

7. *Медушевский В.В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
8. *Моль А.* Социодинамика культуры / Предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 2-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2005. – 416 с.
9. *Почепцов Г.Г.* Семиотика. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2002. – 432 с.
10. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений. Том 17. Письма 1845-1846 гг. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1965. – 623 с.
11. *Фарбитейн А.А.* Музыкальная эстетика и семиотика // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Составитель и редактор М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – С. 75-89.
12. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000. – 320 с.

УДК: 378.14;7

Пастур І.В.

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МОВИ МИСТЕЦТВА ІЗ ЗАКОНОМІРНОСТЯМИ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ

В статтє рассматриваеться взаємосв'язь язька изобразительного искусства с закономерностями деятельности личности как фактор творческого формирования специалиста.

Ключевые слова: *топонома, модус, код, художественный образ.*

В епоху розквіту медіакультури, комп'ютеризації кожна особистість відокремлюється, розвивається сама по собі, як би поза суспільством. Тому актуалізується проблема комунікації, пошуку оптимальних шляхів до збагнення ідеалу гармонії спілкування, особливо засобами мистецтва.

Тенденція зближення гуманітарних наук і мистецтва сьогодні повинна принести значну користь як художникам, мистецтвознавцям, музикантам, так і педагогам-психологам. Саме тому вивченням, виявленням єдиної знакової системи більшості візуальних і мовних комунікативних процесів займається фізіологія й психологія, соціологія й лінгвістика, інформатика й мистецтвознавство, художня педагогіка й математика. Такі дослідження націлені на організацію художньо-творчого простору, упорядкування руху, створення гармонії, образу в душі людини, що дозволяє не тільки діагностувати, але й придбати діючий засіб оздоровлення його психіки, духовної наповненості особистості.

Аналіз нормативного навчального процесу у вищих педагогічних закладах освіти дозволяє окреслити суперечності між цілісністю професійно-особистісного становлення вчителя образотворчого мистецтва (ОТМ) і недостатньою розробленістю системи педагогічного управління цим процесом, між теоретично декларованою метою формування професіонала і збереженням предметноцентрованої моделі професійної освіти на практиці, між орієнтацією гуманітарного університету на фундаментальне загальнокультурне знання і нереалізованістю його у професійно-педагогічній діяльності майбутніх фахівців. Ці недоліки відмічають такі відомі викладачі вищої школи як Л.Арчажнікова, Л.Велитченко, О.Савченко, Л.Коваль, Н.Кічук, Л.Міщик, Г.Падалка, О.Рудницька та інші. Виявлення вищеозначених суперечностей актуалізує мету нашого дослідження, проблему теоретичного і методичного забезпечення художньої освіти студентів, формування готовності до аналізу творів мистецтва, виявлення взаємозв'язку мови мистецтва з закономірностями діяльності людини.

Здатність до інтерпретації творів мистецтва досліджується вченими (М.Бахтін, Б.Неменський, М.Мамардашвілі, В.Орлов, А.П'ятигорський, Г.Тарасенко, О.Шевнюк, В.Щербіна, О.Щолокова, Б.Юсов, Н.Яковлева та ін.) як неодмінна умова духовного удосконалення особистості, морального та естетичного зростання.

Результативність змістовних та динамічних характеристик процесу інтерпретації смислів обумовлюється готовністю особистості до здійснення власне комунікативної фази спілкування з творами культури. Формування зазначеної готовності відбувається на етапі методичного забезпечення комунікативного компоненту культурологічної освіти майбутнього вчителя ОТМ, який передбачає впровадження герменевтичного підходу до інтерпретації творів мистецтва [1].

