

80-летию профессора Клавдии Васильевны Горшковой. — М. : Изд-во МГУ, 2001. — С. 436–446.

19. Филиппович А. В. Послесловие. Против постмодернизма / А. В. Филиппович, В. Н. Семенова // Новейший философский словарь. Постмодернизм / Гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. — М. : Современный литератор, 2007. — С. 791–810.

20. Чумаченко О. В. К вопросу о культурной коннотации / Чумаченко О. В. // Вестник КАСУ. — № 2. — 2007. — Режим доступа : vestnik-kafu.info/journal/10/37...

21. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. — Режим доступа : uis.unn.ru/pustyn/lib/umbertoec...

22. Эпистемология: перспективы развития / Отв. ред. В. А. Лекторский; отв. секр. Е. О. Труфанова. — М. : Канон+ РООИ Реабилитация, 2012. — 356 с.

Opanasjuk A. К определению интенционально-коннотативных смыслов. В статье определены интенционально-коннотативные смыслы, их особенности, детерминированные интенциональным периодом европейской культуры.

Ключевые слова: интенциональность, коннотация, интенциональный период европейской культуры, интенционально-коннотативные смыслы, базовые принципы интенционализма.

Opanasjuk A. To determination of intentional-connotative senses. The article deals with defining of the intentional-connotative senses and also to describing their features determined by the intentional period of the European culture.

Key words: intentionality, connotation, intentional period of the European culture, intentional-connotative senses, basic principles of internationalism.



УДК 78.01/07

И. Ергиев

ПСИХОМОТОРИКА ИСПОЛНИТЕЛЯ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА КАК ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКТОР АРТИСТИЗМА

В статье обосновываются подходы к целенаправленному формированию психомоторики исполнителя-инструменталиста как одного из факторов его артистической техники в аспекте зрелищной виртуозности (сценического артистизма).

Ключевые слова: артистизм, воля, волевое усилие, виртуозность, действие, движение, исполнение, моторика, навык, поведение, общение, психомоторика.

Современная эстетика концертной деятельности в различных жанрах и направлениях музыкально-исполнительского творчества актуализирует проблему визуальной художественной представленности академического искусства как составляющей артистического универсума. К данной проблеме всё чаще обращаются украинские учёные в аспектах: *«внешнего (кинематического) моторного образа»* (Ю. Бай), *«двигательно-пластического интонирования»*, *«телесно-двигательной энергетики»* (В. Москаленко); *«форм игровых движений»* (Н. Давыдов), *«театральности»* (А. Черноиваненко, С. Саврук), др.

В данной статье предпринимается попытка подхода к данной проблеме с позиций психомоторики исполнителя-инструменталиста, обусловленной природой инструмента, спецификой звукоизвлечения на нём, а также структурой интонационно-художественного образа — предмета подражания и воплощения.

Моторика (лат. *motus* — движение) — двигательная активность организма или отдельных органов. Под моторикой понимают последовательность движений, которые в своей совокупности нужны для выполнения какой-либо определённой задачи. В инструментально-исполнительском искусстве моторика актуализируется в огромном количестве мелких и крупных движений, мелкой (пальцевой) и крупной (кистевой) технике, а также в движениях тела, сопутствующих характеру образа.

Исполнение (исполнительство) как составная часть исполнительской деятельности, в том числе на любом музыкальном инструменте, являет собою последний момент в цепи осознанного психофизиологического акта, в котором *«... решение переходит в действие»*. В *исполнении*, волевом действии или поступке и обнаруживается *воля* человека (курсив наш. — *И. Е.*) [7, с. 394].

Для осуществления моторной части артистической «работы» исполнителю необходима воля во многих её проявлениях. Известно, что *«воля — это сознательная организация и саморегуляция человеком своей деятельности и поведения, направленная на преодоление трудностей при достижении поставленных целей»*. Воля — это особая форма активности личности, особый вид организации её поведения, определяемого поставленной ею самой **целью** (подчёркивание наше. — *И. Е.*) [там же, с. 387].

