

ОБЩЕПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ КАК ЧАСТНОГО СЛУЧАЯ ПЕРЦЕПТИВНОЙ ВЫСШЕЙ ПСИХИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ

Т.Л. Чепель, Л.И. Мисникова

Статья посвящена одному из актуальных вопросов современного массового музыкального образования – восприятию современной музыки академических жанров среднестатистическим слушателем, не имеющим профессиональной музыкальной подготовки. Данный вопрос рассматривается с точки зрения общепсихологических закономерностей феномена восприятия.

Ключевые слова: восприятие, музыкальное восприятие, высшие психологические функции, сенсорные эталоны, перцептивные эталоны.

Феномен музыкального восприятия является одним из центральных вопросов не только собственно музыковедения, но и музыкальной психологии, музыкальной педагогики. Тем не менее, проблемы, возникающие на практике в связи с данным явлением, проявляют себя чрезвычайно остро уже не одно десятилетие. Говоря о восприятии музыки академических жанров среднестатистическим слушателем-любителем (без профессиональной музыкальной подготовки), музыкальная педагогика зачастую сталкивается с отсутствием понимания этого пласта культуры, его неприятием. Огромная разница между механизмами акта музыкальной перцепции профессионала и слушателя-любителя, «знатока» и «дилетанта» отмечалась неоднократно: «Знарок оказывается больше всего заинтересованным тем, чтобы сравнить услышанное с правилами и законами, ему хорошо известными... Простым любителем тотчас овладевает желание наполнить эти звуковые явления, которые кажутся ему пустыми, найти внутренние точки опоры для развития, вообще найти более частные представления» [11, с. 85].

Еще более проблематичным для реципиента оказывается та музыка, которую принято называть «современной классической». У среднестатистического слушателя-любителя, практически, отсутствует опыт ее восприятия. Единичное, спонтанное знакомство с такого рода искусством зачастую вызывает у слушателя устойчи-

вый когнитивный диссонанс, т.к. его «ухо» не находит для себя никаких слуховых зацепок, клише, привычных нормативов, облегчающих процесс понимания и приятия данного пласта культуры.

Несмотря на многочисленные исследования, посвящённые данной проблеме, ситуация, складывающаяся в области массового музыкального образования, на протяжении нескольких десятилетий не изменяется к лучшему. На наш взгляд, имеется несколько причин подобного «затяжного кризиса», которые скрываются в различных областях знаний. Мэри Серафайн, автор многочисленных работ о восприятии и понимании музыки, отмечая несомненное влияние рефлексивных практик на музыкальную педагогику, задаётся вопросом о том, почему же психологические исследования оказали незначительное влияние. Причина этого, по её мнению, в том, что психологи изучают, и очень подробно, «результаты рефлексии» – восприятие аккордов и отдельных звуков, но не восприятие музыки как таковой [20].

Одна из главных причин сложившейся сегодня ситуации в системе массового музыкального образования видится в том, что музыкальная психология в целом испытывает огромный недостаток исследователей, объединяющих профессиональный музыкальный и общепсихологический подходы. Очевидно, что вопрос музыкального восприятия является частью общей проблемы восприятия, и решить первый можно только в общепсихологическом контексте. Детальное изучение различных теоретических источников, исследовательских позиций и мнений позволяет нам говорить о недостаточности подобного междисциплинарного контекста.

Для выявления основных закономерностей музыкального перцептогенеза необходимо обратиться к анализу трактовок процесса восприятия в общей психологии. Весь спектр оценок и концепций по данному вопросу весьма разнообразен, а общая складывающаяся картина далека от однородности.

Еще в конце 70-х годов А.Н. Леонтьев в своей работе «Психология образа» искренне отмечал, что «по признанию самых авторитетнейших авторов, сейчас не существует никакой убедительной общей теории восприятия, способной охватить накопленные знания, наметить концептуальную систему, отвечающую требованиям диалектико-материалистической методологии.

