

відслідковувалася динаміка професійно-особистісного розвитку студентів і їх досягнень у вивченні навчальних дисциплін психолого-педагогічного циклу.

Висновки. У статті проаналізована така наукова категорія як «індивідуальний освітній маршрут», «індивідуальна освітня траєкторія» та її напрями.

Теоретичний аналіз психолого-педагогічної літератури дозволив нам зробити висновок, що освітній процес припускає як застосування особистісно-орієнтованого, так і індивідуального підходу в навчанні. В процесі проектування індивідуальних освітніх маршрутів відбувається цілеспрямоване навчання студентів прийомом і формам самостійної роботи.

Отже подальшого дослідження потребує зміст індивідуальних освітніх маршрутів, бо вони є значущими для особистісного розвитку фахівців.

Література

1. Якиманская И.С. Разработка технологии личностно-ориентированного обучения // Вопросы психологии. - 1995. № 2. — С. 31-41.
2. Бондаревская Е.В. Личностно-ориентированное образование: опыт разработки парадигмы. - Ростов на/Д:Феникс, 1997. — 28 с.
3. Социальная психология личности в вопросах и ответах: Учеб. пособие / Под ред. В.А.Лабунской. — М.: Гардарики, 1999. — 397 с.
4. Гребенюк О.С. Педагогика индивидуальности. Курс лекций. — Калининград, 1995. — 94 с.

ХУДОЖНИЙ ОБРАЗ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРІОДУ ПАЛЕОЛІТУ

УДК: 159.954.3+902+71

Ткачук О.В.

У статті розглядаються філоонтогенетичні процеси, що впливають на створення «художнього образу» в образотворчому мистецтві людиною періоду палеоліту, з погляду психології, філософії, археології, антропології.

Ключові слова. *Мислення, художній образ, емпатія, потреба у творчій діяльності, художня комунікація.*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПЕРИОДА ПАЛЕОЛИТА

Ткачук О.В.

В статье рассматриваются филоонтогенетические процессы, влияющие на создание «художественного образа» в изобразительном искусстве человеком периода палеолита, с точки зрения психологии, философии, археологии, антропологии.

Ключевые слова. *Мышление, художественный образ, эмпатия, потребность в творческой деятельности, художественная коммуникация.*

ARTISTIC IMAGE IN PALEOLITH VISUAL ARTS

Tkachuk O. V.

The article analyzes phyloontogenetic processes influencing creation of “artistic image” in visual arts by a human of paleolith from the point of view of psychology, philosophy, archeology and anthropology.

Keywords: thinking, artistic image, empathy, need for creative activity, artistic communication.

Актуальність досліджуваної проблеми обумовлена необхідністю подальшого вивчення поняття «художній образ», його місце у образотворчому мистецтві періоду палеоліту і їх взаємозв'язок. У сучасних науках - психології, філософії, археології, вивчення особливостей процесу створення художнього образу інтенсивно обговорюється, теоретично й експериментально досліджується провідними фахівцями. Єдиної думки про те, як інтерпретувати поняття «художній образ» стосовно до витворів образотворчого мистецтва того періоду відносно психології мистецтва, не існує.

Філогенетичний аспект вивчення творчої діяльності людини насамперед, складається з аналізу її основних компонентів: мислення й художнього образу, як вони розвивалися й удосконалювалися в історії людства, їхню специфіку й природу в біологічній еволюції виникнення психіки. Філогенетичний аналіз актуалізує питання про знаходження такого об'єктивного критерію, ознаки, який дозволить стверджувати, що в даного організму є психіка. Як відомо, гіпотеза, що одержала найбільший розвиток і визнання, належить О.М. Леонтєву, де у якості об'єктивного критерію психіки пропонується розглядати здатність живих організмів реагувати на біологічно нейтральні впливи - подразливість і чутливість. Нагадаємо, що коли мова йде про чутливість «віддзеркалення», відповідно до гіпотези О.М. Леонтєва, маємо два аспекти: об'єктивний і суб'єктивний. В об'єктивному розумінні «віддзеркалювати» - значить реагувати, а суб'єктивний аспект виражається у внутрішньому переживанні, відчутті даного реципієнта. Подразливість же суб'єктивного аспекту не має. Виникнення психіки в древньої людини - більш ефективне пристосування, реагування на зовнішні впливи, що дозволяють забезпечувати безпеку своєму організму, підкоряюся дії загального закону еволюції, де закріплювалося те, що було біологічно корисним.

Чутливість, що з'явилася на основі подразливості, означає якісно новий тип відбиття дійсності, у якій О.М. Леонтєв виділив в еволюційному розвитку психіки три стадії: 1 - стадію сенсорної елементарної психіки; 2 - стадію перцептивної психіки; і 3 - стадію інтелекту.

На наш погляд, у гіпотетичному дослідженні творчої діяльності древньої людини, що перебуває на порівняно низькій стадії розвитку свідомості, необхідний розгляд структури, механізмів і видів мислення, а також ключових складових: потреби створення художнього образу, емпатії, творчої активності та ін.

