

Ірина Савлук
Iryna Savluk

СУТНІСТЬ ПСИХОМОТОРНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ ТА ЇХ РОЛЬ У МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

THE ESSENCE OF PSYCHOMOTOR ABILITIES OF THE PERSONALITY AND THEIR ROLE IN MUSICAL INSTRUMENTAL PERFORMING

У статті висвітлюються питання, пов'язані з рухово-моторним аспектом музичного інструментального виконавства, визначаються дефініції таких понять, як психомоторика, ідеомоторика, психомоторні здібності. Розглядається ідеомоторний процес та його важливі структурні елементи, такі як уявлення, відтворення, дія. На основі вивчення наукових першоджерел та наявної музично-виконавської практики здійснено аналіз сутності моторних дій, рухів, сходенок їх програмування, ієрархії та поліфункціональності побудови, регуляції, а також двоколової схеми їх керування. Звертається увага на змістовне наповнення та ідейну орієнтованість основних напрямів у теорії піанізму.

Ключові слова: психомоторика, сенсомоторні процеси, ідеомоторика, сенсорні відчуття, нейродинаміка, психомоторні здібності.

Історія виконавства на музичних клавішних інструментах налічує, як відомо, не одне століття. І впродовж усього цього часу найкращі митці і педагоги вели пошук відповіді на запитання про те, яким чином забезпечити необхідний розвиток ігрового апарату музиканта-інструменталіста, як надати йому змогу без зайвих зусиль долати всі ті перешкоди, що зустрічає він у процесі музичного виконання, в ході реалізації власного художнього задуму.

З початку це були кроки, що ґрунтувалися на індивідуальному досвіді видатних виконавців, педагогів-музикантів, потім у зв'язку із бурхливим розквітом наукової думки – на досягненнях анатомії, фізіології, в решті решт, психології. Проте зазначені питання, а з ними і питання регуляції механізмів моторних дій, удосконалення взагалі психомоторики виконавця, розвитку його психомоторних здібностей залишаються далекими від свого остаточного вирішення. Вони й до сьогодні не втрачають своєї актуальності і постають такими, що привертають до себе увагу дослідників (педагогів, методистів, музикантів-виконавців). Тому нинішнє звернення до цих питань є цілком виправданим, як виправданим виглядає і спроба висвітлення певного кола накопиченої наукової інформації (наукових знань).

На сьогоднішній день у науці вже сформувалося певне коло досліджень, присвячених розгляду тих чи інших аспектів великої проблеми психомоторики. Поряд із фізіологією у психології, в загальній та спеціальній педагогіці спостерігається поява ряду праць, що проливають світло на психомоторні процеси в розвитку людини (Є.М. Сурков, 1984; Б.Б. Коссов, 1989; Ю.О. Цагареллі, 1989; В.П. Озеров, 2002; Є.П. Ільїн, 2003; С.Д. Максименко, 2008; Л.С. Роговик, 2010) і доводять неодмінну присутність психомоторики у різноманітних проявах людської активності, в таких галузях діяльності людини, як навчання, праця, спорт, мистецтво.

На важливість і необхідність розвитку рухово-моторної сфери виконавців-музикантів, їх психомоторних здібностей неодноразово звертали увагу вчені та педагоги-музиканти (Ф. Бузоні, В. Гізекінг, Г.Р. Гінзбург, О.Б. Гольденвейзер, Й. Гофман, Г.М. Коган, К.А. Мартинсен, С.І. Савшинський, Г.М. Ципін, О.Ф. Шульпяков, А.П. Щапов та ін.).

У зв'язку з відсутністю в науці та широкій педагогічній практиці єдності в розумінні здібностей людини, неоднозначно розуміються і психомоторні здібності. Термін "психомоторні

здібності” широко застосовує у працях В.П. Озеров (90-ті роки), зміст цих здібностей в музичній діяльності, їх генезис і процеси формування набули розгляду у дослідженнях С.Г. Корляковой (2009 р.). На основі вивчення мнемічних психомоторних здібностей О.О. Талліна (2011 р.) розкриває структуру рухових дій і обґрунтовує умови запам'ятовування рухів.

У вивченні психомоторики і процесів розвитку психомоторних здібностей актуальними є теорії: координації та рівневої побудови рухів, сенсорних корекцій рухів (М.О. Бернштейн), розвитку здібностей як процесу системогенезу (В.Д. Шадріков).

