

**СПИСОК ДЖЕРЕЛ**

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 4-е изд. – М: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
2. Закирова А. Ф. Основы педагогической герменевтики: авторский курс лекций: учебное пособие / А. Ф. Закирова. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2011. – 324 с.
3. Закирова А. Ф. Теоретические основы педагогической герменевтики: Монография / А. Ф. Закирова. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2001. – 152 с.
4. История зарубежной психологии / Под ред. П. Я. Гальперина. – М., 1986. – 564 с.
5. Олексюк О. М., Ткач М. М., Лісун Д. В. Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті: колект. монограф. / О. М. Олексюк, М. М. Ткач, Д. В. Лісун. – К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. – 164 с.
6. Реброва О. Є. Методи стимулювання художньо-ментальних процесів у виконавській діяльності майбутніх учителів музики та хореографії / О.Є. Реброва // Science and Education. Academic Journal of Ushynsky University. № 4 / CLVII, 2017. Education. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського. – С. 39–45.
7. Сенько Ю. В., Шкунов В. Г. Герменевтика педагогического опыта // Педагогика. – 2012. – №2. – С. 21–29.
8. Сухомлинский В. А. Избранные сочинения: В 3-х т. / В. А. Сухомлинский. – М: Педагогика, 1979. – Т.1. – С. 279–292.
9. Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник: Пер. с англ. и нем. / Общ. ред. Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева; вст. ст. Д. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.

**REFERENCES**

1. Bakhtin, M. M. (1979). *Problemy poetiki Dostoevskogo*. [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow.
2. Zakyrova, A. F. (2011). *Osnovy pedahohycheskoy hermenevtyky: avtorsky kurs lektsyy: uchebnoe posobyе*. [Fundamentals of

pedagogical hermeneutics: the author's course of lectures: a textbook]. Tyumen'.

3. Zakirova, A. F. (2001). *Teoreticheskiye osnovy pedagogicheskoy germenevtyki: Monografiya*. [Theoretical Foundations of Pedagogical Hermeneutics: Monograph]. Tyumen'.

4. *Istoriya zarubezhnoy psikhologii*. (1986). [History of Foreign Psychology]. Moscow.

5. Oleksyuk, O. M., Tkach, M. M., Lisun, D. V. (2013). *Hermenevtychnyi pidhid u vyshchii mystetskii osviti: kolekt.monohraf*. [Hermeneutic approach in higher artistic education: a collection. monograph]. Kyiv.

6. Rebrova, O. E. (2017). *Metody stymulyuvannya khudozhn'o-mental'nykh protsesiv u vykonavs'kiiy diyal'nosti maybutnikh uchyteliv muzyky ta khoreohrafiyi*. [Methods of stimulating artistic and mental processes in the performance of future music and choreography teachers]. Odesa.

7. Senko, Yu. V., Shkunov, V. G. (2012). *Hermenevtyka pedagogicheskogo opyta*. [Hermeneutics of pedagogical experience]. Moscow.

8. Sukhomlinskiy, V. A. (1979). *Izbrannyye sochineniya*. [Selected Works:]. Moscow.

9. Frankl, V. (1990). *Chelovek v poiskakh smysla*. [Man in search of meaning]. Moscow.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**ОЛЕКСЮК Ольга Миколаївна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

**Наукові інтереси:** розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

**OLEKSIUK Olga Mykolaivna** - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Theory and Methodology of Music Art of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University.

**Scientific interests:** development of spiritual potential of the individual in post-classical artistic education.

Дата надходження рукопису 23.12.2017 р.

Рецензент – д.п.н. професор Т. Б. Стратан-Армишкова

УДК 378.147.091.3:78

**ВАЛЬКЕВИЧ Раїса Андріївна** –

народна артистка України, професор, професор кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка  
e-mail: pednauk@gmail.com

**ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРИРОДИ ПЕРЕВТІЛЕННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** Досліджено, що робота над психологічно-природними важелями, що створюють потрібні умови розвитку творчого потенціалу особистості,

формуються на основі вільного володіння живим перевтіленням у виконавському просторі. Але вони мають бути розкриті для студента не на реальній, а на уявній основі ситуацій, що сприяють, або заважають

