

найефективніші з-поміж усіх рухів тіла, надають педагогові «другий» голос. Такий педагог поєднує усі ці якості з поставою, необхідною для передавання змісту.

Балетмейстер – це митець, творець, який створює новий твір, тому від нього вимагаються: висока культура, знання музики, історичного, народного і сучасного танцю, знання законів сцени, драматургії, світла, костюмів та декорацій. Коротше кажучи, знання балетмейстера повинні бути енциклопедичними. Ними володіли і володіють великі хореографи минулого та сучасності [1, с.31].

Педагогічним завданням є виховання у дітей хорошого смаку, любові до класики, до сучасного і народного мистецтва, розуміння художніх прийомів у нових творах, вміння відрізнити імітацію від справжнього твору мистецтва. Важливо, щоб учні хореографічних колективів стали освіченими, здатними естетично сприймати хореографічне мистецтво.

Список використаних джерел

1. Боголюбовская М. С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания / М. С. Боголюбовская. - М.: ВМЦ ИТ и КТР, 1986. – 92 с.
2. Бондаренко Л. Методика хореографічної роботи у школі і позашкільних закладах / Л. Бондаренко. - К.: Музична Україна, 1974. – 238 с.
3. Годовський В. М. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом: Метод, рекомендації, лекції, навчальна програма / В. Годовський. - Рівне: РДГУ, 2000. – 73 с.
4. Зубатов С. Л. Методика роботи з хореографічним колективом: [навч. посібн.] / С. Л. Зубатов. - К.: ІПК ПК, 1997. – 99 с.
5. Кан-Калик В. А. Педагогическая деятельность как творческий процесс / Виктор Абрамович Кан-Калик. - М.: Высшая школа, 1977. – 262 с.
6. Рогинский В. М. Азбука педагогического труда / В. М. Рогинский. – М.: Высшая школа, 1990. – 245 с.
7. Тарасов М. И. Классический танец / Николай Иванович Тарасов. – М.: Искусство, 1971. – 487 с.

Гусак В.А.
Уманський державний
педагогічний університет
імені Павла Тичини

ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ СФЕР СВІДОМОСТІ ТА ПІДСВІДОМОСТІ З ПОГЛЯДУ РУХОВОЇ МНЕМІЧНОЇ АКТИВНОСТІ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Анотація. У статті висвітлено особливості взаємодії сфер свідомості та підсвідомості в аспекті функціонування рухової пам'яті студентів-інструменталістів як у процесі активізації здібності до автоматизації музично-ігрових рухів і формування виконавської техніки, так і в процесі публічного виконання на сцені.

Ключові слова: свідомість, підсвідомість, автоматизація, аксіоми, рухова перспектива.

Анотація. В статье рассмотрены особенности взаимодействия сфер сознания и подсознания в аспекте функционирования двигательной памяти студентов-инструменталистов как в процессе активизации способности к автоматизации музыкально-игровых движений и формирования исполнительской техники, так и в процессе публичного исполнения на сцене.

Annotation. The article deals with the problem of peculiarities of interaction of consciousness and subconsciousness spheres in functioning locomotor memory of students-players in the processes of training playing technics and public playing.

Ключові слова: свідомість, підсвідомість, автоматизація, аксіоми, рухова перспектива.

Постановка проблеми. Модернізація педагогічної освіти та сучасні вимоги суспільства ставлять досить серйозні вимоги до професійно-виконавського рівня підготовки педагога-музиканта. На нашу думку, одним із можливих і перспективних шляхів підвищення рівня професіоналізму майбутнього вчителя музики є розуміння ним специфіки суті процесу автоматизації музично-ігрових рухів як психічного явища, що зумовлює функціонування рухової пам'яті і «перекидає місток» між сферою свідомості та підсвідомості, між художньою метою та технічною майстерністю виконавця-педагога та забезпечує досягнення того рівня досконалості, коли, за словами відомого німецького поета-романтика XIX століття Генріха Гейне, «рояль зникає і нам відкривається лише музика» [4, с.66].

