

коммуникативная культура учителя выступает условием утверждения художественной индивидуальности ученика.

Козырь А.В.

## ЗНАЧЕНИЕ СОЗНАТЕЛЬНОГО И БЕССОЗНАНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННО–ТВОРЧЕСКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРОВЫХ ДИРИЖЕРОВ

В деятельности хоровых дирижеров огромную роль играют сознательные и бессознательные процессы. Потому, что необходимым элементом структуры музыканта является то, что она включает в себя «Я» как субъект произвольной деятельности, которому свойственны мотивы сознательного поведения. Психическое содержание человеческой личности не исчерпывается только мотивами сознательной деятельности, но и существует многообразие неосознанных тенденций. В связи с этим целесообразно отметить, что в индивидуальном сознании следует выделить два компонента: констатирующий и творческий. И если в состав первого входят, в основном, информация, навыки общественной жизни, идеологические позиции, то вторая состоит из анализа и синтеза, рассуждения и обобщения. По мнению Л.Выготского, «бессознательное не отделяется от сознательного непроходимой стеной. Процессы, начатые в подсознательном, имеют часто свое продолжение в сознании, и, наоборот, много сознательного вытесняется нами в подсознательную сферу».<sup>7</sup>

Особенности сознательного, подсознательного и бессознательного рассмотрены в трудах психолого–педагогического (Б.Асафьев, Л.Выготский, И.Зязюна, Я.Пономарьев, К. Юнг, М.Ярошевский и др.) и музыкально–эстетического циклов (Л.Баренбойм, Ф.Бузони, Г.Ержемский, Я.Мильштейн, К.Станиславский, Б.Яворский и др. В связи с этим, приобретает особое значение проблема подсознательного и бессознательного в процессе творческой практической деятельности будущих преподавателей художественных дисциплин. Актуальной она является потому, что эти феномены имеющиеся в каждом акте восприятия, осмысления, постижения и исполнения музыкального произведения в

---

<sup>7</sup> Выготский Л.С. Психология искусства /Лев Семенович Выготский [сост. М.Г. Ярошевский]. — Р н/Д.: Феникс, 1998. — С.94.

процессе осуществления художественно–творческой деятельности. По этому поводу И.Зязюн отметил, что «музыкальная система как стержневая характеристика музыки вокруг нас отражается у каждого человека с детства на бессознательном уровне, уровне разносторонних психологических установок. Они, как и грамматические правила языка, усваиваются нами на уровне музыкальных установок и обуславливают нашу активность (восприятие, творчество и т.д.). Музыкальное произведение одновременно и «носитель установок», и «механизм» их трансляции. Установка распространяется на все музыкальные универсалии – характерные, эмоциональные, логические, стилевые, звуковысотные, фактурные, темповые, ритмичные и т.д.»<sup>8</sup>

Понимание сознательного в процессе взаимодействия руководителя с хоровым коллективом не может появиться само по себе, без осознания личностных мотивов: оценить свои ощущения и импульсы с позиции осознанного означает их оценку в конкретных понятиях, а с позиции подсознательного – в чувствах, эмоциях, интуиции и т.д. Это предполагает оценивания музыкантом своих внутренних импульсов и путем расшифровки действий доведение их до мотивационного уровня.

Моделирование профессиональной деятельности руководителя хорового коллектива невозможно без эффективного использования бессознательной сферы, ведь исполнительская деятельность должна быть обогащена развитой интуицией и образным осмыслением художественного произведения. Бессознательная сфера – это такая психическая реальность, которая содержит определенную структурную организацию, которая помогает руководителю хорового коллектива углубиться в содержание выполняемой партитуры с целью наиболее полной ее передачи как исполнителям, так и слушателям. По этому поводу Я.Пономарёв отмечал, что «бессознательная сфера – это большая арена сохранения и накопления умственной силы ... И эта работа осуществляется вполне подсознательно».<sup>9</sup>

Музыкант в процессе восприятия музыкальных произведений и их исполнения, чаще всего подсознательно, напевает внутренним голосом их мелодичную линию. В то же время он воспроизводит и

---

<sup>8</sup> Зязюн І.А. Безсвідомість. Підсвідомість. Творчість (з огляду установки Дмитра Узнадзе) /Іван Зязюн //Мистецтво та освіта. – 2001. – № 3. – С. 3–9.