реалізації його потреби у виконавському процесі. Чи може в такому випадку образ уяви, фантом, як інше джерело спостереження інформації для розвитку сценарного плану, стати установкою, реальним чинником поведінки виконавця? Відштовхуючись від власної психологічної природи виконавець має змінити своє ставлення до формування нової образної системи відносин людей і уявити, побачити себе самого в цій системі з відмінними якісними чинниками, та почати мислити в інший спосіб. Таким чином складається нова мотивація у пропозованих обставинах сценічної дії де має народитися і нова психологічна природа, особливий психічний стан виконавця, новий рольовий малюнок де змінюються почуття, настрої і самі життєві відчуття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В експериментальному дослідженні А. П. Єршової, присвяченому вивченню емоційних реакцій в процесі навчання засадам акторського мистецтва, підтверджується різниця в індивідуальному розвитку здатності до трансформації творчої потреби сценічної діяльності в мотиви і інтереси зображувальної особи. Ця здатність, на думку автора, і є здатність до внутрішнього перевтілення, спонукання до дії, усвідомлення себе в запропозованих обставинах ролі. Глядачеві важливо зрозуміти не тільки чого хоче персонаж, але й як виконавець цього домагається [7].

Багаторічні експериментальні дослідження інсталяційної дії уяви, проведені Р. Г. Натадзе, підтвердили тісний зв'язок між здатністю сценічного перевтілення та здатністю виробляти установку на основі уяви в умовах сприйняття реальної ситуації, що суперечить уявній. Чим більш докладно відтворюється ситуація, чим глибша інформація, тим ближче вигадана ситуація до життєвої і тим легше виробляється на неї установка. Дослідник проводить глибокий аналіз основних положень К. Станіславського з позиції теоретичної установки характеристик стану «віри» актора. Д. М. Узнадзе в термінах наукової психології робить опис установки на сценічне виконання і знаходить збіг із К. Станіславським стосовно установки «якщо б», яка на думку Д. М. Узнадзе робить поштовх і викликає миттєву перестановку в особистісній організації актора, мобілізує емоційну пам'ять, включає інший спосіб мислення. Є. Б. Вахтангов уважав, що саме темперамент виконавця заговорить від сутності, та дозволить збагатити фарбами рольові характерності.

**Мета статті** полягає у висвітленні підходів до формування виконавського процесу майбутнього викладача музики з підключенням своєї психологічної природи до логічно побудованої і доцільної сценічної дії.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Процес формування психологічної природи виконавця починається завдяки осмисленню творчого завдання та практичним репетиціям де відбувається формування адекватної сценічної поведінки і формування стійкого осередку емоційних виконавських доміант по відношенню до життєвих реакцій. На їхній основі виникають особливі психічно-природні стани; перебудовуються психічні процеси сприйняття, пам'яті, уяви, виконавець мислить інакше, ніж у житті; змінюються стосунки до всього, що його оточує на сцені і самого себе; змінюються ритмічні характеристики дій і переживань, змінюється темперамент; виникає інший малюнок пластики, міміки, мови, змінюється стиль поведінки, де можуть виявитися національні, професійні та вікові характеристики.

На основі цих змін на сцені повинна з'явитися жива людина породжена творчою природою. Це шлях, який проходить виконавець «від себе до ролі», тобто той етап творчості де виконавець шукає в собі риси подібні до образу. Але цей синтез відбувається не без труднощів і боротьби, де в одну єдину систему художнього образу зливається форма і зміст, які повинні взаємодіяти [6].

Система підготовки образних перевтілень виконавця має орієнтуватися на емоційні та когнітивні функції, які пов'язані із процесом коригування на адекватний, соціально-психологічний зміст та стилістику виконавського завдання, на міжособистісні рольові стосунки у самому творі чи сценічній дії і саме малі музичні форми творів, пісні можуть надати студенту таку допомогу.

Так, наприклад, українські народні пісні нерідко побудовано на дуальній, діалоговій основі спілкування, де основними функціями такого спілкування виявляються:

- **спонукальна**, мета якої є стимуляція активності партнера по спілкуванню, яка спрямовує його на виконання певних дій.

- **встановлення стосунків**, мета якої усвідомлення і фіксація свого місця та рольових зв'язків з якими виконавцю необхідно діяти.

- **координаційна**, де відбувається взаємне орієнтування, узгодження.

- **контактна та інформаційна**, де

сміслові утворення, наміри і уявлення починаючих виконавців дуже різняться. На прикладі роботи над українським твором, таким як «Ой чого ти дубе», можливо прослідити уявне мислення починаючого виконавця, де більшість із студентів бачать себе лише оповідачами заданого змісту твору, намагаючись включати лише нюансові зміни на основі не визначеної інформації та уявної структури твору.