У даному аспекті виникає питання, а чи було мислення людини палеоантропа відмінне від сучасної людини? Е.Б. Тайлор, пише, що «...той, хто підтримує думку, що мислення й поведіння людей були в первісні часи підлеглі законам, істотно відмінним від законів сучасного світу, повинен підтвердити таке аномальне положення речей вагомим доказом, інакше слід віддати й у цій області перевагу вченню про незмінний принцип, як в астрономії й геології» [7, с.40]. «Теорія, яка стверджує, що тенденції у розвитку культури були однакові за всіх часів існування людського суспільства й що по тому розвитку культури, який нам відомий з історії, ми сміло можемо судити й про її

доісторичний розвиток, - теорія ця, мабуть, має право на перевагу, як основний принцип етнографічного дослідження».

При цьому автор відзначає, що - «Походження новітньої цивілізації із середньовічної, розвиток цієї останньої у свою чергу із цивілізації Греції, Ассирії або Єгипту - все це загальноприйняте надбання історіографії. Таким чином, якщо можна простежити вищу культуру до того стану, який може бути названий середньою культурою, то залишається тільки питання, чи можна цю середню культуру простежити в такий же спосіб назад до нижчої культури, тобто, до дикого стану». Відповідати на це питання ствердно - виходить, просто приймати, що той же хід розвитку культури, що відбувався в колі явищ культури нам відомих, відбувався також і в колі явищ, що залишаються ще невідомими, тому що процес розвитку культури не змінюється залежно від того, чи маємо ми або не маємо про нього сучасні свідчення [7, с.40]. Отже, тільки ті артефакти, починаючи з палеолітичної епохи, які ми можемо побачити й осмислити - дають можливість зробити певні висновки про мислення «людини того часу», а внаслідок - самої творчості, теоретично обґрунтовуючи саму проблему й умови виникнення й розвитку образотворчого мистецтва.

У своєму дослідженні проблеми філогенезу людини палеоантропа ми будемо розглядати «наочно-образне» (почуттєве, зорове) мислення, де основна увага буде зосереджена на образі, уявленні (почуттєвий характер самого образу), а не на рухових аспектах.

Як відзначає В.П. Крутоус [1, с.223-224], процес формоутворення в мистецтві не самоцінний; його надзадачу становлять перетворення й новації в змістовно-значеннєвій сфері твору мистецтва. Особливо важливу роль тут грають процеси «згущення» і «розрідження» вираженого значення, змісту. Завдяки цим і багатьом іншим аналогічним процесам художній образ, який виникає, відрізняється величезною ємністю, сконцентрованою інформацією, яка міститься в ньому. Художній образ принципово цілісний і багатозначний, він - не такий, що раціоналізується, тобто не переданий «без залишку» (без втрати частини свого змісту) засобами звичайної комунікації.

Розглядаючи філогенетичні передумови художніх здібностей особистості, звернемося до образотворчого мистецтва верхнього палеоліту, що класично підрозділяється на чотири основні періоди, а також дві основних групи творів мистецтва. Перша група - твору мистецтва малих форм, що включає дрібну скульптуру, графіку, різьблення й дуже рідко розпис. Друга група - монументальне наскальне мистецтво, найчастіше печерне, що включає розписи, графіку, барельєф.

Нагадаємо, що перший період - «мустьє», датується приблизно біля (40000 - 35000) тис. років тому, класично вважається дообразотворчим.

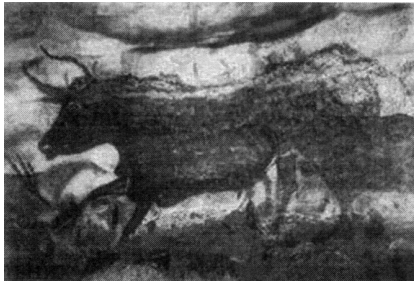
Далі слідує - «оріньяк», біля (35000-22000) тис. років тому - початок образотворчої діяльності древньої людини, що характеризується: кремінними ретушованими пластинками, шкрібками, особливо килевидних форм, і різцями.

Наступний період - «солотре», біля (22000-15000) тис. років тому, розділений на нижній, середній і верхній етапи: характеризується гравірованими зображеннями, що рідко зустрічаються, які у верхніх шарах стають більше частими й мало відрізняються від маденських гравюр. У солотре зустріча-

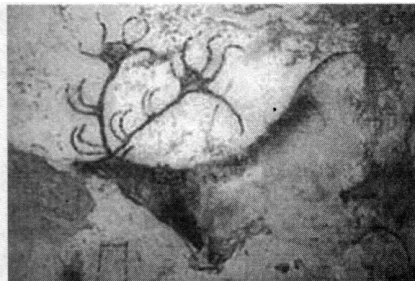
ються також маленькі скульптурні фігурки тварин і, що особливо цікаво, великі фігури тварин у техніці барельєфа. Добре датовані такі барельєфи в гротах Рок де Сер (Шаранта) і Фурно-дю-Дьябль (Дордонь). В останньому зустрінуті також і гравюри на кам'яних плитках, які відзначені в гротах Жан-Блан (Дордонь), Осурук (Нижні Піренеї), Кусва де ла Міна (Іспанія) і Клаuze (Німеччина) [5, с.10-16].