Как указывает Р. Немов, «Аристотель ввел понятие воли в систему категорий науки о душе для того, чтобы объяснить, каким образом поведение человека реализуется в соответствии со знанием, которое

само по себе лишено побудительной силы. Воля у Аристотеля выступала как фактор, наряду со стремлением способный изменять ход поведения: инициировать его, останавливать, менять направление и темп» [6, с. 425].

Профессиональное движение, как и всякое волевое действие, согласно С. Рубинштейну, является *целенаправленным* [8, с. 561]. Это так называемые *преднамеренные действия*, которые «... в структуре деятельности образуют её высший уровень...» [7, с. 386].

Действительно, *воля* как процесс сознания является пусковым механизмом действий исполнителя, в том числе его специальных игровых движений при игре на том или ином инструменте.

Вся исполнительская техника — это, по сути, *объективное* выражение *субъективных* осознанных явлений психики: *переживаний, желаний, мотивации, потребности, цели* в соответствии с художественной идеей, творческим артистическим заданием.

Обращаем внимание на связь *переживания* как явления апперцепции и собственно комплекса движений, направленных на реализацию художественной цели исполнителя-инструменталиста — воплощение в инструментальной интонации художественного образа музыкального произведения. Механизм трансформации переживания музыки в её духовное звучание у исполнителя-инструменталиста сопряжён не только с самим процессом «... обнаружения *глубинного* содержания», но также и с обращением его в «вершинное», то есть с интеграцией всего памятного материала сознания в высших уровнях, «восхождением» сознания в сознании», связанного «...с работой *воображения, эмоций, переживаний*. Они придают «небывшему» реальный характер, осуществляют «связь с реальностью», создают эффект достижения искомым сфер и «вершин»» [9, с. 12], в том числе и благодаря специальной «механической работе» — моторике.

Сферы	Категории
Сознание	VII. Переживание IX. Мышление X. Воля
Деятельность	XI. Действие XII. Поведение XIII. Общение

А. Сокол в структуре категорий и основных типов психологического образа мира причисляет *волю* к сфере сознания, отводя ей позицию между мышлением и действием [10, с. 46].

Важной особенностью инструментальной игры как *волевого акта*, характеризующей такие его составляющие, как принятие решения и *исполнение*, является особое *эмоциональное состояние*, которое в психологии именуется как *волевое усилие*.

Волевое усилие— *«это форма эмоционального стресса, мобилизующего внутренние ресурсы человека (память, мышление, воображение и др.), создающего дополнительные мотивы к действию, которые отсутствуют или недостаточны, и переживаемого как состояние значительного напряжения»* [7, с. 396].

Перед публичным волевым усилием (игрой на публике) личность исполнителя максимально констеллирована. Для осуществления волевого усилия необходимо обладать волевыми качествами, которые подразделяются, согласно Р. Немову, на *первичные, вторичные и третичные*. *«Первичные* волевые качества личности: сила воли, настойчивость, выдержка. *Вторичные*, или производные, волевые качества: решительность, смелость, самообладание, уверенность. *Третичные* волевые качества: ответственность, дисциплинированность, обязательность, принципиальность, деловитость, инициативность» [6, с. 424].

Первичные и вторичные *волевые качества* безусловно необходимы как для формирования техники исполнителя-инструменталиста в узком смысле, так и для художественной техники сценического выступления. Третичные волевые качества необходимы для формирования артиста-личности.

К безусловно необходимым положительным качествам воли, обеспечивающим успешность концертного выступления исполнителя-инструменталиста, следует отнести: *настойчивость, умение преодолевать трудности, решительность, самостоятельность, самообладание*.

Развивая понятие *«успешности исполнителя»*, Ю. Цагарелли как психолог даёт сравнительный анализ структур музыкальности. В том случае, когда эмоциональная отзывчивость на музыку, духовность игры являются доминирующими в структуре музыкальности, мы имеем дело с типом исполнителя-инструменталиста, у которого: «во-первых, исполнительская техника не является самоцелью, а средством реализации музыкального образа, в той или иной конкретной интерпретации. Во-вторых, исполнительская техника «успешных» музыкантов носит более упорядоченный и осмысленный характер» [11, 178]. К «неуспешным» инструменталистам Ю. Цагарелли относит исполнителей, чья техника зациклена на обеспечении надёжности-стабильности любой ценой.