Актуальною і достатньою мірою своєчасною в руслі дослідження психомоторних процесів могла б бути робота (не виключаючи, зрозуміло, й інші поглиблюючи пошуки), яка мала характер узагальнення вже наявних наукових наробок.

Мета статті полягає в уточненні й узагальненні кола понять, пов'язаних із функціонуванням рухомоторної системи людини; у з'ясуванні сутності рухових процесів, рівнів побудови певних рухів і механізмів їх регулювання, характеру реалізації психомоторних здібностей; у висвітленні особливостей прояву психомоторних дій та психомоторних здібностей у музичному інструментальному виконавстві.

У музичному інструментальному виконавстві впевненість рухів, як відомо, не менш важлива, ніж упевненість пам'яті. Широка педагогічна практика переконливо свідчить про те, що невпевненість рухів пальців та рук піаніста одразу відбивається на точності звуковидобування, яскравості звукової палітри та емоційному тонусі виконання. В цьому контексті важливим та доцільним виглядає зосередження уваги на удосконаленні психомоторики музиканта-виконавця й розвитку його психомоторних здібностей протягом усього часу навчання (від музичної школи до вищого освітнього закладу).

У процесі психомоторики всі форми психічного віддзеркалення за допомогою визначуваних ними рухів стають об'єктивною реальністю (тобто починають існувати поза свідомістю) [9, с. 71-72]. Зовнішній бік психомоторної дії завжди насичений внутрішнім психічним змістом.

Л.С. Роговик такі наступні сходинок програмування моторних дій:

1. Вирішується завдання, пов'язане із простором, часом та швидкістю рухів. Це смислові якості рухів, або вихідний механізм. Розв'язується завдання смислової частини побудови руху вищими відділами центральної нервової системи.

2. Відбувається визначення деталей рухів, встановлюється послідовність роботи відповідних груп м'язів. Це – програмуючий механізм, який покладається на нижчі відділи центральної нервової системи [9, с. 7-12].

Однією із складових психомоторики виступає “ідеомоторика” – (від грец. *idea* – вид, образ + *motor* – приводити в рух) – уявлення про реально виконуваний рух, яке веде до реального відтворення цієї дії. У структурі цього уявлення є не тільки перцептивні елементи – зорові і м'язові образи, – але й ефektorні у вигляді дуже слабкою м'язової іннервації, яка відповідає даному руховому завданню [7, с. 156].

Ідеомоторика – це форма психомоторики, у якій виконувани рухи безпосередньо і мимоволі викликані яскравим уявленням про їх виконання [8, с. 47]. У виконавських процесах використовуються такі види уявлень, як музично-слухове, зорове і дотиково-рухове. Їх узагальнення в сукупності з іншими психічними процесами (які також беруть участь у виконанні) обумовлюють створення музично-виконавського образу. “А в образі, – як зазначав психолог С.Д. Максименко, – будується наступна дія” [6, с. 437]. Це наочно відображено у схемі структури процесу ідеомоторики:

Уявлення – наочний образ предмета, відтворений з пам'яті в уяві з максимальною повнотою відображення конкретних ознак.

Відтворення – мнемічні процеси, актуалізація раніше сформованого психологічного змісту (думки, образи, почуття, рухи). Відтворення має вибірковий характер, обумовлений потребами, напрямом діяльності, актуальними переживаннями. При відтворенні зазвичай

відбувається суттєва перебудова сприйнятого, так, що початковий зміст втрачає низку другорядних деталей і набуває узагальнений характер, відповідний важливості справи.

Дія – процес взаємодії з яким-небудь предметом, у якому досягається певна, заздалегідь визначена, мета. Можуть бути виокремлені такі складові частини дії: прийняття рішення; реалізація; контроль та корекція.

Видатний учений Б. Теплов експериментально перевірів той факт, що уявлення будь-яких рухів завжди пов'язані зі слабкими скороченнями відповідних м'язів – зачатковими рухами [10, с. 175-176], які пізніше отримали назву ідеомоторних актів.

Ідеомоторні рухи можуть також виявлятися, якщо співати або грати на інструменті “подумки”. Це сприяє не тільки зміцненню в людини музичних уявлень, але й грає вирішальну роль для виразності виконання і підвищення його емоційного тону [1, с. 28-29].

