

БУРБАН Н. М. Социально-экономические предпосылки становления педагогики сотрудничества как феномена отечественной педагогики.

В статье проанализированы социально-экономические предпосылки становления педагогики сотрудничества как феномена отечественной педагогики. Обоснованы условия и необходимость поиска новых моделей учебно-воспитательного процесса для полноценного развития школьника. Проанализированы известные интенсивные системы обучения в рамках педагогики сотрудничества.

Ключевые слова: педагогика сотрудничества, образовательные технологии, свобода, самодеятельность, активность, общение, личность, педагоги-новаторы, ученик.

BURBAN NATALIYA. Social-economic pre-conditions in the process of becoming pedagogics of collaboration as phenomenon of domestic pedagogics.

The article deals with social-economic pre-conditions in the process of becoming pedagogics of collaboration as phenomenon of domestic pedagogics. Terms and the necessity to search new models of the educational process for the sake of development of pupil's personality are grounded here. The known intensive educational systems in the light of pedagogics of collaboration are analysed in the article.

Keywords: pedagogics collaboration, educational technologies, freedom, self-activity, activity, communication, personality, pedagogue-innovators, pupil.

Василенко Л. М.
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова

ПРОБЛЕМА СВІДОМОГО І ПОЗАСВІДОМОГО У ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті розкривається сутність взаємодії свідомого і позасвідомого в системі вокально-виконавської діяльності співака, що знаходить своє обґрунтування у сфері вокальної педагогіки та методики вокального навчання.

Ключові слова: свідоме, несвідоме, теорія психологічної установки, вокально-виконавська установка.

Проблема взаємодії свідомих і несвідомих механізмів регулювання вокально-виконавської діяльності співака мало досліджена у науковій сфері вокальної педагогіки. Проте, від вирішення цієї проблеми багато в чому залежить методика вокального навчання на стадіях постановки голосу і виконавського втілення художнього образу. Вокалісти-виконавці і вокальні педагоги досить добре розуміють, що довільний контроль свідомості має свої особливі, швидше навіть обмежені можливості у вокальному мистецтві. Диво співацького резонансу, яке викликає захват і захоплення публіки, вимагає від співака високої концентрації інтелектуальних і емоційних сил. Процеси створення резонансної конфігурації “живого музичного інструменту”, налагодження резонансу на унікальні умови кожного нового твору методом “вспівування” і втілення художнього образу

засобами емоційної виразності без руйнування вокального резонування – все це стає можливим за умови вироблення і підтримки в психіці людини особливого “сплаву” свідомого і несвідомого. Сучасна психологія розглядає цей “сплав” як специфічну установчу діяльність, вивчає цей стан як один з “особливих станів свідомості” в контексті ігрових і навчальних ситуацій.

Мета статті полягає у з'ясуванні сутності взаємодії свідомого і позасвідомого в царині вокально-виконавської діяльності співака, що знаходить своє обґрунтування у сфері вокальної педагогіки та методики вокального навчання. Звідси, нашим завданням є виявити характерні ознаки такої взаємодії на всіх процесуальних рівнях вокальної підготовки фахівців як в системі мистецьких, так і музично-педагогічних вищих навчальних закладів.

Методологічною основою нашої роботи стали певні наукові положення щодо теорії психологічної установки, розкриті в роботах О. Г. Асмолова, Ф. В. Бассіна, О. С. Карміна, Б. Ф. Ломова, М. Б. Міхалевської, К. К. Платонова, С. Л. Рубінштейна, Д. М. Узнадзе та інших, ідеї яких знайшли свій відбиток в дослідженнях науковців у галузі музичного мистецтва і вокальної методики: М. Г. Арановський, Г. В. Воронін, І. Е. Герсамія, Л. І. Долідзе, Ф. Ф. Заседателев, Г. Н. Кечхуашвілі, В. П. Морозов та ін.