В психологии восприятия остаются по существу неопределенными физиологический идеализм, прикрытый новой терминологией, параллелизм и эпифеноменализм, субъективный сенсуализм, вульгарный механизм... В результате в сводных работах, претендующих на широкий охват проблемы, торжествует откровенная эклектика. Жалкое состояние теории восприятия при богатстве накопленных конкретных знаний свидетельствует о том, что сейчас создалась острая необходимость пересмотреть то принципиальное направление, в котором движется исследование. А это требует коренного преобразования самой постановки проблемы психологии восприятия и отказа от ряда мнимых постулатов, которые по инерции в ней удерживаются» [13, с. 3 – 13]. Эта цитата не случайно приводится в полном объеме, т.к. точно характеризует ситуацию, во многом не изменившуюся и сегодня.

Разброс теоретических концепций относительно природы и сущности восприятия достаточно велик. Авторитетные источники предлагают самые разные интерпретации данного явления. В каждом из исследований дана своя смысловая доминанта, по-разному распределены нюансы и расставлены некоторые акценты при раскодировании термина [17; 18; 16].

Продуктивным для построения теории музыкального восприятия, на наш взгляд, является характеристика психологического феномена, данная в работе В.П. Зинченко, где восприятие рассматривается как «действие субъекта, посредством которого осуществляются различные виды преобразования стимулов в образ» [8].

Таким образом, центральным элементом феномена восприятия, основным его отличительным свойством от других психологических понятий, таких, как рецепция, ощущение, является формирование образа. Другими словами, под полноценным восприятием объекта подразумевается способность как можно более адекватно воссоздать его содержательную и формальную определенность в сознании реципиента (А.В. Запорожец, Л.А. Венгер, В.П. Зинченко, А.Г. Рудская, В.П. Зинченко).

Совершенно справедливо рассматривать музыкальное восприятие как разновидность художественного восприятия, как акт художественного творчества. Уместно будет отметить, что существует определенная научная традиция психологического анализа художе-

ственного восприятия [15; 1; 10]. В то же время отметим, что изучение данного вопроса показывает, насколько сложна разработка психологии художественного восприятия в контексте общепсихологической концепции художественного творчества. На этом фоне изучение музыкального восприятия в связи с целым рядом ярко выраженных специфических особенностей, присущих только музыкальному искусству, представляется особо проблематичным.

Остановимся более подробно на тех подходах, которые предлагаются в области изучения именно музыкального восприятия. В отечественной музыкальной психологии исследование Б.М. Теплова [19] являлось до недавнего времени, пожалуй, единственным фундаментальным трудом, ориентированным на изучение специфических музыкальных способностей, слуховой перцепции. Вопрос восприятия рассматривается автором в контексте общей музыкальной одаренности и не выделяется как отдельная проблема. Ученый не вычленяет отдельно образ восприятия и не рассматривает его как некий критерий уровня и качества перцептогенеза. Но Б.М. Теплов совершенно точно определяет основной признак музыкальности – «переживание музыки как выражения некоторого содержания», и даже расшифровывает: «Чем больше человек слышит в звуках, тем более он музыкален. Музыкальное переживание по самому существу своему «эмоциональное переживание, и иначе как эмоциональным путем нельзя понять содержание музыки» [19, с. 53]. Чрезвычайно важным моментом явилась отмеченная автором взаимосвязь между умением субъекта дифференцировать при слушании средства музыкальной выразительности и качеством восприятия.

Несмотря на многочисленные исследования в области музыкальной психологии (работы Асафьева, Кадцына, Медушевского, Арановского, Березовчук), художественного восприятия, остаются не совсем ясными природа, механизм превращения перцептивного образа в личностные смыслы. В какие «отношения» необходимо вступать с текстом, чтобы трансформация его значений в личностные смыслы (как всеобщий и решающий признак художественного и, в частности, музыкального восприятия) стала реальностью? Ведь, как отмечал В.П. Зинченко, «структура всякого действия ... (в том числе и перцептивного. – Т.Ч., Л.М.) является воссозданной

структурой, своего рода новообразованием, акцией, а не просто реакцией на среду» [9, с. 18]. Поиск ответов на поставленные вопросы возможен, на наш взгляд, лишь посредством обращения к идеям развития в контексте концепции Л.С. Выготского.

