



ВОСПИТАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ НА ОСНОВЕ СИСТЕМЫ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО

УДК 377, 378

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-3107-93-100>

М. В. Лаврик

Российский государственный социальный университет, г. Москва, Российская Федерация

e-mail: olavrik2@gmail.com

Аннотация: Система К. С. Станиславского обладает универсальными педагогическими и художественно-эстетическими принципами, позволяющими воспитать выразительность артиста-исполнителя практически в любой области творческой деятельности – ораторском, актерском, музыкальном, хореографическом, театральном и иных видах искусства, а ее внедрение в процесс подготовки музыкантов-исполнителей представляется не только перспективным, но и весьма актуальным в контексте идеи совершенствования профессионального образования в области музыкально-исполнительского искусства. Принципам данной системы и специфике ее применения в процессе подготовки музыкантов-исполнителей и посвящена статья.

Ключевые слова: система Станиславского, выразительность исполнения, музыкальное искусство, игра на инструментах, методика развития актерского мастерства.

Для цитирования: Лаврик М.В. Воспитание художественной выразительности на основе системы К.С. Станиславского // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. №3 (107). С. 93-100. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-3107-93-100>

EDUCATION OF ARTISTIC EXPRESSIVENESS BASED ON THE SYSTEM OF K.S. STANISLAVSKY

Mikhail V. Lavrik

Russian State Social University, Moscow, Russian Federation
e-mail: olavrik2@gmail.com

Abstract: The system of K.S. Stanislavsky has universal pedagogical and artistic and aesthetic principles that allow to educate the expressiveness of the artist-performer in almost any field of creative activity – oratory, acting, musical, choreographic, theatrical and other types of art, and its introduction into the process of training musicians-performers seems not only promising, but also very relevant in the context of the idea of improving professional education in the field of music and performing arts. The article is devoted to the principles of this system and the specifics of its application in the process of training musicians-performers.

ЛАВРИК МИХАИЛ ВЛАДИМИРОВИЧ – почетный работник сферы образования РФ, аспирант, Российской государственный социальный университет, г. Москва, 123060, Российская Федерация

LAVRIK MIKHAIL VLADIMIROVICH – Honorary Worker of Education of the Russian Federation; postgraduate student, Russian State Social University, Moscow 123060, Russian Federation

© Лаврик М.В., 2022



Keywords: Stanislavsky system, expressiveness of performance, musical art, playing instruments, technique of development of acting skills.

For citation: Lavrik M.V. Education of artistic expressiveness on the basis of the system of K.S. Stanislavsky. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 3 (107), pp. 93-100. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-3107-93-100>

Любой вид искусства предполагает взаимодействие двух значимых сообществ: одно создаёт информационно-эмоциональную сферу, другое – её анализирует, воспринимает, формируя в своём сознании эмоциональный отклик. Воздействие данных сообществ друг на друга очень велико, но первичный импульс эмоционального состояния создаёт сценическое сообщество.

Каждый артист, ансамбль, оркестр стремится создать эмоциональный импульс, а затем развить и удержать это состояние на протяжении всего произведения и концерта в целом [2]. Способами и волевыми действиями, которыми должен руководствоваться артист в своей ежедневной работе, посвящена знаменитая система К. С. Станиславского «Работа актёра над собой» [16; 17]. Система затрагивает эстетические, психологические, философские вопросы, но главное – позволяет воспитать художественную выразительность музыканта-исполнителя практически на любом этапе становления его профессионального мастерства. Принципам данной системы и специфике ее применения в процессе подготовки музыкантов-исполнителей и посвящена статья.

Методологической основой исследования послужили работы, посвященные педагогической системе К. С. Станиславского [3; 5; 6; 7; 8; 14; 15], выразительности в музыкальном исполнительстве [2; 4; 9; 13; 19], а также – подготовке актеров и исполнителей других видов искусства и культуры [10; 11; 12; 18; 20]. Использовались теоретические (исследование и обобщение научной литературы, изучение наследия К. С. Станиславского) и практические (педагогическое наблюдение, практика применения актерского тренинга Станиславского в процессе подготовки музыкантов-исполнителей) методы исследования.

Методику развития актёрского мастерства К. С. Станиславский подразделяет на два очень значимых, взаимосвязанных между собой, раздела: развитие элементов творческой деятельности и работа актёра над ролью.