Останній період - «мадлен», біля (15000-10000) тис. років тому, характерний раритетами мистецтва малих форм, так і наскального мистецтва, де для перших й других щаблів мадлена характерні великі кістяні наконечники зі скошеною гранню, а також трикутні мікроліти й атипичні наконечники з виїмкою. Середній мадлен не чітко розділений, мистецтво малих форм характеризується достатком побутових предметів з кістки й рогу, прикрашених скульптурою або гравюрою. Мадленські гравюри наносилися на плоскі кістки, наприклад, лопатки або пальметки рогу північного оленя, і на предмети побуту. Типовими пам'ятниками середнього мадлена є нижній шар стоянки Ла Мадлен, Портель і Істюриц (шар II). Пізній мадлен - V і VI, краще відомий, чим попередні епохи, по численних пам'ятниках, характерних численними орнаментованими предметами. На кам'яних плитках зображуються не окремі фігури, а зв'язкові сцени, композиції [5, с. 13-16].

Необхідно відзначити, що якщо твори мистецтва малих форм у більшості випадків добре датуються за археологічним шаром й вивчаються археологами, антропологами, мистецтвознавцями й іншими вченими, то вивчення наскальних зображень представляє більш трудної через патину, окислювання, вапняних напливів і інших факторів, що роблять досліджувану поверхню однорідною з неопрацьованою площиною, на якій було виконане зображення (див. малюнок 1 - 2).



Мал. 1. Бізон.



Мал. 2. Північний олень.

У своїй статті З.А. Абрамова відзначає, «що основну масу сюжетів, як наскального мистецтва, так і мистецтва малих форм, становлять зображення тварин, головним чином великих трав'яїдних: мамонта, носорога, дикого коня, шляхетного оленя, північного оленя...». Зображення рослин одиничні й невідрізнні. Із зображень людини переважають фігури жінок. З.А. Абрамова приводить результати дослідження А. Леруа-Гурана по кількості сюжетів у палеолітичному мистецтві Франції й Північної Іспанії (табл. 1), де з 1794 зображень із різним ступенем стилізації або викривлення, 567 зразків доводить-

ся на мистецтво малих форм і 1227 - на наскальне мистецтво (див. таблиця 1) [5, с.10].

Сюжети	Види мистецтва					Всього
	Наскаль- не мистец- тво	Мистецтво малих форм				
		статуе тки	пли тки	прикр аси	знаряд дя	
Кішки	23	11			2	36
Ведмеді	24	24		2		50
Мамонти	79	5		1	2	87
Носороги	9	4			1	14
Коні	313	42		22	28	405
Благородні олені	68	9			7	84
Лані	64	16			6	86
Північні олені	36	66		1	12	115
Бики	71	14		1		86
Бізони	209	39		3	10	261
Кам'яні козли	78	18		3	14	113
Птахи	5	8			4	17
Риби	7	6		2	35	50
Жінки	7	36		2		45
Вульви	113	15		5	2	135
Рани	19	6				25
Чоловіки	47	19		2	5	73
Фалоси	4	2		1	13	20
Зубчаті знаки	51	10		3	28	92
Всього	1227	350		48	169	1794

Таблиця 1. Кількість сюжетів у палеолітичному мистецтві Франції й Іспанії (за А. Леруа-Гюрану).

Представлені до вивчення археологам, антропологам, психологам і іншим вченим артефакти, що датуються палеолітом, у своїй основі свідчать про образне зображення палеоантропом побаченого, в основному це зображення звірів і людини. Можливо припустити, що зображення, виконані дивною людиною образного й символічного характеру - прямо пов'язане з рівнем розвитку свідомості, що перебуває на етапі свого становлення. З даного припущення напрошується висновок, що низький рівень розвитку свідомості припускає образне або символічне творче мислення, а як наслідок - і саму образотворчу діяльність.

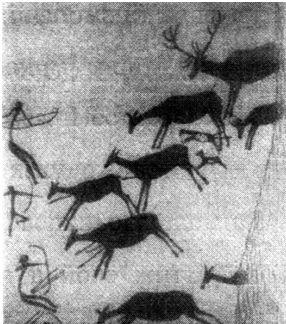
Якщо вважати теорію розвитку мислення й образотворчої культури незмінною (Є.Б. Тайлор), в основі якої лежить образне або символічне мислення людини палеоантропа, то протилежною точкою зору на дану проблему в певних колах сучасних учених-художників вважається, що творчий перехід

художника з етапу творчого натуралістичного зображення, на етап створення художнього образу, символу і є вершиною самої творчості.