За останні сто років, особливо в другій половині ХХ століття, в спорті, педагогіці, мистецтві і медицині було створено безліч прикладних систем, що передбачають взаємодію свідомих і несвідомих механізмів регулювання життя і діяльності. Засоби і методи, використовувані цими численними системами, різноманітні і, на перший погляд, навіть протилежні один одному. Наприклад, робота над технікою в класичному балеті зазвичай протиставляється системі А. Дункан з її спонтанною експресією; система К. Станіславського протиставляється системі М. Чехова; робота над максимальним самовираженням особистості актора школи “переживання” – максимальному самоусуненню особистості актора в школі “уявлення”. Проте ці і багато інших систем ріднять, передусім, не їх засоби і методи роботи, а внутрішня смислова основа – досягнення успіху за допомогою збагачення свідомості творчою потужністю несвідомого. При цьому кожна з цих систем знайшла свою “стежину” в несвідоме, показавши тим самим, що можуть бути найрізноманітніші шляхи його розкриття. У психоаналітичних системах до цих шляхів належать “вільне промовляння” З. Фрейда і робота з “власними архетипами” К. Юнга, відпрацювання “незавершеного гештальту” Ф. Перлза і зняття затисків “характерного панцира” В. Райха. Детально розроблялися ці шляхи і в східних міфологічних системах. Численні “дива” і просто спекуляції різного

роду впродовж століть міцно спаялися з ідеєю несвідомого, різко ускладнивши спроби наукового аналізу. У цій ідеї перетинаються, як у своєрідному фокусі, різноманітні аспекти розвитку наукової і філософської думки. В результаті такого “перехрестя” виникає характерна міждисциплінарність уявлень про позасвідоме, його зв’язок з широким колом знань – від теорії біологічного регулювання до психології творчості, теорії мистецтв, соціальної психології і, зокрема, теорії навчання і виховання. Так, Ф. В. Бассін визначає “позасвідоме” як узагальнення, необхідне для віддзеркалення здібності до регулювання поведінки і її вегетативних корелятивів, що відбувається без безпосередньої участі свідомості [2]. К. К. Платонов в класифікації форм неусвідомлюваної психічної діяльності виділяє: мимовільні імпульсні дії, субсенсорні реакції, ілюзії, автоматизми [7]. Реакції на субсенсорні стимули і ілюзії виступають в значній мірі як феномени психофізіологічного порядку – існування неусвідомлюваних мотивів і психологічних установок надає несвідомому значення чинника, що відкриває шлях до розуміння важливих закономірностей духовного життя людини. Ця обставина все виразніше розуміється не тільки психологією, але й вокальною педагогікою.

Як важливий елемент творчої діяльності прийнято розглядати роботу інтуїції художника, композитора, виконавця. Наприклад, О. С. Кармін розглядав інтуїцію як перехід від плотських образів до понять і, навпаки, від понять до плотських образів. У музичній творчості це шлях композитора від художнього задуму і емоційного образу до нотної партитури, а також шлях виконавця від образного кола партитури до художнього образу засобами інтерпретації. У дослідженнях О. С. Карміна були зафіксовані чотири фази інтуїції як моменти творчості: підготовка, інкубація, осяяння, обґрунтування [5]. На першій і останній фазі процесу домінують свідомо здійснювані процеси, тоді як на другій і третій фазі – процеси протікають неусвідомлено. Але важливо відзначити, що ті та інші фази спираються на несвідомо сформовану установку або систему установок, яка визначає характер психічної діяльності впродовж всього перебігу вирішення творчої задачі. Ці дані дозволяють вважати, що в основі творчого процесу лежить установка особистості на концентрації зусиль для вирішення поставленого завдання. Така установка пов’язана з емоційною напругою (“муки творчості”, “натхнення” тощо), що дає змогу особистості безперервно і невпинно долати величезну роботу за рахунок перерозподілу енергетичного навантаження між свідомим і позасвідомим. Саме на етапах натхнення й осяяння велика частина цього навантаження приходить на сферу позасвідомого.

Процес створення художнього образу складається з безперервного

ряду “рішень”, які виконавець повинен приймати, щоб матеріалізувати свій естетичний ідеал. Вибір естетично виправданих форм, рухів, фарб, звуків, слів завжди ґрунтується на складному поєднанні того, що виконавець усвідомлює, і того, що ним як мотив рішення усвідомлюється погано або навіть не усвідомлюється зовсім. Цей неусвідомлюваний мотив рішення завжди присутній в процесі творчості. Якби творчий процес перетворювався до кінця на акт раціональний, ясно усвідомлений і логічно аргументований, то цим би підривалася основа і суть художнього процесу, порушувалась би найінтимніша його психологічна структура і разом з нею розпалася б та сила “проникливого бачення” та можливість осягнення, що “не розкладається на дискретне”, яка складає прерогативу і основу культурної значущості всякого справжнього мистецтва.