Головна особливість ідеомоторних актів полягає в тому, що вони готують і налагоджують майбутній рух, забезпечують здійснення і регулюють процес його виконання [5, с. 431]. В період підготовки до рухів, завдяки ідеомоториці відбувається переналаштування нервової системи, що відбувається як на зміні збудливості моторного апарату, так і на функціональній мобілізації рухових одиниць м'язів, які згодом виллюються у розгорнуту психомоторну активність [5, с. 439].

Слід зазначити, що ще від народження організм кожної людини має певні психофізіологічні особливості, які забезпечують швидкість її рухово-моторних реакцій при виконанні будь-якої дії, у тому числі і при грі на музичному інструменті [11, с. 123]. Ці ж особливості визначають і величину та характерні риси рухових можливостей людини.

У фізіологічному аспекті психомоторики найчастіше розглядається саме сукупність рухових можливостей, яка традиційно визначається як рухова моторика. Існує концепція фізичних якостей як якісно особливих базових сторін моторики, кожне з них вимірюється властивою йому одиницею виміру. Таких параметрів визначено п'ять: сила, швидкість, витривалість, гнучкість, спритність. Нерідко фізичні якості ототожнюють з руховими. Терміном “рухові якості” позначають структурно особливі максимальні базові прояви моторності.

І.М. Сеченов довів, що практична діяльність, дієвість і активність психіки перебуває у зв'язку із психомоторикою. Психомоторика – це об'єктивізація всіх форм психічного відображення, які визначаються відповідними рухами [9, с. 3- 5].

У сучасному визначенні психомоторика розглядається як різновид психічно обумовлених рухів людини, які типологічно відрізняються залежно від будови тіла, основних духовних установок, віку, статі тощо.

Ураховуючи результати дослідження J.H. Jackson, M.O. Берштейн запропонував основні рівні побудови рухів. Серед них: стовбуро-спінальний (палеокінетичний) рівень; таламопаллідарний рівень (рівень синергії та штампів); пірамідно-стріарний рівень (рівень просторового поля); теменно-премоторний рівень (рівень дій); вищі кортикальні рівні, що регулюють складні символічні дії. Ведучий рівень ініціює рух та здійснює основні корекції, але під його керуванням в процесі побудови руху беруть участь і нижчі фонові рівні, які забезпечують технічні компоненти руху (тонус м'язів, підтримка пози тощо).

Положення теорії М.О. Берштейна зберігають і сьогодні свою евристичну цінність та виглядають правомірними і для розуміння процесу формування психомоторних виконавських навичок і взагалі виконавського досвіду музикантів. І це певною мірою підтверджує звернення до зазначених положень С.Г. Корлякової, розвиток їх нею на новому етапі і адаптацією до умов музичної інструментальної виконавства.

Дослідницею детально розглядається рівні керованості виконавських рухів з точки зору нейродинамічних процесів. Вона стверджує, що жодний виконавський рух музиканта, керований вищими рівнями, неможливий без фонові участі рубро-спінального рівня, що здійснює м'язово-силові і міжм'язові координації. Скутість, надмірна напруженість рухового апарату музиканта, швидка стомлюваність м'язів пов'язана з неточною корекцією рухів на

цьому рівні, що негативно позначається на якості всіх виконавських рухів. Якщо із перших етапів навчання гри на фортепіано учень не навчиться виробляти автоматичний контроль над м'язовими відчуттями і координацією, у нього можуть виникати затиснення то в одній, то в іншій частині піаністичного апарату. М'язова сила ігрового апарату нарощується у процесі систематичної роботи музиканта над вправами та музичними творами, але оптимальний результат можливий тільки тоді, коли робота окремих м'язів або м'язових груп буде скоординована в просторово-часових та динаміко-часових відносинах. Така взаємодія у рухах м'язів є міжм'язовою координацією.

У музично-виконавському процесі таламо-паллідарний рівень забезпечує потрібну якість рухових комбінацій і організовує рух у часі. При порушенні просторових координацій на цьому рівні буде ускладнена автоматизація рухів, можуть виникнути метроритмічні неточності у виконанні твору.

