Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Сюй На

УДК 784.072:781.616.433-048.23(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНИЙ АРТИСТИЗМ ВОКАЛІСТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ КИТАЙСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

025 − Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

徐娜 Сюй На

Науковий керівник:
Юник Дмитро Григорович,
доктор педагогічних наук, професор

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Сюй На. Концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Актуальність теми дисертаційного дослідження. Нова генерація вокалістів XXI століття покликана якісно доносити до цільової аудиторії у процесі концертно-сценічного виконання народних пісень закладені ним духовно-естетичні цінності. Означений вид діяльності вокалістів здійснюється завдяки творчій реалізації не тільки сформованих виконавських умінь і навичок, а й розвиненого концертно-сценічного артистизму, який підсилює передачу інформації слухачам/глядачам вербальними та невербальними засобами комунікації.

Аналіз науково-методичної літератури з теорії та історії музичного виконавства, а також вивчення концертно-сценічного досвіду інтерпретації народних пісень (зокрема китайських народних пісень) уможливили виявлення суперечності між бажанням митців застосовувати дієві засоби підсилення передачі необхідної інформації цільовій аудиторії з урахуванням полісуб’єктної діалогічної взаємодії з сюжетністю літературних текстів вокальних творів та палітрою звучання їх мелодико-інтонаційних ліній і відсутністю у них належно сформованого методичного інструментарію для досягнення поставленої мети.

У дисертації описано результати аналізу стану досліджуваної проблеми в теорії та методиці музичного виконавства і з’ясовано, що концертно-сценічний артистизм вокалістів є феноменом мистецтвознавства, адже саме ця галузь науки надає змогу використовувати інструментарій

вивчення його сутності завдяки поглибленому розумінню характерних особливостей індивідуальної фізіології їх голосового апарату, який відображається в тембрально-естетичному забарвленні звуку, а також механізмів рефлексії вокалістів як у ході уявного проєктування художніх образів китайських народних пісень, так і в процесі перевтілення у них під час їх концертно-сценічної презентації. Усвідомлення індивідуальної манери звукоутворення з урахуванням логіки побудови мелодико-інтонаційних ліній китайських народних пісень, а також специфіки розвитку музично-виконавської культури вокалістів як компонента їх артистизму можливе тільки з позицій мистецтвознавства.

Сутність концепту «концертно-сценічний артистизм вокалістів» викристалізовується у сучасному науковому дискурсі, де проблемні питання артистизму розглядалися в контексті загальнокультурних категорій митців сценічної діяльності, зокрема: театральної сфери (Г. Вільсон, Л. Курбас, В. Немирович-Данченко, К. Станіславський, Л. Танюк, М. Щепкін та інші); музикантів-інструменталістів (О. Безбородько, Т. Іванніков, Ч. Їфу, І. Єргієв, В. Качмарчик, Д. Юник та інші); хорових та оркестрових диригентів (Л. Бочкарьов, М. Колесса, А. Лащенко, В. Рожок, І. Романюк, Ц. Хункай, Б. Цзінчен; L. Shapovalova, Y. Nikolaievska, N. Mykhailova, I. Romaniuk, A. Khutorska та інші) і вокалістів (І. Герсамія, Н. Гребенюк, Д. Євтушенко, С. Кіквадзе, І. Колодуб, Д. Люш, М. Михайлов-Сидоров, Ю. Юцевич та інші). Концертно-сценічний артистизм вокалістів — це складова їх виконавської майстерності, яка забезпечує додаткове підсилення передачі образно-емоційного змісту музичних творів слухачам/глядачам засобами комунікативного впливу на них. Означений феномен доцільно розглядати з позицій генетики та генезису, адже він розвивається на основі вроджених задатків вокалістів. Недосконалість розвитку концертно-сценічного артистизму вокалістів не тільки послаблює передачу необхідної інформації слухачам/глядачам, а й призводить до неадекватного сприйняття ними сюжетності літературних текстів китайських народних пісень і національного

колориту їх мелодико-інтонаційних ліній, які ґрунтуються на духовно-світоглядній системі художньо-естетичних цінностей Китаю та на креативно-регулятивних елементах національної ментальності народів його провінцій.

У дисертації розглянуто методологічні підходи до класифікації видів концертно-сценічного артистизму вокалістів та його детермінант у процесі виконання китайських народних пісень. Вихідні положення першого з них (вивчення впливу вроджених задатків вокалістів на розвиток їх артистизму у процесі нескінченного вдосконалення виконавської майстерності — під час виконання вокальних вправ, репетиційних занять, підготовки програми до прилюдної презентації тощо) надали змогу розмежувати концертно-сценічний артистизм вокалістів на внутрішній і зовнішній, а другого (вивчення форм впливу означеного феномену на слухацьку/глядацьку аудиторію) — на вербальний і невербальний.

У дисертації доведено, що стрижневими детермінантами концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень виступає їх особистісна культура, емоційність, енергетичність, емпатія та рефлексія. Особистісна культура вокалістів, пронизуючи всі види їх концертно-сценічного артистизму (внутрішній і зовнішній, вербальний і невербальний), уособлює духовно-естетичні цінності народів провінцій Китаю як продукту національного менталітету з урахуванням вікових традицій. Емоційність концертно-сценічного артистизму вокалістів є результатом реакції власної чуттєвої сфери на сюжетність літературних текстів китайських народних пісень та колорит реального/уявного звучання їх мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням динамічно-фразового розвитку. Енергетичність вокалістів забезпечує «магічний» вплив їх концертно-сценічного артистизму на слухачів/глядачів у процесі виконання китайських народних пісень. «Магічний» вплив на них збільшується за умови підвищення емоційності вокалістів, хоча перевищення її оптимальної інтенсивності призводить до повного «відключення» свідомості вокалістів від контролю власної концертно-сценічної поведінки. Саме тому особливої

актуальності при оцінюванні означеної детермінанти їх артистизму набуває категорія міри. Емпатія вокалістів прямо корелює з їх потребою до артистичної самореалізації, надаючи їм змогу залучати слухачів/глядачів до когнітивної «реконструкції» внутрішнього стану з урахуванням «світу образів» китайських народних пісень. Досконалий рівень розвитку емпатії вокалістів забезпечує не тільки поглиблене відчуття образного змісту китайських народних пісень, а і його гармонійне переживання за умови позитивного ставлення до духовно-світоглядної системи художньо-естетичних цінностей як продукту національного менталітету конкретного народу з урахуванням його вікових традицій. Низький рівень емпатії у «Я-концепції» вокалістів може призвести як до спотвореного відчуття образів китайських народних пісень, так і до деструктивного прояву власного концертно-сценічного артистизму у процесі їх прилюдного виконання. Рефлексія вокалістів надає їм змогу спрямовувати як власні думки, так і думки слухачів/глядачів на свій внутрішній стан, а особливо на «світ образів» китайських народних пісень. Чим розвиненішою є комунікативна рефлексія вокалістів («Я» — очима слухачів/глядачів) і їх особистісна рефлексія («Я» — «Я»), тим більше вони схильні до децентрації у процесі виконання китайських народних пісень.

У дисертації описано технології формування сукцесивних та симультанних художніх образів китайських народних пісень в уяві митців концертно-сценічної діяльності. Означені художні образи є уявними утвореннями у свідомості вокалістів, які ґрунтуються не тільки на логічному сприйнятті їх сюжетності літературного тексту та мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням динамічно-фразового розвитку, а й на чуттєвій реакції на них, яка забезпечує емоційне «забарвлення» сформованого цілісного утворення означеного образу з відчуттям «причетності» до етносу певної провінції Китаю.

У дисертації доведено, що формування сукцесивного типу художніх образів китайських народних пісень в уяві вокалістів здійснюється при

домінуванні інтелектуальної сфери, яка мінімізує вплив чуттєвого власного «Я» на усвідомлений відбір їх конструктів, тоді як формування симультанного типу — створює умови для максимального впливу власної чуттєвої сфери на вибір конструктів таких образів. Формування будь-якого типу художніх образів китайських народних пісень (сукцесивного чи симультанного) залежить від досконалості перебігу як психічних процесів вокалістів (уваги, уяви, пам'яті, мислення тощо), так їх емоційно-чуттєвої сфери. Сукцесивні та симультанні типи художніх образів китайських народних пісень мають наділятися цілісною характеристикою навіть за умови відсутності чіткості «презентованості» всіх своїх елементів. Уявлення вокалістами художніх образів китайських народних пісень викликають реакцію їх чуттєвої сфери і, таким чином, створюються певні емоційні стани, яким підпорядковується артистизм митців концертно-сценічної діяльності.

У представленій дисертаційній роботі висвітлено специфіку процесу перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень. Їх перевтілення в означені образи виступає основою прояву всіх видів власного концертно-сценічного артистизму (внутрішнього, зовнішнього, вербального та невербального). Адекватність перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень, перш за все, залежить від їх художньої емпатії. Художня емпатія вокалістів як особистісне інтегративне утворення надає їм змогу «проникнути» в глибину духовних та художньо-естетичних цінностей китайських народних пісень з урахуванням національного менталітету та вікових традицій різних провінцій «Піднебесної» завдяки осягненню і оцінюванню сюжетності їх літературних текстів та мелодико-інтонаційних ліній і, таким чином, забезпечує перевтілення митців концертно-сценічної діяльності у «світ» образів цих пісень. Художня емпатія вокалістів відображається в артистичній культурі їх діалогічної комунікації зі слухачами/глядачами у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень.

У результаті проведення дисертаційного дослідження визначено роль

концертно-сценічних рухів у прояві артистизму вокалістів та їх функції у процесі виконання китайських народних пісень. Співпереживання «світу» художніх образів китайських народних пісень з позицій суб'єктивного проникнення в глибину їх духовних та художньо-естетичних цінностей забезпечує прояв всіх видів концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішнього, зовнішнього, вербального та невербального). Сценічні рухи вокалістів як інструментарій прояву їх артистизму розмежовуються на комунікативні, регулятивні, показові та сенсорно-моторні.

У дисертації доведено, що комунікативні сценічні рухи вокалістів виконують функції відображення художніх образів китайських народних пісень та презентації власного ставлення виконавців до слухачів/глядачів, а регулятивні — зовнішнього відображення власної впевненості в оригінальності їх інтерпретації, корекції психоемоційних станів, дихання, відвернення уваги від негативної дії стресорів тощо. Якщо показові сценічні рухи вокалістів виконують функції візуального впливу на слухачів/глядачів, привертаючи їх увагу до сюжетності літературних текстів та привабливості мелодико-інтонаційних ліній цих пісень, пластичності й граційної вишуканості складників концертного артистизму, то сенсорно-моторні — зовнішнього відображення реакції організму вокалістів на зміну ладо-тонального звучання музичного матеріалу, його емоційного насичення, тембрального забарвлення тощо. Всі сценічні рухи вокалістів у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень (комунікативні, регулятивні, показові та сенсорно-моторні) детермінуються природно-пластичними і граційно-вишуканими властивостями, внутрішньою свободою м'язів їх виконавського апарату, емоційною насиченістю, цілеспрямованістю та культурою, а також витонченістю самопрезентації магічної енергетики.

У результаті проведення діагностувально-пошукової роботи зі студентами-вокалістами Китайського університету Гонконгу (香港中文大學) та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського встановлено, що їх концертно-сценічний артистизм у процесі

безпосереднього виконання китайських народних пісень покращується мимовільним, а не довільним «перевтіленням» у «світ» художніх образів, їх корекцією на основі відчуття «новизни», яка «породжується» сценічно-творчими умовами, виключенням з обсягу уваги думок про поставу тіла, про комунікативні, регулятивні, показові та сенсорно-моторні сценічні рухи. Удосконаленню технології прояву концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі інтерпретації китайських народних пісень сприяє виконання вправ, побудованих на методологіях «дао», «конфуціанської концепції», «цігун», «тай цзі» та інших, дотримання вихідних положень яких надає змогу не тільки досягти свободи помислів вокалістів на принципах «природності» дій та виключення з обсягу уваги власного «Я», а й забезпечувати всі можливі типи концентрації та розподілу енергії «ці»; адекватне відображення мімічними рухами обличчя переживання «світу» образів китайських народних пісень на основі «проникнення» в традиційну культуру як північних, так і південних провінцій Китаю; координація та оптимізація дихально-виконавського апарату й когнітивних процесів (уваги, уяви, пам’яті, мислення); досягнення гнучкості та пластичності м’язів всієї рухової системи, а також необхідного творчого самопочуття.

У дисертації доведено, що концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень базується на їх артистичних уміннях. У свою чергу, основою прояву останніх (артистичних умінь) виступають виконавсько-технічні уміння вокалістів, які пов’язуються не з вродженою, а з набутою інтегрованою їх здатністю до вокальної фонації, що завдяки повторенням набуває ознак сталості, а процеси голосоутворення й голосоведення, відповідаючи характерним особливостям індивідуальної фізіології голосового апарату вокалістів, призводять до тембрально-естетичного забарвлення звуку, необхідного для успішного відображення колориту мелодико-інтонаційних ліній означених пісень. Артистичні вміння вокалістів у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень доцільно розмежувати на три види, де перший спрямовується на

забезпечення їх здатності до формування в уяві художніх образів китайських народних пісень, другий — до перевтілення у них, а третій — до своєчасного та майстерного застосування як вербальних, так і невербальних засобів у підсиленні передачі необхідної інформації слухачам/глядачам. Реалізація першого виду артистичних умінь вокалістів забезпечує фундаментальну основу формування та прояву двох інших видів їх артистичних умінь. Перевтілення вокалістів у художні образи китайських народних пісень (другий вид їх артистичних умінь) здійснюється завдяки миттєвому «входженню» в уявні як статичні, так і постійно творчо оновлювальні художні образи китайських народних пісень, які змінюються під впливом умов концертно-сценічної діяльності. Третій вид артистичних умінь вокалістів базується на максимально адекватному прояві сценічного перевтілення в уявні художні образи китайських народних пісень безпосередньо в період їх реальної трансформації/реалізації в інформаційні потоки музично-виконавської діяльності, а також на відтворенні комунікативних, регулятивних, показових та сенсорно-моторних сценічних рухів.

У дисертації доведено, що третій вид артистичних умінь вокалістів розмежовується на два підвиди — вербальний і невербальний, де перший пов’язується з «технікою» звуковидобування, тембральною виразністю звучання голосу, логікою та гнучкістю побудови мелодико-інтонаційних ліній китайських народних пісень, а другий — зі встановленням «творчого діалогу» зі слухачами/глядачами на основі прояву власного ставлення до їх художніх образів, яке відображається мімічними та сценічними рухами.

Обом підвидам третього виду артистичних умінь вокалістів (вербальному та невербальному) мають бути притаманні як загальні, так і специфічні властивості. Загальна їх властивість вбачається у досконалості перебігу психологічних процесів. Основними специфічними властивостями першого (вербального) підвиду третього виду артистичних умінь вокалістів є: висока майстерність інтерпретації китайських народних пісень (віртуозна

техніка звуковидобування, темброва виразність звучання голосу, логіка побудови їх мелодико-ритмічних ліній, точність інтонування тощо); «інформаційна природа» перевтілення у статичні або творчо оновлювальні художні образи китайських народних пісень, які змінюються під впливом умов концертно-сценічної діяльності, а також збереження внутрішньої свободи та відчуття власної гідності в означеному процесі. Основними специфічними властивостями другого (невербального) підвиду третього виду артистичних умінь вокалістів, які мають безпосередньо «супроводжувати» їх концертно-сценічну інтерпретацію китайських народних пісень, є: високий рівень культури проникливого стилю творчого діалогу зі слухачами/глядачами; відповідність емоційних станів відображеному «світу» художніх образів; витонченість самопрезентації магічної енергетики; природна пластичність, граційна вишуканість та емоційна «насиченість» мімічних і сценічних рухів; відсутність прояву негативного впливу естрадного хвилювання на відтворення мімічних та сценічних рухів тощо.

Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів дослідження полягають у тому, що:

- *вперше* здійснено цілісне дослідження концепту «концертно-сценічний артистизм вокалістів»; визначено детермінанти концертно-сценічного артистизму вокалістів та специфіку їх впливу на прояв означеного феномену; розкрито технології формування в уяві вокалістів сукцесивних та симультанних художніх образів китайських народних пісень; висвітлено роль концертно-сценічних рухів у прояві артистизму вокалістів та їх функції у процесі виконання китайських народних пісень; охарактеризовано артистичні вміння вокалістів у процесі концертно-сценічної діяльності та здійснено їх класифікацію;

- *уточнено* специфіку процесу перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень;

- *удосконалено* технології формування природно-пластичних та граційно-вишуканих сценічних рухів вокалістів завдяки виконанню вправ,

побудованих на методологіях «дао», «конфуціанської концепції», «цігун», «тай цзі» тощо;

- *подальшого розвитку набули* положення щодо методологічних, теоретичних і методичних засад удосконалення комунікативних, регулятивних, показових та сенсорно-моторних рухів вокалістів у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень.

***Ключові слова**: концертно-сценічний артистизм, вокаліст, музичний твір, інтерпретація, китайська народна пісня, виконавство, вміння, спів, художній образ, перевтілення, інтерпретація, сценічні рухи.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Сюй, На. (2020). Артистичні уміння вокаліста в контексті творчої діяльності О. С. Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(49), 205–219. DOI: 10.31318/2414-052x.4(49).2020.220882

2. Сюй, На. (2022). Концертно-сценічний артистизм вокаліста як мистецтвознавчий феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), 154–168. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278227

3. Сюй, На. (2022). Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), 47–60. DOI: 10.31318/2414-052X.1(54).2022.255423

Праці апробаційного характеру

1. Suj, Na. (2020). Vocalist's artistic skills: methodological approaches to determining their content. In *Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference*, Munich, 13–15 September (pp. 153–155). Munich: MDPC Publishing.

2. Сюй, На. (2022). Сценічний артистизм музикантів-виконавців та його

види. В *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі:* матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., Бердянськ, 17–18 листопада (с. 84–87). Полтава: «ПП Астрая».

3. Сюй, На. (2022). Реалізація вокально-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. В *Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч:* Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 5 грудня (с. 103–106). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

4. Сюй, На. (2023). Сценічні рухи вокаліста як компонент його артистизму. В *Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика (до 85-річчя від дня народження):* матеріали Міжнар. наук.-практ. конференції, Київ, 1–2 червня (с. 99–102). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

ABSTRACT

Suj Na. Vocalists' concert and stage artistry in the process of performing Chinese folk songs. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 "Musical Art" (02 "Culture and Art"). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Relevance of research. The new generation of vocalists of the 21st century is called to qualitatively convey to the target audience the spiritual and aesthetic values laid down by them in the process of concert and stage performance of folk songs. The specified type of activity of vocalists is carried out not only thanks to the creative implementation of the formed performance skills and abilities, but also developed concert and stage artistry, which enhances the transmission of information to listeners/spectators through verbal and non-verbal means of communication.

The analysis of scientific and methodological literature on the theory and history of musical performance, as well as the study of the concert and stage experience of interpreting folk songs (in particular, Chinese folk songs) made it possible to identify the contradiction between the desire of artists to use effective means of strengthening the transmission of the necessary information to the target audience, taking into account multi-subject dialogic interaction with the plot of literary texts of vocal works and the sound palette of their melodic-intonational lines and their lack of a properly formed methodological toolkit to achieve the set goal.

The dissertation describes the results of the analysis of the state of the researched problem in the theory and methodology of musical performance, and it is clarified that the concert and stage artistry of vocalists is a phenomenon of art history, because it is this branch of science that makes it possible to use the tools for studying its essence thanks to an in-depth understanding of the characteristic features of the individual physiology of their vocal apparatus, which is reflected in the timbral-aesthetic coloring of the sound, as well as the mechanisms of vocalists' reflection both during the imaginary projection of artistic images of Chinese folk songs and during the process of reincarnation in them during their concert and stage presentation. Awareness of the individual manner of sound creation, taking into account the logic of building the melodic and intonation lines of Chinese folk songs, as well as the specifics of the development of the musical and performing culture of vocalists as a component of their artistry, is possible only from the standpoint of art history.

The essence of the concept "concert and stage artistry of vocalists" is crystallized in the modern scientific discourse, where the problematic issues of artistry were considered in the context of general cultural categories of artists of stage activity, in particular: the theatrical sphere (H. Wilson, L. Kurbas, V. Nemyrovych-Danchenko, K. Stanislavskyi, L. Tanyuk, M. Shchepkin and others); musicians-instrumentalists (O. Bezborodko, T. Ivannikov, Ch. Yifu, I. Yergiev, V. Kachmarchyk, D. Yunyk and others); choral and orchestral

conductors (L. Bochkaryev, M. Kolessa, A. Lashchenko, V. Rozhok, I. Romaniuk, Ts. Hongkai, B. Jingchen; L. Shapovalova, Y. Nikolaievska, N. Mykhailova, I. Romaniuk, A. Khutorska and others) and vocalists (I. Gersamiya, N. Grebenyuk, D. Yevtushenko, S. Kikvadze, I. Kolodub, D. Lyush, M. Mykhailov-Sidorov, Yu. Yutsevich and others). The concert and stage artistry of vocalists is a component of their performance skills, which provides additional reinforcement of the transfer of the visual and emotional content of musical works to listeners/spectators by means of communicative influence on them. The specified phenomenon is considered from the standpoint of genetics and genesis, because it develops on the basis of the innate talents of vocalists. The imperfection of the development of the concert and stage artistry of the vocalists not only weakens the transmission of the necessary information to the listeners/spectators, but also leads to their inadequate perception of the plot of the literary texts of Chinese folk songs and the national flavor of their melodic and intonational lines, which are based on the spiritual and worldview system of artistic and aesthetic values of China and on the creative and regulatory elements of the national mentality of the peoples of its provinces.

The dissertation examines methodological approaches to the classification of types of concert and stage artistry of vocalists and its determinants in the process of performing Chinese folk songs. The starting points of the first of them (the study of the influence of the innate talents of vocalists on the development of their artistry in the process of endless improvement of performance skills — during vocal exercises, rehearsals, preparation of a program for a public presentation, etc.) made it possible to distinguish the concert and stage artistry of vocalists into internal and external, and the second (study of the forms of influence of the given phenomenon on the listening/viewing audience) — on verbal and non-verbal.

The dissertation proves that the core determinants of concert and stage artistry of vocalists in the process of performing Chinese folk songs are their personal culture, emotionality, energy, empathy and reflection. The personal culture of the vocalists, permeating all types of their concert and stage artistry

(internal and external, verbal and non-verbal), embodies the spiritual and aesthetic values of the peoples of the provinces of China as a product of the national mentality, taking into account age-old traditions. The emotionality of the concert and stage artistry of the vocalists is the result of the reaction of one's own sensory sphere to the plot of the literary texts of Chinese folk songs and the flavor of the real/imaginary sound of their melodic and intonation lines, taking into account the dynamic and phrasal development. The energy of the vocalists ensures the "magical" effect of their concert and stage artistry on the listeners/spectators during the performance of Chinese folk songs. The "magical" influence on them increases if the emotionality of the vocalists increases, although exceeds its optimal intensity leads to a complete "disconnection" of the consciousness of the vocalists from controlling their own concert and stage behavior. That is why the category of measure acquires special relevance when evaluating the specified determinant of their artistry. Empathy of vocalists directly correlates with their need for artistic self-realization, enabling them to involve listeners/spectators in cognitive "reconstruction" of their inner state, taking into account the "world of images" of Chinese folk songs. The perfect level of empathic development of vocalists provides not only a deepened sense of the figurative content of Chinese folk songs, but also its harmonious experience under the condition of a positive attitude towards the spiritual and worldview system of artistic and aesthetic values as a product of the national mentality of a particular people, taking into account its age-old traditions. A low level of empathy in the "I-concept" of vocalists can lead to both a distorted sense of the images of Chinese folk songs and a destructive manifestation of one's own concert and stage artistry in the process of their public performance. The vocalists' reflection enables them to direct both their own thoughts and those of the listeners/spectators to their inner state, and especially to the "world of images" of Chinese folk songs. The more developed the vocalists' communicative reflection ("I" is through the eyes of listeners/spectators) and their personal reflection ("I" is "I"), the more they are prone to decentering in the process of performing Chinese folk songs.

The dissertation describes the techniques of forming successive and simultaneous artistic images of Chinese folk songs in the imagination of concert and stage artists. The specified artistic images are imaginary formations in the minds of vocalists, which are based not only on the logical perception of the plot of the literary text and melodic-intonational lines, taking into account the dynamic and phrasal development, but also on the emotional reaction to them, which provides emotional "coloring" of the formed integral formation a certain image with a feeling of "belonging" to the ethnic group of a certain province of China.

The dissertation proves that the formation of a successive type of artistic images of Chinese folk songs in the imagination of vocalists is carried out under the dominance of the intellectual sphere, which minimizes the influence of the sensual self on the conscious selection of their constructions, while the formation of the simultaneous type creates conditions for the maximum influence of one's own sensual sphere on the choice of constructions of such images. The formation of any type of artistic images of Chinese folk songs (successive or simultaneous) depends on the perfection of both the mental processes of the vocalists (attention, imagination, memory, thinking, etc.), and their emotional and sensory sphere. Successive and simultaneous types of artistic images of Chinese folk songs should be endowed with a holistic characteristic, even in the absence of clarity of "presentation" of all its elements. Vocalists' representations of artistic images of Chinese folk songs cause a reaction in their sensory sphere and, thus, certain emotional states are created, which are subject to the artistry of concert and stage artists.

In the presented dissertation the specifics of the process of reincarnation of vocalists into imaginary artistic images of Chinese folk songs is highlighted. Their transformation into defined images is the basis of the manifestation of all types of their concert and stage artistry (internal, external, verbal and non-verbal). The adequacy of the reincarnation of vocalists into imaginary artistic images of Chinese folk songs, first of all, depends on their artistic empathy. The artistic empathy of vocalists as a personal integrative education enables them to "penetrate" the depth

of the spiritual and artistic-aesthetic values of Chinese folk songs, taking into account the national mentality and age-old traditions of various provinces of the Celestial Empire, thanks to the understanding and evaluation of the plot of their literary texts and melodic-intonational lines, and thus, ensures the reincarnation of artists of concert and stage activity into the "world" of the images of these songs. The artistic empathy of vocalists is reflected in the artistic culture of their dialogic communication with listeners/spectators in the process of concert and stage interpretation of Chinese folk songs.

As a result of the dissertation research, the role of concert and stage movements in the manifestation of vocalists' artistry and their function in the performance of Chinese folk songs is determined. Empathizing with the "world" of artistic images of Chinese folk songs from the standpoint of subjective penetration into the depth of their spiritual and artistic-aesthetic values ensures the manifestation of all types of concert and stage artistry of vocalists (internal, external, verbal and non-verbal). Stage movements of vocalists as a tool for the manifestation of their artistry are divided into communicative, regulatory, demonstrative and sensorimotor movements.

In the dissertation is proved that the communicative stage movements of the vocalists perform the functions of reflecting the artistic images of Chinese folk songs and the performers' own attitude towards the listeners/spectators, while the regulatory ones are an external reflection of one's own confidence in the originality of their interpretation, correction of psycho-emotional states, breathing, diverting attention from the negative effects of stressors etc. If demonstrative stage movements of vocalists perform the functions of visual impact on listeners/spectators, drawing their attention to the plot of literary texts and the attractiveness of the melodic-intonational lines of these songs, the plasticity and graceful sophistication of the components of concert artistry, then sensory-motor — the external reflection of the vocalists' organism's reaction to a change in the lado-tonal sound of the musical material, its emotional saturation, timbral coloring, etc. All stage movements of vocalists in the process of public

performance of Chinese folk songs (communicative, regulatory, demonstrative and sensory-motor) are determined by natural-plastic and graceful-refined properties, internal freedom of the muscles of their performing apparatus, emotional saturation, purposefulness and culture, as well as the sophistication of self-presentation of magical energy.

As a result of conducting diagnostic and research work with student vocalists of the Chinese University of Hong Kong (香港中文大學) and the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, it is established that their concert and stage artistry in the process of direct performance of Chinese folk songs improves involuntarily, and not arbitrary "reincarnation" of artistic images into the "world", their correction based on the feeling of "novelty", which is "generated" by stage-creative conditions, the exclusion from the scope of attention of thoughts about body posture, about communicative, regulatory, demonstrative and sensory-motor stage movements. Performing exercises based on the methodologies of "Tao", "Confucian concept", "Qigong", "Tai Chi" and others contributes to the improvement of the technique of manifestation of concert and stage artistry of vocalists in the process of interpreting Chinese folk songs, the observance of the basic provisions of which makes it possible not only to achieve freedom of thought of vocalists based on the principles of "naturalness" of actions and exclusion from the scope of attention of one's own "I", but also to ensure all possible types of concentration and distribution of energy "these"; adequate reflection by facial movements of the experience of the "world" of images of Chinese folk songs based on "penetration" into the traditional culture of both the northern and southern provinces of China; coordination and optimization of the respiratory and executive apparatus and cognitive processes (attention, imagination, memory, thinking); achieving flexibility and plasticity of the muscles of the entire motor system, as well as the necessary creative well-being.

The dissertation proves that the concert and stage artistry of vocalists in the process of performing Chinese folk songs is based on their artistic skills. In turn, the basis of the manifestation of the latter (artistic skills) is the performance and

technical skills of vocalists, which are not connected with their innate, but with their acquired integrated ability to vocal phonation, which, thanks to repetition, acquires signs of stability, and the processes of voice formation and voice management, corresponding characteristic features of the individual physiology of the vocal apparatus of the vocalists, lead to the timbral and aesthetic coloring of the sound, necessary for the successful display of the color of the melodic and intonational lines of the specified songs.

The artistic skills of vocalists in the process of concert and stage interpretation of Chinese folk songs are divided into three types in the dissertation, where the first is aimed at ensuring their ability to form artistic images of Chinese folk songs in the imagination, the second — at reincarnation in them, and the third — at timely and skillful use of both verbal and non-verbal means in enhancing the transmission of necessary information to listeners/viewers. Realization of the first type of artistic skills of vocalists provides a fundamental basis for the formation and manifestation of the other two types of their artistic skills. Transfiguration of vocalists into artistic images of Chinese folk songs (the second type of their artistic skills) is carried out thanks to the momentary "entering" into imaginary both static and constantly creatively updated artistic images of Chinese folk songs, which change under the influence of the conditions of concert and stage activity. The third type of artistic skills of vocalists is based on the most adequate manifestation of the stage transformation into imaginary artistic images of Chinese folk songs directly during the period of their real transformation/realization into information flows of musical and performing activities, as well as on the reproduction of communicative, regulatory, demonstrative and sensory-motor stage movements.

The dissertation is proved that the third type of artistic skills of vocalists should also be divided into two subtypes — verbal and non-verbal, where the first is associated with the "technique" of sound production, the timbral expressiveness of the sound of the voice, the logic and flexibility of building the melodic and intonational lines of Chinese folk songs, and the second — with the establishment

of a "creative dialogue" with listeners/spectators based on the manifestation of one's own attitude to their artistic images, which is reflected by mime and stage movements.

Both subspecies of the third type of artistic skills of vocalists (verbal and non-verbal) should have both general and specific properties. Their general property can be seen in the perfection of the course of psychological processes. The main specific properties of the first (verbal) subtype of the third type of artistic skills of vocalists are: high skill in interpreting Chinese folk songs (virtuoso technique of sound production, timbre expressiveness of voice sound, logic of building their melodic and rhythmic lines, accuracy of intonation, etc.); the "informational nature" of transformation into static or creatively updating artistic images of Chinese folk songs, which change under the influence of the conditions of concert and stage activity, as well as the preservation of inner freedom and a sense of self-worth in this process. The main specific properties of the second (non-verbal) subspecies of the third type of artistic skills of vocalists, which should directly "accompany" their concert and stage interpretation of Chinese folk songs, are: a high level of culture of a perceptive style of creative dialogue with listeners/spectators; correspondence of emotional states to the reflected "world" of artistic images; the sophistication of the self-presentation of magical energy; natural plasticity, graceful sophistication and emotional "saturation" of mime and stage movements; the absence of manifestation of the negative influence of pop excitement on the reproduction of mime and stage movements, etc.

The scientific novelty and theoretical significance of the research results are the following:

- *for the first time* a comprehensive study of the concept of "concert and stage artistry of vocalists" is carried out; the determinants of concert and stage artistry of vocalists and the specifics of their influence on the manifestation of this phenomenon are determined; the techniques of formation in the imagination of vocalists of successive and simultaneous artistic images of Chinese folk songs are disclosed; the role of concert and stage movements in the manifestation of artistry

of vocalists and their function in the performance of Chinese folk songs is highlighted; the artistic skills of vocalists in the process of concert and stage activity were characterized and their classification is carried out;

- the specifics of the process of reincarnation of vocalists into imaginary artistic images of Chinese folk songs *are specified*;

- the technology of forming naturally plastic and graceful and refined stage movements of vocalists thanks to the performance of exercises based on the methodologies of "Tao", "Confucian concept", "Qigong", "Tai Chi", etc. *has been improved;*

- the provisions regarding the methodological, theoretical and methodical principles of improving the communicative, regulatory, demonstrative and sensory-motor movements of vocalists in the process of concert and stage performance of Chinese folk songs *have acquired further development*.

Key words: *concert and stage artistry, vocalist, musical piece, interpretation, Chinese folk song, performance, skill, singing, artistic image, reincarnation, interpretation, stage movements.*

APPLICANT'S LIST OF PUBLICATIONS BY DISSERTATION TOPIC

1. Suj, Na. (2020). Vocalist's artistic skills in the context of O. S. Tymoshenko's creative activity. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4(49), 205–219. DOI: 10.31318/2414-052x.4(49).2020.220882

2. Suj, Na. (2022). Concert and stage artistry of a vocalist as an art history phenomenon. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3–4(56–57), 154–168. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278227

3. Suj, Na. (2022). Realization of the performance and technical skills of the vocalist as the basis of the manifestation of his artistry in the process of stage activity. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(54), 47–60. DOI: 10.31318/2414-052X.1(54).2022.255423

Works of an approbation nature

1. Suj, Na. (2020). Vocalist's artistic skills: methodological approaches to determining their content. In *Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference*, Munich, 13–15 September (pp. 153–155). Munich: MDPC Publishing.

2. Suj, Na. (2022). Stage artistry of performing musicians and its types. In *Art and art education in the modern socio-cultural space: materials of the 2nd All-Ukrainian scientific and practical conference*, Berdyansk, 17–18 November (pp. 84–87). Poltava: "PP Astraya".

3. Suj, Na. (2022). Realization of the vocal and technical skills of the vocalist as the basis of the manifestation of his artistry in the process of stage activity. In *Academician Oleg Semenovych Tymoshenko: teacher, scientist, public figure: All-Ukrainian scientific and practical conference*, Kyiv, 5th December (pp. 103–106). Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky.

4. Suj, Na. (2023). Stage movements of the vocalist as a component of his artistry. In *Valuable dimensions of the cultural and artistic activity of Myroslav Skoryk (to the 85th anniversary of his birth): materials of the International science and practice conference*, Kyiv, 1–2 June (p. 99–102). Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ…….…..2

ВСТУП…….25

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОГО АРТИСТИЗМУ ВОКАЛІСТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ КИТАЙСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ……...…..31

1.1. Концертно-сценічний артистизм вокалістів як мистецтвознавчий феномен……..……31

1.2. Методологічні підходи до класифікації видів концертно-сценічного артистизму вокалістів та його детермінант у процесі виконання китайських народних пісень…….53

Висновки до першого розділу……...…..82

РОЗДІЛ 2. ПЕРЕВТІЛЕННЯ ВОКАЛІСТІВ У ХУДОЖНІ ОБРАЗИ КИТАЙСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ЯК ОСНОВА ЇХ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОГО АРТИСТИЗМУ……..87

2.1. Формування художніх образів вокальних творів в уяві митців концертно-сценічної діяльності ……..87

2.2. Специфіка процесу перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень ……..107

Висновки до другого розділу……...……..132

РОЗДІЛ 3. ПРОЯВ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОГО АРТИСТИЗМУ ВОКАЛІСТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ КИТАЙСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ……...…137

3.1. Концертно-сценічні рухи та їх функції у процесі прояву артистизму вокалістів під час виконання китайських народних пісень……..….137

3.2. Артистичні вміння вокалістів у процесі концертно-сценічної діяльності та їх класифікація……..159

Висновки до третього розділу……...180

ВИСНОВКИ…….190
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..……207
ДОДАТКИ…….....214

ВСТУП

Актуальність теми дисертаційного дослідження. Нова генерація вокалістів XXI століття покликана якісно доносити до цільової аудиторії у процесі концертно-сценічного виконання народних пісень закладені ним духовно-естетичні цінності. Означений вид діяльності вокалістів здійснюється завдяки творчій реалізації не тільки сформованих виконавських умінь і навичок, а й розвиненого концертно-сценічного артистизму, який підсилює передачу інформації слухачам/глядачам внутрішнім та зовнішнім проявом власної творчої активності, застосуванням вербальних та невербальних засобів комунікації.

На сучасному етапі розвитку мистецтвознавства проблемні питання артистизму розглядалися в контексті загальнокультурних категорій митців сценічної діяльності, зокрема:

- театральної сфери (Г. Вільсон, Л. Курбас, В. Немирович-Данченко, К. Станіславський, Л. Танюк, М. Щепкін та інші);

- музикантів-інструменталістів (О. Безбородько, Т. Іванніков, Ч. Їфу, І. Єргієв, В. Качмарчик, Д. Юник та інші);

- хорових та оркестрових диригентів (Л. Бочкарьов, М. Колесса, А. Лащенко, В. Рожок, І. Романюк, Ц. Хункай, Б. Цзінчен. L. Shapovalova, Y. Nikolaievska, N. Mykhailova, I. Romaniuk, A. Khutorska та інші) тощо.

У теорії та методиці музичного виконавства концертно-сценічний артистизм вокалістів вивчався з позицій:

- індивідуальної рефлексії (І. Герсамія, Н. Гребенюк, І. Колодуб, Т. Мадишева, О. Петрова та інші);

- творчої активності (В. Антонюк, Д. Євтушенко, Д. Люш, О. Маруфенко, Ю. Юцевич та інші);

- магічного емоційно-енергетичного впливу на слухачів/глядачів (Л. Василенко, В. Вотріна, С. Кіквадзе, О. Матвєєва, Н. Прокопенко та інші) тощо.

Водночас, дослідженню проблемних питань прояву концертно-сценічного артистизму вокалістів при виконанні китайських народних пісень науковцями поки що не приділено достатньої уваги. Разом з тим, аналіз науково-методичної літератури з теорії та історії музичного виконавства, а також вивчення концертно-сценічного досвіду вокалістів щодо вербального та невербального впливу на слухачів/глядачів у процесі прилюдних виступів (зокрема інтерпретації народних пісень) уможливили виявлення суперечності між їх бажанням застосовувати дієві засоби підсилення процесу передачі необхідної інформації цільовій аудиторії з урахуванням полісуб'єктної діалогічної взаємодії з сюжетністю літературних текстів вокальних творів і палітрою звучання їх мелодико-інтонаційних ліній та відсутністю у них належно сформованого методичного інструментарію для досягнення поставленої мети.

Отже, важливість якісного донесення вокалістами до слухачів/глядачів закладених у народних піснях (зокрема, різних провінцій Китаю) духовно-естетичних цінностей та недостатня вивченість методичного інструментарію підсилення передачі необхідної їм інформації, а також необхідність подолання вищеозначеної суперечності зумовили вибір теми дисертаційного дослідження — *«Концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень»*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження проведено відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тему дисертаційної роботи затверджено на засіданні Вченої ради Академії (протокол № 2 від 26 вересня 2019 р.) відповідно до напряму наукових досліджень Академії № 22 «Музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення».

Мета дослідження полягає в розробці й теоретико-методологічному обґрунтуванні наукової концепції концертно-сценічного артистизму вокалістів з визначенням видів означеного феномену і специфіки їх

функціонування у процесі виконання китайських народних пісень.

Відповідно до поставленої мети у дослідженні передбачено вирішення таких **завдань**:

- проаналізувати сутність поняття «концертно-сценічний артистизм вокалістів» як мистецтвознавчого феномену;
- розглянути методологічні підходи до класифікації видів концертно-сценічного артистизму вокалістів та його детермінант у процесі виконання китайських народних пісень;
- з'ясувати технології формування художніх образів вокальних творів в уяві митців концертно-сценічної діяльності;
- висвітлити специфіку процесу перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень;
- визначити роль концертно-сценічних рухів у прояві артистизму вокалістів та їх функції у процесі виконання китайських народних пісень;
- охарактеризувати артистичні вміння вокалістів у процесі концертно-сценічної діяльності та здійснити їх класифікацію.

Об'єкт дослідження — музично-виконавська діяльність вокалістів.

Предмет дослідження — концертно-сценічний артистизм вокалістів та специфіка його прояву у процесі виконання китайських народних пісень.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять ідеї щодо: змістового наповнення поняття «артистизм» (Д. Будянський, В. Бурназова, Ц. Жань, М. Засік, Г. Переухенко, В. Чень та ін.); методологічних підходів до класифікації видів концертно-сценічного артистизму вокалістів (І. Єргієв, Т. Сирятська, Т. Шуть, Д. Юнь, A. Jordan-Szymanska, S. Preston, F. Waal та ін.); технологій формування художніх образів китайських народних пісень в уяві виконавців (Ч. Їфу, В. Лімін, Л. Жуйцін, І. Хань, Ч. Цзінцзін, Я. Цзялі, Ч. Цзяньїн, Ї. Чжоу та ін.); перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень (Л. Веньцзун, Г. Жоцзюнь, Л. Мяоні, В. Тяньці, У. Ціжуй, В. Чень, F. Ioannidou, V. Konstantikaki та ін.); ролі сценічних рухів у прояві артистизму митців концертно-сценічної діяльності (І. Герсамія,

Н. Гребенюк, Л. Довгань, Г. Елькіс, Д. Євтушенко, С. Кіквадзе, Д. Люш, Д. Юник, Ю. Юцевич та ін.); артистичних умінь, їх функцій та класифікації (В. Артемов, М. Барахтян, Ю. Волкова, Л. Московчук, В. Серіков, О. Ткачева, І. Юник та ін.).

Для досягнення мети дослідження використовувались **методи**, які відповідали природі явища, що вивчалось, і були адекватні поставленим завданням, а саме:

- теоретичні (аналіз науково-методичної літератури з проблеми дослідження, узагальнення досвіду концертно-сценічної діяльності вокалістів, моделювання змісту вихідних положень психологічних досліджень у теорію і методику вокального виконавства тощо) — для з'ясування сутності поняття «концертно-сценічний артистизм вокалістів» та його детермінант у процесі виконання китайських народних пісень;

- емпіричні (спостереження, анкетування, зіставлення інформації тощо) — для визначення кореляційної залежності концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень від спрямованості власних думок на відтворення мімічних комунікативних, регулятивних, показових та сенсорно-моторних рухів;

- критико-аналітичний — для розробки технології класифікації артистичних умінь вокалістів, реалізація яких забезпечує їх перевтілення в художні образи китайських народних пісень та прояв природно-пластичних та граційно-вишуканих сценічних рухів;

- дискурсивний — для надання аргументації новим категоріям та поняттям на основі отриманих результатів дослідження;

- моделювання — для проєктування вихідних положень методологічних підходів до класифікації видів концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень;

- феноменологічний — для вивчення детермінант концертно-сценічного артистизму вокалістів та специфіки їх впливу на прояв означеного феномену у процесі виконання китайських народних пісень;

- математичної статистики — для обробки результатів проведеного анкетування, спрямованого на вивчення залежності концертно-сценічного артистизму вокалістів від особистісної культури, емоційності, енергетичності, емпатії та рефлексії.

Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів дослідження полягають у тому, що *вперше:* здійснено цілісне дослідження концепту «концертно-сценічний артистизм вокалістів»; визначено детермінанти концертно-сценічного артистизму вокалістів та специфіку їх впливу на прояв означеного феномену; розкрито технології формування в уяві вокалістів сукцесивних та симультанних художніх образів китайських народних пісень; висвітлено роль концертно-сценічних рухів у прояві артистизму вокалістів та їх функції у процесі виконання китайських народних пісень; охарактеризовано артистичні вміння вокалістів у процесі концертно-сценічної діяльності та здійснено їх класифікацію;

- *уточнено* специфіку процесу перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень;

- *удосконалено* технології формування природно-пластичних та граційно-вишуканих сценічних рухів вокалістів завдяки виконанню вправ, побудованих на методологіях «дао», «конфуціанської концепції», «цігун», «тай цзі» тощо;

подальшого розвитку набули положення щодо методологічних, теоретичних і методичних засад удосконалення комунікативних, регулятивних, показових та сенсорно-моторних рухів вокалістів у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень.

Практична значущість дослідження полягає у тому, що розроблений мистецтвознавчий інструментарій артистичного підсилення передачі необхідної інформації слухачам/глядачам (зовнішній прояв перевтілення в уявні художні образи, мімічні рухи та жестикуляція тощо) уможливлює його цілеспрямоване використання у процесі виконання не тільки китайських народних пісень, а й інших вокальних творів в умовах їх концертно-сценічної

презентації. Вихідні положення проведеного дослідження покликані сприяти розвитку універсальних умінь та навичок вокалістів, а також можуть використовуватись в індивідуальних заняттях з вокалу, у лекційних курсах «Методика вокального виконавства», «Психологія музично-виконавської діяльності» та «Музична педагогіка вищої школи» тощо.

Апробація та впровадження результатів дослідження. Основні теоретичні і методичні положення дисертаційної роботи пройшли апробацію на Міжнародній науково-практичній конференції «Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference» (Munich, 2020), V Міжнародних науково-практичних читаннях пам'яті академіка Анатолія Авдієвського (Київ, 2021) та Всеукраїнських науково-практичних інтернет-конференціях — «Траєкторія розвитку життєвих перспектив особистості в умовах сучасного освітнього простору» (Суми, 2021), «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі» (Бердянськ, 2021, 2022), «Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч» (Київ, 2022).

Обговорення результатів дослідження здійснювалось на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2019–2023 рр.).

Публікації. Результати дисертаційного дослідження висвітлено в 7 одноосібних наукових працях, з яких: 3 статті у фахових наукових виданнях України з мистецтвознавства, 4 роботи апробаційного характеру.

Структура дисертації зумовлена логікою наукового пошуку і складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації складає 226 сторінок, з яких 171 — основного тексту. У списку використаних джерел подано 203 найменування, з них 30 — іноземними мовами. Робота містить 11 прикладів.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОГО АРТИСТИЗМУ ВОКАЛІСТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ КИТАЙСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

1.1. Концертно-сценічний артистизм вокалістів як мистецтвознавчий феномен

Сучасні комп'ютерні технології донесення інформації до цільової аудиторії висувають якісно нові вимоги до концертно-сценічної діяльності вокалістів, яка «не захищена» від дії стрес-факторів. Окрім цього, складність їх концертно-сценічної діяльності загострюється відсутністю сформованої системи вербальних і невербальних засобів впливу на слухачів/глядачів, завдяки яким підсилюється донесення до них емоційно-образного змісту музичних творів. Означена система складає основу концертно-сценічного артистизму вокалістів. Артистизм є невід'ємною складовою їх професійної майстерності і однією з умов становлення творчої особистості. Сучасний вокаліст є не тільки й не стільки транслятором інформації, скільки репрезентатором культури й навіть «духовним наставником суспільства». Для реалізації вищеокреслених функцій йому необхідні розвинене мислення (логічне й образне), емпатійність, а також здатність до ефективного здійснення професійної діяльності в емоціогенних умовах, творчого перевтілення, досягнення синергійного ефекту внаслідок взаємодії з іншими фахівцями тощо. За переконаннями Л. Василенко (2003), Н. Гребенюк (1994), С. Кіквадзе (1987), І. Колодуба (1995), О. Матвєєвої (2010), Я. Цзялі (2022), В. Чень (2016), В. Юшманова (1986) та ряду інших дослідників, сучасний вокаліст повинен обов'язково вміти підтримувати свою творчу форму і володіти мистецтвом самовираження, адже справжній артистизм — це не лише здатність фахівця до переконливого й емоційно виповненого впливу на слухачів/глядачів, а й майстерність завдяки багатству внутрішнього світу вирішувати поточні творчі завдання, закладаючи логічно-естетичні основи

для проєктування майбутньої професійної діяльності. Артистизм не підлягає «научінню» шляхом засвоєння вихідних семантико-стилістичних положень певного джерела інформації — він вимагає обов'язкової зорієнтованості на постійне удосконалення фахівцем своїх умінь та навичок, пов'язаних із фантазією, інтуїцією, імпровізацією, техніко-тактичними засобами мовлення й кінесики, самопрезентацією та, врешті, переконливістю в плеканні найкращих якостей у слухачів/глядачів. Саме тому особливої актуальності набуває вивчення означеного феномену та специфіки його прояву з позицій мистецтвознавства, адже наявність такої інформації надає змогу фахівцям цієї спрямованості більш якісно доносити емоційно-образний зміст музичних творів до слухачів/глядачів з урахуванням акустичних реалій.

Сучасна наука має суттєві надбання в аспекті дослідження артистизму фахівців будь-якої галузі діяльності (театральної, педагогічної, психологічної, музикознавчої тощо). Саме тому, на нашу думку, для дослідження проблемних питань концертно-сценічного артистизму вокалістів ретельного розгляду потребують праці театральних діячів, де артистизм розглядається в контексті загальнокультурних категорій митців означеного виду сценічної діяльності (Бажанова, 2003; Захава, 1973; Немирович-Данченко, 1984; Станіславський, 1951a, 1951b; Танюк, 2004 тощо). Хоча у їх працях відсутня інформація щодо чіткого визначення поняття «артистизм», у них все ж вказується на те, що він (артистизм) проявляється тільки в процесі індивідуальної рефлексії, розкриваючи глибинні механізми артистичної діяльності. Дискусії щодо змісту та структури означеного поняття відзначаються наявністю вікових традицій, які «породили» появу у мистецькому просторі трьох методологічних підходів до перевтілення індивідуума в реальний чи уявний образ. Зокрема, М. Щепкін (1953) та ряд інших митців театральної діяльності вбачали у перевтіленні реальне, правдиве відчуття емоційно-змістового образу мистецького твору з максимальним зануренням в його психологічні властивості (перший методологічний підхід до сценічного перевтілення). Натомість,

В. Немирович-Данченко (1984) та ряд інших митців розглядали цей феномен як копіювання переживань емоційно-змістового образу мистецького твору без власної проникливої чутливості до його психологічних властивостей (другий методологічний підхід до сценічного перевтілення). Найбільш досконалим, на нашу думку, є третій методологічний підхід до сценічного перевтілення, за яким означений процес інтерпретується як прагнення артиста максимально зануритись в риси «героя», але при цьому залишитись «самим собою» (Захава, 1973; Станіславський, 1985; Танюк, 2004 та інші).

Незалежно від наявності різних методологічних підходів до вивчення специфіки перевтілення артиста в реальний чи уявний образ провідні театральні діячі вказують на потребу в усвідомленні ним «надзадачі» як у процесі роботи над матеріалом, так і під час його прилюдної презентації. Поняття «надзадача» К. Станіславський інтерпретував як «наскрізну головну задачу», яка має проходити через «образо-роль» усієї п’єси. У свою чергу, з метою уточнення причини й форми відтворення виконавцем тих чи інших слів п’єси, яке здійснюється в межах аналізу драматургічного матеріалу, фахівці театрального мистецтва традиційно послуговуються терміном К. Станіславського «задача персонажа».

Виконавець певної ролі сам визначає системну послідовність відповідних для неї задач, а потім спрямовує зусилля на віднайдення релевантних меті вербальних засобів реалізації цих задач. Творчі пошуки митця здійснюються з поступовим ускладненням завдань, які не завжди підлягають вербальній матеріалізації. У свою чергу, неефективність роботи артиста над роллю долається її закономірним поділом на дрібні конструкти, поєднання яких уможливлює отримання синергійного ефекту у вигляді «надзадачі ролі» (Станіславський, 1951a, 1951b).