Сьогодні краса і гармонія стали найважливішими категоріями пізнання, певною мірою навіть його метою, тому що в кінцевому підсумку художник шукає істину у красі, а вчений – красу в істині. Людина взагалі воліє порядок – безладдю, простоту – складності, визначеність – невизначеності. Очевидно, в цьому виявляється сутність самого життя, як феномену природи – впорядкування

безладу (хаосу). Уміння розуміти закладену креативну інформацію, читати невербально просторову мову повинне починатися з вивчення не тільки художньо-виразних засобів образотворчого мистецтва, але й закономірностей діяльності людини. Гносеологічна концепція мистецтва передбачає не тільки пізнання і відображення навколишньої дійсності, а й науку, що вивчає теоретичні положення художньої творчості. Тому головною метою статті є дослідження процесу становлення фахівця у візуальному мистецтві.

Теорія візуального мистецтва базується на наукових засадах, на знанні філософії, математики (вчення про перспективу, композицію), фізики (знання законів оптики і кольорознавства, технології живопису), фізіології зору і психології (вивчення специфіки творчого мислення: питань сприйняття і оцінки художніх творів, відчуття, пам'яті, уяви, інтуїції і т.д.), пластичної анатомії, вчення про пропорції і інших наук. «...Різноманіття наукових підходів до вивчення мистецтва не лише виправдане, але необхідне, однак плідність його комплексного дослідження обумовлюється не самою множинністю пізнавальних кутів зору, але і їх координованістю, узгодженістю, взаємним співвідношенням як виразом теоретично обґрунтованого «поділу праці» між усіма науками, що вивчають мистецтво. А цей поділ праці детермінується будовою об'єкта, який спільно спостерігається ними, що може бути виявлено лише при його цілісному розгляді...» [2, с.51-52]. Те, що психолог або соціолог виділяє в художньому творі в якості свого особливого предмета, мистецтвознавець покликаний розглядати як один з аспектів художнього цілого [3, с.8], а художник як теоретичне положення пізнання і зображення навколишньої дійсності.

Існує безліч мов, наприклад таких, як запис фізико-математичних формул, нотна грамота, спортивні жести судді, глухонімих і т.п. Для нас особливий інтерес представляє безсловесна мова пози, жести, погляду в просторовій композиції мальовничого полотна, а також принципове розходження позамовного спілкування з нашою усною й писемною мовою. З'ясувалося, що позамовне спілкування «містить значно більше інформації в порівнянні з вербальним» [4, с.8]. Проблема інтерпретації руху погляду, рук, положення корпусу співрозмовника, продиктованих емоційним станом особистості, відкриває великий простір в області акторської діяльності та художньої педагогіки. Такі рухи часто словами передати неможливо, але при цьому вони стають знаком зображеного, котрий однаково зрозумілий всім людям.

Згадаємо, що перша сигнальна система заснована на сигналах, що інформують про зміни у внутрішньому і зовнішньому навколишньому середовищі. Вона викликає відповідну реакцію живої істоти, забезпечує багато форм поведінки у тварин (полове, харчове і т.п.). Людина ж, на відміну від тварини, володіє ще й другою сигнальною системою. По цьому інформаційному каналі передаються сигнали, відповідні «сигналам сигналів» (І.Павлов). Через другу сигнальну систему реалізується здатність людини замінити реальні об'єкти, явища й події знаком і при цьому реагувати на них так само, як на самі об'єкти та явища.

У процесі пізнання природи людина відкривала для себе все нові й нові принципи організації світу – ритм, симетрію, пропорції, контраст та ін. Цими принципами вона керувалася – спочатку несвідомо, потім усвідомлено, – перетворюючи навколишній світ, будуючи штучне середовище перебування. Природні й створені людиною об'єкти дійсності породили в її свідомості стійкі образи, супроводжувані певними емоціями. При сприйнятті складних пластичних форм найлегше виділяється те, що наближене до простої геометричної фігури. Символічні асоціативні значення геометричних фігур, ліній ураховуються у всіх видах діяльності, пов'язаних зі створенням візуальних форм. Вертикаль при відсутності членувань сприймається як щось непорівнянне, нескінченне, легке, спрямоване вгору, а якщо вона має стовщення в нижній частині або стоїть на горизонтальній підставі – як щось більш стійке. Горизонталь асоціюється з надійністю, стабільністю, рухом, розвитком. Діагональ символізує динаміку. Відповідно композиція, побудована на чітких горизонталях і вертикалях, тяжіє до стійкості, статичності, урочистості, а композиція, що базується на діагоналях, – до руху, мінливості, нестабільності. Горизонтальна композиція буде виглядати більш ґрунтовною, вагомою, ніж вертикальна. Справедливість цього твердження у великому ступені залежить і від співвідношення сторін прямокутників, і від розміщення матеріалу усередині них.