Исходной точкой дальнейших рассуждений послужит изложение основных позиций Л.С. Выготского, касающихся формирования высших психических функций в процессе онтогенеза. Рассматривая музыкальное восприятие как один из сложнейших феноменов в ряду вышеуказанных функций, подробное изложение концептуальных положений классика отечественной и мировой психологии представляется крайне необходимым.

Напомним два основных, выделенных Л.С. Выготским, типа изменений, происходящих на каждой новой возрастной ступени в функции восприятия. Как отмечает автор, первый тип изменений можно назвать «первичной переработкой или первичными синтезами восприятия. Сюда относится развитие таких свойств восприятия, как относительное постоянство величины воспринимаемых предметов, их формы, цвета. Все эти моменты варьируют в зависимости от ряда случайных условий нашего восприятия, и только постепенно вырабатывается постоянство восприятия, которое возникает благодаря сложному сплаву процессов восприятия с процессами памяти» [4, с. 114].

Второй тип изменений в функции восприятия Выготский называет «процессами вторичной переработки или процессами вторичных синтезов в области восприятия. Здесь происходит сближение восприятия с мышлением, связь восприятия с речью... Изолированные объекты восприятия приобретают благодаря мышлению связь, они становятся упорядоченными, приобретают смысл – прошедшее и будущее. Речь, таким образом, приводит к осмысливанию восприятия, к анализу действительности, к образованию высшей функции на месте элементарной» [4, с. 117].

В понимании Л.С. Выготского, высшие психические функции оказываются «... единой по генетической природе, хотя и разнообразной по составу психологической системой, строящейся на совсем иных основаниях, чем системы элементарных психических функций. Объединяющими моментами всей системы, определяющими отнесение к ней того или иного частного психи-

ческого процесса, является общность их происхождения, структуры и функции. В генетическом отношении они отличаются тем, что в плане филогенеза они возникли как продукт не биологической эволюции, но исторического развития поведения, в плане онтогенеза они также имеют свою особую социальную историю. В отношении структуры их особенность сводится к тому, что, в отличие от непосредственной реактивной структуры элементарных процессов, они построены на основе употребления стимулов - средств (знаков) и носят в зависимости от этого непрямой (опосредованный) характер. Наконец, в функциональном отношении их характеризует то, что они выполняют в поведении новую и существенно иную по сравнению с элементарными функциями роль, осуществляя организованное приспособление к ситуации с предварительным овладением собственным поведением» [3, с. 55].

Следовательно, тот тип восприятия, о котором шла речь выше, «представляет собой не только сложный синтез наличных впечатлений и образов памяти, но в основе его лежит сложный синтез процессов мышления с процессами восприятия. То, что мы видим, и то, что мы знаем, то, что мы воспринимаем, и то, что мы мыслим, сливается воедино» [4, с. 118]. Еще один принципиально важный для нас момент заключается в том, что, как отмечает Выготский, высшие психические функции не прорастают естественным образом из элементарных процессов, не надстраиваются над ними, а «представляют собой новые психологические системы, включающие в себя сложное сплетение элементарных функций, которые, будучи включены в новую систему, сами начинают действовать по новым законам» [2, с. 58].

В дальнейшем, базируясь на исследованиях Л.С. Выготского, А.В. Запорожец [5] связывает вышеизложенные типы функции восприятия с «процессами опознания образа» (элементарный тип) и «процессами построения образа» (высшая психическая функция). Именно А.В. Запорожец впервые при разработке теории развития восприятия вводит в психологический тезаурус выражения «сенсорные эталоны» и «перцептивные эталоны». Под термином «эталон» автор подразумевает «опознавательные критерии», а формирование эталонов связывает с процессами усвоения отличительных признаков, выступающих в роли критерия для диффе-

рениции данного класса от других. Таким образом, эталон – это определённое орудие, инструмент осуществления перцептивных и опознавательных действий [5].

