

Психологічна сутність емоційного сприймання музики

У статті розглядаються різні концепції, висунуті вченими у сфері психології і мистецтвознавства з метою з'ясування таємниці музики, її здатності викликати емоції, розгадка якої внесла б відповідні поправки у розв'язання проблем специфіки музики та її сприймання.

Ключові слова: сприймання музики, емоції, емоційність, емоційна природа музики, переживання, чуттєвий.

В статье рассматриваются разные концепции, предложенные учеными в сфере психологии и искусствознания с целью выяснения тайны музыки, её способности вызывать эмоции, разгадка которой внесла бы соответствующие коррективы в решении проблем специфики музыки та ее восприятия.

Ключевые слова: восприятие музыки, эмоции, эмоциональность, эмоциональная природа музыки, переживание, чувственный.

Репрезентація різноманітних точок зору, окрім бажання показати складність і неоднозначність самої проблематики, має на меті ще одне суто наукове завдання. Адже перед науково обґрунтованим методом дослідження складних об'єктів, яким є музичне мистецтво, постає шлях з'ясування суперечностей в самому об'єкті і в системі його пізнання. Лише на такому фундаменті можлива побудова несуперечливої концепції.

Багатообразність видів мистецтва, вказує В.Максимов (14), передбачає і багатообразність підходів до вивчення його аудиторії і сприймання: досліджуються читачі, слухачі, кіно- і театральні глядачі і, відповідно, сприймання музики, літератури, кіно, театру, образотворчого мистецтва. Кількість підходів може ще збільшитись, якщо звернутись до конкретних ситуацій спілкування з мистецтвом, настільки різноманітним, наприклад, в музиці, де характер сприймання визначають і жанри, і способи виконання музичних творів, і навіть форми їх запису і трансляції.

Від того, як вирішується питання емоційної природи музики, багато залежить і тлумачення її виховних можливостей.

А.Ф.Лосев зазначає, що ми можемо претендувати певною мірою на науковий підхід в галузі філософії музики, тільки встановивши музичний предмет, як він безпосередньо дається в людській свідомості і як він надалі мисленнево оформляється. Музика, взята сама по

собі, музика в чистому вигляді, музика як безпосередня данність свідомості не має ніякого відношення ні до поетичних образів, ні до історичних картин, ні до міфологічної фантастики, ні до зображення явищ природи або побуту, ні до релігійної історії, ні до якого-небудь культу або молитви, ні до ілюстрації творів інших мистецтв, ні до військової справи, ні до танцю. Весь цей образний, картинний або ідейний зміст музики ми повинні враховувати на кожному кроці, але все це є лише тим або іншим ідейно-художнім принципом, а не музикою.

“Тут необхідно зробити рішучий крок вперед, – підкреслює А.Ф.Лосев, – і виявити справжній героїзм у відкиданні від музики всіх її образів і картин або, іншими словами, всього якісного наповнення часу, яке якраз і є, хоча б ззовні, характерним для музики процесом, що безпосередньо відчувається”. Саме відкинувши від часового потоку його якісні наповнення, ми отримуємо своєрідний без’якісно плинний час. Це є те, що філософи і логіки звичайно називають становленням. Становлення є основа часу, а це значить, що воно є і останньою основою мистецтва часу, тобто останньою основою і самої музики. Що ж торкається музичного становлення, то воно є становленням не думки, а відчуття і не в галузі мислительної предметності, а в галузі ч у т т е в о г о (виділено нами) сприймання речей об’єктивного світу.

Теза, згідно з якою, за А.Ф.Лосим, саме становлення лежить в основі музики, а музика в основному і переважно зображує становлення, ця теза у всякому разі неспростована, і характеризує вона в музиці найголовніше. Без нього ніяк не можна пояснити того особливого хвилюючого характеру, яким відрізняється музичне переживання. І тільки чиста музика володіє засобами передавати цю безобразну стихію життя, тобто її чисте становлення.

