму.

На другому та третьому етапах переважає логічне мислення та свідоме вольове зусилля. Французький дослідник Ж. Ефель тлумачить творчість як здатність утворювати нові комбінації для розв'язання складних проблем, у зв'язку з чим він розглядає чотири динамічні стадії творчого процесу:

- підготовка;
- визрівання;
- інсайт;
- перевірка.

Можна виокремити інші етапи творчого процесу – задум і його втілення. Специфічні риси творчості виявляються в діях, спрямованих на створення нових продуктів, які являють собою суспільно цінну ідею. У виникненні, конкретизації та матеріалізації важливу роль відіграє уява. Ідея розвивається не сама по собі, а тією мірою, якою вона втілюється в образ. Розкрити єдність чуттєвого та раціонального аспектів образу, способи його втілення означає зрозуміти істотні особливості творчого процесу [182].

У виникненні задуму образу, його ідеї можна виокремити три взаємопов'язані етапи:

- абстрактний задум;
- імпровізація;
- конкретний задум.

Абстрактний задум іще не відбиває чіткої спрямованості в розвитку образу. Щоб це стало можливим, у творчому процесі слід застосувати як чуттєвий, так і раціональний «будівельний матеріал».

Творчі пошуки такого матеріалу мають вигляд імпровізації. Сприятливі умови для неї створюють заохочувальні питання, особливо тоді, коли вони стосуються осмислення та наочно-чуттєвого уявлення елементів образу, бо взаємний перехід чуттєвого та раціонального аспектів формованого образу (в імпровізації вони набирають вигляду міркувань і живопису) являють собою рушійні сили фантазійного процесу [182].

Такий перехід – один із природних способів виникнення імпровізації, виявлення внутрішніх її зв'язків, конституювання. Уривчастий, стрибкоподібний характер імпровізації, поліаспектні пошуки елементів образу та зв'язків між ними – оптимальні умови продуктивності імпровізації. Коли вичерпано фантазії в роботі над одним фрагментом образу, відбувається стрибок до другого, третього тощо, а потім – знову повернення до попереднього, на певний час залишеного фрагмента. Так уточнюється структура образу. Визначення загальної ідейної спрямованості образу та закінчення імпровізації свідчать про цілеспрямований продуманий добір його рис. Це ефективний спосіб побудови образу. Перший варіант схематичний, другий – більш визначений, яскравіший. Останній, поглиблений варіант значною мірою являє собою творчий синтез попередніх. У такому синтезуванні імпровізацій виникає конкретний задум. На його основі постають образи дійсності, утілені у творі [Там само].

Узагальнивши зазначені підходи до виділення основних етапів творчого процесу, можна визначити загальну психологічну структуру творчої діяльності. Початком творчого акту можна вважати виникнення стану потреби, зацікавленості та прагнення до розв'язання проблеми.

Потреба у творчості стимулює формування творчого задуму. При цьому можуть знадобитися додаткова інформація, знання, думки, враження. Це потребує зосередження зусиль. Якщо задачу не розв'язано, часто настає «інкубація», «виношування» задуму чи ідеї, зовнішній відхід від проблеми, переключення на іншу діяльність. Підсвідомо сформований новий інтегральний образ усвідомлюється або раптово (інсайт), або за допомогою

низки творчих актів. Обов'язковий при цьому логічний розрив, стрибок у мисленні може мати різну якість та інтенсивність. Для перевірки знайденого розв'язку потрібен високий рівень особистісної сформованості людини – добре розвинена рефлексія, вольові якості. Це дає змогу порівнювати творчий продукт із внутрішнім зразком-еталоном, відчувати задоволення чи незадоволення своєю творчістю. Іноді одержаний творчий продукт може віддалитися від свого творця та розпочати самостійне існування, коли його оцінюють інші. До речі, думки автора й оцінювачів можуть не збігатися; часто автор вважає найкращою роботу, не визнану критиками [112].

Отже, творчий процес поєднує в собі нормативні й евристичні компоненти. Він розпочинається тоді, коли неможливо знайти рішення тільки логічними засобами, і його шукають за допомогою гіпотез, припущень, інтуїції, здогадок. Продукт творчості не суперечить логіці, оскільки багато вчених трактують інтуїтивне осяяння, інсайт (кульмінацію творчого акту) як «згорнуту логіку».

Наукова думка в галузі мистецтва, на сучасному етапі розвитку, характеризує розв'язанням проблеми ефективного методичного забезпечення підготовки диригентів, саме ця проблема протягом кількох століть є ключовою для мистецької науки та музичного виховання. В історичному аспекті мистецька наука накопичила великий арсенал теоретичних та практичних знань із підготовки диригентів та музикантів, але при цьому кожна епоха характеризується все вищими вимогами до музикантів, в тому числі, і диригентів.

Фундаментальні теоретичні аспекти підготовки диригентів віддзеркалено в роботах Л. Браунайс, Л. Бутенко, С. Гоменюк, Є. Дубинець, Г. Дмитревська, А. Єфименко, Н. Герасимової-Персидської, С. Кареди, А. Пярт. Системний аналіз сучасного хорового мистецтва, сприйняття та осмислення витворів хорового мистецтва є основою, що дає змогу оцінити диригентську діяльність. Слід відмітити, що хорове мистецтво поєднує в собі декілька протиріч: між композитором та виконавцем, між композитором та

диригентом. Інновації в діяльності композитора вступають в конфлікт з константами хорових стереотипів, що формує основні непорозуміння під час виконання сучасних хорових творів та відмову від їх виконання.

Основні вектори підготовки диригента є: техніка диригування, яка включає в себе функціональні можливості руки (амплітуда та динаміка рухів, диригентський апарат); ознайомлення з твором та його аналіз (визначення мелодії і поліфонії та віддзеркалення їх в партитурі); організація роботи хором (спілкування з хором: індивідуально-колективний метод); виконання твору як цілісного музичного явища [19, с. 313].

Професія диригент багатогранна, вона включає в себе не складові елементи музичного мистецтва, а й психологопедагогічні аспекти (різноманітне мислення з творчими аспектами, контроль та керування колективом), соціальні (спілкування з колективом та його індивідуумами), психофізіологічні (кодування та обробка інформації з утворенням різних образів), вербальні та не вербальні, біомеханічні (адекватна рухова активність, яка віддзеркалює диригентський апарат рухів).

Традиційна практика підготовки керівника хорового колективу поряд з накопиченим практичним досвідом спирається на наукові дослідження із різних галузях суміжних наук, пов'язаних із розвитком і діяльністю рухового апарату (саме рухових можливостей верхніх кінцівок та організацією просторового уявлення про рухові траєкторії) людини, зокрема: системної фізіології, психофізіології, біофізики та біомеханіки з елементами кінематики, акустики, педагогіки тощо, що забезпечує накопичення об'єктивної наукової інформації для підготовки диригента. Сучасне суспільство, яке характеризується як інформаційно-кібернетичне, має перспективні можливості новітнього бачення проблеми підготовки диригентів та відкриває нові грані як ендогенного, так і екзогенного характеру, що мають можливість впливати на процес підготовки керівника хорового колективу.

Диригент-керівник в сучасному суспільстві є поліфункціональною професією, що забезпечується симбіозом: музиканта, організатора, психолога-педагога, митця, який вимагає: індивідуальне бачення музичного твору та об'єднання творчих постатей в організований колектив; контроль процесу виконання музичного твору, що супроводжується диференціальною увагою та підходом; корегування акту виконання музичного твору; різнопланової комунікабельності. Професія диригента найскладніша із мистецьких видів діяльності та має високу відповідальність. Диригент несе особисту відповідальність перед колективом, адже хоровий колектив виконавців це його особистий музичний інструмент, який складається із співаків, які характеризуються індивідуальністю. Основна задача диригента – це повести за собою творчий колектив, але при цьому він повинен розуміти свою відповідальність перед суспільством за колектив і за себе. Провідна функція диригента – визначити індивідуальну траєкторію кожного виконавця, щоб музичний твір під час виконання, повністю відповідав творчому задуму композитора викликаючи відповідні образи та емоції. Мистецтво диригента полягає в індивідуально-творчій інтерпретації музичного твору, яку він доносить кожному учаснику хору використовуючи міміку, жести та вступним словом перед репетиціями та виступом.

Ортодоксальний підхід в підготовці та розвитку професійної майстерності диригента базується на емпіричній методиці сприйняття виконавського процесу і орієнтує його на взаємозв'язок і взаємодію із м'язово-нервовою системою, результатом якої є біоакустичний звукоутворювальний ефект хорового звучання.

Диригування – це специфічний переклад музичного твору на мову рухів (жестів), емоцій та міміки, тобто трансформація звукового образу в зорово-руховий, що забезпечує відповідне керування хоровим колективом. Диригентська мова (диригентський апарат) базується на загальній та специфічній асоціації звучання музичного твору, що робить його мову доступною та зрозумілою як для митців професіоналів, так і учасників

самодіяльної творчості, і навіть слухачів без музичної освіти (Ольхов К., 1979).