За допомогою теорії психологічної установки Д. М. Узнадзе [8] виявилось можливим ввести у галузь досліджень художньої творчості методи об'єктивного експериментування і підпорядкувати розгляд і тлумачення творчого процесу принципам і логіці пізнавального процесу в його строгому науковому розумінні. Висуваючи уявлення про психологічну установку як про основну функціональну одиницю психічної діяльності людини, Д. Н. Узнадзе не вважав, що вона може вичерпуватися якоюсь однією установкою. Одиначна установка може бути предметом аналізу в спеціальному експерименті, але в умовах педагогічної реальності ми, маючи справу з цілісністю особистості, стикаємося завжди із складною системою установок. У творчої особистості виразно простежується співіснування кількості різноманітних і навіть суперечливо спрямованих неусвідомлюваних психологічних установок, як на вищих рівнях роботи психіки, так і на більш елементарних, на яких естетична цінність образу визначається вже не всією складністю індивідуальних і суспільних проявів психічної діяльності, але переважно фізичними властивостями (мелодією, гармонією, фактурою, ритмом тощо).

Щодо ролі несвідомого в структурі музичної діяльності, всі автори сходяться на тому, що вона мовби наскрізь “пройнята” активністю несвідомого на всіх рівнях – від елементарних до найвищих. Конкретний же зміст функції несвідомого в музичному мистецтві різними авторами трактуються по-різному. Так, Г. В. Воронін та Г. Н. Кечхуашвілі удаються до поняття “несвідомого” й “установки” переважно задля пояснення функціональності основних засобів музичної виразності (лад, тональність, метроритм, стиль тощо). М. Г. Арановський же, Л. І. Долідзе та О. І. Климовицький використовують їх ширше – задля пояснення ролі і значення всього минулого досвіду особистості (навчання, пам'ять, традиції, національність, культура).

Порівняно з можливостями, що містяться в установчій теорії, недостатньо розробляється проблема установчої природи музичного виконання. На нашу думку, специфіка вокально-виконавської діяльності є перспективною для таких досліджень і дає можливість виявляти установчі ефекти методами експериментальної психології.

А. Г. Асмолов групує складні системи установок за трьома рівнями: на рівні діяльності – смислові установки особистості, на рівні дії – цільові установки, на рівні операції – операційні установки [1]. Проте, коли ми маємо справу із реалізацією художнього образу у виконавській діяльності (наприклад, виконання вокального твору), нам доводиться досліджувати специфічну установку – установку на уявну. Така установка повинна мати і, як правило, має складну багаторівневу структуру, залишаючись при цьому цілісною динамічною одиницею, яка, у справі вокально-виконавської діяльності, може виступати у формі “вокальної установки”. У вокальній педагогіці існує термін “співацька установка”, але в його змістовності мається на увазі лише зовнішній, візуальний аспект психофізіологічного комплексу, що розуміється як особлива постановка голови і корпусу співака. Проте, існують теоретичні підстави для розширення змісту цього терміну до прийнятого в науці розуміння установки як структури, що об’єднує інтелектуальне і емоційне, свідоме і несвідоме регулювання діяльності. За цією аналогією вокальна установка і навчальна установка, які відображають специфіку здійснення вокального виконання, можна означити єдиним концептом – “вокально-виконавська установка”, яка охоплює операційний, цільовий та смисловий рівні процесу творчої діяльності. Операційний рівень вокально-виконавської установки фіксує пристосовні, допоміжні операції, регуляція яких завжди здійснюється без втручання свідомості. Операційні установки виникають в процесі наслідування, пристосування до предметних умов ситуації. Пристосовні операції характеризуються трьома властивостями: за способом регуляції – вони недовільні; за рівнем віддзеркалення – вони є неусвідомленими; за динамікою протікання – вони відсталі і ригідні. У експериментальному дослідженні М. Б. Міхалевської [6] було з’ясовано, що установки, вироблені на побічну неусвідомлювану ознаку, за вираженням ілюзії відповідають фіксованій установці. З’ясувалося, що установчий ефект, обумовлений установкою на неусвідомлювану ознаку, зберігається набагато сильніше і довше, ніж ефект установки на цільову ознаку. “Горлова (зв’язкова) школа” постановки голосу, втручаючись свідомістю в роботу гортані, намагаючись керувати співацьким голосом, руйнує саме цей рівень вокальної установки. Для голосового апарату таке втручання неприпустиме, оскільки здоровий апарат самою природою оптимально пристосований для звучання і

потребує тільки того, щоб в процесі вокального навчання бути скоординованим з іншими рівнями співацької установки.