У даному випадку починаючий виконавець не розуміє діалогової природи пісні і не може здійснити сценічне дійство та визначити особисту роль в події твору. У процесі роботи над образною структурою твору виникають труднощі, де доцільно спрямувати студента на партнерство у рольових відносинах героїв пісні, йому потрібно допомогти побачити взаємодію природи з героєм твору і те що ситуація навколишнього світу, природа і саме дуб, мають стати алегоричним, дуальним партнером і товаришем, а себе усвідомити як головного партнера в даній виконавській і змістовній ситуації. Студенту потрібно допомогти зрозуміти, що одним із компонентів особистої режисури пісні є під змістовне визначення себе як головного героя, потрібно уявити цей образ і знайти свою виконавську, у даному випадку героїчну, нову образно-емоційну природу, стан де він є не спостерігач, не оповідач і не перехожий, а саме той козак який їде на війну і просить поради, насаги від природи і уявного товариша. Таким чином послідовно розкривається характерна ситуація дій, змістовна палітра почуттів та впливів.

Саме через алегорично-уявний дуальний контакт з «партнером-природою» даного твору, виконавець розкриває себе, повідомляє і розшифровує інформацію, якої в прямому сенсі пісні немає, додає свої характерні риси до вже нової створеної ним природної суті, у даному випадку військового козака. З'являється мета відобразити образ такого козака і спонукальна активність, яка спрямовує його на виконання певних характерних сценічно-виконавських дій. Таким чином змінюється темперамент, пластика, міміка, наголос щодо активації художнього малюнку та стилістики виконавської образної поведінки. Іноді потрібно запропонувати уявити такий образ козака, намалювати його в своїй уяві, або створити коліс бачений такий уявний фантом. На основі всіх цих змін на сцені виникає зображена жива людина, але породжена іншою виконавською психологічною природою, виникає нова сценічна особистість [2]. Обидва динамічні

стереотипи пісні повинні злитися в одну потужну силу яка доповнює кожного з них і обох окремо. Здатність до сценічно-рольового переключення високо розвинена у досвідчених виконавців. Малюнок почуттів іде не лише за прямим змістом, але й за змістовним підтекстом, ритмом і пульсом внутрішнього життя героя твору та саме його природи.

Персонаж мислить, рухається, оцінює, враховує свій вік, моторику, ритм, темп. Амплітуда, темп, напруженість всіх психічно-природних проявів особистості виконавця залежить і від його темпераменту, він визначає його глибинну та характерну сутність. Темпо-ритм у виконавському завданні повинен бути чітко визначений і ним потрібно керувати для того щоб творче завдання стало його завданням, стало успішним. Тоді темперамент заговорить від сутності виконавця і він найцінніший, тому що переконливий і безобманний [2].

Завдяки виконавському переключенню, виникає акторська гра з заданим образом і одночасне існування ніби в двох вимірах, виникає здатність керувати заданим образом, а також оцінювати в процесі виконавської гри свою роботу, враховуючи слухацькі реакції [3]. Та молодий виконавець не може опиратись лише на свої природно-інтуїтивні відчуття перевтілення та викладання образної суті твору. Інтуїція без належної специфіки підготовки не завжди може підказати вірний варіант виконавського впливу.

Будь-яка майстерність, а особливо сценічна, потребує напрацювання відповідної базової техніки, тому що недоліки, які не так помітні в житті, за словами К. Станіславського, дуже «лізуть» в очі на сцені у втиснутому просторі сценічної рамки. Виконавець повинен усвідомити свою відповідальність за виконаний матеріал на сцені. Починаючий виконавець має постійно думати, вивчати найкращі приклади і на практиці перших уроків чи репетиційного часу освоїти їх, віднайти свою органічну природно-психологічну переконливість у виконавстві [3].

Справжня майстерність перевтілення приходить тоді, коли відповідно до авторських завдань, режисерських рішень і трактувань самого виконавця, народжується сценічний характер, нова людська індивідуальність, коли образ персонажу розроблений в уяві виконавця докладно, тоді він живе життям художньої правди [4].

Мовою сценічного мистецтва у досвідченого виконавця існує підсвідома впевненість, яка називається «відчуттям правди», саме вона надає необхідну свободу

на сцені, та робить можливою імпровізацію [6]. А іноді така впевненість існує навіть без свідомо, тому що тісно і органічно вплетена, або довершено напрацьована в природну сутність образу і виконавця.

Починаючий виконавець, як правило, має рухові, мімічні затиски і часто застосовує не доцільні жести. Педагог з сценічної майстерності повинен допомогти студенту знайти себе виходячи із його особливостей образного мислення, природного темпераменту, характерної емоційності та складу його природної психіки: (хтось любить більше сумувати, чи навіть плакати, а хтось сміятися, один в душі романтик, лірик, а другий енергійний оптиміст, балагур), знайти особисту систему образного виразу в жестах, рухах, міміці, пояснити що система сприйняття почуттів студента неодмінно накладається на систему виразного втілення.