Також необхідно зрозуміти й розмежувати суб'єктивне розуміння й відношення до поняття «образ». У своєму дослідженні А.Ф. Єремєєв [2, с.209] відзначає, що «...зберігати відомості або розповісти про речі, які мають те, або інше значення, де найпоширенішим і відомим способом було рисункове, образне, або піктографічне письмо». Автор чітко розділяє орнамент у власному розумінні слова й орнамент, скульптуру, малюнки, що стоять у зв'язку з марновірствами, від образного письма, при цьому відзначаючи висловлення Є. Гроссе, «рішуче виступаючий проти ототожнення образного письма й мистецтва, так визначив вододіл між ними: мистецтво не переслідує ніякої іншої мети, крім самого себе, письмо ж - засіб зв'язку; мистецтво прагне до більш правдивого життєвого відтворення оригіналу, а для письма це не важливо...» [2, с. 211].

Розгляд процесу зародження «художнього образу», його формування як форми й типу, що приблизно відноситься до періоду верхнього палеоліту, існуючи безліч тисячоріч, залишається й сьогодні основним завданням у творчості художника. Зображення, виконані «художниками-палеоантропами», в основі своєї складається із зображення звіра, (на більше пізніх періодах-образ жінок), аналіз яких свідчать про художньо-образне рішення, як основного персонажа, так і загальної композиційної схеми.

Очевидно, що поява художнього образу пов'язане з особливостями особистісної структури свідомості й мислення людини того часу, втілених у наскельних розписах або в мистецтві малих форм прагнучого за деякими причинами, або за умовами - передавати соціуму свої «почуття». Мова йде про передачу інформації палеоантропом через візуальний образ, що здобуває усе більше значимую якість у процесі соціалізації й становленні його свідомості, що розвивається. Нестаток (за С.Д. Максименко) [3], або потреба зберігати її передавати художньо-образотворчий образ мовою образотворчого мистецтва людиною верхнього палеоліту, наштовхує на думку про значення самого мистецтва в його житті й житті навколишнього соціуму. Створений образ повинен бути асоціативно таким, що пізнають, схожим з оригіналом - тим самим, бути доступним у процесі візуального сприйняття й осмислення іншими членами суспільства (див. малюнок 3 - 4).



Мал. 3. «Лучники» 8-5-е тис. до н.е.
Ущелина Валлторта. Іспанія.

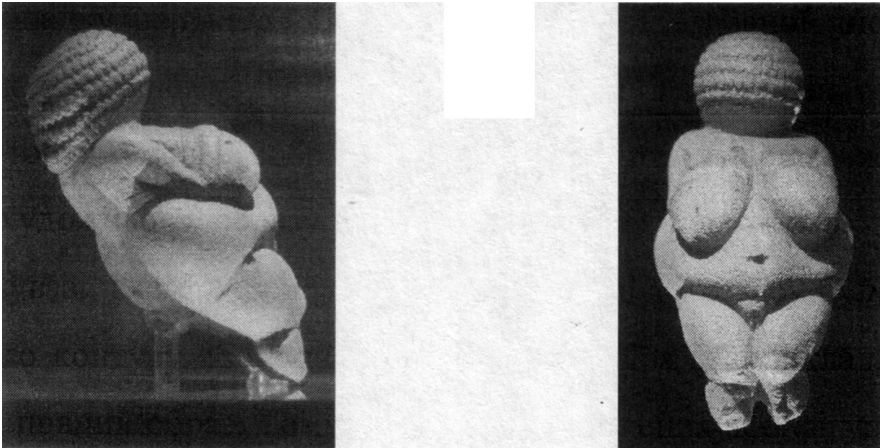


Мал. 4. Жіночі фігури.
Африка.

Якщо створюваний художній образ повинен відповідати вимогам не тільки «художника» палеоантропа, але й соціальному оточенню, то напрошується висновок про вибір об'єктів та предметів зображення, який передбачає виділення головного при цьому, не порушуючи структури самого образу.

Відомо, що виникнення асоціативних реакцій як у художника, так і в суб'єкта, сприйняття безпосередньо пов'язане з художнім образом даного твору образотворчого мистецтва, при цьому, відзначимо, що творчий стиль, манера, техніко-технологічні прийоми виконання не є головними в створенні цілісного, особистісного художнього образу в сприймаючого суб'єкта. Кожний суб'єкт, що візуально сприймає об'єкт творчої діяльності, автоматично добуває принципово свою логічну модель відповідно до індивідуальних психофізіологічних особливостей, а також ступенем розвитку творчого мислення.