Творча потреба диригента в естетичному результаті є основним джерелом мистецької енергії, що спонукає його до творчого самовираження, яке віддзеркалює внутрішню інтерпретацію музичного твору.

Музично-диригентський вплив на людину відбувається завдяки таким засобам: від елементарних ідеомоторних дій, пов'язаних з керуванням сенсорних систем (відчуттів) при виконанні музичного твору (акустичних, вібраційних, фонетичних тощо), до багатограних емоційно-образних навіювань, що за своєю суттю відповідають режисерській роботі.

Творча особистість диригента-хормейстера виражає свій внутрішній світогляд через музику, що перетворює нотні знаки на папері в образи, надає їй «силу життя» або «друге народження». Це відбувається не лише як результат фізичної взаємодії виконавців і диригента, але як наслідок творчого діалогу між музичним твором та постаттю диригента. В сучасному мистецькому просторі виконавців поділяють на дві протилежні групи: «виконавці» та «інтерпретатори». Таке розмежування творчих позицій є помилковим і базується на непорозумінні самих принципів, які являються основою музичної діяльності диригента.

Музика не продається в магазині разом з нотами чи папером, що містить ноти. Не можна мислити формальними ознаками відносно музичних творів, проводити паралель між зовнішньою формою музики і мистецько-художнім образом, адже це є проявом формалізованого підходу. Образ є продуктом діяльності головного мозку, інакше кажучи, – це сплав фізіологічних, психофізіологічних та психічних процесів творчої особистості митця, в тому числі, і диригента. Якщо диригент власною об'єктивністю пригнічує творче сприйняття твору, то він виказує свою «духовну» пустоту та зневагу до творчої діяльності композитора чи автора твору. Деякі диригенти не інтерпретують музичний твір, а лише його відтворюють згідно того, що написано. Такий підхід є негативним для диригентської діяльності.

Робота з партитурою в творчості диригента це не просте читання нот на нотному стані, а проектування творчих образів, які мають емоційний, естетичний, художній сенс, що зумовлено творчою потребою диригента. Партитура є невичерпним об'єктом пізнання творчого процесу. Вона має безліч творчих трактувань, які віддзеркалюють цілісний авторський текст. Слід відзначити, що диригент-інтерпретатор відшукує у творі ті компоненти, які максимально близькі йому в духовному тонусі. Таким чином, робота над партитурою супроводжується формуванням власної творчої думки до музичного твору шляхом визначення музичної форми та образів.

Формування образу відбувається двома шляхами інтуїтивно та усвідомлено. Пізнавальний процес музичного твору протікає одночасно двома шляхами: підсвідомо та свідомо, що полегшує формування творчих образів. Музична концепція диригента вимагає виконавської реалізації через творчу діяльність хорового колективу. При цьому провідна роль диригента, яка базується на образах – є однією із складових, що доповнюється чітким прогнозуванням музичної ситуації та її корегування в потрібному напрямку з метою максимального наближення музичної концепції до реального звучання. Творча діяльність хорового колективу – це співпраця диригента та артистів-виконавців згідно до партитури та музичної концепції диригента. Таке розуміння диригентської майстерності на сучасному етапі розвитку мистецтва є загально прийнятим, яке викликає певне запитання: як саме диригент виконує партитуру не маючи певного уявлення? Вважаємо, що робота з хоровим колективом протікає в основному в умовах підсвідомої психічної діяльності, саме ця сфера містичного забезпечує художньо-змістову функціональність та унікальність хорового дійства [58, с. 201].

Таким чином, керівник хорового колективу знаходиться в безперервному процесі ендогенних подій, які здійснюють вплив на моделюючий (концептуальний) інтерпретаційний процес, що надає новий подих музичному твору.

Професійна діяльність диригента це творчий процес, який залежить від поєднання психофізіологічних та психомоторних компонентів. А саме вміння спілкування диригента та виконавців (музикантів) з використанням як I-ої (прості подразники звуковий ряд та його ритм, диригентські рухи (в музиці)) та II-ої (вміння словесно (вербально) оформити звукові знаки музичного твору та його подання в емоційно-логічній інтерпретації) сигнальної системи. Диригент повинен володіти вмінням знайти контакт, а також володіти основами творчого спілкування з колективом виконавців [201].

Усвідомлюючи складність та полізмістовність діяльності керівника хорового колективу, диригент має володіти великим музичним талантом, обдарованістю, що визначається проявом психофізіологічних функцій (силою нервових процесів, лабільністю, швидкістю обробки інформації, яку адресовано до першої та другої сигнальної системи, збудливістю та гальмуванням, увагою та пам'яттю); також володіти здатністю через жести (диригентські рухи) виражати сутність музичного твору, що обумовлено психомоторикою.

Чим вразливіші рухи диригента, тим менше вони віддзеркалюють структуру диригентського руху, що призводить до неточностей в управлінні колективом. Диригентські жести, які обумовлені психомоторикою та психофізіологічними функціями, віддзеркалюють партитуру музичного твору та направлені на творче спілкування з музичним колективом, викликаючи різноманітні творчі прояви в діяльності колективу виконавців. Перед музичним колективом, як і перед диригентом стоїть головна задача володіння «двома видами тексту»: нотним (що є проявом другої сигнальної системи, складні символи: нота її довжина та висота звучання) та текстом диригентських жестів (прояв психомоторики, що є похідною першої сигнальної системи) [58].

Виконання будь-якого музичного твору, проходить через призму свідомості диригента та отримує відбиток його темпераменту, специфіки сприйняття зовнішнього світу через сенсорні системи, а також емоційний

стан диригента «...акцентуються, виступають на передній план, сприйняття других... гальмується. Вони «маскуються», сходзячи нанівець. Образ предмету, в самому процесі сприйняття, ретушується, моделюється, перетворюється в залежності від взаємовідносин суб'єкта та об'єкта, що віддзеркалюється, життєвого значення для суб'єкта і відношення суб'єкта до нього» [156].

Диригент – це менеджер музичного колективу, але при цьому він керує мистецьким процесом, звучанням музики, на ряду з цією функцією диригент також здатний керувати емоційно-психічним станом музикантів та слухачів, створюючи психологічну та психофізіологічну картину музичного твору, яка існує в симбіозі з музичною матерією твору, що виконується. Таким чином, диригент створює дві паралельні траєкторії подій, у своїй свідомості та свідомості музикантів, а потім й у слухачів, звучання музики з одного боку та емоційно-психофізіологічного сприйняття музичного твору з іншого боку; при цьому і диригент, і музиканти, і слухачі працюють одночасно з двома явищами, але керує цими явищами диригент через власні емоції, які віддзеркалюються в його психомоториці, яка, у свою чергу, контролює партитуру та виконання музичного твору [23, с. 3].

Диригування – це складний процес, який поєднує психомоторику та технологію диригентських рухів (схеми, графіки рухів). Диригентське виконавство дає змогу перетворити емоції, психологічні стани та музичні образи диригента в звуковий та емоційно-психомоторний ряд, що характеризують музичний твір, який має духовний відтінок диригента як митця.

Психофізіологічна діяльність диригента під час виконання музичного твору (концерту), супроводжується активним творчим процесом, особливістю якого є відсутність виправлення помилок, що вказує на унікальність кожного виступу.

Багатовекторна психологічна та психофізіологічна діяльність диригента реалізується через конфлікт між творчим процесом та процесом

його управління. Успіх такої діяльності базується на психофізіологічному процесі лабільності, тобто швидкої зміни одного процесу іншим, навіть з протилежною функціональною реакцією, та достатньою силою нервових процесів, що забезпечує яскраву та емоційну виконавську діяльність диригента. Слід відзначити, що творчість та контроль це не тільки антагоністичні процеси, але й процеси, які доповнюють один одного та являються запорукою успішної діяльності диригента. Контроль за творчим процесом відбувається завдяки професійним якостям диригента. Психофізіологічні функції людини є генетично детерміновані, тобто диригентом необхідно народитися, але повсякденна та кропітка праця здатні розвивати і поліпшувати психофізіологічні показники, які формують професійні навички та мануальну техніку диригента [62].

Так, на думку Бруно Вальтера, «прагнення деяких диригентів не інтерпретувати творчо твір, а лише час від часу реалізувати те, що написано, не йти від думки музики, заснованої на її живому диханні, а йти до відчуття, заснованому на метрі, що складає основу диригентського мистецтва» [23].

На думку Г. Ержемського, «диригування – не набір індивідуальних дій керівника, а цілісна система взаємодії з музичним колективом. Центральною ланкою цієї системи, її об'єднавчою основою є реальний художній результат, навколо якого координуються всі функції практичної діяльності, як самого керівника, так і його творчих партнерів» [58].