Метою статті є висвітлення особливостей взаємодії сфер свідомості та підсвідомості в музично-виконавському мистецтві з погляду рухової мнемічної активності педагога-музиканта.

Виклад основного матеріалу. Ретроспективний аналіз музично-педагогічної спадщини С.Шлезінгера, Р.Брейтхаупта, Й.Гата, С.Клецова, Ф.Штейнхаузена, Т.Маттея, Л.Маккіннон, В.Івановського, С.Фейнберга, Г.Ципіна, О.Шульпякова та ін. дає можливість виокремити ряд аксіом взаємодії сфер свідомості та підсвідомості майбутнього вчителя музики як у процесі активізації явища автоматизації музично-ігрових рухів і формування виконавських навичок та вмінь, так і під час публічного виконання на сцені.

Перша аксіома ґрунтується на тезі відомого діяча театрального мистецтва К.Станіславського – «Підсвідоме через свідоме» [14, с.352]. Вона роєлює суть автоматизації (від грец. auto-matos – самочинне діяння) [11, с.6] як «щасливої» універсальної природної здібності, за термінологією музикознавця Г.Ципіна і академіка-фізіолога П. Анохіна, та значення свідомості у становленні доцільної раціональної виконавської техніки студента-інструменталіста на початковому етапі вивчення музичного твору.

Актуальність відображення першого компоненту – концепції розуміння «здібності до автоматизації» (А.Щапов) як властивості контрольованих свідомих і довільних рухів, на які на початковому етапі вивчення спрямовувалася увага (Т.Беркман), перетворюватися на частково або майже неконтрольовані – мимовільні і підсвідомі (автоматичні), ми знаходимо як у наукових постулатах чеського фізіолога XVIII століття Г.Прохазки, представників асоціативної та експериментальної психології XIX століття Г.Еббінгауза, Г.Спенсера, В.Вунда, В.Джемса, Е.Тітченера, так і в музично-педагогічних дослідженнях С.Шлезінгера, Е.Баха, Р.Брейтхаупта, А.Іохелеса, С.Клецова, Ф.Штейнхаузена, А.Басурманова та ін.

Так, В.Бардас і В.Григор'єв наголошують на тому, що при автомати-

зації цілий ряд окремих намірів замінюється однією складною дією, яка проходить несвідомо і підвладна одному вольовому імпульсу, тобто цей процес забезпечує перехід свідомо спрямованих рухів у підсвідомий автоматичний комплекс. Більш переконливо ідею переходу автоматизованих рухів із сфери свідомості в сферу підсвідомості підтримує Г.Коган, який наголошує: «увійшов у пальці» означає «вийшов» зі свідомості» [8, с.216].

Наукове пояснення визначеного переходу ми знаходимо в засновника теорії фізіології активності, біомеханіка М.Бернштейна. Описуючи рівневий склад біодинамічної тканини координаційної структури «живого» музично-ігрового руху скрипаля і піаніста, вчений наголошує: «Так уже влаштована наша свідомість, що її ліхтар, як правило, не здатний освітити більше одного рівня, хоча вона і в змозі висвітлювати їх усі по черзі. Тому виходить, що всі ті корекції, які передаються на управління фоновим рівням, ідуть у той самий час із поля нашої свідомості, тобто починають виконуватися несвідомо, автоматично» [2, с.767].

Актуальність відображення другого компоненту – значення свідомості у становленні доцільної раціональної виконавської техніки – ми знаходимо в наукових працях С.Шлезінгера, В.Бардаса, Є.Тетцеля, А.Стоянова, Л.Маккіннон, А.Алявдіної, М.Давидова, які вказують, що несвідомий перебіг технічної сторони виконання зумовлений попереднім осмисленням і глибоким усебічним аналізом кожного руху та напруження уваги.