Музична психологія, на думку Е.Курта (21), швейцарського музикознавця першої половини ХХ століття, повинна встановити саме психічні феномени, які далеко не завжди очевидні, а частіше приховані в музичних феноменах. Як і в інших сферах, ми тут не можемо пояснити сутність речей, але повинні пізнати зв’язок психічних функцій, на яких базуються всі музичні явища. Як відомо, музика – це не тільки величезний світ емоцій, почуттів, переживань, роздумів, але й вічна загадка для людства. В історії світової культури нема жодної епохи, за словами Л.І.Діса, в яку б кращі уми людства не намагались дати відповідь на питання про те, що таке музика, що є мистецтво.

Є.В.Назайкінський (17) виявив три рівні музично-слухової діяльності.

Психологічні особливості музично-слухової діяльності, зв'язані з відчуттям музичного слуху, сприйняттям мелодії і гармонії, характеризують елементарний, перший рівень музичного сприймання і умовно названий ним рівнем сприйняття мотивів.

Для здійснення музично-слухової діяльності на цьому рівні, Л.Л.Бочкарьова (2), достатнім виявляється участь функціональних механізмів *п е р е ж и в а н н я* (виділено нами), які базуються на роботі слухового аналізатора.

Другий рівень музично-слухової діяльності, пов'язаний з сприйняттям речень, періодів, фраз, вимагають участі мотиваційних і операційних механізмів, які спираються на мовний і руховий досвід людини, музично-слухові уявлення і більш складні форми аналітико-синтетичної діяльності.

Нарешті, третій рівень сприйняття твору в цілому вимагає гармонійної участі всіх виокремлених Л.Л.Бочкарьовим механізмів музичного переживання: мотиваційних, функціональних, операційних. Основою музично-слухової діяльності на цьому рівні є асоціативно-емоційний досвід людини, пам'ять, *е м о ц і й н е* сприймання (виділено нами), образне і логічне мислення.

Суперечливість окремих авторських концепцій зумовлюється складністю і багаторівневістю самого музичного мистецтва, об'єднання в ньому інтуїтивного і дискурсивного початків (начал), взаємодією емоційного і розсудливого. Дійсно, навіть виходячи із повсякденної практики "спілкування" з музикою, неможливо заперечувати її *е м о ц і й н і с т ь*. Воднораз, не можна не погодитися з Є.В.Назайкінським, який в монографії "Логіка музичної композиції" зазначає, що докір в нелогічності, у відсутності логіки – один із найстрашніших для композитора, оскільки в логіці, по суті, концентрується багато художніх властивостей твору.

На думку Б.С.Мейлаха (16), "художня картина світу – це картина, що відчувається, видима, емоційно забарвлена, що реально уявляється", причому "ніякий інший спосіб пізнання не дає ефекту безпосередньої присутності при сприйманні зображуваного". Очевидно, підкреслює І.Ляшенко (18), що перебування суб'єкта відображення в середовищі, на яке проектується така картина світу і матеріал, який (в нашому випадку це, говорячи асаф'євською мовою, "звукова речовина") формується в згоді з цією картиною, передбачає саме безпосередню присутність, *п е р е ж и в а н н я*, про що йдеться в наведеному визначенні.

"Духовний людський світ, – продовжує І.Ляшенко, – відображається в музиці за допомогою звукового середовища, в якому і закарбовується його художня картина. Конкретний реальний об'єкт

(у нашому випадку музика) постає, таким чином, в ролі сприйманого слухом фрагмента багатющої художньої картини світу. Його матеріальна субстанція (звукове середовище) є нескінченна реальність, яка все породжує із себе, але сама не має причини поза собою.

Перед нами філософський рівень аналізу предмета музики, на якому, перш за все, виникає необхідність у розгляді звукового середовища як об'єктивної реальності (онтологічний аспект) і чуттєво-предметної її переробки суб'єктом (гносеологічний аспект аналізу) в процесі художньо-образного структурування змістовної форми музичного цілого як продукту діяльності мислення його творця.

Отже, І.Ляшенко вважає, що є всі підстави стверджувати, що предмет музики відрізняється від предмета мистецтва взагалі лише чуттєвим матеріалом.