На жаль, «система К. Станіславського» ще недосконало адаптована до специфіки формування та прояву концертно-сценічного артистизму вокалістів. Натомість, на нашу думку, ідея стосовно «надзадачі» митців означеного виду прилюдної діяльності є слушною і потребує ретельного

розгляду у подальшому вивченні проблемних питань концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень. Підтвердження означеної позиції простежується в дослідженні артистичного універсуму музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття І. Єргієва. «Надзавдання музиканта-інструменталіста – артиста (як аналогія “надзавданню актора” за К. Станіславським) складається в концентрації всіх типів глядача-слухача на головній концептуальній ідеї в замкнутому колі музичного художньо-естетичного спілкування, що являє собою психологічний процес із властивим йому спів-згодою у переживанні як єдиному полі розуміння, спів-знанням, спів-почуттям, спів-спільністю, при цьому залишаючи кожному типу глядача-слухача право на неоднозначне прочитання, розуміння і до-інтерпретацію цієї головної ідеї. Справжній артист здатний “заразити” більшу частину аудиторії, “заряджаючи” її енергетично, що у свою чергу призводить до “підзарядки” емоційно малочуткої частини публіки» (2016, с. 56).

Надзвичайного значення митці театрального мистецтва надають процесу «входження» артиста в роль. При виникненні установки на перевтілення (як для актора, так і для вокаліста), фахівець уявляє себе в ситуації ролі (зокрема, вокаліст ідеомоторним способом відтворює музичний твір). Означеному процесові характерні асоціативні пригадування суміжних/подібних/протилежних ролі ситуацій, переживань чи умовиводів, а також високий рівень емпатії — здатності подумки переймати мотиви й обставини вчинків інших людей. Більше того, процес такої «ідентифікації» актора з оточуючими є двовекторним, уможливлюючи проекцію як здатність наділяти «емоційно синхронізованих» з митцем людей власними думками, мотиваційними конструктами та переживаннями. Все вищеперераховане видається неможливим без сценічного чуття, яке, на відміну від життєвого, виникає не від реальних подразників, а внаслідок активізації емоційної пам’яті. Саме тому для сценічної діяльності є звичною турбота про самопочуття актора перед виставою — він повинен «увійти в роль»,

морально підготувавшись до прямої взаємодії з великою кількістю слухачів/глядачів (Булатова, 2001; Donnellan, 2002).

За нашими переконаннями, усвідомлення процесу «входження артиста в роль» є слушним і для подальшого вивчення проблемних питань концертно-сценічного артистизму вокалістів, адже митець означеного виду прилюдної діяльності виступає в трьох «іпостасях», а саме:

1) творець уявного сценічного образу;

2) «перевтілювач» в уявний сценічний образ;

3) реалізатор уявного сценічного образу.

Підтвердження цих позицій простежується у вислові К. Станіславського: «… головна відмінність мистецтва актора від інших мистецтв… полягає в тому, що будь-який інший художник здатен творити тоді, коли ним оволоділо натхнення, проте художник сцени повинен сам оволодіти натхненням і вміти викликати його тоді, коли воно позначене на афіші вистави» (Станіславський, 1951b, с. 300).

У театральному мистецтві велике значення надається увазі артиста, яка виступає «медіумом» його емоцій. При цьому слід наголосити на диференціації двох наближених властивостей уваги — коливання й переключення, адже саме другий варіант передбачає керованість. За переконаннями G. Cook (2015), саме вміння свідомо переключати увагу завдяки вольовим зусиллям робить актора адаптивнішим в умовах творчої невизначеності сценічної діяльності.

Означена теза також заслуговує на статус аксіоми у концертно-сценічній діяльності вокалістів, адже їх артистизм базується на сформованому вмінні не лише концентрувати власну увагу на певних об’єктах, а й розподіляти її між декількома об’єктами, отримуючи в колі уваги всі виконавські компоненти музичного твору, вчасно ідентифікуючи чіткі ознаки перевтоми, а також слідкуючи за власною сценічною поведінкою. Звичайно, артистичність вокаліста, як і театрального актора, має поєднувати різні їх здібності (творчого мислення, емоційності, фізичних дій

та інші), на чому слушно наголошував В. Абрамян (1996). Дієздатність цієї думки підтверджується і думкою К. Станіславського про складність мистецтва актора, яке обумовлене необхідністю актора оволодіти великим масивом різноманітних засобів впливу на слухача/глядача, серед яких — здатність до перевтілення, особиста привабливість, «заразливість», вірність власній інтуїції під час пошуку шляхів вирішення творчих завдань, чіткість дикції та пластичність артистичних рухів тощо (Станіславський, 1951).

Звичайно, на особливу увагу театральних митців заслуговують і питання фантазії, уявлення та інтуїції, оскільки, за їх переконаннями, саме вони складають основу будь-якої творчості. Зокрема, М. Братерська-Дронь (2005) та І. Шумський (2018) і ряд інших дослідників вбачають в інтуїції з'єднувальну ланку між свідомістю й підсвідомістю людини. Вони наголошують, що саме активність підсвідомості дозволяє використовувати накопичений особистістю упродовж тривалого часу досвід. Під впливом сильних емоцій означений досвід може із підсвідомості чинити прямий/опосередкований вплив на свідомість, допомагаючи отримувати своєрідні інсайти — знаходити нестандартні відповіді на складні творчі питання та поєднувати очевидні явища/факти в нестандартних конфігураціях. Саме інтуїція надає митцеві впевненість у вірності власних дій за умови відсутності інших об'єктивних аргументів, а також спрощує прогнозування ймовірних результатів діяльності.

На нашу думку, проблемні питання фантазії, уявлення та інтуїції вокалістів також потребують ретельного розгляду в контексті їх концертно-сценічного артистизму, аналогічно як і проблемні питання загального культурного рівня митців означеного виду прилюдної діяльності. Підтвердження цих тез простежується у висловлюванні В. Немировича-Данченка (1984) про необхідність соціальної вихованості митця, під якою видатний театральний діяч розумів гармонійне доповнення комунікативних навичок етичною вимогливістю до себе й оточуючих, в результаті чого поведінка особистості всебічно відповідатиме комплексу соціальних

обов'язків та стимулів. На його думку, артистизм є не просто наслідком досвідченості в театральній справі, а свідченням наявності у фахівця інтелігентності, внутрішньої енергійності й багатого духовного життя. Відносно педагогічного артистизму В. Немирович-Данченко уточнював, що. на відміну від актора, викладач завжди «грає самого себе», тому акторський талант повинен завжди доповнюватись здатністю глибоко мислити й відчувати щонайменші зміни (як особистісні, так і соціальні). Окрім того, прояви педагогічного артистизму тотожні неперервному самовдосконаленню митця.

Отже, узагальнюючи вищевикладену інформацію стосовно усвідомлення митцями театральної сфери поняття «артистизм», можемо зазначити, що означений феномен ними пов'язується з сукупністю спеціальних особистісних можливостей, які прямо корелюють із фізичною організацією актора, особливостями його емоційної сфери та творчим мисленням. Серед вищеозначених особистісних можливостей чільне місце належить здатності до сценічного перевтілення, переконливості, адаптивності до нових умов професійної діяльності, емоційній рухливості, зовнішнім даним тощо. Окрім того, артистизм пов'язується представниками театральної сфери зі сценічними рухами, які відображають його внутрішній стан або вказують на якийсь об'єкт зовнішнього середовища.

За нашими переконаннями, сучасна наука має суттєві надбання в аспекті дослідження артистизму педагогічних фахівців. Звичайно, методологічну основу цих досліджень склали праці В. Абрамяна (1996), В. Немировича-Данченко (1984), К. Станіславського (1951), G. Cook (2015) та інших діячів театрального мистецтва. Артистизму педагогічних фахівців та пошукам перспективних напрямів удосконалення процесу його формування присвячено праці Д. Будянського (2006), О. Булатової (2001), Л. Московчук (2016), І. Сергєєвої (2014), Л. Спіріна (2000), Т. Юник (1996), Д. Юника (2009) та інших. Педагогічний артистизм ними пов'язується не тільки з зовнішнім впливом фахівців на цільову аудиторію, а і з їх здатністю миттєво

перевтілюватись у новий образ у змінних умовах освітньої діяльності, адже від такого «внутрішнього» перевтілення з одночасним збереженням власної гідності та гідності представників цільової аудиторії залежить успішність діяльності фахівців. Разом з тим, В. Абрамян (1996) зазначає, що артистичність педагога поєднує декілька особливих здібностей, пов'язаних з його фізичною організацією, рисами емоційного апарату та творчого мислення. За переконаннями О. Булатової, артистичність — це «… уміння скинути маску турбот, хвилювань та негараздів, здатність показувати обличчям і жестами лише те, що стосується справи, допомагає здійсненню навчально-виховних завдань» (2001, с. 57).

Разом з тим, слід зазначити, що на думку науковців означеної галузі, реалії сучасності потребують розробки інноваційних технологій вербального і невербального впливу на цільову аудиторію, оскільки, за дослідженням Ц. Жань (2020), саме педагогічний артистизм як прояв широкої палітри поведінкових реакцій фахівця на довколишні зміни і як його здатність до образно-емоційного перекодування інформації в педагогічно обумовленому напрямі доцільно включити в професіограму сучасного педагога. Педагогічний артистизм гармонійно поєднує конструкти, які стосуються знань, емоцій та віри особистості. На думку дослідника, для сучасного — постіндустріального — етапу розвитку цивілізації характерна тотальна присутність означених конструктів в усіх сферах, де реалізується загальнолюдське завдання передачі набутого досвіду представникам нової генерації з метою інтенсифікації прогресу. Більше того, співвідношення цих конструктів тяжіє до рівноправності (балансу), адже сучасна педагогічна дійсність вимагає оволодіння особистістю основами культури, ефективними навичками саморозвитку, толерантності до думки іншого, емоційної пластичності та здатності адаптуватись до швидкозмінних умов оточуючого світу.

Підтвердження цієї позиції простежується в книзі R. Burns (1982) «Розвиток Я-концепції і виховання», де справедливо відзначається, що в усі

епохи визначні педагоги надавали сумніву пріоритетності емоційного аспекту виховання та соціальної комунікації. Раніше особливої уваги педагоги надавали емоціям негативного полюсу модальності (передусім емоціям остраху перед покаранням за невірно виконане завдання), вбачаючи у них дієвий драйвер особистісного розвитку. У свою чергу, для сучасної педагогіки особливого значення набувають емоції з позитивним полюсом модальності як фактор позитивного впливу на навчально-виховний процес.

За дослідженням В. Артемова та В. Серікова, «Артистизм — це вміння передавати емоційну інформацію за допомогою мови, жестів, міміки та інтонацій. Артистизм є корисною вродженою людською якістю, яка супроводжує її в повсякденному житті та, подеколи, і в професійній діяльності. Тож уміння демонструвати або, навпаки, стримувати свої емоції є проявом артистизму» (2016, с. 411). Означені автори стверджують, що «… артистизму не можна навчитись» (2016, с. 415), хоча на цій же сторінці їх праці вони визначають організаційно-методичні та індивідуально-особистісні умови для розвитку педагогічного артистизму.

На думку О. Булатової (2001), для розвитку педагогічного артистизму необхідно вдосконалювати образне мислення, спостережливість, уяву, естетику мовлення та пластичну культуру, адже саме ці якості особистості прямо з ним корелюють. При наявності стійкого суб’єктивно сформованого бажання (тобто не з примусу) особистість здатна не тільки розкрити, а й постійно удосконалювати свої природні здібності. Для цього педагогові необхідно опанувати важливе для професії вміння — ставити перед собою «надмету», таким чином організовуючи, вмотивовуючи й «стратегізуючи» навчально-виховний процес. Попри важливість творчого самопочуття і вміння ставити «надмету», вони є для педагога лише засобом створення й постійної підтримки духовного тонусу особистості. Лише багатий внутрішній світ педагога, цілісність і автентичність конструктів його особистості можуть стати дієвими засобами протидії процесам економізації освіти, на фоні яких педагогічному артистизму відведено лише периферійну

роль «реалізатора» знань. О. Булатова (2001) резюмує, що особистість педагога, який у своїй професійній діяльності використовує акторський талант як підсилення здатності глибоко мислити й різновекторно самоудосконалюватись, дає для навчально-виховного процесу синергійний ефект.

На нашу думку, ідея щодо можливого розвитку педагогічного артистизму надає змогу розглядати означений феномен з позицій не тільки генетики, а й генезису, адже важливу роль в артистизмі вокалістів відіграють вроджені індивідуальні задатки і набуті творчі властивості у процесі нескінченного вдосконалення виконавської майстерності під час репетиційних занять, підготовки програми до концертно-сценічної презентації та безпосередньо в ході її перебігу, які виступають джерелом їх розвитку. Підтвердження цих тез простежується у ствердженні Л. Московчук (2016), що педагогічний артистизм є результатом складного синтезу фізичних і духовних якостей особистості, застосування якого в комунікації зі здобувачами освіти забезпечує фахівця кредитом довіри щодо ефективності подальшої взаємодії. Артистичний викладач закономірно сприймається аудиторією як людина, зацікавлена своїм предметом і, відтак, потенційно цікава в комунікації. Втім, слід диференціювати справжній (невимушений) педагогічний артистизм і раціонально обумовлене бажання справити враження на присутніх шляхом демонстрації надмірної пафосності й епатажності. Наявність у фахівця привабливих зовнішніх даних, милозвучного голосу й загальної нервової збудливості дійсно можуть бути помилково сприйнятими недосвідченим реципієнтом за прояви акторського темпераменту, однак таку особистість недоцільно визнавати артистичною.

Д. Будянський (2006), В. Бурназова (2016), І. Сергєєва (2014) Г. Падалка (2008) та багато інших дослідників педагогічного артистизму єдні у твердженні, що досліджуваний феномен недоречно розглядати як одновекторно спрямоване явище — ця особлива образно-емоційна мова є діалогічною, адже завжди передбачає співтворчість педагога і його

вихованця. Більше того, педагогічний артистизм має на меті не самопрезентацію, а домінування суб'єкта цілеспрямованого впливу фахівця. Визнаючи важливість жестів, міміки, пантоміміки, інтонації та ряду інших засобів експресифікації мовлення, артистизм розглядається дослідниками як набагато комплексніше і глибше явище, завдяки якому можна досягти високого рівня адаптивності здобувачів освіти на занятті (перевтілення фахівця в новий образ здатне виступати ефективною альтернативою вербальному поясненню змінених обставин і умов виконання нового завдання). При цьому І. Сергєєва (2014) наголошує, що прояви педагогічного артистизму дозволяють фахівцеві ефективно долати комунікативні бар'єри (мотиваційні, емоційні, семантичні, фонетичні, інтелектуальні тощо), бар'єри нововведень та активізувати інертну аудиторію.

За переконаннями М. Барахтяна (1993), педагогічний артистизм доцільно розглядати як не ситуативний, а постійний елемент педагогічної творчості, хоча ступінь його прояву в професійній діяльності є мінливим і залежить від ряду зовнішніх та внутрішніх факторів, зокрема від складності актуалізованих творчих завдань. У педагога з невеликим досвідом роботи (або взагалі без нього) означений феномен може проявлятись як особистісна властивість, яка в подальшому інтегруватиме всі елементи професійної самореалізації фахівця й додаватиме стратегічності його діям. Таким чином, артистичний педагог здійснює на здобувачів освіти емоційний вплив, викликаючи до себе емпатійне ставлення, і досягає цього не в умовах шкідливої для сфери освіти безальтернативності, а шляхом пропонування реципієнтам взаємозбагачуючого варіанту побудови навчально-виховного процесу.

У працях Г. Падалки (2008) та І. Сергєєвої (2014) вказується на потребу перевтілення педагогічного працівника не тільки в образи літературних героїв (навчальний матеріал), а й у внутрішній світ учнів. Так, навіть за умови пояснення учням відомого навчального матеріалу (наприклад, в ході актуалізації давно засвоєної й частково забутої ними інформації)

артистичний педагог прагне привернути їх увагу до навчального процесу завдяки ефекту новизни й неочікуваності, зокрема від форми подачі інформації. У такому випадку монотонність нецікавої для учнів діяльності з заздалегідь передбачуваним результатом замінюється на захопливий спільний рух до невідомого. Артистичний педагог-майстер займає позицію учня, завдяки чому чіткіше усвідомлює його ситуативні потреби і успішно знаходить способи їх задоволення в контексті навчальної діяльності.

У сучасній педагогічній науці висвітлено спільні та відмінні риси артистично-режисерської діяльності і педагогічної діяльності. До спільних рис віднесено:

1) наявність слухачів/глядачів;

2) комунікативну взаємодію суб’єктів;

3) детермінованість результатів діяльності особистісними характеристиками суб’єктів;

4) обумовленість діяльності системою пріоритетних і другорядних цілей;

5) процесуальні детермінанти, серед яких чільне місце належить публічності, хронологічній регламентованості, динамічності, колективному характеру переживань суб’єктів взаємодії (актора і слухача/глядача, актора і режисера, педагога і здобувача освіти);

6) інтервальні детермінанти — репетиційному періодові у актора тотожний доурочний період у педагога (відбувається планування майбутньої діяльності), технічний період характеризується уточненням засобів реалізації творчих завдань, а період втілення творчого задуму передбачає досягнення поставленої мети шляхом виконання ролі на сцені або здійснення педагогічних функцій в навчальній аудиторії;

7) концептуальну своєрідність (для професійної діяльності і актора, і педагога спільними є наявність елементів, які мають творчий характер і не підлягають автоматизації, пріоритетність виховної функції над рядом інших функцій, використання при вирішенні творчих завдань інтуїції та натхнення,

неперервність внутрішньої роботи навіть по завершенні взаємодії зі слухачами/глядачами/учнями);

8) спрямованість особистості на вичерпне застосування своїх знань, умінь, навичок, досвіду тощо у професійній діяльності як важлива передумова формування артистизму;

9) темпоритм (і для сценічної діяльності актора, і для навчально-виховної комунікації педагога характерне активне використання початкової «психологічної» паузи, яка уможливлює одночасне досягнення декількох цілей — привернення уваги слухачів/глядачів/учнів до фахівця, адаптація до його появи з одночасним формуванням системи очікувань від подальшої взаємодії, мобілізація вольових зусиль присутніх, а також подолання хвилювання з боку самого фахівця);

10) вимогливість до особистості фахівця, без особистої «зануреності» якого у фахову діяльність неможливе отримання високих результатів (Барахтян, 1993; Будянський, 2006; Бурназова, 2016; Московчук, 2016 та ін.).

Слушним доповненням і водночас підкріпленням вищевикладеної інформації постає запропонований К. Станіславським (1951а) перелік обов’язкових для творчої діяльності актора і не менш творчої професійної діяльності педагога особистісних якостей фахівців, до яких віднесено розвинену уяву, здатність керувати власною увагою, емпатійність, рефлексивність, рухливість, адаптивність і артистизм.

До відмінних рис педагогічної діяльності і артистично-режисерської діяльності науковцями віднесено:

1) предмет демонстрації, яким у театральній діяльності постає роль актора, тоді як у педагогічній діяльності — сама особистість педагога;

2) межі сфери діяльності (театральна вистава навіть за умови максимальної реалістичності все ж відрізняється від повсякденного життя, тоді як педагогічна діяльність відбувається в межах реальної дійсності);

3) специфіку чуттєвої сфери суб’єкта (почуття актора є наслідком його перевтілення в роль, тоді як почуття педагога детермінуються реальними

обставинами діяльності, що робить останнього більш чутливим до контексту);

4) монологічність комунікативної взаємодії актора зі слухачами/глядачами, яка контрастує з діалогічною формою взаємодії педагога і його вихованців;

5) тривалішу в 5-6 разів взаємодію педагога з реципієнтами;

6) величину імпровізаційності у діяльності актора, яка є максимальною під час сценічних репетицій і зменшується прямо пропорційно наближенню сценічної діяльності, тоді як у педагогічній діяльності вона обумовлена лише суб'єктивним врахуванням контексту і може динамічно варіюватись незалежно від етапності;

7) особливості програми діяльності (сценічна діяльність актора зазвичай передбачає виконання однієї репертуарної ролі на день, тоді як у професійній діяльності педагога в один день можлива взаємодія з різними учнівськими колективами на основі вивчення принципово різних тем і навіть в межах різних навчальних дисциплін);

8) зосередженість актора на партнері на противагу пріоритизації глядача, тоді як для педагогічної творчості характерним є учнецентризм/студентоцентризм;

9) наявність професійних помічників у актора (гримерів, костюмерів, суфлерів тощо) на противагу «самостійності» педагога (хоча концептуально педагога можна розглядати в контексті взаємодії педагогічного колективу);

10) відповідальність за кінцевий результат взаємодії, яка у актора відносно слухача/глядача є колективною (навіть моновистава є результатом колективної діяльності актора, режисера, драматурга тощо), тоді як у педагога — особистою (Барахтян, 1993; Будянський, 2006; Булатова, 2001; Бурназова, 2016; Гаріпова, 2002; Burnazova, Yunyk, Yunyk, Yunyk, Kotova, 2019 та ін.).

За нашими переконаннями, вищеокреслені відмінності між педагогічною і артистично-режисерською діяльністю не применшують

важливість наведених раніше спільних рис між ними, а, радше, постають доказом унікальності понять «артистизм педагога» і «артистизм актора», що важливо при екстраполяції означеної інформації на специфіку концертно-сценічного артистизму вокалістів.

Отже, оперуючи вихідними положеннями педагогічної науки щодо сутності поняття «педагогічний артистизм», а також висвітлення його спільних та відмінних рис з митцями артистично-режисерської діяльності, гіпотетично можемо зазначити, що:

1) концертно-сценічний артистизм вокалістів доцільно вивчати з позицій як генетики (оскільки він залежить від їх вроджених властивостей), так і генезису (адже означений феномен піддається розвитку у процесі нескінченного вдосконалення вокально-виконавської майстерності під час репетиційних занять, підготовки програми до прилюдної презентації та безпосередньо вдосконалюється в ході її перебігу);

2) концертно-сценічний артистизм вокалістів, аналогічно до педагогічного артистизму, має спільні та відмінні риси з артистизмом митців театральної діяльності, які потребують ретельного розгляду у подальшому дослідженні обраної проблеми.

Суттєві надбання щодо сутності артистизму фахівців будь-якої сфери діяльності має психологічна наука, в якій він розглядається в аспекті особистісно-діяльнісного підходу до перебігу як когнітивних процесів суб'єктів (уваги, уяви, уявлення, пам'яті, мислення), так і їх емоційно-вольових станів (Виготський, 1968; Цагареллі, 1989; Стейнер, 1970; Eichenbaum, 2008; Reber, 2008; Szostak, 2021 та ін.). Означений феномен науковці пов'язують з такими дефініціями, як «*ars, artis»*, що в перекладі з латинської мови означає «ремесло, мистецтво, наука, уміле володіння, майстерність» (Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2005, с. 41). На їх думку, артистизм є творчим початком будь-якої сфери діяльності, оскільки це універсальна якість кожного фахівця щодо перевтілення в інший образ зі збереженням відчуття «… правди і віри в

реальність уявленого» (Виготський, 1968, с. 86). Зокрема, К. Стейнер (1970) вказував на існування двох типів носіїв артистизму, а саме: збудливі, енергійні та швидкі (перший тип); спокійні, повільні та розмірені (другий тип). За його переконаннями, чим кращий індивідуальний артистизм проявляють суб'єкти, тим переконливішими стають їх дії.

Семантично дотичним до артистизму постає поняття «індивідуальність», яке походить від латинського «*individuum*» (окремий, особливий) і є перекладом від давньогрецького терміну «*atomos*» — неподільний. В широкому розумінні індивідуальність сучасна наука трактує як неповторну своєрідність певного явища/істоти (передусім людини). Індивідуальність традиційно виступає антагоністом до типового і загального для великої сукупності елементів, оскільки уособлює собою якісно відмінну винятковість. У царині психології термін «індивідуальність» досліджується в нерозривній єдності з вивченням індивідуальних вроджених і набутих особливостей особистості — темпераменту, характеру, здібностей тощо. Більше того, він використовується навіть у якості своєрідного семантичного відповідника до терміну «особистість», позначаючи людину, що має соціально значимі відмінності від інших людей, які можуть знаходити вияв у світогляді, специфіці перцептивних процесів та інтелекту, комплексі актуальних потреб людини тощо. На сучасному етапі розвитку цивілізації з її незаперечним антропоцентризмом поняття індивідуальності набуло ще ширшого значення, ототожнившись зі ставленням до людини як до окремого мікрокосму з неповторним внутрішніх духовним змістом. Якщо умовно вважати особистість вершиною неоднорідної структури людських якостей і властивостей, то індивідуальність позначатиме глибину такої особистості (Зливков, 2015; Ericson, 1960; Ficton, Hillyard, 1974).

На думку Г. Переухенко (2010), О. Хохліної (2019), D. DeGrazia (2005) та ряду інших дослідників, основою прояву індивідуальності у різних видах діяльності є цілісність, якою обумовлюється здатність людини відстоювати в соціумі й ефективно реалізовувати особистісні смисли, установки, ціннісні

орієнтири та залежні від них ціннісні орієнтації. Попри те, що у психології індивідуальність вивчається в єдності з психологічними і навіть психофізіологічними характеристиками індивіда, соціальний фактор все ж має найбільший ступінь пріоритетності, адже індивідуальність завжди проявляється в соціальній (зокрема, комунікативній) взаємодії — на рівні вчинків, висловлювань, індивідуального стилю діяльності тощо, які детермінуються не стільки зовнішніми обставинами, скільки саме глибинними особистісними смислами.

Оперуючи цією інформацією, Ю. Цагареллі артистизм фахівців саме музичної сфери визначив як їх «… здатність до комунікативного впливу на публіку шляхом зовнішнього вираження артистом внутрішнього змісту художнього образу на основі сценічного перевтілення» (1989, с. 152). На його думку, основними складниками означеного феномену є перевтілення митців у сценічні образи, сценічні рухи і сценічна увага. І. Єргієв, піддавши критиці означене визначення артистизму за допущення тавтології (наприклад, артистизм як здатність артиста, внутрішній зміст образу тощо), все ж стверджує, що «… дане визначення в цілому виражає сучасний підхід до розуміння сутності артистизму в психологічному і естетичному аспектах музично-виконавської діяльності» (2016, с. 52–53). Натомість, у мистецтвознавстві концертно-сценічний артистизм виконавців досліджувався не одним поколінням музикантів, які звертались до означеного феномену з позицій:

- індивідуальної рефлексії (Бочкарьов, 1989; Герсамія, 1998; Гребенюк, 2000; Колодуб, 1995; Юник, 2009 та інші);
- творчої активності (Антонюк, 2000; Донець-Тессейр, 1967; Євтушенко, 1979; Люш, 1988; Юцевич, 1998 та інші);
- магічного емоційно-енергетичного впливу на слухачів/глядачів (Вотріна, 2001; Єргієв, 2016; Кіквадзе, 1987; Прокоп’єв, 2001 та інші) тощо.

У музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століть досить стрімко здійснюються наукові дослідження проблем сценічної діяльності вокалістів,

хорових диригентів та інструменталістів, зокрема:

- вивчаються традиції минулого і сьогодення на оперній сцені (Антонюк, 2000), а також сучасних аспектів теорії та практики хорового співу (Колесса, 1973);

- спрямовуються зусилля науковців на розкриття художньо-естетичних (Романова, 2013) та виконавських аспектів музичного мислення інтерпретаторів (Москаленко, 1998);

- активізуються психологічні та фізіологічні ресурси дослідників на виявлення сучасних тенденцій розвитку інструментально-виконавського мистецтва (Юник, 2009);

- сфокусовується увага науковців на інваріантному висвітленні конфігурації змісту та структури артистизму музикантів-виконавців у ракурсах осмислення музичного твору, психомоторики, психофізіології (Єргієв, 2016; Комаров, 2010; Цагареллі, 1989) тощо.

Отже, сучасна наука має суттєві надбання щодо артистизму митців сценічної діяльності. Разом з тим, поза увагою науковців та музикантів-виконавців залишились питання залежності зовнішнього прояву концертно-сценічного артистизму вокалістів від досконалості перебігу психічних процесів та емоційно-вольових станів. Вивчення таких питань з позицій мистецтвознавства надало б змогу вокалістам досягати успіху в концертно-сценічній діяльності, послуговуючись не тільки інтуїтивно віднайденими несистемними методами формування та прояву артистизму, а й науково обґрунтованими.

Особливої актуальності набуло вивчення проблемних питань концертно-сценічного артистизму музикантів-виконавців у період масового застосування «фонограм». З цього приводу І. Єргієв зазначив: «Філософія, культурологія, музикознавство, педагогіка останнім часом направили свій дослідницький “погляд” на даний феномен виконавського мистецтва. У значній мірі до цього стимулює ситуація, коли шоу-артистизм за різних причин, як явище глобальне, “виглядає” для масового споживача музичного

продукту набагато привабливіше, ніж артистизм академічний – “результат” багаторічного професійного “тренажно-схоластичного” навчання музиканта. (2016, с. 67). За переконаннями автора, саме «живий, реальний» артистизм виступає універсальним інструментарієм підсилення передачі необхідної інформації слухачам/глядачам. Підтвердження цієї тези простежується у праці А. Чванової (2005), де доведено, що успішність музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності залежить від того, як вони доносять до слухачів/глядачів художні образи музичних творів засобами «артистичної інтерпретації», проявляючи готовність до реалізації творчих функцій музичного мистецтва завдяки індивідуальній рефлексії. Реалізація означених функцій, на думку І. Єргієва, є головною творчою місією виконавця-артиста, адже вона полягає в тому, «… щоб завжди виконувати “своє провідне суспільно-комунікативне призначення”, інтонувати з метою досягнення “колективно засвоєної музичної інтонації”, здійснювати “комунікативно-завершене виконання — вголос” на сцені» (2016, с. 57).

Поняття «артистизм» має французькі корені (від «artistique» — художній) і відображає високу майстерність у будь-якій художньо-естетичній творчості. На думку В. Чень (2016), означений феномен має інші значення, зокрема: вроджений, художня обдарованість, вміння тримати себе у будь-яких умовах діяльності, витонченість манер, граціозність рухів, високий рівень майстерності, віртуозність тощо. Погоджуючись з такою позицією щодо змістового наповнення поняття «артистизм», В. Комаров (2010) дійшов висновку, що у митців концертно-сценічної діяльності означений феномен «відіграє» особливу роль при донесенні необхідної інформації до слухачів/глядачів, оскільки він виступає комунікативним засобом їх взаємодії. Розглядаючи змістове наповнення поняття «артистизм» з позицій музичного мистецтва, В. Комаров визначив означений феномен як «… сукупність прояву сценічної поведінки, мета якої — передача допоміжної художньої інформації слухачеві, додаткове висвітлення музичного образу за рахунок як зовнішнього, так і внутрішнього прояву творчої активності»

(2010, с. 19). При цьому автор зазначив, що взаємний комунікативний вплив виконавців на слухачів/глядачів і слухачів/глядачів на виконавців підсилює артистизм інтерпретаторів. Означений феномен, на його думку, доцільно класифікувати на види, а саме:

- за напрямом виконавського стилю інтерпретатора, де проявляється інтровертний або екстравертний тип артистизму;
- за ступенем домінування когнітивної чи емоційної активності інтерпретатора, де проявляється ірраціональний або експресивний тип артистизму.

О. Романова (2013), розглядаючи різноманітність естетичних проявів артистизму, дійшла висновку, що означений феномен як специфічна форма самовираження вокаліста в соціопросторі і в галузі мистецтва набуває статусу культурної цінності завдяки взаємообумовленості пластичних, візуальних і мовних засобів виразності. Вона виділяє такі різновиди артистизму: творчий, безпринципний та вульгарний. Незалежно від виду носія артистизму (збудливого, енергійного, швидкого чи спокійного, повільного та розміреного) В. Антонюк (2000) вважає, що артистизм вокаліста є цілісною системою власних професійно-значущих, взаємопов’язаних та взаємообумовлених його якостей, котрі сприяють вільному самовираженню у процесі виконання музичних творів. Саме таким чином, на її думку, вокаліст наче створює себе заново. Аналогічні погляди простежуються в науковому дослідженні Н. Гребенюк (2000). За її переконаннями, артистизм є компонентом художньо-комунікативної майстерності вокаліста, спрямованим на виконання емоційно-експресивних, художньо-інтелектуальних і художньо-операційних виконавських дій. Вона характеризує його як найбільш досконалий прояв всього комплексу професійних компетенцій, спрямованих на підсилення впливу вокаліста на слухачів/глядачів. Досліджуючи творчо-педагогічний досвід О. Тимошенка, Т. Гусарчук дійшла висновку, що формування «яскравого артистизму» у хоровиків надало змогу «Майстру» створити власну «диригентську школу»

(Гусарчук, 2008, с. 36).

Отже, у працях з мистецтвознавства лише простежується інформація щодо визначення змісту поняття «концертно-сценічний артистизм вокалістів». Разом з тим, екстраполяція вихідних положень наукових досліджень В. Антонюк (2000), Н. Гребенюк (2000), В. Комарова (2010), В. Москаленка (1998), О. Романової (2013), К. Стейнера (1970), Ю. Цагареллі (1989) Д. Юника (2009) та вивчення творчо-педагогічного досвіду О. Тимошенка надають змогу зазначити, що концертно-сценічний артистизм вокалістів доцільно розглядати з позицій генезису та генетики, адже вроджені властивості особистості відіграють важливу роль у його прояві під час сценічної інтерпретації музичних творів. Особливо це проявляється у:

- швидкості збудження емоційної сфери та її гальмуванні;
- мобільності емоційних реакцій на мелодико-ритмічні лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвиткові;
- енергійності та вольовій насиченості мімічних і сценічних рухів;
- здатності до інтелектуального контролю за сценічною поведінкою тощо.

Незалежно від різних підходів до вивчення концертно-сценічного артистизму музикантів-виконавців дослідники дійшли висновку, що він є полісемантичною категорією, яка синергійно поєднує феноменологію діяльності, творчого перевтілення, майстерності, віртуозності, естетичності та ряду інших суміжних понять (Антонюк, 2000; Гребенюк, 2000; Єргієв, 2016; Комаров, 2010; Стейнер, 1970; Чванова, 2005 та інші). Досліджуючи артистичний універсум музиканта-інструменталіста як єдність необхідної і достатньої множинності його індивідуальних і особистісних властивостей, сформованих професійних якостей, що обумовлюються цілісністю художньої свідомості митця, І. Єргієв дійшов висновку, що артистизм є сегментом глобальної світової комунікативної системи. За його переконаннями, «артистизм академічного музиканта-інструменталіста — представника невербального мистецтва — являє собою тип художньої музично-

інтонаційної комунікації, метою якої стає донесення виконавцем глядачеві-слухачеві інформації про головну ідею музичного твору, його лектон, образний зміст, особистісний смисл і надсмисл у системі “відкритого тексту”, в який артист включає осмислення чогось більшого, що належить широкому культурному простору, тим самим розсуваючи межі свого меседжу людству (2016, с. 345). І. Єргієвим зроблено поглиблений аналіз не тільки генетичних основ розвитку досліджуваного феномену, тобто вроджених задатків до прояву артистизму академічного музиканта-інструменталіста, а й комплексу властивостей, які необхідно розвивати для його цілеспрямованого формування у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності. До таких властивостей дослідником віднесено:

- духовність (протилежну мінливості основу всього існуючого, яка тяжіє до невпинного вдосконалення);
- комбінації екстраверсійних типів темпераменту (холерика і сангвініка);
- творче сприймання як оточуючих реалій дійсності, так і безпосередньо музичних;
- енергетичні конструкти особистості;
- сензитивність (підвищену чутливість до подразників);
- активну екстеріоризацію (тенденцію переходу «внутрішніх» дій у наочну форму);
- експліцитність (доступність зовнішньому спостереженню) образів, які створюються;
- синтонію (від грецьк. *«syntonia»* — узгодженість) як ознаку врівноваженості особистості;
- оптимістичність світогляду;
- інтуїцію;
- багатство перцептивних процесів особистості;
- емпатійність як передумову успішного сценічного перевтілення;
- актуалізовану потребу у самореалізації;

- здатність викликати зворотну емоційну реакцію у слухачів/глядачів;
- харизматичність особистості;
- соціотипи особистості з пріоритизацією етичного та інтуїтивного складників у першому блоці типу інформаційного метаболізму.

Отже, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно розгляду поняття «артистизм» представниками різних галузей науки, можемо зазначити, що:

1) концертно-сценічний артистизм вокалістів є мистецтвознавчим феноменом, який доцільно вивчати як з позицій генетики, так і з позицій генезису;

2) концертно-сценічний артистизм вокалістів розвивається на основі вроджених задатків;

3) концертно-сценічний артистизм вокалістів — це набута система засобів комунікативному впливу на слухачів/глядачів для додаткового підсилення передачі їм образно-емоційного змісту музичних творів.

1.2. Методологічні підходи до класифікації видів концертно-сценічного артистизму вокалістів та його детермінант у процесі виконання китайських народних пісень

У сучасній науці практикуються різні методологічні підходи до класифікації видів артистизму фахівців будь-якої сфери та його детермінант. Враховуючи специфіку концертно-сценічної діяльності вокалістів, вбачається за доцільне керуватись методологією поділу їх артистизму на види відповідно до:

- впливу вроджених задатків вокалістів на розвиток їх артистизму в процесі нескінченного вдосконалення виконавської майстерності під час репетиційних занять, підготовки програми до прилюдної презентації та його прояву в умовах концертно-сценічної діяльності;
- форм впливу концертно-сценічного артистизму вокалістів на

слухацьку/глядацьку аудиторію під час підсилення передачі їй необхідної інформації.

За першого методологічного підходу до розмежування означеного феномену на види (впливу вроджених задатків вокалістів на розвиток артистизму у процесі нескінченного вдосконалення виконавської майстерності під час репетиційних занять, підготовки програми до прилюдної презентації та його прояву в умовах концертно-сценічної діяльності) виділяється внутрішній і зовнішній артистизм, а за другого (форм впливу артистизму вокалістів на слухацьку/глядацьку аудиторію під час підсилення передачі їй необхідної інформації) — вербальний і невербальний.

У наукових працях Р. Бажанової (2003), Е. Бутенко (2004), Л. Довгань (2006), І. Єргієва (2016), В. Комарова (2010), С. Саврук (2010), Т. Сирятської (2008) та ряду інших мистецтвознавців простежується інформація щодо розмежування артистизму музикантів-виконавців на види відповідно до першого методологічного підходу (впливу вроджених задатків вокалістів на розвиток артистизму у процесі нескінченного вдосконалення вокально-виконавської майстерності під час репетиційних занять, підготовки програми до прилюдної презентації та його прояву в умовах концертно-сценічної діяльності). За їх дослідженнями, існує два види артистизму — внутрішній та зовнішній. Аналогічної позиції дотримуються і науковці з педагогіки (Барахтян, 1993; Будянський, 2006; Булатова, 2001; Московчук 2016) та музичної психології (Бочкарьов, 1989; Цагареллі, 1989; Юник, 2009).

Зокрема, за переконаннями О. Булатової (2001), основною детермінантою внутрішнього артистизму педагогів, яка спонукає їх на пошуки необхідних думок, «свіжості» почуттів та власної впевненості, є особистісна культура фахівців (Булатова, 2001, с. 15–16). Аналогічні позиції простежується у працях І. Сергєєвої (2011), Т. Шуть (2020), М. Засік (2013) та інших науковців, адже саме особистісна культура фахівців відображається на внутрішньому їх артистизмі, зокрема на самовладанні та свободі поведінки в умовах публічності. Зокрема, Л. Московчук (2016), досліджуючи артистизм

творчої індивідуальності фахівців, характеризує їх артистичну культуру як інтеграційну якість, яка базується на розвиненості креативно-творчих здібностей. За її переконаннями, саме культура фахівців забезпечує відповідність їх поведінки етично-моральним нормам професії. Складовими цієї якості, на думку Л. Московчук, є емоційна чутливість до оточуючих, відвертість почуттів та відкритість власного «Я». Підтвердження цієї позиції простежується у працях Б. Ананьєва (2002), П. Блонського (1961), Л. Виготського (1996) та інших психологів. За їх переконаннями, саме культура виступає основою як інтелектуального, так і духовного багатства будь-якої особистості.

У сучасній науці існують різні тлумачення поняття «культура». Ціннісними, на нашу думку, для дослідження обраної проблеми є філософське, педагогічне, психологічне та мистецтвознавче.

Філософське трактування культури базується на ряді концепцій, які визнають людину схильною до самовдосконалення найвищою духовною цінністю, — персоналістичної антропології, філософської антропології, екзистенціалізму тощо. Для дослідників-філософів культура постає реакцією особистості на сучасні виклики соціуму і одночасно конструктом світогляду (Могильний, 2002). З цього приводу слушною і, водночас, неоднорідною видається думка щодо обґрунтування поняття «людина культури», яке, з одного боку, пріоритизує самосвідомість, індивідуальну лінію поведінки й саморозвиток у формуванні означеної особистості, з іншого боку, — визнає її не просто носієм сукупності доброчинностей та взірців культурності, а реалізатором індивідуальних можливостей, а також моральних й інтелектуальних здібностей. Таким чином, незавершеністю людської особистості пояснюється «… постійне прагнення людини культури до творчості, саморозвитку до самореалізації» (Зязюн, 2009, с. 242).

Психологічне тлумачення культури ґрунтується, перш за все, на теорії розвитку особистості та вихідних положеннях трансперсональної психології. Зокрема, Л. Бочкарьов (1989), Л. Виготський (1996), В. Рибалка (2009) та ряд

інших психологів дійшли висновку, що критеріями виміру особистісної культури фахівця доцільно визнати соціальний (представлений характером і досвідом людини), індивідуально-психологічний (виражений у специфіці перебігу когнітивних процесів особистості, здібностях, вольовій сфері та самоусвідомленості фахівця) і діяльнісний (в межах якого взаємодіють мотиваційний, емоційно-почуттєвий та операційно-результативний конструкти).

В аспекті вирішення проблемних питань концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень неабияке значення має педагогічний аспект трактування феномену «культура», адже саме в означеній площині представлено багато наукових досліджень китайських науковців, де знайшли відображення особливості освітньої й загальносвітоглядної парадигми «Піднебесної». Так, Ян Цзюнь (2019), досліджуючи специфіку формування інформаційної культури музикантів, наголошує, що цей феномен постає пріоритетним складником професійної культури особистості, детермінуючи передачу соціального досвіду наступним поколінням, що є однією з цілей будь-якої комунікативної взаємодії. Інформаційну культуру Ян Цзюнь розуміє як цілісне особистісне утворення, частково тотожне обізнаності фахівців у музичному мистецтві, а також потребу в невпинному її розширенні, оцінюванні мистецьких явищ і процесів та рефлексивному самовизначенні.

Здійснене Дін Юнь дослідження проблеми формування музичної культури здобувачів мистецької освіти дозволило на засадах компаративістського підходу до аналізу результатів досліджень українських та китайських науковців дійти висновку, що музична культура — це «… динамічне і комплексне утворення… яке характеризується певним рівнем музичного розвитку особистості, музично-естетичною свідомістю і передбачає поступове накопичення музичного досвіду в різних видах виконавської діяльності (2016, с. 16). Врахування специфіки західної та східної (азійської) традицій музикування дозволило Дін Юнь дійти

аргументованого висновку про наявність культурного міксту та дифузійних процесів у музичній культурі сучасності.

Узагальнюючи вищевикладене, можна зазначити, що феномен «культура» в царині філософії, психології та педагогіки розглядається як аксіологічно-перетворювальна діяльність, інтегруючим фактором якої постає особистість суб'єкта культурної творчості.

Тлумачення феномена «культура» у галузі мистецтвознавства визнає його відносну автономність як загальносоціального явища, яке постає результатом творчості багатьох поколінь митців. При цьому в межах художньої культури як складника загального поняття «культура» дослідники виділяють музично-виконавську культуру, до джерел виникнення й розвитку якої вони відносять осмислення митцями виконавської практики і пряму кореляційну залежність із загальноестетичними теоріями. Так, О. Андрейко, виконавську культуру музиканта-інтерпретатора трактує «… як особистісне інтегративно-динамічне утворення, що виражає його здатність до пізнавальної, оцінно-інтерпретаторської, творчої і комунікативної діяльності … охоплюючи системну сукупність індивідуально-особистісних властивостей та художньо-перетворювальних й технологічних умінь, спрямованих на організацію індивідуалізованого і, разом з тим, соціально обґрунтованого тлумачення художніх образів, їх трансляцію у суспільному середовищі» (2014, с. 135).

В аспекті дослідження концертно-сценічного артистизму вокалістів доцільним видається висвітлення феноменології культури і як вершинного роду концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців. У мистецтвознавчих дослідженнях під культурою розуміється унікальний творчий імпульс, здатний синергійно поєднати духовне, естетичне й індивідуальне на засадах акмеологічності, надаючи змогу констатувати перспективність визнання культурологічного підходу концептуальною основою модернізації концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців в контексті сучасної культури (Гавриленко, 2010; Зязюн, 2009; Ян Цзюнь,

2019).

Концертно-сценічна діяльність музикантів-виконавців тісно пов’язана з формуванням особистісної культури фахівців, конструкти структури якої тотожні відповідним конструктам психологічної структури особистості. За переконаннями Є. Знаменської (1959), саме культура допомагає музиканту-виконавцю свідомо засвоювати, примножувати, актуалізувати в принагідних ситуаціях, а також передавати наступним поколінням професійні цінності. Вищеозначена думка дозволяє припустити, що ієрархічно виконавська культура вокалістів підпорядковує собі поінформованість, обізнаність (сформовану на основі поінформованості), освіченість, фахову компетентність і майстерність, створюючи основу для формування професійної культури музикантів.

Отже, особистісна культура вокалістів виступає детермінантою не тільки їх музично-виконавської культури, а й артистичної, тобто виступає системотворчим засобом у процесах перевтілення у сценічні образи музичних творів і «донесення» цих образів до слухачів/глядачів.

Поняття «артистична культура» пов’язане із виявленнями вимірів особистісної культури, що, у свою чергу, передбачає його вплив на всі елементи артистизму фахівців. Артистична культура підпорядковує всі основні чинники концертно-сценічного артистизму вокалістів при виконанні китайських народних пісень. Втім, вихідні положення сучасних досліджень в галузі культурології засвідчують необхідність трактування культури вокалістів при виконанні китайських народних пісень з урахуванням розширення функціонального поля рядом нових функцій, серед яких: семіотична (спрямування уваги на інваріантність нотно-знакової системи) та аксіологічна (актуалізація питань, пов’язаних із ціннісними елементами національної культури — передусім потребами й ціннісними орієнтирами) (Антонюк, 2000; Лащенко, 1989; Рожок, 1995; Ullan, 1995). Саму структуру культури вокалістів при виконанні китайських народних пісень доцільно розглядати в якості особистісно-фахового утворення, тоді як сам виконавець

у цьому випадку постає пізнавально-активним суб'єктом, здатним як до творення духовно-матеріальних цінностей, так і до вмотивованого самотворення. З огляду на вищезазначене, творення національної культури можливе лише за умов наявності особистісної культури вокалістів з урахуванням впливів на них національного китайського менталітету та традицій, інакше концертно-сценічне виконання китайських народних пісень втрачає і значущість, і культурність — можливість створювати принципово нове, модернізувати нормативне тощо.

Під музично-виконавською культурою Китаю розуміємо духовно-світоглядну систему естетичних цінностей, основа яких ґрунтується на креативно-регулятивних елементах національної ментальності. Концертно-сценічне виконавство китайських народних пісень є специфічним видом загальної музично-виконавської культури Китаю, оскільки пов'язане не з первинним об'єднанням музичного матеріалу в художнє ціле, а із вторинним — це творчість на основі готового національного матеріалу (літературно-нотного тексту в контексті включення деяких національних елементів, пов'язаних з часом утворення народної пісні). У зв'язку з цим, основним критерієм національної китайської культури артистизму як його риси доцільно визнати категорію міри — і в світоглядному відношенні, і в аспекті художнього смаку, в той час як у народній творчості Китаю основою постає категорія естетичної цінності, створеної народом. Очевидно, що у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень вокалісти поновлюють певні естетичні цінності, які, на думку Є. Знаменської (1959), носять вторинний характер, адже виконавець може посилити цінність твору, а може і, навпаки, зменшити її.

Безперечну цінність для дослідження концертно-сценічного артистизму вокалістів має сформульоване Л. Гавриленко визначення поняття «вокальна культура», яке науковець пов'язує не тільки з використанням сукупності знань з вокального мистецтва, а і з втіленням художньо-образного змісту музичних творів шляхом досконалого використання виконавських навичок,

які «… характеризуються точною інтонацією; відповідною атакою звука; правильним диханням; кантиленою, високою співацькою позицією, чіткістю вимови приголосних та виразною артикуляцією; точністю передачі ритмічного малюнка, темпу; вільним та природним звукоутворенням; правильним фразуванням; емоційністю та музикальністю виконання; тембральним забарвленням звука; відчуттям стилю виконуваного твору; художньо-виконавською культурою» (2010, с. 15). Без сумніву, всі вищеперераховані характеристики повинні максимально використовуватись у процесі виконання китайських народних пісень вокалістами як носіями високої вокальної культури.

Співацька культура була предметом спеціального дослідження китайського науковця Ван Тяньці (2017). Як і Л. Гавриленко, Ван Тяньці акцентує увагу на необхідності гармонійного поєднання вокалістами теоретичних знань і практичних навичок, доповнюючи їх гнучкими за своєю природою уміннями. Автор також актуалізує питання «діалогу культур» і полікультурної освіти, оскільки без їх активного вирішення національні й ментальні особливості культури Китаю будуть обмеженими в темпах розвитку і «неперспективно автономізованими». На слушність доповнення традиції спадкоємності елементів культури проявами тенденції «діалогу культур» вказує і Вей Лімін (2011). З одного боку, дослідник наголошує, що «вокальна культура ґрунтується на кращих унікальних традиціях національної виконавської майстерності, опанування якої дає змогу переносити її на умови…» (с. 14) сучасності, з іншого, — актуалізує необхідність обміну досвідом «… вокальних шкіл світу, зокрема Китаю й України, особливо з таких питань — як здійснюється процес розвитку, навчання студентів засобами вокального мистецтва, а саме: формування вокальної культури, розвиток вокального слуху, методика вокальної роботи над інтонацією, звукоутворенням, дикцією…» (с. 2).

На важливість урахування значення культур різних етносів для їх взаємодії і взаємозбагачення вказує і дослідниця в галузі етнопедагогіки

Н. Голубицька (2019). Етнопедагогічну культуру фахівців вона розглядає як інтегративну особистісну якість, котра формується шляхом всебічного засвоєння ціннісних орієнтирів і орієнтацій народної педагогіки з можливістю їх ефективного застосування у вокально-хоровому навчанні. За переконаннями Н. Голубицької, «… етнопедагогічна культура… інтегрується до макропоняття “культура” в якості її елементу» (2019, с. 16). Таким чином, етнокультура з притаманними їй функціями цілеутворення, розуміння, рефлексії та комунікативності є важливим мікроелементом концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання ними китайських народних пісень, оскільки допомагає доцільно ідентифікувати глибинні детермінанти народної пісенної творчості.

У дослідженнях Лю Мяоні (2019) та Чжоу Ї (2020) акцентовано увагу на особливостях вокально-мовленнєвої культури як складника вокально-виконавської культури. Доведено, що вокально-мовленнєва культура повинна створюватись на основі найкращих традицій національного вокального мистецтва і з обов’язковим дотриманням принципу «… вокально-мовленнєвої ідентичності, який визначає можливості оволодіння фонетичними навичками у співі… на основі поєднання аутентичної вимови з ритміко-інтонаційним оформленням вокальної фрази музичного твору» (Лю Мяоні, 2019, с. 16). Саме дотримання означеного принципу виступає показником автентичності у процесі виконання китайських народних пісень.

Продовження вищеокресленого вектора наукових пошуків знаходимо в дослідженні Сяо Цзяцзюнь (2019), яким наголошено на необхідності розвитку не лише вокально-виконавської, а й слухацької культури, адже за відсутності останньої буде неможливою ефективна взаємодія в діаді «вокаліст — слухач» (у ширшому розумінні навіть у тріаді «композитор — вокаліст — слухач», де в контексті даного дослідження роль композитора виконує китайський народ). Сяо Цзяцзюнь зазначає, що сприймання китайських музичних творів вимагає від слухачів розвиненості ряду особистісних якостей, серед яких пріоритетність надається комунікативності,

емпатії, рефлексії та креативності, відсутність яких значно ускладнює естетичне переживання музичних образів.

Суміжним до вищепроаналізованого є дослідження китайського науковця Лі Жуйцін (2019), на думку якого актуалізація потреби в підвищенні естетичної культури соціуму викликана кризовою соціально-культурною ситуацією. Автор доводить, що в системі потреб, цінностей та перцептивних процесів, які мають безпосереднє відношення до концертно-сценічного артистизму вокалістів, слід відвести чільне місце і музично-естетичному смаку слухачів як компонентові структури особистості, в якому відбито естетичне ставлення людини до довкілля загалом і мистецьких явищ/процесів зокрема. «“Музично-естетичний смак” передбачає здатність людей диференційовано реагувати на різні прояви музичного мистецтва» (Лі Жуйцін, 2019, с. 16), суб’єктивно визначати їх об’єктивну цінність. До найвищих проявів музичної свідомості людини і, водночас, до складників музично-естетичному смаку Лі Жуйцін відносить сформовані музично-естетичні ідеали, у зіставленні з якими і встановлюється цінність музичних явищ/процесів.