Напомним, что под сенсорными эталонами подразумеваются «выделенные человеком в процессе общественно-исторической практики системы чувственных качеств предметов, которые усваиваются ребенком в ходе онтогенеза и применяются в качестве образцов при обследовании объектов и выделении их свойств» [7]. Сенсорные эталоны соответствуют общественно выработанным системам сенсорных качеств. Система цветов спектра, система геометрических форм являются примерами сенсорных эталонов. По-видимому, в музыкальном перцептогенезе примерами подобного рода эталонов являются жанровые установки (песня, танец, марш и др.), мажоро-минорная организация с системой ладовых тяготений и функциональных связей. Усваивая сенсорные эталоны, ребёнок начинает пользоваться ими как своеобразными чувственными мерками. По определению А.В. Запорожца, сенсорные эталоны «формируются в индивидуальном развитии ребенка и соответствуют не только различным свойствам окружающей действительности, но и системам общественно выработанных сенсорных качеств» [6, с. 36].

Для перцептивного действия свойственно вычленение в воспринимаемом объекте тех признаков, которые служат элементами при создании целостного образа. Понятие «перцептивного эталона» используется при определении способов вычленения содержания из объекта. Следовательно, перцептивные эталоны связаны именно с построением, формированием образа восприятия.

О двух различно организованных типах восприятия говорит В.П. Зинченко в своей работе “Развитие зрения в контексте перспектив общего духовного развития человека” [9]. Первый тип восприятия – «это развернутый во времени, направленный на построение новых образов, включающий в себя различные перцептивные действия, ответственные за обнаружение, выделение информативных признаков, ознакомление с ними, словесное обозначение или категоризацию, т.е. отнесение объекта к тому или иному классу. Второй – мгновенное, одноактное осознание» [9, с. 23]. Причем, что утверждает исследователь, многоактность, развернутость или одно-

актность не связаны с возрастными критериями испытуемых, а зависят от сенсорных и перцептивных эталонов, оперативных единиц восприятия. Для сукцессивного типа восприятия характерна открытость образа восприятия, его обогащение, развитие, расширение и т.д. Для симультанного – сформированность, законченность, завершенность, «закрытость» образа восприятия.

Таким образом, на основании вышеизложенных проанализированных теоретических источников можно сделать следующие выводы:

- 1) для надстройки естественным образом высшей психической функции восприятия над элементарной функцией первичной переработки информации необходима определённая благоприятная система, социокультурное окружение;
- 2) первичная переработка информации связана с процессом опознания образов, т.е. с симультанным типом восприятия; высшая психическая функция восприятия подразумевает процесс построения образа и наличие сукцессивного типа восприятия;
- 3) необходимым условием появления высшей психической функции восприятия является наличие в социокультурном опыте реципиента определённой системы сенсорных и перцептивных эталонов.

В музыкальной психологии также были попытки разграничения сложнейшего процесса музыкального восприятия, разделения его на этапы, различные типы. Одна из первых попыток дифференциации была сделана классиком отечественной музыкальной психологии Б.М. Тепловым в его фундаментальном труде «Психология музыкальных способностей» (о чем уже говорилось выше), где условно обозначаются две стороны музыкальности (т.е. способности человека к восприятию музыки) – эмоциональная и слуховая. Б.М. Теплов отмечает, что способность эмоционально отзываться на музыку не является исчерпывающей при рассуждениях о качестве восприятия (хотя и первоочередной). Если реципиент не в состоянии дифференцировать, расслышать музыкальную ткань, выделить в ней средства музыкальной выразительности, т.е. если у него нет элементарных навыков (закрепленных социальной средой сенсорных эталонов. – Т.Ч., Л.М.), то полноценное восприятие выглядит гораздо проблематичнее: «Музыкальность предполагает

также достаточно тонкое, дифференцированное восприятие, слышание музыки... Тончайшее различение отдельных сторон звуковой ткани нельзя еще назвать музыкальным восприятием, если оно есть только различение звуковых комплексов, а не их выразительного значения. В то же время эмоциональное переживание тогда будет музыкальным, когда оно является переживанием выразительного значения музыкальных образов, а не просто эмоций во время восприятия музыки. Можно, однако, сказать, что *эмоциональная реакция на музыку на практике всегда говорит уже о некоторой музыкальности, так как предполагает хотя бы и очень приблизительное восприятие музыкальных образов... Тонкое же слуховое восприятие может (по крайней мере, в предельных случаях) быть независимым от музыкальности, т.е. совершенно не связанным с восприятием выразительного значения слышимого*» [19, с. 54].