Однією із складових сучасної освіти в підготовці фахівців в галузі мистецтва є психологічний аналіз професійної діяльності, який з'ясовує індивідуально-особистісні якості майбутнього фахівця. Найскладнішим процесом в мистецькій освіті є процес підготовки майбутнього диригента. Діяльність майбутнього диригента характеризується великою кількістю складових компонентів, які в подальшому реалізуються в багатогранному професіоналізмі, що базується на психологічних та психофізіологічних компонентах, які створюють загальний контекст творчої співпраці диригента та музикантів.

Диригентська діяльність, як у професіоналів так й у слухачів часто супроводжується різнонаправними судженнями. Один і той же музичний твір у різних диригентів при виконанні твору одним і тим же хором звучить та сприймається по різному, що є підставою вважати диригентську діяльність руховою містиккою [43, с. 15].

Одним із найважливіших завдань диригентської освіти є формування вміння диригентських рухів у відповідності до змісту, характеру музичного твору та виконавської майстерності. Реалізація зазначеного завдання є досить важкою у зв'язку з недостатньою теоретичною розробленістю, що має негативний вплив на педагогічну практику підготовки диригентів. Як зазначає І. Мусін проблемі «рухових навичок, як способу диригування не приділяється відповідної уваги, відносяться до них з певним нехтуванням. Що стосується розвитку рухових відчуттів, то відносно них немає ніякої уяви» [127].

Поняття «психомоторика» було запропоновано І. Сеченовим, в його розумінні зазначене поняття характеризувалося напрямом руху, силою руху, напруженістю та швидкістю [163, с. 34].

Проблема формування психомоторики рухів диригента слід розглядати через призму постулатів С. Рубінштейна, сутність яких полягає в тому, що центром діяльності є не засвоєна операція, а ті психічні та психофізіологічні процеси та їх якості, які й регулюють будь-яку операцію [154, с. 134]. Виходячи з викладеного вище, рухова складова диригентської діяльності представляє собою різновиди психомоторної діяльності, таким чином моторика (рухова діяльність) об'єктивно проявляється через сенсорні системи, рухову уяву (проекування рухів), музичну та образну пам'ять, самоконтроль.

Одним із аспектів підготовки диригентів є взаємокоординація рухової активності з руховою пам'яттю та пам'яттю рухів; зазначений аспект є складовою психомоторних процесів [69, с. 46].

Згідно досліджень О. Запорожця, внутрішня моторка (уявлення траєкторії руху) це можливість уяви індивідуума про можливі рухові дії в просторі, що характеризуються направленістю, мотивацією особистості [65]. Є. Ільїн, вказував на провідну роль інтелектуальної складової психомоторики, а саме рухову пам'ять та пам'ять на рухи. При екстраполяції основних положень його теорії на диригентську діяльність, ми отримали наступне, що основу диригентських рухів утворює не рухова пам'ять (кінетика руху), а пам'ять на рухи [69]. Це базується на тому, що пам'ять на рухи є полімодальною запам'ятовування рухів за участю слухової, зорової, вестибулярної, тактильної та власне рухової пам'яті.

Візуально-зорова складова психомоторики це зорові образи рухів, які відповідають за віддзеркалення художнього задуму музичного твору на рівні герменевтичних та семіотичних підходів. Диригентські рухи з вказаної вище точки зору формують «диригентський образ», який є наглядною моделлю зорово-звукової форми віддзеркалення музичного змісту партитури твору, яка заміщає графічну модель диригентських рухів та жестів.

Психомоторика диригента також взаємодіє з слуховою сенсорною системою, яка створює звуковий образ, який супроводжується м'язовою чутливістю рухів, які формують технічність моторної (рухової) діяльності. Таким чином слухова система та м'язові рухові комплекси при взаємодії формують складну компоненту психомоторики диригентської діяльності. Проблеми слухо-моторних (слухо-рухових) взаємодій в диригентській практиці до сих пір не знайшли свого генералізованого рішення. Проте взаємодія слухових та рухових компонентів (психомоторики диригента) відбувається на свідомому рівні, що дозволяє проводити пошуки факторів, які впливають на становлення та формування «відповідного диригентського образу» хорової партитури.

Відомо, що слухове сприйняття та уявлення хорового звучання, не визначає диригентські рухи, а визначає їх характер, тобто проявлення особливостей психомоторної активності майбутнього фахівця-диригента, що

зумовлено художнім змістом твору та творчими задачами. В цьому процесі пусковим механізмом виступає звуковий образ, який визначає рухову задачу. Слід відзначити, що диригентські рухи, виконуючі роль пускового механізму, повинні відрізнятися певними творчими стереотипами, як ідентифікатор певної школи виконавства та майстерності. З одного боку диригентські рухи створюють підґрунтя для формування умовно-рефлекторного акту, який закріплюється слухо-руховими зв'язками, а з іншого боку рухова активність диригента є складовою художнього втілення та прояву диригентського образу.

Аналіз підготовки диригента, з точки зору психомоторики, вказує на наступні компоненти: сенсорний, моторний (руховий) та когнитивно-інтелектуальний. Сенсорний компонент містить в собі слухові, зорові та тактильні відчуття. Руховий компонент психомоторики, який визначається сенсорною складовою, містить в собі: м'язові відчуття тулубу, рук, пальців, артикуляції та дихання. Когнитивна компонента – характеризується процесом переробки та кодування інформації підчас пізнавальної діяльності.

Для розуміння психомоторики диригента велике значення має вчення про фізіологію рухів людини, яке віддзеркалене в роботах Н. А. Бериштейна [18, с. 22]. Науково-теоретичне обґрунтування технічності рухів диригента базується на основі кільцевого регулювання рухів (рефлекторне кільце), визначення ролі та місці свідомості в роботі рефлекторного кільця рухів формує надійну базу для дослідження проблеми психомоторної діяльності диригента.

Феномен диригентської психомоторики це поєднання координованих рухових актів з компонентами довільних рухів, що є головним аспектом наукового дослідження Н. А. Бериштейна [Там само].

Головною особливістю психомоторики є здатність людини віддзеркалювати об'єктивну інформацію про свою рухову активність, здійснювати контроль та управління рухами. У визначені К. Платонова вказується, що психомоторика є основним видом об'єктивізації психіки, де

здіянні ідео-моторні акти, емоційно-моторні реакції людського організму [141, с. 59]. Таким чином під психомоторними здібностями, вчений розуміє «рухові здібності, які пов'язані з довільним віддзеркаленням рухової діяльності за рахунок диференційованої чутливості, адекватної рухової уяви, уявою, пам'яттю, що забезпечують ефективне управління рухами та руховими актами на основі точного контролю і саморегуляції» [Там само].

Говорячи про розвиток здібностей С. Рубінштейн відмічає, що «жодна із здібностей не є актуальною здібністю, доки вона органічно не ввібрала в себе систему відповідних суспільно вироблених операцій, а ядро здібності – це не засвоєна операція, а ті психічні процеси, за допомогою яких ці операції та їх функціонування регулюють якість цих процесів» [156, с. 241].

Аналіз диригентської діяльності з точки зору психомоторики показує, що диригентська художня концепція потребує конкретних смислових та моторних рішень. Диригент в порівнянні з іншими музикантами не має фізичної роботи, яка направлена на створення звуку, як у піаністів, скрипалів, вокалістів тощо. Створення музики диригентом базується на не конкретному звуковому матеріалі, а на основі слухового відчуття та музичного сприйняття художнього образу партитури. Все вище викладене визначає певні труднощі диригентського виконавства, тому що фізичну дію «легше схватити, ніж психологічну, вона доступніша, ніж невлітими внутрішні відчуття, тому що фізична дія більш зручніша для фіксації, вона матеріальна, «видима»», – відмічає К. С. Станіславський [170].

Парадокс диригентській діяльності є в тому, що нібито провідна роль належить рухам диригента, але передача інформації від диригента являє собою ряд психологічних факторів, які пов'язані з сенсорною, моторною, когнітивно-інтелектуальною підсистемами психомоторики диригента.

Без сумніву проблема диригентських рухів є однією із головних під час навчання диригентському мистецтву. Складність зазначеної проблеми полягає в тому, що педагог повинен навчити та сформувати у студента систему рухових комплексів диригента на основі психофізіологічних

процесів, про які інколи немає повної уяви. В диригентській практиці оволодіння моторними (руховими) вміннями базується частіше всього на звичайному механічному повторі іншими словами на тренувальному ефекті при засвоєнні диригентських жестів.

На думку І. Мусіна «рухові відчуття є «сполучною ланкою» між музичним уявленням та жестом, дають можливість диригенту відчувати інструментальне виконавство, створюють відчуття безпосереднього втілення музичного задуму, сприяють керівництву звуком в рамках музичного такту, створюють у диригента відчуття «звуку в руках», допомагають передачі образу музичного руху, допомагають трансформації музичних уявлень виразні жести, слугують засобом розвитку навичок диригування, тощо. Рухи диригента визначають ступінь виконавства. Саме через рухи проявляються всі якості та властивості психіки диригента, його здібності» [127].