М.Макларті, В.Браун, В.Бенітез вказують на те, що створення наукової теорії музики ускладнено низкою причин. По-перше, для наукових побудов використовують звичайну, ненаукову мову, що – приводить до появи логічних глухих кутів при уточненні таких понять, як “музика”, “композитор”, “слухач” і т. ін. По-друге, більшість, якщо не всі, теорії музики базуються на концепції протиставлення суб'єкта і об'єкта, раціонального і чуттєвого, природного і штучного. Концепція протиставлення започаткована у традиціях древньогрецької філософії, що знайшли відображення в концепціях Декарта і Платона про несумісність в один і той же час логіки і емпірії, про домінування раціонального над чуттєвим. Ідея розділу втілилась в трьох найбільших загальних підходах до наукового розуміння музики: 1) об'єктивному, згідно з яким музика існує незалежно від слухача; 2) суб'єктивному, який стверджує існування музики тільки для конкретного слухача або слухачів ; 3) дуалістичному, який вказує на дві складові музики – фізичну базу (звуки) і духовну (людська думка, зусилля творця). Робиться спроба формулювання наукової теорії музики на основі подолання Платонівської концепції протиставлення і Галілейвської ідеї співучасті, згідно з якою спостерігач (слухач) розглядається не окремо від навколишнього світу, а разом з ним як частина тієї системи, в якій він сприймає і творить.

В.Гончарова (17) запропонувала поділити музику на абсолютну, музику душі і музику, що звучить, відображаючи, відповідно, динаміку матеріального світу і його просторово-часові характеристики. Зроблена спроба зв'язати музичні форми з основними філософськими категоріями. Вказується на взаємозв'язок закономірностей побудови сім'ї, суспільства і музичної семантики.

Л.Л.Бочкарьов вважає, що важливою особливістю музичного предмета в цілому є те, що він втілює в собі діалектичну єдність двох основних функцій музики: функції вираження емоційно-ціннісної сфери людини і функції впливу на слухача. Своєрідність музичного предмета полягає в тому, що зміст музики і виражається (композитором, виконавцем), і сприймається (слухачем) в образно-чуттєвій, емоційній формі (виділено нами).

За даними досліджень Л.Л.Бочкарьова (2), з одного боку, особливості слухомоторних координацій значною мірою визначають характер емоційної напруженості діяльності, дій, особливості психічних станів виконавців на естраді, з другого боку, оптимальна емоційна організація музично-слухової діяльності, високий емоційний тонус музичної діяльності загалом забезпечує удосконалення слухових диференціювань слухомоторних організацій.

На думку багатьох вчених, емоції є не тільки супутником, “окрасою” музичної діяльності, але і цементуючою складовою переживання музикантом своєї діяльності.

Для оцінки впливу фактора статі і сприймання своєї статевої ролі на емоційне ставлення до рок-музики, представленої у відеокліпах, студентам Південно-східного університету США пропонувалось заповнити опитувальник статевих ролей BSRI, а потім проглянути і оцінити 9 коротких музичних відеосюжетів. Як і в попередніх дослідженнях, показана висока значущість фактора статі при високій оцінці популярної музики. Чоловіки, як правило, дають більш позитивні реакції на відеокліпи в стилі хард-рок, а жінки – на відеосюжети в стилі софт-рок. І чоловіки, і жінки виявили значну неадекватність оцінок, виконаних за представників протилежної статі. При цьому вплив фактора сприймання власної статевої ролі виявився мінімальним (Toney G., Weaver J.).

Досліджувались особливості емоційної сфери у музикантів з високим, середнім і низьким рівнем музикальності. Було встановлено, що “профілі” емоційної сфери двох крайніх за критерієм музикальності груп діаметрально протилежні за всіма дослідженими параметрами. Передбачається, що виявлена особливість емоційної сфери музикантів, які відзначаються високою музикальністю, відображає деякий оптимальний фон, який сприяє більш глибокому осмисленню змісту музики в процесі її сприймання і, можливо, якісно іншому виконанню. Особливості емоційної сфери музикантів з низьким рівнем музикальності можуть бути як причиною “недостатнього прояву музикальності”, так і наслідком усвідомлення “недостатньої музикальності” при виборі музичної професії (А.Х.Пашіна, А.В.Торопова).