Возможный вариант выстраивания некой дифференцированной структуры (у натренированного, профессионального реципиента) предлагается в одном из недавних исследований в области музыкальной психологии Г.В. Иванченко [11]. Автор выделяет следующие уровни развитого музыкального восприятия:

– *сенсорный (микродифференциальный) уровень* – анализ элементарных качеств звука (высоты, громкости, тембра) и их взаимодействия между собой;

– *звуковысотно-интонационный*, где целостный музыкальный звук «оценивается» и переживается как часть мотива и ладовой, гармонической структуры;

– *эмоционально-семантический*, когда оценка звучания дает возможность интерпретировать последние как содержательную семантическую структуру и позволяет предвосхищать дальнейшее развитие музыкальной ткани;

– *интегрально-семантический, эвристический*, для которого характерны «последовательно-одновременный процесс построения музыкального образа и аналитико-синтетические операции музыкального мышления» [11, с. 94].

Попытка выстраивания некой схемы «микрогенеза» музыкального восприятия представлена и в концепции Л.М. Кадцына, изложенной сравнительно недавно – в 90-е годы прошедшего столе-

тия [12]. Автор с позиции музыкознания разграничивает процесс формирования содержательных представлений на два этапа.

1. Исходные представления, обусловленные звучанием произведения. «Это представления о самой композиции, о переживаниях, вызванных звучанием, и ассоциации» [12, с. 11]. Данные представления являются личностными для слушателя и выполняют роль знаков, значение которых еще необходимо раскрыть.

2. Концептуальные представления, возникшие «в результате осмысления социальной значимости исходных представлений с точки зрения позиции автора, исполнителей и слушателей времени создания произведения» [12, с. 12].

Следовательно, исходные представления первичны, носят более эмоциональный и непосредственный характер, но не исключают участия типологических подходов, связанных с культурной принадлежностью самого слушателя. Концептуальные же – плод интеллектуально-аналитической работы коммуниканта, требующей слушательского, общекультурного, жизненного опыта воспринимающего. На этом этапе представлений важно осознание социологической актуальности произведения именно в контексте времени его создания.

Из вышеприведенных этапов музыкального восприятия, выстраивание которых основано не столько на закономерностях функционального генеза или микрогенеза (т.е. с точки зрения психологических позиций), сколько на музыковедческой основе, тем не менее, становится достаточно очевидно следующее заключение.

Если этап исходных представлений является скорее реакцией на раздражитель, одноактное опознание, то этап формирования концептуальных представлений связан с открытостью акта восприятия, его углублением, расширением на основе притока новых впечатлений, сведений и т.д. Хотя Л.М. Кадцын в своей работе разворачивает теорию двух этапов в чисто музыковедческом контексте и связывает их последовательность с различными музыкальными произведениями – непрограммой и программой музыкой, инструментальными и синтетическими жанрами, на наш взгляд, конечное продолжение эта концепция может иметь и в русле психологии восприятия.