На пірамідно-стріальному рівні здійснюються сенсомоторні координації музиканта (слухо-моторна, візуально-моторна, тактильно-моторна). Зорово-моторна координація забезпечує точність і влучність просторових рухів, завдяки слухо-моторній і тактильно-моторній координації здійснюється контроль над якістю звуку – його точністю і забарвленням, а також виконання твору в певному темпі. На цьому рівні вперше формується архіважливий для музиканта міжаналізаторний слухо-руховий синтез. Пірамідно-стріальний рівень забезпечує швидкість, потужність, чистоту, тобто віртуозність гри музиканта, його пристосування до різних за якістю інструментів. Таким чином, в умовах, що змінюються, саме останній рівень відповідає за стабільність гри виконавця, яка може постраждати у разі порушення координацій. Коригування на цьому рівні можуть стосуватися вибору зручної аплікатури, методів раціональної організації роботи над точністю, вправністю гри.

На рівні смислових дій тім'яно-премоторному відбувається гра уживаних у виконавській практиці рухових формул. До завдання цього рівня “входить “перешифрувати” нотний запис у смислові ланцюги ігрових рухів, за допомогою яких передається співвідношення звуків по висоті, силі і часу”. Тут формуються і коригуються слухо-рухові уявлення.

У музично-виконавському процесі кортикальний рівень здійснює головне керівництво координаційним процесом рухів рук музиканта, а в піаністів – і рухів ніг, що маніпулюють педалями. Такий рівень відповідає за якість одержуваного звукового результату, що слугує показником рівня музично-художньої майстерності виконавця. На наш погляд, на цьому рівні за участю нижчих рівнів повністю здійснюється психомоторна координація. В свою чергу, автоматизованість і стійкість навичок, сформованих на всіх рівнях побудови руху, забезпечує психомоторну надійність музиканта. [4, с. 12-27].

Слід визнати, що певну ясність в розуміння процесів здійснення психомоторних дій, рухів привносить двоколова схема їх керування (регуляції, корекції), яка отримала в науковій літературі своє висвітлення.

Досліджуючи закономірності керування довільними рухами по замкнутому циклу: мозок – центробіжні нерви – м'язи – пропріорецептори – нерви (спрямовані до центру) – мозок, Л.В. Чхаїдзе запропонував розділити це коло на зовнішнє та внутрішнє. Зовнішнє коло включає прямий зв'язок (мозок – м'язи) і зовнішню дугу зворотного зв'язку із зоровим, слуховим, нюховим, дотиковим та іншими рецепторами, які мають смислове навантаження. Внутрішнє коло включає прямий зв'язок та внутрішню дугу зворотного зв'язку. Її пропріорецептори безпосередньо не пов'язані із свідомістю людини. І в зовнішньому, і у внутрішньому колах ділянка прямого зв'язку є спільною [9, с. 12].

Такий розподіл пояснює, яку роль обидва кола відіграють у керуванні моторними актами. Зовнішнє коло здійснює контроль за смисловою стороною дії, а внутрішнє коло – за руховими автоматизмами.

Основна функція внутрішнього кола полягає у забезпеченні доцільних рухів шляхом тривалого тренування, а основна функція зовнішнього кола полягає у виконанні смислового завдання дії, виявленні найтонших її деталей.

Зазначена двоколова система є, безумовно, актуальною і для розуміння механізмів протікання рухових актів та особливостей керування ними в такий специфічній сфері діяльності, як музичне інструментальне виконавство.

У складі психомоторики піаніста суттєвими елементами виглядають:

а) вихідне положення тіла, що має основоположне значення для вільного та розкутого інструментального виконання;

б) рухи руками, котрі є звичними (органічними) для позамузичної діяльності, але також використовуються у грі на музичному інструменті;

в) виконавські прийоми, що являють собою специфічні рухи, характерні тільки для музичної інструментальної діяльності (звуквидобування, виконання штрихів *legato*, *staccato*, *non legato*, а також пасажів, акордів, стрибків тощо);

г) комбінації виконавських прийомів, які покликані сприяти яскравому втіленню художньо-образного змісту музичного твору.