<sup>9</sup> Пономарёв Я.А. Психология творчества и педагогика /Яков Александрович Пономарёв. – М.: Педагогика, 1976. – С.53.

воспринимает услышанное, что находит свое отражение в виде соответствующих эмоциональных реакций, переживаний. Я.Мильштейн, обобщая свой педагогический опыт, отмечал, что эта сторона исполнительства формирует профессиональное мастерство. Он отмечал, что усвоение художественного произведения учеником и все связанные с этим процессы возникают после переживания исполняемого и взаимозависимы от него. Именно в переживании, в эмоциональном восприятии и воспроизведении музыкального образа, переплетаются все процессы обучения.

Направляя исполнительский процесс на приоритет слуховой сферы в формировании профессиональных навыков, представители психотехнического направления музыкальной педагогики отстаивали следующий лозунг: «бессознательное через сознательное» (Ф.Бузони, И.Гофман, К.Мартинсон и др.). Они призвали к такому обучению, которое направлено на «бессознательное» в процессе выполнения технических учебных средств. Так Ф.Бузони настаивал на том, что технического совершенства можно достичь не столько благодаря физическим упражнениям, сколько психически ясному представлению о исполнительской задаче.<sup>10</sup>

Художественные потребности, которые вызваны бессознательной сферой, выполняют особую функцию в деятельности дирижера. Руководитель хорового коллектива, который в своей профессиональной деятельности выходит, в основном, из интеллектуальных, абстрактно построенных концепций, а не отталкивается от внутренних, эмоционально пережитых побуждений, никогда не достигнет высоких профессиональных результатов, ведь эта профессия требует постоянного и активного включения бессознательной сферы.

Процессы сознательного и бессознательного восприятия музыкальных произведений тесно связаны с типологическими особенностями руководителя хорового коллектива. В процессе деятельности, когда ориентирования по объекту преобладает, а решения и действия определяются не субъективными, а объективными условиями, целесообразно выделить экстравертную установку. Когда же она становится привычной, то ее уже можно определить как экстравертный тип. Если личность мыслит, чувствует, действует, и,

---

<sup>10</sup> Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. ст.– М: Музыка, 1975. – Вып. 7. – С. 225–233.

фактически, ведет такой образ жизни, который соотносится с объективными условиями и их требованиями, то она экстравертом, потому что жизнь ее совершенно ясно показывает, что именно объект, а не его собственный субъективный взгляд играет решающую роль в формировании сознания. В этом процессе задействованы чувственная перцепция, ощущения, предчувствия и другие.<sup>11</sup>

Как чувственная перцепция, ощущения естественным образом зависят от объекта. Но оно столь же естественным образом зависит и от субъекта, и поэтому существует понятие субъективного ощущения, которое в корне отличается от объективного. При наличии экстравертной установки субъективным компонентом является ощущение, поскольку речь идет о сознательном использовании последнего, которое или тормозится, или отстраняется. Подобным образом ощущение, как иррациональная функция, преимущественно вытесняется в тех случаях, когда мышление и ощущения занимают более важное место; иначе говоря, ощущение оказывается сознательной функцией только в той мере, в которой рациональная установка сознания позволяет случайным перцепциям становиться сознательными смыслами. Предчувствие как особое психологическое свойство руководителя хорового коллектива является своеобразным профессиональным функциональным органом, способным моделировать и предшествовать живому образному звучанию исполняемого произведения. С помощью предчувствия учитель способен смоделировать любую художественную ситуацию, которая может возникнуть в процессе взаимодействия с хоровым коллективом.

В процессе подсознательной исполнительской деятельности важна эмоциональная реакция на восприятие музыкальных явлений, полноценное интуитивно–эмоциональное постижение художественного образа хорового произведения. По этому поводу целесообразно отметить, что сторонники интуитивистской эстетики (А.Бергсон, Б.Кроче и др.) придавали особое значение интуиции, которая дополняет интеллектуальные процессы и дает возможность личности не только видеть мир, но и охватывать глубины духовного, которые недоступны интеллекта. Толкование этой категории «существенно меняет современную картину поисков в области изучения художественных дисциплин и требует осмысления тех

---

<sup>11</sup> Юнг К.Г. Сознание и бессознательное /Карл Густав Юнг. – СПб–М.: АСТ, 1997. – 544 с.

