

окремим народностям, спостерігаються власні особливості музичного фольклору, з яких і складається вигадливий візерунок китайського національного співу. На ранньому етапі розвитку співу в Китаї були властиві природність звуковидобування, що покращувало самопочуття людей. У північних регіонах Китаю було прийнято співати дуже високо. Через неглибоке дихання і використання тільки частини резонаторів звук виходив дещо різким, плоским, бідним на обертони.

Якщо для етнічного співу в Китаї та пекінської опери більш характерним є використання головних резонаторів і фальцету, то на сучасному етапі переваги традиційного китайського вокалу починають уступати позиції класичному бельканто. Використання потужного повітряного стовпа, активної роботи діафрагми, грудних резонаторів відкриває перед китайською вокальною школою нові горизонти. На нашу думку, поєднання кращих фольклорних традицій співу в Піднебесній та напрацювань пекінської опери з європейськими вокальними досягненнями дозволить національній китайській співочій школі зайняти передові позиції у світовій музичній культурі.

Гордєєв С.І. -

кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри режисури
Харківської державної академії культури

ПЕДАГОГІЧНИЙ ТА РЕЖИСЕРСЬКИЙ ДОСВІД ВІДОМИХ МАЙСТРІВ СЦЕНИ ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТЕАТРУ І КІНО

Наш педагогічний та режисерський досвід, як і досвід спостережень практики відомих майстрів сучасного українського та зарубіжного театру, показує: питання особистісного становлення майбутнього актора особливо важливе тому, що його «технологічне» виховання починається з нуля, і цим абітурієнти театрального вишу суттєво відрізняються від тих, хто приходить в інші «творчі» навчальні заклади після закінчення художніх чи музичних шкіл, володіючи немалим запасом професійних знань та умінь.

Для багатьох практиків театральної педагогіки, які в зрілості намагалися осмислити як особистий досвід, так і досвід попередників і вчителів, далеко не риторичним є питання: «Чи можна вчити тому, чого не можна навчити?» чи «Як зробити так, щоб поряд із ремеслом, технологією, вправами *активно розвивалася особистісна сторона майбутнього художника сцени?*»

Розглядаючи питання формування психотехніки актора, необхідно звернути увагу на те, що специфічні технічні труднощі акторського ремесла безсумнівно існують і потребують постійної праці по налагодженню і тренуванню психотехнічних вмінь. Однак проблема заключається у тому, що паралельно із інтенсивнішим удосконаленням професійної майстерності

студент-актор повинен оволодіти значним інтелектуальним, загальнокультурним багажем. Таке двоєдинство педагогічного процесу і обумовлює можливість *формування особистості актора, а не просто навчання гри на сцені*.

Об'єднавшись з ціллю пізнання механізмів художньо-творчої діяльності і шляхів виховання особистості, здатної цю діяльність здійснювати, вчений-нейрофізіолог П.В. Сімонов і театральний педагог П.М. Єршов звернули особливу увагу на *індивідуальність людини* й запропонували розглядати останню як співвідношення темпераменту, характеру і особистості [1, с.56]. Специфіку виховання актора ми вважаємо можливим аналізувати крізь призму їх судження, яке нам уявляється і обґрунтованим, і емпірично доведеним. На думку вчених, творчість і технологія («гармонія» та «алгебра») в мистецтві дуже тісно пов'язані і постійно переплітаються як у процесі так і в результаті художньої діяльності. Читання в ту чи іншу сторону дає то стихійну емоційність, яка легко вивітрюється у безпорадність благодетельних поривів, то раціоналізм і розсудливість, що відводять мистецтво від реальних життєвих основ у сферу умовних знаків, ребусів і абстрактних міркувань.