Знання ролі, яку відіграє психомоторика в засвоєнні музично-виконавської техніки, має для музиканта велике значення. Ніяка робота периферичного апарату не може відбутися без збудження відповідних рухових центрів. Рухи можуть бути свідомими (під контролем свідомості) і підсвідомими (рефлекторними). Крім того, можуть бути ще рухи типу рефлекторних, які можна назвати звичними, або автоматичними. Ці рухи спочатку мали всі ознаки свідомих. Із звичних рухів створюються професійні рухи, і, надалі, музично-виконавська техніка.

Кожний новий рух в опануванні музично-виконавської техніки спочатку засвоюється під контролем свідомості і потім поступово автоматизується. Цю роботу можна характеризувати так: кожний новий рух виконується під контролем свідомості з постійною тенденцією до подальшої його автоматизації.

Про взаємодію рухових центрів і периферичного апарату можна зазначити, що:

1. Будь-який повільний рух, що робиться під контролем уваги, впливає максимально на відповідні рухові центри і змінює їх дію (покрощує або погіршує, в залежності від того, фізіологічно правильно чи неправильно виконувався рух). Під правильними рухами слід розуміти такі, при яких у будь-який момент працюють стільки м'язів і витрачається стільки енергії, скільки необхідно для досягнення певної мети. При повільному русі свідомість знаходиться в диференційованому стані, і людина може спостерігати всі деталі руху. Тому повільний рух легше виконувати правильно, і при такому русі можлива діяльність рухових центрів в бажаному напрямку.

Звідси очевидним стає твердження про те, що повний вплив периферичного апарату на відповідні рухові центри може відбуватися тільки тоді, коли рух виконується повільно і під контролем свідомості.

2. Повний вплив рухових центрів на периферичний апарат відбувається в тому випадку, коли даний рух виконується автоматично, без участі свідомості.

При вихованні професійних рухів дуже важливо зробити правильний перехід від повільних свідомих до автоматичних рухів. Для цього необхідно застосувати особливий прийом прискорення та уповільнення руху (чим швидше виконується рух, тим амплітуда його і докладання нервово-м'язових зусиль стає менше і навпаки).

3. Кожен повільний рух, що виконується під контролем свідомості, коли прискорюється переходить в автоматичний і навпаки.

Музичне інструментальне виконавство спирається на всі спеціалізовані складові системи психомоторики: сенсомоторні процеси, ідеомоторику та довільні моторні процеси – дії.

Сенсомоторні реакції – основна підструктура психомоторики. Зазначимо, що сенсомоторика ще не являє собою дію, це – реагування людини на впливи, які надходять до неї

ззовні. Тому, відповідно до наявних впливів і відбувається реагування по таким параметрам як швидкість, точність і доцільність [5, с. 431].

Засвоєння гармонійних рухів, завдяки яким витрачається найменша з усіх можливих варіантів кількість енергії, є актуальною проблемою музичного виконавства. За допомогою органів відчуттів (сенсомоторних систем) людина здатна сенсорно – у формі почувань розпізнати оптимальну рухову дію [5, с. 404].

У цьому випадку використання для особистих потреб досвіду інших неможливе. Цей складний шлях кожна особистість повинна пройти самотужки: користуючись методом проб і помилок; експериментуючи з фізичними властивостями рухів; іноді проявляючи певну спритність, щоб знайти “..спосіб розв’язання моторної задачі почуттям “найменшого опору” дії”; здійснити сенсорні корекції рухів, які відбуваються у незвичних умовах і непередбачених ситуаціях, а також щоб на основі наявної майстерності зуміти перевчитися або створити нову форму рухів [5, с. 405-407].

Сенсорні відчуття підказують виконавцеві усі ті прийоми, які допоможуть йому згодом найбільш правдиво втілити задум композитора. Мати “чуття клавіатури”, визначити глибину натискання і силу удару (туше), міру і дозування рухів піаністу допомагає м’язове відчуття [2, с. 23].

У контексті розглядання комплексу питань, пов’язаних із психомоторикою людини, її руховомоторними можливостями та психомоторними здібностями, на особливу увагу заслуговують погляди видатних особистостей, з діяльністю яких пов’язана поява двох провідних напрямів у теорії піанізму. Напрями ці склалися у перші десятиріччя ХХ століття.