Так, І.Березовський зазначає, що рух, який став автоматичним без участі свідомості, дуже часто є недоцільним. Саме тому Р.Брейтхаупт характеризує вправу як духовну діяльність, що розвивається від «свідомого» до «несвідомого», а Т.Маттей вказує, що без свідомості немислимий жоден процес під час справжнього вивчення музичного твору.

У протилежному випадку, з точки зору Р.Гржибовської, Т.Янкової, А.Орентліхерман і Г.Прокоф'єва, непродумана праця шляхом бездумного вистукування самими пальцями без участі свідомості («без голови») породжує неусвідомлений некерований автоматизм, що призводить до механічної гри, метроритмічних недоліків і до зупинок («зриву») під час виконання на естраді.

Друга аксіома. «Музика – ірраціональна. Техніка в підсвідомості. Але вищий психізм бере собі на службу друге і творить перше» [6, с.122]. Цієї концепції музикознавця В.Івановського дотримуються Л.Оборін, В.Григор'єв, Л.Маккіннон, А.Щапов, Ф.Штейнхаузен, В.Бардас, І.Березовський, О.Шульпяков, В.Подуровський та ін.

Так, Тобіас Маттей вказує, що під час виконання влада повинна бути віддана повністю підсвідомості, тому що в протилежному випадку артист перетворюється в «ремісника»; С.Шлезінгер і Р.Брейтхаупт зазначають, що техніка вимагає автоматичності, тобто несвідоме володіння прийомами виконання є ключем до автоматичності в техніці, а Ф.Ліст вказує на необхідність дати пальцям жити на естраді власним життям. Ось чому на сучасно-

му етапі розвитку музично-педагогічної думки М. Давидов ніби підсумовує: «...місце техніки у сфері підсвідомості є характерною рисою високохудожнього виконання» [5, с.161].

Ймовірність визначених положень ми знаходимо і в сучасних психологічних дослідженнях С.Максименка, В.Клименка та Н.Данилової, які вказують, що поряд із інтуїцією, смисловими установками і неусвідомленими мотивами до сфери підсвідомості як «підводної частини айсберга з відносно самостійним існуванням» [7, с.151] належать і моторні установки, субсенсорні та сенсорні образи, автоматизовані навички та стереотипи автоматизованої моделі потрібного майбутнього.

Третя аксіома ґрунтується на концепції відомої англійської дослідниці музичної пам'яті Ліліан Маккіннон: «Свідомість не повинна заважати роботі підсвідомості, яка ніколи не зупиняється, але в музичному виконанні ці дві сторони нашого «Я» не можуть діяти незалежно одна від одної: їм призначено вправно співпрацювати» [10, с.26].

Дійсно, питання про співвідношення свідомості й автоматизму в навичці, їх полярності, взаємозв'язку і взаємопереходів у поведінці людини поширюється, з погляду відомого психолога С.Рубінштейна, на всю діяльність людини. Саме тому в музичній педагогіці С.Савшинський вказує: «Суперечливість властивостей навички – свідомість і підсвідомість, вольове начало й автоматизм, фіксованість та мінливість, привела до того, що одні методисти і практики вимагають відпрацювання навички настільки автоматичної, що її можна звести до майже некерованого ланцюгового рефлексу. Інші, навпаки, відводять свідомості роль, яка наближує технічну навичку до свідомо спрямованої і навіть свідомо конструйованої дії» [12, с.84].

Як наслідок, у музично-педагогічній спадщині Ф.Штейнхаузена, І.Лесмана, Й.Гата, Т.Маттея, Є.Лібермана, Г.Когана, Т.Юник та ін. ми спостерігаємо ідею антагонізму у відношеннях між свідомістю і «несвідомістю», за якою активність підсвідомих форм вищої нервової діяльності перешкоджає роботі свідомості у розкритті художнього образу та, як наслідок, ідею повного «витіснення» технічного управління музично-ігровими рухами у сферу підсвідомості. Науковці виступають за усунення спрямованості контролю свідомості (динамічного контролю «як зробити») під час вільного художнього виконання у несвідому сферу рухового процесу – технічні фонові автоматизми і функціонування моторики. Ось чому Г.Коган висуває тезу: «Довіртися більше моторній пам'яті, рукам: вони в даному випадку (перед виступом) надійніші за голову» [8, с.320].