На підтвердження вищесказаному А.Ф. Єремєєв [2, с.192] відзначає, що «якщо зрівнювати наскельне зображення ведмеда з ведмежим танцем, то в другому випадку кількість безпосередньо непереданої інформації буде більше, ніж у першому. Але вона буде й там і тут». Він вважає, «...що оболонка, тобто зовні зображена або виражена сторона життя, є лише частиною художнього образу, що добувається до цілого, завдяки якому мається на увазі, але опущеному по суті. Людині того часу було досить лише характерного контуру або якої-небудь із рис звіра (наприклад, голови), щоб виник його повний образ. Тому наскальні зображення або фігурки жінок типу Віллендорфської Венери позбавлені деталей, подробиць; вони натуральні, життєподібні, але не натуралістичні (див. малюнок 5)».



Мал. 5. Віллендорфська Венера 15-10-е тис. до н.е. (Австрія).

«Асоціативна здібність древньої людини, що дозволяла йому відновлювати ціле по частині, за однією характерною ознакою, була очевидно дуже велика. Наскальні зображення містять чимало різного роду символічних знаків, які були здібні одним цим умовним натяком викликати в людей складний образ.

Знак лише включав або підривав потік асоціацій і вказував їм курс проходження... [2, с.193]. Малюнок мамонта або лося викликав до себе подібне відношення різних членів роду, він воскрешав життєвий досвід, майже ідентичний у кожного члена суспільства. Знання звіра в усіх було настільки повним, що зображення, у якому відтворювалося лише загальнозначуще, легко доповнювалося, відновлювалося. Опускалося звичайно те, що здавалося саме собою зрозуміле, було свого роду «загальним місцем» для всіх. А.Ф. Єремєєв, приводить цитату академіка А.П. Окладнікова, що пише про ангарські наскальні зображення: «Звірі найчастіше слідує один за одним, неквапливо й велично крокуючи в просторі, тобто конкретно - по лісу. Зображення ландшафту взагалі, і зокрема лісу, у нашому розумінні слова, звичайно, на писаницях немає. Але він явно має на увазі й живе в мозку художника, що не представляє життя на землі поза лісом, поза звичними йому лісовими ландшафтами». Художній образ внаслідок цього являв собою єдність віддзеркалення й вираження, тобто в ньому втілювалися або «пунктирно» намічались за своїми характерними ознаками як предмети і явища об'єктивного світу, так і викликані ними, відповідні ним стани людини» [2, с. 197].

М.М. Ніколаєнко у мистецтві палеоліту виділяє три типи образотворчої діяльності, де «Один з них - реалістичний, або фігуративний тип, пов'язаний із створенням цілісних конкретно-почуттєвих образів; вільний від впливу обмежуючих свідомість уявлень». «Інший — схематизуючий тип діяльності, пов'язаний з магичною обрядовістю й оперуванням геометричними знаками-символами і, нарешті, орнаментальний», при цьому припускаючи, що система фігуративних зображень, що дає образне рішення сюжету - і є стрижень образотворчого мистецтва палеоліту, де знак і орнамент виступають як додаткові сторони творчої практики «художника» неоантропа» [4, с. 119]. На його думку, ці лінії є не тільки вторинними, але й похідними - що збагачуються за рахунок сюжетної лінії.

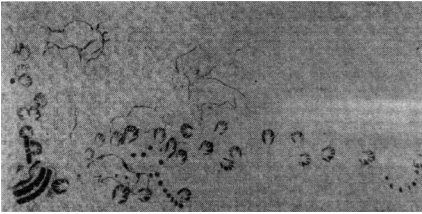
На наш погляд, запропонована теорія створення художнього образу в образотворчому мистецтві періоду палеоліту М.М. Ніколаєнко трохи обмежує дослідницький або науковий шлях у проблемі, яку ми розглядаємо, виділяючи у своїй основі фігуративне зображення, а не взаємозв'язок між ними.

Запропоновану А.Ф. Єремєєвим концепцію можна вважати найбільш переконливою, де «...образотворча й виразна сторони художнього образу тісно зв'язані ще з декількома діалектично проникаючими друг у друга особливостями древнього мистецтва». «Зуміти за допомогою зображення виразити значення, важливе, цінне для суспільства відношення або почуття неможливо було без осмислення життєвої ситуації й без відбору відповідних їй людських реакцій». «Однак художник не просто копіював натуру, а прагнув передати найбільш загальнозначуще такими художніми засобами, які були б здатні викликати у сприймаючого ефект уподібнення». Все це робило художній образ єдністю раціонального й емоційного, аналізу й почуття [2, с. 200-201].

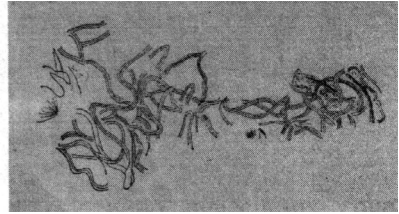
А.Д. Столяр [6, с.32] виділяє три основних аспекти в осмисленні даної проблеми. По-перше, виникнення образотворчого образу й відповідних йому засобів і форм вираження; по-друге - походження й розвиток естетичного сприйняття зображень; і в-третьєх - сенс, об'єктивне змістове і щира роль початкової образотворчої діяльності в розвитку людства й становленні його суспільства.