резервов, которые основываются на активизации скрытых психологических возможностей бессознательного в развитии личности».<sup>12</sup>

Интуиция является важным видом психической деятельности, потому что выступает звеном творческого процесса и способствует оригинальной слуховой и исполнительской интерпретации художественно-образного содержания музыкального произведения. Но в процессе этой деятельности нельзя опираться только на интуицию, иначе без внимания исполнителя останутся вопросы тематизма, фразировки, контрастности и тому подобное. Дать убедительный музыкально-художественный ответ на эти вопросы, поможет глубокий анализ интеллектуальной деятельности руководителя творческого коллектива.

Интуиция, как функция бессознательной перцепции, при наличии экстравертной установки полностью направлена на внешние объекты. Поскольку интуиция является, в основном, бессознательным процессом, ее природа очень трудно поддается пониманию. В сознании интуитивная функция представлена установкой ожидания, дальновидностью и проницательностью, но только со следующего результата можно установить, сколько из того, что удалось «увидеть», действительно было в объекте, а сколько было у него «вложено». Так же как ощущение, когда оно оказывается доминирующей функцией и является не только реактивным процессом, который больше ничего не значит для объекта, но и активным творческим процессом, который вкладывает в объект столько же, сколько и берет с него. Поскольку интуиция делает это бессознательно, она также производит бессознательное влияние на объект.

Однако, основная функция интуиции – просто передавать образы или перцепции отношений между вещами, которые вряд ли могут быть переданы через другие функции, а если и могут, то очень далекими путями. Эти образы имеют значение особых инсайтов, которые решающим образом влияют на действие каждый раз, когда интуиции отдается первое место. В этом случае психическая адаптация будет основываться почти полностью на интуиции. Это означает, что мышление, ощущение и чувство в значительной степени вытесняются,

---

<sup>12</sup> Рудницька О.П. Основи педагогічних досліджень: навч.–метод. посіб. /О.П. Рудницька, А.Г. Болгарський, Т.Ю. Свистельнікова. – К., 1998. – С.45.

причем ощущение больше всего, потому что в качестве сознательной функции органов чувств (ощущений) создают серьезные препятствия интуиции. Ощущение нарушает яркую, неискусственную перцепцию навязчивой сенсорной стимуляцией, которая направляет внимание на нечто внешнее, на те же вещи, в обход которых и по которым интуиция пытается проникнуть.

Способность видения особенностей, характеризующих личность другого человека, через непосредственное созерцание, без логической аргументации является основной функцией интуиции. Способность интуитивно определять состояние другого человека, интерпретируя ее как личностное качество, которое развивается из-за накопления опыта общения с коллективом, позволяет анализировать и обобщать этот опыт. Интуицию целесообразно рассматривать как эвристический процесс, который заключается в поиске решения задачи на основе ориентиров поиска, не связанных логически или недостаточных для получения логического вывода. Для интуиции характерна скорость, а иногда и моментальность формулировки гипотез и принятия решений. Интуиция, как одно из средств осознания человеком действительности, является таким феноменом, в котором интегрируются восприятия, мышление, воображение и чувства. По этому поводу В.Гизекинс отмечал, что «только интуиция, которая стоит над разумом и чувствами, может помочь познанию того, что было создано в прошлом».<sup>13</sup>

Интуиция проявляется в условиях субъективно или объективно недостаточной информации и органично входит в присущую мышлению человека способность к экстраполяции (пополнению информации, которая уже есть, или предсказания еще неизвестной). Поэтому насколько весома роль интуиции в художественно-творческой деятельности, где человек открывает новые области знаний, возможности преобразования действительности. При высокой достоверности интуитивно сформированных гипотез, интуиция является весомой составляющей интеллекта. По мнению П.Казальса, который отводил интуиции ведущую роль в процессе художественно-творческой деятельности, «иногда, и даже очень часто, интерпретация может быть выше самого музыкального произведения ... В вопросах темпа артист всегда

---

<sup>13</sup> Edukacja doroslych. Teoria i praktyka w okresie przemian /Pod red. J.Sarana – Lublin: Wyd-wo UMCS, Lublin, 2000. – S.33.