Слід зауважити, що рухи людини вважають формою її активності в зовнішньому середовищі, яка забезпечується руховим апаратом. Руховий апарат – це анатомо-фізіологічне поєднання м'язової, кісткової та нервової систем організму людини. В основі рухів лежать фізіологічні механізми, а в системі їх керування психічні та психофізіологічні. Існування людського організму постійно супроводжується утворення нових рухів, які асоціюються з психічними та психофізіологічними моделями для певної життєвої ситуації. Таким чином, для диригента рухові акти базується на відчутті рухів. Так І. Мусін вважав; «Розвиток рук диригента проявляється не в швидкості та спритності, а в особливій чутливості» [127].

Чутливість в диригентському виконавстві є здатністю до психічного віддзеркалення відчуттів, які ініціюють, підтримують та змінюють рухи диригента під впливом художнього образу. Свідомість в регуляції диригентських рухів не тільки фіксує м'язову складову рухів, а й стан органів відчуттів, які сприймають музичний твір, а також виконує функцію стратегічного планування щодо кінцевого результату.

Враховуючи все вище викладене максимально вірним є шлях розподілу уваги, для формування адекватної диригентсько-рухової майстерності, на різних рівнях: слуховий рівень – забезпечує музично-слухове уявлення, рівень моторики – трансформацію музично-слухових у диригентські рухи. Робота над диригентськими рухами має відповідати поставленим художнім задачам. Створення художнього образу це у першу чергу емоційна робота виконавця, а у диригента цей образ доповнений руховою активністю (психомоторика).

Слід звернути увагу на роль емоційного статусу, як складової, що впливає на диригентські рухи під час виконавської діяльності. Основою диригентських рухів є стійкі взаємозв'язки блоку моторики рухів та художньо-емоційним образом, а саме особистим відношенням диригента до художнього твору. Визнання психологічного фактору, як основного, що лежить в моториці диригента, дає підґрунтя для розширення рамок професійного навчання диригента, тобто мова йде про психомоторну складову навчання майбутніх диригентів. Такий підхід дасть змогу: формування рухового образу, вдосконалення сенсорного управління рухами, збереження та відтворення рухових стереотипів, а також надійність в умовах ускладнення творчої діяльності диригента, мається на увазі складність музичних творів.

Рухи диригента можуть бути розглянуті з позицій статичної та динамічної координації рук; швидкість реакції, співвідношення рухів, що визначають руховий стиль в диригентській площині; автоматизм рухів, ритм та темп тощо. Рухи диригента характеризуються надзвичайною динамічністю та різноманітністю. Завдання та цілі, які виникають підчас диригентської діяльності потребують відповідної сенсорної активності для забезпечення рухових відчуттів. Слід відмітити, що виконавська майстерність диригента базується на складних психофізіологічних процесах, які тісно пов'язані з психомоторикою. Саме психомоторика диригента відіграє провідну роль в музично-виконавській діяльності поєднуючи музично-слухове уявлення та

образно-змістовну сутність твору, що визначає диригентські рухи які створюють реальне звучання.

Жести диригента впливають на якість музичного звуку, тому вміння чути звук та управління ним за допомогою руки, кисті, специфічністю рухів та їх амплітудою є складовою навчання майбутніх диригентів.

Таким чином, основу диригентської аплікатури складають рухи рук, кисті, пальців які тісно взаємодіють з вокально-музичною моторикою, саме цей процес і повинен бути в основі роботи диригентського класу.

Використання принципів психомоторики та вокально-музичної взаємодії для формування координаційних стереотипів передбачає наявність в диригентсько-хоровому навчанні спеціальних моторно-рухових вправ, які формували б динамічну та статичну координацію, швидкісну координацію, чіткість рухів, довільне гальмування рухів та особистісний характер рухів.

Формування рухів з позицій психомоторики та фізіологічних механізмів повинно складатися з певних прийомів; виявлення опорних рухів, групування рухів, мнемотехніка. Вказані прийоми допомагають розумінню психомоторики рухів та техніки диригента, свідомому управлінню диригентськими рухами, ефективності диригентського руху та м'язовому відчуттю диригента.

Висновки до третього розділу

З'ясовано, що основа творчої діяльності диригента ґрунтується на особистісному підході до опрацювання музичного твору та психофізіологічних складових елементів, які складають підґрунтя для взаєморозуміння між учасниками хорового колективу та диригентом. Доведено, що рухові механізми управління колективом відходять на другий план, проте в основу і управління сучасним музичним колективом покладено психологічний підхід шляхом запровадження психофізіологічних чинників в контекст управління хоровим колективом.

Зазначено, що крім творчої діяльності диригент має проявляти себе як психолог, який здатний перекласти музичний ряд у психомоторну та психоемоційну площину звучання музики, що відтворює широкі можливості для художньої інтерпретації партитури та стилю виконання.

Отже, віддзеркалення внутрішньої моделі музичного твору через опрацьовану партитуру та надання емоційного тону твору є основою диригентської діяльності. Під час розкриття драматургії музичного твору диригент шукає шляхи його реалізації мануальної техніки. Відтворення художнього образу музичного твору відбувається на психологічному рівні, який реалізується через психомоторику та психофізіологічні особливості диригента, які екстраполюються на учасників хорового колективу як симбіоз партитури-проекції та емоційний тонус-реалізації під час (виконавських дій). Найскладніше завдання діяльності диригента – це порівняння реального музичного образу з його інтуїтивним планом (прообразом) та майстерність відтворення художнього змісту музики через усвідомлення нотних знаків партитури під час розбудови цілісної драматургії твору.

Відображення рухової моделі музичного твору через опрацьовану партитуру та надання емоційного тону твору є основою диригентської діяльності. Розкриваючи драматургію музичного твору диригент спирається на мануальну техніку, яка базується на психомоториці, психофізіології та фізіології м'язової системи. Створення художнього образу музичного твору базується на психологічному рівні, який реалізується через психомоторику та психофізіологічні особливості диригента, які шляхом переносу накладаються на учасників музично-хорового колективу. Найскладніше завдання діяльності диригента – це рухове проектування музичного образу та його віддзеркалення в диригентських рухах, що управляють звучанням музичного твору підкреслюючи виконавську майстерність диригента.

Основні наукові результати опубліковані в працях [49; 50].

ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі здійснено теоретичне обґрунтування та досліджено специфіку художньої техніки диригента хору з позицій психофізіології та музичного мистецтва через призму теорії творчості. Проведене дослідження й виконання поставлених завдань надали підстави зробити такі **висновки**.

1. Особливістю представленої роботи є синтез музично естетичного та соціально-психофізіологічного ракурсів вивчення природи, сутності та специфіки диригентсько-виконавського мистецтва. На основі аналізу літератури, присвяченої диригентсько-виконавській майстерності означений феномен визначено на межі естетичної, психологічної, соціологічної, семіотичної та інших суміжних галузей знань. Детальне вивчення масиву джерел, зіставлення між собою багатьох, далеко не завжди однакових наукових позицій спричинило уточнення поняттєвого апарату диригентського мистецтва, яке ще не отримало усталеного та систематизованого значення.

У роботу введено фундаментальні поняття, які без критичного обговорення перенесені в дослідження із суміжних областей знань, а саме: мета і засіб; сутність і явище; загальне, особливе, одиничне; мислення, мова; вербальні та невербальні засоби спілкування; ідеомоторні акт, зміст і форма; знак і образ; художній образ, семантична та естетична інформація; творча і художня діяльність; біфункціональне, прикладне мистецтво; художнє видовище тощо; ключові поняття, що характеризують міждисциплінарний зв'язок і переосмислення стосовно теорії диригентського мистецтва: соціально-художня система, художньо-семіотична система, художньо-комунікативна система, творче спілкування, художнє мислення, художнє моделювання, міміко-пластичне мистецтво, психофізіологічна і пластична техніка, рух, дія, вплив, взаємодія тощо.

У дослідженні проаналізовано і уточнено основні поняття стосовно теорії диригентського мистецтва, а саме: трактування музики і реальна

виконавська інтерпретація; диригентське мислення і диригентська пластика; мануальна техніка, художня техніка;

У роботу запроваджено допоміжні поняття, що дозволили уточнити термінологію диригентсько-виконавського мистецтва: ремесло, техніка, майстерність, мистецтво; семантичні, виразні рухи; міміка, пластика тощо.

2. Обґрунтовано принципове положення про те, що диригування є одночасно явищем прикладного мистецтва та продуктом прикладної науки і власне управління. Виділено аспект творчої діяльності диригента – психофізіологічний серед інших відомих аспектів (художньо-аналітичного, організаційно-методичного, психолого-педагогічного та художньо-виконавського). Диригентська функція управління хоровим виконавством розкривається у формі специфічного прикладного мистецтва (своєрідного мануально-пластичного образу) в межах прикладної науки. З'ясовано, що елементи раціонального знання (поняттєвої інформації), які несе прикладне мануальне мистецтво диригування, на рівні технічної майстерності зливаються в ньому з емоційно-чуттєвим началом (художньої інформацією), викликаючи природні естетичні та художні переживання артистів хору, формуючи у них відповідні образні уявлення.