Таким чином, рівень прояву концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень детермінується розвиненістю слухацької культури аудиторії, для якої виконуються музичні твори, адже у разі недостатньої розвиненості означеного виду культури вокалісти фіксуватимуть «неадекватні» зворотні реакції слухачів і хибно ототожнюватимуть їх з наслідками непереконливого виконання народної пісні або навіть незацікавленості слухачів музичним репертуаром.

Отже, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно феномену «культура» як багатоаспектного, багаторівневого та складного явища слід зазначити, що:

1) однією зі стрижневих детермінант концертно-сценічного артистизму вокалістів є їх артистична культура;

2) артистична культура вокалістів складає основу всіх елементів їх

артистизму;

3) артистична культура вокалістів прямо чи опосередковано проявляється у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

4) артистична культура вокалістів у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень пов'язується, насамперед, з глибинністю особистісних духовних та морально-естетичних цінностей як продукту їх національного менталітету з урахуванням вікових традицій.

За переконаннями В. Антонюк (2000), Л. Василенко (2003), І. Герсамії (1976, 1988), Н. Гребенюк (2000) та інших мистецтвознавців, однією з детермінант будь-якого виду артистизму митців концертно-сценічної діяльності (внутрішнього, зовнішнього, вербального чи невербального) є їх емоційність. Підтвердження цієї тези простежується в наукових працях з педагогіки та психології. Зокрема, І. Зязюн (2009). N. Dael, M. Mortillaro та K. Scherer (2012) зазначали, що учні завжди помічають найдрібніші емоційні прояви ставлення педагога до них, тому одним із пріоритетних обов'язків фахівця є віднайдення релевантних ситуації й контексту вербальних і невербальних форм та методів навчальної взаємодії. Чим диференційованішою є палітра психічних проявів педагога, тим емоційнішою для аудиторії видається сама його особистість.

Думки видатного педагога-новатора знаходять відлуння і в роботі Л. Виготського (1996), де емоції педагога за рівнем впливовості на свідомість учнів прирівнюються до змістовності висловлених думок. Саме емоційність, на думку психолога, є деактиватором багатьох інтелектуальних та психологічних комунікативних бар'єрів, а також драйвером розвитку пізнавальної активності. Екстраполюючи позицію Л. Виготського на специфіку мистецтвознавчої науки, доцільно вказати на першочерговість виклику відповідної емоції у слухача/глядача перед адресуванням йому нової музичної інформації — у такому випадку реципієнт «музичного повідомлення» буде заздалегідь підготовленим до його появи й навіть

попередньо адаптованим до специфіки новосприйнятої інформації.

Підтвердження того, що однією з рис внутрішнього артистизму митців концертно-сценічної діяльності є їх емоційність, особливо простежується в наукових працях вокалістів — Д. Євтушенка (1979), С. Кіквадзе (1987), І. Колодуб (1995), Д. Люша (1988), О. Матвєєвої (2010) та інших. Так, Н. Гребенюк (2000) зазначає, що емоційність виконавця є дієвим інструментом впливу на слухацьку аудиторію, адже у ній знаходить своє відображення емоціогенність прилюдної форми звітності. Остання, на думку дослідниці, не є винятковою для будь-якого сценічного виступу вокалістів, тому що навіть у найтиповіших виконавських ситуаціях фахівці забувають текстовий матеріал, а подеколи навіть втрачають голос чи впадають у стан «фізичного заціпеніння».

Заслуговує на особливу увагу й інша властивість емоцій вокалістів — їх здатність виступати самостійною характеристикою співу. Голосовий звук, який відтворює вокаліст у концертно-сценічній діяльності, прямо залежить від актуального функціонального (емоційно-фізіологічного) стану його організму. Лише прихованим емоційним механізмам «під силу» активізувати вокальні резерви організму співака, забезпечуючи злагоджену роботу голосоутворювального апарату (резонаторів, дихання, гортані тощо) (Євтушенко, 1979; Кіквадзе, 1987).

За дослідженнями Ю. Юцевича (1998), піднесений емоційний стан вокалістів не тільки підвищує результативність їх виконавської діяльності, а й чинить позитивний вплив на фонаційний процес — додає активності рухам вдиху-видиху, робить яскравішим звучання верхніх звуків, сповнює «блиском» тембр голосу співака, покращує чіткість його артикуляції тощо. Втім, негативні емоційні стани можуть призводити до прямо протилежних наслідків, надаючи фонаційному процесові деструктивного характеру.

Д. Юником (2009) експериментально доведено, що адаптаційна поведінка музикантів-виконавців детермінується передусім їх емоційною сферою, оскільки вони здатні навіть у разі невизначеності упереджувати свої

дії в уяві шляхом реалізації синтезуючої, ідеомоторної, оцінювальної та ряду інших функцій емоцій. Означена теза різноаспектно підтверджується у багатьох психологічних дослідженнях. Зокрема, в аспекті педагогічної діяльності не підлягають сумніву тези щодо підвищення ефективності навчальної взаємодії за умови активізації у здобувачів освіти емоційного переживання новосприйнятої навчальної інформації, а також розширення амплітуди їх почуттів завдяки варіативності об’єктів, що викликають емоційні переживання. Разом з тим, емоційність фахівців може стати однією з причин їх емоційного вигорання, про що неодноразово зазначали дослідники в галузі психології (Бочкарьов, 1989; Виготський, 1996; Засік, 2013; Damasio, Carvalho, 2013).

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації дозволяє зробити висновок, що мистецтвознавча наука упродовж декількох століть поспіль цілеспрямовано спрямовувала вектор дослідницьких пошуків на віднайдення ефективних методик розвитку професійно важливих якостей вокалістів шляхом удосконалення їх емоційної сфери як одного з чинників успішності концертно-сценічної діяльності. Підґрунтям для таких пошуків закономірно виступали вихідні положення психологічних теорій емоцій, однак велика кількість із них, на жаль, залишилась поза увагою дослідників, що вказує на доцільність їх поглибленого аналізу в аспекті вивчення проблеми концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень.

Вперше на емоційні процеси як окремий об’єкт дослідження звернув увагу Ч. Дарвін, адже античними мислителями і навіть середньовічними вченими ці процеси лише ототожнювались із особливим видом перцепції. Натомість, основоположник еволюційної теорії вперше припустив, що саме вроджена емоційна експресія людини як біологічного виду забезпечує виконання біологічної функції. Вихідні положення означеної теорії дали поштовх ряду наукових досліджень у галузі вокальної педагогіки, уможлививши вивчення кореляції між анатомо-фізіологічною природою

автоматизованих вокальних елементів (навичок) та проявами емоційності вокалістів, залежності ефективності вокально-виконавської діяльності від емоційного фону фахівців тощо (Гребенюк, 2000; Зданович, 1965; Dael, Mortillaro, Scherer, 2012).

На противагу еволюційній теорії Ч. Дарвіна, американський психолог В. Джемс у 1884 році запропонував ідею про обернений зв'язок між емоційними процесами і фізіологічними змінами в організмі, вважаючи саме останні закономірним наслідком перших. Роком пізніше датський фізіолог С. Ланге теж опублікував подібні дослідження, однак конкретизувавши їх з позицій взаємопов'язаності емоційних переживань людини та динаміки її вазомоторних реакцій. З огляду на наближеність отриманих результатів досліджень в науковому світі означена теорія набула поширення як «еволюційна теорія Джемса – Ланге», згідно якої емоції стали останньою ланкою в алгоритмі «подразник — фізіологічні зміни в організмі — сигнали (в т.ч. емоційні) про такі зміни». Теорія Джемса – Ланге повторно набула посиленої популярності за підтримки біхевіористичної концепції, в рамках якої під емоціями розумівся специфічний вид реакції внутрішніх органів на дію подразника (Рейковський, 1979). Втім, навіть за таких умов еволюційна теорія все ж не отримала експериментального обґрунтування у фізіологічній науці, неодноразово зазнаючи критики за невизнання активної ролі особистості в емоційному реагуванні на зовнішні подразники, і тому її вихідні положення не використовуються ані в музичній дидактиці, ані в мистецтвознавстві.

Піддавши сумніву тезу щодо чуттєвості внутрішніх органів та їх спроможності за умови навіть сильних органічних змін викликати емоції, У. Кеннон (1927) експериментально довів, що єдиним джерелом виникнення і емоцій, і фізіологічних змін в організмі людини постає певний відділ головного мозку — таламус. Ця позиція отримала схвалення і закономірний розвиток у психолого-фізіологічній науці, внаслідок чого виникла «таламістична теорія Кеннона – Барда», яка обґрунтовує алгоритм

одночасної передачі збудження від впливу подразника і в кору головного мозку, і в інші органи організму людини. Вихідні положення вищеокресленої теорії знайшли відображення у працях з теорії та методики професійної підготовки вокалістів. Зокрема, Н. Гребенюк з цього приводу наголошувала на важливості емоцій для вокальної діяльності, адже «… ще давні римляни вважали, що спів є надлишок емоційної енергії» (1994, с. 96).

Розмежування емоцій і чуттів лягло в основу теорії відображення, якою перші (емоції) визнаються специфічним продуктом діяльності головного мозку, формою психічного стану, а останні (чуття) — ставленням людини до оточуючого середовища й до того, що нею здійснюється у формі переживання (Рубінштейн, 1989). Думки про єдність і взаємопов'язаність емоцій та діяльності лягли в основу ряду праць, де розглядались проблеми з теорії та методики вокальної підготовки фахівців. У них різницею між емоціями й діяльністю як репрезентаторами ставлення вокалістів до світу визнається лише те, що емоції реалізуються у формі суб'єктивних переживань, тоді як у діяльності таке ставлення позначається на результативності репетиційного або сценічного відтворення музичного матеріалу. Більше того, дослідники обґрунтовували наявність прямої кореляції між характером і змістом емоцій виконавця та надійністю його співу, особливо в сценічних умовах. Так, на думку О. Здановича (1965), Д. Євтушенка (1979), С. Юдіна (1962) та ряду інших дослідників, некеровані емоції створюють пряму загрозу сценічній діяльності вокалістів, тому високопрофесійні фахівці завжди прагнуть контролювати свою емоційну сферу.

Вихідні положення психологічної теорії відображення мають вагоме значення при вивченні концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень, адже в їх основі лежить розуміння емоцій не в якості «автономних» суб'єктивних психічних явищ, а саме як сукупності процесів, що, взаємодіючи, породжують певний психічний стан фахівців. Окрім того, вартими уваги видаються «самобутні» ідеї

Я. Рейковського (1979), Б. Додонова (1987) та ряду інших психологів, які відмовились від пріоритизації певних аспектів дослідження емоційної сфери особистості на користь визнання її всебічної взаємопов'язаності з багатьма когнітивними процесами і взаємообумовленості рядом зовнішніх та внутрішніх факторів. За їх переконаннями, емоції мають соціальну природу, адже постають відображенням суспільного життя людини. Їх онтогенетичний розвиток прямо корелює з особливостями становлення й розвитку особистісних якостей і обумовлюється суспільним характером життєвої активності людини. Вищеозначені дослідники також обґрунтували залежність емоцій від об'єктивних матеріальних явищ і процесів, подібно до інших психічних процесів особистості.

Отже, узагальнюючи вищевикладену інформацію стосовно впливу емоцій на успішність виконавської діяльності вокалістів, слід зазначити, що:

1) емоції вокалістів — це результат впливу подразників через рецептори сенсорного регістру на їх емоційну сферу;

2) емоційність вокалістів виступає провідною детермінантою всіх видів їх концертно-сценічного артистизму (внутрішнього, зовнішнього, вербального та невербального);

3) емоційність концертно-сценічного артистизму вокалістів під час виконання китайських народних пісень базується на національній культурі означеного народу, оскільки їй властива соціальна природа;

4) онтогенетичний розвиток емоційності вокалістів відбувається не тільки під час їх музично-виконавської діяльності, а й у процесі будь-якого іншого виду діяльності чи виховання позитивного ставлення до духовних та морально-естетичних цінностей як продукту національного менталітету конкретного народу з урахуванням його вікових традицій.

За переконаннями Л. Довгань (2006), Г. Крісті (1978) та інших театральних діячів, однією з детермінант зовнішнього виду артистизму митців сценічної діяльності є не тільки їх емоції, а й енергетика, яку вони досить часто пов'язують з «магічністю». Енергетика в мовленні знаходить

свій вияв у єдності манери поведінки особистості зі специфікою вимови. Слухачі схвально ставляться до спокійної впевненої поведінки мовців, які при цьому емоційно проголошують свою промову. У цьому випадку слухачі безальтернативно довіряють оприлюдненим аргументам, вважаючи їх єдиновірними. З приводу магічного впливу артиста на слухачів/глядачів у процесі концертно-сценічної діяльності І. Єргієв писав: «Справжній артист здатний “заразити” більшу частину аудиторії, “заряджаючи” її енергетично, що у свою чергу призводить до “підзарядки” емоційно мало чуткої частини публіки (2016, с. 56).

У заснованій З. Фрейдом (2005) психоаналітичній теорії об’єктом дослідження були не відокремлені від професійної діяльності почуття особистості, а емоції як регулятор їх впливу на на представників зовнішнього середовища. Основоположні ідеї цієї теорії значно сприяли вивченню проблемних питань концертно-сценічної діяльності вокалістів, серед яких чільне місце належить питанням витіснення деструктивних емоцій зі свідомості виконавців, усвідомлення емоцій під час саморегуляції виконавської діяльності та навіть гормональної регуляції їх емоційного стану в умовах сценічної діяльності (Антонюк, 2000; Герсамія, 1976, 1988). Останнє із окреслених питань вказує на детермінованість вокально-виконавської діяльності анатомо-фізіологічними особливостями організму співаків, на чому і наголошував В. Прокоп’єв. За його переконаннями, спів пов’язаний з оральною реакцією еротичної енергії вокалістів. Це підтверджується його висловом, що «… вокалісти, у яких спостерігається загальний дефіцит енергії, будуть перед спектаклем уникати інтимних зустрічей..., зберігаючи її для глядача, ... а вокалісти з профіцитом енергії, навпаки, будуть намагатись її нормалізувати завдяки сексуальній розрядці, щоб гідно виступити і не обманути надії глядача» (2001, с. 117).

Отже, теорія та методика музичного виконавства має певні наробки не тільки щодо емоційного спонукання вокалістів до концертно-сценічної діяльності, а й відносно створення певних умов для досягнення бажаного

енергетичного впливу на слухачів/глядачів. Зокрема, В. Прокоп'євим (2001) вказується на те, що такий енергетичний вплив на них збільшується за умови підвищення емоційності вокалістів.

Підтвердження цієї тези простежується в наукових працях з психології, де здійснено спроби диференціювати емоції за ступенем їх інтенсивності. Так, емоційний спалах, що змінює емоційний фон особистості без втрати нею самовладання, дослідники характеризують як збільшення напруженості й тривалості переживання, тоді як емоційний вибух ототожнюють із більш інтенсивним протіканням емоційної реакції, внаслідок якої може втрачатись вольовий контроль особистості над власними діями. Попри єдність думок відносно вищезгаданих «екстремумів», універсальна шкала вимірювання інтенсивності емоцій все ще не створена. Гіпотетично можна припустити, що в її основу буде покладено лінійний принцип, де полярними показниками виступатимуть емоції низької та високої інтенсивності (останні у психологічній науці носять назву афектів). Я. Рейковський (1979) запропонував умовне розмежування емоцій за ступенем інтенсивності на чотири рівні: нейтральний (за якого простежується відсутність помітно вираженого переживання), помірний, високий та надзвичайно високий (граничний).

Якість співацького голосу істотно залежить від емоційного фону, який домінує в момент виконання вокалістами музичних творів. Слушність цієї тези доводиться дослідженнями В. Юшманова (1986), на думку якого до емоційного переживання музики спонукає сприятлива психологічна атмосфера, передусім позитивний емоційний фон. Саме він виступає драйвером активізації виконавської діяльності вокалістів і пізнавальної діяльності слухачів/глядачів, а також нівелює монотонність їх творчої взаємодії.

У працях Д. Євтушенка (1979), А. Менабені (1987), Т. Сирятської (2008), які прямо корелюють з результатами психологічних досліджень С. Рубінштейна (1989) й ряду інших психологів, вказується на залежність

тембрового забарвлення, інтонацій та інших нюансів виконавської діяльності вокалістів від емоційного настрою. За їх переконаннями, вокалістам і в ході аудиторних репетицій, і, тим паче, в ході сценічного виконання музичних творів не повинна бути властива «емоційна індиферентність» (нейтральний емоційний стан), оскільки ця передача образно-емоційного змісту музичного твору слухачам/глядачам не може відбуватись виключно в раціональній (функціональній) площині. Разом з тим, емоційний настрій повинен знаходитись під контролем вокалістів, адже за надмірно високої інтенсивності емоцій (особливо в «хронічній» формі) фахівці починають необ'єктивно сприймати дійсність, що закономірно знижує ефективність. У свою чергу, «оптимальний» емоційний настрій може значно підвищити успішність сценічної діяльності вокалістів. В якості прикладу Д. Євтушенко (1979) описує ситуацію, як лише «під завершення» прилюдного виступу у французької співачки Н. Валлен з'явився відповідний емоційний настрій, який позитивно відобразився на її артистизмі, підвищивши енергетично-магічний вплив на слухачів/глядачів, що додатково збагатило звукову палітру її голосу. Саме завдяки «появі» магічної енергетики артистизму Н. Валлен з надзвичайним успіхом закінчила свій концертно-сценічний виступ.

Окрім «хронічної форми» вираження високої інтенсивності емоцій, психологи виокремлюють «гостру» форму, яка у науковій літературі тотожна стану афекту (від лат. «affectus» — хвилювання, пристрасть). Стан афекту зазвичай притаманний ситуаціям, коли особистість усвідомлює важливість наслідків власного вчинку й емоційно переживає через «здійснене». Цей стан зазвичай є короткотривалим, проте відзначається надзвичайно бурхливим типом перебігу, має чіткі зовнішні прояви і передбачає беззвітність (тобто може не усвідомлюватися самою особистістю в режимі реального часу) (Бочкарьов, 1989, 1997; Рейковський, 1979).

У теорії та методиці музичного виконавства простежується інформація щодо «виходу» вокалістів у концертно-сценічній діяльності зі стану афекту.

Найефективнішими методами виходу зі стану афекту видається метод «повернення до себе» через об’єктивацію самооцінки якості вокальної діяльності на противагу пошукам схвальних реакцій у слухачів/глядачів (Герсамія, 1988), а також метод підсилення впевненості у підготовленості до вокально-виконавської діяльності шляхом недопущення вольовими зусиллями думок про себе як особистість (Котова, 2000). З цього приводу дуже слушним видається вислів Н. Шахової, задокументований мистецтвознавцем Т. Гайдамович: «... потрібно любити музику більше, аніж самого себе. Неможливо бути зайнятим “своїм станом”. Якщо повністю входиш в світ музики, якщо розумієш складність завдань, то приводиш себе у відповідний робочий стан, і нервове хвилювання відступає» (1991, с. 88).

Звичайно, на нашу думку, напрацьовані теорією та методикою музичного виконавства методи «виходу» вокалістів зі стану афекту слід творчо застосовувати у будь-якому виді концертно-сценічного артистизму (внутрішньому, зовнішньому, вербальному чи невербальному), адже сучасній науці відомо, що дуже високий (максимальний) рівень інтенсивності емоцій має всі ознаки стресових станів, яким, у свою чергу, властиве повне «відключення» свідомості від регуляції поведінки вокалістів. Надмірна інтенсивність емоцій (позитивних і негативних) виступає каталізатором змін як у сенсорній, так і в перцептивній сферах, знижуючи адекватність оцінки оточуючої дійсності.

Таким чином, поглиблене вивчення проблемних питань щодо залежності енергетично-магічного впливу вокалістів на слухачів/глядачів від емоційного настрою митців у процесі концертно-сценічної діяльності, на нашу думку, надасть змогу розробити новітні технології розвитку концертно-сценічного артистизму вокалістів та його прояву у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень.

Окрім артистичної культури, емоційності та енергетичності/магічності впливу на слухачів/глядачів, всі види концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішній, зовнішній, вербальний і невербальний) залежать від

їх здатності до емпатії та рефлексії. Підтвердження доцільності виокремлення цієї детермінанти в означеному мистецтвознавчому феномені знаходимо у працях Л. Довганя (2006), І. Полибиної (1996), С. Саврука (2010) та ряду інших дослідників театрального мистецтва. У галузі мистецтвознавства емпатія є одним із елементів сценічного перевтілення виконавців, які перебувають у комунікативній взаємодії як зі слухачами/глядачами, так і, опосередковано, — з автором музичного твору. Так, за переконаннями Т. Матюх (2015) і Ю. Цагареллі (1989), сценічна впевненість фахівця виникає тільки за наявності уявного образу, в який перевтілюється митець, що передбачає обов'язкову емпатію до аудиторії. Слушною є позиція Б. Захави, який вважав, що «… глядач завжди вірить лише в те, у що вірить актор. Засумнівався актор — сумнівається і глядач» (Захава, 1973, с. 126).

Поняття «емпатія» (від нім. «*einfulung*» — впочування та грец. «*empathy*» — співпереживання) використовувалось ще мислителями античності. Давньогрецькі філософи вважали її проявом космічної енергії.

Передумови дослідження емпатії знаходимо у працях китайських філософів, які обґрунтовували вимогу до будь-якої порядної людини бути чутливою до думок і почуттів інших. Мистецтвознавець У Ціжуй (2022), витлумачуючи основоположні принципи етично-філософської школи конфуціанства, апелює до принципу «жень», під яким жителі «Піднебесної» розуміють підпорядкованість будь-яких світоглядних позицій взаємоповазі й взаєморозумінню. Конфуцій вказував на те, що не потрібно робити іншому те, чого не бажаєш собі.

Співчуття як прагнення розділити турботи іншої людини, тим самим підтримуючи її, високо поціновувалось і за часів Київської Русі, згодом посідаючи чільне місце в філософській парадигмі української державності. Наприклад, «український Сократ» — Г. Сковорода — наголошував на необхідності першим зрозуміти і полюбити ближнього, не вимагаючи взаємності, яка, разом з тим, обов'язково матиме місце. Таким чином,

емпатію як прояв глибинного розуміння ближнього в усій його неповторності й індивідуальності філософ протиставляв пізнанню довколишньої дійсності шляхом інтелектуального усвідомлення (Хижняк, 1972).

У сучасній науці емпатія отримала статус самостійного міждисциплінарного об’єкта дослідження, однак з огляду на особистісну природу найбільше розвідок, присвячених її вивченню, все ж відноситься до психології. У царині цієї науки під емпатією розуміється особистісна якість, котра реалізується через почуття дотичності до усього живого. В ракурсі онтогенезу особистості саме емпатія вважається вершиною творчо-аксіологічного розвитку, адже є результатом симбіозу уяви, передбачення й самореалізації людини, виступаючи доказом цілісності й сформованості конструктів «Я-концепції» (Журавльова, 2007).

Австрійський психолог A. Adler (1927), засновник індивідуальної психології, ще на початку минулого сторіччя обґрунтував дві форми вияву емпатії — вербальну й невербальну. За його дослідженнями, стиль людського життя, ментальність особистості, її аксіологічні конструкти в системі всебічної комунікації — все це детермінується соціальним інтересом як мірилом психічної зрілості особистості. Також A. Adler диференціював чотири типи особистостей за критерієм емпатійності, а саме:

першому типу («управлінському») притаманні активна життєва позиція, впевненість у власних можливостях, авторитаризм у прийнятті рішень, відчуття зверхності над іншими та відсутність співчуття до них;

другому типу («тому, що приймає») властиві низький рівень активності у поєднанні з безкомпромісним домінуванням бажання отримати максимум від інших (як матеріально, так і духовно) над бажанням допомогти комусь або принаймні взаємовигідно взаємодіяти з іншими;

третьому типу («уникаючому») характерна, передусім, моральна й навіть фізична самоізоляція від реальних та потенційних турбот, що умовно ототожнюється дослідником з соціальною даремністю;

четвертому типу («соціально-корисному») притаманні високий рівень комунікабельності, прагнення до взаємодії з іншими членами соціуму, соціальна активність, відповідальність за власні й колективні рішення і. нарешті, емпатійність.

Попри те, що A. Adler (1927) наділяє емпатійністю лише один із чотирьох вищеозначених типів особистості, психолог акцентує увагу на можливості переходу людини від одного типу до іншого шляхом самовиховання та під сприятливим впливом соціуму. Більше того, схильність до емпатії він вбачає у кожній людині, а найефективнішим методом її розвитку називає інтенсифікацію міжособистісного спілкування.

В аспекті вивчення емпатії, від здатності до якої залежить концертно-сценічний артистизм вокалістів, на особливу увагу заслуговує думка A. Adler (1927) щодо прямої кореляції між розвитком означеної форми психічного відображення суб'єктом об'єктивної реальності (емпатією) і розвитком «творчого "Я"» особистості. Емпатія — це завжди вихід за межі «Я» (трансцензус), тому їх розгляд з позиції суміжності є логічним. У свою чергу, формування особистістю власного «творчого "Я"» без емпатії до оточуючих є можливим, однак деструктивним за своєю сутністю.

У. Ціжуй (2018), F. Ioannidou, V. Konstantikaki (2008) та ряд інших дослідників емпатії трактують її як афективну реакцію особистості, ступінь відповідності якої баченню ситуації Іншим може бути вищим за ступінь відповідності суб'єктивній оцінці цієї ж ситуації. Таким чином, до числа факторів, якими зумовлюється емпатія, доцільно віднести здатність особистості увійти в певну роль (подекуди не характерну для себе), наявність потреби в комунікативній взаємодії з іншими, а також багатство емоційної пам'яті емпатуючої особистості, в якій містяться належні переживання.

В аспекті вивчення проблеми концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень слушною видається позиція О. Бодальова (1983), на думку якого, емпатія детермінується характером стосунків між емпатом і об'єктом емпатії, їх

щирістю і відвертістю. При цьому психолог підкреслює, що однією з умов для виникнення емпатії до іншої людини постає установка на спостереження за її поведінкою — отримання невербальної інформації. Так, габітарний імідж партнера по спілкуванню може викликати як почуття захоплення чи навіть бажання наслідувати, так і почуття незадоволення або тривожності. При цьому антагонізм невербальної і вербальної поведінки (наприклад, зовнішності або рухів співкомунікатора та його оприлюдненої позиції щодо актуального питання) може нівелювати у особистості емпатійний потяг. Вищеозначене актуалізує потребу в гармонізації вербальної і невербальної поведінки вокаліста під час виконання китайських народних пісень, оскільки їх невідповідність може знизити рівень емпатії до фахівця з боку слухачів/глядачів.

На думку К. Роджерса (2002), до обов'язкових передумов появи у особистості спільності доцільно віднести: сприйняття нею поведінки іншого індивідуума, увагу до виразності, оцінювання переживань і їх першопричин, а також здатність подумки «поставити себе» на місце іншого. Значний вплив на розвиток спільності здійснює емпатія, яка відіграє важливе значення при розробленні комунікативного ядра особистості. Науковцем виокремлено шість рівнів успішності комунікативної взаємодії (де перший — найуспішніший, а шостий відноситься до такого, над яким потрібно провести активну роботу з удосконалення):

1) майстерність і свобода спілкування (означений рівень передбачає високу адаптивність, еластичність та пластичність, відповідність зворотних реакцій та високий ступінь саморегуляції особистості);

2) наявність навичок налагодження нових та підтримки існуючих контактів (найбільш характерний рівень для активних та сміливих особистостей, представлених переважно екстравертивним типом особистості);

3) уміння вислухати співрозмовця та прийняти спільне рішення (цей рівень притаманний «поступливому» індивідууму, здатному вчиняти/діяти

спокійно та відповідно до ситуації, яка відбулась);

4) відсутність уміння контролювати власні емоції та ефективно взаємодіяти (а у випадку появи протилежних позицій — неможливість дійти компромісу);

5) притаманність для особистості жорстких і дратівливих рис, регулярність конфліктних ситуацій, а також недовірливість у всіх можливих проявах;

6) наявність у індивідуума невротичних розладів у вигляді сором'язливості та самотності, які є детермінантами невпевненості в собі та слабкої адаптації до життя.

Таким чином, комунікативна емпатія простежується лише на перших трьох рівнях успішності комунікативної взаємодії, оскільки у представників означених рівнів чітко простежується її взаємозв'язок із пізнавальними, моторно-експресивними та емоційними процесами.

Крім того, К. Роджерсом (2002) виокремлено емоційний та когнітивний складники емпатії, а також запропоновані твердження щодо її інтерактивності. За переконаннями вченого, існує ряд відмінностей між емпатією у вигляді емоційного співпереживання та когнітивного споглядання.

Під змістом поняття «емпатія» S. Preston та F. Waal (2002) пропонують розуміти здатність людини до співчуття та співпереживання, а також соціальної й психологічної адаптації; першоджерело становлення зрілої особистості, завдяки якому уможливлюється пошук власного «Я». Підтвердження означеної тези можна знайти у роботі американського філософа Дж. Міда (2006), який розглядає емпатію не лише як реакцію людини на емоційний стан іншої особистості, а як когнітивну реконструкцію внутрішнього стану і світу другої (іншої особистості) в цілому. Також важливою є думка щодо сприймання емпатії як здатності індивідуума «перейняти» на себе роль іншої особистості, передбачити її ймовірні відчуття та подальші дії. Автор акцентує увагу на існуванні чотирьох видів емпатії, а

саме:

1) безпосереднє переживання одним індивідуумом страждань та почуттів іншого;

2) переживання та співчуття до чужого страждання, яке підштовхує до певних дій (допомоги, підтримки тощо);

3) «пропускання» через себе емоцій іншого індивідуума незалежно від існуючих соціально-етичних норм та власних установок;

4) об'єднання думок, почуттів та дій багатьох індивідуумів під впливом натовпу та/або сильного авторитетного лідера.

Під емпатією F. Ioannidou та V. Konstantikaki (2008) розуміють певний психічний акт «занурення» індивідуума у внутрішній світ іншої людини, який стає можливим завдяки цілісному утворенню когнітивних, емоційних і моторних складових цього акту.

Водночас, на думку S. Preston та F. Waal (2002), емпатія є індивідуально-психологічною властивістю, яка максимально точно охарактеризовує здатність особистості до співчуття та співпереживання, а також постає обов'язковим складником «здорового» спілкування, оскільки слугує певним балансом у міжособистісних стосунках.

Педагогічний аспект емпатії досить детально розглянуто К. Роджерсом (2002). За його дослідженнями, важливим є не лише «вхід» у внутрішній світ іншої особистості, а й природне, безконфліктне відчуття себе там, зі збереженням емоційних і смислових елементів. За переконаннями дослідника, саме емпатія складає основу будь-якого спілкування, і, відповідно, емпатійне спілкування поділяється на три логічні етапи: «вхід» та адаптація у внутрішньому світі іншої людини; здійснення рефлексії у цьому світі; «вихід» із внутрішнього світу іншої людини.

Отже, емпатія, на нашу думку, виступає детермінантою будь-якого виду концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішнього, зовнішнього, вербального і невербального). Підтвердження цієї тези знаходимо у наукових працях з педагогіки та психології, де під емпатією

розуміється спроможність особистості розуміти почуття інших і в разі необхідності співпереживати їм. Більше того, відсутність емпатії визнається істотною перепоною на шляху побудови ефективної комунікації педагога зі здобувачами освіти. Дослідники дійшли єдності у питанні диференціації етапів самоототожнення педагога з учнями, де перший етап передбачає виникнення педагогічного задуму, другий — його розробку, третій — активне втілення у діяльності, а четвертий — оцінювання отриманих результатів (Будянський, 2006; Ioannidou, Konstantikaki, 2008; Preston, Waal 2002). С. Єлканов теж не піддає сумніву причинно-наслідкову взаємопов'язаність низького рівня емпатії у педагога з негативними проявами емоційно-почуттєвої сфери учнів, наголошуючи на обов'язковості розвитку емпатійності педагогами незалежно від їх «… типів нервової системи і темпераменту, характеру і здібностей… (2000, с. 9).

Розглядаючи емпатію як «усвідомлене співбуття» двох чи більше особистостей, Л. Журавльова (2007) послуговується методологічним інструментарієм гносеології. Таким чином, ототожнення особистістю себе з Іншим на основі власного досвіду уможливлює кореляцію відповідних переживань відносно переживань цього Іншого.

В аспекті розгляду емпатії як результату прямої взаємодії емпатуючої особистості з Іншим (-ми) слушними видаються результати дослідження китайського науковця Тан Цземіна, який простежив підпорядкованість вокальної підготовки в «Піднебесній» консолідаційному підходу. «Сутність консолідаційного підходу полягає в тому, що він має парадигмальне значення для вокального навчання… Цей підхід забезпечує взаємодію пізнавально-пошукового, оціннісно-інтерпретаційного, творчо-продуктивного напрямів вокального навчання при збереженні змісту кожного з них» (2016, с. 15). Погоджуючись із вищенаведеною позицією свого співвітчизника, Хуан Ханьцзє (2019) розширює межі емпатійної взаємодії, доповнюючи комунікативні зв'язки виконавця зі слухацькою аудиторією зв'язками з партнером-співаком та концертмейстером

(диригентом). Таким чином, ефективна музична співтворчість передбачає готовність до сценічного партнерства, яке реалізується у спільно віднайденій інтерпретації художнього образу і його сприйманні як особистісної й художньої цінності, сформованої «… на основі розвиненості художньої емпатії та рефлексії…» (Хуан Ханьцзє, 2019, с. 14).

На нашу думку, вивчення детермінант будь-якого виду концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішнього, зовнішнього, вербального чи невербального) потребує поглибленого розгляду рефлексії як здатності особистості до самоаналізу і встановлення ступеня відповідності власних дій контексту актуальної ситуації. З цього приводу J. Mestre та B. Ross (2011) наголошують, що рефлексія зазвичай є наслідком утруднень на шляху до мети, які особистість намагається ідентифікувати й нівелювати.

На доцільність урахування рефлексивного аспекту як детермінанти концертно-сценічного артистизму вокалістів вказує і китайський дослідник Чжан Цзінцзін, простежуючи «… кореляцію мистецької рефлексії з такими музично-педагогічними категоріями, як інтонація, інтерпретація, музично-виконавська майстерність» (2016, с. 15). Доповнюючи позицію J. Mestre та B. Ross щодо практичного трактування рефлексії як складника розвиненого інтелекту та здатності особистості до самоаналізу і самопереосмислення власних відносин з оточуючим світом, Чжан Цзінцзін пропонує і більш концептуальне розуміння означеного явища — як форми «… активного переосмислення людиною тих чи інших змістів індивідуальної свідомості, діяльності, спілкування» (2016, с. 14).

Вартим екстраполяції на специфіку виконання вокалістом китайських народних пісень видається обґрунтований А. Зайцевою (2018) екзистенційно-рефлексивний підхід. Являючи собою комплексну систему установок на здійснення художньо-творчої взаємодії всіх учасників виконавсько-слухацької/глядацької діяльності, цей підхід передбачає актуалізацію, конструювання і цілеспрямоване поглиблення інтерактивно-консолідаційних дій в рамках мистецького діалогу з пріоритизацією взаємоповаги. Таким

чином, актуалізується питання толерантності вокалістів до почуттів слухачів/глядачів у процесі виконання китайських народних пісень.

Алгоритмізація взаємодії емпатії та рефлексії як детермінант концертно-сценічного артистизму вокалістів простежується у дослідженні О. Бодальова (1983), де перша (емпатія як синтетичне утворення психіки, створене взаємодоповненням пізнавальних і емоційних процесів) визнається результатом дії механізмів децентрації (обліку і координації особистістю позицій оточуючих людей з власною), рефлексії та ідентифікації. Ступінь прояву децентрації залежить від ступенів розвиненості комунікативної рефлексії (погляду на себе з позиції іншої людини) та особистісної рефлексії (самоаналізу). Отже, на основі вихідних положень теорії О. Бодальова (1983) видається можливим побудова алгоритму «децентрація → рефлексія → емпатія».

Узагальнюючи вищевикладену інформацію стосовно залежності всіх видів концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішнього, зовнішнього, вербального і невербального) від їх здатності до емпатії та рефлексії, слід зазначити, що:

1) емпатія вокалістів прямо корелює з їх потребою до артистичної самореалізації у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень;

2) емпатія вокалістів складає основу їх артистичної комунікації зі слухачами/глядачами у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень;

3) низький рівень емпатії у «Я-концепції» вокалістів може призвести як до спотвореного відчуття образів музичних творів, так і до деструктивного прояву концертно-сценічного артистизму у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень;

4) емпатія вокалістів як елемент їх концертно-сценічного артистизму ґрунтується на досвіді комунікації зі слухачами/глядачами у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень;

5) досконалий рівень розвитку емпатії вокалістів забезпечує не тільки

поглиблене відчуття образного змісту китайських народних пісень, а й гармонійне його переживання з урахуванням позитивного ставлення до їх духовних та морально-естетичних цінностей як продукту національного менталітету;

6) емпатія як складова концертно-сценічного артистизму вокалістів надає їм змогу залучити слухачів/глядачів до когнітивної реконструкції внутрішнього стану з урахуванням «світу образів» китайських народних пісень;

7) за наявності низького рівня емпатії у вокалістів їх концертно-сценічний артистизм втрачає проникливий стиль діалогу зі слухачами/глядачами, що негативно відображається на передачі їм образного змісту музичних творів;

8) рефлексія, виступаючи детермінантою концертно-сценічного артистизму вокалістів, надає їм змогу спрямовувати як власні думки, так і думки слухачів/глядачів на внутрішній стан, контролювати та коригувати дії відповідно до конкретних умов;

9) децентрація концертно-сценічного артистизму вокалістів забезпечує координацію їх власних поглядів з поглядами слухачів/глядачів у процесі виконання китайських народних пісень;

10) чим більш розвиненою є комунікативна рефлексія вокалістів («Я» — очима слухачів/глядачів) і їх особистісна рефлексія («Я — Я»), тим більше вони схильні до децентрації у процесі виконання китайських народних пісень.

Висновки до першого розділу

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно розгляду теоретико-методологічних засад дослідження концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень надало змогу зробити висновки.

1. Концертно-сценічний артистизм вокалістів доцільно досліджувати саме з позицій мистецтвознавства, а не тільки з позицій педагогіки, психології та інших галузей науки, адже науковці саме цієї її галузі (мистецтвознавства) володіють інструментарієм вивчення сутності означеного феномену завдяки поглибленому розумінню:

- характерних особливостей індивідуальної фізіології голосового апарата вокалістів, що відображається в тембрально-естетичному забарвленні звуку;

- механізмів рефлексії вокалістів як в ході уявного проєктування художніх образів музичних творів, так і в процесі перевтілення у них під час їх концертно-сценічної презентації;

- індивідуальної манери звукоутворення з урахуванням логіки побудови мелодико-ритмічних ліній у гнучкому інтонаційно-фразовому розвиткові;

- специфіки розвитку музично-виконавської культури вокалістів;

- реакції голосового апарату на дію емоціогенних умов тощо.

2. Концертно-сценічний артистизм вокалістів доцільно розглядати з позицій генетики та генезису, адже він розвивається на основі вроджених задатків. Означений мистецтвознавчий феномен як набута система засобів комунікативного впливу на слухачів/глядачів виступає додатковим інструментарієм підсилення передачі їм образно-емоційного змісту музичних творів. Недосконалість цієї складової виконавської майстерності вокалістів не тільки послаблює передачу необхідної музичної інформації слухачам/глядачам, а й призводить до неадекватного сприйняття ними авторського задуму.

3. Із різноманітних методологічних підходів до класифікації видів артистизму фахівців будь-якої сфери діяльності найдоцільнішими для розмежування концертно-сценічного артистизму вокалістів на види вбачаються ті, які надають змогу оперувати інформацією щодо:

- впливу вроджених задатків вокалістів на розвиток їх артистизму в

процесі нескінченного вдосконалення виконавської майстерності під час репетиційних занять, підготовки програми до прилюдної презентації та його прояву в умовах концертно-сценічної діяльності;

- форм впливу концертно-сценічного артистизму вокалістів на слухацьку/глядацьку аудиторію під час підсилення передачі їй необхідної інформації.

4. Керуючись вихідними положеннями першого методологічного підходу до розмежування концертно-сценічного артистизму вокалістів на види (впливу вроджених задатків вокалістів на розвиток артистизму у процесі нескінченного вдосконалення виконавської майстерності під час репетиційних занять, підготовки програми до прилюдної презентації та його прояву в умовах концертно-сценічної діяльності), виділяється внутрішній і зовнішній артистизм, а другого (форм впливу артистизму вокалістів на слухацьку/глядацьку аудиторію під час підсилення передачі їй необхідної інформації) — вербальний і невербальний.

5. Будь-який вид концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішній, зовнішній, вербальний чи невербальний) детермінується їх особистісною культурою, емоційністю, енергетичністю (магічністю), емпатією та рефлексією. Критеріями оцінювання означених детермінант є категорія міри по відношенню до світоглядного та художньо-естетичного смаку, а при виконанні китайських народних пісень — ще й категорія художньо-естетичної цінності, створеної народом Китаю.

6. Особистісна культура вокалістів виступає стрижневою детермінантою їх концертно-сценічного артистизму у процесі виконання китайських народних пісень. Означена детермінанта ґрунтується на духовно-світоглядній системі художньо-естетичних цінностей Китаю та на креативно-регулятивних елементах національної ментальності його народу. Артистична культура вокалістів у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень пов’язується, насамперед, з глибинністю особистісного ставлення до означених цінностей як продукту національного менталітету з

урахуванням вікових традицій. Артистична культура вокалістів пронизує всі основні елементи їх концертно-сценічного артистизму при виконанні китайських народних пісень.

7. Емоційність вокалістів виступає провідною детермінантою всіх видів їх концертно-сценічного артистизму (внутрішнього, зовнішнього, вербального та невербального). Емоційність концертно-сценічного артистизму вокалістів під час виконання китайських народних пісень базується на національній культурі означеного народу, оскільки їй властива соціальна природа. Онтогенетичний розвиток емоційності вокалістів відбувається не тільки під час їх музично-виконавської діяльності, а й у процесі будь-якого іншого виду діяльності чи виховання позитивного ставлення до духовно-світоглядної системи художньо-естетичних цінностей як продукту національного менталітету конкретного народу з урахуванням його вікових традицій.

8. Енергетичність вокалістів як одна з детермінант всіх видів їх концертно-сценічного артистизму (внутрішнього, зовнішнього, вербального та невербального) забезпечує «магічний» вплив на слухачів/глядачів у процесі виконання китайських народних пісень. «Магічний» вплив на них збільшується за умови підвищення емоційності вокалістів. Натомість, сучасній науці відомо, що дуже високий (максимальний) рівень інтенсивності емоцій призводить до повного «відключення» свідомості від контролю за концертно-сценічною поведінкою вокалістів, тому особливої актуальності при оцінюванні означеної детермінанти їх артистизму набуває категорія міри.

9. Емпатія вокалістів як детермінанта всіх видів їх концертно-сценічного артистизму (внутрішнього, зовнішнього, вербального та невербального) прямо корелює з потребою до артистичної самореалізації, надаючи їм змогу залучати слухачів/глядачів до когнітивної «реконструкції» внутрішнього стану з урахуванням «світу образів» китайських народних пісень. Досконалий рівень розвитку емпатії вокалістів забезпечує не тільки

поглиблене відчуття образного змісту китайських народних пісень, а і його гармонійне переживання за умови позитивного ставлення до духовно-світоглядної системи художньо-естетичних цінностей як продукту національного менталітету конкретного народу з урахуванням його вікових традицій. Низький рівень емпатії у «Я-концепції» вокалістів може призвести як до спотвореного відчуття образів музичних творів, так і до деструктивного прояву концертно-сценічного артистизму у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень.

10. Рефлексія, виступаючи детермінантою будь-якого виду концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішнього, зовнішнього, вербального та невербального), надає їм змогу спрямовувати як власні думки, так і думки слухачів/глядачів на внутрішній стан, а особливо на «світ образів» китайських народних пісень. Чим розвиненішою є комунікативна рефлексія вокалістів («Я» — очима слухачів/глядачів) і їх особистісна рефлексія («Я» — «Я»), тим більше вони схильні до децентрації у процесі виконання китайських народних пісень. Децентрація концертно-сценічного артистизму вокалістів забезпечує координацію власних поглядів з поглядами слухачів/глядачів у процесі виконання китайських народних пісень.

Зміст основних положень першого розділу дисертації висвітлено у публікації автора — Концертно-сценічний артистизм вокаліста як мистецтвознавчий феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), 2022, сс. 154–168. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278227

РОЗДІЛ 2
ПЕРЕВТІЛЕННЯ ВОКАЛІСТІВ У ХУДОЖНІ ОБРАЗИ КИТАЙСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ЯК ОСНОВА ЇХ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОГО АРТИСТИЗМУ

2.1. Формування художніх образів вокальних творів в уяві митців концертно-сценічної діяльності

Мистецтвознавці в артистизмі митців концертно-сценічної діяльності надають провідного значення перевтіленню в художні образи музичних творів. Перевтілення вони характеризують як здатність артистів «діяти в логіці художнього образу» (Бутенко, 2004; Рожок, 1998; Саврук, 2010). У працях Р. Бажанової (2003), В. Бурназової (2016), Т. Сирятської (2008), Л. Московчук (2016) та ряду інших науковців вказується, що перевтілення властиве всім видам концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішньому, зовнішньому, вербальному та невербальному). Внутрішній вид концертно-сценічного артистизму вокалістів складає інформаційну основу зовнішнього його виду. Очікування успіху завжди має емоційно-забарвлений інтерес вокалістів, який вони не просто усвідомлюють, а переживають. Такий інтерес може викликати стійке відчуття задоволення, а може змінити рівень їх самооцінки. «У випадках, коли успіх робиться стійким, постійним, може початись свого роду ланцюжкова реакція, що вивільняє великі скриті можливості особистості, які несуть невичерпний заряд людської духовної енергії» (Савчин, Василенко, 2005).

Досліджуючи «види» успіху, І. Єргієв (2016) виділяє, три його основних види, а саме:

- «передбачений»;
- констатувальний;
- узагальнюючий.

«Передбачений» вид успіху базується на сподіваннях вокалістів «на диво», констатувальний — ґрунтується на фіксації результату. Натомість

останній (узагальнюючий) вид успіху характеризується стійкою формою очікування вокалістами успіху, яка згодом переростає в потребу. Вона (потреба) може допомагати вокалістам формувати віру у власні творчі можливості, а інколи навіть спонукати до «зазнайства».

Натомість, І. Герсамія (1988) пов'язує успішність прилюдних виступів митців з діяльністю, яка суттєво впливає на здоров'я, нівелюючи фізичну та психічну стомленість, коригує різні психічні процеси, допомагає в спілкуванні та реабілітації неуспішних вокалістів. Надія на успіх спонукає вокалістів до якісного оволодіння музичним матеріалом, основу якого складає формування художніх образів вокальних творів в уяві митців концертно-сценічної діяльності з метою подальшого перевтілення у них під час прилюдного виступу.

Сучасне виконавське музикознавство приділяє велику увагу створенню художніх образів, враховуючи взаємодію, взаємозв'язок та взаємовплив на них різноманітних видів мистецтва. «Образ» як поняття досліджувався філософами, мистецтвознавцями, психологами, естетиками, соціологами, тощо (Безбородько, 2021; Бочкарьов, 1989; Качмарчик, 2009; Крісті, 1978; Москаленко, 1994a, 1994b, 1998; Падалка, 2008; Шамахян, 1988).

За переконаннями С. Рубінштейна (1989), із феномена образу «походить» свідомість. Усвідомлення об'єктивної реальності пов'язане з появою образу, тобто з утворенням, що допомагає з'ясувати об'єктивний зміст предмета. Психічні явища, що працюють як сигнали, котрі є неусвідомлюваними образами предметів, становлять сферу психічного. Образи, об'єктивуючись в уяві, позначають конкретні предмети або явища. Вони, володіючи певною мірою узагальненості, доповнюють їх.

Отже, з психологічної точки зору образ пов'язаний із чуттєвою та емоційною сферою суб'єктів віддзеркаленням об'єктивного світу або використанням абстрактного мислення. Аналізуючи поняття «образ» і трансформуючи вихідні положення психологічної науки у теорію та методику музичного виконавства, можемо зазначити, що:

- художні образи китайських народних пісень є уявними утвореннями у свідомості вокалістів;

- основою створення у свідомості вокалістів художніх образів китайських народних пісень є, перш за все, сприйняті зоровими рецепторами малюнки нотного тексту або сприйняті слуховими рецепторами їх звучання.

У музичному виконавстві художні образи постають винятковим проявом художньої свідомості митців або слухачів/глядачів, даючи можливість відтворювати об'єктивну дійсність в реально-почуттєвій природньо-перцептивній формі, враховуючи прояв певного естетичного ідеалу. Враховуючи те, що музика є проникливим видом мистецтва, а музичне виконавство пов'язане з вираженням художніх образів, то в ньому органічно пов'язані частини і ціле, форма і зміст, конкретне і абстрактне, почуттєве і логічне, безпосереднє й опосередковане, зовнішнє і внутрішнє, індивідуальне й загальне тощо (Іванніков, 2016; Ростовський, 1997).

На думку О. Сокола (2001), творчість виконавця, композитора, сприйняття слухача/глядача поєднує поняття звукоінтонаційного образу світу. В ньому акумулюються значення, квінтесенції явищ музичного мистецтва. За його переконаннями, музичний (інтонаційний) образ є слуховим відображенням за допомогою абстрактного мислення звукової форми об'єктивного світу. У музичному мисленні об'єктивний світ переростає в художні-інтонаційні образи, які є проявами індивідуального осмислення реальності, об'єктивного світу. В процесі прилюдного виконання музичних творів здійснюється об'єктивація їх образів у свідомості інтерпретаторів. Перебіг означеного процесу відбувається за допомогою музичної мови (тембру, інтонаційності виконавця, звукоінтонації тощо), особистості самого виконавця і, як наслідок, відбиття об'єктивного світу його художньою свідомістю. За переконаннями Є. Гуренка (1985), визначений задум не завжди співпадає з втіленням, що надає змогу відзначати лише деякий ступінь їх відповідності. Композитор у нотному тексті «зашифровує» певні музичні образи, користуючись певними

композиторськими прийомами, з якими має бути обізнаний виконавець твору. Серед них аналогія (звуконаслідування), акцентування, аглютинація (склеювання), гіперболізація, типізація, схематизація тощо. Натомість, неподільний художній образ авторський текст не в змозі виразити, кожного разу йому буде притаманна певна незбіжність з задумом. Саме тому, на думку В. Москаленка (1994а, 1998), задум пов'язаний з комплексом минулих уявлень, які при створенні музики чи її виконанні здійснюють роль орієнтирів. Він наголошує на тому, що від виконавців залежить «виконавське втілення», або «результативний етап» існування музичного твору, бо первинний вилучений у часі авторський задум неможливо точно відтворити. В нотному записі композитором фіксується лише один із варіантів його авторського задуму, тому, враховуючи цю об'єктивну, виконавець повинен з самого початку роботи над музичним твором відчувати себе в ролі співавтора. «Процес художнього наслідування — це не лише віддзеркалення існуючого образу, а і народження нового» (Єргієв, 2016, с. 195).

Саме тому, на нашу думку, виконавці-вокалісти в процесі творчого аналізу нотного тексту, роботи над ним і подальшого його відтворення теж не тільки репродукують художні образи, «закладені» композиторами чи створені народом упродовж тривалого часу (за умови, що це є народні пісні), а й створюють нові. Принагідно І. Юник (2022) наголошує, що цілісний образ завжди відзначається рядом характерних особливостей, серед яких на особливу увагу заслуговують унікальність, спроможність миттєво виникати в уяві внаслідок сприймання відповідного стимулу, а також відносна стійкість у часі.

Отже, побудова в уяві вокалістів художніх образів музичних творів завдяки проникненню у психологізм їх композиторського задуму (або задуму народу упродовж тривалого часу при створенні народних пісень) як фундаментальної основи формування концертно-сценічного артистизму митців означеного виду діяльності можлива за умови полісуб'єктної діалогічної взаємодії вокалістів з їх літературним та музичним матеріалом.