Об'єктивно безформна пляма, крапки, поміщені в штучно обмежений простір (рама картини, аркуш малюнка й т.п.) виявились тим самим у межах топономних координат, що починають сприйматися як щось значиме. Топонома – елементарно значима частина візуальної невербальної мови [4, с.20], яка досліджується О.Бродецьким як кінцевий пункт знакового направлення руху в психологічному просторі. Коли поет вимовляє слово «розмір» і «рима», а у двох навіть випадкових звуках ми чуємо мелодію, то живописець говорить про ритм і пропорцію, про рівновагу й образ у композиції. У зв'язку з цим необхідна система, що тісно пов'язана з еволюцією психіки від народження до дорослішання кожної людини й протягом всієї історії людства. Позамовне

просторове спілкування завжди є видом колективної діяльності, що проходить при повному гармонійному взаєморозумінні й взаємодії [4].

С.Ейзенштейн відзначав, що в наших предків була стадія розвитку, на якій думка й безпосередня дія єдині. Обмеження меж діяльності людини представляє певний психологічний простір, що, наприклад, у сфері образотворчого мистецтва – це рама картини, декоративно прикрашена стіна будинку і т.п. Перетворити звичайний простір у художнє явище можливо, якщо вмовитися про його існування, позначити границі. Наприклад, формат, форма периметра психологічного простору вказує на те, як співвідноситься суб'єктний простір з об'єктним. Відзначимо дві форми периметра, дві основні його модальності: коло й прямокутник. Коло особливо розповсюджене в культурі кочівників. Це й щит, шабля, лук, і житло – юрта, предмети домашнього побуту – ковдра, подушки, меблі. Прямокутник же – основна улюблена форма плугатарів, які землю обробляють по прямих лініях, хату будують прямокутною, домашнє начиння, особливо меблі, має ту ж форму. Багатокутник – це образ, що прагне до кола, де кількість кутів відбиває плавний перехід прямокутної модальності в круглу. Трикутник дуже рідко використовується як зримий обрис периметра психологічного простору й найчастіше служить структурою побудови, організації схеми зображення. Отже, геометрична форма відбиває характер колективної діяльності, відношення народу до навколишнього світу. Прямокутник визначає спосіб життя, статичність осілих племен, а коло – експресивність, динамічність кочівників.

Безумовно, якщо певна дія проходить у межах художнього простору, то ми можемо визначити організаційні координати, які здобувають творче значення, стають знаками. Будь-який білий аркуш або полотно, намазане фарбою, є одночасно й художнім твором, що містить інформацію. Амплітуда руху визначає емоційну насиченість, потужність знаку. Чим більше відстань між тими самими топономами, тобто зі збільшенням периметра, тим вище й емоційна насиченість візуального добутку. Максимальна сфера діяльності людини визначається за висотою піднятих рук – вертикаль, за довжиною витягнутих уперед рук – сагіталь і за шириною розставлених рук – горизонталь. Такі рухи визначають масштабну модальність позамовного висловлення. Це чітко проявляється, якщо зрівняти між собою картину та її репродукцію. Для великих розмірів необхідно більше часу на сприйняття мальовничого полотна. Таким чином, розмір рами картини також позначає силу психологічного впливу.