В каждом волевом акте присутствует три фазы: *потребность (влечение, желание), мотивация, действие*. В волевом акте исполнителя-инструменталиста, как и любого другого исполнителя, «...представлены все три стороны его *мотивации*: источник активности, её *направленность* и *средства* саморегуляции» (курсив наш. — И. Е.) [7, с. 393].

Моторика являет собою эксплицитное выражение глубоких внутренних психологических процессов и поэтому применительно к музыкально-исполнительской деятельности, аксиоматически построенной на творческой психологии, мы говорим о *психомоторике* как творческом волевом процессе, объективизирующем все формы психического отражения определяемыми ими движениями.

Психомоторика является связующим звеном между духовной внутренней слуховой звукомоделью и её реальным звучанием в инструментальном исполнительстве. Знание закономерностей психомоторики и составляющих её психомоторных процессов (*сенсомоторный, идеомоторный, эмоционально-моторный*) особенно важно в инструментальном исполнительстве, где требуются высокая точность, соразмерность и координация движений. *Элемент* психомоторной деятельности исполнителя-инструменталиста — психомоторное, или *двигательное действие*, представляющее собой решение элементарной задачи (иными словами, достижение элементарной осознанной цели) одним или несколькими движениями. *Двигательное действие*, развивающееся и закрепляющееся в процессе многократных упражнений на протяжении длительного периода времени обучения исполнителя, образует в психомоторный исполнительский навык.

В каждом исполнительском движении можно различать три его стороны: *механическую, физиологическую и психологическую*.

Механическая сторона исполнительского движения характеризуется: *траекторией*, в которой в свою очередь различают *форму, направление* и *объём* движения; *скоростью*, т. е. величиной пути, проходимого в единицу времени, причем в зависимости от изменения скорости и ускорения движения могут быть равномерными, равномерно-ускоренными, равномерно-замедленными, неравномерно-ускоренными и неравномерно-замедленными; *темпом*, т. е. частотой повторения циклов однообразных движений; *силой*, т. е. производимым давлением или тягой.

С *физиологической* стороны исполнительское движение является двигательным условным рефлексом, а совокупность движений, осу-

щевляемая исполнителем, является системой условных рефлексов, приводимых в действие благодаря волевым усилиям.

Наиболее общая *психологическая* классификация исполнительских движений предусматривает деление их на следующие группы: *основные* — минимально необходимые для достижения *звуковой цели*, осуществляющиеся в наиболее благоприятных условиях выступления; *поправочные* — уточняющие основные движения в соответствии с отклонением условий выступления от наиболее благоприятных; *дополнительные* — не относящиеся к звукообразующим, но необходимые в силу присутствия побочных факторов во время выступления; *лишние* — ненужные и обычно мешающие основным движениям; *ошибочные* — выполняемые вместо правильных движений первых трёх групп и не достигающие цели.

Для определения качества исполнительских движений выделяют, кроме правильных и ошибочных, еще *экономные* и *неэкономные* движения, а также некоторые их особенности.

Согласно С. Рубинштейну, основные формы всех движений исполнителя-инструменталиста можно классифицировать следующим образом: 1) «*Движения позы*», 2) «*Локомоции*», 3) «*Выразительные движения*», 4) «*Семантические движения*», 5) «*Рабочие движения*» [8, с. 606–607].

Так, первые, относящиеся к статическим, обеспечивают поддержание и изменение выразительных поз тела; вторые, отражающие психический облик человека, обнаруживают себя при выходе и уходе со сцены, при передвижениях по сцене во время концертного выступления, а также в специально режиссированных движениях с целью воплощения характеров-образов, их театрализации; третьи (мимические, пантомимические) касаются выражения лица и всего тела, непосредственно отражая проявления эмоций, психологический художественный процесс игры; четвёртые, как, например, поклоны, отрицательные или положительные движения головой (жесты и кивки), др. являются стойкими носителями смысловых значений.