Полісуб'єктна діалогічна взаємодія вокалістів з означеним матеріалом відбувається на основі принципу нелінійності його сприймання, що надає їм змогу формувати цілісний художній образ завдяки відчуттю «причетності» до авторського задуму (композиторського чи народного). Утворені образи трансформуються під синергійною дією власної та авторської думки. Так проходить осмислення художніх образів музичних творів (народних пісень), їх особистісна ідентифікація, що налаштовує вокалістів на діалог як із самими собою, так і з Іншими (авторами творів, слухачами/глядачами тощо), а також пробуджує творчу енергію. Ідентифікація уявних образів у науковій літературі пов'язується з теорією ідентичності E. Erikson (1980). Відповідно до цієї теорії, будь-які уявні образи розглядаються з позицій домінування інтелектуальної чи творчо-емоційної сфери в їх побудові. За домінування першої (інтелектуальної) сфери конструкти уявних образів «відбираються» усвідомлено, з мінімальним впливом чуттєвого власного «Я» на їх вибір, а за домінування другої (творчо-емоційної) — з максимальним впливом чуттєвого власного «Я» на вибір бажаних конструктів художніх образів музичних творів.

Таким чином, побудова в уяві вокалістів художніх образів музичних творів (народних пісень) під синергійною дією власної та авторської думки призводить до «діалогу» між творчо-емоційним та інтелектуальним сприйманням нотного тексту. Підтвердження цієї тези простежується у працях І. Єргієва (2016), В. Москаленка (1994а, 1998), Ю. Цагареллі (1989) та інших науковців. Незалежно від того, що «… співвідношення емоційно-образного і логічного в процесах музичної уяви того або іншого музиканта є суто індивідуальним» (Єргієв, 2016, с. 116), мистецтвознавці вказують на дієвість симультанного (творчого) і сукцесивного (логічного) типів побудови художніх образів музичних творів.

За дослідженнями Ю. Цагареллі (1989), одним із найпріоритетніших проявів музичної уяви і музичного сприйняття є тип симультанного образу. Цей художній образ є найбільш типізованим. У виконавців він пов'язаний з

метою їхньої діяльності і є образно-концептуальною моделлю руху до цієї мети. В. Москаленко (1994b), досліджуючи властивості симультанного уявлення та його позачасової природи, пов'язаної зі згорнутим музичним образом, зазначає, що:

- перспектива мисленнєвого охоплення відносно завершеного фрагмента музичного твору або всього твору демонструє значущість симультанних уявлень;
- для симультанних уявлень характерна значна узагальненість, яка надає змогу розширити можливості дії творчої конкретизації;
- симультанним уявленням властивий характер вибірковості параметрів, і за рахунок цього вони можуть виділятися (на фоні інших) та отримувати пріоритетне значення.

На згортанні музичного образу як атрибуті симультанного уявлення наголошує і Ю. Цагареллі, зазначаючи, що «… архітектоніками є стиснення музичного твору і його уявне представлення» (1989, с. 196). За переконаннями І. Єргієва, «саме симультанний музично-архітектонічний образ і являється сигналом готовності виконавця як "музичного архітектора" до творчого акту — концертному виступу через наявність як образності, так і цілісної концептуальності, тобто, як говорять: "є що сказати на сцені" (2016, с. 197).

На думку У Ціжуй (2022), при роботі над матеріалом китайських народних пісень основна увага вокалістів має приділятися не тільки фізичній складовій звуку (інтонації-звуковисотності, штрихам, тембру тощо), а й духовній природі його колориту, сакральності, містичності як носія «надпочуттєвої словесної інформації», що сприяє додатковій конкретизації їх образності, міфологічності з урахуванням національної ментальності. Саме тому, за його дослідженням, кожен звук, кожна інтонація набувають колориту індивідуальної неповторності, одухотвореної образами китайських народних пісень.

За переконаннями В. Москаленка (1994b), у вивченні дефініції

архітектоніки неоціненною є роль симультанного підходу, за якого необхідно зважати на невимушеність сприймання в процесі засвоєння або запам'ятовування живого інтонаційного плину, отриманого симультанно (одномоментно). На думку дослідника, створення симультанного музичного образу вимагає типізованого бачення всього музичного твору, включаючи інтонаційний рух.

На нашу думку, особливу цінність для дослідження концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень має і позиція В. Москаленка (1998) стосовно «закономірності розгортання», під якою розуміється, окрім музичного синтаксису, інтонування і фразування, ще й певна, характерна для будь-якого музичного твору, сюжетність, тобто сукцесивний (логічний) тип побудови художніх образів музичних творів. Сукцесивні образи китайських народних пісень провінцій південного Китаю, як правило, ґрунтуються на сюжетності їх літературного тексту.

Ю. Цагареллі (1989) запропонував методику, яка допомагає активізувати сукцесивний образ за допомогою уявлень, пов’язаних із асоціаціями та образно-емоційною сферою музикантів-виконавців. У результаті психологічного аналізу конструктів взірцевого художнього образу він запропонував новий алгоритм його формування. Сутність цього алгоритму полягає в тому, що:

- аналізуючи нотний текст музичного твору, необхідно віднайти щонайбільший обсяг потрібної інформації;
- при формуванні образу та пошуку його аналогів слід використовувати знання, уявлення та образи, які знаходяться у пам‘яті, і зіставляти їх з новою для музиканта інформацією;
- доцільно користуватися всіма доступними джерелами інформації (книгами, концертами тощо) для отримання й поповнення знань та уявлень;
- варто формувати в уяві художній образ, пов’язаний з чуттєвою та емоційною сферами, застосовуючи кількісне переростання інформації в нову

якість.

Оперуючи цією інформацією, можемо зазначити, що будь-який тип художніх образів китайських народних пісень має наділятись цілісною характеристикою навіть за умови відсутності чіткості «презентованості» всіх своїх елементів.

Вищевикладений висновок актуалізує тезу щодо символічної дедукції, під якою слід розуміти здатність до осягнення цілого через перцепцію інформації щодо його макро- і мікроелементів. Якщо фрагментарна перцепція пересічної за змістом та формою інформації зазвичай характеризується поліваріантністю інтерпретації, то перцепція образу вимагає від інтерпретатора максимального прагнення до його цілісності. Означена диференціація підтверджується результатами досліджень у галузі психофіліології: фрагментарна перцепція інформація здійснюється при домінуванні задньої частини лівої півкулі головного мозку, тоді як функціонування структур правої півкулі відіграє провідну роль при здійсненні «цілісної» («образної») перцептивної діяльності (Назайкінський, 1972). З цього приводу J. Bruner (1957) зазначає, що процесові сприймання образу притаманні три головні особливості: вибірковість (перципієнти здатні надавати пріоритетності образам, які за сукупністю провідних характеристик видаються їм найбільш цікавими), аперцептивність (взаємопов’язаність перцептивного процесу від домінуючих в певний момент часу індивідуальних установок перципієнтів) та константність (схильність до розпізнання обре відомої інформації незалежно від контексту/ракурсу перцептивного процесу).

Процес сприймання глядачами/слухачами інформації від вокалістів у ході виконання ними китайських народних пісень значно спрощується завдяки можливості ідентифікації архетипів — локалізованих у підсвідомості і реалізованих у свідомості глядачів/слухачів універсальних образів. У разі побудови образу шляхом архетипізації він може бути максимально релевантним аксіологічній системі представників слухацької/глядацькі

аудиторії (їх цінностям, ціннісним орієнтирам і ціннісним орієнтаціям) і, відтак, підлягає спрощеній ідентифікації. За дослідженнями основоположника теорії архетипів К. Юнга (2012), архетипи відзначаються надзвичайною універсальністю, будучи незалежними від вікових, гендерних, ментальних, соціальних, культурних чи будь-яких інших особливостей перципієнтів. Отже, образ із ознаками архетипу доцільно розглядати вже не тільки на індивідуальному рівні, а і як конструкт на рівні несвідомого.

Класифікація архетипів зазвичай здійснюється на основі чотирьох визнаних психологічною наукою видів мотивації. Так, прагнення особистості до досягнення/утримання стабільності й контролю знаходить своє відображення у трьох відповідних архетипах — «турботливого» (який намагається максимально подбати про всіх, хто потребує допомоги), «творця» (який тяжіє до створення чогось нового) та «керівника» (який прагне управляти іншими людьми, організаціями або навіть свідомістю соціуму). Мотивація особистості, в основі якої лежить прагнення до ризику, теж втілюється у трьох відповідних архетипах — «мага» (який будь-що прагне до ініціації змін в оточенні), «бунтівника» (якого не влаштовує утримання «статусу кво» навіть у разі ефективності здійснення певної діяльності) та «лицаря» (який прагне завдяки демонстрації своєї звитяги стати взірцем для наслідування іншими, спонукати їх до боротьби). Мотивація, сформована на основі ставлення особистості до когось/чогось реалізується в архетипах «комедіант» (той, хто прагне у всьому уникати шаблонності та стриманості, передусім шляхом гуморизації дійсності), «сенсуаліст» (той, чия поведінка детермінується почуттями, які домінують над раціональністю) та «друг» (той, хто постає взірцем щирості у стосунках та готовності до комунікації). Мотивація, в основі якої лежить прагнення особистості до свободи і реалізації власного потенціалу, знаходить вияв у трьох «самореалізаційних» архетипах — архетипі «мислителя» (який, на противагу архетипові «сенсуаліста», керується у своїй поведінці виключно раціональними мотивами та вірою в наявність єдиноможливої істини),

архетипі «ідеаліста» (для якого вірність власним цінностям є важливішою за будь-які інші обставини) та архетипу «шукача» (для якого сенс життя полягає в нестримному прагненні до відкриття нових обріїв) (Юнг, 2012; Buck, 1991).

Архетипізація побудови художніх образів музичних творів має спільні риси з теорією стереотипізації, яка теж передбачає можливість спрощеного (у часі та обсязі докладених зусиль) сприйманні інформації. На відміну від теорії архетипів, для якої вікові, гендерні, ментальні, соціальні, культурні чи будь-які інші особливостей перципієнтів не відіграють особливої ролі, теорії стереотипів побудована на основі врахування вищеперерахованих особливостей особистості як критеріїв побудови нею мисленнєвих паттернів. За дослідженнями І. Юника (2022), стереотипи покликані узагальнювати навіть частково відмінні явища в одну загальну категорію, тим самим спрощуючи перцептивні процеси за рахунок укрупнення і, свого роду, «примітивізації» непріоритетних конструктів призначеної для сприймання інформації.

На нашу думку, вихідні положення теорії стереотипів не мають особливої важливості для дослідження питання концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень, оскільки тенденція стереотипізації художніх образів вокальних творів в уяві митців концертно-сценічної діяльності прямо протилежна потребі в унікалізації образно-емоційної сфери вокалістів. Натомість, концептуальні ідеї теорії архетипів можуть стати в нагоді виконавцям в ході роботи над матеріалом китайських народних пісень. Наприклад, без урахування аспекту архетипізації сюжетність літературного тексту китайської народної пісні «Красивий жасмин» (див. приклад 1) обмежується «статичним» оспівуванням красивої квітки жасмину: два перших і два останніх рядки пісні абсолютно ідентичні, а «лексична процесуальність» обмежується використанням лише трьома дієсловами.

Приклад 1. Літературний текст китайської народної пісні «Красивий жасмин»

美丽的茉莉花

Красивий жасмин

好一朵美丽的茉莉花
Яка гарна квітка жасмину,
好一朵美丽的茉莉花
Яка гарна квітка жасмину.
芬芳美丽满枝桠
Ароматні та красиві гілки,
又香又白人人夸
Ароматний та білий колір — люди його хвалять.
让我来将你摘下
Дозвольте мені назбирати квіток,
送给别人家
Щоб віддати в чужий будинок.
茉莉花呀茉莉花
Жасмин, ай, жасмин,
茉莉花呀茉莉花
Жасмин, ай, жасмин.

Літературний текст пісні (див. дод. В.2) можна було б стереотипно віднести до категорії «споглядальних» через відсутність динаміки розвитку сюжету. Втім, аналіз літературного тексту в аспекті архетипізації дозволяє ідентифікувати одразу три взаємопов'язаних архетипи. Перший із них — це архетип «сенсуаліста», адже шість із восьми рядків народної пісні присвячено звеличенню краси квітки жасмину. Попри багаторазове використання рефрену (дослівне повторення двох перших і двох останніх рядків, а також дворазове вживання епітета «ароматний»), одна із на перший погляд неважливих характеристик оспіваної квітки наділена глибоким семантизмом: уточнення, що квітка має саме білий колір, дозволяє зрозуміти її значення у важливій для китайської культури «мові квітів» (білий жасмин символізує дружелюбність, тоді як жовтий — скромність, а червоний — безглузді веселощі, пустощі). Таким чином, вірне трактуванню лише одного

епітета («білий») уможливлює декодування ще одного архетипу — «друг». Дійсно, у рядках пісні, які співаються від першої особи, простежується втілення комунікабельності та чесності (вона втілена у делікатному проханні дозволити збирати квіти на противагу характерній для західної культури рішучості натхненної людини, яка готова сміливо долати всі бар'єри на шляху до мети). Саме прохання ліричного героя отримати дозвіл свідчить, що у сюжеті народної пісні помилковою буде ідентифікація архетипу «лицар» — це пояснюється відсутністю бажання демонструвати свою звитягу, а також відсутністю в мотивації ліричного героя мотиву публічного самоствердження.

Третім і найголовнішим архетипом, який простежується в літературному тексті китайської народної пісні «Красивий жасмин», є архетип «турботливий». Саме він гармонійно поєднує два вищеописаних архетипи на засадах безкорисливості — у пісні не конкретизовано, кому саме ліричний герой хоче подарувати зірвані квіти жасмину (що характерно для народних пісень про кохання). Більше того, ліричний герой планує презентувати квіти в чужий дім, тобто допомогти одразу декільком людям (у китайській культурі дім завжди постає символом родини). Іноземним слухачам/глядачам мотив допомоги може бути незрозумілим, тоді як слухацькій/глядацькій аудиторії «Піднебесної» відомо, що ще з XIII століття китайці традиційно використовують саме квіти білого жасмину для приготування трав'яного чаю, який допомагає подолати безсоння.

Аналіз комплексу взаємодоповнюваних архетипів, покладених в основу сюжетності літературного тексту китайської народної пісні «Красивий жасмин», свідчить про доцільність фіксації у ньому паралелізму — засобу поетичного мовлення, за якого в оспіваних природних явищах/процесах/образах слід віднаходити асоціативно тотожні соціальні аспекти. Зокрема, прагнення ліричного героя подарувати білі квіти жасмину в чужий дім є своєрідним закликом до усіх людей безкорисливо робити добрі вчинки для незнайомих людей, однак робити це виважено.

На думку Л. Столяренко (2000), процес сприймання характеризується віддзеркаленням сукупності особливостей предметів і явищ, а в його наслідку завжди «народжуються» образи. Взаємодія психічних процесів, таких як мислення і пам'ять, робить здійсненним цілісне сприймання усілякого предмета або явища, враховуючи всі його взаємозалежності та стійкі зв'язки. Натомість, цілісність, узагальненість, структурність, предметність та константність є головними характеристиками даного процесу. Процес конструювання образу, за переконаннями дослідника, здійснюється у три етапи і характеризується рефлекторною природою. Так, першому етапові притаманні отримання й відбір чуттєвих відчуттів різноманітної модальності; для другого — складання неподільного образу із отриманих відчуттів; натомість, на третьому етапі до отриманого образу використовуються усілякі прийоми мисленнєвої обробки. Схематично процес сприймання можна зобразити таким чином:

- стимул;
- система обробки даних;
- реакція;
- стимул-2;
-система обробки даних-2;
- реакція-2 і т.д.

Л. Столяренко (2000) наголошує, що внаслідок функціонування певної кількості вищеозначених схем і виникає уточнений образ. Натомість, до структури образу доцільно зарахувати конструкти, котрі отримуються завдяки логічному умовиводів і які психологічна наука вважає недоступними безпосередньому спостереженню.

Отже, будь-який тип художніх образів музичних творів (симультанний чи сукцесивний) будується в уяві вокалістів на основі сприймання інформації, закладеної в їх нотному тексті. Натомість, сукцесивний (логічний) тип здійснюється завдяки виокремленню максимальної кількості ознак цієї інформації з їх подальшою диференціацією на важливі та

неважливі, конструюванню узагальнень на основі важливих ознак, а також шляхом пошуку в новосприйнятій інформації конструктів, які мають зв'язки з конструктами вже відомої інформації.

Підтвердження вищевикладеної позиції простежується у працях О. Ткачевої (2014), Ч. Цзяньїн (2019), Ю Шарун (2013) та ряду інших дослідників, на думку яких, до них відносяться:

- сприйняття інформації, її оцінювання та трактування;
- конструювання первинної структури нової інформації;
- ігнорування дріб'язкових інформаційних конструктів;
- поєднання визначальних складників інформації в моделі;
- побудова квінтесенції поточної інформації та її структури;
- дефініція сповільнюючих факторів, які суттєво позначаються на структурі інформації;
- покращення (завдяки творчим перетворенням) процесу вибудовування інформаційного змісту;
- сполучення змістових частин нової та раніше сприйнятої інформації.

Отже, полісуб'єктна діалогічна взаємодія вокалістів з матеріалом музичних творів можлива лише за умови «наявності» гостроти сприймання інформації про властивості відображення їх бажаного змістово-емоційного наповнення. Підтвердження цієї тези простежується у працях Б. Захави (1978), В. Немировича-Данченко (1984), К. Станіславського (1951a, 1951b) та інших театральних діячів, які дійшли висновку, що побудова сценічного образу артистом залежить, в першу чергу, від його уваги, уяви, пам'яті та мислення. Саме тому простежується необхідність більш ретельно розглянути вищеперераховані психічні процеси.

За дослідженнями Л. Аболіна (1987), П. Блонського (1961), Л. Бочкарьова (1989), П. Гальперіна (1976), І. Герсамії (1988), С. Занюка (2002), С. Рубінштейна (1989), В. Чяпаса (1987), Д. Юника (2006) та ряду інших психологів, увага не має свого власного продукту. Натомість, вона забезпечує налаштування інших складників когнітивного процесу на

сприймання, обробку та відтворення необхідної інформації. Увага здатна лише покращувати діяльність цих складників. Вона характеризується взаємодією блоку механізмів, функція яких полягає у налагодженні та перевірці процесів розшукування властивих сприйманню пошукові процеси.

Увага диференціюється на велику кількість видів, серед яких розпізнають мимовільну та довільну, що характеризуються мірилом регуляції. При функціонуванні першої (мимовільної) уваги індивід не послуговується вольовими зусиллями. Натомість, довільна увага пов'язана зі свідомим керуванням і регуляцією індивідом. На думку J. Tsotsos (2011), існує ще й постдовільна увага. Її виникнення пов'язане з ходом планомірної діяльності, якщо для індивіда вагомим стає сам процес, а не лише його наслідки. Цей вид уваги (постдовільна), як і мимовільна, не потребує вольових зусиль і впливу деяких подразників. З'являючись після довільної уваги, вона пов'язана з конкретною метою роботи індивіда. За нашими переконаннями, появу постдовільної уваги доцільно розглядати в контексті процесуальної (внутрішньої) мотивації.

У процесі роботи вокалістів над музичними творами та їх публічного виконання ними використовуються шість властивостей уваги, а саме:

1) стійкість;

2) концентрація;

3) розподіл;

4) обсяг;

5) переключення;

6) коливання (Чяпас, 1987).

Перша із вищеозначених властивостей (стійкість) тотожна максимальній тривалості утримання інтенсивності уваги, а друга (концентрація) — її ігнорування відволікаючих подразників на основі зосередженості на домінуючому виді діяльності. Розподіл уваги характеризується її синхронним поділом на кілька предметів чи видів функціонування, які постають для індивідів вагомими. Певна кількість

предметів, які сприймаються індивідом одночасно, пов’язані з обсягом уваги. Характерною особливістю переключення уваги є її миттєвий перехід з певного об’єкта або операції на наступний (-ні). Процес переключення уваги може бути якісним лише при дотриманні індивідом певних установок, які пов’язані з постановкою конкретної мети, цілеспрямованістю та усвідомленістю. У випадку невиконання цих умов буде простежуватись відволікання уваги, а не її переключення (Бочкарьов, 1989; Гальперін, 1976; Герсамія, 1988).

Суттєвою властивістю переключення уваги психологічна наука вважає її завершеність і незавершеність. Якщо в процесі виконавської діяльності переключення уваги вокалістами є незавершеним, то вони можуть знову повернутись до першочергового об’єкта, змінити темп виконання твору та припуститись багатьох помилок. Якщо вокалісти не усвідомлюють найважливішого, мають надмірну кількість «мілких» інтересів і обмежене зосередження свідомості, то наслідком може стати розсіяність уваги. Вона (розсіяність) проявляється і у випадку переключення вокалістами уваги на наступний об’єкт, якщо на попередньому об’єкті її концентрація була надвисокою (Бочкарьов, 1989).

Ще одна властивість уваги — коливання — пов’язана з синхронно-мимовільними трансформаціями міри інтенсивності уваги. Коливання і стійкість уваги, будучи полярними ознаками, не підлягають свідомому регулюванню індивідом (Чяпас, 1987).

Від кількості рецепторів, які приймають участь у ході сприймання певної інформації, залежить кількісний і якісний склад предметів, на котрі індивід спрямовує свою увагу в процесі роботи. Більша кількість рецепторів дозволяє утримувати в обсязі уваги більшу кількість предметів. Позаяк будь-який предмет можна контролювати різноманітними засобами, суттєвим для індивіда є встановлення органів чуття, які будуть відповідати за цей контроль. При створенні найкращого варіанту розподілу уваги вокалістам необхідно зважати на вагомість для них певного об’єкта в цей час та на його

видозміну, оскільки розподіл уваги між кількома об’єктами при здійсненні певних дій призводить до зменшення міри її інтенсивності (інтенсивність для кожного з цих об’єктів матиме менший показник) (Гребенюк, 2000; Соколов, 1970; Шамахян, 1988; Ficton, Hillyard, 1974).

У театральному мистецтві особливе значення надається раціональному використанню артистом властивостей уваги як у процесі побудови сценічних образів, так і під час їх прилюдної реалізації. Зокрема, К. Станіславський (1951a, 1951b) виділяв три кола обсягу уваги (мале, середнє і велике), доцільним використанням яких кожен артист може досягати максимальної комунікації з цільовою аудиторією.

Підсумовуючи вищевикладену інформацію, можемо зауважити, що саме з використання властивостей уваги та її скерованості починається хід уявної побудови художніх образів китайських народних пісень. Підтвердження цієї позиції простежується у дослідженні Л. Веньцзун (2016), де означений психічний феномен наділяється спроможністю супроводжувати пізнавальні процеси вокалістів, віддзеркалюючи динаміку перебігу означених процесів на різних стадіях роботи над вокальним твором, а також наділяється функцією реалізації автентичної виконавсько-інтерпретаційної концепції митця.

На нашу думку, майже весь зміст означеного визначення виконавської уваги фахівців музичного мистецтва можна взяти за аксіому, окрім вказівки щодо її виявлення у зосередженості упродовж пошуку (Веньцзун, 2016), оскільки дефініція «зосередженість» передбачає звуження кола уваги до одного об’єкта, а це унеможливлює управління свідомістю перебігом процесу пошуку інших об’єктів. Отже, термін «зосередженість» доцільніше замінити терміном «спрямованість». Разом з тим, не викликає сумніву висунута дослідником теза про те, що організуючим фактором виконавської уваги музикантів є цілі митців, а результатом її активності — підвищення ефективності їх концертно-сценічної діяльності.

Звичайно, процес формування в уяві вокалістів художніх образів

китайських народних пісень повинен включати і моменти опредмечування абстрактного, про що стверджується у науковому дослідженні їх семіотичної інтерпретації Сунь Пенфея (2018), адже на думку В. Москаленка (1994b), саме образність складає основу самої сутності музичного виконавства. За дослідженням Чжан Їфу, вона (образність) започатковується ще у процесі першого «прочитування» авторського нотного тексту музичних творів, тобто робота над ними розпочинається виконавцями з його художньо-образного сприйняття, яке Чжан Їфу характеризує як «… здатність до почуттєво-інтелектуального осягнення емоційно-виразного, поетико-метафоричного змісту музичних творів з метою його трансляції… засобами виконавської та вербальної інтерпретації» (2019, с. 47).

Отже, на нашу думку, окрім виконавської уваги вокалістів, формування таких образів вимагає від них розвиненої музичної уяви, що передбачає створення взірцевого образу, користуючись не лише майстерністю уявляти звуки та створювати різноманітні їх поєднання, які компонуються в мотиви або фрази, а й сонорні ефекти, пов’язані з музичною абстракцією. Цей взірцевий образ може бути пов’язаним з певним станом, перетворенням або наслідуванням. Завдяки використанню вокалістами творчої уяви цей образ може удосконалюватись, змінюватись, трансформуватись у більш досконалий варіант.

На думку Ю. Цагареллі (1989), при формуванні музичного образу виконавці повинні використовувати два методи — симультанний і сукцесивний, оскільки є суто особистісні «речі», пов’язані зі специфікою функціонування музичної уяви у різних музикантів-виконавців, адже кожен з них має різне співвідношення логічного та образно-емоційного. За його переконаннями, навіть асоціативний метод створення художніх образів музичних творів вимагає від інтерпретаторів розвиненої уяви. Він базується на синтезі мистецтв, тому що на сучасному етапі розвитку цивілізації слухачі та глядачі (споживачі продуктів мистецтва) потребують не тільки музично-виконавського інтонування, аудіально-мовленнєвих засобів, а й видимого

(акторського) втілення художніх образів. Асоціативний метод побудови художніх образів притаманний характеризуванню новітньої культурної парадигми зі зміною психології нинішньої публіки, її тяжінням до видовищності (використання різноманітних музично-світлових шоу, а в інструментально-виконавському мистецтві — яскравої образності).

Отже, на нашу думку, уява «санкціонує» створення нових художніх образів китайських народних пісень в процесі мисленнєвої діяльності на засадах їх пізнання і сприйняття, де емоційний компонент набуває ключового значення.

Підтвердження вищевикладеної тези стосовно необхідності набуття довершеності уяви для вдосконалення артистизму вокалістів простежується у працях Л. Бочкарьова (1997), Л. Виготського (1963, 1996), П. Гальперіна (1976), Я. Рейковського (1979) та інших визначних психологів, де доводиться, що здатність управляти процесами власної уяви змінюється з віком, поступово збільшуючи реалізм уявних образів, адже в дитинстві удосконалюються як репродуктивна уява, пов’язана з простим комбінуванням уявлень, так і творча, в основі якої лежить побудова нових образів. Натомість, якщо уявленим образам спочатку властива певна «розпливчатість», то з часом вони набувають більш чітких і виразних ознак.

Звичайно, окрім виконавської уваги та уяви (фантазії) вокалістів, на нашу думку, формування художніх образів китайських народних пісень вимагає від них розвиненого мислення у процесі побудови художніх образів музичних творів. Зокрема, В. Москаленко (1998), досліджуючи творче мислення музикантів, характеризує його як особливий вид когнітивної діяльності, що забезпечує опосередковане і узагальнене пізнання музичних творів на основі інтеграції всього комплексу їх знань. За переконаннями І. Єргієва, «художній образ — обов’язкова складова музично-виконавського мистецтва. Музично-художній образ … поєднує в собі виразний і зображальний компоненти як результат роботи художньої свідомості в її “змінених станах” і творчого виконавського музичного мислення…» (2016,

с. 232). Творчо-виконавське музичне мислення митців виконавської діяльності Ч. Їфу (2019) пов'язує з їх емоційною сферою. Дослідник вказує на доцільність застосування дефініції «емоційно-образне мислення» як процесу пізнавальної діяльності, перебіг якої відбувається у вигляді аналізу і поєднання образів на основі їх емоційного відчуття. Емоційно-образне мислення у сфері мистецтва Ч. Їфу характеризує як комплексний пізнавальний процес, який., у свою чергу, забезпечується гармонійним поєднанням процесів сприймання, оцінювання і генералізації нових художніх образів на основі емоційно насиченого переживання їх змісту та форми.

Мисленню, як зауважує С. Кравченко (1990), притаманний ряд провідних атрибутів — гнучкість, діапазон, глибина, швидкість і критичність. Гнучкість мислення проявляється як протилежність до незмінності і характеризується пластичним рухом думки індивіда. Діапазон мислення визначається не тільки охопленням найбільшої кількості предметів, а й встановленням між ними певних взаємовідношень. Глибина мислення демонструє легкість прояву визначальних якостей та взаємозв'язків між предметами і подіями, а швидкість мислення пов'язана зі швидкістю ходу думки індивіда та рисами його темпераменту. Так, максимальні швидкості мислення властиві холерикам, адже у індивідів означеного типу темпераменту процеси збудження мають істотний пріоритет над процесами гальмування. Урівноваженими процесами хвилювання та стримування вирізняються сангвініки. Уповільнені темпи мислення, при яких процеси гальмування суттєво переважають над процесами збудження, притаманні флегматикам і меланхолікам (Масляєв, 1997; Eichenbaum, 2008).

Таким чином, узагальнюючи всю інформацію стосовно формування художніх образів вокальних творів в уяві митців концертно-сценічної діяльності можемо зазначити наступне:

1) перевтілення вокалістів у художні образи китайських народних пісень складає інформаційну основу всіх видів їх концертно-сценічного артистизму (внутрішнього, зовнішнього, вербального та невербального);

2) художні образи китайських народних пісень є уявними утвореннями у свідомості вокалістів, які ґрунтуються не тільки на логічному сприйнятті їх сюжетності літературного тексту та мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням динамічно-фразового розвитку, а й на чуттєвій реакції на них, яка забезпечує емоційне «забарвлення» сформованого цілісного утворення означеного образу з відчуттям «причетності» до етносу певної провінції Китаю;

3) побудова в уяві вокалістів художніх образів китайських народних пісень здійснюється завдяки проникненню у психологізм задуму народу «Піднебесної» як фундаментальної основи формування концертно-сценічного артистизму митців означеного виду діяльності можлива за умови полісуб'єктної діалогічної взаємодії вокалістів з їх літературним та музичним матеріалом;

4) архетипізація художніх образів китайських народних пісень в уяві вокалістів підвищує точність ідентифікації їх провідних рис слухачами/глядачами, тоді як стереотипізація призводить до нехарактерного для китайської пісенної культури спрощення («примітивізації») конотативних значень цих художніх образів.

2.2. Специфіка процесу перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень

Сучасне музикознавство має суттєві надбання щодо перевтілення митців концертно-сценічної діяльності в уявні художні образи музичних творів. Науковці одностайно дотримуються думки, що вокалісти як артисти мають виконувати функції і виконавців і режисерів, адже, за переконаннями І. Єргієва (2016), «… артистизм характеризується органічним поєднанням одухотвореного "живого" інтонаційно-образного звучання моделі-еталону музичного твору… і театралізації, яка відрізняється яскраво вираженою технікою перевтілення виконавця в акторо-ролі, "маски-обличчя",

трансформацією музичного твору в музичний номер, у музично-театральну п'єсу (відповідно до жанру та стилю музики в контексті жанрово-творчої ситуації) з метою залучення публіки до активної участі у загальному концертному дійстві» (с. 356).

Ряд науковців вказують, що основа артистизму вокалістів базується на їх перевтіленні в уявні художні образи музичних творів (Антонюк, 2007; Василенко, 2003; Вотріна, 2001; Герсамія, 1976; Рожок, 1998 та інші), зокрема в уявні художні образи китайських народних пісень (Веньцзун, 2016; Цзяньїн, 2019 та інші). Підтвердження цієї тези простежується в дослідженні І. Єргієва (2016), де доводиться, що саме «глибоке й інтенсивне переживання» художніх образів музичних творів і є основою артистизму митців концертно-сценічної діяльності. Він вказує на наявність трьох базових підстав конфігурації їх артистизму. До першої ним віднесено «…творче (художнє) сприйняття інформації про світ у цілому і про конкретний музичний твір, його сутність як інтенціональність свідомості (мислення) в аспекті переживання (сенсорика, почуття, емоції, афекти) ідеального образу (імпліцитність), виконавський тонус, психотехніку внутрішніх перетворень» (2016, с. 94). Другою базовою підставою конфігурації концертно-сценічного артистизму музикантів, на його думку, є виконавська техніка співу чи гри на музичних інструментах, завдяки якій здійснюється «екстеріоризація» внутрішніх переживань у звукові інтонації, тобто створюються звукові еталонні моделі художніх образів. Третю базову підставу конфігурації означеного феномену він вбачав у психосемантиці і кінетиці (міміці, сценічних рухах), які мають бути результатом «… екстеріоризації внутрішніх переживань, спрямованих на зовнішню динаміку поведінки…» (2016, с. 94).

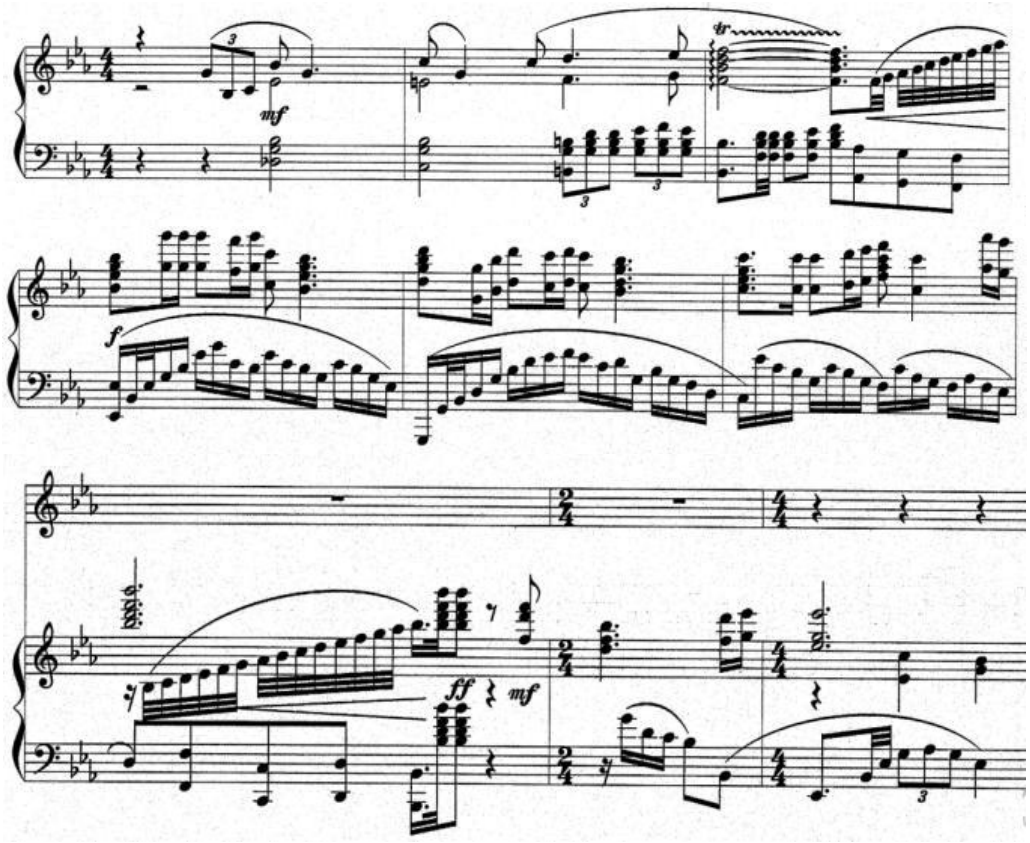
За дослідженнями Лю Веньцзун (2016), Ху Маньлі (2017), Бі Цзінчен (2018), Чень Цзяньїн (2019) та інших науковців, перевтілення вокалістів у художні образи музичних творів будь-яких композиторів чи в художні образи пісень будь-якого народу світу здійснюється завдяки емпатії, яка надає їм змогу максимально занурюватись в їх психологізм, але при цьому зберігати

власну індивідуальність, тобто власне «Я». З цього приводу У. Ціжуй зазначив, що «… емпатійне вчування у художні образи і не має передбачати повне ототожнення, злиття того, хто сприймає мистецтво, із задумами, намірами, почуттями і переживаннями композитора, художника, письменника тощо. Проникаючи у художнє світовідчуття і світорозуміння автора художнього твору, суб'єкт пізнання цього твору лишається сам собою. Переймаючи на себе авторські почуття, слухач і глядач віддають собі звіт в умовності художнього зображення і відтворення, не "зливаються " з героєм повністю, усвідомлюючи психологічну дистанцію між ним і собою (2022, с. 52–53)

Саме тому У. Ціжуй (2022) наголошував на тому, що емпатія має бути предметом дослідження не тільки психологів, філософів, педагогів, а й мистецтвознавців. Він розглядав означений феномен як один із провідних засобів формування художніх образів мистецтва, зокрема музичних творів. Проєктуючи власне чуттєве сприйняття образів музичних творів, виконавці «вживаються» в їх «тканину». За його переконаннями, «вживаючись» у «тканину» образів музичних творів, виконавці ідентифікуються з переживаннями авторів цих творів і, таким чином, утворюються умови для усвідомлення власних артистичних ресурсів. «Вирішення суперечностей між об'єктом відображення та закономірностями його естетичного відображення опосередковує процес емпатійного, співчутливого "входження" у зміст твору» (с. 52). За дослідженням Інь Хань (2016) етнохудожньої підготовки фахівців до концертно-сценічної діяльності з урахуванням регіональних культурних традицій китайського народу, «входження» (перевтілення) в художні образи китайських народних пісень виконавці, частіше за все, здійснюють під час інструментального звучання вступів до цих пісень, оскільки вони «побудовані», як правило, на матеріалі приспівів. Під час їх інструментального виконання митці заглиблюються в емоційне забарвлення «героїв» художніх образів, тобто максимально «занурюються» в них. Наприклад, при виконанні інструментального вступу до китайської народної

пісні «Красивий Китай», текст якої викладено у додатку А.1 (див. дод. А.1), вокалісти, уявляючи природні краєвиди рідного краю, опосередковують себе з ними. Аналіз вступу до китайської народної «Красивий Китай» (див. приклад 2), як і будь-яких інших народних пісень «Піднебесної», вимагає обов'язкового врахування ментальних передумов її виникнення. Наприклад, для північнокитайських народних пісень характерними є героїчні настрої боротьби й чіткий ритм, тоді як південнокитайські народні пісні (до яких належить і вищеозначена) відзначаються мелодійністю, ліричністю й витонченістю. Окрім того, багатьом народним пісням Китаю, на відміну від сповнених драматизмом європейських, властиві споглядальні настрої, оскільки в основі китайської філософії знаходиться гілозоїзм — вчення про одухотвореність матерії, єдність людини і природи.

Приклад 2. Вступ до китайської народної пісні «Красивий Китай»



Виконання вступу пісні «Красивий Китай» уможливлює досягнення одразу декількох цілей:

по-перше, в ході його виконання вокаліст «входить в образ» завдяки

відтворенню ідеомоторним способом слів приспіву як інтегруючого елемента музичного твору, водночас апробовуючи певні сценічні рухи в присутності слухацької/глядацької цільової аудиторії;

по-друге, вокалістом здійснюється візуальне віднайдення тих слухачів/глядачів, які з максимальним захопленням відгукуються на образно-емоційний зміст музичного твору, щоб під час подальшого перебігу сценічного виступу мати змогу підтримувати зоровий контакт із ними (особливо в моменти появи сумнівів у ефективності власної виконавської концепції);

по-третє, відбувається адаптація перцептивної системи слухачів/глядачів до специфіки виконавської діяльності певного вокаліста (зокрема, тембрально-естетичного забарвлення звучання), яка відзначається традиційною передбачуваністю — китайські народні пісні, незалежно від тематики, тяжіють до сюжетної простоти, тим самим уможливлюючи віднайдення слухачами глибинної естетики в почутому.

Аналогічні позиції щодо «входження» митців у художні образи музичних творів простежуються в дослідженні М. Бахтіна (1998). На його думку, основну роль у цьому процесі відіграє їх емпатія. Вивчаючи проблемні питання емоційно-комунікативної діалогічної взаємодії слухачів/глядачів з авторськими «задумами», які «закладено» у їх творах, М. Бахтін дійшов висновку, що їхні переживання не можуть ототожнюватись, оскільки будь-яке художньо-естетичне «ставлення» до «полотна» відзначається активною вибірковістю суб’єктів, а ідентифікація таких «ставлень» відбувається завдяки пасивному наслідуванню сприйняття художньо-естетичної позиції авторів.

Підтвердження цієї тези простежується в експериментальному дослідженні проблемних питань адекватності сприйняття музики Л. Бочкарьовим (1997), де до його проведення було залучено відомих композиторів та мистецтвознавців не тільки Київської консерваторії імені П. І. Чайковського, а й інших зарубіжних мистецьких закладів.

Композиторам різних країн світу було запропоновано написати програмні музичні твори, в яких би «… відображались різні емоції та психічні стани людини: “меланхолія”, ”відчай”, “захоплення”, “тривога”, “роздум” тощо. Слухачам та експертам-музикознавцям пропонувалось визначити програму творів … за шкалою з 50 найменувань різних емоцій та психічних станів. Із запропонованого списку необхідно було вибрати 2–4 визначення, які відповідають емоційному змісту твору…, і на їх думку, найбільш адекватно відображають програму». По завершенні експерименту було з’ясовано, що:

1) багатьом композиторам не «вдалося» написати твори, в яких адекватно «впроваджено» експериментальну програму:

2) за оцінкою слухачів/глядачів та експертів-музикознавців у «… їх творах були впроваджені не ті емоції, які фігурували в назві» (Бочкарьов, 1997, с. 120).

За переконаннями експериментатора (Л. Бочкарьова), сприйняття музики слухачами/глядачами та експертами-музикознавцями було адекватним, а не адекватним виявилось відображення композиторами конкретних емоцій та психічних станів людини у музичних творах. Звичайно, дискусії серед мистецтвознавців щодо «закладення» композиторами певних емоцій у музичних творах ще продовжуються. «Прихильники» реакційної теорії емоцій, за якою означений феномен виникає в результаті реакції емоційної сфери на дію внутрішніх чи зовнішніх подразників, заперечують гносеологічні можливості їх відображення навіть у програмних музичних творах, адже «… предметом адекватного сприйняття може бути лише сам музичний твір. Однак в ньому відображається зміст у дуже узагальненій формі, окрім цього він варіативно функціонує в межах різноманітних виконавських інтерпретацій, кожній з яких властивий значний ступінь самостійності» (Бочкарьов, 1997, с. 120).

Оперуючи вихідними положеннями експериментального дослідження Л. Бочкарьова (1997), а також тезою науковців, що музика нічого не передає слухачам/глядачам окрім «руху звукових форм», які, впливаючи на їх слухові

рецептори, породжують певні емоції та психічні стани, на нашу думку, для дослідження концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень, слід враховувати, що:

1) китайські народні пісні, як і пісні інших народів світу, частіше всього, базуються на літературному тексті, змістове наповнення яких конкретизує їх образність;

2) вокалістам для створення в уяві художніх образів китайських народних пісень доцільно усвідомлювати сюжетність їх літературних текстів;

3) уявлення художніх образів китайських народних пісень викликає реакцію чуттєвої сфери вокалістів і, таким чином, створюється певний емоційний стан, якому підпорядковується їх артистизм.

Підтвердження означеного алгоритму простежується в теорії художньої емпатії М. Бахтіна (1998), за якою неабиякого значення надається відчуттю «чужого слова» та «проникненню» в його зміст з метою трансформації «у своє». Описуючи становлення та розвиток здатності митця до перевтілення в художні образи зі збереженням творчої індивідуальності, М. Бахтін дійшов висновку, що означений процес доцільно розмежовувати на етапи. Першому етапу становлення такої здатності, на його думку, має бути властива риса наслідування. Її основа повинна ґрунтуватись на співпереживаннях, а манеру співпереживань необхідно запозичити у видатних митців, аналогічно як і прагнення до проникливості у психологізм образних героїв. Вчений зазначає, що творчий підхід до усвідомлення і відчуття художніх образів має прийти поступово через виявлення себе, через творче самовираження, через етап навчання в інших митців, через підсвідоме наближення до характеру та змісту образних героїв, навіть через початкове наслідування системи художньої мови чи інших виражальних засобів. Далі відбувається впочування у світ художніх значень, “… перетворення чужих художніх смислів у власні смисли, асиміляція, начебто засвоєння інших художніх особистостей, синтезування (об’єднання) їх в системі власної художньої особистості” (с. 137–138). Окрім цього, М. Бахтін підкреслює, що

сприйняття впливу Майстра на своїй творчості потребує особливої здатності до проникливості у світ уявних образів з метою перевтілення у них.

Аналогічні думки простежуються в праці відомого художника І. Грабаря (1937). Описуючи власне розуміння емпатії, її функцій та механізмів в образотворчому мистецтві на прикладі аналізу власної біографії і свого творчого «Я», він зазначає: «гріх» усіх художників полягає в тому, що вони розпочинають свою творчість під впливом особистих думок і почуттів. На його думку, кращий шлях здійснюється тоді, коли справжні художники «виростають» з тих майстрів, яких вони наслідують, адже вступаючи у діалог з іншими митцями, «початківці» не просто поєднують риси їх майстерності, а трансформують у власну модель з урахуванням вроджених і набутих особистісних рис.

Художній емпатії як здатності особистості осмислювати внутрішній світ інших людей, а в процесі мистецької діяльності — здатності вживатись у художній образ, відводиться чільне місце у психології мистецтва. S. Preston та F. Waal (2002) зазначають, що без художньої емпатії жоден митець не буде спроможним до створення переконливого сценічного образу, а жоден слухач/глядач не зможе самоідентифікуватись через дотичність до ліричного героя або героя п’єси. Емпатія прямо корелює з такими психологічними феноменами, як художня уява та емоційне переживання, тому в її структурі обов’язково присутні перцептивні, емоційні й моторні конструкти. М. Юдов, К. Юдова-Романова та Н. Полюк (2018) з цього приводу акцентують увагу на наявності безпосереднього зв’язку між емпатією, емоційним слухом і «… художньою потенцією до створення високохудожніх сценічних образів» (с. 132). Зокрема, найнижчий рівень емпатії зазвичай супроводжується помилковим відчуттям розуміння митцем слухачів/глядачів (і навпаки, слухачами/глядачами — митця); за середнього рівня емпатії таке розуміння простежується лише епізодично; і лише при високому рівні емпатійності відчуття і переживання іншої людини сприймаються як власні, будуючи з нею мистецький діалог і збагачуючи внутрішній світ особистості.

Отже, аналізуючи психологічні дослідження процесу перевтілення митців у художні образи, можна зазначити, що інтенсивність впливу музичних образів китайських народних пісень має зумовлюватись наявністю у вокалістів такої якості, як емпатія. Вона відображається в артистичній культурі вокалістів у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень і пов'язується з глибинністю особистісних духовних та морально-естетичних цінностей як продукту їх національного менталітету з урахуванням вікових традицій. Докази правомірності вищевикладених умовиводів простежуються у праці Т. Матюх (2015), де психологічні механізми персоніфікації, ідентифікації й наслідування віднесено до джерел виникнення як емпатії митців, так і їх психотехніки. Дослідник наголошує, що саме емпатію доцільно визнати драйвером творчого становлення фахівців мистецької спрямованості, оскільки вона органічно поєднує у своїй структурі мотиваційний, когнітивний і афективний складники.

Поняття «психотехніка» має грецьке походження: «*Ψυχή*», «*τεχνικόі*» означає «душа», «мистецтво», «майстерність», «уміння». Артистичну психотехніку українські науковці вважають складовою художньої техніки артиста (Барахтян, 1993; Бровко, 2008; Довгань, 2006; Єргієв, 2016 та ін.). Основу психотехніки театральних митців було закладено ще К. Станіславським (1985). Її сутність зводилась до десяти пунктів, а саме:

1) психофізіологічна свобода артиста;

2) раціональне використання емоційно-енергетичних ресурсів артиста;

3) доцільне застосування творчої уваги артиста, зокрема «малого, середнього та великого» її кола;

4) створення натхнення як невід'ємного атрибуту діяльності артиста;

5) чіткість уявлень артиста;

6) досконалість підготовчої роботи артиста над роллю;

7) досягнення наскрізного розвитку природного внутрішнього «відчуття» «героя образу», а не штучно акторського;

8) переконливо правдиве об'єднання в єдине ціле фрагментів твору з

урахуванням внутрішніх та зовнішніх чинників;

9) гармонізація внутрішнього і зовнішнього артистизму;

10) активізація всіх творчих ресурсів для досягнення досконалого артистизму.

На думку науковця М. Бровка (2008), художня емпатія являє собою здатність митців входити в роль, осягаючи світоглядні орієнтири іншого. Доповнюючи вищевикладене, Т. Матюх (2015) надає емпатії статус особистісноорієнтованого «інтегратора» об'єктивних і суб'єктивних факторів митців завдяки зближенню естетики з художньою практикою та мистецтвознавством. Завдяки проникненню в творчі наміри автора мистецького твору текст (музичний і літературний) трансформується в ньому.

Отже, оперуючи досягненнями психології в аспекті розгляду художньої емпатії, на нашу думку, вона є основною складовою процесу перевтілення вокалістів у художні образи китайських народних пісень, адже саме художня емпатія забезпечує адекватне їх осягнення і оцінювання з позицій суб'єктивного проникнення в глибину духовних та морально-естетичних цінностей з урахуванням національного менталітету та вікових традицій китайського народу. У залежності від сюжету літературного тексту китайських народних пісень, вокалісти, уявляючи оспівувані образи, «проникають» у їх емоційне забарвлення, тобто максимально «занурюються» в них. Вони можуть співпереживати намірам героїв образів китайських народних пісень, милуватись ними або проявляти будь-яке інше ставлення до них. Наприклад, при виконанні китайської народної пісні «Красивий Китай», текст якої викладено у додатку А.2 (див. дод. А.2), вокалісти актуалізують в уяві слухачів/глядачів аналогії між ними і визначними характеристиками «Піднебесної» (див. приклад 3). Кожен із рядків куплету дозволяє аудиторії не тільки осягнути велич їхньої країни, а й усвідомити свою, хоч і невелику, але примітну й важливу роль у формуванні її сьогодення та майбутнього. Більше того, «процесуальними зворотами» (рух по дорозі, рух по саду) і зворотами, які контекстуально набувають «рухливості» (хвилі в річці як

швидкоплинне й динамічне явище, а також позначення зеленого лісу саме як моря, тобто надання йому ознак змінності) у народній пісні «Красивий Китай» передбачено підсилення емпатійної взаємодії зі слухацькою/глядацькою аудиторією на засадах усвідомлення необхідності брати участь у процесі розвитку Китаю — кожен із рядків закінчується зворотом об'єднуючого характеру «ти і я» (займенник «ти» винесено на перше місце для додаткового уважливлення ролі слухача/глядача в змісті пісні). Таким чином, усі чотири рядки куплету безальтернативно переконують слухачів/глядачів, що тільки в єдності між собою для активного розвитку Китаю плекається його майбутнє. При цьому народна пісня позбавлена відверто громадянських або патріотичних закликів — означена мета досягається в традиційній для китайського фольклору ліричній манері, через самоідентифікацію з величними ознаками країни і актуалізацію усвідомленої або навіть неусвідомленої потреби в їх покращенні.

Приклад 3. Фрагмент літературного тексту китайської народної пісні «Красивий Китай»

如果说中国是一条历史长河那河里涌来的浪波就是你我
Якщо Китай — це довга річка історії, то хвилі в річці — це ти і я.

如果说中国是一条康庄大路那路上追梦的车流就是你我
Якщо Китай — це широка дорога, то рух по дорозі, яка має мрії, — це ти і я.

如果说中国是一片大森林那林海碧绿的壮阔就是你我
Якщо Китай — це великий ліс, то зелений ліс, як море, — це ти і я.

如果说中国是一个大花园那满园追梦的车流就是你我
Якщо Китай — це великий сад, то рух по саду, який переслідує мрії, — це ти і я.

Також у рядках куплету означеної пісні (див. приклад 3) простежується апелювання до чотирьох стихій як першооснов світобудови, але в творчо переосмисленому вигляду. Так, в образі ріки втілено стихію води, в образі дороги — стихію землі, а в образі лісу — стихію повітря (через метафоричне розуміння лісу як легень планети). У свою чергу, стихія вогню не знаходить прямого відображення у четвертому рядку, однак при поглибленому семантико-стилістичному аналізі її присутність проявляється у

протиставленні саду та лісу: ліс для китайців постає явищем природного походження, тоді як сад (подібно до вогню) уособлює творче людське втручання у природний хід речей. Доцільність такого твердження простежується у невипадковому для четвертого рядка куплету звороті «переслідувати мрії», де обґрунтовано вмотивованість руху по саду на противагу будь-якій невимушеній прогулянці.