Цільовий рівень вокально-виконавської установки фіксує навички, що виробляються або вже напрацьовані, і автоматичні дії, які, в принципі, можуть регулюватися на рівні свідомості. Зазвичай “автоматична” діяльність є успішною і безвідмовною. Втручання свідомості ускладнює нормальне її протікання. Свідоме регулювання компонентів сформованого навичку сильно уповільнює і розузгоджує всю діяльність до рівня, на якому цей навик формувався в ході навчання. У співацькій практиці подібної руйнівної дії свідомості можна уникнути, оскільки установка на уявну дійсність має на увазі рівень об'єктивації, за яким свідомість, не втручаючись у систему реалізації всього комплексу вокально-виконавської установки, може контролювати співацьку діяльність з наступного смислового рівня через звукоутворення, дихання, артикуляцію, темп, динаміку тощо. Але і в цьому випадку втручання свідомості в роботу цільового рівня вимагає певного відчуття міри. Можливість довільного контролю над вокальним виконанням, без руйнування всього процесу, значно впливає на слухачське сприйняття. Слухач починає розуміти, що співак в цьому уривку вирівнював темпоритм, в іншому готувався до високої ноти і так далі. Інакше кажучи, будь-яке активне втручання свідомості і постійна увага співака до структури цільового і, тим більше, операційного рівня установки, вмить відбивається на звучанні голосу і переводить таке виконання із розряду художнього явища в розряд навчальної роботи над вокальною технікою.

Смисловий рівень вокально-виконавської установки – вищий рівень регуляції. Смисловий рівень може бути як свідомим, так і несвідомим, але незалежно від цього саме цей рівень регуляції “збирає” окремі дії (навички, автоматизми) і, відповідно, допоміжні, пристосовні операції в єдиний комплекс безупинної, безперервної, оптимальної діяльності. Цим, врешті-решт, забезпечується “успішність” виконання вокального твору. На цьому рівні свідомість співака “спостерігає” за емоційною і художньо виправданою формою реалізації образу.

Співак, контролюючи смисловий рівень, вирішує художні завдання “методом перевтілення”, знаходячись в особливому стані свідомості. Його завдання – “відпустити” своє тіло, дати своєму “музичному інструменту” (адже музичний інструмент співака це не його голосові зв'язки, а він сам як психофізіологічна одиниця) самостійно виконувати опановану і доведену до автоматизму взаємодію операційного і цільового рівня співацької установки. При цьому він повинен також зберігати достатньо пильний і чіткий контроль над імпульсною реалізацією художнього образу. Свідомість

співака на цьому рівні спрямовано не на техніку, а на “емоційну партитуру” виконання. Вокаліст зберігає при цьому можливість у будь-який момент скоригувати цільовий рівень без руйнування створюваного художнього образу. Для цього до послуг співака – “емоційна партитура” виконуваного твору. За допомогою регулювання рівня емоційного збудження свого “музичного інструменту” він може керувати інтенсивністю темпоритму, артикуляції, дихання, звуковисотності тощо. До того ж, емоція не тільки робить вокальну техніку відповідною художньому образу, але й так перебудовує операційний рівень, що забезпечує одночасно і співацький резонанс – зберігає точну вокальну позицію.

Кажучи про проблему взаємодії свідомих і позасвідомих механізмів регулювання вокально-виконавської діяльності співака, особливу увагу слід приділити цільовому рівню співацької установки, оскільки саме цей рівень допускає можливість свідомого втручання в співацький процес і довільного його регулювання на стадії розучування вокального твору. Психологічну природу вокального виконання з погляду теорії установки розглядала І. Е. Герсамія [3]. Автор виділяє два плани вокального виконання: план імпульсного виконання і план об’єктивації. План імпульсного виконання характеризується безперервністю, гладкістю, протікає на основі фіксованої установки. План об’єктивації використовується при роботі над твором, коли окремі фрази стають об’єктами пізнавального акту, на яких співак концентрує свою увагу. І. Е. Герсамія так описує процес вокального виконання: “Будучи у стані психофізіологічної мобілізованості, налаштованості, необхідної для правдивого розкриття художнього змісту виконуваного твору, обумовлених установкою на здійснення діяльності, співак спрямовує “промінь ясності і виразності” то в один, то в інший бік, то на один, то на інший компонент процесу виконання” [3, с. 47]. На перший погляд об’єктивація має “знищити” установку, проте “промінь ясності і виразності” не усуває необхідності в ній. Обидва ці стани діалектично взаємодіють один з одним, існуючи в різних площинах творчого процесу: установка – перевтілення в площині уявного життя створюваного художнього образу, а об’єктивація – в реальній площині техніки виконання.