Пятое — «речь»-интонация исполнителя-инструменталиста, выраженная в *акцентуации*, *динамической силе* (*громкости*), *темпоритме*, *тонности звучания инструмента*, является моторной функцией в её динамическом аспекте и выражает *чувственную эмоциональность* исполнителя, проецирует на зрителя-слушателя особенности личностного смысла исполняемого произведения. Основой комплек-

са движений исполнителя-инструменталиста являются *специальные (рабочие) движения* — совершенные, точные, быстрые, тонкие, координированные, виртуозные, направленные прежде всего на звукоизвлечение (извлечение интонационных элементов и интонаций). Данные движения составляют узкий аспект *культуры музыкально-игровых движений* (Ю. Бай — И. Ергиев).

Специальные исполнительские движения (преднамеренные) «...осуществляются с помощью *саморегуляции*. Её структура включает *цель*, которую стремится достигнуть человек; *программу* тех действий и операций, которую он должен осуществить, чтобы достигнуть её; выяснение *критериев успешности* действий и сопоставление с ними реально полученных *результатов* действия; наконец, принятие *решения* о том, надо ли считать действие законченным или его следует продолжать, внося в его *исполнение* коррективы. Таким образом, *саморегуляция преднамеренного действия* предполагает *произвольный контроль* над его планированием и исполнением» (курсив наш. — И. Е.) [7, с. 396].

Процесс формирования и функционирования *специальных движений* исполнителей-инструменталистов всех без исключения инструментальных специальностей основывается на оптимальных закономерностях:

- координированная свобода;
- ясное представление движения;
- ощущения «веса» игрового аппарата;
- целенаправленность на звуковой результат;
- целесообразность триединства интонационно-художественной, моторной и биомеханической сфер;
- экономность;
- естественность, эстетичность, содержательность, характерность, органичность внешнего образа моторных действий;
- учёт индивидуальных психофизиологических особенностей исполнителя;
- синтез слухового и моторного контроля при восприятии движения.

В зависимости от индивидуальности исполнителя, этапа обучения, конкретного произведения на первый план могут выступать интуитивно-неосознанные или осознанно-формализованные виды работы над моторикой.

Осознанный отбор — конструирование *специальных движений* в работе, к примеру, над главным выразительным средством музы-

ки традиционного академического направления — мелодией может проходить по следующей схеме:

- 1) конкретизация звуковой цели-образа, его синтаксис;
- 2) выбор эталона формы движения, адекватного звуковой цели;
- 3) поиск оптимального соотношения интонационно-художественной и моторной целесообразностей с учётом индивидуальных возможностей исполнителя;

- 4) автоматизация верных движений с целью достижения органического единства между звукоинтонационной и моторной образными сферами как элемента психотехники в аспекте стабильности связи: слуховое представление → форма движения → форма звука;

- 5) достижение психофизиологичной (психотехнической) доминанты при ведущей роли музыкально-образной сферы, которая «в искусстве мастера является результатом целесообразно организованного музыкально-игрового процесса» [2, с. 153].

Усовершенствование *специальных* (основных) и *дополнительных* форм движений проводится по следующим направлениям:

— основные *виды и элементы* художественной (экспрессивно-речевой) техники — *высшие формы интонирования* (термин А. Сокола): гаммы, арпеджио, созвучия-аккорды (в том числе на некоторых духовых инструментах), скачки, мелизмы, фигурации, орнаментика, юбилеи, распевы, тропы, диминуции, колорирование, репетиции, др.;

— штриховая (артикуляционная) техника;

— выработка навыков *игры* простейших характерных «формул микроструктурного интонирования» (Н. Давыдов) как классических моделей воплощения музыкально-энергетических смыслов;

— отработка мелодических структур — отрывков музыкальных произведений как эталонов художественно-эстетических образов в единстве *внутреннего представления-переживания, духовности и внешнего игрового воплощения*.

Предложенная методика формирования культуры музыкально-игровых движений как основы артистической техники исполнителя-инструменталиста способствует:

— **стабильности** моторной сферы музыкально-игрового процесса исполнителя-инструменталиста;

— интонационной **выразительности**;

— **семантической** ясности звуковой модели-эталона, «зримости» музыкального синтаксиса (особенно в кантилене);

– *содержательности и артистизму* исполнительского художественно-волевого акта.