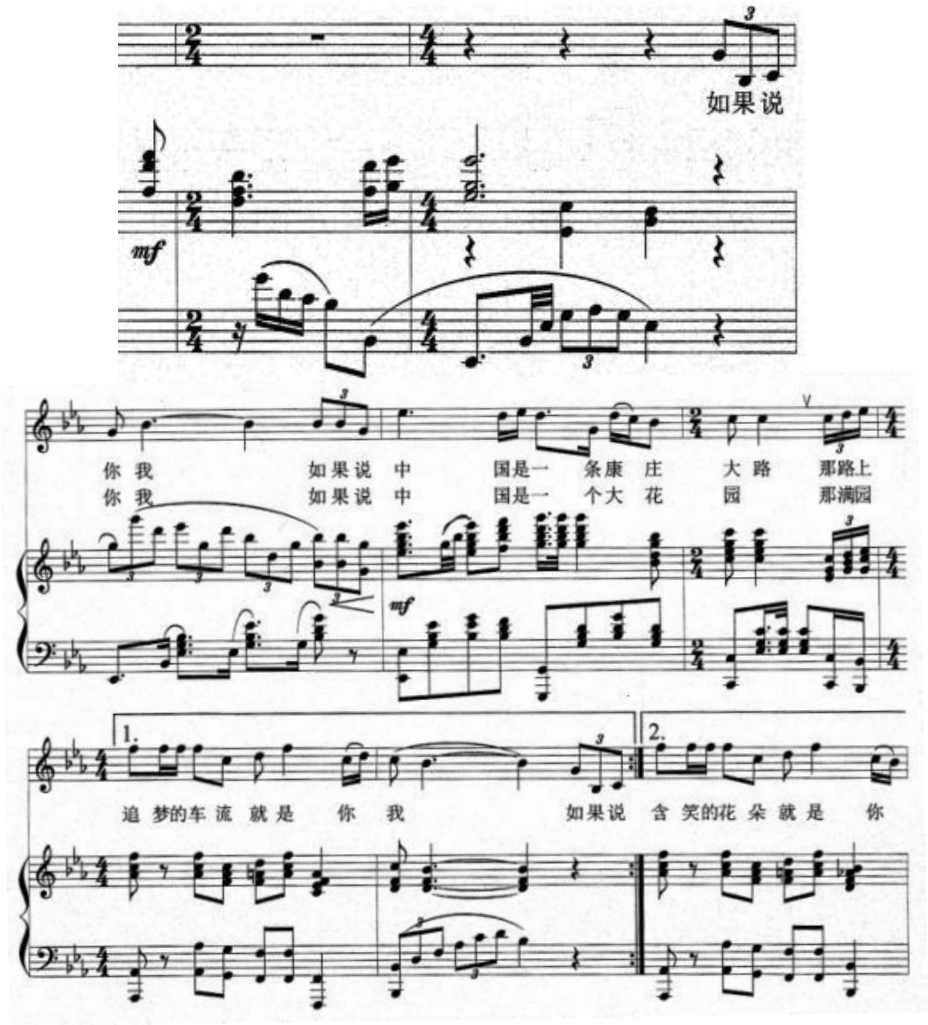
Звичайно, художня емпатія вокалістів ґрунтується не лише на сюжетності літературного тексту китайських народних пісень, адже вона ще й опосередковується мелодико-інтонаційними лініями цих пісень, які мають ритмічно-фразовий розвиток**.** Наприклад, мелодико-інтонаційні лінії перших фраз китайської народної пісні «Красивий Китай», текст якої викладено у додатку А.2 (див. дод. А.2), в уяві вокалістів можуть асоціюватись з хвилями річок Китаю (див. приклад 4), створюючи образи краєвидів рідного краю.

Для китайських народних пісень характерна лаконічність, де влучність вживання кожного зі слів карбується століттями «неконтрольованого» переспівування — якщо на певному етапі переспівування народної пісні віднаходилася більш доречна лексема, то саме вона зазвичай поціновувалась слухачами/глядачами і з цього моменту продовжувала передаватись наступним поколінням виконавців усної народної творчості. Тому у протиставлення лексемі «ліс» виступає саме обрана поколіннями виконавців усної народної творчості лексема «сад», а не, наприклад, «парк», оскільки остання не асоціюється з традиційним для культури Китаю концептом дому.

У приспіві китайської народної пісні «Красивий Китай» (див. приклад 5) інтегрувально-ототожнювальна функція літературного тексту досягає свого апогею, адже в кожному рядку вживаються лексеми «ми», «ти і я», «спільне» та «разом». При цьому суб’єктивний аспект підсилюється акцентуванням уваги на активній ролі кожного слухача/глядача в китайському і навіть загальноцивілізаційному поступі, про що свідчить наявність звороту «ми із сотнями мільйонів із Вас відкриваємо нову еру» — мова йде не про пасивний перехід до нової ери, а про активний акт її

відкриття для себе й інших.

Приклад 4. Фрагмент нотного тексту китайської народної пісні «Красивий Китай»



Приклад 5. Фрагмент літературного тексту китайської народної пісні «Красивий Китай»

中国啊中国亿万个你我迎来新时代唱着唱着特色的歌中国美丽就会美丽你我你我美丽就会美丽中国

Китай, ах, Китай, ми із сотнями мільйонів із Вас відкриваємо нову еру. Ми співаємо та співаємо характерну пісню, Китай прекрасний, тож прекрасний і ти; ти і я прекрасні, Китай прекрасний.

亿万个你我爱恋着中国命运共同体

Сотні мільйонів із Вас і я закохані в китайську спільноту зі спільним майбутнім.

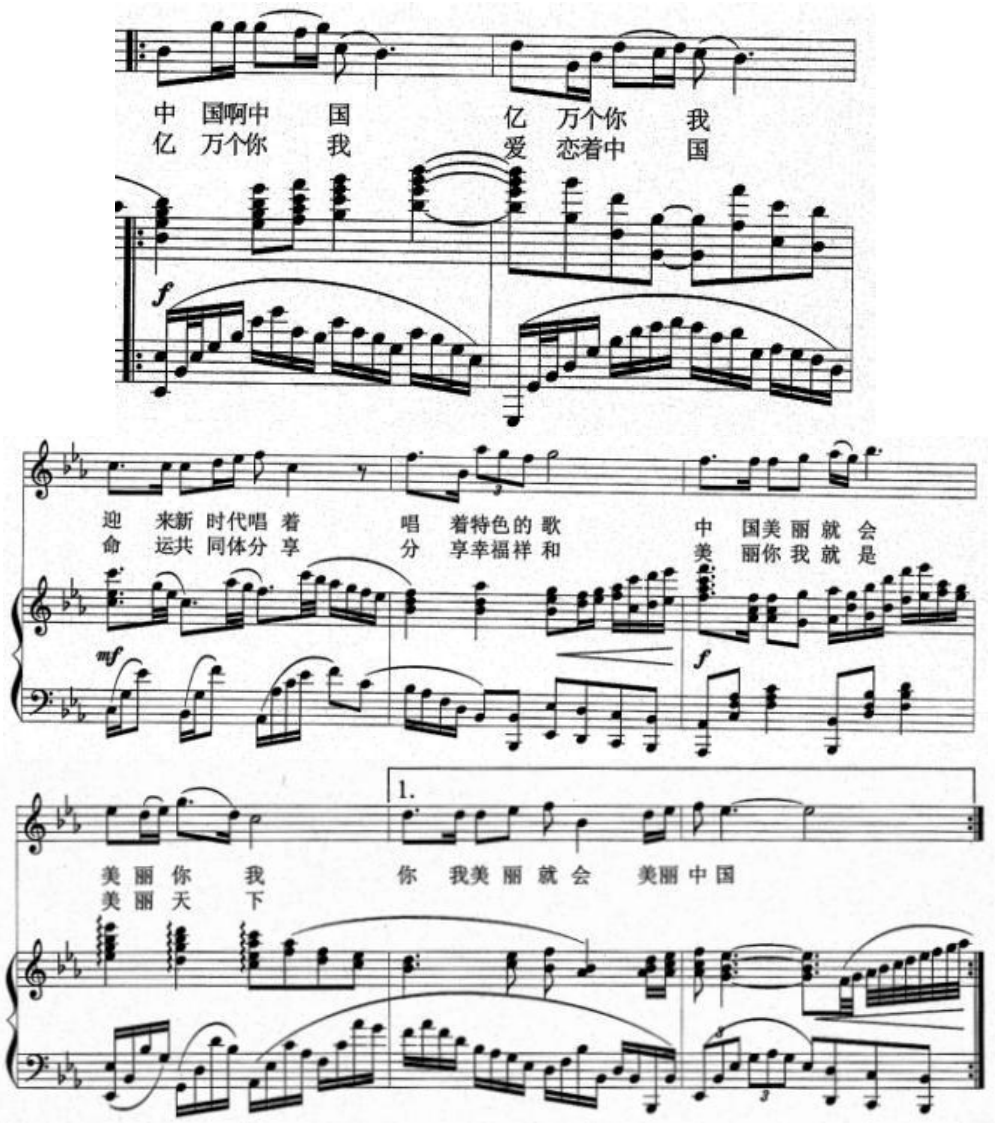
分享分享幸福祥和美丽你我就是美丽天下天下美丽就更美丽中国

Ми разом поділяємо щастя, мир і красу, ми з тобою прекрасні, світ прекрасний, світ прекрасний, а Китай ще прекрасніший.

Звеличення ролі Китаю у світовій історії, традиційне для

північнокитайських і південнокитайських народних пісень, простежується і в звороті «світ прекрасний, а Китай ще прекрасніший»: з одного боку, присутня алогічність протиставлення цілому — Китаю як частини цього цілого; з іншого боку, для китайських народних пісень характерні мотиви синергійного ефекту (див. приклад 6), коли взаємодія гармонійно поєднаної сукупності елементів є ефективнішою за довільне поєднання цих елементів. Більше того, для китайської культури не виглядає дивним навіть обґрунтування синергійного ефекту відносно одного «елементу» (Китаю), адже він усвідомлюється як результат взаємодії величезної кількості складників (сотень мільйонів «ти і я»).

Приклад 6. Фрагмент нотного тексту китайської народної пісні «Красивий Китай»



Слід зазначити, що саме в сюжетності літературного тексту китайських народних пісень народом «закладено емоційне ставлення» вокалістів до героїв їх художніх образів. Уявляючи оспівувані образи, митці концертно-сценічної діяльності максимально «занурюються» в них, «проникають» у їх емоційне забарвлення і, таким чином, перевтілюються в художні образи героїв цих китайських народних пісень.

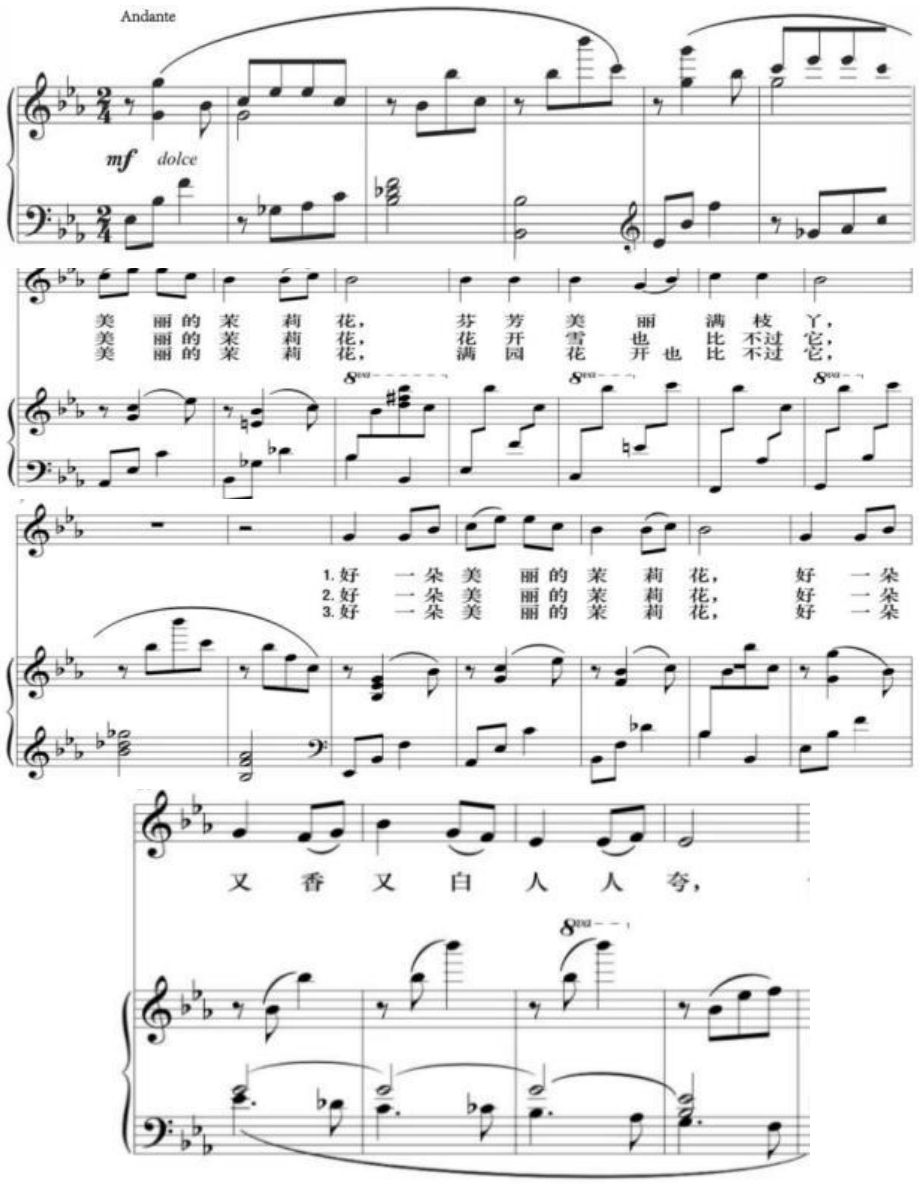
Підтвердження того, що художня емпатія вокалістів ґрунтується не тільки на сюжетності літературного тексту китайських народних пісень, простежується при розгляді мелодико-інтонаційних ліній першого фрагменту китайської народної пісні «Красивий жасмин», яку в повному обсязі відображено у додатку В.1 (див. дод. В.1).

Перший фрагмент китайської народної пісні «Красивий жасмин» (див. приклад 7) викладено в тональності Es-Dur. Мелодико-інтонаційні лінії побудовані в звукоряді пентатоніки. У перших двох фразах, які мають повторну структуру, оспівується краса квітки жасмину по звукам основних тризвуків (T – S – D), які в уяві вокалістів можуть асоціюватись з формою, кольором та ароматом улюблених квітів народу «Піднебесної». Третя та четверта фрази мають, аналогічно попереднім, хореїчну побудову мотивів, які, оспівуючи звуки головних тризвуків, у четвертій фразі низхідним рухом «приводять» до тоніки (Es). Саме цим підкреслюється стійкість до передвідчуття апогею, адже в наступних фразах приспіву вживатимуться лексеми «ми», «ти і я», «спільне» та «разом» тощо.

Разом з тим, на нашу думку, слід зазначити, що художня емпатія вокалістів ґрунтується не тільки на сюжетності літературного тексту китайських народних пісень та мелодико-інтонаційних лініях у ритмічно-фразовому розвиткові цих пісень. Вона (художня емпатія) опосередковується специфікою їх концертно-сценічної діяльності, яка передбачає комунікацію вокалістів не лише з матеріалом китайських народних пісень, а й зі слухачами/глядачами. Таким чином ставлення вокалістів до китайських народних пісень опосередковується не тільки прагненням «проникнути» в їх

художні образи, а й прагненням донести їх художній смисл до слухачів/глядачів. Саме тому, художню емпатію вокалістів в нашому дослідженні доцільно розглядати як особистісне інтегративне утворення, що надає їм змогу співпереживати героям образів китайських народних пісень на основі втіленого у художній формі естетичного досвіду. Функціонування художньої емпатії у вокалістів складає комунікативну домінанту їх концертно-сценічного артистизму і визначає переконливість у донесеній інформації до слухачів/глядачів під час прилюдних виступів.

Приклад 7. Фрагмент нотного тексту китайської народної пісні «Красивий жасмин»



В результаті аналізу означених методологічних підходів до вивчення

художньої емпатії митців різної фахової спрямованості простежуються певні її функції, взаємодія яких підсилює процес перевтілення вокалістів в художні образи китайських народних пісень. Серед них основними, на нашу думку, є:

- мотиваційно-спонукальна функція;
- пізнавально-оцінювальна функція;
- презентативно-творча функція.

Мотиваційно-спонукальна функція художньої емпатії вокалістів створює умови для появи бажання глибоко проникнутись сюжетами літературних текстів китайських народних пісень, а також для емоційного осягнення їх художніх образів.

За дослідженням У Ціжуй (2022), при індиферентному ставленні митців концертно-сценічної діяльності до сюжетності літературних текстів китайських народних пісень чи їх мелодико-інтонаційних ліній художня емпатія не з'явиться. Тільки за наявності великого інтересу, забарвленого «… яскравим потягом до художнього пізнання, до осягнення емоційного підтексту художніх образів, до усвідомлення їх смислової наповненості лежить в основі здатності фахівців до адекватного розуміння і переживання емоційно-художньої сутності мистецької творчості» (с. 57).

Пізнавально-оцінювальна функція художньої емпатії вокалістів при перевтіленні у «світ героїв» китайських народних пісень ґрунтується на:

- наявності досвіду стосовно художніх вражень та прагнень до розуміння, розширення і збагачення фактичного матеріалу музичного мистецтва;
- обізнаності у музичних стилях та жанрових особливостях художньо-образного формотворення;
- здатності до логічного оцінювання сюжетності літературних текстів китайських народних пісень та до емоційного оцінювання привабливості їх мелодико-інтонаційних ліній;
- адекватній емоційно-чуттєвій реакції не тільки на сприйняту інформацію китайських народних пісень, а й на уявлені їх художні образи;

- швидкій емоційно-чуттєвій реакції як на сприйняту інформацію китайських народних пісень, так і на уявлені їх художні образи;

- усвідомленому виборі музично-виконавських засобів виразності.

Підтвердження вірогідності змісту висунутих тез простежується у дослідженні У Ціжуй (2022). З цього приводу, автор стверджує, що пізнавально-оцінювальна функція художньої емпатії вокалістів «… передбачає насамперед яскравість емоційного відгуку, силу емоційної реакції, орієнтацію на безпосереднє враження. Втім, критичне заглиблення у тканину твору, намагання зрозуміти витоки тієї чи іншої реакції, інтелектуально осягнути характеристичні ознаки твору не тільки не заважає, а й інтенсифікує переживання, підсилює художньо-емоційне заглиблення у зміст художніх образів. Опора на аналітичне осмислення, здатність до інтелектуального усвідомлення естетичної цінності мистецтва стимулює емпатійне “входження” до світу прекрасного, до художнього співчуття» (с. 58).

Презентативно-творча функція художньої емпатії вокалістів при перевтіленні у «світ образів» китайських народних пісень забезпечує інтенсивне, яскраво виражене співпереживання їм ще під час активного сприйняття формотворчих елементів, які виростають до рівня не тільки уявної співучасті, а й до рівня відображення власного ставлення до них та до рівня прагнення поділитись враженнями зі слухачами/глядачами. Отже, один аспект презентативно-творчої функції художньої емпатії містить долю інтуїтивного осягнення сюжетності літературного тексту китайських народних пісень та їх мелодико-інтонаційних ліній на правах співучасті чи підсвідомого виявлення, а другий — відображає наявність усвідомленого або неусвідомленого власного ставлення до відчуття конкретної пісні як мистецького твору. Ось цей творчий діалог «Я — Я» і «Я — художні образи китайських народних пісень», як правило, хоча і відбувається на інтуїтивному рівні, проте «породжує» бажання «поділитись» його результатами зі слухачами/глядачами. Зокрема, наприклад, при виконанні

китайських народних пісень «Красивий Китай» та «Красивий жасмин» вокалісти можуть прагнути до творчого самовираження, «вилити» свої почуття в співі, очікуючи на адекватну реакцію слухачів/глядачів. Саме для цього їм доцільно надавати важливого значення застосуванню лексем «ми», «ти і я», «спільне» та «разом», які, наприклад, повторюються в кожному рядку китайської народної пісні «Красивий Китай». Інтеріоризація через спільні для вокалістів та слухачів/глядачів художні образи створює умови для формування у них слухацької/глядацької культури. Їх творча взаємодія (виконавець — слухач/глядач — виконавець) складає фундамент художньої емпатії як вокалістів, так і слухачів/глядачів. Саме тому, окремої уваги заслуговує розгляд і назв означених китайських народних пісень — «Красивий Китай» та «Красивий жасмин», де попри свою простоту їх назви мають глибоко філософське значення, адже в китайській мові прикметник «красивий» є основоположним для багатьох історично усталених виразів і відображає п’ять основних значень:

1) «красивий зовні»;

2) «робити щось/когось красивим»;

3) «викликати почуття задоволення»;

4) «гарна справа»;

5) «бути задоволеним собою».

Таким чином, якщо у назві другої китайської народної пісні «Красивий жасмин» в основному відображено перше значення («красивий ззовні», то у назві другої — «Красивий Китай» закладено більше, ніж просто естетичний вигляд країни. Тут мова йде про задоволеність її народу Китаєм і одночасне прагнення максимально покращити «Піднебесну», тобто в одному понятті гармонійно поєднано причинно-наслідкові зв’язки.

Отже, означені функції художньої емпатії вокалістів (мотиваційно-спонукальна, пізнавально-оцінювальна та презентативно-творча), перебуваючи в органічному взаємозв’язку, охоплюють різні грані цілісного художнього образу будь-якої китайської народної пісні. Звичайно, від

сформованості мотиваційної функції художньої емпатії вокалістів залежить:

- інтенсивність їх емоційної реакції на художньо-естетичні переваги однієї китайської народної пісні над іншими;

- достовірність раціонально-аналітичної оцінки духовних та морально-естетичних цінностей конкретної китайської народної пісні;

- прагнення до концертно-сценічної інтерпретації саме цієї китайської народної пісні.

Окрім означених трьох функцій художньої емпатії як складової артистизму митців концертно-сценічної діяльності, У Ціжуй (2022) виділяє ще й її контрольно-корекційну функцію. Він пов'язує цю функцію з аналізом їх умов концертно-сценічної діяльності, осмисленням її результатів та внесенням необхідних корективів для досягнення поставленої мети. За його переконаннями, художній емпатії належить провідна роль у самоконтролі вокалістів щодо перебігу виконавського процесу, оцінюванні його результативності, а саме в оцінюванні успішності комунікації зі слухачами/глядачами. Саме завдяки художній емпатії вокалісти мають нагоду зануритись в емоційність образів китайських народних пісень, а також відчути особливості співпраці зі слухачами/глядачами у процесі концертно-сценічних виступів, оцінити характер їх діалогічної взаємодії та «відчути» лідерство в комунікації з ними. Особливого значення набуває художня емпатія в аналізі виховного впливу вокалістів засобами музичного мистецтва на розвиток духовної культури слухачів/глядачів. «Розділяючи» музично-естетичні смаки і художні уподобання вокалістів, слухачі/глядачі емоційно підсилюють передачу змісту художніх образів китайських народних пісень у процесі їх концертно-сценічного виконання. Саме контрольно-корекційна функція художньої емпатії вокалістів надає змогу вносити «новизну» в інтерпретацію китайських народних пісень безпосередньо у процесі творчого прилюдного виступу, що надає кожній їх інтерпретації «свіжості», індивідуальної неповторності й оригінальності. Оцінювання цих ознак мистецької творчості можливе тільки завдяки

контрольно-корекційній функції художньої емпатії вокалістів. Щодо емпатійного самоконтролю фахівців, то на думку У Ціжуй (2022), саме ця складова художньої емпатії вокалістів «… створює підґрунтя для окреслення власної думки, сприяє формуванню готовності … до відповідальності за музичний розвиток вихованців» (с. 64).

За синергійної дії всіх чотирьох функцій художньої емпатії вокалістів (мотиваційно-спонукальна, пізнавально-оцінювальна, презентативно-творча та контрольно-корекційна) з'являється особливий «ефект очікування» артистичного перевтілення в художні образи китайських народних пісень, який набуває емоційного забарвлення уявною реакцією слухачів/глядачів на донесену до них інформацію. Саме цей «ефект очікування» і викликає у вокалістів «хвилювання-піднесення» ще напередодні концертно-сценічних виступів.

Підтвердження цієї тези простежується у психологічних дослідженнях Л. Бочкарьова (1989), Ю. Цагареллі (1989), Д, Юника (2009) та інших науковців, де доведено, що психічний стан музикантів-виконавців напередодні концертно-сценічних виступів визначається «ефектом очікування» як діалогічної взаємодії з художніми образами музичних творів у присутності слухачів/глядачів, так і діалогічної взаємодії безпосередньо зі слухачами/глядачами.

У мистецтвознавчій літературі, розглядаючи художню емпатію вокалістів, як складову їх артистизму, окрім чотирьох її функцій (мотиваційно-спонукальна, пізнавально-оцінювальна, презентативно-творча та контрольно-корекційній), науковці виділяють ще й загальні функції перевтілення митців концертно-сценічної діяльності у художні образи музичних творів, які спрямовуються на:

1) мотивацію слухачів/глядачів на сприйняття образно-емоційного змісту музичних творів;

2) мобілізацію внутрішніх ресурсів артистів не тільки для швидкого і якісного перевтілення в художні образи музичних творів, а й для

домінування бажаного виду естрадного хвилювання у процесі їх прилюдної презентації;

3) атрактивне залучення уваги слухачів/глядачів у перші миті прилюдної презентації художніх образів музичних творів;

4) фасилітацію процесу діалогічної взаємодії «виконавець — слухач/глядач — виконавець» під час прилюдної презентації їм художніх образів музичних творів;

5) стимуляцію творчої активності як виконавців, так і слухачів/глядачів;

6) досягнення «синтетичної» єдності емоційного забарвлення внутрішніх станів виконавців і слухачів/глядачів (Герсамія, 1976; Гребенюк, 2000; Кіквадзе, 1987; Матвєєва, 2010; Юцевич, 1998 тощо).

За дослідженням І. Єргієва (2016), функції перевтілення артистів у художні образи музичних творів «… делегує саме мистецтво музики як таке у своїх сутнісних (іманентних) аспектах» (с. 34). На його думку, їх необхідно розглядати в контексті психологічної, змістово-інформаційної, творчої та соціальної спрямованості вивчення специфіки перебігу концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців. Зокрема:

- вивчення психологічного аспекту їх діяльності надає змогу виокремити естетичні, компенсативні, сугестивні і катарсичні функції;

- вивчення змістовно-інформаційного аспекту їх діяльності надає змогу виокремити пізнавальні та просвітницькі функції, завдяки яким доноситься інформація як про авторський твір, так і про його ідейно-виконавську концепцію;

- вивчення творчого аспекту їх діяльності надає змогу виокремити евристичні, відтворюючі та онтолого-космічні функції;

- вивчення соціального аспекту їх діяльності надає змогу виокремити поведінкові, комунікативні та естетично-ціннісні функції.

Звичайно, неабияка роль у перевтіленні вокалістів у художні образи китайських народних пісень належить досконалості перебігу таких психічних

процесів, як увага, уява, пам’ять, мислення тощо, адже саме від них залежить:

- швидкість та якість сприйняття необхідної інформації;
- швидкість переробки означеної інформації у короткостроковій та довгостроковій пам’яті;
- швидкість побудови художніх образів музичних творів в уяві виконавців;
- чіткість уявлення художніх образів музичних творів;
- адекватність емоційної реакції на уявні художні образи музичних творів;
- сприймання емоційної реакції слухачів/глядачів на донесену інформацію вокалістами у процесі концертно-сценічних виступів тощо.

На нашу думку, перевтілення вокалістів у художні образи китайських народних пісень, перш за все, залежить від їх пам’яті. Якщо у сприйнятті інформації, її переробці, провідне значення може надаватися як довільній, так і мимовільній пам’яті, то уявній побудові художніх образів китайських народних пісень і перевтіленню в них — тільки мимовільній. У дослідженнях Т. Юник (1996) та Д. Юника (2009) експериментально доведено, що мимовільне запам’ятовування матеріалу музичних творів надає змогу митцям максимально активізувати емоційну сферу та творчу інтуїцію, які не тільки мають нерозривний зв’язок зі специфікою роботи типів їх мислення (дискурсивного, продуктивного, репродуктивного, абстрактно-логічного, конкретно-уявного, образно-рухового тощо), а також зі специфікою роботи певних рис мислення (глибиною, швидкістю, гнучкістю, креативністю тощо). Зокрема, Д. Юником (2009) доведено, що для швидкого і адекватного перевтілення митців концертно-сценічної діяльності в художні образи музичних творів необхідно здійснювати «…уявлення не лише змістової інформації звукових конфігурацій для репрезентації необхідних семантичних понять, а й їх емоційно-образного змісту в процесі репетиційної та прилюдної інтерпретації музичних творів» (с. 112).

Отже, простежується неабияка роль чуттєвої сфери та емоційної пам'яті вокалістів у процесі їх перевтілення в художні образи китайських народних пісень. У дослідженнях Л. Котової (2000), Л. Московчук (2016), Д. Юника (2009) та інших науковців вказується на те, що:

- відчуття є продуктом розвитку саме емоційної сфери музикантів-виконавців;

- відчуття як одна з форм переживання художніх образів музичних творів є більш стійкими, ніж емоції;

- відчуття забезпечують динамічну основу емоційного процесу, перебіг якого розмежовується на п'ять складових — інтенціональна (прагнення до прояву емоційності в артистизмі), суб'єктивна (емоційне переживання художніх образів музичних творів), соматична (фізіологічні дії, спрямовані на перевтілення в художні образи музичних творів), експресивна (прояв сукупності мімічних засобів виразності), когнітивна (саморегуляція процесу перевтілення в художні образи музичних творів).

Слід зазначити, що Л. Котова (2000), Л. Московчук (2016), Д. Юник (2009) та інші науковці вказують на неадекватне перевтілення митців концертно-сценічної діяльності в художні образи музичних творів за умови недорозвиненої в них такої властивості як «відчуття», яке призводить їх до девіантної артистичної поведінки (емоційної монотонності, емоційної «глухоти», відсутності емоційного резонансу).

Емоційна монотонність вокалістів у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень проявляється в:

- неадекватній одноманітності мімічних рухів;

- невиразності мімічних рухів;

- відсутності динамічної гнучкості відтворення мелодико-інтонаційних ліній музичного матеріалу тощо.

Емоційна «глухота» вокалістів у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень проявляється в гальмуванні емоційних реакцій на зміну ладо-тонального колориту звучання мелодико-

інтонаційних ліній музичного матеріалу, що, як правило, в подальшому і призводить до відсутності емоційного резонансу, який, в свою чергу, проявляється в руйнації процесу саморегуляції їх артистизму. З приводу саморегуляції артистизму митців концертно-сценічної діяльності Д. Юник (2009) писав, що означений процес «… проходить як у формі відповідних емоційних реакцій на отримані певні сигнали, так і у формі актуалізації емоційного впливу, спрямованого на досягнення бажаного результату. Якщо перша форма такої саморегуляції надає поведінці особистості музикантів реактивного характеру, то друга — цілеспрямованої активності (с. 135).

Таким чином, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно специфіки процесу перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень можемо зазначити, що:

1) перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень виступає основою прояву їх будь-якого виду артистизму — внутрішнього, зовнішнього, вербального чи невербального;

2) швидкість та адекватність перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень залежить від досконалості перебігу психічних процесів — уваги, уяви, уявлення, пам’яті, мислення та емоцій;

3) інформаційною основою перевтілення вокалістів у концертно-сценічні образи виступають уявні художні образи китайських народних пісень;

4) перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень здійснюється завдяки проникненню у психологізм сюжетності їх літературного тексту та оптимальній емпатії по відношенню до мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням духовно-естетичних цінностей національного менталітету;

5) орієнтація вокалістів на уявні художні образи китайських народних пісень є найдієвішим методом досягнення бажаного перевтілення в них.

Висновки до другого розділу

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно розгляду специфіки перевтілення вокалістів у художні образи китайських народних пісень як основи їх концертно-сценічного артистизму надало підстави зробити висновки.

1. Основою концертно-сценічного артистизму вокалістів при виконанні китайських народних пісень є перевтілення в їх уявні художні образи. Полісуб'єктна діалогічна взаємодія вокалістів з нотним та літературним текстом китайських народних пісень відбувається за принципом нелінійності їх сприймання, що надає змогу митцям концертно-сценічної діяльності формувати цілісні художні образи з відчуттям «причетності» до етносу певної провінції Китаю.

2. Осягнення і оцінювання сюжетності літературних текстів та мелодико-інтонаційних ліній китайських народних пісень з позицій суб'єктивного проникнення в їх глибину створює умови вокалістам для співпереживання «світу» їх образів і, таким чином, забезпечує уявну побудову художніх образів цих пісень. Емоційне «забарвлення» сюжетності літературних текстів та мелодико-інтонаційних ліній китайських народних пісень надає змогу вокалістам усвідомити їх духовні та художньо-естетичні цінності з урахуванням національного менталітету та вікових традицій китайського народу. Уявлення вокалістами художніх образів китайських народних пісень викликають реакцію їх чуттєвої сфери і, таким чином, створюються певні емоційні стани, яким підпорядковується артистизм митців концертно-сценічної діяльності.

3. Ідентифікація художніх образів китайських народних пісень в уяві вокалістів здійснюється при домінуванні інтелектуальної сфери, яка забезпечує усвідомлений «відбір» уявних конструктів з мінімальним впливом чуттєвого власного «Я» на їх вибір (сукцесивні художні образи), або при домінуванні емоційної сфери, яка, навпаки, створює умови для

максимального впливу власної чуттєвої сфери на вибір конструктів таких образів (симультанні художні образи). Як сукцесивні, так і симультанні художні образи китайських народних пісень мають наділятись цілісною характеристикою навіть за умови відсутності чіткості «презентованості» всіх своїх елементів.

4. Формування будь-якого типу художніх образів китайських народних пісень (сукцесивного чи симультанного) має рефлекторну природу і здійснюється у три етапи, а саме:

- отримання і селекція вокалістами чуттєвих відчуттів різної модальності;

- усвідомлене чи інтуїтивне проєктування в уяві вокалістів цілісних утворень з отриманих відчуттів;

- удосконалення цілісних утворень в уяві вокалістів мисленнєвою обробкою їх конструктів.

5. Адекватність перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень залежить, перш за все, від їх художньої емпатії, яка забезпечує уявну побудову означених образів завдяки осягненню і оцінюванню сюжетності літературного тексту цих пісень та їх мелодико-інтонаційних ліній з позицій суб’єктивного проникнення в глибину духовних та художньо-естетичних цінностей з урахуванням національного менталітету та вікових традицій китайського народу.

6. Художня емпатія вокалістів ґрунтується на сюжетності літературного тексту та мелодико-інтонаційних лініях у динамічно-фразовому розвиткові китайських народних пісень, а також опосередковується специфікою їх концертно-сценічної комунікації зі слухачами/глядачами. Функціонування художньої емпатії у вокалістів складає комунікативну домінанту їх концертно-сценічного артистизму і визначає переконливість слухачів/глядачів у «правдивості» донесення інформації до них під час прилюдних виступів.

7. Художня емпатія вокалістів «виконує» мотиваційно-спонукальні,

пізнавально-оцінювальні, презентативно-творчі та контрольно-коректуючі функції. Перша функція художньої емпатії вокалістів створює умови для появи бажання глибоко проникнутись сюжетністю літературних текстів та мелодико-інтонаційними лініями в динамічно-фразовому розвитку китайських народних пісень, друга — для їх оцінювання з позицій художньо-естетичних цінностей з урахуванням національного менталітету та вікових традицій китайського народу, третя — для вибору творчого «інструментарію» побудови в уяві їх художніх образів з метою презентації слухачам/глядачам у процесі концертно-сценічної діяльності, а четверта — для внесення «новизни» в інтерпретацію китайських народних пісень безпосередньо у процесі творчого прилюдного виступу, що надає кожній їх інтерпретації «свіжості», індивідуальної неповторності й оригінальності.

8. Синергійність дії всіх чотирьох функцій художньої емпатії вокалістів (мотиваційно-спонукальної, пізнавально-оцінювальної, презентативно-творчої та контрольно-коректуючої) створює особливий «ефект очікування» їх артистичного перевтілення в художні образи китайських народних пісень, який набуває емоційного забарвлення уявною реакцією слухачів/глядачів на донесену до них інформацію. Саме цей «ефект очікування» і викликає у вокалістів «хвилювання-піднесення» ще напередодні концертно-сценічних виступів.

9. Основні функції перевтілення вокалістів у художні образи китайських народних пісень як основної складової їх артистизму простежуються в контексті психологічної, змістово-інформаційної, творчої та соціальної спрямованості вивчення специфіки перебігу концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців (за І. Єргієвим, 2016), зокрема:

- вивчення психологічного аспекту концертно-сценічної діяльності вокалістів надає змогу виокремити естетичні, компенсативні, сугестивні і катарсичні функції;

- вивчення змістово-інформаційного аспекту означеного виду діяльності вокалістів надає змогу виокремити пізнавальні та просвітницькі

функції;

- вивчення творчого аспекту їх концертно-сценічної діяльності надає змогу виокремити евристичні та відтворюючі функції;

- вивчення соціального аспекту концертно-сценічної діяльності вокалістів надає змогу виокремити поведінкові, комунікативні та естетично-ціннісні функції.

10. У перевтіленні вокалістів у художні образи китайських народних пісень провідна роль належить їх чуттєвій сфері та емоційній пам'яті. Незалежно від того, що відчуття вокалістів «постачають» переживання художніх образів, вони є більш стійкими, ніж емоції, і виступають продуктом розвитку саме їх емоційної сфери. Відчуття вокалістів забезпечують динамічну основу емоційного процесу, перебіг якого розмежовується на п'ять складових — інтенціональну (прагнення до прояву емоційності в артистизмі), суб'єктивну (емоційне переживання художніх образів китайських народних пісень), соматичну (фізіологічні дії, спрямовані на перевтілення в художні образи китайських народних пісень), експресивну (прояв сукупності мімічних засобів виразності при перевтіленні в художні образи китайських народних пісень) та когнітивну (саморегуляція процесу перевтілення в художні образи китайських народних пісень).

11. Неадекватне перевтілення вокалістів у художні образи китайських народних пісень відбувається за умови недорозвиненості у них такої властивості, як «відчуття», що, як правило, призводить до девіантної артистичної поведінки у процесі концертно-сценічної діяльності (емоційної монотонності, емоційної «глухоти», відсутності емоційного резонансу тощо).

Зміст основних положень другого розділу дисертації висвітлено у двох публікаціях автора, а саме:

- Артистичні уміння вокаліста в контексті творчої діяльності О. С. Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(49), 2020, сс. 205–219. DOI: 10.31318/2414-052x.4(49).2020.220882

- Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), 2022, сс. 47–60. DOI: 10.31318/2414-052X.1(54).2022.255423

РОЗДІЛ 3
ПРОЯВ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОГО АРТИСТИЗМУ ВОКАЛІСТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ КИТАЙСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

3.1. Концертно-сценічні рухи та їх функції у процесі прояву артистизму вокалістів під час виконання китайських народних пісень

Нова генерація вокалістів Китаю XXI століття покликана якісно доносити до слухачів/глядачів у процесі концертно-сценічних виступів змістове наповнення духовних та художньо-естетичних цінностей, закладених у китайських народних піснях мудрими творцями упродовж попередніх років. Артистизм митців концертно-сценічної діяльності проявляється у чотирьох видах, а саме:

- вербальному і невербальному (за методологічним підходом до форм впливу артистизму вокалістів на слухацьку/глядацьку аудиторію під час підсилення передачі їй необхідної інформації);

- внутрішньому і зовнішньому (за методологічним підходом до впливу вроджених задатків вокалістів на розвиток артистизму у процесі нескінченного вдосконалення виконавської майстерності під час репетиційних занять, підготовки програми до прилюдної презентації та його прояву в умовах концертно-сценічної діяльності).

Звичайно, як вербальний, так і невербальний види артистизму вокалістів мають переконливий вплив на слухачів/глядачів, незалежно від того, що останній детермінується імпульсами їх підсвідомості. За дослідженням Інь Хань (2016), Лю Веньцзун (2016), Ці Сянбо (2016), Цао Хункай (2017), Яо Цзялі (2022) та інших науковців, вербальний вид артистизму використовується для донесення художніх образів китайських народних пісень, а невербальний — для комунікації зі слухачами/глядачами, побудованої на презентації власних емоцій та власного ставлення до них. Основа вербального виду концертно-сценічного артистизму вокалістів ґрунтується на їх здатності до миттєвого та вільного перевтілювання в

оновлений художній образ китайських народних пісень, «продиктований» змінними умовами прилюдних виступів. Розглядаючи проблемні питання синергії фізіології співу, Цао Хункай (2017) дійшов висновку, що у вокальному виконавстві сучасного Китаю закладено ряд принципів, які мають генетичні зв'язки з культурою і традиціями провінцій означеного народу. Дотримуючись позиції щодо негативного впливу інтенсифікаційних та глобалізаційних процесів на збереження і передачу наступним поколінням художньо-естетичних цінностей, закладених в народних піснях, а також на «стан духовного здоров'я нації» загалом, він зазначає, що переорієнтація різних аспектів китайського суспільства на «західні» норми носить революційний характер, адже вносить багато дисонуючих елементів у традиційну аксіологічну систему «Піднебесної», яка еволюційно формувалась тисячоліттями. Саме тому вокалістам ще при підборі репертуару необхідно надавати перевагу китайським народним пісням, в яких закладено досвідом поколінь найкращі культурні цінності кожної провінції. Розглядаючи принципи синергії природничих, естетичних та музичних категорій (S. Mattice, 2013), Чжоу Цзунхуа (1999) пропонує дотримуватись філософської методології «Дао» («шляху»), яка детермінує не тільки матерію, а й психічний та духовний світ вокалістів при виконанні китайських народних пісень на принципах «природності», свободи помислів і дій, виключення з обсягу уваги «власного Я».

На нашу думку, на особливу увагу також заслуговують детермінанти вербального виду впливу на слухачів/глядачів у процесі концертно-сценічної діяльності, які відображають кругообіг і рівновагу енергії вокалістів, а також асоціативний зв'язок музичного мистецтва з ритуалами. За дослідженням Цао Хункай (2017), саме такі детермінанти, як «Тай-ці» та «Конфуціанська концепція», і забезпечують адекватне відображення мімічними рухами обличчя переживання світу образів китайських народних пісень на основі «проникнення» в традиційну культуру як північних, так і південних провінцій Китаю. Ним також рекомендується вокалістам на початкову етапі

оволодіння вербальним видом впливу на слухачів/глядачів застосовувати фізичні вправи, які «… координують і оптимізують енергетичні процеси дихання, жестикуляції, рухів корпусу і всього метаболічного процесу. Для забезпечення цього фронту роботи використовуються методи традиційної китайської системи “цігун”, зокрема — елементи гімнастики “тай-цзіцзюань”. Комплекс рекомендованих вправ зв’язаний з цілісною концепцією життя, яка склалася більше двох тисяч років тому в традиції народів Китаю, Індії, Індокитаю. Значний внесок до цієї концепції життя був внесений Конфуцієм та його послідовниками, які вважали, що для того, щоб людина жила правильно, їй досить “врівноважити Небо і Землю”, тобто привести всі процеси, що протікають в тілі, до первинного порядку речей» (Хункай, 2017, с. 92). Ретельно описуючи технологію виконання таких вправ, автор радить вокалістам, перш за все, навчитись заспокоюватись і входити «в потік». Означеному «потоку» надається метафоричне та метафізичне значення «стовпа Тайцзі», де дві первинні енергії врівноважуються Інь і Ян. Це чітко простежується при перевтіленні у «світ» художніх образів китайської народної пісні «Красива червона квітка» («好花红»), яку викладено в додатках Б.1-Б.2 (див. дод Б.1 та Б.2). Якщо сприймати її літературний текст буквально, то в усіх його рядках оспівується краса квітки опунції, що росте в китайському селі Яньшаньхун (див. приклад 8). Втім, семантична глибина китайських народних пісень вимагає обов’язкового аналізу кожного слова, а також причин одночасного вживання певних слів.

Приклад 8. Фрагмент літературного тексту китайської народної пісні «Красива червона квітка»

好花红来，好花红哎

Красива червона квітка, овва, красива червона квітка, овва.

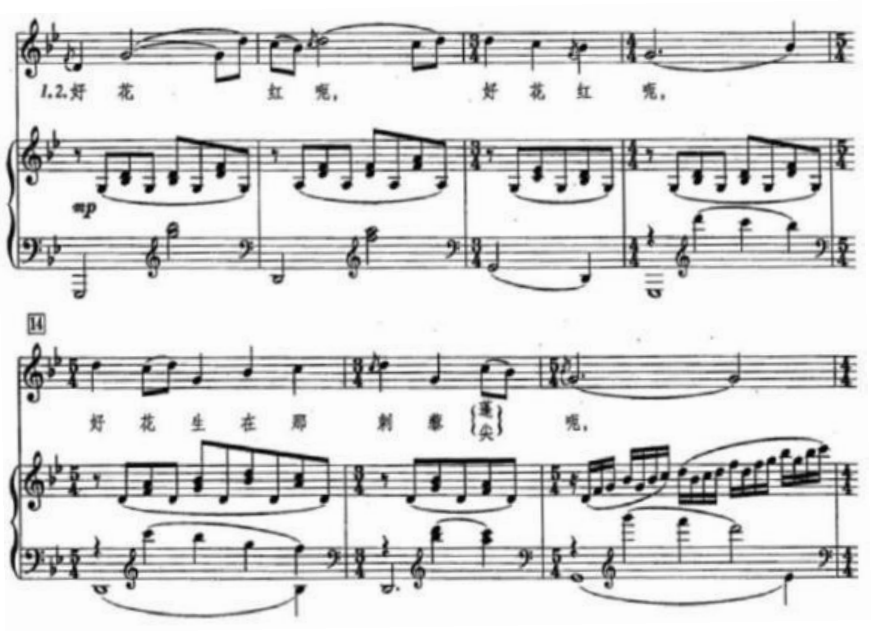
好花生在刺梨蓬哎，好花生在刺梨树哎，

Красива червона квітка знаходиться на дереві опунція, овва, красива червона квітка знаходиться на дереві опунція, овва.

Перш за все, доцільно відзначити, що описується не будь-яка червона квітка, а саме квітка рослини «опунція» — виду кактусу. Таким чином,

китайський народ акцентує увагу на тому, що людину завжди вабить саме недоторканна краса (рослина відзначається наявністю великої кількості захисних колючок). Окрім того, загальновідомо, що в кімнатних умовах опунція квітне вкрай рідко, навіть у разі максимального дотримання комфортних для цієї рослини умов. Краса «вільної» квітки, яка росте «за річкою», умовно протиставляється образу квітки в неволі, хоча в буквальному сенсі цей образ не згадується в тексті китайської народної пісні. Таким чином, необов'язкова на перший погляд конкретизація дозволяє слухачам/глядачам не тільки візуалізувати оспівану квітку, а і осягнути та метафоризувати її основні характеристики. Аналогічні позиції простежуються при аналізі мелодико-інтонаційних ліній означеного фрагменту народної пісні (див. приклад 9).

Приклад 9. Фрагмент нотного тексту китайської народної пісні «Красива червона квітка»



Мотиви «Інь» і «Ян», розуміння багатогранності світу — все це простежується у протиставленні червоної квітки сонячній (тобто жовтій): квіти опунції дійсно бувають переважно цих двох кольорів (див. приклад 10). При цьому в усіх рядках пісні, окрім одного, оспівується виключно червона квітка.

Образ «сонячної» квітки вводиться для підкреслення характерного для

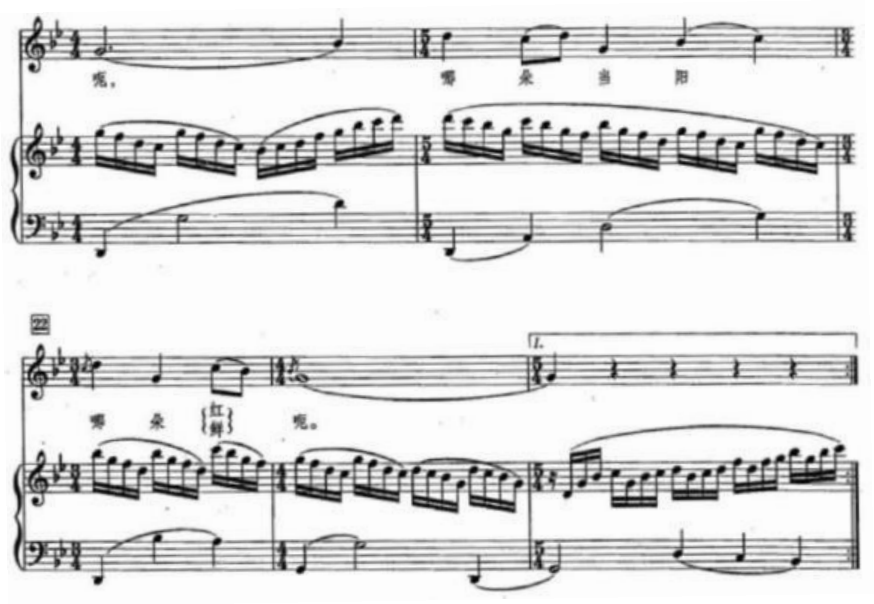
китайської філософії відчуття унікальності у звичайному, що знаходить закономірний вияв і в незвичній для іноземних виконавців але традиційній для китайських вокалістів регіонально-інтонаційній музичній мові (див. приклад 11), яка протягом багатьох століть формувалась на основі тривалої історико-культурної взаємодії етнокультур різних провінцій Китаю. Замість звеличення згаданої лише один раз (а, отже, виняткової) жовтогарячої квітки, народ уславлює іншу, підкреслюючи можливість кожного представника багатомільйонного народу теж бути звеличеним і поцінованим.

Приклад 10. Фрагмент літературного тексту китайської народної пісні «Красива червона квітка»

哪朵向阳哪朵红。艳山红哎。

Яка із них сонячна, а яка червона? Яньшаньхун*, овва.

Приклад 11. Фрагмент нотного тексту китайської народної пісні «Красива червона квітка»



Ще один прихований смисл пісні «Красива червона квітка», який потребує декодування слухачами/глядачами, криється в розумінні не тільки естетичної, а й практичної користі від оспіваної квітки опунції (плоди цієї рослини вживають у їжу, вони мають делікатний солодкувато-кислуватий смак). Таким чином, в образі червоної квітки китайський народ втілив одразу декілька глибоких метафоричних смислів, точність трактування яких

аудиторією значно підвищиться за умови виконання вокалістами розглянутої китайської народної пісні з використанням адекватних змістові музичного твору концертно-сценічних рухів. У свою чергу, тенденції «вестернізації» китайської культури, що набирають популярності в «Піднебесній» на тлі її інтеграції у «західну» культурну парадигму, загрожують спрощенням (а подекуди і «примітивізацією») багатошарових метафоричних образів «умовно споглядальних» («безсюжетних») китайських народних пісень.

Китайська система «цігун» може виступати детермінантою вербального виду впливу вокалістів на слухачів/глядачів у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень, адже її втілення забезпечує оптимальну роботу дихально-виконавського апарата, когнітивних процесів (уваги, уяви, пам’яті, мислення тощо), досягнення необхідного творчого самопочуття тощо.

Означена китайська система «цігун» також передбачає віднайдення правильної позиції корпусу вокалістів для застосування невербального виду впливу вокалістів на слухачів/глядачів у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень. За деякими науковими дослідженнями, невербальними засобами їх комунікації передається біля 40% інформації (Герсамія, 1988; Євтушенко, Михайлов-Сидоров, 1963; Кіквадзе, 1987; Люш, 1988; Хань, 2016; Веньцзун, 2016; Сянбо, 2016; Цзялі, 2022 та інші). Звичайно, означена теза є дискусійною. Натомість, на нашу думку, саме невербальні засоби комунікації вокалістів зі слухачами/глядачами відіграють провідну роль в їх концертно-сценічному артистизмі при виконанні китайських народних пісень. Підтвердження нашої позиції простежується у висловах митців театральної сфери. Зокрема, К. Станіславський «руки» актора називав «очима тіла» і вказував, що «руки» висловлюють «думку», а за переконаннями Г. Елькіса, рухи рук — це «… найпереконливіше образне вираження душі артиста» (1986, с. 17).