пільної свідомості. Автор відзначає, що в питанні про походження зображень, учені пропонують кілька різних пояснень цього явища, які, по суті, можуть бути зведені до трьох основних гіпотез, що стали традиційними (Люке 1926; Міллер, 1929; Гуцін, 1937; Брейль, 1952; Нужьє, 1966; Окладніков, 1967).

Одна з них вважає відправним образотворчим елементом обводку або відбиток кисті руки на стінах ряду іспано-французьких печер (Альтаміра, Кастільо, Мальтравесо, Гаргас, Тібіран, Пеш-Мерль, див. малюнок 6), звичайно відносних до ориньякському часу. Інша гіпотеза бачить також первісне кільце в так званих «макаронах» - заплутаних, хаотично пересічених групах з паралельних хвилястих ліній, прокреслених по поверхні глини двома або трьома пальцями, а потім і зубчастим інструментом, - відкритих у печерах тієї ж франко-кантабрійської області (Гаргас, Горное де ла Пенья, Альтаміра, див. малюнок 7) і датованих також ориньякським періодом.



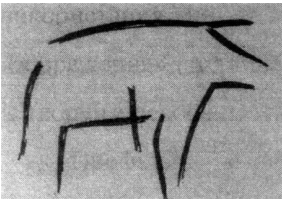
Мал. 6.



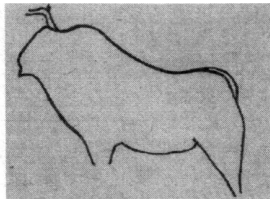
Мал. 7.

На думку А.Д. Столяра, обидві гіпотези зовсім не розкривають виникнення саме того образотворчого засобу - одинарної, точної, дивно скупой й ошадливої лінії, - яким виконані найархаїчніші з відомих нам сюжетних малюнків (див. малюнок 8). При такому конкретному зіставленні хаотичні зводи «макаронів» представляють мовби протилежний полюс образотворчого використання лінії не тільки в технічному, але й у значеннєвому відношенні, а «зображення» (точніше - навмисні трафарети) рук взагалі не можна зв'язувати із творчим освоєнням лінії.

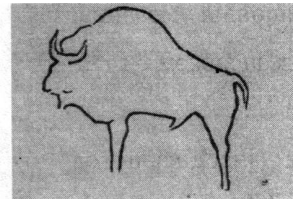
Профільні малюнки ориньякського типу, де послідовні моделі зображення бізона (див. малюнок 8): де а - огрублено-геометризований контур (малюнок на глині в печері Горнос де ла Пенья, Іспанія, довжина фігури - 0,42 м); б - узагальнений контур (гравірування по скелі в печері Пер-нон-Пер, Франція; 0,75 м); в - деталізований контур (глибоке гравірування по скелі в гроті Ла Грез, Франція; 0,60 м).



а



б



в

Мал. 8. Профільні зображення бізона.

Загальний генезис творчості, який охоплює інтелектуальну сферу в образотворчій діяльності неандертальців, чітко простежується не в збірному образі звіра, а тільки в безпосередньому емоційному сюжеті. Звідси можна припустити, що образотворча діяльність вирішувала, насамперед, не естетичні завдання, а виконувала історичну місію могутнього стимулу розвитку інтелекту. Вона виявилася однією з вирішальних умов формування «людини розумного», з'явившись найважливішим засобом логічного пізнання світу, де образотворчі реліквії палеоліту виступають у ролі справжніх свідчень народження вищих механізмів мислення й становлення людської свідомості.

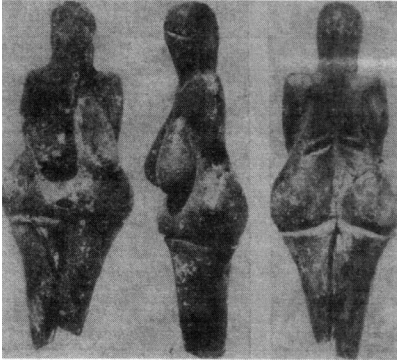
Ні тисячократні, повторні стереотипи «рук», ні сотні послідовно виконаних «макаронних композицій» у силу їх значеннєвої й технічної обмеженості та й зразкової синхронності з найдавнішими малюнками звіра не могли привести до раптового виникнення на ґрунті цього досвіду закінченого сюжетно-аніمالістичного рішення.