Вивчаючи психологічну вертикаль, ми знайомимося з поняттями «верх» і «низ». Маленькій дитині зверху надходить угамування голоду, голос матері, допомога, світло. З низом у неї пов'язане все погане, дискомфорт, боротьба із земним тяжінням, безпорадністю. Гнітюча кількість моментів взаємодії зовнішнього миру з дитиною – вертикальна... Перше самостійне переміщення поповзом..., раптом – несподіваний політ вгору на руках дорослого. Так приходить знання того, що якщо раніше зверху розташовувалися допомога й їжа..., то тепер там – влада, що увібрала в собі все. До цього часу дитина вже засвоїла, що дискомфорт (темрява й ускладнений подих при лежанні на животі, мокрі пелюшки й т.п.) – це низ, а комфорт – це верх. Тепер же йому доводиться переконатися в тому, що місце, з якого приходить благо, й є сила, що управляє нею [4, с.29]. Вищевикладене підтверджує роль вертикалі протягом всього життя, тому що найбільш актуальними для людини на зорі цивілізації й зараз залишаються вертикаль і горизонталь.

У дитячому образотворчому мистецтві відсутність перспективи пояснюється саме системою верх-низ, бажанням дитини передати свої уявлення про вертикальну відповідність об'єктів. Якщо з віддаленням предмета зменшити його розмір зображення за законом перспективи, то порушиться вся система вертикальних зв'язків. Разом з тим, дитина, яка дорослішає, здатна у своїй творчості передати відносини дорослих у масштабі: батька й матері, батька й дітей, чоловіка (верх) і жінки (низ). Турбота про дитину, особливо ту, що хворіє, бажання догодити партнерові по бізнесу або начальникові, віра у вищу силу веде до прибудови «знизу». Результатом цього виявляється неправильне уявлення про себе, що веде до «культу дитини, малого або великого вождя». І навпаки, людина скромна, залежна, особливо низького росту, в певних ситуаціях буде прагнути пристосовуватися «згори» для впливу на вищестоячих. Згадаємо видатних полководців Суворова, Наполеона, Кутузова або відомих політичних діячів Сталіна, Леніна, Кірова, Хрушова, Калініна та ін. Перехід зі світу дитячих уявлень про психологічний простір у дорослий світ наочно представлений в канонічній пропорції, починаючи від образотворчого мистецтва древніх єгиптян. Все це говорить про збереження багатовікових традицій у світогляді людей.

Яскравим прикладом «побудови знизу» може служити фігура Сікста в Сікстинській мадонні Рафаеля. У російському жанровому й історичному живописі ХІ століття зразків «побудов» найрізноманітнішого характеру безліч. Яскраві приклади «побудов знизу»: Юшанов – «Проводи начальника», Федотов – «Розбірлива наречена»; «побудов зверху»: Федотов – «Свіжий кавалер»,

Перов – «Приїзд гувернантки в купецький будинок», Рєпін – «Відмова від сповіді», Ге – «Що є істина?» (фігура Пілата), Суриков – «Ранок стрілецької страти» (фігура Петра)... [4, с.47].

У характері «прибудови» знаходять своє відбиття внутрішній світ людини – і його минулий життєвий досвід, і те, як він сприймає й оцінює наявні навколишні його обставини. Побудова «знизу» є прибудова знизу, між іншим, і в буквальному значенні слова – щоб піймати погляд партнера, щоб бачити його очі, зручніше дивитися на партнера трохи знизу нагору. Таким чином, побудова «знизу» пов'язана з мускульною тенденцією «бути нижче» партнера» [5]. Крім прибудов «зверху» і «знизу» варто виділити й конструктивну систему «нарівні», що характеризується відповідно м'язовою звільненістю, або навіть – розхитаністю, недбалістю. Важливо відзначити, що в малюнках на античних вазах «побудови» більш вільні, незалежні, у них більше людської чинності в порівнянні з рабовласницьким суспільством «азіатського типу».