руководствуется интуицией ... Интуиция остается почти всегда решающим фактором».<sup>14</sup>

В основе интуиции лежат особые формы переработки информации человеком, которые могут быть как образными, так и вербальными и воплощаться опосредованно или непосредственно в зависимости от характера деятельности. Индивидуальная структура интеллектуального акта делает его особенно восприимчивым к таким личностным феноменам как интеллектуальные установки, эмоциональные наладки, способность к непредсказуемым решениям. Неоспоримое также участие в интуитивных решениях эстетической информации, восприятие которой у разных личностей очень разнообразна. Поэтому развитие интуиции связано не только с приобретением конкретного опыта, но и с общим уровнем развития личности. Среди эстетических категорий интуиция приобретает особое значение, поскольку она является формой эстетического синтеза, то есть представляет собой как встречу «Я» с миром, в эстетической сфере, которая происходит в форме интуиции.

Процесс межличностного понимания тесно связан с эмоциональной сферой. Чувство, сочувствие и сопереживание помогают адекватному пониманию других людей. Умение воспринять чувства другого человека как собственные, способность к эмоциональному отклику является необходимым компонентом общения и взаимодействия с коллективом. Такой специфический способ познания человека человеком является эмпатией, который рассматривается как глубокое понимание чувств, психических состояний другой личности.

Эмоциональная природа эмпатии заключается в том, что руководитель коллектива не столько умственно анализирует состояние хористов, сколько охватывает его ощущениями. Поэтому без эмпатии почти невозможно адекватное понимание психологического состояния творческого коллектива. Развитая эмпатия способствует сбалансированности межличностных отношений. Проявление эмпатии в процессе взаимодействия свидетельствует об общей установке не столько на формальную сторону общения, сколько на вхождение в его скрытый смысл, психическое состояние другого человека, которое

---

<sup>14</sup> Корредор Х.М. Беседы с Пабло Казальсом /Х.М. Корредор. – Л.: Музгиз, 1960. – С. 233–253.

отражается прежде всего невербальными средствами: интонацией, мимикой, жестами, проявлениями перцепции и тому подобное.

Эмпатийные задатки есть у каждого человека, но их развитие зависит во многом, от условий воспитания и социального окружения. Исследования Г.Ержемского свидетельствуют, что развитие эмпатии зависит даже не столько от характера взаимодействия с хористами, сколько от значимости личности, которая имеет суггестивное влияние на коллектив.<sup>15</sup>

Способность к эмпатии у руководителя хорового коллектива прежде всего проявляется в том, что он в процессе подготовки к занятиям как бы становится в позицию хористов, подбирая такой материал, который доступен и интересен для них. Эмпатийные способности помогают руководителю хорового коллектива предусматривать трудности восприятия учебного материала, заранее осмысливать необходимую помощь, открывать новое и интересное для них.

В сфере художественной деятельности интуиция не только является озарением, она помогает педагогу принимать правильное решение в различных ситуациях, в интуиции и творчестве учителя, аккумулируя тем самым его знания и опыт, индивидуальный стиль, педагогические качества и способности. «Творческий характер педагогического процесса бесспорен, – как отметил Б.Гершунский, – но и в этом процессе допустима разумная алгоритмизация действий как педагога, так и учеников, а найти оптимальное решение таких действий учителю помогает его профессиональная интуиция и опыт».<sup>16</sup>

Как и ощущение, интуиция имеет субъективный характер, который подавляется насколько это возможно при условии экстравертной установки, но становится выдающимся в интуиции интроверта. Хотя его интуиция может возбуждаться внешними объектами, она интересуется не внешними возможностями, а тем, что внешний объект высвободил в субъекте. Тогда когда ощущение интроверта ограничивается в основном перцепцией – через бессознательное – феноменов иннервации и задерживается в них,

---

<sup>15</sup>Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования Г.Л.Ержемский. – Санкт–Петербург, 1993. – 260 с.