Сприймання як психічний процес вивчається психологією. О.Р.Лурія вказує, що процес сприймання має складну будову: він починається з того, що структура збуджень, яка доходить до центрального мозкового апарату, дробиться на велике число складових частин, які підлягають кодуванню і синтезу у визначенні “рухливі” системи; цей процес відбору і синтезу ознак носить активний характер, він здійснюється під впливом завдань, які стоять перед суб’єктом, і спирається на участь готових кодів (перш за все кодів мови), які включають те, що сприймається, в ту або іншу систему і які надають йому узагальненого, категоріального характеру; обов’язковою ланкою перцепторної дії є і процес злиття ефекту з висхідною гіпотезою, тобто контроль над діяльністю сприймання.

Якщо наведене визначення правильне для будь-якого сприймання, зазначає В.Максимов (6), то воно має бути правильним і для художнього сприймання. Тому те, що ми визначаємо як “сприймання художнього твору”, є акт, який включає і чуттєве переживання, і усвідомлення твору, що потребує для свого здійснення і уваги, і пам’яті, і уявлення сприймаючого, іншими словами – не “одиночна”, а “комплексна” психічна діяльність. Нема, мабуть, жодної категорії психології, яку ми могли б обійти стороною, говорячи про сприймання мистецтва як цілого процесу. Тому найважливішим є питання про те, який аналіз твору слід вважати правильним.

Отже, вивчення художнього твору, згідно з В.Максимовим, виявляється похідним як від характеру перебігу процесу сприймання, так і від ставлення самого дослідника до твору. Суб’єкт може розуміти смисл творів різним чином, в тому числі і достатньо вузько – як “мораль”. Але далеко не кожна зустріч з мистецтвом може привести такого суб’єкта до виявлення моралі. В тому, який смисл бачить сприймаючий в творі, проявляється його індивідуальність.

Виникши через сприймання твору, продовжує автор, смисл може бути відокремлений від того твору і, здобутий за допомогою індивідуального пошуку, може надалі подаватись як об’єктивно існуючий. Але це не знімає питання про доказовість: суб’єкт може признати за твором лише той зміст, який буде виведений із його художньої тканини, що виявиться можливим лише при трактуванні твору не як неділимого, а як принципово ділимого. І задачу структурного аналізу твору можна сформулювати так: пошук загального смислу твору через виокремлення дискретних значущих елементів, виявлення зв’язку між ними і визначення характеру цих зв’язків.

Суттєво, що для різних соціальних груп (і в одному історичному зрізі, і в різні періоди історії) в одному і тому ж творі значущі елементи і зв’язки між ними можуть бути різними: художній твір створює

принципову можливість варіативності сприймання. Однак сама можливість варіативності сприймання виникає лише в межах і на основі загальної оцінки твору як художнього, що, перш за все, повинно означати визнання його як цілісності.

Негативне ставлення до твору (на якому етапі ознайомлення з ним воно не виникло б) може перешкоджати його сприйманню (отримання знання), і навпаки, отримання знання може впливати на оцінку твору, змінюючи негативне до нього ставлення на позитивне. Виявлення оцінки – перший крок на шляху будь-якого структурного аналізу. Тому структурний аналіз не може бути відірваний від чуттєвого сприймання, яке виражається через ставлення до твору, оцінки, – не може бути чисто раціональним.

Отже, структурний аналіз твору, зазначає В.Максимов, – це і є аналіз його художнього сприймання. Структурний аналіз – не тільки продукт дослідницької творчості, який знайшов своє вираження в зазначеній науковій роботі, але і процес дослідження, який має місце при кожному розгорненому сприйманні художнього твору.

Психологічні дослідження можуть полегшити розв'язання багатьох завдань музикознавства, підкреслює Є.В.Назайкінський (18), пов'язаних з вивченням музичного сприймання, але вони не повинні підмінювати його.

Розвинене музичне сприймання є складною системою, яка пов'язує в єдине ціле безліч умов і функцій, операцій і механізмів, яким притаманні специфічні властивості, структура і зміст. Як складно побудоване ціле – слухачьке сприймання пов'язане з низкою інших систем, позначених такими термінами як “жанр”, “музична культура”, “система музичних художніх засобів”, “твір”. Вивчення цих зв'язків, за словами Є.В.Назайкінського, здатне пролити світло на музичну специфіку сприймання і водночас – відкрити нові аспекти в музикознавчих предметах, що вивчалися раніше, що має стати одним із найважливіших завдань музикознавства, естетики, музичної педагогіки.