До невербальних засобів впливу вокалістів на слухачів/глядачів у процесі концертно-сценічної діяльності мистецтвознавці відносять поставу та

її рухи, мімічні рухи, жести рук та погляди (Вотріна, 2001; Герсамія, 1988; Гребенюк, 2000; Євтушенко, Михайлов-Сидоров, 1963; Кіквадзе, 1987; Люш, 1988 та інші).

Оперуючи вихідними положеннями китайської системи «цігун», пошуки необхідної постави корпусу вокалістів доцільно розпочинати з паралельного розташування ніг на ширині плечей, що уможливлює:

- досягнення рівномірного розподілу ваги всього виконавського апарату на дві стопи;

- опору в «підлогу» зовнішньої зводи стоп, п’ят і пальчиків ніг.

При цьому, за дослідженням Цао Хункай, коліна обох ніг мають бути зігнуті таким чином, «… щоб лінія коліна проходила через вершину зводу стопи. Тіло злегка нахилено в попереку вперед, плечі опущені, спина округлена. Коліна повернені так, немов вони затискають м’яч. В результаті створюється легкий натяг в паху. Підборіддя злегка нахилене до грудей, верхівка тягнеться вгору, немов голова підвішена на мотузці» (2017, с. 93).

Підтвердження цієї позиції простежується в працях Д. Будянського, (2006), О. Булатової (2001), Л. Довгань (2006), С. Саврук (2010), Т. Сирятської (2008) та інших науковців, де особливе значення надається балансу «вертикалі» та «діагоналі» корпусу виступаючого. Під «діагоналлю» корпусу розуміється легкий нахил вперед тулуба виконавця. Означена поза зазвичай використовується для передачі важливої інформації, тому й передбачає наближення до співрозмовників як чисто фізичне (поближче до слухачів/глядачів), так і певною мірою психологічне (перехід звичної розмови на шепіт). «Діагональ» виступає яскравим проявом відвертості вокалістів зі слухачами/глядачами у процесі концертно-сценічної діяльності, особливо в моменти репрезентації найбільш складних для перцепції фрагментів інформації. Після «діагоналі» корпусу виступаючого з метою приділення часу для відпочинку, переведення духу, обмірковування тощо здійснюється невелика перерва у вигляді тимчасового уникнення взаємодії — зміна «діагоналі» на «вертикаль» корпусу. Такий пластичний

перехід виражається у зміні злегка наближеного нахилу тулуба вперед на пряме положення тіла або навіть незначний нахил назад. Навмисне вчинення вокалістами означених дій є доцільним, оскільки таким чином уможливлюється відображення ефекту їх фізичного віддалення від слухачів/глядачів задля більшої відчутності наближення у майбутньому. Застосування пертурбації «діагоналі» та «вертикалі» під час концертно-сценічних виступів вокалістів допомагає підвищити ефективність їх вербального впливу на слухачів/глядачів шляхом ініціювання нетривалого «відпочинку».

Не менш важливими проявами невербальних засобів впливу вокалістів на слухачів/глядачів під час концертно-сценічного виконання китайських народних пісень виступають комунікаційні ефекти, зокрема: ефект візуального іміджу, перших фраз, квантового викиду інформації, релаксації, уяви, ефект еліпса тощо. Розгляд габітарного іміджу фахівців концертно-сценічної діяльності заслуговує особливої уваги, оскільки саме відповідність зовнішнього вигляду, наявність манер, адекватна поведінка та доброзичливий відкритий погляд є характерними для виконання китайських народних пісень. Важливою є синергійність усього концертно-сценічного виступу, створена завдяки вдалому поєднанню місця проведення виступу, стильових та кольорових рішень в оформленні декорацій, гармонійності костюмів тощо. Усі вищеокреслені елементи зовнішнього обліку та середовища здійснюють безпосередній вплив на позитивне перше враження слухачів/глядачів про вокалістів ще до початку виконання ними музичних творів під час концертно-сценічних виступів (Слободиська, Савчук, 2016).

Аналогічні погляди простежується у працях Інь Хань (2016), Лю Веньцзун (2016), Ці Сянбо (2016) та інших науковців. Вони надають особливого значення театралізації виконання китайських народних пісень завдяки психосемантичному та кінесичному підсиленню зовнішнього вигляду вокалістів національними костюмами певних провінцій «Піднебесної». Національний костюм, за їх переконаннями, «стає»

елементом художніх образів китайських народних пісень, завдяки якому досить легко досягається «взаєморозуміння» між вокалістами і слухачами/глядачами у процесі їх діалогічної концертно-сценічної комунікації. На особливу роль костюмування в артистизмі музикантів-виконавців вказував і дослідник І. Єргієв. Зокрема, в «таблиці-схемі» їх артистичного універсуму до складників театралізації ним віднесено «експліцитність», «акторо-ролі», «костюмування» та «сценічний рух» (2016, с. 454).

Ефект перших фраз передбачає застосування відповідної до ситуації жестикуляції фахівцями концертно-сценічної діяльності під час виконання музичного твору задля фіксації (у випадку позитивного) або коригування (у випадку негативного) першого враження про себе на основі вже «оціненого» слухачами/глядачами його зовнішнього вигляду. Важливою є не тільки новизна перших слів, проспіваних вокалістом, а й нова інтерпретація вже відомих слухачам/глядачам слів (зокрема, популярних китайських народних пісень).

Аналіз комунікаційних ефектів серед невербальних засобів впливу потребує обов’язкового розгляду ефекту квантового викиду інформації. спрямованого на утримання уваги слухачів/глядачів. Ефективність означеного ефекту базується на синергійному поєднанні заздалегідь передбачених в комунікації елементів нової інформації з уже відомими інформаційними елементами. Саме «кванти» нової інформації активізують пізнавальну активність слухачів/глядачів, спонукаючи їх «гнатись» за ходом думки виконавця. Слід зазначити, що тривале використання ефекту квантового викиду інформації когнітивно перевантажує аудиторію, тому цей ефект доцільно доповнювати періодичним застосуванням ефекту релаксації з метою зняття емоційної напруги. Під час виконання китайських народних пісень для досягнення ефекту релаксації дуже важливо застосовувати *димінуендо* до *піаніссімо.* Кожен наступний звук потрібно будувати не тільки в контексті музичної форми, а й з урахуванням реакції слухачів/глядачів.

Перед вокалістами у процесі прилюдних виступів завжди має ставитись завдання — стимулювати їх уяву та мислення. Означені психічні процеси, як правило, стимулюються максимальним «зануренням» вокалістів у «світ» образів китайських народних пісень.

Ефект еліпса досить набув досить широкого застосування в естрадному розмовному жанрі. Так, навмисно пропуск вокалістами одного з елементів висловлювання під час концертно-сценічних виступів може без докладання надмірних зусиль бути віднайденим або навіть доконструйованим слухачами/глядачами. Застосування цього риторичного прийому передачі необхідної інформації слухачам/глядачам під час концертно-сценічного виконання китайських народних пісень є досить складним. Натомість, завдяки мімічним рухам обличчя можна досягти грайливої комунікації з ними (звичайно, в залежності від сюжетного змісту конкретної пісні). Виконавський досвід вокалістів надає їм змогу завдяки ефекту еліпса залучати слухачів/глядачів до співтворчості. Досить часто ефект еліпса використовують при виконанні популярних естрадних пісень, коли вокалісти роблять паузу з тією метою, щоб слухачі/глядачі хором самі доспівували розпочату фразу. Звичайно, така гра «із залом» активізує їх мислення і викликає емоцію задоволення.

Отже, на нашу думку, основою прояву будь якого виду концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішнього, зовнішнього, вербального чи невербального) є високоякісна підготовка китайських народних пісень до прилюдної інтерпретації. Розглядаючи означену властивість вокалістів з позицій генетики та генезису, Яо Цзялі вказує, що саме вона «… забезпечує мобілізацію творчого потенціалу для утворення уявної моделі техніко-тактичних дій на основі нотного тексту музичного твору зі збереженням власних музично-виконавських цінностей та для її якісної реалізації в умовах прилюдного виступу сформованими художньо-інтерпретаційними уміннями і навичками (2022, с. 226). За її переконаннями, готовність вокалістів до прилюдних виступів ґрунтується на:

1) якісно підготовленій концертній програмі;

2) вміннях доносити до слухачів/глядачів образно-емоційний зміст музичних творів;

3) доцільному застосуванні ектосемантичних засобів підсилення процесу передачі необхідної інформації слухачам/глядачам;

4) здатності вокалістів до самовладання в умовах дії стресорів прилюдності та підсумковості;

5) досконалій вокально-виконавській техніці, яка забезпечує «чистоту» інтонування мелодико-ритмічних ліній завдяки доцільній точності «… відтворення м'язово-силових рухів голосового апарату з урахуванням їх просторово-часових співвідношень…» (Цзялі, 2022, с. 227).

Звичайно, основою прояву будь якого виду концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішнього, зовнішнього, вербального чи невербального) є їх експресивність, яка виражається в емоційно-напруженій позі, міміці та жестах під час виконання китайських народних пісень. Саме експресивність цих складових концертно-сценічного артистизму вокалістів віддзеркалює їх повну (максимальну) самовідданість процесу інтерпретації цих пісень. Артистичні вокалісти створюють «біля себе» емоційне біополе, і всі, хто потрапляє в нього, активізуючи власний емоційний стан, «налаштовують» його на хвилю заданого емоційного ладу. Радість, сум чи співчуття — все це є формами прояву їх експресії (Герсамія, 1988; Гребенюк, 2000; Євтушенко, Михайлов-Сидоров, 1963 тощо).

Отже, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно концертно-сценічного артистизму вокалістів як дієвого засобу підсилення передачі необхідної інформації слухачам/глядачам у процесі виконання китайських народних пісень, слід зазначити, що детермінантами їх невербального впливу на аудиторію є:

- постава корпусу з урахуванням його балансу по «вертикалі» та по «діагоналі»;

- рухи м'язів обличчя (міміка);

- рухи м’язів рук.

Д. Юник (2009), розглядаючи детермінанти виконавської надійності митців концертно-сценічної діяльності, всі сценічні рухи музикантів-виконавців класифікував по групах, де:

- до першої групи відніс комунікативні рухи;
- до другої групи відніс регулятивні рухи;
- до третьої групи відніс показові рухи;
- до четвертої групи відніс сенсорно-моторні рухи.

На думку Д. Юника, навіть надійність музикантів-виконавців під час прилюдних виступів «… залежить і від адекватності їх артистичного впливу на слухачів засобами зовнішнього відображення емоційно-образного змісту музичних творів завдяки комунікативним, регулятивним, показовим та сенсорно-моторним сценічним рухам. Брак артистизму, тобто відсутність або неадекватність вищеозначених сценічних рухів, може негативно відображатись лише на внутрішніх макро- і мікропоказниках їх виконавської надійності і зовсім не віддзеркалюватись на зовнішніх (метро-ритмічній точності відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів; точності виконання звуковисотних нотних авторських позначень; безперервності та завершеності процесу інтерпретації музичних творів)» (2009, с. 180–181).

Втім, дослідник наголошує, що чотири вищеозначених види сценічних рухів не лише позначаються на зовнішньому прояві артистизму музикантів, а й прямо чи опосередковано впливають на перцептивні процеси слухачів/глядачів. Першу групу сценічних рухів (комунікативні рухи) Д. Юник (2009) поділяє на дві підгрупи, до складу першої відносячи рухи-репрезентатори образно-емоційного змісту музичних творів, а до складу другої — рухи-репрезентатори особистісного ставлення музикантів до аудиторії слухачів/глядачів (поклони публіці, вітальні жести, кивки головою тощо). Регулятивні сценічні рухи є ієрархічно нижчими відносно попередньої групи і являють собою відображення емоційно-психофункціонального фону виконавців. Саме вони уможливлюють самокорекцію психоемоційного стану

музикантів. Третя група сценічних рухів (показові) має можливість впливати на виконавську діяльність як позитивно (акцентуючи увагу слухачів/глядачів на непересічній віртуозності відтворення митцем музичного матеріалу, пластичності його виконавського апарату тощо), так і негативно (відволікаючи слухачів/глядачів від естетичних чеснот музично-виконавської діяльності демонстрацією гіперболізованої зарозумілості й гордовитості музиканта). Насамкінець, остання група сценічних рухів (сенсорно-моторна) відіграє визначну роль у сценічній діяльності музикантів, адже саме ці рухи надають проявам артистизму фахівців статусу свідомої керованості на противагу небажаній стихійності. В означених сценічних рухах знаходять відображення як мимовільні (невимушені), так і довільні (здійснені за власним бажанням) емоційно-моторні реакції виконавців на уявне звучання музичного твору. Принагідно автор звертає увагу на те, що «… під час прилюдних виступів слід враховувати специфіку впливу емоціогенних умов на активність емоційно-моторної сфери виконавців. Якщо в одних музикантів такі умови сприяють правильному вибору арсеналу запланованої поведінки, то в інших — нераціональна активація емоційно-моторних реакцій може супроводжуватися втратою окремих виконавських дій і призвести навіть до дезорганізації діяльності. В останньому випадку порушується репрезентація семантичних понять; знижується емоційно-моторна активність і контроль за власними діями; зменшується спонукальна роль вольових процесів; проявляється пасивність та апатична поведінка тощо» (Юник, 2009, с. 183).

Доцільність такої класифікації сценічних рухів митців концертно-сценічної діяльності підтверджується у дисертаційному дослідженні Л. Московчук. Розглядаючи їх артистичні вміння, вона дійшла висновку, що «… комунікативні сценічні рухи спрямовуються на відображення відношення особистості до слухачів (оточуючих), а регулятивні — на корекцію їх психоемоційного стану. Обидва ці підвиди є віддзеркаленням емоційно-змістового образу музичного твору» (2016, с. 50). За дослідженням

Л. Московчук, комунікативним та регулятивним сценічним рухам музикантів-виконавців, окрім природно-пластичних і граційно-вишуканих властивостей, мають бути притаманні й інші властивості, завдяки яким митці концертно-сценічної діяльності можуть виявляти власні переживання художніх образів музичних творів, а також впливати на слухачів/глядачів і при цьому самостійно створювати умови комфортності у діалогічній комунікації з цільовою аудиторією. До таких властивостей, за її переконаннями, доцільно додатково віднести:

- внутрішню свободу м'язів;
- емоційну насиченість;
- культуру рухів;
- цілеспрямованість рухів;
- витонченість самопрезентації власної магічної енергетики (Московчук, 2016).

Стосовно витонченості самопрезентації вокалістами власної енергетики у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень Цао Хункай (2017) зазначає, що Конфуціанська концепція «тай-цзі-цзюань» уможливлює всі можливі типи концентрації та розподілу енергії «ці» під час рухів руками — від плечей до кінцівок пальців. Вокалістам в означеному процесі вкрай необхідно відчути енергетичну взаємопов'язаність усіх частин власного тіла. Будь-які сценічні рухи рук (комунікативні, регулятивні, показові чи сенсорно-моторні) мають розпочинатись зі стоп ніг, потім продовжуватись у попереку й закінчуватись у кінцівках пальців. Важливо, щоб при цьому зап'ястя рук були максимально розслабленими, а напруга відчувалась виключно на кінцівках пальців. Вектор сили повинен спрямовуватись в бік стоп ніг, не зупиняючись в області колін. Вага тулуба має розподілятись на обидві рівномірно розміщені на підлозі стопи ніг, без перевантаження однієї з них. Якщо вага знаходиться на одній стопі, то такий психофізіологічний стан вокалістів, викликаний «подвійною вагою», не відповідає вимогам системи «цігун» і не надає їм змоги з самого початку

налаштувати власний організм на відтворення природно-пластичних і граційно-вишуканих сценічних рухів. Окрім того, заслуговує на особливу увагу позиція «легкі ноги/руки», коли рух спрямовується від кінцівок пальців у бік ніг, умовно пов'язуючись між собою за відчуттями, а зап'ястя залишаються максимально розслабленими. Все це відповідає не тільки вимогам системи «цігун», а й вимогам теорії «співацької установки», за якою описуються положення корпусу вокалістів, їх голови, шиї та всіх інших частин виконавського апарату з метою досягнення найзручніших позицій з метою якісного звукоутворення. Для максимальної ефективності виконавської діяльності постановка корпусу повинна бути стрункою і позбавленою зайвого напруження, тим самим уможливлюючи вільне скорочення м'язів діафрагми і черевного пресу. Вокалісти мають співати стоячи, тримати рівну осанку, відвівши плечі трохи назад, без надмірного підняття/нахилу голови і зайвих похитувань, дивлячись прямо перед собою. Лицьові м'язи повинні бути максимально розслабленими (як і м'язи нижньої щелепи та шиї), рот має бути достатньо відкритим для вільного звукоутворення, у рухи язика — бути оптимально активними й вільними (Вотріна, 2001; Герсамія, 1988; Євтушенко, Михайлов-Сидоров, 1963; Кіквадзе, 1987; Люш, 1988; Маруфенко, 2006 та інші).

Загальновідомо, що звичного для пересічної людини дихання недостатньо для ефективної вокальної діяльності — вокалістам потрібне спеціально організоване дихання, якому притаманні високі показники тривалості, інтенсивності, повноти звуку тощо. У свою чергу, правильне співацьке дихання й, відтак, ефективне звукоутворення, залежать від вірності співацької установки, без якої неможливо досягти достатньої свободи гортані. Невипадково співаки-аматори або фахівці без достатнього досвіду сценічних виступів часто опиняються в ситуаціях, коли голос неочікувано перестає коритись їх волі.

З метою досягнення вірного вокального дихання Н. Гребенюк (2000) І. Колодуб (1995), О. Матвєєва (2010), Ю. Юцевич (1998) та інші досвідчені

фахівці концертно-сценічної діяльності рекомендують певні вправи, які повністю співпадають з гімнастикою «цігун». Їх сутність зводиться до роботи над диханням «зі звуком», тобто задіюванням голосових зв'язок, і без «звуку», тобто без участі голосових зв'язок. За першої умови необхідно реалізувати наступний алгоритм дій: спочатку здійснити короткотривалий, проте глибокий вдих повітря, затримати його і максимально повільно видихнути; потім слід здійснити повільний вдих повітря (тривалістю у 5 умовних розрахунків), затримати його на 2–3 умовних розрахунки, а слідом за цим — видихнути в інтервалі 5–7 умовних розрахунків.

Слід пам'ятати, що тривалість видихання повітря доцільно поволі збільшувати. Цао Хункай наголошує: «… принципи східної системи фізичного і духовного вдосконалення «цігун» і принципи західного забезпечення належного психофізичного стану … нітрохи не конфліктують між собою (2017, с. 95). Звичайно, вокалістам необхідно досягати в процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності гнучкості та пластичності м'язів всієї рухової системи. Для цього китайський дослідник пропонує комплекс вправ за технологією «чхун хе», побудованою «… на елементах традиційної китайської гімнастики "тай цзі". Система "тай цзі" налаштовує організм на синергію мускулатури і сенсорики, підпорядковуючи весь організм збалансованому спокійно-активному стану нервової системи. За задумом, пропоновані вправи повинні сприяти не тільки бадьорості, але також витривалості, працездатності… Крім того, вони сприяють підвищенню пластичності жесту, дозволяючи зробити його більш виразним (2017, с. 101).

Підтвердження тези про те, що концертному артистизму музикантів-виконавців має бути властивою пластичність сценічних рухів, простежується у працях І. Герсамії (1988), Н. Гребенюк (2000), Ю. Юцевича (1998) та інших науковців. На думку І. Єргієва, пластичність повинна бути притаманна не тільки їх сценічним рухам, а й емоційності, яка надаватиме змогу митцям своєчасно і плавно змінювати емоційне забарвлення музичної інформації, здійснювати моторно-пластичне інтонування мелодико-ритмічних ліній,

адже «… пластика виступає у цьому випадку детектором щиросердечної емоційної щирості артиста» (2016, с. 166). Натомість, за переконаннями М. Давидова, музиканти-виконавці досить часто спрямовують свої зусилля на управління власними емоціями, аніж «… піддаються їхньому впливу» (2006, с. 247), що, як правило, призводить до усвідомленого контролю за виконанням сценічних рухів, тобто стає причиною їх кострубатості через порушення природного відтворення:

- пластичних і граційно-вишуканих рухів;
- внутрішньої свободи м’язів;
- витонченості культури рухів;
- самопрезентації власної магічної енергетики тощо.

Для вивчення доцільності підпорядкування сценічних рухів вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень саме їх емоційній сфері, а не інтелектуальній, нами проводилось анкетування студентів-вокалістів Китайського університету Гонконгу (香港中文大學), який знаходиться у м. Ша Тин (Гонконг), та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Було розроблено зміст анкети закритого дихотомічного типу, який відображено у додатках Д.1. Вона містила шість запитань (див. дод. Д.1).

Першим запитанням ставилось за мету з’ясувати доцільність спрямування вокалістами власних думок на пошуки оптимальної постави тіла на сцені перед виконанням китайських народних пісень. Саме тому цим запитанням анкети було (див. дод. Д.1): «Чи усвідомлено Ви займаєте певну поставу тіла на сцені перед виконанням вокальних творів?».

Друге запитання спрямовувалось на визначення доцільності появи у вокалістів думок про поставу тіла безпосередньо під час концертно-сценічного виконання китайських народних пісень. Саме тому зміст цього другого запитання було сформульовано у такому вигляді (див. дод. Д.1): «Чи думаєте Ви про поставу тіла на сцені під час виконання вокальних творів?».

Третє запитання передбачало визначення доречності обдумування

вокалістами мімічних рухів безпосередньо під час концертно-сценічного виконання китайських народних пісень. Для цього було сформульовано зміст третього запитання (див. дод. Д.1), а саме: «Чи думаєте Ви про мімічні рухи на сцені під час виконання вокальних творів?».

Метою четвертого запитання було визначення доцільності появи у вокалістів думок про рухи рук під час виконання китайських народних пісень в умовах концертно-сценічних виступів. Досягнення цієї мети зумовило формулювання такого запитання (див. дод. Д.1): «Чи думаєте Ви про рухи рук на сцені під час виконання вокальних творів?».

П’яте і шосте запитання були спрямовані на вивчення процесу «перевтілення» вокалістів у художні образи китайських народних пісень. Зокрема, зміст п’ятого запитання було сформульовано у такому вигляді (див. дод. Д.1): «Чи відчуваєте Ви дискомфорт на сцені під час «перевтілення» в художні образи вокальних творів?».

Зміст останнього (шостого) запитання анкети (див. дод. Д.1) було сформульовано так: «Чи змінюється у вас під час концертно-сценічного виконання вокальних творів заздалегідь сформований в уяві їх художній образ?».

Перед анкетуванням студентів-вокалістів Китайського університету Гонконгу (香港中文大學) зміст цієї анкети (див. дод. Д.1) було викладено китайською мовою, що відображено в додатку Д.2 (див. дод. Д.2). Спочатку проводилось анкетування студентів-вокалістів Китайського університету Гонконгу (香港中文大學), а потім — студентів-вокалістів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Так, у травні–червні 2021 року 32 студенти-вокалісти Китайського університету Гонконгу (香港中文大學) після концертно-сценічного виконання чотирьох музичних творів, з яких було дві китайські народні пісні, надали письмові відповіді на поставлені шість запитань запропонованої анкети.

Результати їх відповідей засвідчили, що на перше запитання «Чи усвідомлено Ви займаєте певну поставу тіла на сцені перед виконанням вокальних творів?» зі всіх 32 опитаних позитивну відповідь надали 22 особи, що становить 68,75%, тоді як негативну відповідь надали 10 осіб, що становить 31,25%.

На друге запитання «Чи думаєте Ви про поставу тіла на сцені під час виконання вокальних творів?» «Так» відповіли 11 респондентів означеного університету Китаю, що становить 34,38%, тоді як негативно відповів 21 (65,62%) респондент.

Результати відповідей студентів-вокалістів Китайського університету Гонконгу на третього запитання «Чи думаєте Ви про мімічні рухи на сцені під час виконання вокальних творів?» засвідчили: позитивно відповіли 8 опитаних, що становить 25,0%, тоді як негативну відповідь надали 24 опитаних, що становить 75,0%.

На четверте запитання «Чи думаєте Ви про рухи рук на сцені під час виконання вокальних творів?» відповідь «Так» надали 15 студентів-вокалістів, що становить 46,87%, тоді як негативно відповіли 17 студентів-вокалістів, що становить 53,13%.

На п’яте запитання «Чи відчуваєте Ви дискомфорт на сцені під час «перевтілення» в художні образи вокальних творів?» позитивно відповіли 9 студентів-вокалістів Китайського університету Гонконгу, тоді як відповідь «Ні» надали 23 студенти-вокалісти цього університету, що становить 28,13% і 71,87% відповідно.

Результати відповідей учасників анкетування з Китайського університету Гонконгу на шосте (останнє) запитання анкети «Чи змінюється у вас під час концертно-сценічного виконання вокальних творів заздалегідь сформований в уяві їх художній образ?» засвідчили: позитивно відповіли на нього 13 осіб, що становить 40,63%, а негативно — 19 осіб, що становить 59,37%.

Після обробки результатів анкетування студентів-вокалістів

Китайського університету Гонконгу (香港中文大學) здійснювалось їх зіставлення з виставленими кожному із них екзаменаційними комісіями оцінками за виконання китайських народних пісень. В результаті цього зіставлення з'ясувалось, що:

1) студенти-вокалісти, які надали позитивні відповіді на перше запитання анкети «Чи усвідомлено Ви займаєте певну поставу тіла на сцені перед виконанням вокальних творів?», отримали вищі оцінки, ніж ті, хто надав негативну відповідь на означене запитання;

2) студенти-вокалісти, які надали негативну відповідь на друге запитання анкети, отримали вищі оцінки, аніж ті, хто надавав позитивну відповідь на означене запитання;

3) студенти-вокалісти, які відповіли позитивно на третє запитання «Чи думаєте Ви про мімічні рухи на сцені під час виконання вокальних творів?», отримали нижчі оцінки, ніж ті, хто відповів «Ні» на означене запитання;

4) студенти-вокалісти, які вказали стверджувальну відповідь на четверте запитання «Чи думаєте Ви про рухи рук на сцені під час виконання вокальних творів?», отримали нижчі оцінки, ніж ті, хто вказав заперечливу відповідь;

5) студенти-вокалісти, які позитивно відповіли на п'яте запитання «Чи відчуваєте Ви дискомфорт на сцені під час «перевтілення» в художні образи вокальних творів?», отримали нижчі оцінки, ніж ті, хто негативно відповів на це запитання;

6) студенти-вокалісти, які на останнє (шосте) запитання анкети «Чи змінюється у вас під час концертно-сценічного виконання вокальних творів заздалегідь сформований в уяві їх художній образ?» відповіли стверджувально, отримали вищі оцінки, аніж ті, хто відповів «Ні».

З метою перевірки виявлених закономірностей по завершенні анкетування студентів-вокалістів Китайського університету Гонконгу (香港中文大學), обробки отриманих результатів та їх зіставлення з виставленими кожному із них екзаменаційними комісіями оцінками за

виконання китайських народних пісень, здійснювалось анкетування 23 студентів-вокалістів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Воно також здійснювалось по завершенні екзамену по класу вокалу, який проводився у формі концертно-сценічного виступу.

Так, у грудні 2021 року та у травні–червні 2022 року 23 студенти-вокалісти з КНР, які навчались у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, надали письмові відповіді на поставлені шість запитань запропонованої анкети (див. дод. Д.1).

Отримані результати їх відповідей надали змогу встановити, що на перше запитання «Чи усвідомлено Ви займаєте певну поставу тіла на сцені перед виконанням вокальних творів?» зі всіх 23 респондентів позитивну відповідь надали 15 студентів-вокалістів, що становить 65,22%, тоді як негативну відповідь надали 8 студентів-вокалістів, що становить 34,78%.

Результати їх відповідей на друге запитання «Чи думаєте Ви про поставу тіла на сцені під час виконання вокальних творів?» засвідчили, що 7 (39,44%) респондентів відповіли «Так», тоді як 16 (69,54%) — «Ні».

На третє запитання «Чи думаєте Ви про мімічні рухи на сцені під час виконання вокальних творів?» позитивно відповіли 8 (34,78%) студентів-вокалістів, тоді як негативно — 15 (65,22%) студентів-вокалістів.

Результати відповідей студентів-вокалістів на четверте запитання «Чи думаєте Ви про рухи рук на сцені під час виконання вокальних творів?» засвідчили: відповідь «Так» надали 5 осіб, що становить 21,74%, тоді як негативну відповідь — 18 осіб, що становить 78,26%.

Із 23 студентів-вокалістів лише 4 надали позитивну відповідь на п’яте запитання «Чи відчуваєте Ви дискомфорт на сцені під час “перевтілення” в художні образи вокальних творів?», а 19 відповіли негативно, що становить 17,39% і 82,61% відповідно.

На останнє (шосте) запитання анкети «Чи змінюється у вас під час концертно-сценічного виконання вокальних творів заздалегідь сформований в уяві їх художній образ?» 17 (73,91%) студентів-вокалістів надали

позитивну відповідь і лише 6 (26,92%) — негативну.

Отримані результати анкетування 23 студентів-вокалістів із КНР, які навчались у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, також зіставлялись з виставленими кожному із них екзаменаційними комісіями оцінками. В результаті цього зіставлення підтвердилась вірогідність прояву вищевикладених закономірностей, які простежились і при здійсненому раніше зіставленні отриманих даних анкетування 32 студентів-вокалістів Китайського університету Гонконгу (香港中文大學) з виставленими кожному із них екзаменаційними комісіями оцінками за виконання китайських народних пісень. Таким чином, підтвердилось, що:

1) ті студенти-вокалісти, які усвідомлено відшукували зручну поставу тіла на сцені перед виконанням вокальних творів, отримали вищі оцінки, ніж студенти, які, «не задумуючись» над цим, розпочинали свій концертно-сценічний виступ;

2) ті студенти-вокалісти, які спрямовували свої думки на поставу тіла на сцені під час виконання вокальних творів, отримали нижчі оцінки, ніж ті, хто «не задумувався» над цим у процесі власного концертно-сценічного виступу;

3) ті студенти-вокалісти, які спрямовували свої думки на мімічні рухи під час виконання вокальних творів, отримали нижчі оцінки, ніж ті, хто «не задумувався» над цим у процесі їх концертно-сценічної інтерпретації;

4) ті студенти-вокалісти, які думали про рухи рук у процесі концертно-сценічної інтерпретації вокальних творів, отримали нижчі оцінки, ніж ті студенти, які «не задумувались» над цим під час їх прилюдного виконання;

5) ті студенти-вокалісти, які відчували дискомфорт на сцені під час «перевтілення» в художні образи вокальних творів, отримали нижчі оцінки, ніж ті, хто «не задумувався» над цим під час їх концертно-сценічної інтерпретації;

6) ті студенти-вокалісти, які змінювали під час концертно-сценічного

виконання вокальних творів заздалегідь сформований в уяві їх художній образ, отримали вищі оцінки, ніж ті, хто «залишав» його статичним.

3.2. Артистичні вміння вокалістів у процесі концертно-сценічної діяльності та їх класифікація

Аналіз прояву концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень надає змогу розглянути й класифікувати їх артистичні уміння. На сучасному етапі розвитку цивілізації існує безліч інтерпретацій змісту поняття «вміння». Разом з тим, у мистецтвознавстві його зміст ще не є сталим. Саме тому простежується потреба в ретельному розгляді основних методологічних підходів інтерпретації змісту означеного поняття.

Відповідно до першого методологічного підходу інтерпретації змісту поняття «вміння», науковцями означений феномен характеризується з позицій генетики і генезису (Алтухова, 2012; Булгакова, 2019). Зокрема, St. K. Peyne і M. J. Beatty (1982) та інші дослідники розглядають його як не вроджену, а набуту особистістю в досвіді майстерність будь-якої сфери діяльності швидко і легко знаходити прийоми вирішення проблемних питань. Оперуючи цією інформацією, артистичні вміння вокалістів слід розглядати з позицій категорії дії, спрямованої на самостійне перенесення їх сценічної поведінки в нові умови концертно-сценічної діяльності.

Представники другого методологічного підходу (Шарун, 2013; Юник, 2016; Юник, Юник, 2017; Guilford, 1968) до вивчення змісту поняття «вміння» цей феномен пов’язують зі складною психічною структурою особистості, в основі якої знаходяться інтелект, воля та емоції, адже саме вони забезпечують свідоме й цілеспрямоване досягнення поставленої мети як у статичних, так і в змінних умовах будь-якої діяльності. Відповідно до вихідних положень означеного методологічного підходу до вивчення поняття «вміння», артистичні вміння вокалістів слід розглядати з позицій

психологічних процесів, спрямованих на перебіг перцептивних, мнемічно-мисленнєвих, емоційно-вольових та сенсорно-моторних дій, які забезпечують не тільки формування художніх образів китайських народних пісень на основі «проникнення» в традиційну культуру як північних, так і південних провінцій Китаю, а й миттєве та вільне перевтілення в них. Також означені психологічні процеси мають забезпечити генералізацію всіх видів сценічних рухів (комунікативних, регулятивних, показових та сенсорно-моторних) з метою підсилення передачі інформації слухачам/глядачам у змінних умовах концертно-сценічної діяльності вокалістів.

Незалежно від методологічного підходу до вивчення змісту поняття «вміння», науковці сходяться на думці, що означеному феномену мають бути притаманні такі властивості, як:

- гнучкість;
- стійкість
- міцність
- мобільність;
- варіативність;
- безвідмовність відтворення в будь-яких змінних умовах (Барахтян, 1993; Волкова, 2016; Гринчук, 1997).

Звичайно, на нашу думку, артистичним умінням вокалістів у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень мають бути притаманні всі означені властивості. Окрім цих властивостей, на особливу увагу також заслуговує ще й така їх властивість, як «узагальненість», адже саме вона створює умови для формування художніх образів. Узагальненість як похідна їх властивість «… входить до всіх вищеперерахованих властивостей в якості наскрізної, котра уособлює специфічні риси кожної з них. Ця властивість відображає єдиний об’єкт-подразник не лише зі збереженням індивідуальної специфічності перцептивних образів, а й з відсвіченням їх відповідної інваріантності на основі локалізації подразників однорідного класу» (Юник, 2009, с. 34). Якщо константність, за

дослідженням Д. Юника (2009), відображає внутрішню незмінність художніх образів, то узагальненість — їх внутрішньокласову сталість. Означена властивість умінь виконавців-музикантів забезпечує «вихід» свідомості за межі внутрішніх конструктів художніх образів і «вхід» у «… сферу зовнішніх міжобразних чи актуальних зв'язків з минулим досвідом» (Юник, 2009, с. 35).

Отже, узагальнені артистичні вміння вокалістів мають бути гнучкими для того, щоб легко переносити бажані конструкти одних художніх образів китайських народних пісень в інші з урахуванням нових обставин концертно-сценічної діяльності.

У кінці XX – на початку XXI століть простежується різна класифікація науковцями вмінь, зокрема в залежності від виду, умов та мети діяльності вони розмежовують їх на:

- навчальні (Андрейко, 2004, 2014)
- трудові (Ростовський, 1997);
- культурні (Гавриленко, 2010);
- проєктувальні (Сарджвеладзе, 1978);
- організаційні (Сиюнь, 2016) тощо.

На нашу думку, для вивчення концертно-сценічного артистизму вокалістів під час виконання китайських народних пісень досить слушною є класифікація науковцями вмінь, де вони розмежовуються на види згідно зі ступенем їх задіяності у перебігу будь-якого творчого процесу. За цією класифікацією виділяються такі вміння, як:

- елементарні;
- операційні;
- дійові;
- діяльнісні (Гринчук, 1997; Московчук, 2016).

За нашими переконаннями, всі види цих умінь відіграють неабияку роль у прояві концертно-сценічного артистизму вокалістів під час виконання китайських народних пісень, адже перші (елементарні) надають змогу

доводити сценічні рухи до автоматизму, другі (операційні) — забезпечують злагодженість перебігу когнітивних процесів, спрямованих на формування художніх образів, треті (дійові) — сприяють прояву у сценічних рухах природної пластичності, граційної вишуканості, внутрішньої свободи м'язів виконавського апарату вокалістів, емоційної насиченості, цілеспрямованості, високої культури, витонченості самопрезентації магічної енергетики, четверті (діяльнісні) — спонукають вокалістів до вербального і невербального підсилення процесу донесення художніх образів до слухачів/глядачів.

Особливої уваги для дослідження концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень, на нашу думку, заслуговує розмежування вмінь на види відповідно до оперування інтелектуальної сфери при формуванні їх сукцесивних художніх образів. Складниками цього виду художніх образів є конструкти. Хоча конструкти недоступні безпосередньому спостереженню, все ж саме вони, формуючись в уяві вокалістів завдяки логічним умовиводам на основі новосприйнятої сюжетності літературних текстів китайських народних пісень та їх мелодико-інтонаційних ліній або на основі репрезентованої інформації з їх довгострокової пам'яті, виступають складниками сукцесивного виду художніх образів.

На нашу думку, у теорії та методиці музичного виконавства простежується ще одна група вмінь, яка безпосередньо впливає на концертно-сценічний артистизм вокалістів, — це їх творчо-виконавські вміння. Означені вміння можна охарактеризувати з позицій генезису як набуту універсальну систему психолого-фізіологічних дій, спрямованих на формування художніх образів не з «розсипчатих» відносно самостійних конструктів, а з їх об'єднаних угрупувань на основі сюжетності літературного тексту китайських народних пісень та їх мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням індивідуального відчуття духовно-світоглядних й естетично-ментальних цінностей різних провінцій Китаю.

Творчо-виконавська група вмінь вокалістів базується, перш за все, на концептуальній та інтегративній когнітивній комплексності. Саме ці вміння забезпечують максимально швидку конвертацію необхідних конструктів в уявні художні образи вокалістів, а також створюють умови для їх успішного перевтілення в ці образи без змістово-формотворчих втрат у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень.

Звичайно, проблемні питання концертно-сценічного артистизму вокалістів при виконанні китайських народних пісень турбували не одне покоління науковців та визначних виконавців (Гребенюк, 1994; Кіквадзе, 1987; Чжоу, 2020; Лімін, 2011). Сьогодні перспектива вирішення цих питань простежується при розгляді творчо-виконавських умінь вокалістів, які забезпечують «… єдність необхідної і достатньої множинності індивідуальних і особистісних властивостей, сформованих професійних якостей …, обумовлених цілісністю … художньої свідомості … як стильової інтерпретації тексту музичного твору, що виражає особистісний смисл виконуваної музики» (Єргієв, 2016, с. 360). Творчо-виконавські уміння вокалістів пов’язуються з поняттями «музично-виконавська техніка» та «вокальна техніка», адже їх артистизм проявляється, перш за все, в органічному поєднанні «… одухотвореного «живого» інтонаційно-образного звучання моделі-еталону музичного твору виконавця…» (Єргієв, 2016, с. 356).

Основу будь-якого з цих понять («музично-виконавська техніка» чи «вокальна техніка») складають виконавсько-технічні уміння вокалістів, без наявності яких процес звукоутворення не перетвориться на мистецтво співу і буде зведеним до звуковидобування, детермінованого певною силою голосу, тривалістю його звучання тощо. Поняття «виконавсько-технічні вміння вокалістів» охоплює дефініцію «вокал», яке має латинське походження («*vocalis*» — звучний, дзвінкий, голосний), та дефініцію «техніка», що має грецьке походження («*techne*» — мистецтво, майстерність). Виконавсько-технічні уміння вокалістів цілеспрямовано розвиваються в ході виконання

спеціальних вправ та під час роботи над творами/піснями, а також удосконалюються безпосередньо в процесі перебігу концертно-сценічної діяльності. Всебічне і деталізоване вивчення виконавсько-технічних умінь вокалістів потребує їх розгляду, перш за все, з позицій фізіології, оскільки механічним напрямом звукоутворення є рухова діяльність м'язів голосового апарату, якими управляє головний мозок. Виконавсько-технічні уміння вокалістів обумовлюються тим, що м'язові рухи їх голосового апарату знаходяться під постійним контролем кори головного мозку. Саме мозок продукує аналіз і синтез означених рухів, уможливлюючи їх корекцію у процесі звукоутворення на основі залучення нервових імпульсів (Герсамія, 1988).

Фізіологічний аспект вивчення виконавсько-технічних умінь вокалістів дозволяє виявити ті чи інші його відчуття, котрі виникають у процесі сценічної діяльності, тобто не тільки слухові відчуття або відчуття руху м'язів гортані, а й відчуття безпосередньої роботи голосових зв'язок, відчуття у грудній клітині та черевній порожнині, які супроводжують процес співацького дихання, відчуття вібрації, притаманні вокальному звукоутворенню із залученням головних і грудних резонаторів тощо. Слід зазначити, що здатність вокалістів до фіксації власних відчуттів під час голосоутворення, до усвідомленого контролю за ними та до адекватної оцінки якості звуку згідно з цими відчуттями забезпечує не тільки формування їх виконавсько-технічних умінь, а й реалізацію цих умінь в умовах сценічної діяльності.

У сучасній науці простежується три теорії природи голосоутворення вокалістів, а саме:

- міоеластична (*«mio»* — м'язова, *«elastic»* — пружний) теорія фонації, за якою звукоутворення здійснюється вокалістами завдяки дії повітряного тиску на пружні голосові складки і приведення їх у коливальний рух;

- нейрохронаксична теорія фонації, відповідно до якої коливання голосових складок має церебрально-мозкову природу, а не периферичну (як

стверджується представниками міоеластичної теорії фонації);

- резонансна теорія фонації, згідно з якою провідної ролі у звукоутворенні надається резонансній системі голосового апарату (Донець-Тессейр, 1967).

Звичайно, кожна з теорій фонації має своїх прихильників. Натомість, на основі проведення наукових досліджень фізіологічних і акустичних даних процесу фонації встановлено, що голосоутворення здійснюється вокалістами одночасно двома співіснуючими механізмами — міоеластичним та нейрохронаксичним, які не виключають однин одного (Бєдакова, 2022). Врахування фізіологічних особливостей вокалістів забезпечує «правильне» формування у них виконавсько-технічних умінь голосоутворення на основі певних стереотипів співочої фонації, яка стає звичною. Відповідно до фізіологічного аспекту вивчення означених умінь, їхнє надбання забезпечується роботою голосового апарату вокалістів, тобто безпосередньо голосовими зв'язками та гортанню, які відповідають за вокальну фонацію, адже вокальний звук утворюється завдяки дії тиску повітря на пружні голосові складки, що призводить їх до коливання (відповідно до міоеластичної теорії фонації). Підтвердження цієї позиції простежується у праці В. Костюкової та В. Костюкова (2018), де доведено, що активізація м'язів забезпечує управління не тільки безпосередньо голосовими зв'язками, а й усією гортанню під час голосоутворення, роблячи її еластичною й гнучкою. На їх думку, це набувається у процесі виконання спеціальних вокальних вправ, що включають голосний звук «У», допомагаючи «вокальному посилу» звуку досягати «політності», а також відшукувати і фіксувати найкращу позицію гортані. Ними доведено, що саме таким чином здійснюється формування та розвиток комплексних виконавсько-технічних умінь плавного голосоведення вокалістами, що інтегрують уміння якісно відтворювати «подовжені голосні» на «видиху», посилаючи вокальний звук вперед до слухачів.

Отже, фахова робота гортані сприяє формуванню у вокалістів таких

важливих виконавсько-технічних умінь, як «вокальний посил» та «здатність» звуку під час польоту долати велику відстань тощо. Ці уміння є необхідними для прояву концертно-сценічного артистизму вокалістів, адже їх голос, незалежно від природної сили, має сягати останнього ряду в концертному залі. Натомість, «вокальний посил», політність звуку на велику відстань не можуть бути здійснені без опори на «стовп» дихання, який має знайти свій вихід. Для такого виходу міра й обсяг відкритості роту вокалістів повинні визначатись відстанню посилу звучання. Складність цього уміння полягає в тому, що рот необхідно відкривати рівномірно, тобто: м'язи щік і верхню губу доцільно рухати в напрямі посмішки, а нижню губу — по-трохи опускати (без «завалювання» нижньої щелепи аж до середини шиї). Таким чином відкриваються шляхи для утворення звуку вокалістами зі збереженням загального естетичного виразу їх обличчя, який так необхідний для перевтілення у художні образи китайських народних пісень під час концертно-сценічних виступів. Інколи у процесі прилюдної діяльності ними помилково відкривається рот тільки за допомогою відкидання нижньої щелепи донизу, а щоки та губи не піднімаються. Окремі зусилля вокалістів мають бути спрямовані на формування таких виконавсько-технічних умінь, які досягаються утворенням якісного звуку відкритим ротом зі збереженням естетично-виразного обличчя. Зокрема, такі уміння пов'язуються з виконанням певних «незручних» голосних («Е», «Є», «І»), теситурно складних елементів музичних творів тощо. Слід зазначити, що для формування таких виконавсько-технічних умінь вокалістам необхідно залучати не тільки гортань, а й органи дихання, тобто верхні і нижні дихальні шляхи, які надають їм змогу рівномірно розподіляти дихання у процесі відтворення звуку і забезпечувати повноцінне нижньореберне діафрагмальне співацьке дихання, а також уникати так званого «ключичного дихання» (Матвєєва, 2010; Гребенюк, 1994; Колодуб, 1995; Чжоу Ї, 2020).

Означені виконавсько-технічні уміння вокалістів вимагають використання у повному обсязі потенціалу легень та опори на діафрагму під

час звукоутворення, оскільки повноцінне вокальне дихання може відбуватись тільки в тому випадку, коли вокалісти опанують навички вдихання повітря у процесі співу з максимальним заповненням легеневого резервуару, тобто за умови нижньореберного діафрагмального дихання. При цьому процес вдихання й видихання повітря має відбуватися змішано як через ніс, так і через рот, що уможливлює максимальне заповнення легеневого резервуару, оскільки носове вдихання не в змозі забезпечити його повноту, а ротове — може призвести інколи ще й до неочікуваного кашлю під час звукоутворення. Саме таким чином повітря, долаючи шлях через гортань і трахею, повноцінно заповнює легені вокалістів. Процес видихання повітря вокалістами також є важливим і потребує формування спеціальних виконавсько-технічних умінь. Зокрема, кожен вокаліст інколи стикається з проблемою «нестачі дихання» під час інтерпретації музичного твору (в залежності від його темпу, тривалості безперервної музичної лінії чи фрази, її динаміки тощо). Звичайно, вирішення цих проблемних питань залежить від сформованості виконавсько-технічних умінь майстерно застосовувати нижньореберне діафрагмальне дихання. Натомість, навіть наявність таких умінь у вокалістів не в повному обсязі забезпечує вирішення проблеми нестачі дихання в процесі інтерпретації китайських народних пісень, адже для досягнення бажаного результату необхідно не одразу «віддавати» набране повітря, а вміло та рівномірно розподіляти його на весь запланований їх фрагмент. Саме від наявності виконавсько-технічних умінь рівномірно розподіляти дихання залежить подальше формування інших умінь вокалістів, зокрема умінь інтерпретації китайських народних пісень кантиленного характеру або пісень з цілеспрямованим музичним розвитком, де обов’язково необхідно застосовувати «широке дихання» тощо (Донець-Тессейр, 1967; Сюй На, 2022b; Jiali, 2022).

Фізіологічний аспект вивчення виконавсько-технічних умінь вокалістів надає змогу ретельно розглянути їх головні та грудні резонатори як важливі чинники збільшення сили звуку та збагачення його тембрального

забарвлення. З цього приводу на особливу увагу заслуговують наукові положення резонансної системи вокалістів, від якої залежить якість звучання їх голосу та перспективи розвитку у них професійної майстерності загалом. Зокрема, виділяється така функція резонаторів, яка «захищає» здоров'я вокалістів, охороняючи голос від перевантажень за умови надмірного застосування головних та грудних резонаторів при збільшенні сили звучання їх голосу. Саме поділ системи резонаторів на головну й грудну частини надає змогу залучати до процесу голосоутворення верхню щелепу, скули, перенісся, а також чоло і маківку голови, що є дотичними до головного резонування. Грудне резонування відбувається завдяки нижній щелепі, тобто грудній клітині вокалістів. Саме застосування головних резонаторів надає голосу вокалістів об'ємності й повноти звучання (Матвєєва, 2010; Гребенюк, 1994; Колодуб, 1995; Чжоу Ї, 2020). З цього приводу М. Донець-Тессейр зазначила: «… співак може робити міцною всю "вокальну маску", що може допомогти … тримати звук у фокусі на всьому діапазоні голосу» (1967, с. 121). Наявність таких виконавсько-технічних умінь у вокалістів створює умови для насичення звуку обертонами залученням грудних резонаторів, які, за висловом В. Костюкової і В. Костюкова, «… резонують у всьому тілі, від голови до п'ят» (2018, с. 157).

Звичайно, складність залучення головних та грудних резонаторів вокалістами полягає у варіативності їх застосування під час інтерпретації китайських народних пісень. Міра використання цих резонаторів залежить не тільки від їх характеру, а й від вибору доцільних тембрів, які максимально відображають сюжетність образів літературних текстів китайських народних пісень та їх мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням художньо-естетичних цінностей провінцій Китаю, народами яких було створено ці пісні. Якщо головні резонатори доцільно залучати завжди для утворення якісного вокального звуку, то інтерпретація драматичних китайських народних пісень потребує його тембральної густоти й насиченості, а це можливе тільки при застосуванні як головних, так і грудних резонаторів, що

свідчить про потребу в їх комплексному органічно поєднаному використанні (Сюй На, 2022b; Jiali, 2022).

Фізіологічний аспект вивчення звукоутворення вокалістів надає змогу також ретельно розглянути виконавсько-технічну рухливість їх голосу, тобто здатність до чіткої передачі слухачам/глядачам музичної інформації китайських народних пісень, викладеної різними штрихами у швидких темпах. Такі уміння базуються на майстерному застосуванні системи головних резонаторів, які в основному знаходяться у порожнинах перенісся. Виконавсько-технічна рухливість голосу вимагає від вокалістів здатності до чіткої артикуляції/вимови літературних текстів китайських народних пісень та точного інтонування їх мелодичних ліній у швидкому темпі, тобто прояву артикуляційно-дикційних умінь. Звичайно, у повільних темпах якісне утворення звуку не викликає складнощів, натомість, зі збільшенням темпу прискорюється швидкість роботи складників виконавського апарату, що значно ускладнює процес чіткої передачі музичної інформації слухачам/глядачам. Використання складників виконавського апарату вокалістами у процесі вокальної фонації завжди має бути усвідомленим і базуватися на знаннях їх доцільного функціонування, адже тільки за таких умов прояв виконавсько-технічної рухливості голосу буде успішним (Сюй На, 2022b; Jiali, 2022). Більше того, багаторазове безпомилкове застосування означених умінь поступово «виводить» їх з під контролю свідомості, тобто призводить до автоматизованого відтворення (Бєдакова, 2022).

Відповідно до досліджень Ю. Афанасьєва і О. Джури (2009) та ряду інших науковців, всі виконавсько-технічні уміння вокалістів доцільно розмежувати на два провідних види — органічний та механічний. Перший з них ґрунтується на управлінні диханням, направленні діяльності дихання у потрібні органи, введенні усіх окремих рухів у загальні основні вольові рухи дихання тощо, а другий — на детермінації мускульних скорочень. Підтвердження доцільності класифікації виконавсько-технічних умінь вокалістів саме на такі види простежується у підході Ф. Шаляпіна, де вони

поділяються на суто механічний вид, який передбачає включення елементів як взірців обов'язкової опори та рівномірного розподілу їх дихання у процесі сценічної інтерпретації вокальних творів, неодмінного залучення головних і грудних резонаторів тощо, та на органічний вид, завдяки якому розкривається образно-емоційний зміст музичних творів. За його переконаннями, саме другий вид виконавсько-технічних умінь вокалістів складає основу їх артистизму (Зданович, 1965).

Отже, на нашу думку, як вербальний, так і невербальний види артистизму вокалістів у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень детермінуються їх виконавсько-технічними уміннями, оскільки перший (вербальний) залежить від:

- «манери» звуковидобування;
- естетично-тембрального забарвлення звуку;
- логіки побудови музичної думки;
- реакції організму інтерпретаторів на уявні сценічні образи з урахуванням їх індивідуальної рефлексії тощо.