3. Виявлено сутнісно-специфічні риси диригентського мистецтва. Доведено, що основним художнім, інтерпретаційним засобом мануального мистецтва диригування є виразний рух. Жест представляє нижчий щабель управлінської функції диригента; виразний рух – вищий щабель. Жест виявляє переважно звукову форму музики (її окремі елементи); виразний рух – емоційний зміст музики (її художній образ). Жест інтерпретуємо як невербальну «мову»; виразний рух – невербальним «співом». Жест є «заступником» слова (раціонального поняття); виразний рух – інтонацією (художнього сенсу). Зазначено, що розведення понять «диригентський жест-дія» і «диригентський виразний рух» є досить умовним і не відображає їх неминучих взаємних переходів в реальній художній практиці.

Доведено, що емоційна багатозначність, багатоплановість виразних рухів, що відтворюють мануально-пластичний образ обумовлений виконуваною музикою, на репетиції з хором конкретизуються словесними, але знову-таки зазвичай образними порівняннями, лаконічними роз'ясненнями диригента. Але слово – всього лише тимчасовий і побічний інструмент конкретизації художнього задуму диригента. Вербальні засоби необхідні для уточнення технології виконання музики хором.

4. Виявлено роль емоцій як складової психофізіології мислення диригента хору. Зазначено, що діяльність диригента виступає специфічним перекладом музичного твору на мову рухів (жестів), емоцій та міміки, тобто трансформація звукового образу в зорово-руховий. Зазначено, що формування образу музичного твору супроводжується психофізіологічними процесами створення внутрішньої моделі звучання твору, специфічність якої полягає в емоційному супроводі. Формування емоційних фрагментів, які створюють повноцінну картину образу музичного твору є проявом творчого мислення. Процес творчого мислення нерозривно пов'язаний з формуванням внутрішнього ідеального образу звучання твору та створенням диригентом відповідного емоційного настрою, який буде переданий виконавцям та слухачеві через партитури та особисті емоції диригента. Доведено, що емоційна діяльність диригента залежить від внутрішньої моделі звукового образу твору під час виконання його музичним колективом. Отже, емоції диригента є основним пусковим механізмом творчого мислення та творчого підходу до інтерпретації музичного твору. Саме інтерпретація та подання музичного образу твору через емоції та музичні жести є підсумком творчого процесу, що створюють колорит рухів, міміки та яскравість звучання музики.

5. Проаналізовано диригентські параметри у психофізіологічному та творчому вимірах. Зазначено, що мистецтво диригента передуває індивідуально-творчу проекцію музичного твору, яка переноситься та засвоюється кожним учасником хору. Творча унікальність диригента-хормейстера відбиває його внутрішній світогляд через музику, що

перетворює нотні знаки партитури в образи, надає їй «силу життя» або «друге народження». Під час розкриття драматургії музичного твору диригент шукає шляхи його реалізації мануальної техніки. Відтворення художнього образу музичного твору відбувається на психологічному рівні, який реалізується через психомоторику та психофізіологічні особливості диригента та екстраполюється на учасників хорового колективу як симбіоз партитури-проекції та емоційного тону-реалізації під час (виконавських дій). Творча майстерність диригента відтворюється закодованими рухами, емоціями та створенням музичного образу внутрішньої моделі музичного твору через опрацьовану партитури та надання емоційного тону. Доведено, що у контексті диригентської діяльності провідна роль належить рухам диригента, але передача інформації спирається на психологічні фактори, які пов'язані з сенсорною, моторною, когнітивно-інтелектуальною підсистемами психомоторики диригента.

Дисертація не вичерпує усіх можливих аспектів вивчення проблеми художньої диригентської техніки у контексті психофізіологічного аналізу. Подальше дослідження може бути спрямоване на вивчення таких аспектів диригентської майстерності, як еволюція художньої техніки диригування, стильові риси в контексті диригентського виконавства; особливості оркестрового диригування та сучасні тенденції підготовки диригентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адамер Ж. Исследование в психологии процесса изобретения в области математики. М.: Просвещение, 1970. 151 с.
2. Аносов Н.П.: Лит. наследие. Переписка. Воспоминания современников / Ред.-сост. В.П.Варунц. М.: Совет, композитор, 1978. 215 с.
3. Арво Пярт. Беседы, исследования, размышления. Київ : Дух і Літера, 2014. 218 с.
4. Айзенк Г. Интеллект, новый взгляд. Вопросы психологии. 1999. № 1. С. 124–130.
5. Арнаудов М. Психология литературного творчества. М.: Знание, 1997. 124 с.
6. Асафьев Б.В. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
7. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1 и 2. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
8. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / Пер. с фр. Е.Ф.Бронфин, Б.С.Урицкой. М.: Совет, композитор, 1986. 225 с.
9. Анохин П. К. Узловые вопросы теории функциональной системы. М.: Наука, 1980. 198 с.
10. Батуев А. С. К современному состоянию рефлекторной теории. Журнал высшей нервной деятельности. 2005. т. 55. № 3. С. 435–439.
11. Бернштейн Л. Музыка – всем / Пер. с англ. В.Н.Чемберджи. М.: Совет, композитор, 1978. 261 с.
12. Бернштейн Н.А. О построении движений. М.: Медгиз, 1947. 256 с.
13. Бирюков Б.В. Моделирование. Философский энциклопедический словарь / Гл. ред.: Л.Ф.Ильичёв и др. М., 1983. С. 381–382.
14. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. М.: Музыка, 1973. 142 с.

15. Боулт А. Мысли о дирижировании / Пер. с англ. А.Афониной // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. Г.Я.Эдельман. М., 1975. Вып. 7. С. 134-188.
16. Букреев КС. Психолого-педагогические проблемы профессионального становления дирижёра: Моногр. / Урал. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. Екатеринбург, 1997. 312 с.
17. Беркин Н. Б. Общие проблемы психологии искусства. М.: Прогресс, 1998. 244 с.
18. Бернштейн Н. А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. Киев : Медицина, 1966. 130 с.
19. Бутенко Л. Подготовка дирижеров хора на современном этапе. Специфика проблемы и возможные пути их решения. Музичне мистецтво і культура: Music art and culture. Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 313–325.
20. Буш Г. Диалектика и творчество. Рига: Автос, 1985. 318 с.
21. Богомолец А. А. Учение о конституциях. К.: Изд-во АН УССР, 1986. 225 с.
22. Борисова М. Н. О соотношении концентрированности нервных процессов с их интенсивностью и силой нервной системы. Проблемы дифференциальной психофизиологии. 2003. № 9. С. 12–19.
23. Вальтер Б. О музыке и музицировании / Пер. с нем. Н.П.Аносова // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. Г.Я.Эдельман. М., 1962. Вып. 1. С. 3-118.
24. Василец Т. В. Подвижность как свойство нервных процессов: генетический аспект проблемы. Проблемы генетической психофизиологии человека. 2001. С. 111–126.
25. Вейн А. М. Неврология неспецифических систем мозга. Неврология неспецифических систем мозга. 2002. С. 4–12.
26. Венедиктова Н. В. Методические аспекты развития координационных действий психомоторной деятельности студента в процессе обучения дирижированию. Вопросы музыкально-педагогического образования :

- сборник науч.-метод. статей кафедры пения и хорового дирижирования МГУ. Вып. 3. Москва : Ритм, 2014. С. 62–65.
27. Вейнгартнер Ф. О дирижировании / Пер. с нем. Е.В. Гиппиуса. Л.: Тритон, 1927. 46 с.
28. Векслер А. Принципы К.С. Станиславского и музыкальное исполнительство // Совет, музыка. 1951. № 10. С. 68-71.
29. Волконский С.М. Человек на сцене. СПб.: Аполлон, 1912. 183 с.
30. Вуд Г. О дирижировании / Пер. с англ. Н.П. Аносова. М.: Музгиз, 1958. 104 с.
31. Вяткин Б. А. Системное исследование индивидуальности. Пермь, 2002. 138 с.
32. Выготский У.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 345 с.
33. Габович М.М. Московский дебют // Совет, культура. 1962. 13 окт. С. 2.
34. Галин С. К. Личность и творчество. Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1989. 128 с.
35. Гіттік Л. С., Моренко А. М. Просторова організація електричної активності мозку при його вербально-аналітичній та наочно-просторовій діяльності. Науковий вісник Волинського державного університету. Біологія. Медицина. 1999. № 4. С. 30–36.
36. Герасимов В. Г., Орлов И. Н., Филиппов Л. И. От знаний – к творчеству (становление личности). М.: Изд-во МЭИ, 1995. 228 с.
37. Герасимова-Персидская Н. А. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип. 51. С. 3–8.
38. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 27. С. 3–11.