Більш науково обґрунтовано з фізіологічної точки зору про це свідчить Є.Ліберман: «Відомо, що рухи людини підпорядковані як корі головного мозку, так і підкорковим центрам. Кора визначає ініціативу руху, його мету і загальне спрямування. Наприклад, від коркових центрів може відходити установка: «Буду грати гаму ре мажор, утору, в терцію *pianissimo*». Від підкоркових центрів активізується управління всім комплексом несвідомої

реалізації рухів, необхідних для того, щоб заграти цю гаму. Втручання свідомості у несвідому частину рухового процесу дуже небезпечно, тому що може порушитися природна невимушеність» [9, с.128].

Подібна тенденція спостерігається у психологічних поглядах М.Котик, П.Блонського, Д.Донського, Б.Велічковського, П.Рудика, П.Симонова Є.Бойко та ін.

Поряд з цим, на теренах музично-педагогічної наукової думки С.Фейнберг виступає проти того, що основний масив кінетики залишається поза естетичним контролем; В.Івановський, В.Бардас і В.Григор'єв указують на необхідність втручання свідомості (самоконтролю), коли віра в автоматизовані технічні можливості зникає та вимагаються певні уточнення дій; Г.Нейгауз підкреслює значення виховання передбачливості положення пальців і вміння «дивитися вперед» у технічній роботі; а А.Щапов і М.Давидов наголошують на важливості виховання здібності чи властивості миттєво перетворювати автоматичні рухи у підконтрольні в разі необхідності (у критичний момент) під час публічного виконання.

Визначені положення знаходять своє підтвердження у неоднозначних наукових поглядах відомого російського фізіолога І. Сеченова, який, виступаючи проти «втручання волі у кожний рух», коли «п'єса міцно вивчена» [13, с.515], писав: «...у справі встановлення поняття про волю зовсім не важливим є те, чи втручається вона у механічні деталі вивченого складного руху, а важлива глибоко усвідомлена людиною можливість втручання у будь-який момент у рух, що плине сам собою, і видозмінювати його чи за силою, чи за напрямком» [13, с.256].

На сучасному етапі розвитку психологічної думки такі науковці, як Г.Костюк, В.Дьячков, А.Пуні, Є.Ільїн і А.Аскназій також не заперечують доцільності контролю за автоматизованою навичкою та вказують, що якщо людина привчалася з перших кроків освоєння рухової дії аналізувати свої рухи, то навмисне залучення уваги до її виконання не порушує високоефективного виконання динамічного стереотипу.

Ось чому такі теоретики виконавського мистецтва, як Г.Ципін, А.Стоянов, В.Бардас, Т.Маттей і В.Подуровський заперечують протиставлення за схемою «чи те – чи інше» свідомого і несвідомого у технічній роботі і вказують в своїх педагогічних настановах на важливості встановлювати доцільне співвідношення (припустимі форми взаємодії) між свідомістю («хазайкою») і автоматичністю («службою») під час виконання «напам'ять» музичного твору з метою запобігання конфлікту останньої з вимогами високого ступеня розумової концентрації чи на необхідності знаходження рівноваги між цими елементами.

Четверта аксіома взаємодії сфер свідомості та підсвідомості полягає в тому, що під час сценічного виконання «напам'ять» автоматизовані дії повинні гармонійно і доцільно перебудовуватися, широко проявляючи свою властивість «функціональної пластичності» (за термінологією біомеханіка

М.Бернштейна) в залежності від обставин інтерпретації музичного твору.