<sup>16</sup> Гершунский Б.С. Философия образования для XXI века /Б.С.Гершунский. – М.: Совершенство, 1998. – С.52.



интровертная интуиция подавляет эту сторону субъективного фактора и постигает образ, который вызвал эту иннервацию. Итак, интровертная интуиция воспринимает все скрытые процессы сознания почти с той же яркостью, с которой Экстравертный ощущение отражает внешние объекты.

Несомненно, профессия музыканта–педагога часто сталкивается с искусством режиссуры и актерского мастерства. По этому поводу Б.Асафьев отмечал, что режиссерско–актерских умения нужны музыкантам для того, чтобы перераспределить в музыке центры внимания, на сколько это позволяет инструментовка и конструкция, ведь это не позволит сделать произведение недостаточно восприимчивым для исполнителей по принципу «единства в контрастах».<sup>17</sup>

Поэтому влияние подсознательного, интуитивного на исполнительские действия музыкантов является достаточно весомым. К.Станиславский, создавая свою теорию, активно использовал идеи Фрейда и его последователей, отмечая, что разработанные ими установки воспроизводят основные принципы использования подсознательного в процессе творческой деятельности. По этому поводу он отмечал, что: «Наша подсознательная творческая сила не может обходиться без своего рода инженера – подсознательной психотехники».<sup>18</sup>

Л.Баренбойм, предостерегая музыкантов от механического переноса уникальной системы К.Станиславского в отрасль музыки, отметил: «Нужно однако остерегаться механического переноса теории актерского мастерства и творчества, оставляя без внимания ее своеобразие. «Материалом» актерского мастерства является сам актер, его тело, мимика, жестикация, речь; «Материалом» музыкально–исполнительского искусства – звук и ритм. Актер накапливает опыт для развития творческого воображения в повседневной жизни; музыкант требует еще специального музыкального опыта. По сравнению с актером, который выступает в спектакле, у музыканта–

---

<sup>17</sup> Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании /Б.В.Асафьев. – 2–е изд. – Л.: Музыка, 1973. – С.103.

<sup>18</sup> Станиславский К.С. Работа актера над собой / Константин Сергеевич Станиславский. – М.: Искусство, 1985. – Ч. I.: Работа актера над собой в творческом процессе переживания. – 1985. – С.47.

исполнителя более сложный и тяжелый вид эстрадного общения с аудиторией».<sup>19</sup>

Если совместить определенное автором противопоставление специфических черт деятельности актера и музыканта–исполнителя, то в синтезе этими качествами в большей степени должен обладать педагог–музыкант.

В творческой деятельности дирижеров определено, в основном, несколько типов психолого–педагогического воздействия на хоровой коллектив. Так выдающийся дирижер Г.Ержемский выделяет четыре типа суггестивных воздействий на творческий коллектив: подавляемое влияние, убеждающее внушение, внушение через доверие и внушения через лидеров. Естественно, что в чистом виде они применяются очень редко. Опытный дирижер обычно умеет использовать различные методы, применяя и комбинируя их в зависимости от ситуации, реально ситуации. Но в процессе практической работы с коллективом все же доминирует один из типов воздействия.<sup>20</sup>

Первый метод является наиболее характерным для авторитарных дирижеров. Не позволяя никаких посягательств на свое положение лидера, они жестоко подавляют малейшие проявления любой творческой инициативы. Общение в его общепринятом понимании – как взаимодействия, диалога партнеров – здесь нет. Руководитель «говорит» с музыкантами через приказы, которые не подлежат обсуждению. И хотя при хорошей профессиональной подготовке авторитарные дирижеры достигают высоких художественных результатов с творческим коллективом, и все же они подавляют инициативу коллектива, хористы исполняют их волю более скованно, чем творчески. Выдающийся дирижер А.Пазовский писал: «Практика еще не исключила деспотических приемов работы, их печальные последствия мы наблюдаем довольно часто. Избежать их не удалось и мне, нужно также откровенно сказать, что наиболее неудачными постановками я считаю именно те, в которых от начала до конца председательствовал деспотический метод ... тем самым я

---

<sup>19</sup> Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство: статьи и очерки /Лев Аронович Баренбойм. — Л.: Музыка, 1974. – С.18.