Виділяючи третю гіпотезу, А.Д. Столяр указує на більшу можливість розкрити процес поступового виникнення здібності створювати зображення й сприймати його на основі елементарної практики умовної асоціації, а з використанням однієї об'ємної форми. Зокрема, він відзначає, що на перший погляд ця концепція представляється елементарно ясною у своїй правдоподібності, при простоті передбачуваного нею процесу гармоніюючи із гранично обмеженими можливостями мислення попередників «людини розумного». Однак і дана гіпотеза, що намагається пояснити виникнення однієї об'ємної форми, переконлива лише на правах безпосереднього враження. Насамперед, вона, по суті справи виходить із посилки про можливу рівноцінність свідомості неандертальця, до часу якого тільки й можна відносити «простий етап», по частині утворення віддалених зіставлень, які були можливі лише на досить високому рівні абстрагування. Отже, гіпотеза, що намагається пояснити зародження абстрактно-образного сприйняття, сама побудована на аксіомі про його споконвічну даність у готовому вигляді (свідомість палеоантропа наділяється категорією глибоко абстрактного образу, завдяки чому він може побачити матеріальний символ цього узагальнення в предметі мертвої природи) і підходить до реконструкції розумових операцій неандертальця з погляду сучасної людини. Далі, концепція, що розглядається, бачить єдине джерело абстрактно-почуттєвого сприйняття в пасивному спогляданні, наївному милуванні світом «на дозвіллі», історично не обумовленому, немінуче індивідуальному й суб'єктивному. Тим самим повністю ігнорується така найважливіша умова виникнення творчості, як постійні, загальні «виробничі» емоції, повсякденно підживлені життєво важливими діями соціуму. Провідною умовою розвитку людства — саме активне буття, що опирається на спільне добування засобів існування, — виявляється повністю поза її полем зору. І, як наслідок, весь процес подається в зовсім перевернутому виді. Він перетворюється у випадковість, позбавлену властивостей суспільної закономірності й залежну від початку до кінця від ступеня спостережливості поза історичним індивідумом.

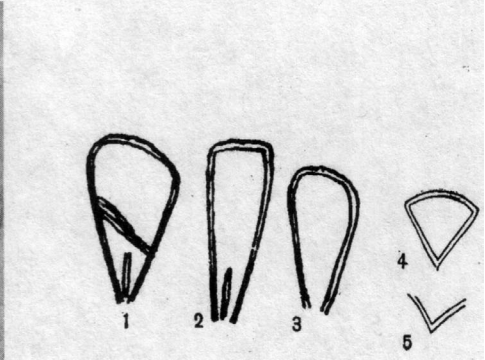
Нарешті, вірогідності цієї гіпотези суперечать корінні, стійкі й обов'язкові особливості самих ранніх зображень звіра (див. малюнок 8). Загальною, канонічною рисою таких малюнків є їхня обмеженість одним контуром, усе-

редині якого не позначається жодна деталь, тобто саме те, що, відповідно до гіпотези, представляло перший (і протягом довгого часу єдиний), глибоко традиційний творчий акт людини.

Таким чином, ця концепція, зовні правдоподібна, не витримує фактичної перевірки й виявляється ілюзорною, історично неспроможною. При цьому А.Д. Столяр виділяє як основні аспекти творчого сприйняття три основних групи пам'ятників: сюжетні (див. малюнок 9), знакові, або символічні (малюнок 10), і ритмічні, або орнаментальні (малюнок 11).



Мал. 9.



Мал. 10.

Малюнок (9), сюжетне зображення жінки: статуетка зі стоянки Долни-Ве-Стоніце (Чехословаччина), малюнок (10), знакові позначення жінки: 1-3 – гравірування стоянки Ла Феррасі (Франція); 4-5 – гравірування стоянки Мезин (Україна).



Мал. 11. Зигзагоподібні орнаменти Мезинської стоянки.

Кожна із цих груп володіє «внутрішньою» специфікою, яка виражається в різних відносинах до об'єктів дійсності, складаючись у значній мірі самостійно, будучи пов'язаними з різними механізмами мислення, що вироблялися історично. Розвивалися вони також, імовірно, особливими емпіричними шляхами й розділялися спочатку у свідомості якимись функціональними границями.

Роль кожної з названих груп у загальному генезисі й розвитку творчості теж не рівнозначна. Виняткове місце при цьому варто відвести сюжетній

формі, що у ту пору, безсумнівно, персоніфікувала основне русло творчості. До того ж є підстави думати, що на перших етапах саме ця природно-елементарна форма, що безпосередньо будується на образі дійсності й найменш умовно відображає його, у ряді випадків, генетично збагачувала репертуар двох інших. Так, крайній ступінь узагальнення цілого сюжетного зображення або вичленованої його частини, особливо важливої за змістом, і доведення їх до рівня лінійної схеми давали знакові символи, а ритмічно-композиційне повторення останніх множило орнаментальні мотиви. Саме таку залежність можна простежити на наведених зразках трьох форм (мал. 9-11), що ставляться до одного і того ж семантичного комплексу образу жінки, що формує її по асоціативному механізму [6, с.32-38].