Визначене положення підтверджує відомий сучасний психолог Ф.Бассін. Досліджуючи пластичність дії у фазі її «автоматичного» виконання», вчений зазначає: «... стає очевидним, що здійснення функції у фазі її неусвідомленого «автоматизованого» відправлення є процес, який продовжує бути саме регульованим, тобто продовжує бути активністю, за якої відбувається відбір оптимальних форм реалізації дії, специфічно пов'язаних з умовами розгортання і завданням останньої» [1, с.284].

Саме тому на теренах музично-педагогічної наукової думки А.Щапов, А.Бірмак, С.Савшинський і О.Ніколаєв вказують на доцільність виховання керованих автоматизмів, що миттєво підпорядковуються художній свідомості та волі і порівняно легко перетворюються та наповнюються творчими імпульсами.

Спираючись на психологічну наукову думку М.Бернштейна, О.Малхазова, В.Зінченка, Ю.Гіппенрейтер і Н.Гордєєвої, ми можемо узагальнити, що під час публічного виконання «напам'ять» свідомістю контролюється лише те, що регулюється ведучим рівнем, тобто «звуковий прообраз» (за термінологією Г.Ципіна), логіка його драматургічного розвитку, звукова мета-перспектива – інтонаційні (кульмінаційні) опорні точки фрази, речення чи періоду, які відіграють роль рухової задачі та смислової структури сукцесивної (від англ. successive – розгорнутий у часі) [3, с.485] послідовності звуковисотних інтонуючих ритмо-рухів; а корекції, які забезпечуються фоновими рівнями управління, тобто технічна сторона та «чорнова» робота психомоторики виконавця, залишаються на периферії свідомості чи поза нею.

З іншого боку, постає логічне питання: «А що залишається нам підконтрольним за підсвідомою сферою – нижчими технічними фоновими рівнями управління виконавським процесом під час публічного виступу?».

Певну відповідь на це питання дає фізіолог І.Сеченов. Аналізуючи виконання музикантом знайомої п'єси в темряві, вчений зазначає: «правильне виконання гарантується не слухом, а звичними відчуттями, які йдуть від руки, що грає. Іншими словами, під час гри в темряві, передуючи швидкому ряду рухів і паралельно з ними, біжить ряд чуттєвих знаків, який визначає послідовні зміни у положенні рук» [13, с.512-513].

Саме описаний ряд випереджувальних «чуттєвих знаків почуття» [13, с.513] у сучасних психологічних поглядах Є.Ільїна, С.Максименка і В.Клименка отримав назву «кінетична мелодія рухів», що є відображенням «часового ритму, почуття простору, сили рухів і відповідних їм ритмів» [7, с.137]. На нашу думку, у процесі кожного повторного відтворення «напам'ять» музичного твору студенти-інструменталісти ніби «зчитують» визначені сграмні утворення рухової пам'яті внаслідок функціонування внутрішнього кінестетичного (м'язового) перцептивного тонічного контролю (за термінологією психолога Є.Ільїна), що здійснюється постійно як

фон за мінімальної інтенсивності уваги поряд із ведучим слуховим перцептивним контролем. На теренах музичної педагогіки його досить системно характеризують Г.Коган і М.Старчеус.

Поряд з цим, ми можемо говорити про активізацію вищереджувального звукового та психомоторного образу у свідомості музиканта-педагога у процесі виконання «напам'ять» музичного твору, на що вказує М.Бернштейн, чи мозкового динамічного стереотипу (від грец. stereos – твердий і typos – відбиток) [11, с.505-506] у корі великих півкуль (за термінологією академіка-фізіолога І.Павлова), який характеризується інерцією стійкого відтворення звичної апікатури чи позиційного членування, про що свідчать О.Гольденвейзер, Г.Прокоф'єв, С.Вартанов та інші.