Невербальний (другий) вид артистизму вокалістів у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень також детермінується їх виконавсько-технічними уміннями, адже він залежить від:

- імпульсів їх підсвідомості, спрямованих на віднайдення проникливого стилю творчого діалогу зі слухачами/глядачами;
- виразності емоційно насичених мімічних і сценічних рухів, якими візуально підсилюється передача інформації слухачам/глядачам.

Слід зазначити, що концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень доцільно пов'язувати не тільки з означеними видами виконавсько-технічних умінь, а й з проявом їх вроджених та набутих творчих властивостей, спрямованих на:

- швидке віднайдення оптимальної міри емоційного збудження і його використання під час сценічної діяльності;
- мобілізацію внутрішніх ресурсів для перевтілення в уявний сценічний

образ з урахуванням психологізму їх задуму народами певних провінцій Китаю;

- відображення енергійно-емоційної насиченості мімічних і сценічних рухів зі збереженням відчуття внутрішньої свободи тощо.

Отже, вербальними та невербальними засобами комунікативного впливу вокалістів на слухачів/глядачів забезпечується досягнення «відчуття правди і віри» в «реальності» художніх образів китайських народних пісень. Прояв цих «засобів» здійснюється завдяки творчо-виконавським умінням вокалістів, дефініція яких у мистецтвознавстві все ще не є сталою. Натомість, існує два основних методологічних підходи до інтерпретації їх змісту. Відповідно до першого методологічного підходу (Василенко, 2003; Голубицька, 2019; Гребенюк, 1994, 2000), творчо-виконавські вміння вокалістів можна охарактеризувати як не вроджену, а набуту їх здатність швидко і легко знаходити прийоми вирішення творчих проблем, що виникають у процесі музично-виконавської діяльності. Оперуючи вихідними положеннями другого методологічного підходу до розуміння змісту поняття «творчо-виконавські вміння вокалістів», цей мистецтвознавчий феномен доцільно пов’язувати зі складною психічною структурою, в основі якої знаходиться інтелект, воля та емоції, котрі забезпечують свідоме й цілеспрямоване досягнення поставленої мети у змінних умовах концертно-сценічної діяльності (Кіквадзе, 1987; Матвєєва, 2010; Московчук, 2016; Frijda, 1986; Jiali, 2022).

Отже, наявність дуалізму поглядів на усвідомлення змісту поняття «творчо-виконавські вміння вокалістів» ускладнює розуміння специфіки їх впливу на прояв концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень. Натомість, вивчення ролі виконавсько-технічних умінь вокалістів у специфіці процесу їх перевтілення у новостворені в уяві художні образи китайських народних пісень, а також у відтворенні комунікативних та регулятивних сценічних рухів надає змогу визначити структуру цих умінь. Вона (структура) складається з трьох

компонентів — мотиваційно-вольового, операційно-процесуального та змістово-рефлексивного.

Перший компонент виконавсько-технічних умінь вокалістів (мотиваційно-вольовий) створює бажану внутрішню психічну напругу для подолання перешкод на шляху до мети завдяки:

- спонукальним мотивам до концертно-сценічного виконання китайських народних пісень;
- чіткому уявленню перебігу процесу концертно-сценічного виконання китайських народних пісень;
- мимовільним та довільним вольовим зусиллям, спрямованим на артистичне концертно-сценічне виконання китайських народних пісень.

Другий компонент виконавсько-технічних умінь вокалістів (операційно-процесуальний) забезпечує:

- комплексне (блочне) сприймання вокалістами конструктів художніх образів китайських народних пісень та їхню обробку;
- оновлення художніх образів китайських народних пісень у процесі їх концертно-сценічного виконання;
- якісну інтерпретацію китайських народних пісень у змінних умовах концертно-сценічних виступів з переконливим та «правдивим» донесенням їх оновлених художніх образів до слухачів/глядачів.

Змістово-рефлексивний компонент виконавсько-технічних умінь вокалістів спрямовує їх зусилля на уточнення відповідності оновлених художніх образів китайських народних пісень сюжетності їх літературних текстів та драматургічному розвиткові мелодико-інтонаційних ліній. Саме цей компонент забезпечує остаточне схвалення чи відхилення (для подальшої корекції у процесі репетиційних занять) як оновлених художніх образів китайських народних пісень, так і їх артистично-виконавської реалізації.

На нашу думку, за критерії оцінки виконавсько-технічних умінь вокалістів доцільно взяти:

- міру їх здатності до мотиваційно-вольової організації артистичного

процесу концертно-сценічного виконання китайських народних пісень;

- ступінь досконалості здійснення операційно-процесуальних алгоритмів перцептивних, інтелектуальних, мнемічних і фізичних дій, спрямованих на формування в уяві художніх образів китайських народних пісень та їх оновлення у процесі концертно-сценічних виступів;

- адекватність рефлексивної відповідності оновлених художніх образів китайських народних пісень сюжетності їх літературних текстів та драматургічному розвиткові мелодико-інтонаційних ліній.

Звичайно, провідну роль у розгляді проблемних питань концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень відіграють їх артистичні вміння. Натомість, слід зауважити, що, на жаль, у працях з мистецтвознавства недостатньо висвітлена інформація стосовно артистичних умінь вокалістів, їх змістового наповнення та класифікації. Разом з тим, опосередковано, при розгляді інших проблемних питань розвитку виконавської майстерності вокалістів, В. Антонюк (2007), І. Герсамія (1998), Н. Гребенюк (2000), С. Кіквадзе (1987), В. Прокоп'єв (2001), Ю. Юцевич (1998) та інші науковці вказують на існування таких умінь, як «артистичні». Незалежно від контексту, в якому «згадуються» артистичні вміння вокалістів, за нашими переконаннями, особливої уваги заслуговує інтерпретація їх змісту відповідно до вихідних положень психоаналітичного напряму науки, основоположником якого був З. Фрейд (2005). Згідно зі змістом цих положень, артистичні вміння вокалістів формуються на їх почуттях та емоціях, які виступають регулятором таких умінь. Оперуючи цією інформацією, В. Прокоп'єв (2001) розглядав артистичні уміння вокалістів з позицій:

- контакту з аудиторією, що сприяє висвітленню динамічної зміни їх емоційних реакцій завдяки витісненню «шкідливих» емоцій із власної свідомості у процесі концертно-сценічної діяльності;

- вивчення ролі емоцій у процесі саморегуляції естрадної поведінки вокалістів;

- гормональної оптимізації емоційних станів вокалістів у процесі концертно-сценічної діяльності.

Вихідні положення теорії психоаналізу З. Фрейда (2005) підтверджуються в працях В. Вотріної (2001), М. Донець-Тессейр (1967), Д. Євтушенка (1979), В. Прокоп'єва (2001) та інших визначних педагогів-вокалістів і митців концертно-сценічної діяльності. Зокрема, Ю. Юцевичем (1998) доведено, що з підвищенням емоційності збільшується енергія для запуску і регуляції звуку з боку центральної нервової системи. Д. Євтушенко (1979) наголошував на необхідності свідомого управління емоційною сферою. За його переконаннями, некеровані емоції — справжній «біч» для співаків. Про ефективність саме такого підходу до процесу концертно-сценічної діяльності вокалістів на сцені свідчить відомий вислів Ф. Шаляпіна: «На сцені два Шаляпіна, один діє, інший контролює» (Євтушенко, 1979, с. 32).

Хоча у мистецтвознавчих працях науковців відсутня інформація щодо визначення змісту поняття «артистичні вміння вокалістів», у них все ж зазначається, що виконавцям у процесі концертно-сценічної діяльності важливо навчитись майстерно і коректно виявляти власні почуття, знаходити такі форми вербального та невербального впливу на слухачів/глядачів, які б відповідали конкретній ситуації та були їм зрозумілими. Окрім цього, при розгляді різноманітності естетичних проявів артистизму вказується, що означений феномен є специфічною формою самовираження вокалістів у соціокультурному просторі, а в умовах їх концертно-сценічної діяльності він набуває статусу культурної цінності завдяки взаємообумовленості мовних, пластичних та візуальних засобів виразності. Підтвердження тези, що артистизм слід розглядати з позицій культурної цінності, простежується в працях Р. Бажанова (2003), Б. Захави (1978), В. Немировича-Данченко (1984), К. Станіславського (1951a, 1951b), М. Щепкіна (1953), D. Donnellan (2002) та інших театральних діячів.

Отже, екстраполюючи вихідні положення сучасного мистецтвознавства

та сценічний досвід провідних музикантів-виконавців, зокрема досвід вокалістів прилюдної інтерпретації китайських народних пісень, можна зазначити, що артистичні вміння вокалістів доцільно розмежувати на три види. До першого виду, на нашу думку, слід віднести такі їх уміння, які забезпечують фундаментальну основу формування та прояву двох інших видів артистичних умінь вокалістів. Таким першим видом артистичних умінь вокалістів вбачається їх здатність створювати в уяві художні образи китайських народних пісень завдяки:

- «проникненню» у психологізм їх задуму народами різних провінцій Китаю;
- полісуб'єктній діалогічній взаємодії з сюжетністю їх літературних текстів та палітрою звучання кожної мелодико-інтонаційної лінії з урахуванням динамічно-фразового розвитку;
- чуттєвій реакції емоційної сфери на сприйняту сюжетність їх літературних текстів та палітру звучання кожної мелодико-інтонаційної лінії з урахуванням динамічно-фразового розвитку;
- дотриманню принципів нелінійності сприймання сюжетності їх літературних текстів, що надає змогу формувати цілісні художні образи з відчуттям «причетності» до етносу певної провінції Китаю;
- наданню емоційного «забарвлення» сюжетності їх літературних текстів та мелодико-інтонаційних ліній, що сприяє усвідомленню духовних та художньо-естетичних цінностей з урахуванням національного менталітету та вікових традицій китайського народу;
- виразності/чіткості уявлення конструктів художніх образів для їх оцінювання, зіставлення, відбору та творчої трансформації за умови побудови бажаних художніх образів сукцесивними методами;
- домінуванню емоційної сфери при формуванні художніх образів симультанними методами.

До другого виду артистичних умінь вокалістів, на нашу думку, слід віднести їх здатність перевтілюватись у художні образи китайських народних

пісень. Перевтілення вокалістів у художні образи цих пісень складає інформаційну основу всіх видів їх концертно-сценічного артистизму (зовнішнього, внутрішнього, вербального та невербального). Таке перевтілення здійснюється завдяки миттєвому «входженню» в уявні нестатичні, а постійно творчо оновлювальні художні образи китайських народних пісень, які змінюються під впливом умов концертно-сценічної діяльності. Саме тому швидкість та адекватність перевтілення вокалістів в уявні художні образи цих пісень залежить від:

- досконалості перебігу їх психічних процесів — уваги, уяви, уявлення, пам'яті, мислення та емоцій;
- «глибини» проникнення у психологізм сюжетності їх літературних текстів та оптимальної емпатії по відношенню до мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням духовно-естетичних цінностей національного менталітету народів провінцій Китаю;
- синергійності дії мотиваційно-спонукальних, пізнавально-оцінювальних, презентативно-творчих та контрольно-коректуючих функцій художньої емпатії вокалістів, що створює особливий «ефект очікування» їх артистичного перевтілення в художні образи цих пісень і надає емоційного забарвлення уявною реакцією слухачів/глядачів на донесену до них інформацію.

До третього виду артистичних умінь вокалістів, на нашу думку, слід віднести їх здатність до своєчасного та майстерного застосування як вербальних, так і невербальних засобів у підсилені передачі необхідної інформації слухачам/глядачам. Означений вид артистичних умінь базується на максимальному адекватному прояві сценічного перевтілення в уявні художні образи китайських народних пісень безпосередньо у період їх реальної трансформації/реалізації в інформаційні потоки музично-виконавської діяльності, а також на відтворенні комунікативних, регулятивних, показових та сенсорно-моторних сценічних рухів. Таким чином простежується потреба в розмежуванні третього виду артистичних

умінь вокалістів на два підвиди — вербальний і невербальний.

Вербальний (від «*verbalis*» — мовний) підвид третього виду артистичних умінь вокалістів обумовлюється імпульсами їх підсвідомості, що надає змогу більш переконливо доносити необхідну інформацію до слухачів/глядачів. Означені концертно-сценічні артистичні уміння вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень пов'язуються з:

- з «технікою» звуковидобування;
- виразністю звучання голосу, його тембру;
- логікою побудови їх мелодико-ритмічних ліній;
- гнучкістю інтонаційно-фразового розвитку їх мелодико-ритмічних ліній;
- перевтіленням у статичні або оновлені їх художні образи безпосередньо у період реальної трансформації/реалізації цих образів в інформаційні потоки музично-виконавської діяльності.

Якщо вербальний канал вокалістів використовується, перш за все, для передачі музичної інформації слухачам/глядачам, то невербальний — для встановлення «творчого діалогу» з ними на основі прояву власного ставлення до художніх образів китайських народних пісень. Невербальні артистичні вміння вокалістів (другий підвид третього виду артистичних умінь вокалістів) проявляються в їх міміці та сценічних рухах. Фундаментальну основу прояву невербальних артистичних умінь вокалістів забезпечує їх здатність до комунікативного впливу на слухачів/глядачів у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень завдяки підпорядкуванню міміки та сценічних рухів їх статичним або оновленим художнім образам безпосередньо у період реальної трансформації/реалізації цих образів у інформаційні потоки музично-виконавської діяльності.

Обом підвидам третього виду артистичних умінь вокалістів (вербальному та невербальному) мають бути притаманні як загальні, так і специфічні властивості. Загальна їх властивість вбачається у досконалості перебігу психічних процесів, які мають забезпечити:

- спрямованість уваги вокалістів на внутрішні чи зовнішні об’єкти процесу концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- необхідну інтенсивність стійкості уваги вокалістів, її концентрації та розподілу на внутрішні чи зовнішні об’єкти процесу концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- масштабність обсягу уваги та необхідну швидкість її переключення на внутрішні чи зовнішні об’єкти процесу концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- досконалість «проникнення» в статичні або оновлені художні образи китайських народних пісень безпосередньо у період їх концертно-сценічної інтерпретації;

- чіткість творчого мислення вокалістів безпосередньо у період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- емоційну насиченість статичних або оновлених художніх образів китайських народних пісень безпосередньо у період реальної трансформації/реалізації цих образів в інформаційні потоки музично-виконавської діяльності;

- гнучкість емоційних реакцій на мінливість статичних властивостей художніх образів китайських народних пісень безпосередньо у період їх оновлення тощо.

Першому (вербальному) підвиду третього виду артистичних умінь вокалістів, окрім загальних властивостей, мають бути притаманні ще й специфічні, зокрема:

- висока майстерність інтерпретації китайських народних пісень (віртуозна техніка звуковидобування, темброва виразність звучання голосу, логіка побудови їх мелодико-ритмічних ліній, точність інтонування тощо);

- «інформаційна природа» перевтілення у статичні або оновлені художні образи китайських народних пісень;

- швидкість перевтілення в статичні або оновлені художні образи китайських народних пісень;

- адекватність перевтілення у статичні або оновлені художні образи китайських народних пісень;

- миттєвість переключення уваги на оновлені художні образи китайських народних пісень;

- збереження внутрішньої свободи при перевтіленні як у статичні, так і в оновлені художні образи китайських народних пісень тощо.

Другому (невербальному) підвиду третього виду артистичних умінь вокалістів, окрім загальних властивостей, також мають бути притаманні ще й специфічні, зокрема:

- відчуття власної гідності у процесі перевтілення як у статичні, так і в оновлені художні образи китайських народних пісень;

- проникливий стиль творчого діалогу зі слухачами/глядачами безпосередньо у період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- правдивість прояву емоційного стану безпосередньо у період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- витонченість самопрезентації магічної енергетики безпосередньо у період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- природна пластичність відтворення мімічних та сценічних рухів безпосередньо у період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- граційна вишуканість та емоційна «насиченість» мімічних та сценічних рухів безпосередньо у період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- збереження внутрішньої свободи у процесі відтворення мімічних та сценічних рухів безпосередньо у період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- прояв високого рівня культури безпосередньо у процесі підсилення передачі інформації слухам/глядачам виразними мімічними й сценічними рухами;

- відсутність прояву негативного впливу естрадного хвилювання на відтворення мімічних та сценічних рухів тощо.

Висновки до третього розділу

Узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно розгляду специфіки прояву концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень надало підстави зробити висновки.

1. Вербальний вид концертно-сценічного артистизму вокалістів, перш за все, залежить від їх здатності до миттєвого та вільного перевтілення в оновлені художні образи китайських народних пісень, «продиктовані» змінними умовами прилюдних виступів, а невербальний — від сценічних рухів вокалістів (постави корпусу з урахуванням його балансу по «вертикалі» й «діагоналі», міміки та рухів м’язів усього виконавського апарату).

2. Сценічні рухи вокалістів як інструментарій прояву їх артистизму в процесі прилюдної інтерпретації китайських народних пісень є віддзеркаленням «світу» уявних художніх образів цих пісень. Сценічні рухи вокалістів розмежовуються на комунікативні, регулятивні, показові та сенсорно-моторні.

3. Комунікативні сценічні рухи вокалістів у процесі прилюдної інтерпретації китайських народних пісень виконують функції відображення їх художніх образів та власного ставлення виконавців до слухачів/глядачів.

4. Регулятивні сценічні рухи вокалістів у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень виконують функції зовнішнього відображення власної впевненості в оригінальності їх інтерпретації, корекції психоемоційних станів, дихання, відвернення уваги від негативної дії стресорів тощо.

5. Показові сценічні рухи вокалістів у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень виконують функції візуального впливу на слухачів/глядачів, привертаючи їх увагу до сюжетності літературних текстів

та привабливості мелодико-інтонаційних ліній цих пісень, пластичності та граційної вишуканості складників концертного артистизму тощо.

6. Сенсорно-моторні сценічні рухи вокалістів у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень виконують функції відображення реакції їх організму на зміну ладо-тонального звучання музичного матеріалу, його емоційного насичення, тембрального забарвлення тощо.

7. Всі види сценічних рухів вокалістів у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень (комунікативні, регулятивні, показові та сенсорно-моторні) детермінуються природно-пластичними і граційно-вишуканими властивостями, внутрішньою свободою м'язів їх виконавського апарату, емоційною насиченістю, цілеспрямованістю та культурою, а також витонченістю самопрезентації магічної енергетики.

8. Удосконаленню технології прояву концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень сприяє виконання вправ, побудованих на:

- методології «дао», за вихідними положеннями якої можна досягти детермінації не тільки матерії, а й психічного і духовного «світу» вокалістів на принципах «природності», свободи помислів і дій та виключення з обсягу уваги власного «Я»;

- методології «конфуціанської концепції», дотримання якої надає змогу забезпечувати всі можливі типи концентрації та розподілу енергії «ці», адекватне відображення мімічними рухами обличчя переживання «світу» образів китайських народних пісень на основі «проникнення» в традиційну культуру як північних, так і південних провінцій Китаю;

- методології «цігун», вихідні положення якої спрямовані на координацію та оптимізацію дихально-виконавського апарату, когнітивних процесів (уваги, уяви, пам'яті, мислення), а також на досягнення необхідного творчого самопочуття;

- методології «тай цзі», дотримання вихідних положень якої надає змогу досягти гнучкості та пластичності м'язів всієї рухової системи

вокалістів у процесі концертно-сценічної діяльності.

9. Театралізація концертно-сценічного виконання китайських народних пісень завдяки психосемантичному та кінесичному підсиленню зовнішнього вигляду вокалістів національними костюмами певних провінцій Китаю підвищує їх артистичний вплив на слухачів/глядачів. В означеному контексті національні костюми «виступають» елементом художніх образів китайських народних пісень, завдяки якому досить легко досягається «взаємопорозуміння» між вокалістами і слухачами/глядачами у процесі їх діалогічної концертно-сценічної комунікації.

10. У результаті проведення діагностувально-пошукової роботи зі студентами-вокалістами Китайського університету Гонконгу (香港中文大學) та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського встановлено, що їх концертно-сценічний артистизм у процесі виконання китайських народних пісень покращується за умови:

- усвідомленого віднайдення зручної постави тіла на сцені перед їх виконанням;
- недопущення думок про поставу тіла на сцені під час їх безпосереднього виконання;
- виключення з обсягу уваги мімічних рухів на сцені під час безпосереднього виконання цих пісень;
- абсолютного підпорядкування рухів рук емоційній, а не інтелектуальній сфері, на сцені під час безпосереднього виконання цих пісень;
- мимовільного, а не довільного «перевтілення» у «світ» художніх образів цих пісень на сцені під час безпосереднього їх виконання;
- зміни/корекції заздалегідь сформованих в уяві художніх образів на основі відчуття «новизни» їх елементів, яка «народжується» на сцені під час безпосереднього виконання цих пісень.

11. Артистичні вміння вокалістів забезпечують прояв їх концертно-сценічного артистизму в процесі виконання китайських народних пісень.

Означений феномен доцільно розглядати як не успадковану, а набуту їх здатність спрямовувати творчі ресурси на швидке віднайдення прийомів вербального та невербального підсилення передачі необхідної інформації слухачам/глядачам.

12. Концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень, перш за все, залежить від:

- «манери» звукоутворення з урахуванням логіки побудови їх мелодико-ритмічних ліній у гнучкому інтонаційно-фразовому розвиткові;
- тембрального забарвлення звучання голосу;
- індивідуальної рефлексії вокалістів у процесі їх перевтілення в уявні художні образи китайських народних пісень;
- імпульсів підсвідомості вокалістів, спрямованих на віднайдення проникливого стилю творчого діалогу зі слухачами/глядачами;
- культури підсилення передачі інформації слухам/глядачам невимушеними, але емоційно насиченими і виразними мімічними, комунікативними та регулятивними сценічними рухами тощо.

13. Виконавсько-технічні уміння вокалістів забезпечують прояв їх здатності до:

- повноцінного нижньореберного діафрагмального вокального дихання без застосування так званого «ключичного дихання»;
- володіння рівномірним розподілом вокального дихання в залежності від темпу китайської народної пісні та від тривалості відносно самостійної безперервної музичної лінії чи фрази;
- варіативного застосування головних та грудних резонаторів з урахуванням не тільки характеру китайської народної пісні, а й вибору доцільного тембру, який максимально відображає її художній образ;
- якісного виконання теситурно складних елементів китайських народних пісень зі збереженням внутрішньої свободи у процесі відтворення мімічних рухів;
- чіткої артикуляційно-дикційної вимови літературних текстів

китайських народних пісень, спрямованої на донесення їх змісту до слухачів/глядачів;

- майстерного використання «широкого дихання» у відтворенні «подовжених голосних» та плавного голосоведення китайських народних пісень;

- віртуозної виконавсько-технічної рухливості голосу у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень тощо.

14. Артистичні вміння вокалістів у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень доцільно розмежувати на три види.

15. Перший вид артистичних умінь вокалістів спрямовується на забезпечення їх здатності створювати в уяві художні образи китайських народних пісень завдяки:

- «проникненню» у психологізм їх задуму народами різних провінцій Китаю;

- полісуб'єктній діалогічній взаємодії з сюжетністю їх літературних текстів та палітрою звучання кожної мелодико-інтонаційної лінії з урахуванням динамічно-фразового розвитку;

- чуттєвій реакції емоційної сфери на сприйняту сюжетність їх літературних текстів та палітру звучання кожної мелодико-інтонаційної лінії з урахуванням динамічно-фразового розвитку;

- дотриманню принципів нелінійності сприймання сюжетності їх літературних текстів, що надає змогу формувати цілісні художні образи з відчуттям «причетності» до етносу певної провінції Китаю;

- наданню емоційного «забарвлення» сюжетності їх літературних текстів та мелодико-інтонаційних ліній, що сприяє усвідомленню духовних та художньо-естетичних цінностей з урахуванням національного менталітету і вікових традицій китайського народу;

- виразності/чіткості уявлення конструктів художніх образів для їх оцінювання, зіставлення, відбору та творчої трансформації за умови побудови бажаних художніх образів сукцесивними методами;

- домінуванню емоційної сфери при формуванні художніх образів симультанними методами.

16. Реалізація першого виду артистичних умінь вокалістів забезпечує фундаментальну основу формування та прояву двох інших видів їх артистичних умінь.

17. Другий вид артистичних умінь вокалістів спрямовується на забезпечення їх здатності до перевтілення в художні образи китайських народних пісень. Перевтілення вокалістів у художні образи цих пісень складає інформаційну основу всіх видів їх концертно-сценічного артистизму (зовнішнього, внутрішнього, вербального та невербального).

18. Перевтілення вокалістів у художні образи китайських народних пісень здійснюється завдяки миттєвому «входженню» в уявні не статичні, а постійно творчо оновлювальні художні образи китайських народних пісень, які змінюються під впливом умов концертно-сценічної діяльності. Саме тому швидкість та адекватність перевтілення вокалістів в уявні художні образи цих пісень залежить від:

- досконалості перебігу їх психічних процесів — уваги, уяви, уявлення, пам’яті, мислення та емоцій;

- «глибини» проникнення у психологізм сюжетності їх літературних текстів та оптимальної емпатії по відношенню до мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням духовно-естетичних цінностей національного менталітету народів провінцій Китаю;

- синергійності дії мотиваційно-спонукальних, пізнавально-оцінювальних, презентативно-творчих та контрольно-коректуючих функцій художньої емпатії вокалістів, що створює особливий «ефект очікування» їх артистичного перевтілення в художні образи цих пісень і надає емоційного забарвлення уявною реакцією слухачів/глядачів на донесену до них інформацію.

19. Реалізація третього виду артистичних умінь вокалістів забезпечує їх здатність до своєчасного та майстерного застосування як вербальних, так і

невербальних засобів у підсиленні передачі необхідної інформації слухачам/глядачам.

20. Третій вид артистичних умінь вокалістів базується на максимально адекватному прояві сценічного перевтілення в уявні художні образи китайських народних пісень безпосередньо у період їх реальної трансформації/реалізації в інформаційні потоки музично-виконавської діяльності, а також на відтворенні комунікативних, регулятивних, показових та сенсорно-моторних сценічних рухів.

21. Третій вид артистичних умінь вокалістів розмежовується на два підвиди — вербальний і невербальний.

22. Вербальний підвид третього виду артистичних умінь вокалістів обумовлюється імпульсами їх підсвідомості, що надає змогу більш переконливо доносити необхідну інформацію до слухачів/глядачів. Означені концертно-сценічні артистичні уміння вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень пов’язуються з:

- «технікою» звуковидобування;
- виразністю звучання голосу, його тембру;
- логікою побудови їх мелодико-ритмічних ліній;
- гнучкістю інтонаційно-фразового розвитку їх мелодико-ритмічних ліній;
- перевтіленням у статичні або оновлені їх художні образи безпосередньо у період реальної трансформації/реалізації цих образів в інформаційні потоки музично-виконавської діяльності.

23. Вербальний канал вокалістів використовується, перш за все, для передачі музичної інформації слухачам/глядачам, а невербальний — для встановлення «творчого діалогу» з ними на основі прояву власного ставлення до художніх образів китайських народних пісень.

24. Невербальні артистичні вміння вокалістів проявляються в їх міміці та сценічних рухах.

25. Фундаментальну основу прояву невербальних артистичних умінь

вокалістів забезпечує їх здатність до комунікативного впливу на слухачів/глядачів у процесі концертно-сценічного виконання китайських народних пісень завдяки підпорядкуванню міміки та сценічних рухів статичним або оновленим їх художнім образам безпосередньо у період реальної трансформації/реалізації цих образів в інформаційні потоки музично-виконавської діяльності.

26. Обом підвидам третього виду артистичних умінь вокалістів (вербальному та невербальному) мають бути притаманні як загальні, так і специфічні властивості. Загальна їх властивість вбачається в досконалості перебігу психічних процесів, які мають забезпечити:

- спрямованість уваги вокалістів на внутрішні чи зовнішні об’єкти процесу концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;
- необхідну інтенсивність стійкості уваги вокалістів, її концентрації та розподілу на внутрішні чи зовнішні об’єкти процесу концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;
- масштабність обсягу уваги та необхідну швидкість її переключення на внутрішні чи зовнішні об’єкти процесу концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;
- досконалість «проникнення» у статичні або оновлені художні образи китайських народних пісень безпосередньо в період їх концертно-сценічної інтерпретації;
- чіткість творчого мислення вокалістів безпосередньо в період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;
- емоційну насиченість статичних або оновлених художніх образів китайських народних пісень безпосередньо в період реальної трансформації/реалізації цих образів в інформаційні потоки музично-виконавської діяльності;
- гнучкість емоційних реакцій на мінливість статичних властивостей художніх образів китайських народних пісень безпосередньо в період їх оновлення тощо.

27. Першому (вербальному) підвиду третього виду артистичних умінь вокалістів, окрім загальних властивостей, мають бути притаманні ще й специфічні, такі як:

- висока майстерність інтерпретації китайських народних пісень (віртуозна техніка звуковидобування, темброва виразність звучання голосу, логіка побудови їх мелодико-ритмічних ліній, точність інтонування тощо);
- «інформаційна природа» перевтілення у статичні або оновлені художні образи китайських народних пісень;
- швидкість перевтілення у статичні або оновлені художні образи китайських народних пісень;
- адекватність перевтілення у статичні або оновлені художні образи китайських народних пісень;
- миттєвість переключення уваги на оновлені художні образи китайських народних пісень;
- збереження внутрішньої свободи при перевтіленні як у статичні, так і в оновлені художні образи китайських народних пісень тощо.

28. Другому (невербальному) підвиду третього виду артистичних умінь вокалістів, окрім загальних властивостей, також мають бути притаманні ще й специфічні, такі як:

- відчуття власної гідності у процесі перевтілення як у статичні, так і в оновлені художні образи китайських народних пісень;
- проникливий стиль творчого діалогу зі слухачами/глядачами безпосередньо в період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;
- правдивість прояву емоційного стану безпосередньо в період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;
- витонченість самопрезентації магічної енергетики безпосередньо в період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;
- природна пластичність відтворення мімічних та сценічних рухів безпосередньо в період концертно-сценічної інтерпретації китайських

народних пісень;

- граційна вишуканість та емоційна «насиченість» мімічних та сценічних рухів безпосередньо в період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- збереження внутрішньої свободи у процесі відтворення мімічних та сценічних рухів безпосередньо в період концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень;

- прояв високого рівня культури безпосередньо в процесі підсилення передачі інформації слухам/глядачам виразними мімічними та сценічними рухами;

- відсутність прояву негативного впливу естрадного хвилювання на відтворення мімічних та сценічних рухів тощо.

Зміст основних положень третього розділу дисертації висвітлено у двох публікаціях автора, а саме:

- Артистичні уміння вокаліста в контексті творчої діяльності О. С. Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(49), 2020, сс. 205–219. DOI: 10.31318/2414-052x.4(49).2020.220882

- Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), 2022, сс. 47–60. DOI: 10.31318/2414-052X.1(54).2022.255423

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Узагальнення результатів проведеного дослідження концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень засвідчило досягнення поставленої мети і виконання завдань, а також надало підстави сформулювати висновки.

1. Концертно-сценічний артистизм вокалістів є мистецтвознавчим феноменом, адже саме ця галузь науки надає змогу використовувати інструментарій вивчення його сутності завдяки поглибленому розумінню характерних особливостей індивідуальної фізіології їх голосового апарату, що відображається в тембрально-естетичному забарвленні звуку, а також механізмів рефлексії вокалістів як у ході уявного проєктування художніх образів китайських народних пісень, так і в процесі перевтілення у них під час їх концертно-сценічної презентації. Усвідомлення індивідуальної манери звукоутворення з урахуванням логіки побудови мелодико-інтонаційних ліній китайських народних пісень, а також специфіки розвитку музично-виконавської культури вокалістів як компонента їх артистизму можливе тільки з позицій мистецтвознавства. Концертно-сценічний артистизм вокалістів — це складова їх виконавської майстерності, яка забезпечує додаткове підсилення передачі образно-емоційного змісту музичних творів слухачам/глядачам засобами комунікативного впливу на них. Означений феномен доцільно розглядати з позицій генетики та генезису, адже він розвивається на основі вроджених задатків вокалістів. Недосконалість розвитку концертно-сценічного артистизму вокалістів не тільки послаблює передачу необхідної інформації слухачам/глядачам, а й призводить до неадекватного сприйняття ними сюжетності літературних текстів китайських народних пісень і національного колориту їх мелодико-інтонаційних ліній, які ґрунтуються на духовно-світоглядній системі художньо-естетичних цінностей Китаю та на креативно-регулятивних елементах національної ментальності народів його провінцій.

2. Вивчення впливу вроджених задатків вокалістів на розвиток їх концертно-сценічного артистизму у процесі нескінченного вдосконалення виконавської майстерності (під час виконання вокальних вправ, репетиційних занять, підготовки програми до прилюдної презентації тощо) надає змогу розмежувати його на внутрішній і зовнішній, а вивчення форм впливу означеного феномену на слухацьку/глядацьку аудиторію — на вербальний і невербальний. Стрижневими детермінантами концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень виступає їх особистісна культура, емоційність, енергетичність, емпатія та рефлексія. Особистісна культура вокалістів, пронизуючи всі види їх концертно-сценічного артистизму (внутрішній і зовнішній, вербальний і невербальний), уособлює духовно-естетичні цінності народів провінцій Китаю як продукту національного менталітету з урахуванням вікових традицій. Емоційність концертно-сценічного артистизму вокалістів є результатом реакції власної чуттєвої сфери на сюжетність літературних текстів китайських народних пісень та колорит реального/уявного звучання їх мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням динамічно-фразового розвитку. Енергетичність вокалістів забезпечує «магічний» вплив їх концертно-сценічного артистизму на слухачів/глядачів у процесі виконання китайських народних пісень. «Магічний» вплив на них збільшується за умови підвищення емоційності вокалістів, хоча перевищення її оптимальної інтенсивності призводить до повного «відключення» свідомості вокалістів від контролю власної концертно-сценічної поведінки. Саме тому особливої актуальності при оцінюванні означеної детермінанти їх артистизму набуває категорія міри. Емпатія вокалістів прямо корелює з їх потребою до артистичної самореалізації, надаючи їм змогу залучати слухачів/глядачів до когнітивної «реконструкції» внутрішнього стану з урахуванням «світу образів» китайських народних пісень. Досконалий рівень розвитку емпатії вокалістів забезпечує не тільки поглиблене відчуття образного змісту китайських народних пісень, а і його гармонійне переживання за умови

позитивного ставлення до духовно-світоглядної системи художньо-естетичних цінностей як продукту національного менталітету конкретного народу з урахуванням його вікових традицій. Низький рівень емпатії у «Я-концепції» вокалістів може призвести як до спотвореного відчуття образів китайських народних пісень, так і до деструктивного прояву власного концертно-сценічного артистизму у процесі їх прилюдного виконання. Рефлексія вокалістів надає їм змогу спрямовувати як власні думки, так і думки слухачів/глядачів на свій внутрішній стан, а особливо на «світ образів» китайських народних пісень. Чим розвиненішою є комунікативна рефлексія вокалістів («Я» — очима слухачів/глядачів) і їх особистісна рефлексія («Я» — «Я»), тим більше вони схильні до децентрації у процесі виконання китайських народних пісень.

3. Художні образи китайських народних пісень — це сформоване в уяві вокалістів цілісне утворення, яке відображає не тільки логічно сприйняту сюжетність літературного тексту цих пісень та їх мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням динамічно-фразового розвитку, а й чуттєву реакцію на них, яка забезпечує емоційне «забарвлення» означеного феномену з відчуттям «причетності» до етносу певної провінції Китаю. Формування сукцесивного типу художніх образів китайських народних пісень в уяві вокалістів здійснюється при домінуванні інтелектуальної сфери, яка мінімізує вплив чуттєвого власного «Я» на усвідомлений відбір їх конструктів, тоді як формування симультанного типу — створює умови для максимального впливу власної чуттєвої сфери на вибір конструктів таких образів. Формування будь-якого типу художніх образів китайських народних пісень (сукцесивного чи симультанного) залежить від досконалості перебігу як психічних процесів вокалістів (уваги, уяви, пам’яті, мислення тощо), так їх емоційно-чуттєвої сфери. Сукцесивні та симультанні типи художніх образів китайських народних пісень мають наділятися цілісною характеристикою навіть за умови відсутності чіткості «презентованості» всіх своїх елементів. Уявлення вокалістами художніх образів китайських народних пісень

викликають реакцію їх чуттєвої сфери і, таким чином, створюються певні емоційні стани, яким підпорядковується артистизм митців концертно-сценічної діяльності.

4. Перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень виступає основою прояву всіх видів їх концертно-сценічного артистизму (внутрішнього, зовнішнього, вербального та невербального). Адекватність перевтілення вокалістів в уявні художні образи китайських народних пісень, перш за все, залежить від їх художньої емпатії. Художня емпатія вокалістів як особистісне інтегративне утворення надає їм змогу «проникнути» в глибину духовних та художньо-естетичних цінностей китайських народних пісень з урахуванням національного менталітету та вікових традицій різних провінцій «Піднебесної» завдяки осягненню і оцінюванню сюжетності їх літературних текстів та мелодико-інтонаційних ліній і, таким чином, забезпечує перевтілення митців концертно-сценічної діяльності у «світ» образів цих пісень. Художня емпатія вокалістів відображається в артистичній культурі їх діалогічної комунікації зі слухачами/глядачами у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень.

5. Співпереживання «світу» художніх образів китайських народних пісень з позицій суб’єктивного проникнення в глибину їх духовних та художньо-естетичних цінностей забезпечує прояв всіх видів концертно-сценічного артистизму вокалістів (внутрішнього, зовнішнього, вербального та невербального). Сценічні рухи вокалістів як інструментарій прояву їх артистизму розмежовуються на комунікативні, регулятивні, показові та сенсорно-моторні, де: перші виконують функції відображення художніх образів китайських народних пісень та презентації власного ставлення виконавців до слухачів/глядачів; другі — зовнішнього відображення власної впевненості в оригінальності їх інтерпретації, корекції психоемоційних станів, дихання, відвернення уваги від негативної дії стресорів тощо; треті — візуального впливу на слухачів/глядачів, привертаючи їх увагу до

сюжетності літературних текстів та привабливості мелодико-інтонаційних ліній цих пісень, пластичності й граційної вишуканості складників концертного артистизму; четверті — зовнішнього відображення реакції організму вокалістів на зміну ладо-тонального звучання музичного матеріалу, його емоційного насичення, тембрального забарвлення тощо. Всі сценічні рухи вокалістів у процесі прилюдного виконання китайських народних пісень (комунікативні, регулятивні, показові та сенсорно-моторні) детермінуються природно-пластичними і граційно-вишуканими властивостями, внутрішньою свободою м’язів їх виконавського апарату, емоційною насиченістю, цілеспрямованістю та культурою, а також витонченістю самопрезентації магічної енергетики. Концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі безпосереднього виконання китайських народних пісень покращується мимовільним, а не довільним «перевтіленням» у «світ» художніх образів, їх корекцією на основі відчуття «новизни», яка «породжується» сценічно-творчими умовами, виключенням з обсягу уваги думок про поставу тіла, про комунікативні, регулятивні, показові та сенсорно-моторні сценічні рухи. Удосконаленню технології прояву концертно-сценічного артистизму вокалістів у процесі інтерпретації китайських народних пісень сприяє виконання вправ, побудованих на методологіях «дао», «конфуціанської концепції», «цігун», «тай цзі» та інших, дотримання вихідних положень яких надає змогу не тільки досягти свободи помислів вокалістів на принципах «природності» дій та виключення з обсягу уваги власного «Я», а й забезпечувати всі можливі типи концентрації та розподілу енергії «ці»; адекватне відображення мімічними рухами обличчя переживання «світу» образів китайських народних пісень на основі «проникнення» в традиційну культуру як північних, так і південних провінцій Китаю; координація та оптимізація дихально-виконавського апарату й когнітивних процесів (уваги, уяви, пам’яті, мислення); досягнення гнучкості та пластичності м’язів всієї рухової системи, а також необхідного творчого самопочуття.

6. Основою прояву артистичних умінь вокалістів у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень виступають їх виконавсько-технічні уміння, які пов'язуються не з вродженою, а з набутою інтегрованою їх здатністю до вокальної фонації, що завдяки повторенням набуває ознак сталості, а процеси голосоутворення й голосоведення, відповідаючи характерним особливостям індивідуальної фізіології голосового апарату вокалістів, призводять до тембрально-естетичного забарвлення звуку, необхідного для успішного відображення колориту мелодико-інтонаційних ліній означених пісень. Артистичні вміння вокалістів у процесі концертно-сценічної інтерпретації китайських народних пісень доцільно розмежувати на три види, де перший спрямовується на забезпечення їх здатності до формування в уяві художніх образів китайських народних пісень, другий —до перевтілення у них, а третій — до своєчасного та майстерного застосування як вербальних, так і невербальних засобів у підсиленні передачі необхідної інформації слухачам/глядачам. Реалізація першого виду артистичних умінь вокалістів забезпечує фундаментальну основу формування та прояву двох інших видів їх артистичних умінь. Перевтілення вокалістів у художні образи китайських народних пісень (другий вид їх артистичних умінь) здійснюється завдяки миттєвому «входженню» в уявні як статичні, так і постійно творчо оновлювальні художні образи китайських народних пісень, які змінюються під впливом умов концертно-сценічної діяльності. Третій вид артистичних умінь вокалістів базується на максимально адекватному прояві сценічного перевтілення в уявні художні образи китайських народних пісень безпосередньо в період їх реальної трансформації/реалізації в інформаційні потоки музично-виконавської діяльності, а також на відтворенні комунікативних, регулятивних, показових та сенсорно-моторних сценічних рухів. Третій вид артистичних умінь вокалістів розмежовується на два підвиди — вербальний і невербальний, де перший пов'язується з «технікою» звуковидобування, тембральною виразністю звучання голосу, логікою та

гнучкістю побудови мелодико-інтонаційних ліній китайських народних пісень, а другий — зі встановленням «творчого діалогу» зі слухачами/глядачами на основі прояву власного ставлення до їх художніх образів, яке відображається мімічними та сценічними рухами. Обом підвидам третього виду артистичних умінь вокалістів (вербальному та невербальному) мають бути притаманні як загальні, так і специфічні властивості. Загальна їх властивість вбачається у досконалості перебігу психологічних процесів. Основними специфічними властивостями першого (вербального) підвиду третього виду артистичних умінь вокалістів є: висока майстерність інтерпретації китайських народних пісень (віртуозна техніка звуковидобування, темброва виразність звучання голосу, логіка побудови їх мелодико-ритмічних ліній, точність інтонування тощо); «інформаційна природа» перевтілення у статичні або творчо оновлювальні художні образи китайських народних пісень, які змінюються під впливом умов концертно-сценічної діяльності, а також збереження внутрішньої свободи та відчуття власної гідності в означеному процесі. Основними специфічними властивостями другого (невербального) підвиду третього виду артистичних умінь вокалістів, які мають безпосередньо «супроводжувати» їх концертно-сценічну інтерпретацію китайських народних пісень, є: високий рівень культури проникливого стилю творчого діалогу зі слухачами/глядачами; відповідність емоційних станів відображеному «світу» художніх образів; витонченість самопрезентації магічної енергетики; природна пластичність, граційна вишуканість та емоційна «насиченість» мімічних і сценічних рухів; відсутність прояву негативного впливу естрадного хвилювання на відтворення мімічних та сценічних рухів тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аболин, Л. М. (1987). *Психологические механизмы эмоциональной устойчивости человека.* Казань: Казанский унтверситет.

2. Абрамян, В. Ц. (1996). *Театральна педагогіка*. Київ: Лібра.

3. Алтухова, А. В. (2012). Сутність принципу міцності знань: сучасний аспект. *Педагогіка та психологія*, 42, 15–20.

4. Ананьев, Б. Г. (2002). *Человек как предмет познания*. Санкт-Петербург: Питер.

5. Андрейко, О. І. (2014). *Теорія та методика формування виконавської культури скрипаля у вищих мистецьких навчальних закладах*. (Дис. д-ра пед. наук). Київ.

6. Антонюк, В. Г. (2000). *Постановка голосу*. Київ: Українська ідея.

7. Артемов. В. Ю., & Серіков, В. В. (2016). Артистичні уміння як компонент педагогічної майстерності викладача вищого навчального закладу із специфічними умовами навчання. *Вища школа*, 410–418.

8. Афанасьєв, Ю. Л., & Джура, О. Ф. (2009). *Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського:* монографія. Київ: ДАККІМ.

9. Бажанова, Р. К. (2003). *Феномен артистизма*. (Автореф. дисс. канд. философ. наук). Казань.

10. Барахтян, М. М. (1993). *Формування у студентів професійних артистичних умінь як компонента педагогічної майстерності.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

11. Бахтин, М. М. (1998). *Театрология*. Москва: Лабиринт.

12. Безбородько, О. А. (2021). «Чому вони бояться?» (інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, 38–50. DOI: 10.31318/2522-4190.2021.131.243208

13. Бєдакова, С. В. (2022). *Вокально-хорове виконавство з методикою викладання (сольний спів) для дистанційного навчання та самостійної*

роботи: навчально-методичний посібник. Миколаїв: Видавництво Ірини Гудим.

14. Блонский, П. П. (1961). Воспитание сердца в школе. В *Избранные педагогические произведения* (с. 137–142). Москва: Педагогика.

15. Бодалев, А. А. (1983). *Личность и общение*. Москва: Педагогика.

16. Бочкарёв, Л. Л. (1989). *Психологические механизмы музыкального переживания*. (Дисс. д-ра психол. наук). Киев.

17. Бочкарёв, Л. П. (1997). *Психология музыкальной деятельности*. Москва: Институт психологии РАН.

18. Братерська-Дронь, М. (2005). Значення феноменів інтуїції і фантазії у творчому процесі. *Сучасне мистецтво*, 2, 31–36.

19. Бровко, М. М. (2008). *Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри*: монографія. Київ: Видавничий центр КНЛУ.

20. Будянський, Д. В. (2006). *Формування педагогічного артистизму майбутнього вчителя гуманітарних дисциплін.* (Дис. канд. пед. наук). Суми.

21. Булатова, О. С. (2001). *Педагогический артистизм*: учебное пособие. Москва: Академия.

22. Булгакова, О. Ю. (2019). *Психологічна готовність студентів до соціальної взаємодії*. (Дис. д-ра психол. наук). Одеса.

23. Бурназова, В. В. (2016). Розвиток артистизму і творчого потенціалу молодших школярів як домінанта професійної майстерності вчителя мистецьких дисциплін. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. *Педагогічні науки*, 2, 85–92.

24. Бутенко, Э. В. (2004). *Имитационная теория сценического перевоплощения*. Москва: Культурно-просветительский центр «Прикосновение».

25. Василенко, Л. М. (2003). *Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики.* (Дис. канд. пед. наук). Київ.

26. Великий тлумачний словник сучасної української мови. (2005).

В В. Т. Бусел (Уклад. і гол. ред.). Київ, Ірпінь: Перун

27. Веньцзун, Л. (2016). *Формування вокально-педагогічної майстерності майбутнього вчителя музики на основі традицій Китаю та України.* (Дис. канд. пед. наук). Київ.

28. Вильсон, Г. (2001). *Психология артистической деятельности: таланты и поклонники*. Перевод с английского. Москва: Кошто-центр.

29. Волкова, Ю. І. (2016). *Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики і хореографії.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

30. Вотріна, В. В. (2001). *Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр*. Київ.

31. Выготский, Л. С. (1968). Психология искусства. Москва: Искусство.

32. Выготский, Л. С. (1996). *Педагогическая психология*. Москва: Педагогика-Пресс.

33. Гавриленко, Л. М. (2010). *Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

34. Гайдамович, Т. (1991). Диалоги с Н. Н. Шаховой. *Музыкальное исполнительство и педагогика*, 75–88.

35. Гальперин, П. Я. (1976). *Введение в психологию*. Москва: Московский университет.

36. Гарипова, Г. А. (2002). *Формирование артистизма личности будущего учителя музыки.* (Дисс. канд. пед. наук). Казань.

37. Герсамия, И. Е. (1988). *Проблемы психологии творчества певца*. (Дисс. д-ра искусствоведения, психол. наук). Тбилиси.

38. Голубицька, Н. О. (2019). *Формування етнопедагогічної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі вокально-хорового навчання.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

39. Грабарь, И. Э. (1937). *Моя жизнь: Автомонография*. Москва–

Ленинград: Искусство.

40. Гребенюк, Н. Є. (1994). *Формування вокально-виконавських навичок та роль міжособистісного спілкування у класі сольного співу*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Харків.

41. Гребенюк, Н. Є. (2000). *Вокально-виконавська творчість*. (Дис. д-ра мистецтвознавства). Київ.

42. Гусарчук, Т. В. (2008). Вихователь хормейстерів. *Українська культура*, 2 (лютий), с. 36.

43. Давыдов, Н. А. (2006). *Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста).* Киев.

44. Довгань, Л. М. (2006). *Сценічний рух:* навчально-методичний посібник. Одеса: Апрель.

45. Додонов, Б. И. (1987). *В мире эмоций*. Киев: Политиздат Украины.

46. Донець-Тессейр, М. (1967). Опыт воспитания сопрано. *Вопросы вокальной педагогики*, 3, 120–133.

47. Євтушенко, Д. (1979). *Роздуми про голос*. Київ: Музична Україна.

48. Євтушенко, Д., & Михайлов-Сидоров, М. (1963). *Питання вокальної педагогіки (історія, теорія, практика).* Київ: Мистецтво.

49. Єлканов, С. Б. (2000). Основи професійного самовиховання майбутнього вчителя. В *Педагогічна творчість і майстерність*: хрестоматія (с. 7–13). Київ: ІЗМН.

50. Єргієв, І. Д. (2016). *Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття*. (Дис. д-ра мистецтвознавства). Одеса.

51. Єргієв, І. Д. (2020). Феномен авторсько-виконавської постнеокласичної творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор–артист»). *Вісник НАКККіМ*, I, 25–30. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2020.196557

52. Жань, Ц. (2020). Педагогічний артистизм як елемент творчих можливостей майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Вісник*

Національного університету "Чернігівський колегіум" імені Т. Г. Шевченка, 8(164), 267–271.

53. Жуйцін, Л. (2019). *Методика розвитку музично-естетичного смаку підлітків у процесі співацького навчання.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

54. Журавльова, Л. П. (2007). *Психологія емпатії*. Житомир: Видавництвово ЖДУ ім. І.Франка.

55. Зайцева, А. В. (2018). *Методична система формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики.* (Автореф. дис. д-ра пед. наук). Київ.

56. Занюк, С. С. (2002). *Психологія мотивації*: навчальний посібник. Київ: Либідь.

57. Засік, М. М. (2013). Формування артистизму у студентів на заняттях з основного музичного інструменту. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Педагогіка і психологія*, 39, 376–378

58. Захава, Б. Е. (1973). *Мастерство актёра и режисера*. Москва: Просвещение.

59. Зданович, А. П. (1965). *Некоторые вопросы вокальной методики*. Москва: Музыка.

60. Зливков, В. (2015). Ідентичність та автентичність особистості в контексті цивілізаційних викликів сучасності. В *Особистість у розвитку: психологічна теорія і практика: монографія*. Кн. 1 (с. 165–186). Київ – Суми.

61. Знаменская, Е. В. (1959). *Культура речи в пении*. (Автореф. дисс. канд. искусствоведения). Киев.

62. Зязюн, І. (2009). Універсальність та інтегративність культури в освітньому просторі інформаційного суспільства. *Ставропігійські філософські студії*, 230–244.

63. Іванніков, Т. П. (2016). Гітарне мистецтво в аспекті феноменології творчості: досвід конституювання. *Міжнародний вісник: Культурологія.*

Філологія. Музикознавство, 2, 146–154.

64. Іванніков, Т. П., & Філатова, Т. В. (2019). Гітарна творчість Агустіна Барріоса у контексті розвитку парагвайської музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 124, 86–102. DOI: 10.31318/2522-4190.2019.124.165413

65. Їфу, Ч. (2019). *Формування художньо-образного сприйняття у майбутніх учителів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки.* (Дис. канд. пед. наук). Київ.

66. Качмарчик, В. П. (2009). *Німецьке флейтове мистецтво XVIII-XIX ст*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.

67. Качмарчик, В. П. (2021). Мангеймський «рай для музикантів» у часи правління Карла Теодора. *Аспекти історичного музикознавства*, 25, 7–31. DOI: 10.34064/khnum2-25.01

68. Кеннон, В. (1927). *Физиология эмоций (телесные изменение при боли, голоде, страхе и ярости).* Пер. с англ. Дорфмана, Кратинова; под ред. Б. М. Завацкого. Ленинград: Прибой.