1. Развитие элементов творческой деятельности

Как и драматическому артисту, так и исполнителю на любом музыкальном инструменте, необходимо личное психологическое воспитание, выражющееся в формировании внимания, волевых качеств, аналитического склада ума и всестороннего физического развития: «Люди не умеют пользоваться данным им природой физическим аппаратом. Мало того: они не умеют даже содержать его в порядке, не умеют развивать его» [17, с. 9].

Эмоциональная выразительность в музыкальном интонировании возможна только при условии управления всеми мышечными действиями, участвующими в исполнительском процессе. Как спортсмен не сможет выполнить красиво, с точки зрения зрительного восприятия, двигательных действий, так и исполнитель не будет способен выразить музыкальную образность произведения, не владея полным арсеналом управления мышечной двигательной системой, руководящей всем спектром музыкальных выразительных средств [19]. Неспособность в полной мере управлять одним из элементов исполнительского процесса влечёт за собой, как следствие, ущербную выразительность, проявляющуюся неполноценности музыкального образа и в отсутствии создания эмоционального воздействия на слушателя [3].

Развитие мышечных действий, в первую очередь, мелкой моторики, требует длительной и внимательной тренировки. Создание



нейронных связей, их «очищение», осознанное развитие и закрепление – очень длительный и трудоёмкий процесс. По мнению Станиславского, мышечные ощущения формируются посредством систематических упражнений, которые развивают чувство движения и пластику актера, без которой невозможно выразить внутренние переживания героя.

Создавая систему ежедневных упражнений, направленную на развитие всех сторон исполнительского процесса и регулярно применяя её, исполнитель работает, как художник над этюдами в живописи, взгляดываясь в мицротали предмета, переносимого на холст: «...Виртуоз и танцор месяцами долбят один и тот же пассаж или па, пока они однажды и навсегда не войдут в их мускулы, пока усваиваемое не превратится в простую механическую привычку» [17, с. 435].

Развитие элементов исполнительского процесса начинается буквально с первых шагов знакомства с музыкальным инструментом. Навык развития внимания, вслушивания буквально в каждый исполненный звук и осознанное управление дыханием, работой губного аппарата, языка, пальцевыми движениями, необходимо воспитывать у исполнителя с большой настойчивостью и систематичностью. Важнейшим условием исполнения различных упражнений, гамм, этюдов, художественных произведений являются чётко сформированные целевые установки в развитии и совершенствовании навыков [10].

Феруччо Бузони в свое время говорил: «Для технического совершенствования требуются в меньшей степени физические упражнения, а в гораздо большей – психически ясное представление о задаче...» [1, с. 5]. Необходимо обозначить ряд задач, которые исполнитель должен решать в процессе работы над развитием своего исполнительского мастерства [12]:

- А) осознание того, как исполнитель хочет воспроизвести звук и вслушивается в его воспроизведение;
- Б) анализ и достижение желаемого результата в соединении звуков;

- В) анализ фразеологического развития;
- Г) стремление к максимально выразительно-понятному выражению личностных музыкальных устремлений;
- Д) непримиримое отношение к неточности (совокупности средств) музыкальной выразительности;
- Е) пристальное внимание к выразительности динамического наполнения музыкального материала, доведённого (образно) до каждого слушателя;
- Ж) чёткое формулирование (конкретизация) технических проблем, возникающих в процессе исполнения.

Воспитание способности удерживать под контролем большое количество задач требует очень длительной и кропотливой работы. Но если данное качество выработано, у исполнителя возникает и закрепляется на постоянной основе логичная мысль: а как можно исполнять что-либо, не вслушиваясь в звучащий результат? Приобретение данного навыка позволяет музыканту во время публичного выступления минимизировать отвлечение внимания на технические проблемы, а основные свои действия и мысли направлять на достижение большей выразительности, об разности звучания: «Когда ищешь, не следует сидеть у моря и ждать, что искомое придёт само собой, а надо упорно продолжать искать, искать и искать» [17, с. 62].

2. Работа актёра над ролью

Осознание постулата К. С. Станиславского «подсознательное – через сознательное» следует рассматривать как логичную последовательность развития исполнителя в любом виде искусства. Интерпретация музыкального произведения требует глубокого проникновения в авторский замысел, понимания смысла высказывания, осознания сущности художественного образа. Другими словами, в музыкальном тексте необходимо найти подтекст и узнать контекст, чему способствует опыт музыкально-творческой деятельности, пережитые эмоции, а также – основательная теоретическая база в области искусства. Кроме



того, Станиславский подчеркивает, что «для непрерывного вникания в сущность слов и подтекста нужно дисциплинированное внимание» [17, с. 99].