Таким чином, перед нами прослідковується ідея становлення певної полімодальної (багатосенсорної) рухової перспективи у свідомості майбутнього вчителя музики поряд із слуховою, яка віддзеркалює якість функціонування його рухової пам'яті та діє за принципом прелімінарних (випереджувальних) корекцій ante factum. На нашу думку, вона матеріально відображується:

1. В інтенсифікації ідеомоторних актів (зачаткових рухів чи слабких скорочень м'язів, за термінологією психолога Б.Теплова) на основі актуалізації з енграмних утворень рухової пам'яті слухо-рухових, клавіатурно-просторових, темпо-ритмічних, тактильно-кінестетичних та апікатурних уявлень (образів), які характеризують технічне освоєння музичного матеріалу та виконують мнемічну, програмувальну, контролювальну і регулювальну функції. У музичній педагогіці це системно висвітлюють А.Щапов, Г.Гінзбург, Т.Воробкевич, Г.Коган, А.Бірмач, Л.Касьяненко, М.Давидов, А.Корженевський, В.Петрушин та інші.

2. У становленні ступеня іннервації (від лат. in – усередині та nervus – нерв – проведення нервового збудження в різні органи) [11, с.176] – передчуття музично-ігрового руху, яка, на думку музичного психолога В.Бардаса, перекидає місток до несвідомої автоматичної техніки та інтуїтивного відчуття правильного темпу чи основного ритмічного стержня (стихії) твору, на що вказують Г.Гінзбург, К.Ігумнов, Г.Нейгауз, Б.Міліч та інші.

3. В актуалізації технічної інтуїції, психомоторної творчості та вміння ніби бачити ігровий процес «внутрішнім зором» – його початок, кінець, опорні рухові точки пасажу, «вузлові станції» руху, моменти розслаблення м'язового тону ігрового апарату під час миттєвих цезур між фразами, реченнями та переходу з однією позиції чи метро-ритмічної пульсації в іншу, про що свідчать Л.Оборін, А.Шнабель, О.Ніколаєв, В.Григор'єв і В.Петрушин.

4. У налаштуванні технічної домінанти, що відображується у «відчутті повної вільності та спокою музично-ігрових рухів» [5, с.162] і характеризується, з точки зору фізіолога О.Крестовнікова, психічним налаштуванням на виконання рухів та особливим станом периферійного рухового

апарату, який ніби робить виклик виконанню рухів.

5. В активізації різноманітних «домінантних установок психомоторного комплексу виконавця на певні художні інтерпретаторські завдання» [5, с.160] поряд із творчими внутрішньо-слуховими, що виступають у ролі «несвідомленого фактора регуляції актів поведінки» [1, с.274]. Як «певним чином організована психічна енергія, що трансформується в енергію фізичну» [15, с.151], вони, з погляду Є.Лібермана, Г.Ціпіна та М.Давидова, не тільки прискорюють процес запам'ятовування рухів, але й стимулюють їхню активність і точність; призводять до практичної доцільності, семантичної спрямованості та логічності дій «руки, яка чує» (за термінологією С.Савшинського) і забезпечують упевненість та стабільність гри на естраді.

Необхідність становлення визначеної полімодальної рухової перспективи у свідомості майбутнього вчителя музики ми знаходимо в наукових поглядах В.Муцмахера, Л.Цейтліна, А.Щапова, Н.Любомудрової, В.Григор'єва і М.Давидова. Учені підкреслюють значення виховання одночасного проходження випереджувального передслухання з чуттєвим моторним випередженням ігрового процесу, передчуттям руху та звуку в кінчиках пальців; попередньої м'язової готовності ігрового апарату, що забезпечує успішне подолання складних виконавських завдань.

Висновки. Таким чином, підсумовуючи наше дослідження, варто зазначити, що свідомі та підсвідомі сфери з погляду рухової мнемічної активності педагога-музиканта органічно пов'язані між собою, а пороги переходу між ними невиразні та мінливі. Дійсно, у процесі вивчення музичного твору та, відповідно, формування виконавських навичок і вмій ми спостерігаємо прогресію онтогенетичного розвитку підсвідомого компоненту в навчанні внаслідок «зрушення» міри усвідомленості внутрішньої динамічної сенсомоторної картини проходження виконавських дій. Під час сценічного виконання «напам'ять» елементи підсвідомості ніби заново відтворюються, постійно модифікуються і коректуються, проявляючи свою пластичну природу, та стають, у разі необхідності, усвідомленими.