При сприйнятті часу цікаво розглянути передачу художником минулого зображених героїв. Велику роль у цьому грає тло. Тло, тло – це минуле, уже пройдена частина шляху й, в той же час, галузь нашої незахищеності, тому що всі таємні й гріховні таємниці в минулому. В образотворчому мистецтві тло – це зображення навколишнього середовища героїв. Він передає образ їхнього минулого, усього пережитого, що дозволяє довідатися про них набагато більше. Рух уперед – майбутнє, те що має бути; назад або відсутність руху – відсторонність, неприступність. Тіло людини, яке розташоване вертикально й повернено до нас у фас, ставиться як би знаком зустрічі, приходу, а зі спини – навпаки, прощання, відходу. І нарешті, асиметрія фігури, розташованої в профіль, означає рух «повз» – немає ні зустрічі, ні розлуки. Безумовно, коло асоціацій даного психологічного простору наведеним перерахуванням не обмежується.

У внутрішньому просторі кожного з нас існує деякий набір топоном – стереотипних асоціацій, пов'язаних з поняттями «право» і «ліво», які у свою чергу об'єднані тим, що можна назвати «горизонтальною нашої підсвідомості...». Горизонтальні топоними формуються в останню чергу після вертикальних і сагітальних як у міру еволюції кожної дитини з початком його просторово-аналітичної діяльності, так і всього людства [4, с.94]. Починаючи з періоду початкового оволодіння топонімічним простором, напрямок руху людини, абстрагований від конкретної потреби, здобуває статус знаку. Таким чином, рух до конкретного об'єкта стає знаковим, а своє значення рух здобуває тільки в контексті конкретної ситуації й місця розташування того, хто цей рух робить. При цьому напрямок руху виконує роль вказівки на ту або іншу топоному. На відміну від дітей, у дорослих переміщення, тобто ступінь розгорнення знакового руху залежить від здатності «тримати себе в руках», від емоційного стану. У зв'язку з цим точні висловлення С.Волконського: «Пристрасть розв'язує мускули; думка скорочує мускули... Поки розум володіє вами, ви будете тільки «стримуватися»..., як тільки розум поступається, – так настає раптовий порив рухів... Порушення, пристрасть, розгортають рух. Думка, роздум – згортають» [6]. На наш погляд, істотним у процесі руху є також саме здоров'я, природні особливості особистості.

Як бачимо, в якості універсальної естетичної норми, що регулює творчий процес, виступає розум. Він визначає спосіб співвіднесення і характер адекватності ідеї та форми у творі мистецтва. Ця відповідність конкретизується в понятті модусу, що означає певний порядок, або, якщо можна так висловитися, певну комбінацію образотворчих засобів. Використання того чи іншого модусу направлено на порушення певного афекту у сприйманні, тобто пов'язане зі свідомим впливом на психіку глядача для приведення її у відповідність з духом втілюваної ідеї. Комплекс відчуттів в такій ситуації сприйняття виступає як художній образ. Отже, ми бачимо нерозривну функціональну єдність трьох складових: ідея, яка втілюється, її структура зображення і «програма» сприйняття. Вивчення взаємодії даної єдності, національної ідеї, психології української символіки в образотворчому мистецтві стає сьогодні першочерговим завданням науки і мистецтва.

У зв'язку з вищевикладеним для вирішення завдань дослідження важливі не стільки елементи зображення, наскільки характер їхнього зв'язку, спосіб їх співвіднесення, тобто порядок зображення (модус). Композиційний код виступає як основа інтерпретації художнього твору.

Ми рідко замислюємося над природою своїх смаків, почуттів, симпатій і антипатій, не ставимо перед собою мету вивчити причини даного феномена, визначивши тим самим стратегію свого життя. Разом з тим, наука «доросла» до витоків розуміння таємниць образотворчого мистецтва.

Література

1. **Шевнюк О.Л.** Культурологічна освіта майбутнього вчителя: теорія і практика: Монографія. – Київ, НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2003. – 232 с.
2. **Каган М.С.** Системный подход к композиционному изучению искусства. – В кн.: Методологические проблемы современного искусствознания. – Л., 1980. – Вып.3. – С.45.