Для визначення можливих підходів до узагальнення досвіду по формуванню акторської особистості корисно відмітити, що П. Сімонов і П. Єршов, котрі представляють різні наукові дисципліни, без сумнівів використали таке суґубо педагогічне поняття, як «професійна грамотність», додаючи до нього прийменник «акторська». Вони відмітили, що ця грамотність починається з уміння створювати умови для виникнення реальної сценічної дії, а вміння це, на їх думку, рівно здібностям до акторської майстерності. Саме ці здібності необхідно розвивати у майбутніх акторів в процесі навчання, але, щоб розвивати, необхідно зрозуміти не тільки *що* розвивати, але і *яким чином* це робити.

Нам вважається симптоматичним, що П. Сімонов і П. Єршов порівнюють актора із дитиною. Аналізуючи поведінку людей, вони відмічають, що коли дитина в процесі гри «перевтілюється», представляючи себе танком чи залізничним вагоном, чи собачкою, то його партнери легко «впізнають» зображувальний об'єкт. Але якщо подібний об'єкт зображає актор, то у нього виникає небезпека перевтілитись не тільки у цю дитину, але і в душевнохворого, уявляючи себе тим чи іншим. Актор не може предстати перед глядачем ніким, окрім людини. Іншими словами, *навчити актора перевтіленню* – це значить навчити його емпатійним проявам без відмови від особистої індивідуальності, навчити його грати без порушення правил сценічної «гри». При цьому у процесі формування особистості актора *одним із важливіших педагогічних завдань* є навчання студентів умінню розрізняти, яких якостей людина повинна лишитися і які має набути, щоб перевтілення відбулося? По суті справи, мова йде про значну перестройку особистості, набуваючої здібність – постійно, на професійному рівні, за власним бажанням і по волі автора і режисера – перевтілюватися, тобто змінювати свої видимі особистісні якості, не втрачаючи психофізичної природи. При

цьому необхідно звернути увагу на значення підсвідомості, що дозволяє актору включати ті рефлексорні, не контролюючи свідомістю деталі дій, ті, прилаштування і відтінки їх фізичного здійснення в рухах, які належать до сфери підсвідомості у реальній поведінці людини. Звідси можна зробити висновок про етапи акторського перевтілення, які пов'язуються такими психофізичними процедурами, як проникнення в мотивовану сферу персонажу і здійснення певного комплексу дій. Тому, педагоги, діяльність яких направлена на формування особистості актора, відповідно вказаної логіки, повинні враховувати гнучке співвідношення, що існує «між свідомістю, підсвідомістю та надсвідомістю», коли кордони їх зміщуються, а сфери впливу знаходяться у постійному русі.

ЛІТЕРАТУРА/REFERENCES

1. Симонов, П. Єршов, П. (1984). *Темперамент. Характер. Личность*. Москва: издательство Наука. (Simonov, P. Ershov, P. (1984) *Temperament. Character. Personality*. Moscow: Science Publishing)

Гусейнова Л. В. -
декан факультету культури і мистецтв
імені Олександра Ростовського,
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя

КРЕТИВНИЙ ВЕКТОР РОЗВИТКУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

У процесі фахової підготовки музиканта-педагога, який у майбутній професійній діяльності залучатиме школярів до глибокого пізнання й спілкування з музичним мистецтвом, великого значення набуває його креативний розвиток. Практика показує що проблема забезпечення креативного особистісного розвитку майбутніх учителів розв'язується поки що недостатньо, оскільки її не завжди усвідомлюють навіть самі викладачі, зусилля яких найчастіше спрямовуються на вирішення здебільшого часткових завдань, зокрема озброєння студента лише теоретичними знаннями і практичними вміннями. Так засвоєння знань й оволодіння вміннями певної діяльності, перетворюються у самоціль, замість того, щоб слугувати засобом креативного, інтелектуального й емоційного розвитку.

У музичному мистецтві *виконавська діяльність* – це процес, в якому виконавець, з одного боку, прагне якнайглибше проникнути в художній задум твору, з іншого – намагається найповніше донести його до слухача. Інструментально-виконавська діяльність містить у собі величезні можливості