Є.В.Назайкінський (17) розглядав особливості побудови музичного сприймання. Через них він характеризував умови і функції сприймання, його сутність, зміст, генезу, можливості розвитку і удосконалення. Все це разом узяте, в свою чергу, покаже сукупність дисциплін і підходів, що склалися до вивчення сприймання як єдиної дослідницької системи, послужить матеріалом для побудови надалі програми досліджень і практичного застосування їх результатів.

Поки що не досягнуто єдності поглядів в галузі музичного сприймання. Звичайно, структуру музичного сприймання розглядають у контексті виокремлення і опису елементів, їх зв'язків і залежностей,

встановлення принципів організації їх системи, виявлення структури. В одних випадках сприймання розглядається як процес, який відбувається паралельно з розгорненням музичного твору, в інших – як багаторазове зіткнення з твором, або як процес поглиблення розуміння твору в результаті постійного осмислення, творчої праці.

Є.В.Назайкінський (17) наголошує на тому, що для вивчення музичного сприймання слухача найбільш доцільно рухатися від об'єктивного зовнішнього плану до внутрішнього – від зовнішніх умов світу музичної дійсності до внутрішнього змісту музичного сприймання. Він підкреслює, що система детермінант – своєрідних соціологічних і психологічних аргументів – і система функцій впливають на внутрішню будову музичного сприймання і відображаються у складі його елементів та їх взаємозв'язків. Наступним етапом до визначення природи, сутності, будови музичного сприймання, зазначає автор, є система операцій, що забезпечується дією системи відповідних механізмів, як загально психологічних, так і специфічно музичних. Є.В.Назайкінський виокремлює три аспекти для того, щоб будову музичного сприймання було видно в динаміці. Це – характеристика його як цілісного, розгорнутого в часі, що володіє певним змістом. Саме ці три аспекти відповідають наступним рівням руху від зовнішнього плану сприймання до внутрішнього: системі властивостей, часовій структурі і будові змісту музичного сприймання слухача. Ми згодні з автором, що ці системи найбільшою мірою потребують для свого вивчення власне музично-теоретичних уявлень, понять і методів.

Л.С.Виготський (4) вперше провів розмежування емоцій на звичайні і художні. Він вказував, що розрізняючим симптомом емоційного переживання, яке виникає при сприйнятті художнього твору, вважається затримка зовнішньої експресії при збереженні незвичайної сили переживання. Цей факт зокрема робить проблематичним експериментальну фіксацію зовнішніх експресивних ознак емоції підослідних в ситуації сприймання художніх творів. Відсутність або мінімальні прояви зовнішніх ознак емоційного переживання привело до виникнення точки зору про те, що “естетичні моменти є парціальні, які не намагаються до переходу до дії”. Однак тут мова йде лише про зовнішні експресивні, моторні реакції. Внутрішня спонукальна сила художніх емоцій не враховується, а саме в ній, мабуть, знаходяться потенційні можливості, які розвивають особистість.

Емоційна активність є інтегруючим показником художнього сприймання. Почуття, які виникають у людини у процесі спілкування з мистецтвом, з одного боку, “проходять на зовсім реальній основі, з другого – глибоко специфічні.

В теоретичних і експериментальних працях В.К.Вілюнаса, Л.С.Виготського, Б.М.Додонова, А.В.Запорожця, Я.Е.Неверович, А.А.Леонтьєва, А.Є.Ольшаннікової, П.В.Сімонова, Г.Х.Шингарова та ін. емоційні явища всіх рівнів трактуються в контексті психічного відображення життєвого смислу явищ дійсності, які проявляються у формі пристрасного переживання і зумовленого відношення об'єктивних властивостей до потреб суб'єкта.

В.Вундт (5) вперше обґрунтував системну будову емоційного переживання. На його думку, більшість емоційних переживань не є автономними, а взаємодіють з іншими, постійно змінюються, зливаються, утворюють складні емоційні комплекси. Він запропонував розглядати модальність як інгредієнтну складову властивість, яка визначається співвідношенням трьох її двополюсних компонентів: задоволення – незадоволення, збудження – заспокоєння, напруження – розв'язка.