3. *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. – Л.: Искусство, 1986. – 199с.
4. *Бродецкий А.Я.* Внеречевое общение в жизни и в искусстве: Азбука молчания: Учеб. Пособие для творческих учеб. заведений, фак. педагогики и психологии: М.: 2000. – 192с.
5. *Ершов П.М.* Технология актёрского искусства. – М., 1992.
6. *Волконский С. М.* Выразительный человек. – СПб., 1913.

УДК 378.013+780.7+781.36

Мэн Мэн

ОСОБЕННОСТИ И ОСНОВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Підбирання по слуху та імпровізація в останні роки стали частиною формуючої концепції сучасної професійної музичної освіти. Однак існує безліч питань, пов'язаних як з методикою викладання, так і з визначенням конкретних умінь і навичок у цій царині. У статті розглядаються відмітні риси імпровізації від інших видів творчої музичної діяльності, визначається механізм її відтворення, а також основні принципи втілення музичної думки в музичній імпровізації.

Ключові слова: імпровізація, творча діяльність, форма вираження, антиципація, спонтанність, регуляція.

Обучение подбору по слуху и импровизации за последнее десятилетие приобрело авторитет в современной музыкальной педагогике и стало неотъемлемой частью формирующейся концепции современного профессионального образования. В то же время выпускники музыкально-педагогических факультетов, сталкиваясь в своей профессиональной деятельности с аранжировкой, гармонизацией мелодии, зачастую оказываются бессильными. В эпоху синтезаторов музыкальное образование, в результате которого учащийся-музыкант не способен продуцировать музыку иначе, чем озвучивая нотный текст, остается не на должном уровне.

В системе базовых учебных предметов и методов музыкального образования имеет место недооценка импровизации как вида учебной деятельности, оказывающего заметное влияние на весь процесс освоения и осмысления музыки, создающего будущему учителю музыки условия для творческой самореализации в профессиональной деятельности и вместе с тем способствующего актуализации приобретенных знаний, обновлению их в условиях практической деятельности.

Изучению категории «импровизация» посвящены исследования различной направленности – труды, характеризующие ее как творческий метод (К. Дальхаус, Э. Феранд, А. Колосов); как способ организации музыкального материала (В. Мацеевская, И. Мацеевский, Ю. Бойко); как средство музыкального воспитания (Ж. Далькроз, К. Офф, Л. Баренбойм); как способ инструментального обучения (П. Диспенсон, И. Гуммель, К. Черни); как способ обучения джазу (И. Бриль, А. Молотков, Н. Рогачев, Ю. Чугунов). В. Конен и М. Сапонова раскрывают историко-культурный аспект импровизации, а психологические аспекты импровизационного творчества рассмотрены в трудах Г. Шрамовского и С. Мальцева.

Как отмечалось ранее, импровизация в переводе с латинского термина *improvisus* или *ex improviso* означает «непредвиденный» или «без подготовки». Этимология термина связана с моментом спонтанности и указывает на слияние процессов сочинения и исполнения музыкального произведения.

Е. Феранд именно так и определяет данную категорию – «искусство мыслить и исполнять музыку одновременно» [8; 85]. Вместе с тем автор усматривает в этом процессе две противоположные тенденции: от импровизации к композиции и от композиции к импровизации [2; 29]. В этом смысле возникает вопрос о последовательности становления произведения: художественной формы из импровизации или импровизационных изменений из композиторской формы.

К. Дальхауз усматривает в процессе импровизирования негативный момент, связанный с нефундаментальностью, неточностью, легковесностью [7; 522]. Анализируя различные точки зрения ученых, музыкантов и музыковедов относительно истоков феномена импровизации, мы выявили два подхода, основывающихся на споре о композиторском и исполнительском приоритетах. Так, В. Апель, Ч. Дева, В. Иванов рассматривают исследуемую категорию как феномен внеевропейской культуры, руководствуясь тем, что внеевропейская музыка не предполагала разделения на