Жестом підкреслюються рішення, описуються ситуації, жест затримує час і дійство, а вмילו відпрацьований жест ніколи не стане безглуздом кривлянням на сцені [3].

Беручи приклади із самого життя, студенту на перших етапах роботи потрібно запропонувати легкі і життєві вправи для оволодіння технікою жестів і міміки, наприклад:

1. Передайте мімікою свої почуття. Вам радісно, ви розмовляєте по телефону з приємною людиною і навпаки.

2. Передайте реакцію на дійство луснувшої резинової кульки, застосуйте жест.

3. Передайте відчуття коли ви їсте морозиво, свіжий огірок, лимон, перець, гірчицю, якої хватили більш ніж потрібно.

4. Спробуйте відобразити себе під дощем, вітром, яскравим сонцем на пляжі. Привітайтеся і поговоріть здалеку.

5 Відобразити одним жестом: прогнати, запросити піти разом, зупинити, попросити пробачення, і т.п.

Потім завдання ускладнюються за уявним мисленням на прикладі неочікуваних предметів і явищ.

Спробуйте відобразити, що ви екзотичне деревце, ви прекрасна квітка, ви включена і виключена електрична лампочка і т. п.

Перехід до більш складних виконавських композицій і практичних виконавських завдань, етюдів, а також до драматургії виконавських творів, має здійснюватися поступово на практикумі сценічно-виконавської майстерності.

Застосування такої практики вправ показало, що подібні завдання формують уявні знахідки, рольові виконавські включення, знімають емоційні затиски і

навіть афектогенну нервозність, надають можливість студенту відчувати себе більш проявленим, впевненим, винахідливим, а головне, допомагають включити свою особисту природну сутність і темперамент, що є важливим для формування органічної, природної сценічної виразності.

Результатом починаючого виконавця є реакція однокласників, успішна робота неодмінно викликає перші схвальні оплески [3].

Відштовхуючись від власної психологічної природи в процесі роботи, виконавець логічно відбудовує доцільну і органічну сценічну дію, змінюючи деякі суттєві характеристики власної особистості, кладається нова мотивація, формуються установки, що визначають інший характер дій у пропонованих обставинах, виникають особливі психічні стани, характерні для особистості персонажа. На цій основі перебудовуються психічні процеси сприйняття, пам'яті та уяви. Виконавець повинен мислити інакше, ніж у житті і саме як властиво обом особистостям, як виконавцю так і образу ролі. Цей синтез відбувається не без труднощів, не без боротьби, але все ж таки стереотипи зливаються в одну єдину систему художнього образу, де форма взаємодіє зі змістом [5].

Умовні природно-психологічні зв'язки набуті досвідом життя виконавця, притаманні лише даній індивідуальності і вони є завжди особистими, а ланцюжки умовних зв'язків, які використовуються в рольових образах, включаються в рольові динамічні стереотипи тимчасово. Але як що вони не відповідають життю ролі, то тимчасово або на довго загальмовуються. Динамічна виконавська система залучає властивості самого виконавця та його психологічні мотиви в тому випадку, якщо вони істотні для заданої ролі і виявляють спосіб його реагування на впливи зовнішнього світу. Тому особистий досвід виконавця стає неповторним.

Незадоволена потреба і виникнення на її основі мотиву дії, служить лише джерелом активності особи, а спрямованість цієї активності визначається установкою. Установка істотним чином характеризує особистість, тому в процесі роботи і творчій уяві виконавця відбувається корисний розлад між тим що є, і тим що обов'язково має бути. В процесі цього розладу і здійснюється творча переробка первинного творчого і повторного художнього переживання [7].

**Висновки та перспективи подальших розвідок напряму.** Таким чином, ми розглядаємо музиканта-виконавця як художника-інтерпретатора, як актора

здатного осмислити та усвідомити авторський текст і реалізувати його в процесі своєї виконавської діяльності, де специфічною мовою закріплюється складний процес створення нового психологічно-природного і самобутнього дійства.

Виконавська майстерність набуває великого значення як для автора твору так і для виконавця і слухача. Тому сценічно-виконавська діяльність включає всі сфери людської діяльності: суспільно-організаційну, педагогічну, побутову, природно-психологічну та новаційну.