Цікавим представляється й те, що як підкреслює В.П. Крутоус, «змістовно-значеннева сфера в художній комунікації дуже тісно зв'язана зі своїм «емоційним еквівалентом». Дійсно, вона становить із ним одне ціле. Із цієї причини часто образний зміст мистецтва практично зводять до його емоційної складової. У дійсності зв'язок емоцій і значення (змісту) нерозривна. Причому провідна роль у цій єдності належить значимо значеннєвій сфері, що виражає цілісність особистості, її ціннісні позиції. Емоції суть саме інтегруючий еквівалент певної змістовно-значеннєвої цілісності [1, с.223-224]. Автор також відзначає, що в художній комунікації дуже опукло виражена взаємодоповнюваність «навмисного» і «ненавмисного», «знакового» і «речового», свідомого й несвідомого компонентів, рівнів. Завдяки цьому твір мистецтва виражає набагато більший обсяг інформації, чим той, котрий усвідомлював і прагнув цілеспрямовано передати «адресатові» художник, де художню комунікацію відрізняє підвищена, у порівнянні зі звичайною мовною комунікацією, активність сприймаючого суб'єкта.

В.П. Крутоус також вважає, що твір мистецтва неправомірно зводить до матеріального носія деякого змісту. За своєю суттю він - духовний продукт, у ньому втілений, об'єктивований живий, «людський» зміст. Художнє сприйняття завдяки психологічній активності того, хто сприймає, фактично знімає протилежність між об'єктом (твором мистецтва) і суб'єктом (реципієнтом). Твір мистецтва в даному контексті усвідомлюється як об'єктивований результат духовної творчої діяльності автора, такий, що освоюється, «привласнюється» сприймаючим суб'єктом. Неживий предмет – носій наділяється деякими рисами суб'єктності, а відносини між реципієнтом і твором мистецтва здобувають двоїстий характер: одночасно об'єкт суб'єктний і суб'єкт-суб'єктний.

Висновки: таким чином, становлення творчого мислення формування художнього образу й інших компонентів в образотворчій діяльності людини палеоантропа в період від ориньяка до мадлена приблизно складалося в бажанні, необхідності, потребі або нестатку (за С.Д. Максименко) - у соціалізації, що і була для нього визначальною, а також вираженням свого внутрішнього «Я».

Література

1. Басин Е.Я., Крутоус В.П. Философская эстетика и психология искусства / Е.Я. Басин, В.П. Крутоус. - М.: Гардарики, 2007. - 287 с.
2. Еремеев А.Ф. Происхождение искусства. /А.Ф. Еремеев. Теоретические очерки. - М., «Молодая гвардия», 1970. 277 с.: илл.

3. Максименко С.Д. Генезис существования личности. /С.Д. Максименко. - К.: Издательство ООО «КММ», 2006. - 240 с.

4. Николаенко Н.Н. Психология творчества / Н.Н. Николаенко. Под. ред. Л.М. Шипициной. — СПб.: Речь, 2007. - 277 с.: илл.

5. Ранние формы искусства. Сборник статей. - Москва: Искусство. 1972. - 480 с., З.А. Абрамова. «Древнейшие формы изобразительного творчества». - С. 9-30.

6. Ранние формы искусства. Сборник статей. - Издательство «искусство». Москва, 1972. - 480 с., А.Д. Столяр. «О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания». - С. 31-77.

7. Тайлор Э.Б. Первобытная культура: Пер. с англ. /Э.Б. Тайлор. — М.: Политиздат, 1989. — 573 с.

МУЗИЧНА ІНТОНАЦІЯ ЯК ПРОБЛЕМА ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

УДК 378.978+78

Чжао Син

У статті порушено питання актуальності та методичного аспекту роботи над музичною інтонацією в фортепіанній підготовці майбутніх учителів музики. Показані наукові погляди китайських, українських та російських музикантів, мистецтвознавців та педагогів. Визначено чинники, які зумовлюють вибір методів роботи над музичною інтонацією.

Ключові слова: інтонація, музична інтонація, фортепіанна педагогіка, методика фортепіанного навчання.

В статье Чжао Син затронуты вопросы актуальности и методического аспекта работы над музыкальной интонацией в фортепианной подготовке будущих учителей музыки. Показаны позиции китайских, украинских и российских музыкантов, искусствоведов и педагогов, учёных. Определены факторы, которые влияют на выбор методов работы над музыкальной интонацией.

Ключевые слова: интонация, музыкальная интонация, фортепианная педагогика, методика фортепианного обучения

In this paper, Zhao Xing touched on the relevance and methodological aspects of the work on the musical tone in the preparation of future teachers of piano music. Showing the position of the Chinese, Ukrainian and Russian musicians, artists and educators and scientists. The factors that influence the choice of methods of work on the musical intonation.

Keywords: intonation, intonation of the music, piano pedagogy, piano teaching method.

Музична інтонація є основним атрибутом музичного мислення в будь-яких видах творчої діяльності музиканта: композиторській, виконавській, музично-педагогічній. Це той феномен, якій привертав та буде привертати увагу