Це зумовлено, на нашу думку, необхідністю безперервної регуляції розгортання виконавських дій під час сценічного виконання «напам'ять» і яскраво вираженою перервністю усвідомленого контролю цієї регуляції, складною симультанною (від. англ. *simultane* – миттєвий, одночасний) [3, с.458] ієрархією довільної музично-ігрової дії та неминучим залученням у її координаційну структуру численних неусвідомлених сенсомоторних компонентів. Інтимне вилетіння «несвідомого» в тканину довільної дії відбувається так часто, плавно і непомітно для нас, що робити певні категоричні висновки про антагонізм «автоматизму» та довільної активності – заняття марне і безперспективне.

Однак ми не можемо заперечувати висвітлену німецьким лікарем-фізіологом Фрідріхом Штейнхаузенем суть людської нервової системи – здатність «зберігати освоєний рух за порогом свідомості, можливість за

бажанням відтворити перед свідомістю цей рух і знову занурити його за поріг свідомості» [16, с.32].

Ми не можемо не приймати визначені вище аксіоми взаємозв'язку сфер свідомості та підсвідомості як у процесі активізації явища автоматизації музично-ігрових рухів і формування виконавських навичок та вмінь, так і під час публічного виконання на сцені.

Ми не можемо не визнавати той позитивний факт, що підсвідомість як пласт або рівень несвідомого, на що вказує сучасний філософ І.Надольний, у музично-педагогічній науковій думці Т.Маттея, І.Березовського, Л.Маккіннон і Г.Єржемського виступає джерелом уявлень про рух і характеризується творчими рисами, чудовою властивістю керувати численною кількістю операцій та різнобарвною природою – сумою всього різноманітного індивідуального життєвого досвіду, що переріс у розумову звичку.

Поряд з цим, підсвідомі технічні фони, сенсомоторні установки, динамічні стереотипи, сенсорні образи й автоматизми диктують інколи власну логіку свідомості музиканта-педагога, коли «пальці піаніста, в окремі моменти, розумніші за його голову, і придуману ним аплікатуру вони автоматично замінюють на свою» [6, с.123] і невиправдані прискорення темпів виконання, що пов'язані, на думку В.Подуровського і Н.Суслової, з природженою здібністю до швидкої автоматизації рухів.

Крім того, з погляду В.Юзлової, Є.Лібермана, Т.Воробкевич, Г.Ципіна та Т.Маттея, вони негативно впливають на слухову сферу, що є «об'єктивною закономірністю музично-виконавського мистецтва» [15, с.184], та породжують «гіпертрофований надмірний автоматизм» чи автоматичність виконання, коли здоровий глузд стає слугою підсвідомості та забувається кінцева мета – створення музики.

Глибина та політональність відносин між досліджуваними феноменами в музично-виконавському мистецтві та музично-педагогічній науковій думці з погляду рухової мнемічної активності вимагають їх подальшого детального вивчення.