На чрезвычайную важность «телесных основ техники» обращал внимание К. Мартинсен, подчёркивая, что исполнителям «из-за недооценки таких «внешних» моментов многим преграждены и закрыты в ином случае доступные для них, вероятно, высоты... К тому же оказывается, что педагоги, недооценивающие в своих сладостных художественных мечтах эти «внешние» моменты, совершенно пренебрегают большей частью и «внутренними», психическими особенностями» [4, с. 166].

Под «*внешними*» моментами К. Мартинсен подразумевал целесообразную *внешнюю структуру музыкально-игровых движений*, которая должна соответствовать *внутренней звукотворческой воле* исполнителя, называя *высшим законом* умение исполнителя «...установить полное гармоническое равновесие между слуховой сферой и *моторикой*» [там же, с. 161]. Выразительное эмоциональное *движение*, эмоциональная *моторика* в целом визуализируют и усиливают эмоциональный смысл исполнительского произведения. В. Москаленко подчёркивает значение моторики как «*семантически обусловленного физического действия*», её «материальность», «видимость» в *музыкальном исполнении* по аналогии с *актёрской игрой*, ссылаясь на высказывания К. Станиславского о том, что «физическое действие удобнее для фиксирования, оно материально, «видимо»» [5, с. 34].

Мы не можем согласиться с положением Ю. Цагарелли о том, что «движения инструменталиста выразительными не являются, так как направлены на извлечение звуков из инструмента, а не на воздействие на людей» [11, с. 176] Данное высказывание, на наш взгляд, демонстрирует несколько ортодоксальную позицию.

К сожалению, практика академической системы *обучения и воспитания* исполнителя-инструменталиста и сегодня показывает, что работа педагогов и студентов даже высших учебных заведений зачастую отличается «зацикленностью» на решении узкого круга технических задач *школьного* уровня путём многочасового тренажа. Положительный *технический* результат становится целью педагогической работы и доминирующим параметром в критерии оценки данного исполнителя, а вопросы воспитания артистической художественной техники, *душевноности игры* (эмоциональной моторики) остаются вне зоны внимания.

На это обращает внимание Н. Давыдов, говоря о том, что «если исполнитель руководствуется лишь узкотехническими задачами, то в

его игре определённые виды техники дают единообразное звучание в различных по замыслу произведениях ...» [2, с. 156].

Внешняя динамика поведения исполнителя, выраженная в его движениях, визуально обнаруживается с момента его выхода на сцену, что является неотъемлемой артистической составляющей самого выступления, а собственно игровые движения направлены не только на извлечение звука, но и на подготовку извлечения предельно высокой интонации и на прекращение её звучания, на *переживание* пауз, что в совокупности составляет **двигательную энергетическую структуру интонации**, а проявление *энергии* — это и есть главное *деяние* исполнителя на сцене.

Наибольшую «наглядность» в моторике инструментального исполнительства дают: *артикуляции, штрихи*, но могут быть визуально обозначены и фразировка, и некоторые «дирижёрские» моменты: «ауфтакт», «пауза», «перерыв между частями», «снятие».

На наш взгляд, высказывание Н. Давыдова о том, что **художественное значение** технических приёмов в штрихах характеризуется, во-первых, *внешним, пантомимическим, зрительным* аспектом *воздействия* исполнительского процесса на слушателя; во-вторых, глубокой *психофизиологической* взаимообусловленностью между характером фактических действий и интерпретируемой музыкой» (подчёркивание и курсив наши. — *И. Е.*) [2, с. 38], является прямым указанием на художественную значимость внешнего исполнительского ряда так называемых *целесообразных*, пусть даже мелких *движений*. Энергия движений исполнителя является адекватным выражением энергии интонирования, **энергетической структуры художественного образа**.

Высшим «наглядным» проявлением исполнительской психомоторики является *виртуозность* (художественно-техническое совершенство) как необходимый компонент сценического артистизма. Ф. Лист подчёркивал наличие творческого начала в виртуозности: «Виртуозность — не пассивная служанка композиции... Виртуозность столь же мало подчинена другим искусствам, как и живопись, ибо и та и другая требуют *творческой способности*» [3, с. 17], творчески волевых проявлений.