Г.С.Тарасов (19) виокремлює компенсаторну, евристичну, спонукальну функції емоційних переживань пов'язаних із сприйняттям мистецтва. Характерною тільки для художньої діяльності вважається “проектуюча” функція. Твір мистецтва, внаслідок об'єктивно закладених в ньому емоційних значень, проектує у свідомості нові ставлення до світу.

А.Л.Готсдінер (6) писав, що музика є специфічним видом соціального спілкування. Для її розуміння необхідно, щоб мова музики була знайома і зрозуміла слухачеві. Коли ми говоримо, що музика – це мова почуттів, настроїв, емоцій і переживань, то маємо на увазі, що вони не в прямому, а у складному переутвореному вигляді зафіксовані в музичній фактурі в звуковисотному, ритмічно організованому, динамічному і тембровому ряду. Для їх виявлення і перекладу у власні почуття і переживання, які забезпечують переживання змісту музичного твору, необхідні загальні для композитора і слухача форми відображення об'єктивних процесів і суб'єктивних переживань, які супроводжуються специфічними емоційними реакціями. Об'єктивними процесами, які легко виражаються мовою музики, є такі елементи руху, як прискорення і сповільнення, посилення і послаблення звучання і, безперечно, напруження: спокійні, збудливі, веселі, сумні або трагічні інтонації, які властиві людині і проявляються в її мові, викриках, рухах і діях. На більш високому рівні сприйняття таким посередником є слухомоторна система. В найбільш розвиненому вигляді вона представлена музичним слухом і розвиненим почуттям ритму. При цьому слід мати на увазі, що між сприйняттям музики і формуванням музичного слуху встановлюється двосторонній зв'язок: музичний

слух і почуття ритму формуються тільки в процесі сприймання музики як змістовного виду мистецтва. Ніяке найтриваліше тренування сприймання і відтворення ізольованих звуків або штучних поєднань співзвуч не виховає музичне вухо. З іншого боку, чим більше розвинений музичний слух, тим сприймання стає багатшим, глибшим і диференційованим.

У структурі емоційних явищ, що розглядаються в психологічному аспекті, виокремлюють ще одну сторону – предметний життєвий зміст, як зазначає В.К.Віллонас (3). Специфіка вираження цієї сторони емоцій в музиці полягає в тому, що життєвий зміст емоційних ставлень (світ у всьому його розмаїтті), являючись імпульсом до створення музики, входить в структуру її змісту як потенційне поле значень. Ці значення варіативні, доповнюючі, резонансно збуджуються в свідомості слухача художнім світом твору і проявляються на суб'єктивному рівні у вигляді різних образних асоціацій, уявлень, другорядно пов'язаних з основною модальністю емоційного змісту твору. Музичний твір може бути вільний від усяких зображень конкретних явищ дійсності, але при цьому не губить здатності до передачі глибокої і широкої життєвої інформації. В музиці ми дійсно “через емоцію пізнаємо світ” (20,23).

У процесах музичного сприймання центральне місце посідають емоції. Вони складають основний зміст музично-перцептивних процесів. Б.М.Теплов зазначає, що музичне переживання по суті своїй є емоційне переживання: позаемоційним шляхом не можна досягнути змісту музики. В процесі сприймання музики первісні емоції детермінуються змістом музики. Але їх, як і весь процес сприймання, супроводжують вторинні емоції – суб'єктивне відображення ходу перцептивного процесу і його переживання. Ці вторинні емоції корегують і перенастроюють ставлення індивіда до музики, яка сприймається.

Отже, музичне сприймання як складна багаторівнева система систем може вивчатися в послідовному русі, від системи детермінант до системи функцій, через системи операцій і механізмів до систем властивостей, часових фаз і змісту. Ця послідовність, як показують музично-історичні, педагогічні і конкретні музично-психологічні спостереження, на думку автора, відповідають також динаміці самого процесу, його спрямованості і логіці формування музичного сприймання в дитячому віці, і, як відомо, відображає логіку історичного становлення музики як специфічного самостійного виду мистецтва.