Без эмоциональной правдоподобности игры музыканта, и даже при наличии хорошего звучания и виртуозной техники, исполнение не «захватывает» слушателя, а превращается в «развлечение» и «цирк» на сцене: исполнитель не живёт музыкой, а лишь функционально озвучивает нотный текст. Поэтому Станиславский призывает периодически забывать о собственном чувстве и концентрироваться на музыкальных образах, всецело погружаясь в них. Полезно также представить себе образ визуально, всмотреться в него, услышать и ощутить. Все это поможет глубже и ярче воплотить его на сцене.

Искусство переживания, в данном случае, музыканта, – это способность исполнителя растворяться в мыслях и эмоциях композитора, заражать ими слушателя, проникать в душу и сердце. Вот таким страстным и экспрессивным должно быть актерское мастерство и выступление на сцене, по мнению маэстро. Знаменитая фраза К. С. Станиславского «не верю» в полной мере характеризует восприятие слушателя, у которого выполненное произведение не вызывает эмоционального переживания. «Если душа и ухо слушателя не принимают его, к чему тогда и сила, и гибкость, и выразительность» [17, с. 54].

Знакомясь с нотным текстом, исполнитель как бы читает новую, не известную ему книгу. Когда мы читаем, мы стремимся понять смысл каждого предложения и стараемся вникнуть в эмоциональную сферу прочитанного. Аналогичным образом поступает и исполнитель, знакомясь с нотным текстом. Он не видит нот, он из выписанных значков (нотного текста) создаёт смысл, выражаящийся в звуковом потоке.

Конечно, сразу задуманное не получается реализовать, но отрывая фрагментарные мысли (отрезки), составляя из них более крупные построения, в сознании исполнителя формируется ясная структура мыслей компо-

зитора, вырисовывается формаобразующий принцип, направленность эмоционального воздействия и способ контакта с аудиторией. Речь идет о переживании роли [17, с. 106]. Музыкальная драматургия превращается в своего рода контур видения и слышания эмоциональных проявлений образа, на которых и удерживается внимание слушателей как на линии подтекста и контекста. Следование этой линии мыслей композитора, формаобразующему принципу и направленности эмоционального воздействия помогает вызвать у публики соответствующие мысли, ассоциации и чувствования, которые запечатлеваются в эмоциональной памяти.

Основная и очень сложная задача педагога не научить, а только убедить ученика самому учиться законам музыкальной выразительности, что представляет одну из целей современной педагогики [11]. И этот процесс требует огромного терпения преподавателя, чтобы закрепить в понимании ученика весь сложный процесс переживания и выражения в исполнительстве. Педагог должен вести ученика неторопливо к способности производить звуковой план и перспективу движения, создавая живое движение фразы, мысли. «Наподобие того, как безостановочно текущая бумага или шерстяная нить в прядильной машине обрабатывается во время своего прохождения, так точно и в нашем искусстве непрерывная линия движения подвергается художественной отделке...» [17, с. 33].

Можно сказать, «как из слов формируются предложения», так из звуков создаются мотивы, фразы, периоды и т. д., наполненные ощущениями жизненности, трепетной одухотворённости, художественной правдивости. В своей книге К. С. Станиславский работу актёра над ролью подразделяет на пять этапов, которые в полной мере помогут структурировать процесс работы музыканта-исполнителя при подготовке к концертному выступлению:

1. «Сверхзадача» – построить непрерывную линию повествования, выявить основную мысль композитора, создавая эмоциональную сферу, понятную слушателю.



«Самый простой выход на сцену или уход с неё, усаживание для ведения какой-либо сцены, произнесение фразы, слова, монолога и проч. и проч. должны иметь перспективу и конечную цель (сверхзадачу)» [17, с. 385]. Так же и музыкант, выходя на сцену, обязательно должен продумать и предусмотреть каждую деталь своего выступления, начиная с выхода, поклона, подготовки к исполнению, непосредственно исполнения произведения и т. д. То есть он должен очень ясно себе представлять каждую деталь своего выступления, видеть перспективу и конечную цель своего выхода на эстраду. Только ежедневное стремление почувствовать себя в контакте со слушателями, находясь или воображая себя на сцене, создаёт предпосылки в воспитании управляемого комфорtnого сценического состояния.