<sup>20</sup> Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования Г.Л.Ержемский. – Санкт–Петербург, 1993. – С.178.

отобрал у исполнителей функции сознательных художников, не дал им права самостоятельно искать и творить, наслаждаться достигнутым».<sup>21</sup>

Второй, наиболее распространенный метод психологического воздействия, строится на «убеждении внушением». Его основа – общение и взаимодействие партнеров. Хотя подобное «мягкое руководство дирижера» и предполагает определенную творческую инициативу со стороны хористов, постоянная тактичная настойчивость дирижера в реализации своих художественных целей вовсе не исключает при необходимости применения более активных форм психологического давления на коллектив. Так, влияние на хоровой коллектив дирижера К.Птицы отличался глубокой последовательностью, умеренностью и взвешенностью. Требования, которые были поставлены им перед хором, всегда отличались четкостью и рациональностью. Руководство хором К.Птицы основывалось на горячем творческом чувстве и сильной мысли великого музыканта. Руководитель хора такого плана через свой темперамент применяет дополнительный комплекс технических средств дирижера: использование точки зрения, мимики лица, выразительного беззвучного показа нюансировки и т.д.

В общем, методы внушения носят в определенном смысле односторонний характер. Дирижер, что овладел искусством психологического воздействия, захватывая хористов определенным эмоциональным состоянием, никогда не должен терять нужного уровня самоконтроля, продолжая реализовывать на профессиональном уровне, необходимые руководящие функции. В психологических исследованиях собран значительный материал, который убедительно доказывает, что внушение студенту его идентификации (отождествления) с каким-либо выдающимся мастером – то музыкантом, художником и т.д. – повышает иногда в несколько раз его творческие возможности. Подобный метод внушения через доверие, интенсифицируя бессознательную сферу, приводит к результатам, которые в обычных условиях были бы совершенно невозможны. Поэтому, когда авторитетный дирижер своим отношением к действиям музыкантов пытается убедить их в собственной исключительности, внушить им представление о неповторимости их творческого таланта,

---

<sup>21</sup> Пазовский А.М. Записки дирижёра /Арий Моисеевич Пазовский. – М.: Сов. композитор, 1968. – С.13.

часто приводит к тому, что они в какой-то конкретный момент начинают чувствовать себя не как рядовые хористы, а бессознательно идентифицируют себя с выдающимися художниками-исполнителями.

В общем, методы внушения носят в определенном смысле односторонний характер. Дирижер, что овладел искусством психологического воздействия, захватывая хористов определенным эмоциональным состоянием, никогда не должен терять нужного уровня самоконтроля, продолжая реализовывать на профессиональном уровне, необходимые руководящие функции. В психологических исследованиях собран значительный материал, который убедительно доказывает, что внушение студенту его идентификации (отождествления) с каким-либо выдающимся мастером – то музыкантом, художником и т.д. – повышает иногда в несколько раз его творческие возможности. Подобный метод внушения через доверие, интенсифицируя бессознательную сферу, приводит к результатам, которые в обычных условиях были бы совершенно невозможны. Поэтому, когда авторитетный дирижер своим отношением к действиям музыкантов пытается убедить их в собственной исключительности, внушить им представление о неповторимости их творческого таланта, часто приводит к тому, что они в какой-то конкретный момент начинают чувствовать себя не как рядовые хористы, а бессознательно идентифицируют себя с выдающимися художниками-исполнителями.

Руководители хора, которые эффективно используют метод внушения через доверие, благотворно влияют на развитие творческих способностей участников коллектива. Они отличаются психологическим пониманием коллектива, умеют быстро и правильно ориентироваться в различных ситуационных особенностях работы с хористами. В процессе работы с хором дирижеры такого плана пытаются внушить свой исполнительский план участникам коллектива, верующих в их исключительное дарование и согласны с их интерпретацией, тем самым они передают творческую инициативу исполнителям. Подобные проявления доверия со стороны руководителя хорового коллектива активно стимулируют раскрытие глубинного творческого потенциала хористов, уничтожают их неуверенность в своих силах, что часто приводит к достижению высоких художественных результатов.