Стан “роздвоєння” особистості виконавця є відомою умовою сценічної творчості. Цей же стан лежить в основі і ширшого явища – “ігрової діяльності”. Несвідоме розкриває свої можливості на рівні установчої діяльності співака, сенс якої спрямовано на безперешкодне (стабільне, надійне) “розгортання” художнього образу засобами емоційної виразності. Розум співака зберігає ясність контролю, розширює зону усвідомленого спостереження і може у будь-який момент з позиції смислового рівня внести корекції в сценічну, музичну або технічну сторони свого виконання

на рівні цільових установок.

Сценічні завдання співака споріднені із сценічними завданнями драматичного актора, але набагато складніші, оскільки повинні враховувати музичні і вокальні завдання. Вони безпосередньо впливають на співака, надзвичайно ускладнюючи мистецтво перевтілення і його емоційну виразність. Ускладнює завдання емоційного перевтілення і важливість збереження необхідної вокальної техніки – постановки голосу. Наприклад, дихання виходить з-під контролю співака після певного рівня емоційного збудження; порушується механізм співацького звукоутворення, якщо емоція переходить в сміх або в реальні сльози тощо. Тому, під час виконання, співак вимушений створювати художній образ особливим способом. Перевтілення співака – особливий стан свідомості, коли на сцені, за влучним виразом великого співака, знаходяться “два Шаляпіна”. Один виконує вокальний твір зі всією силою відчуттів, необхідних для створення і реалізації художнього образу на цільовому рівні співацької установки, інший же спостерігає за ним, зберігаючи відносний спокій, готовий будь-якої хвилини внести корекції у вокальні, музичні або сценічні елементи створюваного образу на смисловому рівні співацької установки. У цьому особливому стані свідомості вокаліст, з одного боку, активно діє і виражає емоції, а з другого – зберігає спокій розширеного усвідомлення-спостереження. Можна сказати з цього приводу, що діяльність співака-виконавця має реалізуватися, не “захоплюючи” його своїми переживаннями – у цьому стані розкриваються можливості і ресурси позасвідомого.

Вокально-виконавська діяльність співака має свої відмінні риси як в “музичному інструменті”, так і в способі “гри” на цьому інструменті. На відміну від інших музичних спеціальностей “інструментом” співака, як вже було зазначено, є його ж власний організм. А це означає, що вокаліст повинен заздалегідь “збудувати” свій музичний інструмент – освоїти вокальну постановку голосу, після цього “налаштувати” свій музичний інструмент – виробити вібраційний, м’язовий і слуховий контроль задля точної вокальної інтонації для кожного твору, тобто розучувати музичний і словесний текст методом “вспівування” і надалі, щодня відновлюючи співацький резонанс, здійснювати художнє доопрацювання твору в послідовному розгортанні художнього образу – відпрацьовувати взаємодію трьох рівнів вокально-виконавської установки. Освоєння музичного твору методом “вспівування” означає перетворення неусвідомлюваних установок співака і засобів музичної виразності в комплекс цільового рівня. Як ми вже знаємо, формування цього рівня здійснюється за допомогою об’єктивізації, і тому кожен навик і автоматизм цього плану формується і регулюється