2. «Предлагаемые обстоятельства». У исполнителя есть нотный текст, с помощью которого композитор передаёт свои мысли. Искренность, глубокое проникновение в композиторский замысел. Когда исполнитель впервые знакомится с произведением, у него нет понимания перспективы, понимания логики повествования. Он охватывает зрительно только ближайшие звуки и не в состоянии построить логическое движение. Но проблема состоит в том, что необходимо приучить ученика буквально с первого проигрывания создавать, хоть и незавершённые, не вполне логичные, но контролируемые и вполне прослушиваемые мелодические линии, которые в дальнейшем будут очищаться от неточностей, невнятностей в произношении, динамической нелогичности.

Если же в процессе разучивания нового произведения заниматься только изучением нотного материала как такового, то исполнитель создаёт в мозгу нейронные мышечные связи, не имеющие ничего общего с понятием о выразительности будущей мелодии. Именно вслушивание в извлекаемый (звуковой) результат при первом знакомстве с нотным материалом создаёт возможность анализа с перспективой дальнейшего очищения, вы-

правления и налаживания нейронных связей в мозгу для мышечных действий, создающих выразительный звуковой поток.

С первого прочтения музыкального текста мы должны думать о перспективе создания образного выражения в конечной стадии концертного исполнения. Рациональное использование средств, экономия физических сил анализируется и рассчитывается непосредственно в процессе проникновения в авторский текст. Исполнительское эмоциональное и физическое «чувство расходуется не по килограммам, а по сантиметрам». Нужна экономия, верный расчёт своих физических сил и средств воплощения» [17, с. 171] для возможности создания сквозного непрерывного, логичного развития.

3. «Здесь и сейчас». При каждом своём выходе на концертную сцену, вне зависимости от значимости и места исполнения, музыкант обязан играть как в первый и последний раз, эмоционально выкладываясь и постоянно развивая образную сферу воздействия на слушателя. Истинное мастерство игры на инструменте или пения состоит в исполнении непрерывно развивающейся смысловой линии, создаваемой звуками, интонациями, движениями. Никаких отдельных звуков, интонаций и движений в музыке не существует, ведь сценическое искусство, по Станиславскому, характеризует единственность и жизненность, то есть все, происходящее на сцене, должно развиваться как живой организм – расти, меняться, зреТЬ, стареть [17, с. 29].

4. «Правда переживаний», искренность исполнения, вживание в роль, ощущение переживаний героя как своих собственных. Психологически исполнитель погружается в содержание произведения, создавая реальную сферу эмоционального воздействия на слушателей. Исполнитель творит своё личное прочтение произведения, стремясь создать максимально заразительный звуковой посыл.

5. «Взаимодействие с партнёром» – чувство «соседа» на сцене, слышание, видение, реагирование, ощущение, дыхание вместе с ним. Играть в ансамбле – это личное глу-



бокое осознание замысла композитора и единение своего замысла с мыслями «сопереживателя», по творческому выражению К. С. Станиславского [16]. Действие он считал основой искусства, с действия же начинается творческий процесс.

Таким образом, система К. С. Станиславского обладает универсальными педагогическими и художественно-эстетическими принципами, позволяющими воспитать выразительность артиста-исполнителя практически в любой области творческой деятельности – ораторском, актерском, музыкальном, хореографическом, театральном и иных видах искусства. Творческое применение этой системы в профессиональной подготовке музыкантов-исполнителей может способствовать эффективной выработке интонационной выразительности как вокалистов, так и инструменталистов [10].

Основным принципом работы актера над собой, как показал анализ метода Станиславского, является поэтапная подготовка, включающая формулировку сверхзадачи, погружение в предлагаемые обстоятельства здесь и сейчас, обусловливающие искренность и правду переживаний, а также – продумывание способов и форм взаимодействия с парт-

нерами по сцене. Система Станиславского, сформировавшаяся на практике в течение многих десятилетий, приобрела универсальные черты, поэтому внедрение рассматриваемой системы в процесс подготовки музыкантов-исполнителей представляется не только перспективным, но и весьма актуальным в контексте идеи совершенствования профессионального образования в области музыкально-исполнительского искусства.