Із вище сказаного доцільно зауважити те, що головними чинниками в засвоєнні мотивів модулювання нової виконавської, органічної природи в роботі над персонажем твору чи роллю, займають процеси **індетифікації та проєкції**. Виконавець не тільки наділяє персонаж власними мотивами, своєю природною сутністю, але й вбирає в себе деякі образні мотиви та природно-психологічні установки ролі, тому що справжнє розуміння іншої людини не можливе без співпереживання. Цей процес досить складний і довготривалий. Також слід зауважити, що формування високого рівня індетифікації в роботі над персонажем твору, можливе здебільш з розвиненим рівнем **емоційного інтелекту** студента. Такому студенту допомагає природна здатність до більшої соціальної обізнаності, до вміння в уяві прочитувати інші образні структури, людей, явищ, бачити їхню мотивацію у проєкції.

Із часом розвитку і формування виконавського мислення, уяви, таке вміння переростає у здатність прочитувати психологічні риси людей, їхні емоційні стани, характерні риси поведінки та допомагає побороти свої недоліки у виконавстві. Аналізуючи із студентом той чи інший музичний твір для виконавського призначення, бажано підпорядковуватись системі і законам органічної виконавської природи та естетичної виконавської проєкції, незалежно від рівня застосування та місця у певній кваліфікації. Зусилля викладача спрямовуються на формування відчуття призначення для створення високомистецького зразка, який повинен бути носієм і виразником культури.

Концертний виступ є однією з закономірностей діяльності музиканта і передбачає мобілізацію зусиль виконавця у використанні музично-теоретичних знань, умінь, навичок, відповідних до природно-психологічних якостей, які дозволять відчуті ступінь майстерності майбутнього викладача

музики в сценічно-виконавській діяльності.

#### СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Навчальні матеріали онлайн. – Природа спілкування. [Pidruchniki.com/1157071840503/Psihologiya/prirorod\\_spilkuvannya](http://Pidruchniki.com/1157071840503/Psihologiya/prirorod_spilkuvannya).
2. Валькевич Р. А. Актуальні питання виконавської педагогіки. Монографія / Р. А. Валькевич. – Кіровоград: Мікропрінт, 2013. – 196 с.
3. Валькевич Р. А. Сценічна культура у педагогічному просторі. Навчально-методичний посібник / Р. А. Валькевич. – Кіровоград, 2016. – 208 с.
4. Зайцева В. П. Методические рекомендации по режиссуре театрального концерта / В. П. Зайцева. – К., 1986. – С. 32–45.
5. Кох І. Е. Основи сценічного руху / І. Е. Кох. – М., 1996. – 321 с.
6. Рождественская Н. В. Психология художественного творчества / Н. В. Рождественская. – СПб., 1965. – С. 165–175.
7. Соловьёв В. Основы режиссуры / В. Соловьёв. – Л., 1968. – 278 с.

#### REFERENCES

1. *Uchebnye materials online – Nature of communication.* [Pidruchniki.com/1157071840503/Psihologiyaprirorody\\_spilkuvannya](http://Pidruchniki.com/1157071840503/Psihologiyaprirorody_spilkuvannya). [Uchebnye online materials – Nature of communication].
2. Val'kevich, R. A. (2013). *Aktual'ni pytannya vykonavs'koyi pedahohiky*. [Current issues of performance pedagogy]. Kirovograd.
3. Valkevich, R. A. (2016). *Stsenichna kul'tura u pedahohichnomu prostori*. [Scenic culture in the pedagogical space]. Kirovograd. Zaitseva, V. P. (1986). *Metodycheskye rekomendatsyy po rezhyzure teatral'noho kontserta*. [Methodical recommendations on leisure theatrical concert]. Kyiv.
4. Kok, I. E. (1996). *Osnovy stsenichnoho rukhu*. [The basics of stage movement]. Moscow.
5. Rozhdestvenskaya, N. V. (1968). *Psykhoholiya khudozhestvennoho tvorchestva*. [Psychology of artistic creativity]. SpB.
6. Solovyov, V. (1968). *Osnovu rezhyssuru*. [Fundamentals of directing]. Leningrad.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**ВАЛЬКЕВИЧ Раїса Андріївна** – народна артистка України, професор кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* проблеми вокальної педагогіки і виконавства.

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**VALKEVSCH Raisa Andriivna** – Professor of Department of vocal-choral disciplines and methods of musical education Centralukrainian Volodymyr Vynnychenko State Pedagogical University.

*Circle of scientific interests:* problems of vocal pedagogy and performance.

Дата надходження рукопису 23.12.2017 р.  
Рецензент – д.п.н. професор Т. Б. Стратан-Артишкова