69. Киквадзе, С. С. (1987). *Вокальное исполнительство как творческий процесс.* (Автореф. дисс. канд. искусствоведения). Тбилиси.

70. Колесса, М. (1973). *Основи техніки диригування*. 2-ге вид. Київ: Музична Україна.

71. Колодуб, І. (1995). *Питання теорії вокального мистецтва: посібник*. Харків: Промінь.

72. Комаров, В. А. (2010). *Артистизм как феномен музыкального искусства*. (Дисс. канд. искусствоведения). Оренбург.

73. Костюкова, В. Д., & Костюков, В. М. (2018). Основні завдання співацького навчання майбутніх учителів музичного мистецтва. В *Сучасна мистецька освіта: матеріали II науково-практичних читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського*, Київ, 15–16 березня (с. 155–159). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.

74. Котова, Л. М. (2000). *Емоційна стійкість як засіб формування*

інструментально-виконаської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів. (Дис. канд. пед. наук). Мелітополь.

75. Кравченко, С. А. (1990). *Психологические особенности развития экологического мышления у студентов*. (Дисс. канд. психол. наук). Киев.

76. Кристи, Г. В. (1978). *Воспитание актёра школы Станиславского: учебное пособие.* Москва: Искусство.

77. Лащенко, А. П. (1989). *Хоровая культура: аспекты изучения и развития:* монография. Киев: Музыкальная Украина.

78. Лёзер, Ф. (1979). *Тренировка памяти*. Пер. с нем. К. М. Шоломия, под ред. Н. К. Корсаковой. Москва: Мир.

79. *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників* (1989). За ред. проф. В. Ревуцького. Балтимор-Торонто: «Смолоскип» ім. В. Симоненка.

80. Лімін, В. (2011). *Формування вокальної культури майбутнього вчителя музики на основі традицій Китаю та України*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

81. Люш, Д. (1988). *Развитие и сохранение певческого голоса*. Киев: Музыкальная Украина.

82. Мадишева, Т. П. (1994). *Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики)*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київ.

83. Маньлі, Х. (2017). *Методика підготовки керівника вокального ансамблю в системі вищої музично-педагогічної освіти України та Китаю*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

84. Маруфенко, О. В. (2006). *Формування вокально-слухових навичок майбутнього вчителя музики.* (Дис. канд. пед. наук). Суми.

85. Матвєєва, О. В. (2010). *Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики*. (Дис. канд. пед. наук). Бердянськ.

86. Матюх, Т. М. (2015). Емпатійні витоки створення та сприйняття

художнього образу. *Гуманітарний часопис: Збірник наукових праць*, 1, 74–81.

87. Менабени, А. Г. (1987). *Методика обучения сольному пению*: учебное пособие. Москва: Просвещение.

88. Мид, Дж. (2006). Интернализированные другие и самость. В *Американская социологическая мысль* (с. 222–229). Москва: Международный институт бизнеса и управления.

89. Могильний, А. (2002). *Культура і особистість*. Київ: Вища школа.

90. Москаленко, В. Г. (1994a). *Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации*. (Дисс. д-ра искусствоведения). Киев.

91. Москаленко, В. Г. (1994b). *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа).* Киев: Государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

92. Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття “музичне мислення”. *Українське музикознавство*, 28, 48–53.

93. Московчук, Л. М. (2016). *Методика формування артистичних умінь у молодших школярів на уроках музичного мистецтва.* (Дис. канд. пед. наук). Київ.

94. Мяоні, Л. (2019). *Формування вокально-мовленнєвої культури майбутніх учителів музики у процесі фахової підготовки.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

95. Назайкинский, Е. В. (1972). *О психологии музыкального восприятия*. Москва: Музыка.

96. Немирович-Данченко, В. И. (1984). *О творчестве актера. Хрестоматия: учебное пособие.* Москва: Искусство, 1984.

97. Норман, Д. (1985). *Память и научение*. Пер. с англ. Н. Ю. Алексеенко, ред. П. В. Симонов. Москва: Мир.

98. Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ: Освіта України.

99. Пенфей, С. (2018). *Формування вмінь семіотичної інтерпретації творів мистецтва в процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики.*

(Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

100. Переухенко, Г. І. (2008). Психологічні особливості розвитку педагогічного артистизму. *Актуальні проблеми психології*, 7(24), 216–221.

101. Петрова, Е. П. (1966). *О динамике звука певческого голоса.* (Автореф. дисс. канд. искусствоведения). Киев.

102. Полибина, И. В. (1996). *Вербальные описания как форма объективации музыкального произведения*. (Дисс. канд. искусствоведения). Киев.

103. Прокопьев, В. Н. (2001). *Как стать певцом и сделать карьеру.* Кн. 2. Санкт-Петербург: Издательство “Русская графика”.

104. Рейковский, Я. (1979). *Экспериментальная психология эмоций*. Пер.
с польск., вступ. ст. В. Н. Вилюнаса. Москва: Прогресс.

105. Рибалка, В. В. (2009). *Аксіологічні основи психологічної культури особистості:* навчально-методичний посібник. Чернівці: Технодрук.

106. Роджерс, К. (2002). Эмпатия. В *Психология мотивации и эмоций: хрестоматия* (с. 428–430). Москва: Издательство Московского психолого-социального института.

107. Рожок, В. І. (1998). Магічна сила перевтілення. *Музика*, 2, 21–24.

108. Романова, Е. В. (2013). *Разнообразие эстетических проявлений артистизма.* (Автореф. дисс. канд. философ. наук). Москва.

109. Романюк, І., & Зінченко, В. (2022). Українська народна псальма як репрезентант національної картини світу. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 22–28. DOI: 10.32782/facs-2022-6-3

110. Ростовський, О. Я. (1997). *Педагогіка музичного сприймання*: навчально-методичний посібник. Київ: ІЗМН.

111. Рубинштейн, С. Л. (1989). *Основы общей психологии: в 2 томах.* Т. 2. Москва: Педагогика.

112. Саврук, С. М. (2010). *Театральність як творчий принцип музично-виконавського мистецтва (на прикладі фортепіанного*

виконавства). (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Львів.

113. Савчин, М. В., & Василенко, Л. П. (2005). *Вікова психологія*: навчальний посібник. Київ: Академвидав.

114. Сарджвеладзе, Н. И. (1978). О балансе проекции и интроекции в процессе эм-патического взаимодействия. В *Бессознательное: природа, функции, методы исследования* (т. 3, с. 485–489). Тбилиси: Мецниереба.

115. Сергєєва, І. І. (2011). Артистизм як елемент педагогічної майстерності. *Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти*, 28(32), 124–133.

116. Сергєєва, І. І. (2014). Артистизм як важлива професійна якість сучасного вчителя. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*, 38, 128–135.

117. Сирятська, Т. О. (2008). *Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста.* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Харків.

118. Сиюнь, Л. (2016). *Методика самоорганізації підлітків у процесі фортепіанного навчання*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

119. Слободиська, О. А., & Савчук, З. С. (2016). Аналіз сприйняття студентами іміджу викладача. *Актуальні проблеми педагогіки, психології та професійної освіти*, 1, 28–32.

120. Сокол, О. В. (2001). Звукоінтонаційні картини всесвіту у поезіях Т. Шевченка і М. Некрасова (досвід порівняльного структурно-семантичного аналізу). *Музичне мистецтво і культура*, 2, 5–14.

121. Соколов, Ф. (1970). О музыкальной памяти музыкантов-исполнителей. *Музыкальное исполнительство*, 6, 144–161.

122. Спірін, Л. Ф. (2000). Формування професійно-педагогічних умінь учителя-вихователя. В *Педагогічна творчість і майстерність: хрестоматія* (с. 107–111). Київ: ІЗМН.

123. Станиславский, К. С. (1951а). *Работа актера над собой*. Москва: Искусство.

124. Станиславский, К. С. (1951b). *Собраний сочинений: в 9 томах. Т. 5. Кн. 1. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи.* Москва: Искусство.

125. Стейнер, К. (1970). *Психология игры*. Москва: Знание.

126. Столяренко, Л. Д. (2000). *Основы психологии*. 3-е изд. Ростов-на-Дону: Феникс.

127. Сюй, На. (2020). Артистичні уміння вокаліста в контексті творчої діяльності О. С. Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(49), 205–219.

128. Сюй, На. (2022a). Концертно-сценічний артистизм вокаліста як мистецтвознавчий феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), 154–168.

129. Сюй, На. (2022b). Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), 47–60.

130. Сянбо, Ц. (2016). *Формування художньо-творчого потенціалу бакалаврів музичного мистецтва*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.

131. Танюк, Л. (2003). *Слово. Театр. Життя. Вибране в 3-х томах*. Т. 2: Театр. Київ: Альтерпрес.

132. Танюк, Л. (2004). *Лінія життя: (зі щоденників): у 2 томах.* Т. 1: 1964—1970. Харків: Фоліо.

133. Ткачева, О. О. (2014). *Формування у майбутніх учителів артистичних умінь як компонента педагогічної майстерності.* (Дис. канд. пед. наук). Київ.

134. Тяньці, В. (2017). *Методика підготовки майбутніх учителів музики до формування основ співацької культури учнів початкової школи.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

135. Фрейд, З. (2005). *Введение в психоанализ*: лекции. Пер. с нем. Г. В. Барышниковой, ред. Е. Е. Соколова и Т. В. Родионова. Санкт-

Петербург: Азбука-классика.

136. Хань, І. (2016). *Методичні засади етнохудожньої підготовки майбутніх учителів музики з урахуванням регіональних культурних традицій*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.

137. Ханьцзє, Х. (2019). *Формування готовності майбутніх учителів музики до сценічного партнерства засобами ансамблевого виконавства.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

138. Хижняк, З. (1972). Г. С. Сковорода і Київська академія. У *Педагогічні погляди Г.С. Сковороди* (с. 170—184). Київ.

139. Хохліна, О. (2019). Індивідуальний стиль активності та його становлення як умова успішного функціонування суб'єкта. В *Індивідуальність у психологічних вимірах спільнот та професій в умовах мережевого суспільства: колективна монографія* (с.43–55). Київ: ТОВ «Альфа-ПІК».

140. Хункай, Ц. (2017). *Методика формування здатності майбутніх учителів музики до керування хором*. (Дис. канд. пед. наук). Одеса.

141. Цагарелли, Ю. А. (1989). *Психология музыкально-исполнительской деятельности.* (Дисс. д-ра психол. наук). Казань.

142. Цземін, Т. (2016). *Методика вокальної підготовки майбутніх учителів музики на консолідаційних засадах*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

143. Цзінцзін, Ч. (2016). *Методика формування мистецької рефлексії майбутнього вчителя музики в процесі вокального навчання*. (Дис. канд. пед. наук). Київ.

144. Цзінчен, Б. (2018). *Методика формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до саморозвитку в процесі вокально-хорового навчання*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

145. Цзунхуа, Ч. (1999). *Дао тайцзи-цуаня. Путь к омоложению*. Перевод с английского. Киев: София.

146. Цзюнь, Я. (2019). *Формування інформаційної культури*

майбутнього вчителя музики у процесі фахової підготовки. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

147. Цзялі, Я. (2022). Готовність студентів-вокалістів до сценічної діяльності у контексті теорії психологічного стресу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 – Теорія та методика мистецької освіти*, 28, 130–137.

148. Цзяньїн, Ч. (2019). *Методика формування комунікативних умінь студентів України і Китаю в процесі вокальноансамблевої діяльності*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

149. Цзяцзюнь, С. (2019). *Методика формування слухацької культури підлітків засобами мультимедійних технологій на уроках музики в загальноосвітній школі*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

150. Ціжуй, У. (2018). Художня емпатія: сутність і структура. *Теорія і методика мистецької освіти*, 1, 73–78.

151. Ціжуй, У. (2022). *Формування художньої емпатії майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фортепіанного навчання*. (Дис. д-ра філософії). Київ.

152. Чванова, А. Н. (2005). *Формирование артистизма у музыкантов-исполнителей.* (Автореф. дисс. канд. пед. наук). Самара.

153. Чень, В. (2016). Формування вокально-виконавського артистизму студентів магістратури у музично-педагогічних ВНЗ. *Наука і освіта*, 6, 65–70.

154. Чжоу, Ї. (2020). Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. *Аспекти історичного музикознавства,* XXI, 137–149.

155. Чяпас, В. Й. (1987). *Детерминация индивидуальных различий основных свойств внимания*. (Дисс. канд. психол. наук). Вильнюс.

156. Шамахян, М. Е. (1988). *Музыкальный образ, его исполнительская интерпретация и восприятие.* (Автореф. дисс. канд. искусствоведения). Москва.

157. Шарун, Ю. Ф. (2013). Формування інтелектуальних умінь

майбутніх фахівців (за науковими працями другої половини XX століття). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, 5(264), ч. II, 110–115.

158. Шумський, І. (2018). Інтуїція, художня (підсвідома) пам'ять як основа експресивної виразності у мистецтві портрета (на прикладі гротескних рисунків та шаржів). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 38, 18–25.

159. Шуть, Т. О. (2020). Сучасний підхід до формування педагогічного артистизму здобувачів освіти в умовах хорового класу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 78, 248–252.

160. Щепкін, М. С. (1953). *Записки. Листування*. Київ: Мистецтво.

161. Элькис, Г. Я. (1986). *О пластическом тренаже актера*. Киев.

162. Юдин, С. П. (1962). *Формирование голоса певца*. Москва: Музгиз.

163. Юдов, М., Юдова-Романова, К., & Полюк, Н. (2018). Значення емоційного слуху й емпатії в мистецтві актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво,* 2, 125–136.

164. Юнг. К. (2012). *Архетипи і колективне несвідоме*. Львів: Астролябія.

165. Юник, Д. Г. (2009). *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*: монографія. Київ: ДАКККіМ.

166. Юник, Д. Г., & Юник, Т. І. (2017). Інноваційна технологія розвитку мнемічних умінь студентів-піаністів у процесі роботи над музичними творами. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Педагогічні науки,* 2, 315–323.

167. Юник, І. Д. (2016). *Формування фахових когнітивних умінь перекладачів у процесі професійної підготовки.* (Дис. канд. пед. наук). Київ.

168. Юник, І. Д. (2022). *Бренд науково-педагогічного працівника вишу*: монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома.

169. Юник, Т. І. (1996). *Вдосконалення методики запам'ятовування*

музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів. (Дис. канд. пед. наук). Київ.

170. Юнь, Д. (2016). *Формування музичної культури молодших школярів у процесі фортепіанного навчання в мистецьких позашкільних закладах освіти.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.

171. Юцевич, Ю. Є. (1998). *Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу:* навчально-методичний посібник. Київ.

172. Юшманов, В. И. (1986). *О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории (на материале исследования профессоров Ленинградской консерватории Е. Г. Ольховского, И. И. Плешакова и В. М. Луканина).* (Автореф. дисс. канд. искусствоведения). Ленинград.

173. Adler, A. (1927). *Understanding human nature*. Garden City, NY: Garden City Publishing Company.

174. Bezborodko, O. (2022). Chinese National Piano Style in "Two Poem Classics of the Tang Dynasty" by Xu Zhenmin. *Studia UBB Musica*. *Cluj-Napoca*, LXVII, special issue 2, 21–32. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.02

175. Bruner, J. S. (1957). *Going beyond the information given*. New York: Norton.

176. Buck, R. (1991). *Motivation, emotion and cognition: a developmental-interactionist view.* Ed. by Strongman K. T. P. 134–151.Chichester: Wiley.

177. Burnazova, V., Yunyk, D., Yunyk, T., Yunyk, I., & Kotova, L. (2019). Complex abilities of communicators and specificity of their formation. *Journal of History culture and art research*, 8(2), 136–145. DOI: 10.7596/taksad.v8i2.2072

178. Burns, R. B. (1982). *Self-concept development and education*. London: Holt, Rinehart and Winston.

179. Cook, G. H. (2015). *Theatre and aural attention: stretching ourselves*. Gloucestershire: University of Gloucestershire publishing house.

180. Dael, N., Mortillaro, M., & Scherer, K. R. (2012). Emotion expression

in body action and posture. *Emotion*, 12, 1085–1101. DOI: 10.1037/a0025737

181. Damasio, A., & Carvalho, G. B. (2013). The nature of feelings: evolutionary and neurobiological origins. *Nature Reviews Neuroscience*, 14, 143–152. DOI: 10.1038/nrn3403

182. DeGrazia, D. (2005). Enhancement technologies and human identity. *Journal of Medicine and Philosophy*, 30(3), 261–283.

183. Donnellan, D. (2002). *The actor and the target*. St. Paul, MN: Theatre Communications Group.

184. Eichenbaum, H. (2008). *Learning and memory*. New York, London: W. W. Norton Company.

185. Ericson, E. (1960). *The problem of ego identity*. Glencoe: The Free Press.

186. Erikson, E. H. (1980). *Identity and the life cycle: a reissue*. New York: Norton.

187. Ficton, T. W., & Hillyard, S. A. (1974). Human auditory evoked potential. 11 effects of attention. *Clinical neurophysiology*, 36, 191–199.

188. Frijda, N. H. (1986). *The emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

189. Guilford, J. P. (1968). *Intelligence, creativity and their educational implications*. Diego: R. R. Knapp.

190. Ioannidou, F., & Konstantikaki, V. (2008). Empathy and emotional intelligence: what is it really about? *International journal of caring sciences*, 1(3), 118–123.

191. Jiali, Y. (2022). Prospective directions for improving the process of forming the readiness of vocalist students to the stage activity. *Paradigm of knowledge,* 3(53), pp.81–103.

192. Jordan-Szymanska, A. (1990). Psychologiczne mechanizmy oceniania wykonan muzycznych. V: *Wybrane zaradnienia z psychologii muzuki*. Pod red. M. Manturzewskiej i H. Kotarskiej. P. 117–187.Warszawa: Scolne i Pedagogiczne.

193. Kachmarchyk, V., & Kachmarchyk, N. (2021). J. G. Tromlitz's

articulatory phonetics in flute sound formation. *STUDIA UBB MUSICA*, LXVI, 2, 225–238. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.2.15

194. Kluwe, R., Lüer, G., & Rösler, F. (2003). *Principles of learning and memory*. Basel: Birkhäuser Verlag.

195. Mattice, S. (2013). Artistry as methodology: aesthetic experience and chinese philosophy. *Philosophy Compass*, 8(3), 199–209.

196. Preston, S., & Waal, F. (2002). Empathy: its ultimate and proximate bases. *Behavioral and Brain Sciences*, 25, 1–72.

197. Shapovalova L., Nikolaievska Y., Mykhailova N., Romaniuk I., & Khutorska A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theatre university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11(2), special issue XX, 141–146.

198. Shapovalova, L., Nikolaievska, Y., Mykhailova, N., Romaniuk, I., & Khutorska. A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theatre university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. 11(2), special issue XX, 141–146.

199. Szostak, M. (2022). Artistry, management, and creativity: links and common denominators. *Discourses on Culture*, 17, 101–131. DOI: 10.36145/DoC2022.05

200. *The psychology of learning and motivation. Cognition in education* (2011). J. Mestre, B. Ross (eds.). San Diego, CA, US: Elsevier Academic Press.

201. Tsotsos, J. K. (2011). *A computational perspective on visual attention.* Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.

202. Yunyk, D., Yunyk, I., Yunyk, T., Burnazova, V., & Kotova, L. (2018). Memory of subjects of communication: The structural and functional components. *Journal of History Culture and Art Research*, 7(3), 469–479.

203. Zharkova, V., Ivannikov, T., Filatova, T., Zharkov, O., & Antonova, O. (2022). Choral music by Samuel Barber: genre and style aspects. *STUDIA UBB MUSICA*, LXVII, special issue 1, 63–77. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss1.05

ДОДАТКИ

Додаток А.1.

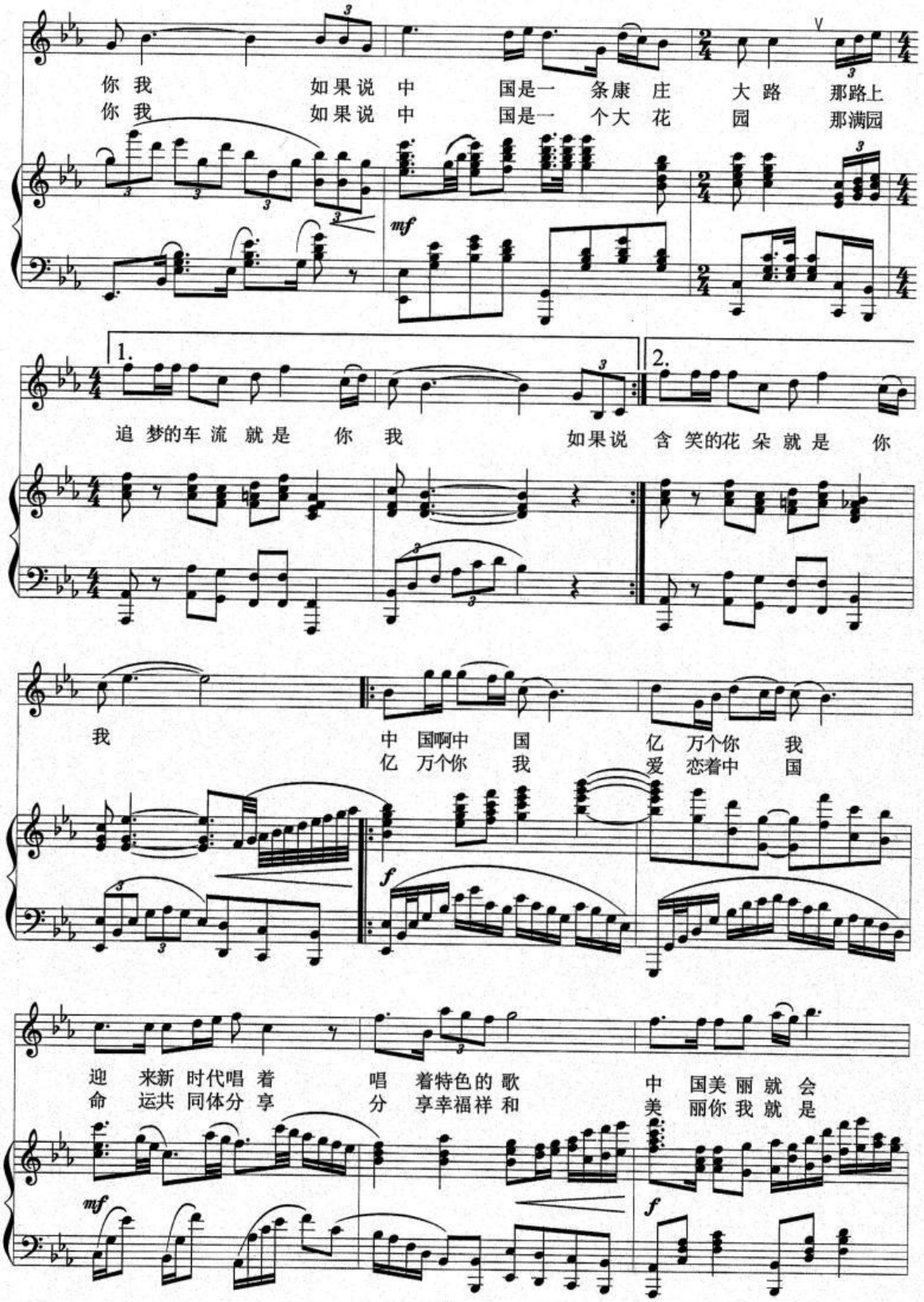
美丽中国
Красивий Китай

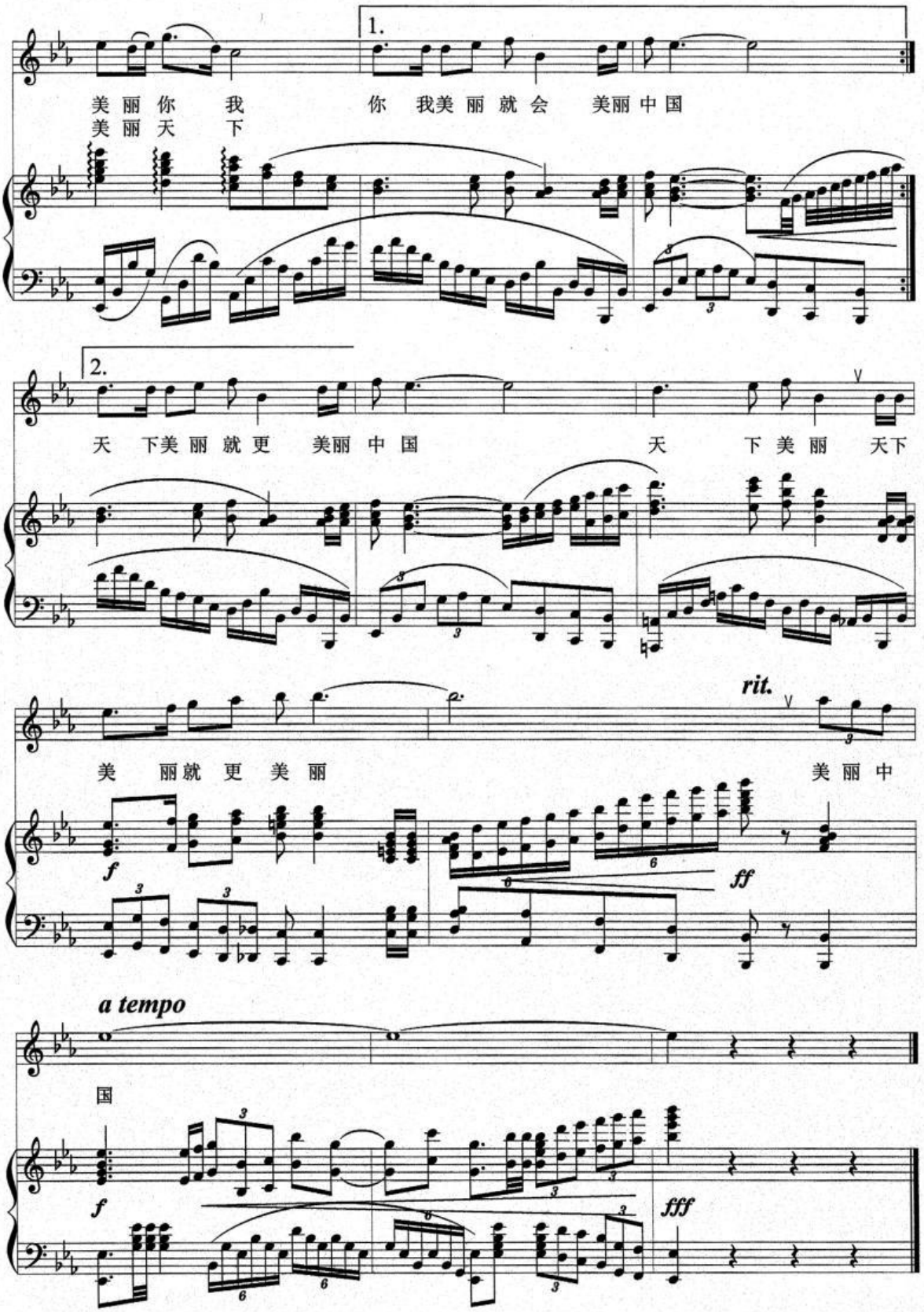
中国民歌
Китайська народна пісня

Andantino, Con anima

如果说

中 国 是一条历 史 长 河 那河里 涌 来的浪 波 就是
中 国 是一片大 森 林 那林海 碧 绿的壮 阔 就是


你 我 如果说 中 国是一 条康 庄 大 路 那路上
你 我 如果说 中 国是一 个大 花 园 那满园
mf
1.
追 梦的车 流 就是 你 我
2.
如果说 含 笑的花 朵 就 是 你
我
中 国啊中 国 亿 万个你 我
亿 万个你 我 爱 恋着中 国
f
迎 来新 时代唱 着 唱 着特色的 歌 中 国美 丽 就 会
命 运共 同体分 享 分 享幸福祥 和 美 丽你 我 就 是
mf
f


1.
美丽你 我 你 我美丽就会 美丽中国
美丽天 下
2.
天 下美丽就更 美丽中国 天 下美丽 天下
rit.
美 丽就更美丽 美丽中
f
ff
a tempo
国
f
fff

Додаток А.2.

美丽中国
Красивий Китай

如果说中国是一条历史长河那河里涌来的浪波就是你我
Якщо Китай — це довга річка історії, то хвилі в річці — це ти і я.

如果说中国是一条康庄大路那路上追梦的车流就是你我
Якщо Китай — це широка дорога, то рух по дорозі, яка має мрії, — це ти і я.

如果说中国是一片大森林那林海碧绿的壮阔就是你我

Якщо Китай — це великий ліс, то зелений ліс, як море, — це ти і я.

如果说中国是一个大花园那满园追梦的车流就是你我
Якщо Китай — це великий сад, то рух по саду, який переслідує мрії, — це ти і я.

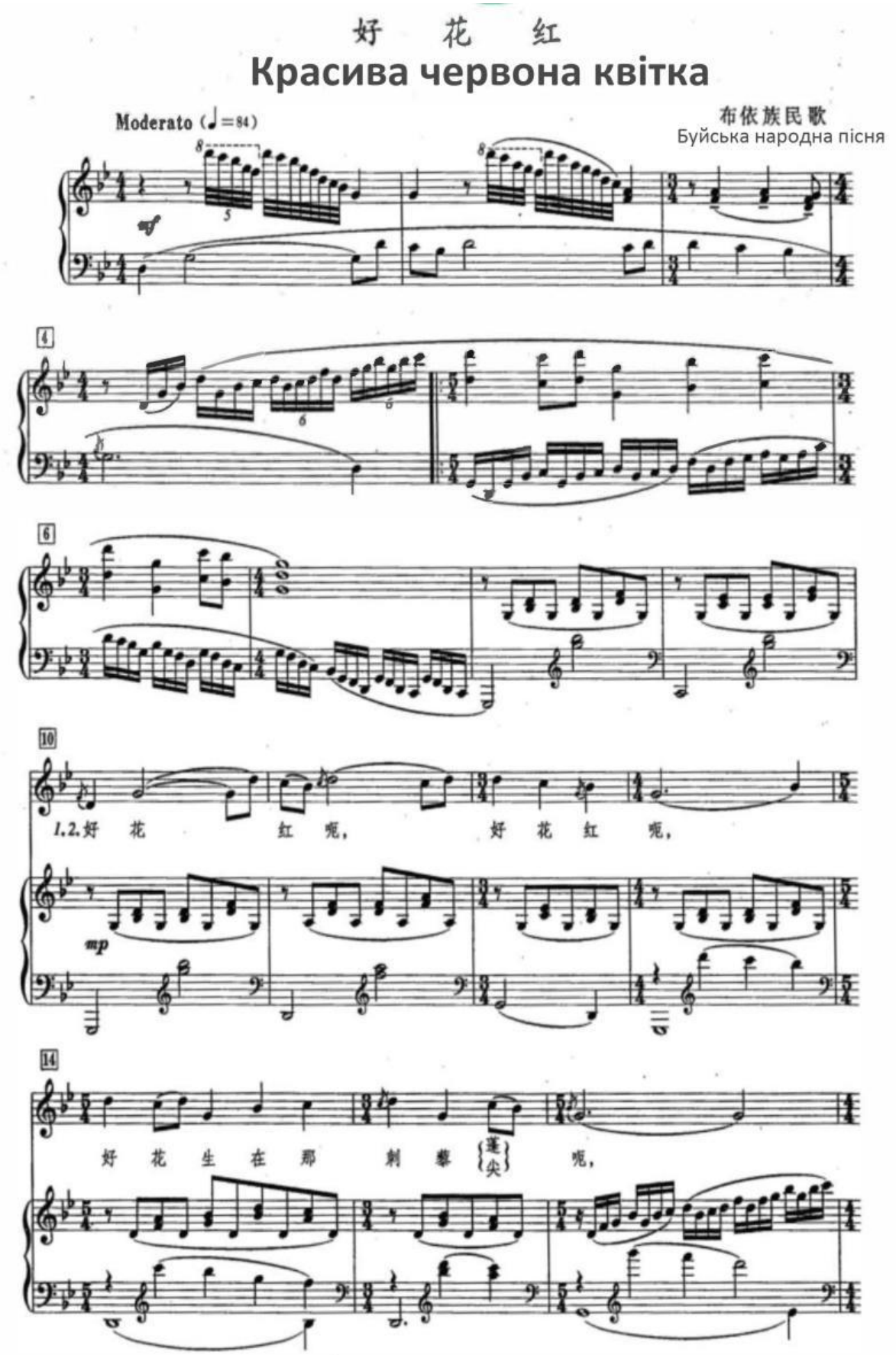
中国啊中国亿万个你我迎来新时代唱着唱着特色的歌中国美丽就会美丽你我你我美丽就会美丽中国

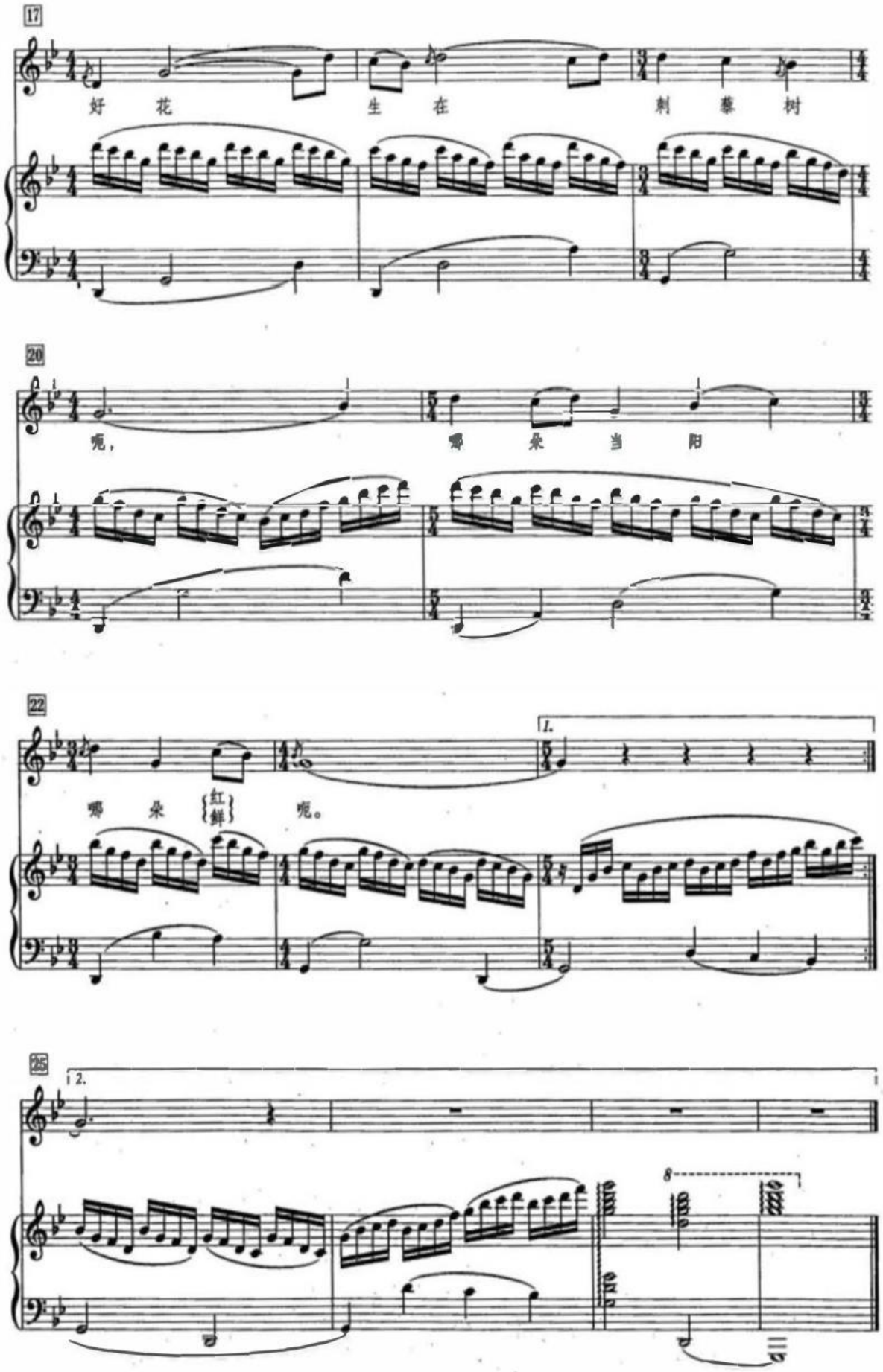
Китай, ах, Китай, ми із сотнями мільйонів із Вас відкриваємо нову еру. Ми співаємо та співаємо характерну пісню, Китай прекрасний, тож прекрасний і ти; ти і я прекрасні, Китай прекрасний.

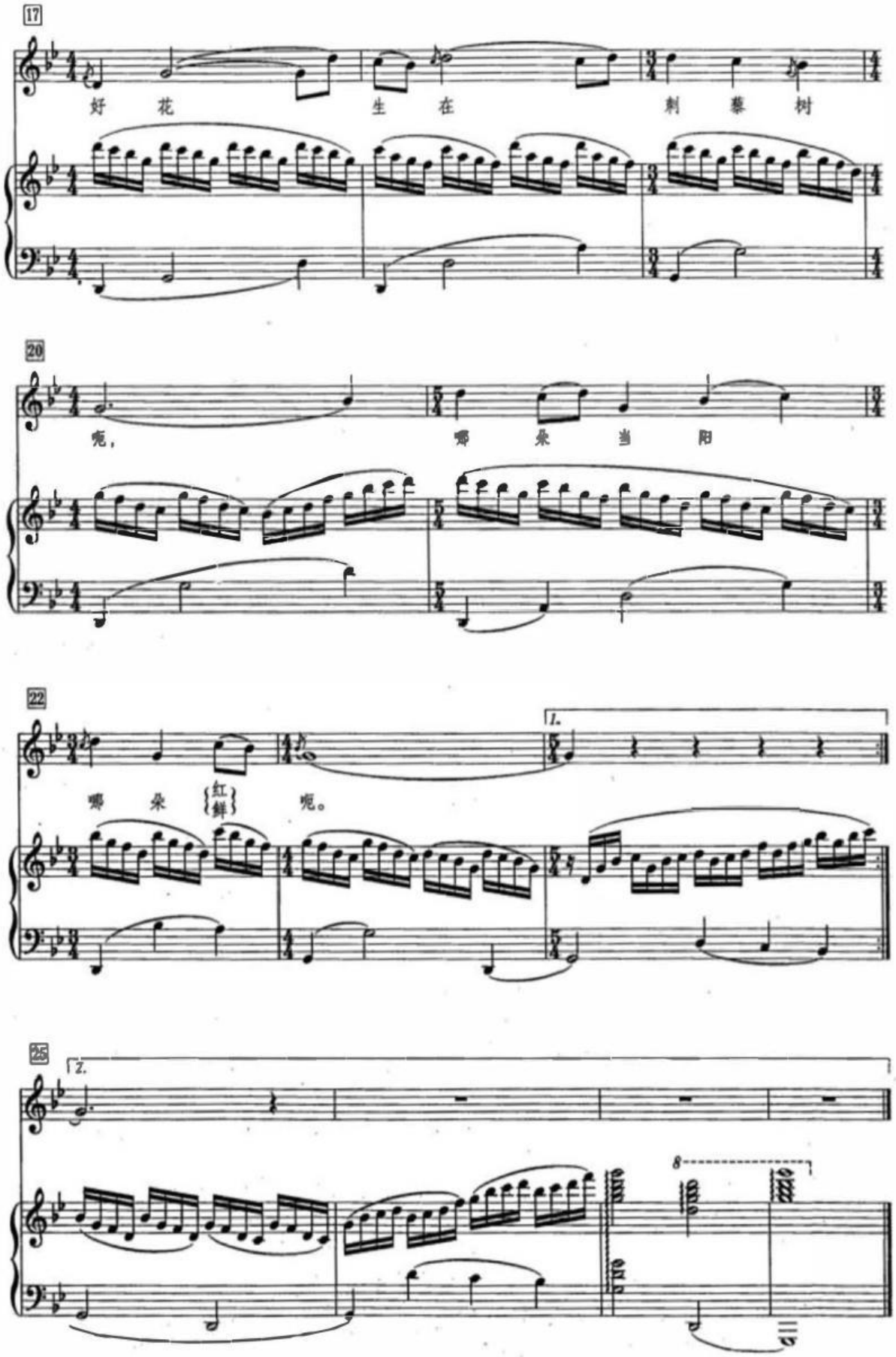
亿万个你我爱恋着中国命运共同体
Сотні мільйонів із Вас і я закохані в китайську спільноту зі спільним майбутнім.

分享分享幸福祥和美丽你我就是美丽天下天下美丽就更美丽中国
Ми разом поділяємо щастя, мир і красу, ми з тобою прекрасні, світ прекрасний, світ прекрасний, а Китай ще прекрасніший.

Додаток Б.1.


好 花 红
Красива червона квітка
Moderato (♩=84)
布依族民歌
Буйська народна пісня
mf
1.2.好 花 红 呢， 好 花 红 呢，
mp
好 花 生 在 那 刺 蓬 呢，
蓬尖


17
好 花 生 在 刺 蔷 薇
20
呢， 哪 朵 当 阳
22
哪 朵 {红 鲜} 呢。
1.
25
2.
8


17
好 花 生 在 刺 蔷 树
20
呢， 哪 朵 当 阳
22
哪 朵 红鲜 呢。
1.
25
2.
8

Додаток Б.2.

好花红

Красива червона квітка

好花红来，好花红哎

Красива червона квітка, овва, красива червона квітка, овва.

好花生在刺梨蓬哎，好花生在刺梨树哎，

Красива червона квітка знаходиться на дереві опунція, овва, красива червона квітка знаходиться на дереві опунція, овва.

哪朵向阳哪朵红。艳山红哎。

Яка із них сонячна, а яка червона? Яньшаньхун*, овва.

隔河望见，艳山红哎

Побачимося за річкою. Яньшаньхун, овва.

七十二朵做一蓬哎，想着哪朵墒哪朵哎.

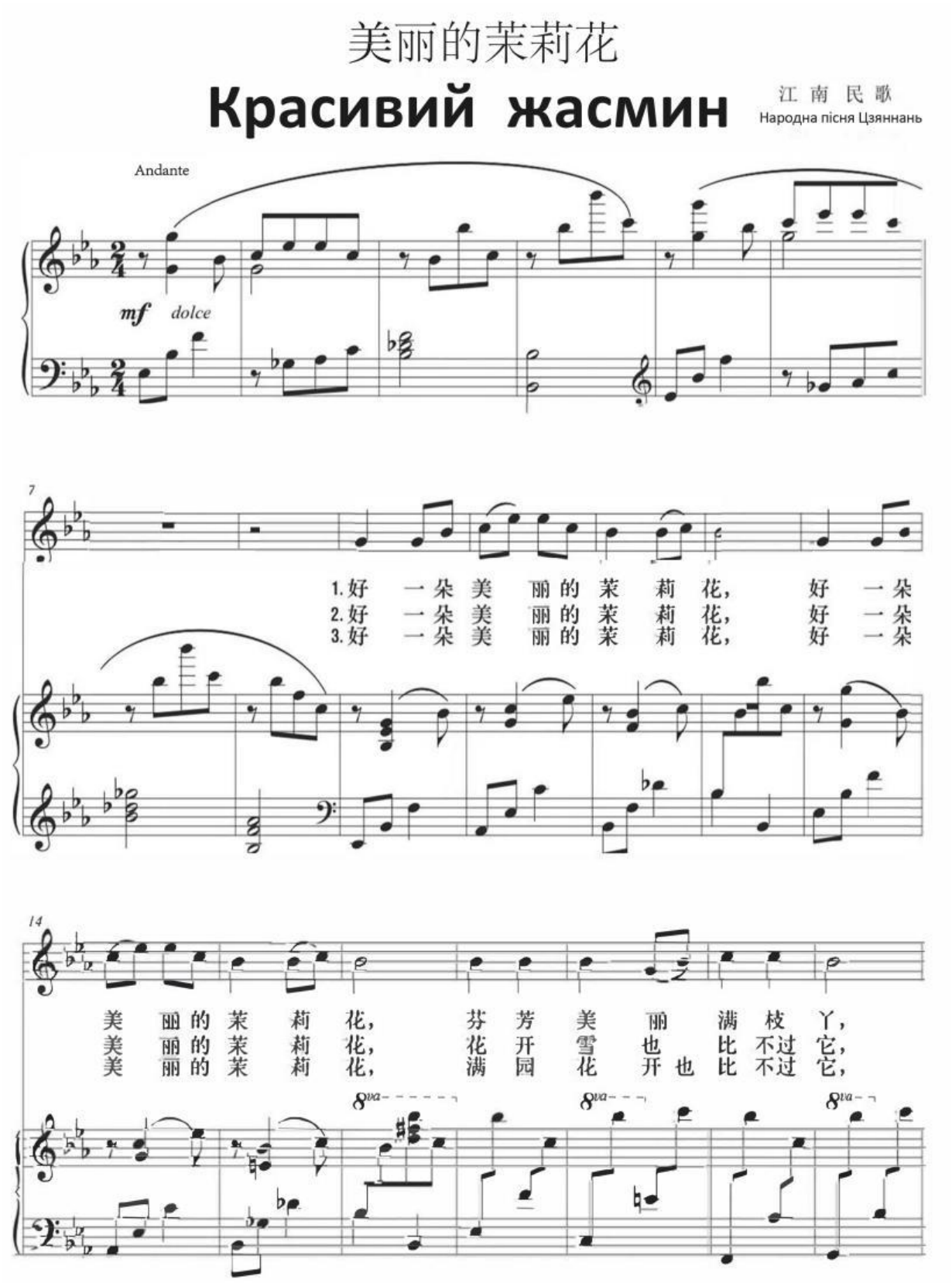
Це все та червона квітка. Яньшаньхун, овва.

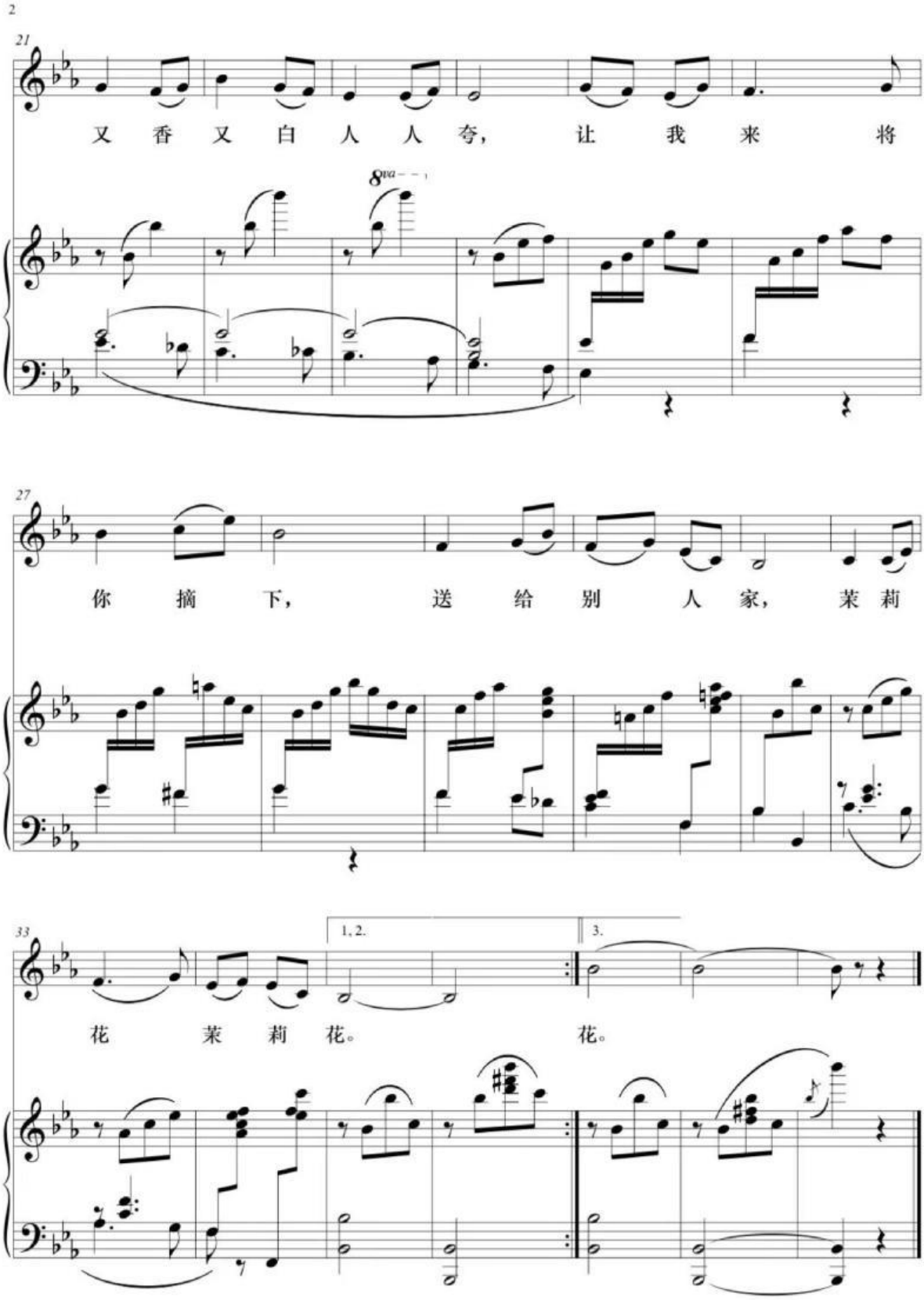
都是那个哪朵红哎。艳山红哎。

Яка червона квітка, овва. Яньшаньхун, овва.

** Яньшаньхун — село селища Янцзяо району Улун міста центрального підпорядкування Чунцін (Південно-Західний Китай)*

Додаток В.1.


美丽的茉莉花
Красивий жасмин
江南民歌
Народна пісня Цзяннань
Andante
mf dolce
1.好 一朵美丽的茉莉花， 好 一朵
2.好 一朵美丽的茉莉花， 好 一朵
3.好 一朵美丽的茉莉花， 好 一朵
美丽的茉莉花， 芬芳美丽满枝丫，
美丽的茉莉花， 花开雪也比不过它，
美丽的茉莉花， 满园花开也比不过它，


2
21
又 香 又 白 人 人 夸， 让 我 来 将
8va
27
你 摘 下， 送 给 别 人 家， 茉 莉
33
1, 2.
3.
花 茉 莉 花。 花。

Додаток В.2.

美丽的茉莉花

Красивий жасмин

好一朵美丽的茉莉花

Яка гарна квітка жасмину,

好一朵美丽的茉莉花

Яка гарна квітка жасмину.

芬芳美丽满枝桠

Ароматні та красиві гілки,

又香又白人人夸

Ароматний та білий колір — люди його хвалять.

让我来将你摘下

Дозвольте мені назбирати квіток,

送给别人家

Щоб віддати в чужий будинок.

茉莉花呀茉莉花

Жасмин, ай, жасмин,

茉莉花呀茉莉花

Жасмин, ай, жасмин.

Додаток Д.1.

1. Чи усвідомлено Ви займаєте певну поставу тіла на сцені перед виконанням вокальних творів?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

2. Чи думаєте Ви про поставу тіла на сцені під час виконання вокальних творів?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

3. Чи думаєте Ви про мімічні рухи на сцені під час виконання вокальних творів?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

4. Чи думаєте Ви про рухи рук на сцені під час виконання вокальних творів?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

5. Чи відчуваєте Ви дискомфорт на сцені під час «перевтілення» в художні образи вокальних творів?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

6. Чи змінюється у вас під час концертно-сценічного виконання вокальних творів заздалегідь сформований в уяві їх художній образ?

Варіанти відповіді: “Так”; “Ні”.

(Дата) (Підпис)

Додаток Д.2.

1. 在表演声乐作品之前，您在舞台上是否有意识地采取某种身体姿势

回答选项：“是”；“不”。

2. 您考虑过表演声乐作品时舞台上的身体姿势吗？

回答选项：“是”；“不”。

3. 您在表演声乐作品时会考虑舞台上的面部动作吗？回答选项：“是”；“不”。

4. 您在表演声乐作品时会考虑舞台上的手部动作吗？

回答选项：“是”；“不”。

5. 声乐作品“转生”成艺术形象的过程中，您在舞台上是否感到不适？

回答选项：“是”；“不”。

6. 您在想象中预先形成的艺术形象，在声乐作品的音乐会和舞台表演中是否会发生变化？

回答选项：“是”；“不”。

（日期）　　（签字）