Перший із них отримав найменування анатомо-фізіологічного напрямку, або анатомо-фізіологічної школи фортепіанної гри, завдяки тому що всю увагу його творців було спрямовано на розробку рухів піаніста на основі даних анатомії та фізіології. Факт появи напрямку пов’язують із ім’ям німецького педагога, піаніста, диригента і композитора Людвіга Дешпе (1828-1890). Він запропонував нову для свого часу систему формування піаністичних дій, яка ґрунтувалась на відчутті свободи рухів і гри всією рукою (від плечового поясу, передпліччя і до кисті).

Паралельно з анатомо-фізіологічним склався і інший напрям у теорії піанізму, засновниками якого були відомі музиканти-виконавці Йосип Гофман (1876-1957) і Ферруччо Бузоні (1866-1924). Головна відмінність цієї школи від анатомо-фізіологічного напрямку виявилась у відмові від ідеї розробки будь-яких універсальних і фізіологічно виправданих ігрових прийомів без урахування конкретики виконавських завдань, пов’язаних з образним змістом та стилістикою того чи іншого музичного твору, індивідуальністю виконавця, його художніх уявлень та схильності. У полі зору перебувала вже не фізична, а психічна сторона гри, те, що Й. Гофман назвав “розумовою технікою”, тобто здатність аналізувати художні та технічні завдання і втілювати їх у музичному виконанні.

На цьому ґрунті великі митці – творці нового напрямку в теорії піанізму – побудували своє вчення про засади фортепіанної гри, кожен відповідно до особистих переконань та поглядів на вирішення питань звукової палітри фортепіано та музичної інтерпретації.

Говорячи про перспективність того чи іншого підходу до пояснення механізмів моторних дій, процесів формування й розвитку технічних прийомів та навичок, представники цього напрямку допускали певну орієнтацію на природні технічні задатки піаніста, на його музично-виконавські здібності. Однак спеціального всебічного розгляду ці задатки й здібності не отримували. Між тим, можна констатувати, що сьогодні в науковій літературі та музичній інструментально-виконавській практиці вже мають місце усталені уявлення про природу здібностей (і, зокрема, здібностей психомоторних) та шляхи їх розвитку. І в контексті цього, з опорою на дослідження С.Г. Корлякової (1996), цілком виправданим сприймається розгляд генезису психомоторних здібностей, генезису – як процесу розвитку біологічного і соціального чинників.

Психомоторні здібності музиканта-виконавця є загальні психомоторні здібності, які набули рис оперативності під впливом вимог психомоторної музично-виконавської діяльності.

Вони реалізуються у виконавській техніці музиканта, є динамічним компонентом музично-виконавських здібностей. Здатність музиканта до швидкої й виразної гри залежить від психофізіологічних особливостей виконавця, рівня розвитку загальних психомоторних здібностей. Таким чином, функціонування психомоторних виконавських здібностей музикантів забезпечується загальним психомоторним розвитком індивіда та особливостями його нейродинаміки де суттєву роль відіграє здатність до регуляції власних рухів.

Нейродинаміка лежить в основі будь-яких, у тому числі і психомоторних, здібностей музиканта. Діагностика нейродинаміки важлива для здійснення індивідуального підходу та формування індивідуального стилю діяльності. Так, у дослідженні Ю.О. Цагареллі доведено, що особливості формування виконавської техніки обумовлені рухливістю нервової системи музиканта. Нейродинамічною основою емоційності та ряду здібностей, що утворюють структуру музикальності, є лабільність нервової системи. У формуванні надійності музиканта в концертному виступі істотну роль відіграє сила-слабкість нервових процесів. На створення виконавцем інтерпретації музичного твору, сценічну поведінку музиканта (артистизм) великий вплив має баланс нервових процесів. Дані обставини зумовили вибір діагностичних методик: дослідження сили-слабкості нервової системи (теппінг-тест Є.П. Ільїна), рухливості-інертності, балансу нервових процесів (кінематометрична методика Є.П. Ільїна), лабільності нервових процесів (метод реєстрації критичної частоти світлового мигтіння), які здійснювалися на приладі для системної діагностики людини "Активациометр" (винахідник – Ю.О. Цагареллі).