39. Герасимова-Персидская Н. А. О восприятии музыки и постижении смысла. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірник статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 60. С. 3–8.
40. Голубева Э. А. Индивидуальные особенности памяти человека. М.: Педагогика, 2000. 152 с.
41. Гоменюк С. Г. Игра форм в «Kreuzspiel» К. Штокхаузена. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 161–172.
42. Горкин А. Г., Шевченко Д. Г. Различия в активности нейронів лимбической коры кроликов при разных стратегиях обучения. Журн. высш. нервн. деят. 1995. т. 45. № 1. С. 90–97.
43. Готсдинер А. А. Музыкальная психология. Москва : Наука, 1993. 190 с.
44. Грэй Д. А. Сила нервной системы, интроверсия–экстраверсия, условная реакция и реакция активации. Вопросы психологии. 1998. № 3. С. 77–89.
45. Гуревич К. М. Профессиональная пригодность и основные свойства нервной системы. М.: Наука, 2001. 272 с.
46. Гинзбург Л.М. Избранное: Дирижёры и оркестры. Вопр. теории и практики дирижирования. Москва: Совет, композитор, 1981. 304 с.
47. Грум-Гржимайло Т.Н. Об искусстве дирижёра. М.: Знание, 1973. 40 с.
48. Гун Вейді. Особливості психомоторики диригента хору в контексті музикознавчого аналізу. Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип 30 книга 2. С. 454–466
49. Гун Вейді. Особливості підготовки диригентів хору: теоретичні та практичні аспекти проблеми. Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип. 30 книга 1. С. 151–156
50. Гун Вейді. Мистецтво диригента у творчому та психофізіологічному вимірах: мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 17–18 жовтня 2019 р.

- Умань : Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, 2019. С. 56–60.
51. Давидова О. М. Вікова динаміка функціональної рухливості нервових процесів на предметні та словесні подразники в учнів старшого шкільного віку. Вісник Черкаського університету. Актуальні проблеми фізіології. 1998. № 2. С. 40–43.
52. Данилова Н. Н. Психофізіологіческая діагностика функціональних состояний. М.: Изд-во МГУ, 2002. 192с. Добровейн М.А. Страницы жизни Исаия Добровейна. М.: Совет, композитор, 1972. 207 с.
53. Дидро Д. Парадокс об актёре. М.: Госиздат, 1922. 78 с.
54. Дмитревская К. Н. Анализ хоровых произведений. Москва : Музыка, 1965. 172 с.
55. Дмитревский Г. Хороведение и управление хором. Москва : Музыка, 1957. 112 с.
56. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 1968. 675с.
57. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 313 с.
58. Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика. СПб.: ПКП «Деан», 1993. 261 с.
59. Евгений Светланов: Дирижёр, композитор, пианист / Сост. П.В. Лукьянченко. М.: Музыка, 1987. 159 с.
60. Еременко Г. М., Польша Н. С. Возрастные особенности развития некоторых психофизиологических функций школьников 12–15 лет. Возрастные особенности физиол. систем детей и подростков: Междунар. конф. «Физиология развития человека». Москва, 2002. 101 с.
61. Ермолаева-Томина Л. Б. Психология художественного творчества. М.: Академический Проект, 2003. 304 с.

- 62.Ермолаева-Томина Л. Б. Концентрированность внимания и сила нервной системы. Типологические особенности высшей нервной деятельности человека. 1989. С. 92–106.
- 63.Ефименко А. Г. Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы XX столетия. Луцк : СНУ ім. Л. Українки, 2011. 404 с.
- 64.Жулябина М. Л. О некоторых психологических аспектах профессии дирижера. Вісник КГУ. Педагогіка. Психологія. Соціологія. № 4. Київ, 2017. С. 86–87.
65. Запорожец А. В., Ломов Б. Ф. Познавательные процессы: ощущение, восприятие. М. «Педагогика», 1982. 336 с.
- 66.Запорожец А. В. Избранные психологические труды. Развитие произвольных движений: Т. 2. Москва : Просвещение, 1967. 207 с
- 67.Иванов К.К. Волшебство музыки. Москва: Молодая гвардия, 1983. 160 с.
- 68.Іванюра І. О. Особливості розвитку деяких функцій вищої нервової діяльності в учнів середнього шкільного віку при тривалих фізичних навантаженнях. Фізіологічний журн. 2000. т. 46. № 1. С. 94–101.
- 69.Ильин Е. П. Дифференциальная психофизиология. СПб.: Питер, 2001. 464 с.
- 70.Ильин Е. П. Двигательная память и память на движения – синонимы? Вопросы психологии. 1990. № 4. С. 134–140.
- 71.Канерштейн ММ. Вопросы дирижирования / Учеб. пособие. 2-е изд. М.: Музыка, 1972. 255 с.
- 72.Каган М.С. Музыка в мире искусств // Совет, музыка. 1987. № 1. С. 26-38; №3.С. 56–66.
- 73.Казачков С.А. Дирижёрский аппарат и его постановка: Учеб. пособие. М.: Музыка, 1967. 111 с.
- 74.Казначеев В. П. Современные аспекты адаптации. Новосибирск: Наука, 2001. 120 с.

75. Карцев И. Д., Халдеева Л. Ф., Павлович К. Э. Физиологические критерии профессиональной пригодности подростков к различным профессиям. М.: Медицина, 2000. 176 с.
76. Карп П.М. О балете. М.: Искусство, 1967. 228 с.
77. Кедров Б. М. О творчестве в науке и технике. М.: Наука, 1987. 192 с.
78. Клепиков О. І., Кучерявий І. Т. Основи творчості особи. К.: Вища шк., 1996. 294 с.
79. Климов Е. А. Социальное и биологическое в контексте проблемы формирования профессиональной пригодности. Соотношение биологического и социального в человеке. 2001. 220 с.
80. Колесса Н.Ф. Основы техники дирижирования. Киев: Муз. Украина, 1981. 208 с.
81. Кольченко Н. В. Функциональная подвижность основных нервных процессов и ее значение для некоторых видов трудовой деятельности: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мед. наук. К., 1978. 28 с.
82. Кокун О. М. Психофізіологія : нач. посіб. Центр навчальної літератури К. 2006. 184 с.
83. Кокун О. М. Оптимізація адаптаційних можливостей людини: психофізіологічний аспект забезпечення діяльності: монографія. К.: Міленіум, 2004. 265 с.
84. Корсунский Е. А. Психология литературного творчества. М.: Высш. шк., 1983. 83 с.
85. Кравченко О. К., Макаренко М. В., Лизогуб В. С. Вікова динаміка пам'яті у людей зрілого та похилого віку і її зв'язок з функціональною рухливістю нервових процесів. Вісник Черкаського університету. Серія природничі науки. 1998. № 5. С. 97–102.
86. Коган Л.Н. Искусство и мы. М.: Молодая гвардия, 1970. 270 с.
87. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1969. 343 с.
88. Коган Г.М. Избранные статьи. М.: Совет, композитор, 1972. Вып. 2. 266 с.; 1985.-Вып. 3. 184 с.

89. Ковалёв А.Г. Психологические особенности человека: В 2 т. Т. 2: Способности / А.Г.Ковалёв, В.Н.Мясищев. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1960. 304 с.
90. Кондрашин К.П. О дирижёрском искусстве. Москва: Совет, композитор, 1970. 152 с.
91. Клемперер О. Беседы об искусстве: [Фрагм. из кн. англ. музыковеда П.Хэйворта «Беседы с Отто Клемперером»] / Пер. Г.Юдина // Совет, музыка. 1989. № 2. С. 92–108.
92. Кристи Г.В. Станиславского система / Г.В.Кристи, В.Н.Прокофьев // Театральная энциклопедия: В 5 т. / Гл. ред. П.А.Марков. М., 1965. Т. 4. Стб. 1072–1079.
93. Лазовский А.М. Художник и критик // Совет, музыка, 1977, № 6, С.60-61.
94. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / Пер. с англ. А.К.Плахова. М.: Музыка, 1988. 304 с.
95. Лейзеров Н.Л. Образность в искусстве. М.: Наука, 1974. 208 с.
96. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. 2-е изд. М.: Политиздат, 1977. 304 с.
97. Леках В. А. К вопросу об изучении подвижности нервных процессов у человека. Журн. высш. нервн. деят. 1963. т. 13. № 3. С. 445–452.
98. Лизогуб В. С. Онтогенез психофізіологічних функцій людини: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. біол. наук: ШИФР?. К., 2001. 29 с.
99. Лизогуб В. С. Функциональная подвижность нервных процессов у лиц зрелого и пожилого возраста. Проблемы старения и долголетия. 1998. № 4. С. 355–360.
100. Лук А. Н. Мышление и творчество. М.: Прогресс, 1976. 144 с.
101. Лук А. Н. Психология творчества. М.: Наука, 1978. 127 с.
102. Лопухов Ф.В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 178 с.
103. Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме «искусство в ряду моделирующих систем» // Труды по знаковым системам: [Сб. ст.] / Отв. ред. Ю.М. Лотман. Тарту, 1967. Т. 3. С. 145.

104. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: Теоретич. очерк. 2-е изд. М.: Музыка, 1991. 80 с.
105. Магаева С. В., Мартыненко М. В., Куликова О. С. Нейроимунные реакции в патологии центральной регуляции висцеральных функций. Нейрогуморальна регуляция имунного гомеостаза: Всероссийский симпоз. М., 2001. С. 13–14.
106. Макаренко М. В. Основи професійного відбору військових спеціалістів та методики вивчення індивідуальних психофізіологічних відмінностей між людьми. Інститут фізіології ім.О.О.Богомольця НАН України, Науково-дослідний центр гуманітарних проблем Збройних Сил України. Київ, 2006. 395 с.
107. Макаренко Н. В. Лабильность нервной системы у лиц с различной функциональной подвижностью нервных процессов. Физиология человека. 1990. т. 16. № 2. С. 51–57.
108. Макаренко Н. В. Переделка двигательных реакций и функциональная подвижность нервных процессов. Физиология человека. 1990. т. 16. № 5. С. 50–55.
109. Макаренко Н. В. Роль функциональной подвижности нервных процессов в формировании психофизиологических функций и значение их в надёжности ораторской деятельности: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра биол. наук. К., 1987. 40 с.
110. Макаренко Н. В. Теоретические основы и методики профессионального психофизиологического отбора военных специалистов /НИИ проблем военной медицины Украинской военно-медицинской академии. Киев, 1995. 336 с.
111. Макаренко Н. В. Психофизиологические функции человека и операторский труд. К.: Наукова думка, 1991. 216 с.
112. Макаренко Н. В. Связь между КЧСМ, переделкой двигательных реакций и максимальной скоростью переработки информации по критериями подвижности нервных процессов. Актуальні проблеми

- фізіології: наукова конф. присвячена 150-річчю кафедри фізіології людини та тварин Київ. ун-ту ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1992. Київ: Либідь, 1992. С. 66–67.
113. Макарчук М. Ю. Електрофізіологічна оцінка ролі нюхового аналізатора в інтегративній діяльності мозку. *Фізіол. журн.* 1999. т. 45. № 4. С. 77–83.
114. Макарчук М. Ю. Роль нюхового аналізатора в інтегративній діяльності мозку: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня д-ра біол. наук: ШИФР?. Київський Національний університет ім. Т. Шевченка. К., 1999. 34 с.
115. Макарчук М. Ю. Вплив запахів лаванди та ялиці на психофізіологічні функції обстежуваних з різним рівнем напруження регуляторних механізмів. *Вісник Черкаського університету. Актуальні проблеми фізіології.* 1998. № 2. С. 87–90.
116. Маркевич И. Органный пункт: Гл. из кн. Ст. / Пер. с фр. Н.П.Аносова // *Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. Г.Я.Эдельман. М., 1970. Вып. 5. С. 75-120.*
117. Мартинсен. К.А. Индивидуальная фортепианная техника: На основе звукотворч. воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
118. Маталаев Л.Н. Основы дирижёрской техники: Метод, пособие. М.: Совет, композитор, 1986. 208 с.
119. Медушевский В.В. К теории коммуникативной функции // *Совет, музыка.* 1975.№ 1.С. 21-27.
120. Меерсон Ф. З., Пшенникова М. Г. Адаптация к стрессорным ситуациям и физическим нагрузкам. М.: Медицина, 2002. 256 с.
121. Меерович М. И., Шрагина Л. И. Технология творческого мышления. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. 430 с.
122. Мерлин В. С. Очерк интегрального исследования индивидуальности. М.: Педагогика. 2000. 256 с.

123. Міщук Т. Е. Залежність індивідуально-типологічних властивостей та ефективності розумової діяльності від рівня активації мозку (електроенцефалографічне дослідження): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. біол. наук. Київський Національний університет ім. Т. Шевченка. К., 1995. 16 с. Малько Н.А. Воспоминания. Ст. Письма / Сост. О.Л.Данскер. Л.: Музыка, 1972. 383 с.
124. Мусин И.А. О воспитании дирижёра: Очерки. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
125. Мюнш Ш. Я – дирижёр / Пер. с фр. Н.Н.Савинова. 3-е изд. М.: Музыка, 1982. 63 с.
126. Назайкшский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
127. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избр. ст. Письма к родителям / Ред.-сост. Я.И.Милыптейн. 2-е изд. М.: Совет, композитор, 1983. 528 с.
128. Небылицин В. Д. Избранные психологические труды. М.: Педагогика, 1999. 408 с.
129. Небылицин В. Д. Основные свойства нервной системы человека как нейрофизиологическая основа индивидуальности. Естественнаучные основы психофизиологии. 1999. С. 295–336.
130. Небылицин В. Д. Психофизиологические исследования индивидуальных различий. М.: Наука, 1976. 336 с.
131. Никоненко О. П. Зв'язок властивостей основних нервових процесів з психофізіологічними функціями та успішністю льотного навчання: автореф. дис. на здобуття наук. канд. біол. наук. К., 1996. 16 с.
132. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеол. выражений / С.И.Ожегов, Н.Ю.Шведова. М.: Азъ Ltd, 1992. 960 с.
133. Овсянкина Г. П. Музыкальная психология. Москва : Издательство «Союз художников», 2007. 240 с.

134. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Ленинград : Музыка, 1979. 47 с.
135. Ольхов К.А. О дирижировании хором: Крат, пособие. Л.: Музгиз, 1961. 108 с.
136. Павлов И.П. Физиологический механизм так называемых произвольных движений // Избр. произведения. М., 1951. С. 273–277.
137. Павлов И. П. Полное собрание сочинений. 2-е изд. М. Л.: Изд-во АН СССР. 1951. Т. 3, кн. 2. Общие типы высшей нервной деятельности животных и человека. С. 267–293.
138. Павлов И. П. Полное собрание сочинений. 2-е изд. Л.: Изд-во АН СССР. 1951. Т. 3, кн. 2. Физиологическое учение о типах нервной системы, темпераментах. С. 77–88.
139. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учеб. пособие. 2-е изд. М.: Владос, 1997. 384 с.
140. Поручинський А. І. Амплітудно-часові і топографічні характеристики викликаних потенціалів кори головного мозку школярів: автореф. дис. на здобуття наук. канд. біол. наук: ШИФР. Львівський Національний університет імені Івана Франка. Л., 2000. 20 с.
141. Платонов К. К. Проблема способностей. Харьков : Знание, 1972. 350 с.
142. Психология одаренности: проблемы, структура, показатели. К.: Вища шк., 1996. 95 с.
143. Переверзев Л.Б. Искусство и кибернетика. М.: Искусство, 1966. 151 с.
144. Покровский Б.А. Размышления об опере. М.: Совет, композитор, 1979. 280 с.
145. Поляков О.И. Язык дирижирования. Киев: Муз. Украина, 1987. 95 с.
146. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором: Материал к курсу техники дирижирования. М.; JL: Музгиз, 1948. 160 с.
147. Ражников В.Г. Формирование и воспроизведение дирижёрского замысла // Вопр. психологии. 1973. № 2. С. 55-66.
148. Райкин А.И. Воспоминания. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 1993. 448 с.

149. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. М.: Совет, художник, 1978. 239 с.
150. Рахлин Н. Ст. Интервью. Воспоминания / Ред.-сост. Г.Я.Юдин. М.: Совет, композитор, 1990. 191 с.
151. Рождественский Г.Н. Мысли о музыке. Москва: Совет, композитор, 1975. 200 с.
152. Рождественская В. И. Индивидуальные различия работоспособности (Психофизиологическое исследование работоспособности в условиях монотонной деятельности). М.: Педагогика, 1999. 173 с.
153. Роменець В. А. Психологія творчості: навч. посіб. К.: Либідь, 2001. 288 с.
154. Рубинштейн С. Л. Основы психологии. М.: Педагогика, 1989. 453 с.
155. Рубинштейн С. Л. Проблема способностей и вопросы психологической теории. Вопросы психологии. 1960. № 1. С. 47–60.
156. Рубинштейн С. Л. Принципы и пути развития психологии. Москва : Наука, 1959. 426 с.
157. Русалов В. М. Природные предпосылки индивидуального поведения как фактор становления индивидуальности человека. Журнал высш. нерв. деят. 2000. т. 50. № 3. С. 403–414.
158. Русалов В. М. Теоретические проблемы построения специальной теории индивидуализации. Псих. журн. 1990. т. 11. № 4. С. 23–35.
159. Русалов В. М. Биологические основы индивидуально–психологических различий. М.: Наука, 1999. 352 с.
160. Русалов В. А., Полтавцева Л. И. Темперамент как предпосылка творческих способностей. Журнал. высш. нерв. деят. 2001. т. 51. № 3. С. 414–451.
161. Саминский Л.С. Основы искусства дирижирования // Музыкальная летопись: Ст. и материалы / Ред. А.Н.Римский-Корсаков. Пг, 1923.-Сб. 2.С. 80-91.