Список використаних джерел

1. Бассин Ф. В. Проблема бессознательного / Фиглинт Венеаминович Бассин. – М.: Изд. «Медицина», 1968. – 468 с.
2. Бернштейн Н. А. Об упражнении и навыке / Н. А. Бернштейн // Психология памяти. – М.: Изд. «Черо», 1998. – С. 743-791.
3. Большой психологический словарь / [сост. и ред. Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. - СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2005. - 666 с.
4. Гиппенрейтер Ю. Б. Введение в общую психологию / Юлия Борисовна Гиппенрейтер. – М.: Изд. «Московского университета», 1988. – 320 с.
5. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності / М. А. Давидов. – К.: Вид. «Муз. Україна», 2004. – 290 с.
6. Ивановский В. Г. Теория пианизма / В. Г. Ивановский. – К.: Издание киевского музыкального предприятия, 1927. – 210 с.
7. Клименко В. Психология спорта: [навч. посібник для студ. вищих навч. Зкладів] / В. В. Клименко. – К.: МАУП, 2007. – 432 с.
8. Коган Г. У врат мастерства / Г. М. Коган. – М.: Изд. «Музыка», 1969. – 341 с.
9. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. – М.: Изд. «Музыка», 1985. – 136 с.
10. Маккиннион Л. Игра наизусть / Л. Маккиннион. – Л.: Изд. «Музыка», 1967. – 144 с.

11. Психологічний тлумачний словник / В. Б. Шапар. – Х.: Прапор, 2004. – 640 с.
12. Савишинский С. И. Работа писаниста над техникой / С. И. Савишинский. – Л.: Изд. «Музыка», 1968. – 107 с.
13. Сеченов И. М. Избранные произведения. Философия и психология / Иван Михайлович Сеченов. – М.: Изд. АН СССР, 1952. – Том 1. – 771 с.
14. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Дневник ученика. / К. С. Станиславский – М.: Изд. «Художественная литература», 1933. – 575 с.
15. Цытин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика / Г. М. Цытин. – СПб.: Алетейя, 2001. – 318 с.
16. Штейнгаузен Ф. Техника игры на фортепиано / Ф. Штейнгаузен. – М.: Изд. «Музыкальный сектор», 1926. – 90 с.

Дмитренко В. В.
Криворізький державний
педагогічний університет

УМІЛЕ ВИКОРИСТАННЯ РІЗНИХ ГРАФІЧНИХ МАТЕРІАЛІВ – НЕОБХІДНА УМОВА ДЛЯ ОВОЛОДІННЯ МИСТЕЦТВОМ НАЧЕРКУ

Анотація: Лінія й пляма – головні елементи графічної мови й виразні засоби начерку й замальовки. У статті розглянуте питання широкого використання технічних можливостей різних графічних матеріалів для рішення творчих і навчальних завдань. Вплив уміння використати різні матеріали в роботі з начерками й замальовками на розвиток образного мислення, розумових здібностей, спостережливості студентів.

Ключові слова: лінія, тональна пляма, графічні матеріали.

Аннотация: Линия и пятно – главные элементы графического языка и выразительные средства наброска и зарисовки. В статье рассмотрен вопрос широкого использования технических возможностей различных графических материалов для решения творческих и учебных задач. Влияние умения использовать различные материалы в работе с набросками и зарисовками на развитие образного мышления, умственных способностей, наблюдательности студентов.

Ключевые слова: линия, тональное пятно, графические материалы.

Annotation: Line and spot – a main graphic language elements and expressive facilities of the sketch and sketching. In article is considered question of the broad use the technical possibilities different graphic material for decision creative and scholastic problems. The Influence of the skill to use the different material in work with sketch and sketching on development of the figurative thinking, mental abilities, keenness of observation student.

Keywords: line, tone spot, graphic material.

Постановка проблеми. Яскравіше всього своєрідність мистецтва малюнка проявляється в начерках і замальовках. Начерки допомагають розвинути спостережливість, уміння гостро й точно схоплювати саме головне в натурі й відкидати другорядне, несуттєве. Робота з начерками сприяє розвитку образного мислення й розумових здібностей, студентів. У той же час, працюючи над начерками й замальовками, студенти мало застосовують різні художні матеріали, невміло використовують їхні технічні можливості. Внаслідок цього якість виконуваних начерків буває незадовільною, що залишається відкритим питання ознайомлення студентів з технічними можливостями й способами використанням графічних матеріалів й інструментів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед публікацій останнього часу, які мають відношення до даних питань можна виділити: Додсона