Два различно организованных типа музыкального восприятия вычлениются и в работе В. Медушевского [14], посвященной в целом музыковедческим проблемам. Но тема, затронутая исследователем, продолжает концепцию Б.М. Теплова, основные компоненты которой изложены выше в настоящем исследовании. «Слуховое усвоение интервалов, аккордов, гармонических схем, действительно, требует длительных усилий. Но многолетнее вдальбливание элементов аналитической формы, очищенных от связей с интонационно-фабульной формой, может привести к утере активности и гибкости интонационного слуха, воспитать привычку мыслить музыку только в направлении от звука к смыслу. А то и вообще одними лишь интервально-звуковыми комбинациями» [14, с. 162]. В данном случае автор обрисовывает крайнюю форму негативного воздействия профессионального музыкального образования, утрату способности эмоционального постижения музыки, т.е. главенство элементарных функций с преобладанием сенсорных эталонов над перцептивными, превалирование симультанного типа восприятия над сукцессивным. *Таким образом, усвоение в процессе социализации личности только системы сенсорных эталонов в музыкальной культуре не является наиболее показательным и убедительным фактором возможного полноценного музыкального восприятия как высшей психической функции, поскольку не обеспечивает ещё освоение систем перцептивных эталонов, без которых невозможно восприятие сложных музыкальных текстов как целостных образований.*

Попытаемся ещё раз четко обозначить, что же в музыкальной психологии относится нами к сенсорным эталонам для массового среднестатистического слушателя? На наш взгляд, к таким нормативам, с точки зрения восприятия, принадлежат различные техники, конвенционально закрепленные в музыкальном языке как набор определенных правил и законов, способы и системы организации музыкального материала. Перечислим основные сенсорные эталоны в музыкальной практике:

- классическая мажоро-минорная тональная система с ее логикой тонально-гармонических взаимоотношений;
- определенная логика и техника формообразования (асафьевское *int* в различных его интерпретациях);

- гомофонно-гармоническая фактура с различной степенью ее усложнения;
- техника голосоведения;
- техника оркестровки, тембровые характеристики звучащей музыки (определенный набор инструментария в том или ином соотношении, способы звукоизвлечения и т.д.).

Интегрируя общепсихологическую и музыковедческую установки, предлагаем возможное разграничение двух различно организованных типов музыкального восприятия, за которыми закреплены свои константные характеристики (табл. 1).

Таблица 1

Типы музыкального восприятия

Сукцессивный тип	Симультанный тип
1	2
1. Развернутость во времени акта восприятия	1. Сиюминутность, одномоментность акта восприятия
2. Многоактность, разомкнутость восприятия	2. Одноактность опознания
3. Открытость образа восприятия для его обогащения, развития, расширения, углубления и т.д. Направленность на построение новых образов	3. Сформированность, законченность, завершенность, «закрытость» образа восприятия
4. Направленность на трансформацию значений музыкального текста, на креативную деятельность реципиента	4. Опора на когнитивный, мнемонический опыт реципиента
5. Выделение реципиентом динамических свойств музыкального текста, их доминирование	5. Опора на консервативные свойства, характеристики объекта восприятия
6. Отсутствие фиксированной точки зрения на воспринимаемый музыкальный текст	6. Фиксированная точка зрения на объект восприятия
7. Фактор построения перцептивного эталона	7. Фактор опознания сенсорного эталона

Принимая во внимание то, что элементарным типом музыкального восприятия является умение дифференцировать, вычленять из музыкальной ткани наработанные в социальном

опыте сенсорные эталоны, и, основываясь на методологической концепции Л.С. Выготского, возможно сформулировать следующий вывод: *полноценное музыкальное восприятие (связанное с выстраиванием перцептивного эталона) как высшая психическая функция не вытекает, прорастает из элементарного восприятия, а является качественно новой ступенью функции музыкального восприятия. Следовательно, наличие в опыте реципиента сенсорных эталонов не может являться гарантией и обеспечением обязательного самопроизвольного формирования музыкального восприятия как высшей психической функции.* Другими словами, сформированные в процессе социализации личности сенсорные эталоны, безусловно, чрезвычайно важны для возникновения, формирования музыкального восприятия как высшей психической функции, но первое не является достаточным и определяющим фактором для возникновения последнего.