Техника как моторная работа рук исполнителя (ориентация, готовность игрового аппарата, контактирование с клавиатурой (грифом), беглость и гибкость пальцев, координация, стабильность навыков во всех элементах техники), культура музыкально-игровых движений в целом являются фундаментом для решения больших художественных задач.

К. Мартинсен, анализируя исполнительский процесс, обращает внимание на проявление звукотворческой воли: «... непосредственную направленность слуховой воли на звуковую цель — *клавиатуру* или *гриф инструмента*» [4, с. 23].

В. Москаленко добавляет к этому, что «...«воля звуковой сферы» является в его концепции не просто контролёром — «учетчиком» качества звучания исполняемой музыки, но *фактором в творческом смысле* активным, программирующим такое звучание, формирующим конечный результат» и называет последний этап реализации авторского замысла в музыкальное произведение «исполнительским воплощением», характеризуя его как «*комплекс действий*, направленных на создание *коммуникативной формы*, то есть непосредственно звучащего музыкального произведения» (курсив наш. — *И. Е.*) [5, с. 34].

Пластика-ритмика данного *комплекса действий* направлена не только на извлечение звуко-интонаций, но также и на общение со зрителем-слушателем, способствует визуализации художественного образа посредством «двигательно-пластического интонирования» (В. Москаленко), его зримости благодаря жестикуляции, мимике и пантомимике («*выразительным движениям*». — С. Рубинштейн) целостного артистического образа.

«Психомоторика» призвана воплотить *моторную* структуру художественного образа артистическими движениями исполнителя в конкретном метре, ритме, размере, темпе, динамике, агогике, артикуляции и каждом моменте интонирования.

Таким образом, индивидуальная исполнительская психомоторика, побуждаемая творческой волей, является первопричиной, движущей силой формирования артистизма и вместе с природой инструмента и техникой звукоизвлечения (комплексом специальных движений) определяет конфигурацию артистической *сценической художественной техники*, неповторимого *сценического артистизма* исполнителя как артистического универсума.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бай Ю. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста : автореф. дис. ... канд. искусств. : спец. 17. 00. 02 «музыкальное искусство» / Ю. Бай. — Вильнюс, 1986. — 23 с.
2. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н. А. Давыдов. — Луцк : Волинская обл. типограф., 2006. — 307 с.

3. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Корыхалова. — М. : Музыка, 1979. — 208 с.
4. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. — М., 1966. — 220 с.
5. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. — К. : Государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
6. Немов Р. С. Психология: Учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 3 кн. — 4-е изд. / Р. С. Немов. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — Кн. 1: Общие основы психологии. — 688 с.
7. Петровский А. Общая психология : Учебник для студентов пед. ин-тов. — 3-е изд., перераб. и доп. / А. Петровский, А. Брушлинский, Вл. Зинченко. — М. : Просвещение, 1986. — 464 с.
8. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии [Электронный ресурс] / Рубинштейн С. Л. — Издательство : Питер, 2002. — 720 с. — Режим доступа : <http://yanko.lib.ru>.
9. Самойленко А. И. «Язык сознания» и семантический анализ музыки: к постановке проблемы / А. И. Самойленко // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної музичної Академії імені А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друк, 2004. — Вип. 4, кн. 2. — С. 18–29.
10. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. В. Сокол. — Одесса : Моряк, 2007. — 276 с.
11. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. А. Цагарелли. — СПб. : Композитор, 2008. — 367 с.

Сргієв І. Психомоторика виконавця-інструменталіста як психофізіологічний фактор артистизму. У статті обґрунтовуються підходи до цілеспрямованого формування психомоторики виконавця-інструменталіста як одного з факторів його артистичної техніки в аспекті видовищної віртуозності (сценічного артистизму).

Ключові слова: артистизм, воля, вольове зусилля, виконання, віртуозність, дія, моторика, навик, поведінка, психомоторика, рух, спілкування.

Yergiyev I. Psychomotor system of a performer-instrumentalist as a psychophysiological factor of artistry. The article substantiates approaches to a targeted formation of psychomotor system of performer-instrumentalist as one of the factors of his artistic technique in aspect of entertainment virtuosity (stage-artistry).

Key words: action, artistry, behaviour, communication, habit, motion, psychomotor system, virtuosity, will, willeffort.