Система работы актера над собой близка процессу подготовки музыканта к исполнению произведения на сцене. Станиславский исходит из концепта «искусства переживания» (к которому напрямую можно отнести музыку с ее языком чувств), вбирающего в себя элементы «искусства представления» [16]. Именно переживание мобилизует сознание и волю артиста с целью активизации других, менее контролируемых психологических процессов, таких как эмоциональная сфера и подсознательные мотивы. На репетиции актер ищет основания и причины для объяснения действий и устремлений персонажа. Аналогичным образом музыкант-исполнитель ищет основания и причины интерпретации произведения в соответствии с авторской концепцией опуса.

Список литературы

1. Баренбойм Л. А. Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград: Музыка, 1969. С. 3–67.
2. Блинова М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград: Музыка, 1974. 144 с.
3. Ермилова Л. П. Роль системы К. С. Станиславского в подготовке студентов педагогических вузов к театральной деятельности в оперном классе // Традиции и инновации в современном музыкальном образовании. Межвузовский сборник научно-методических трудов. Москва: Московский педагогический государственный университет, 2020. С. 83–86.
4. Лазутина Т. В. Язык музыки. Серия: Философское образование. Выпуск 39. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2008. 191 с.
5. Ланда М. Е. Нравственно-этический аспект системы К. С. Станиславского в музыкальной педагогике // Современные научноемкие технологии. 2015. № 12–4. С. 683–687.
6. Мильштейн Я. И. Некоторые принципы системы К. С. Станиславского в музыкальной педагогике // Вопросы теории и истории исполнительства: Сборник статей. Москва: Советский композитор, 1983. 262 с.



7. Мирончук Е. В. Принципы педагогической системы К. С. Станиславского в формировании профессиональной компетентности будущих учителей // Наука и школа. 2013. № 6. С. 29–31.
8. Найденко М. К. Система К. С. Станиславского: социокультурные основы и культурологические основания: дис... д-ра культурологических наук: 24.00.01. Краснодар, 2005. 305 с.
9. Осипова М. Б. Интерпретация музыкального произведения как средство развития музыкальной культуры учащихся детских школ искусств // Альманах современной науки и образования. 2010. № 7 (38). С. 140–141.
10. Переверзева М. В. Игровые методы обучения в высшем музыкально-педагогическом образовании // Материалы Всероссийской конференции X Ивановских чтений. Москва: Перспектива, 2020. С. 107–116.
11. Переверзева М. В. Современное музыкально-педагогическое образование: проблемы и перспективы // Царев Д. В., Переверзева М. В., Илларионова Н. Н., Ющенко Н. С., Давыдова А. А., Трифанова В. П., Щербинина В. М., Цилинко А. П. Музыкально-исполнительское искусство: история, теория, практика: коллективная монография. Москва: Издательство РГСУ, 2019. С. 4–19.
12. Переверзева М. В., Мелешкина Е. А. Предпосылки становления и развития профессионального музыкального образования в России // Ученые записки РГСУ. 2021. Том 20. № 2 (159). С. 105–112.
13. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебное пособие для студентов и преподавателей. Москва: Академический проект, 2006. 400 с.
14. Психологические основы системы Станиславского / редакция Е. Я. Басина. Москва: Гуманитарий, 2009. 135 с.
15. Сорокин В. Н. Общность концептуальных основ в творческих позициях К. С. Станиславского и Л. С. Выготского // Искусство и образование. 2011. № 5 (73). С. 88–94.
16. Станиславский К. С. Актерский тренинг. Учебник актерского мастерства. Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2010. 448 с.
17. Станиславский К. С. Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения. Москва: АСТ, 2020. 448 с.
18. Тихонова П. М. Системный подход в образовании: педагогика и искусство // Электронный научно-практический журнал Культура и образование. 2015. № 1 (17). С. 30–34.
19. Цуркис Г. Л. Способность к творческой интерпретации музыки и ее развитие в инструментальном классе педагогического вуза // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 4–1 (42). С. 195–198.
20. Шкодниченко Л. А., Простакова Л. Ю. Инновационные подходы и пути совершенствования профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей и педагогов // Актуальные вопросы развития педагогического мастерства. Обмен опытом: сборник работ по материалам IV Региональной научно-практической конференции. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2019. С. 176–178.