В ієрархічній структурі психомоторних здібностей музикантів у зв'язку з накопиченням музично-виконавського досвіду й ускладненням музично-виконавської діяльності відбуваються зміни. Досягнувши певної порогової величини, кількісне накопичення психомоторних навичок призводить до якісної перебудови структури психомоторних здібностей. На кожному більш високому рівні освіти збільшується кількість взаємозв'язків загальної психомоторики з психомоторними виконавськими здібностями. Отримані результати привели нас до визнання того, що для досягнення цілі більш ефективного формування психомоторних здібностей музикантів необхідно використовувати в процесі роботи резервні можливості їх загального психомоторного розвитку. При цьому поєднувати розвиток загальних психомоторних здібностей з розвитком психомоторних виконавських здібностей [4, с. 9-15].

Вище зазначене надає змогу стверджувати, що:

1. До складу психомоторики піаніста входять: а) вихідне положення тіла, що має основоположне значення для вільного та розкутого інструментального виконання; б) рухи руками, котрі є звичними (органічними) для позамузичної діяльності, але також використовуються у грі на музичному інструменті; в) виконавські прийоми, що являють собою специфічні рухи, характерні тільки для музичної інструментальної діяльності (звуковидобування, виконання штрихів *legato*, *staccato*, *non legato*, а також пасажів, акордів, стрибків тощо); г) комбінації виконавських прийомів, які покликані сприяти яскравому втіленню художньо-образного змісту музичного твору.

2. Психомоторні здібності музиканта-виконавця є загальні психомоторні здібності, які набули рис оперативності під впливом вимог психомоторної музично-виконавської діяльності. Вони реалізуються у виконавській техніці музиканта, є динамічним компонентом музично-виконавських здібностей.

3. Музичне виконавство спирається на всі спеціалізовані складові системи психомоторики: сенсомоторні процеси, ідеомоторику та довільні моторні процеси – дії.

4. Психомоторна надійність музикантів у виконавській діяльності залежить: від сили-слабкості нервової системи; від величини лабільності нервових процесів у початковий період навчання; від стійкості лабільності нервової системи в середній та завершальний період навчання в спеціальних навчальних закладах; від рухливості процесу збудження в завершальний період професійного навчання; від рівня загальної психомоторної надійності за параметрами "психоемоційна стійкість", "стабільність в фоновій ситуації".

Аналіз результатів дослідження психомоторної надійності піаністів дозволив зробити і висновок про те, що повноцінна реалізація музично-виконавських завдань забезпечується не тільки високим рівнем сформованості спеціальних психомоторних навичок виконавця, але й особливостями його нейродинаміки, високим рівнем його загальної психомоторної надійності.

Припускаємо, що подальші дослідження у руслі нашої проблематики (як одному з багатьох можливих на сьогодні напрямів) можуть бути спрямовані на поглиблене вивчення механізмів перебігу ідеомоторних процесів та окремих актів у музичному інструментальному виконавстві, на розробку певних кроків та методики загалом зі стимулювання активності й результативності ідеомоторної діяльності піаніста (як на етапі ознайомлення з музичним твором, так і в період його остаточного засвоєння) з урахуванням вікових можливостей піаніста, рівня розвитку загальних музичних та суто психомоторних здібностей.

Список використаних джерел

1. Білоус В.П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: Автореф. дис. канд. мистецтв: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2005. – 20 с.
2. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста /А.В. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 138 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови /Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – Київ : Ірпінь ВТФ “Перун”, 2004. – 1440 с.
4. Корлякова С. Г. Генезис формирования психомоторных способностей музыкантов. – Автореф. дисс. на соискание ученой степени д-ра психологических наук. 19.00.07 “Педагогическая психология” / Корлякова Светлана Георгиевна – М. : МПГУ, 2009. – 39 с.
5. Максименко С.Д. Загальна психологія : [підручник] / С.Д. Максименко. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 704 с.
6. Мастерство музыканта-исполнителя. Вып.1. Всесоюзное издательство советский композитор. – Москва, 1972.
7. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с
8. Подласый И.П. Педагогика: [новый курс: учеб. для студ. высш. учеб. заведений]: В 2 кн. / И.П. Подласый – М. : Гуманит. Изд. центр ВЛАДОС, 2002. – Кн. 1: Общие основы. Процесс обучения. –2002. – 576 с.
9. Психологічний довідник учителя: В 4 книгах / [упоряд.: В. Андрієвська /наук. ред. С.Максименка]. – Київ : Главник, 2005. – 96 с. – Книга 6. – 2005. – (серія “Психол. інструментарій”)
10. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. // Избр. труды: В 2-х т. / Б.М. Теплов. – М. : Педагогика, 1985. – Т. I. – С. 42-222.
11. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: [учеб. пособие для студентов пед. ин-тов]. / Г.М. Цыпин – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.
12. Berman V. Notes from the Pianist's Bench. – Yale: Hilles Publication Funds of Yale University, 2000. – 223 p.