162. Светланов Е.Ф. Музыка сегодня: Ст., рец., очерки. 3-е изд. М.: Совет, композитор, 1985. 272 с.
163. Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 100 с.
164. Сеченов И. М. Избранные труды. Москва : Изд-во АН СССР, 1954. 774 с.
165. Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. М.: Наука, 2000. 160 с.
166. Симонов П. В. Мотивированный мозг. М.: Наука, 1999. 238 с.
167. Симонов П. В. На стратегических направлениях изучения высшей нервной деятельности. Журнал высш. нервн. деят. 1999. т. 49. № 1. С. 3–12.
168. Симонов П. В. Созидающий мозг. М.: Наука, 2001. 113 с.
169. Значение индивидуально-типологических особенностей высшей нервной деятельности при профессиональном отборе / Сиротский В. В., Кольченко Н. В., Макаренко Н. В., Вороновская В. И., Щербина П. К. Физиол. журн. 1980. т. 26. № 4. С. 505–511.
170. Станиславский К. С. Работа актёра над собой: собрание сочинений в 9 томах. Т. 2. Москва : Искусство, 1989. 511 с.
171. Стреляу Ян. Время двигательной реакции как показатель силы нервной системы. Типологич. обследования по психологии личности. 1967. № 9. С. 80–84.
172. Судаков К. В. Основы физиологии функциональных систем. М.: Медицина, 2003. 204 с.
173. Стоковский Л. Музыка для всех нас / Пер. с англ. А.Л.Барановой. М.: Совет, композитор, 1963. 216 с.
174. Стравинский И.Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В.А.Линник. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
175. Сидельников Л.С. Симфоническое исполнительство: Теория и эстетика. Ист. очерк. М.: Совет, композитор, 1991. 286 с.

176. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исслед. JL: Совет, композитор, 1980. Вып. 1. 296 с.
177. Сохор А.Н. Композитор и публика в социалистическом обществе // Музыка в социалистическом обществе: Сб. ст. / Сост. А.А.Фарбштейн. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. С. 5–20.
178. Темирканов Ю.Х. Дирижёр – моя профессия. Лит. газ. 1978. 18 янв. С. 8.
179. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Проблемы индивидуальных различий. М., 1961. С. 39–251.
180. Теплов Б. М. Избранные труды: в 2 т. М.: Педагогика, 1985. 360 с.
181. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. М.: Из-во АПН РСФСР, 1961. 536 с.
182. Теплов Б. М. Некоторые вопросы изучения общих типов высшей нервной деятельности человека и животных. Типологич. особенности высш. нервн. деят. человека. 1956. т. 1. С. 5–23.
183. Трошихин В. А., Молдавская С. И., Кольченко Н. В. Функциональная подвижность нервных процессов и профессиональный отбор. Киев: Наукова думка, 1978. 228 с.
184. Туриніна О. Л. Психологія творчості : навч. посіб. К. : МАУП, 2007. 160 с.
185. Файер Ю.Ф. О себе. О музыке. О балете. 2-е изд. М.: Совет, композитор, 1974. 573 с.
186. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. 2-е изд. М.: Музыка, 1969. 599 с.
187. Фокин М.М. Против течения. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. 2-е изд. JL: Искусство, 1981. 512 с.
188. Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек / Пер. с нем. Н.Милицыной // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. Г.Я.Эдельман. М., 1966. Вып. 2. С. 146-187.

189. Хайкин Б.Э. Беседы о дирижёрском ремесле. Статьи. М.: Совет, композитор, 1984. 240 с.
190. Харченко Д. М. Стан психофізіологічних функцій у студентів з різними властивостями основних нервових процесів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. біол. наук: ШИФР. Київський національний університет ім. Т. Шевченка. К., 1998. 16 с.
191. Хильченко А. Е. Некоторые данные исследования подвижности основных нервных процессов у человека. Физиол. журн. АН УССР. 1960. т. 6. № 1. С. 21–28.
192. Хильченко А. Е., Шевко Г. Н. Соотношение между длительностью латентного периода двигательных условных рефлексов и подвижностью основных нервных процессов в коре головного мозга человека. Физиол. журн. УССР. 1964. т. 10. № 5. С. 574–579.
193. Хлебутина Т. А. Подвижность основных нервных процессов в сигнальных системах и межсигнальных связях человека: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. біол. наук. Харьков, 1963. 22 с.
194. Цукерман В.С. Музыка и слушатель: Опыт социол. исслед. М.: Музыка, 1972. 206 с.
195. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психол. творч. Кн. 1. М.: Совет, композитор, 1988. 384 с.
196. Чайченко Г. М. Фізіологія вищої нервової діяльності. К.: Либідь, 1993. 218 с.
197. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. М.: Кн. палата, 1990. 464 с.
198. Шварц Л. О. Нейрофізіологічні особливості орієнтувально-дослідницької діяльності у шкільному віці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. біол. наук: ШИФР. Київський Національний університет ім. Т. Шевченка. К., 1998. 21 с.
199. Шохман Г. Жизнь и мнения Вильгельма Фуртвенглера, немецкого музыканта // Совет, музыка. 1987. № 1. С. 84-93.

200. Штофф В. А. Роль моделей в познании. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1963. 128 с.
201. Шульпяков О.Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя: Проблемы методологии. Л.: Музыка, 1973. 104 с.
202. Ямпольский И.М. Интерпретация. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 549–583.
203. Asenbaum S., Long W., Edkher A. et al. Frontal DC potentials in auditory selective attention. EEG a. Clin. Neurophysiol. 2002. V. 92, № 6. P. 469–477.
204. Eysenck H. The biological basis of personality. Spring-field, Ill. Charles C. Thomas. 2001. 120 p.
205. Eysenck H. The measurement of emotion: psychological parameters and methods. Emotions; Their parameters and measure. 2000. P. 439.
206. Gray J. The contents of consciousness: A neurophysiological conjecture. Behav. Brain. Sci. 1995. V.18, № 4. P. 659–664. Gun Veydi. Psychophysiological peculiarities of the personality of the conductor of the choral collective. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. №30. С. 100–104
207. Gun Veydi. Theoretica analysis of students conductor training to work with the choir. The European Journal of Humanities and Social Sciences, Premier Publishing s.r.o. Vienna. 4. 2020. Pp. 19-23.
208. Gun Veydi. Features of the preparation of choir conductors based on psychophysiological analysis. Modern Global Trends in the Development of Innovative Scientific Researches : Conference Proceedings, March 20th, 2020. Riga, Latvia, 2020. P. 15–20.
209. Jasper H. Report of the Committee on methods of clinical examination in electroencephalography. EEG and Clin. Neurophysiol. 1999. V.60, № 2. P. 370–375.
210. Jasper H. The Ten-twently electrodesystem of the international federation. EEG and Clin. Neurophysiol. 2004. V.10, P. 371–375.

211. Jonson R. A triarchic model of P300 amplitude. *Psychophysiology*. 2001. V.38, № 4. P. 367–384.
212. Larsson L., Tesch P. Motor unit fibre density in extremely hypertrophied skeletal muscle in man: Electrophysiological signs of muscle fiber hyperplasia. *European Journal of Applied Physiology*. 2001. № 55. P.130–136.
213. Lindsley O. Psychological phenomena and the electroencephalogram. *Electroencephalogr. and Clin. Neurophysiol.* 2002. V.54, № 3. P. 443–456.
214. Strelay J., Angleitner A., Bantelmann J., Ruch W., The Temperament Inventory-Revised (STI-R): Theoretical considerations and scale development. *Europ.Journ.Personality*. 2000. V.4, P. 209–213.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Гун Вейді. Особливості психомоторики диригента хору в контексті музикознавчого аналізу. Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип 30 книга 2. С. 454–466
2. Gun Veydi. Psychophysiological peculiarities of the personality of the conductor of the choral collective. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. №30. С. 100–104
3. Гун Вейді. Особливості підготовки диригентів хору: теоретичні та практичні аспекти проблеми. Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип. 30 книга 1. С. 151–156

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Gun Veydi. Theoretica analysis of students conductor training to work with the choir. The European Journal of Humanities and Social Sciences, Premier Publishing s.r.o. Vienna. 4. 2020. Pp. 19-23.

Тези доповідей на наукових конференціях:

5. Gun Veydi. Features of the preparation of choir conductors based on psychophysiological analysis. Modern Global Trends in the Development of Innovative Scientific Researches : Conference Proceedings, March 20th, 2020. Riga, Latvia, 2020. P. 15–20.
6. Гун Вейді. Мистецтво диригента у творчому та психофізіологічному вимірах: мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 17–18 жовтня 2019 р. Умань : Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, 2019. С. 56–60.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2016 – 2020) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. *міжнародних*: «Сучасна мистецька освіта» (Київ, 2018 – 2019), « Неперервна педагогічна освіта ХХІ століття: досвід, інновації, тенденції (Київ, 2018), «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку (Ніжин, 2019), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020), «Іноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» (Суми, 2019); *всеукраїнських*: «Ювілейна палітра 2017» (Суми, 2017).