References

21. Barenboim L. A. Some issues of education of the musician-performer and the Stanislavsky system. In: *Issues of piano pedagogy and performance*. Leningrad, Music, 1969. Pp. 3–67. (In Russ.).
22. Blinova M. P. *Musical creativity and patterns of higher nervous activity*. Leningrad, Music, 1974. 144 p. (In Russ.).
23. Ermilova L. P. The role of the K. S. Stanislavsky system in preparing students of pedagogical universities for theatrical activities in the opera class. In: *Traditions and innovations in modern music education*. Intercollegiate collection of scientific and methodological works. Moscow, Moscow State Pedagogical University, 2020. Pp. 83–86. (In Russ.).
24. Lazutina T. V. *Language of music*. Series: Philosophical Education. Issue 39. Ekaterinburg, Bank for Cultural



- Information, 2008. 191 p. (In Russ.).
25. Landa M. E. Moral and ethical aspect of the system of K. S. Stanislavsky in musical pedagogy. In: *Modern science-intensive technologies*. 2015, no. 12–4, pp. 683–687. (In Russ.).
 26. Milstein Ya. I. Some principles of the K. S. Stanislavsky system in musical pedagogy. In: *Questions of theory and history of performance*: Collection of articles. Moscow: Soviet composer, 1983. 262 p. (In Russ.).
 27. Mironchuk E. V. Principles of the pedagogical system of K. S. Stanislavsky in the formation of professional competence of future teachers. In: *Science and school*. 2013, no. 6, pp. 29–31. (In Russ.).
 28. Naydenko M. K. *System of K. S. Stanislavsky: sociocultural foundations and cultural foundations*: dissertation of Doctor of Cultural Sciences: 24.00.01. Krasnodar, 2005. 305 p. (In Russ.).
 29. Osipova M. B. Interpretation of a musical work as a means of developing the musical culture of students of children's art schools. In: *Almanac of modern science and education*. 2010, no. 7 (38), pp. 140–141. (In Russ.).
 30. Pereverzeva M. V. Game methods of training in higher musical and pedagogical education. In: *Materials of the All-Russian Conference of the X Ivanovo Readings*. Moscow: Perspective, 2020. Pp. 107–116. (In Russ.).
 31. Pereverzeva M. V. Modern music and pedagogical education: problems and prospects. In: Tsarev D. V., Pereverzeva M. V., Illarionova N. N., Yushchenko N. S., Davydova A. A., Trifanova V. P., Shcherbinina V. M., Tsilinko A. P. *Music and performing art: history, theory, practice*: collective monograph. Moscow, RSSU Publishing House, 2019. Pp. 4–19. (In Russ.).
 32. Pereverzeva M. V., Meleshkina E. A. Prerequisites for the formation and development of professional musical education in Russia. Scientific notes of the RSSU. 2021, vol. 20, no. 2 (159), pp. 105–112. (In Russ.).
 33. Petrushin V. I. *Musical psychology: a textbook for students and teachers*. Moscow, Academic Project, 2006. 400 p. (In Russ.).
 34. *The psychological foundations of the Stanislavsky system*. Edited by E. Ya. Basin. Moscow, Humanitarian, 2009. 135 p. (In Russ.).
 35. Sorokin V. N. The commonality of conceptual foundations in the creative positions of K. S. Stanislavsky and L. S. Vygotsky. In: *Art and education*. 2011, no. 5 (73), pp. 88–94. (In Russ.).
 36. Stanislavsky K. S. *Acting training*. Acting textbook. St. Petersburg, Prime-EURONAC, 2010. 448 p. (In Russ.).
 37. Stanislavsky K. S. *The work of the actor on himself in the creative process of embodiment*. Moscow, AST, 2020. 448 p. (In Russ.).
 38. Tikhonova P. M. Systemic approach in education: pedagogy and art. In: *Electronic scientific and practical journal Culture and education*. 2015, no. 1 (17), pp. 30–34. (In Russ.).
 39. Turkis G. L. Ability to creative interpretation of music and its development in the instrumental class of a pedagogical university. In: *Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice*. 2014, no. 4–1 (42), pp. 195–198. (In Russ.).
 40. Shkodnichenko L. A., Prostakova L. Yu. Innovative approaches and ways to improve the professional training of musicians and teachers. In: *Actual issues of the development of pedagogical skills. Exchange of experience*: a collection of works based on the materials of the IV Regional Scientific and Practical Conference. Belgorod, Belgorod State Institute of Arts and Culture, 2019. Pp. 176–178. (In Russ.).

*

Поступила в редакцию 05.05.2022