The article deals with the issues related to the motor aspect of musical instrumental performance; the essence of motor processes, the levels of construction of certain movements and mechanisms of their regulation, the nature of the realization of psychomotor abilities is clarified. The definitions of such concepts as psychomotor, ideomotor, psychomotor abilities and psychomotor abilities of a performing musician, which are common psychomotor abilities that have acquired the features of efficiency under the influence of the requirements of psychomotor performing music are defined and implemented in the performing technique of a musician. In addition, the Ideomotor process is considered as a form of psychomotor

activity in which the movements are performed directly and unwittingly caused by a vivid idea of their implementation, and its important structural elements, such as representation, reproduction, action. Based on the study of scientific primary sources and the existing music performance practice, an analysis of the essence of motor actions, movements, levels of their programming, hierarchy and polyfunctionality of construction, regulation, as well as a two-circuit scheme of their control is carried out. Attention is paid to the content and ideological orientation of the main directions in the theory of pianism: the anatomical and physiological school of piano playing, where the attention of its creators is aimed at developing pianist movements based on anatomy and physiology qualities; and another direction, the idea of which is to abandon the development of any universal and physiologically justified gaming techniques without taking into account the specifics of performing tasks related to the figurative content and style of a particular musical work, the individuality of the performer and his artistic representations. A list of the essential elements of the pianist's psychomotoric is provided.

Key words: psychomotorics, sensorimotor processes, ideomotorics, sensory sensations, neurodynamics, psychomotor abilities.

УДК 378.016:74

DOI: 10.32626/2309-9763.2018–25.–2.98-103

Юлія Соловійова
Yuliia Soloviova

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВИХОВАТЕЛІВ ДО ВИКОРИСТАННЯ ОПТИМАЛЬНОГО СТИЛЮ ПЕДАГОГІЧНОГО СПІЛКУВАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ ДИСЦИПЛІН ОБРАЗОТВОРЧОГО ЦИКЛУ

PREPARATION OF FUTURE EDUCATORS FOR USING THE OPTIMAL STYLE OF EDUCATIONAL COMMUNICATION AT THE LESSONS OF VISUAL ARTS DISCIPLINES

У статті розглядається підготовка майбутніх вихователів до використання оптимального стилю педагогічного спілкування на заняттях з дисциплін образотворчого циклу. Розглядається діалогічне спілкування як вид професійного спілкування, що відповідає критеріям діалогу. Обґрунтовується роль дисциплін образотворчого циклу в процесі суб'єкт-суб'єктної взаємодії педагога та дітей.

Ключові слова: майбутні вихователі, стиль педагогічного спілкування, суб'єкт-суб'єктний принцип взаємодії, дисципліни образотворчого циклу.

Професійна діяльність вихователя неможлива без оволодіння навичками педагогічного спілкування, що забезпечує передачу культурних надбань, допомагає у засвоєнні знань, сприяє формуванню ціннісних орієнтацій. Її ефективність багато в чому залежить від раціонального вибору стилю педагогічного спілкування.

Педагогічне спілкування ґрунтується на комунікативній взаємодії педагога з дітьми, батьками, колегами, воно спрямоване на встановлення сприятливого психологічного мікроклімату, оптимізацію власної діяльності, міжособистісних стосунків. Для цього педагогові потрібно уміти максимально оперативну і правильно орієнтуватися в умовах спілкування, що постійно змінюються, знаходити відповідні комунікативні засоби, які відповідали б його індивідуальності, обставинам спілкування, ціннісним орієнтаціям та індивідуальним особливостям дитини. Справжній педагог повинен постійно відчувати і підтримувати зворотній зв'язок у спілкуванні. Для вихователя дитячого садка всі ці вимоги є особливо актуальними, оскільки саме він закладає основи особистості дитини, її поведінки, подальших учинків, формує характер та систему поглядів.