Руководитель такого плана обсуждает с коллективом трактовку концепции хорового произведения, привлекает коллег к более полному профессиональному анализу произведений. Такой

дирижер проявляет постоянное уважение к коллективу в целом и к каждому участнику отдельно, демонстрирует большое терпение в работе с хором. А метод внушения через лидеров, способствует интенсификации внушаемых воздействий дирижера, который нейтрализует негативные тенденции в хоре, помогает тем самым погасить основные «эпицентры сопротивления» в коллективе.

Целесообразно отметить, что хор может по-разному реагировать на побудительные импульсы дирижера: способствовать реализации его творческой линии, занимать нейтральную, инертную позицию или даже проявлять явное или скрытое сопротивление его попыткам. Во всех этих проявлениях основными рычагами являются лидеры коллектива. Роль лидеров, как формальных так и неформальных, в создании психологического климата в коллективе, в формировании общественного мнения и оценок своих руководителей, а также в организации и характере совместных действий хорового коллектива огромна. От общего настроения лидеров в значительной степени зависит творческий отклик всего творческого коллектива в процессе репетиционной работы.

Исследование Г.Ержемского в области психологии музыкальной деятельности доказывают вредность вмешательства сознания в исполнительные действия, протекающие в автоматическом режиме, то есть бессознательно. Даже простое внимание к определенным процессам и ощущениям приводит к их искривлению [5]. Но в то же время доказана и необходимость изучения того, что по природным законам находится в подсознании. В связи с этим, Л.Выготский указывал на то, что подсознательное является предметом изучения психологов не само по себе, оно становится косвенным путем анализа тех отпечатков, которые остаются в нашей психике. Начальные процессы имеют обязательное продолжение в сознании и наоборот много осознанного вытесняется нами в подсознательную сферу. «Подсознательное влияет на наши поступки, постоянно возникает в нашем поведении, и по этим отпечаткам и проявлениями мы учимся<sup>22</sup> распознавать бессознательное и законы, которые управляют им».

---

<sup>22</sup> Выготский Л.С. Психология искусства /Лев Семенович Выготский [сост. М.Г. Ярошевский]. — Р н/Д.: Феникс, 1998. – С.92.

Поэтому, значение подсознательного является чрезвычайно большим, ведь анализ этого процесса помогает увидеть по словам и поступкам личности ее истинную сущность. Ведь эффективное управление душевным миром – это влияние на условия развития, а не прямое вмешательство во внутренний мир человека. И для того, чтобы понять концепцию бессознательного, необходимо, знать, что оказывает влияние на спонтанную активность, что руководят ею. Реализация идеи спонтанной активности в психолого–педагогической науке и искусствоведении воплотилась в концепцию бессознательного.

**Михайличенко О.В.**

### **КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА УКРАИНСКИХ ЗЕМЛЯХ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ И СССР**

Возникновение музыкального образования связано с появлением многоголосного (партесного) пения, которое возникло на украинских землях в XV – XVI ст. Его широкому распространению способствовало интенсивное развитие школьного образования. Образование в то время можно было получить в церковноприходских школах, где дяки обучали чтению церковнославянскому письму и богослужебному пению.

Постепенно партесное пение распространилось в православных церквях Львова, Луцка, Киева, где хоры под руководством образованных дирижеров исполняли 4–5–6 и даже 8–ми гласные композиции. Как описывает один из первых православных церковных историков С.Т.Голубев (1848–1920) в известной своей книге «История Киевской духовной академии», когда в январе 1591 г. Львовское братство посетил киевский митрополит Михаил Рогоза (? –1599), то местные школьники приветствовали его «тройным», то есть хором из двенадцати голосовых партий.<sup>23</sup>

Обучения пению обычно поручалось учителю, который одновременно руководил хором. Инструкция Львовского братства 1586 г., например, обязывала учителя подбирать певчих и заботиться

---

<sup>23</sup> Голубев С. История Киевской духовной академии. Вып. I. До–могилянский период. – К., 1886. – Вып. I. – С.87.