свідомістю. У такому процесі і вокальні, і музичні засоби зазнають значних змін, оскільки підкоряються вищому смислому рівню, що узагальнює розвиток художнього образу вокального твору. Співак не застосовує в своєму виконанні клавіши, клапани і струни, але він використовує можливості “емоційної партитури” розвитку художнього образу, оскільки і вокальні, і музичні засоби є “найближчими родичами” емоцій, оскільки утворилися із невербального, екстралінгвістичного каналу звукової комунікації людини (платонов). Тому співак використовує не тільки специфічний музичний інструмент, але і особливий метод гри на цьому інструменті. Він “грає” за допомогою відчуття і регулювання рівня емоційного збудження. Художня емоція, формуючись на смислому рівні, перебудовує всі складові цільового рівня і забезпечує оптимальний режим роботи операційного рівня співецької установки. Нервові центри, що керують механізмом звукоутворення, містяться в “більш давніх” відділах головного мозку ніж центри, що відповідають за використання семантики словесної або музичної мови. Дихання може контролюватися співаком тільки в простих межах – вдих-видих, нижче-вище, але, як показав ще Ф. Ф. Заседателев, співак ніколи не знає точно, яким диханням він користується під час фонації [4]. Втручання свідомості у роботу звукоутворюючих органів руйнує нормальне звучання голосу, роблячи його затиснутим, галасливим, штучним. Робота звукоутворюючих органів (резонаторів) може бути усвідомлена в процесі навчання співу на рівні баро- і віброрцепції, але навіть і такий неповний контроль свідомості для деяких співаків є складним і виснажливим. Той, хто навчається співу, “тікає в бездумність”, і в цьому випадку гальмується вербальна робота кори головного мозку. Ці і багато інших труднощів, що супроводжують втручання свідомості в роботу співацького апарату, відомі вокальній методиці, яка навчилася їх долати різними засобами. Річ у тому, що всі компоненти вокального виконання легко і просто керуються співаком або педагогом на емоційному рівні за допомогою образного, асоціативного мислення, або методом цілеспрямованої концентрації свідомості на “підставне завдання”, коли увагу того, хто співає, зосереджено на певному технічному чи музичному прийомі і не втручається в реалізацію вокально-виконавського комплексу. Емоційними і образними засобами можна розвивати якийсь один компонент вокального виконання на стадії технічного оволодіння матеріалом, або всіма компонентами відразу на стадії формування і реалізації художнього образу.

Проведений аналіз дав можливість зробити певний висновок – проблема свідомих і позасвідомих механізмів регулювання вокально-виконавської діяльності співака складна і багатогранна. Можна вважати, що

співацька (вокально-виконавська) установка є психофізіологічною трьохрівневою структурою, яка, виходячи за межі свідомості, коригується переважно емоційними методами. Проте, означена проблема потребує подальшого докладного і ретельного дослідження, результати якого матимуть важливе теоретичне й практичне значення у справі вокальної підготовки спеціалістів в системі мистецьких та музично-педагогічних вищих навчальних закладів.

Використана література:

1. *Асмолов А. Г.* Деятельность и установка / А. Г. Асмолов. – М. : МГУ, 1979. – 151 с.
2. *Бассин Ф. В.* Проблема бессознательного (О неосознаваемых формах высшей нервной деятельности) / Ф. В. Бассин. – М. : Медицина, 1968. – 468 с.
3. *Герсамия И. Е.* К проблеме психологии творчества певца / И. Е. Герсамия ; [Ред.: Г. Цинцадзе, Н. Андгуладзе] ; АН ГССР. – Тб. : Мецниереба, 1985. – 161 с.
4. *Заседателев Ф. Ф.* Научные основы постановки голоса / Ф. Ф. Заседателев. – М. : Музгиз, 1926. – 77 с.
5. *Кармин А. С.* Интуиция и бессознательное // Бессознательное : коллективная монография : в 4 т. – Т. 3. – Тб. : Мецниереба, 1978. – С. 90-97.
6. *Михалевская М. Б.* Экспериментальное исследование эффектов установки в русле теории деятельности // А. Н. Леонтьев и современная психология : сб. статей памяти А. Н. Леонтьева / М. Б. Михалевская ; под ред. А. В. Запорожца [и др.]. – М. : Изд-во МГУ, 1983. – С. 183-191.
7. *Платонов К. К.* Осознанное и неосознанное в свете теории отражения // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования : в 4 т. – Т. 3. / К. К. Платонов ; под ред. А. С. Прангишвили, А. Е. Шерозия, Ф. В. Бассина. – Тб. : Мецниереба, 1978. – С. 126-128.
8. *Узнадзе Д. Н.* Установка у человека. Проблема объективации // Психология личности в трудах отечественных психологов / Д. Н. Узнадзе ; сост. и общая редакция Л. В. Куликова. – Спб. : Питер, 2001. – С. 87-91.

ВАСИЛЕНКО Л. М. Проблема сознательного и бессознательного в теории и практике вокального исполнительства.

В статье раскрывается сущность взаимодействия сознательного и бессознательного в системе вокально-исполнительской деятельности певца, что находит своё обоснование в сфере вокальной педагогики и методики вокального обучения.

Ключевые слова: *сознательное, бессознательное, теория психологической установки, вокально-исполнительская установка.*

VASILENKO L. M. Problem conscious and irresponsible in a theory and practice of vocal implementation.

In the article essence of cooperation opens up conscious and irresponsible in the system of vocally performance activity of singer which finds the ground in the field of vocal pedagogics and method of vocal studies.

Keywords: *conscious, irresponsible, theory of the psychological setting, vocally performance setting.*