Вышеизложенные теоретические положения, конкретизированные в авторской методике, прошли проверку практикой, подтвердившей продуктивность и перспективность первых. В заключение кратко сформулируем наиболее важные выводы, отражающие позиции авторов в решении проблемы активизации музыкального восприятия:

– использование музыкальных текстов академических жанров композиторов второй половины XX в. возможно и целесообразно для обеспечения сукцессивности музыкального восприятия и блокирования симультанных процессов, что создаёт благоприятные условия для активизации музыкальной перцепции;

– активизация музыкального восприятия возможна при условии инициации субъектной позиции путём признания правомерности субъектных переживаний и понимания музыкальных текстов.

Библиографический список

1. **Абрамян, Д.Н.** Общепсихологические основы художественного творчества (теоретико-методологические аспекты проблемы) / Д.Н. Абрамян. – М., 1994. – С. 111 – 129.

2. **Выготский, Л.С.** Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С. Выготский. – М.: Просвещение, 1991.
3. **Выготский, Л.С.** Психология искусства / Л.С. Выготский. – Ростов-на-Дону, 1998.
4. **Выготский, Л.С.** Собрание сочинений: в 6 т. / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1983. – Т. 3: Проблемы развития психики.
5. **Запорожец, А.В.** Избранные психологические труды: в 2 т. / А.В. Запорожец. – М.: Педагогика, 1986. – Т. 1: Психическое развитие ребенка.
6. **Запорожец, А.В.** Развитие ощущений и восприятий в раннем и дошкольном детстве / А.В. Запорожец // Избранные психологические труды: в 2 т. – М.: Педагогика, 1986. – Т. 1: Психическое развитие ребенка.
7. **Зинченко, В.П.** Психологический словарь / В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова. – М.: Педагогика – Пресс, 1997.
8. **Зинченко, В.П.** Образ и деятельность / В.П. Зинченко // Психологи отечества. Избранные психологические труды в 70-ти томах. – Москва; Воронеж, 1997.
9. **Зинченко, В.П.** Развитие зрения в контексте перспектив общего духовного развития человека / В.П. Зинченко // Вопросы психологии. – 1988. № 6. – С. 15 – 30.
10. **Иванов, В.П.** Человеческая деятельность, познание, искусство / В.П. Иванов. – Киев: Наукова думка, 1974.
11. **Иванченко, Г.В.** Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы / Г.В. Иванченко. – М.: Смысл, 2001.
12. **Кадцын, Л.М.** Творчество слушателей (механизм слухового восприятия инструментальных произведений): автореф. дис. ... д-ра искусствования / Л.М. Кадцын. – Киев, 1989.
13. **Леонтьев, А.Н.** Психология образа / А.Н. Леонтьев // Вестник МГУ. Серия 14, Психология. – 1979.
14. **Медусhevский, В.** Интонационная форма музыки. / В. Медусhevский. – М.: Композитор, 1993.
15. **Потебня, А.А.** К понятию психологической поэтики / А.А. Потебня // Вопросы теории и психологии творчества: в 7 т. – Харьков, 1914.
16. Психологический словарь / ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещеряков. М.: Педагогика–Пресс, 1997.
17. Психология. Словарь / сост. П.Н. Кариенко. – М.: Политиздат, 1990.
18. **Рождественская, Н.В.** Психология художественного творчества: в 5 т. / Н.В. Рождественская. – Харьков, 1974.
19. **Теплов, Б.М.** Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов // Избранные труды: в 2 т. – М.: Педагогика, 1985. – Т. 1.
20. **Serafine, M.L.** The cognitive reality of hierarchic structure in music / M.L. Serafine, N. Glassman, C. Overbecke // Music Perception. Sum. 1989. Vol. 6 (4).

GENERAL PSYCHOLOGICAL APPROACHES TO THE PROBLEM OF MUSICAL PERCEPTION AS A SPECIAL CASE OF PERCEPTIVE HIGHER PSYCHIC FUNCTION

T.L. Chepel, L.I. Misnikova

The paper is dedicated to one of actual questions of the modern mass musical education - perception of the modern music of academic genre with an average statistical listener without professional musical training. This question is considered from the point of view of general psychological regularities of a perception phenomenon.

Key words: perception, musical perception, higher psychic functions, sensory etalons, perceptive etalons.