Список використаних джерел

1. Асаф'єв Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В.Асаф'єв. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бочкарев Л.Л. Психологические механизмы музыкального переживания: дис. ... д-ра психол. наук / Л.Л.Бочкарев. – К., 1989.

3. Вилюнас В.К. Психология эмоциональных явлений / В.К.Вилюнас. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 143 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С.Выготский. – М.: Педагогика, 1967. – 344 с.
5. Вундт В. Психология душевных волнений / В.Вундт // Психология эмоций: Тексты /Под ред. В.К.Вилюнаса, Ю.Б.Гиппенрейтер. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – С. 47-63.
6. Готсдинер А.Л. О стадиях формирования музыкального А.Л.Готсдинер// Проблемы музыкального мышления: Сб. статей /Под ред. И.Г.Арановского. – И.: Музыка, 1974. – С. 230.
7. Додонов Б.И. Классификация эмоций при исследовании эмоциональной направленности личности / Б.И.Додонов // Вопр. психол. – 1975. – № 6. – С. 21-32.
8. Кадцын Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя: Учеб. пособие для вузов / Л.М.Кадцын. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.
9. Кадцын Л.М. Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных произведений / Л.М.Кадцын // Музыкальное произведение: сущность, аспекты, анализ: Сб. статей /Под ред. И.А.Котляревского, Д.Г.Терентьева. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 102-110.
10. Костюк А.Г. О теории музыкального восприятия / А.Г.Костюк// Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: Сб. статей /Под ред. А.Г.Костюка. – К.: Музична Україна, 1966. – С. 7-17.
11. Костюк Г.С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості /За ред. Л.М.Проколієнко. Упор. В.В.Андрієвська, Г.О.Балл, О.Т.Губко, О.В.Проскура. – К.: Рад. ш., 1989. – 608 с.
12. Крупник Е.П. Психологические особенности восприятия образа / Крупник Е.П.//Психол. журн. – 1980. – Т. 6. – № 3. – С. 150-153.
13. Леонтьев А.Н. Некоторые проблемы психологии искусства / А.Н.Леонтьев // Избранные психол. произвед.: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1983.
14. Максимов В.Н. Анализ ситуации художественного восприятия // Восприятие музыки: Сб. статей/ В.Н.Максимов//Под ред. В.Н.Максимова. – М., 1980. – С. 54-90.
15. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки/ В.В.Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
16. Мейлах В.С. Процесс творчества и художественное восприятие / В.С.Мейлах. – М.: Знание, 1981. – 96 с.

17. Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания /Е.В.Назайкинский//Восприятие музыки: Сб. статей /Под ред. В.Н.Максимова. – М.: Музыка, 1980. – С. 91-111.
18. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия/ Е.В.Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
19. Тарасов Г.С. Музыкальная потребность, музыкальные способности, музыкальное восприятие / Г.С.Тарасов // Восприятие музыки как предмет комплексного исследования: Сб. статей /Под ред. А.Г.Костюка. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 56-69.
20. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды: в 2-х т. /Б.М.Теплов. – М.: Педагогика, 1985. – Т. 1. – С. 42-222.
21. Kurt E. Musikpsychologie. – Berlin: Hesses Verl., 1931. – 324 s.

Different conceptions are examined in the article, offered uchenimi in the field of psychology and iskusstvoznaniya with the purpose of finding out of music secret, its ability to cause an emotion solution of which would bring in proper korrektyv in the decision of problems of music specific that its perceptions.

Key words: perception of muziki, emotions, emotionality, emotional nature of muziki, experiencing, perceptible.

Отримано: 5.08.2010

УДК 159.9

К.В. Сулима

Аналіз активності учіння майбутнього психолога крізь призму його інтегральної індивідуальності

Стаття присвячена емпіричному дослідженню активності учіння майбутніх психологів у співвідношенні з підсистемами його інтегральної індивідуальності.

Ключові слова: активність, учіння, майбутні психологи, інтегральна індивідуальність.

Статья посвящена эмпирическому исследованию активности учения будущих психологов в соотношении с подсистемами его интегральной индивидуальности. Выявлено, что высокий уровень активности учения связан с более сложной и своеобразной организацией личности. Интегральная индивидуальность в целом, развитие и структура отдельных его