

УДК 792.73 : 792.028] : 378.147

Цитування:

Крипчук М. В. Естрадний номер як основа навчального концерту. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 239-244.

Krypchuk M. (2021). Variety turn as the basis of an educational concert. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 39, 239-244 [in Ukrainian].

Крипчук Микола Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради
та масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-1255-7135>
kripchuk@gmail.com

ЕСТРАДНИЙ НОМЕР ЯК ОСНОВА НАВЧАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

Метою роботи є аналіз творчого процесу специфіки створення естрадних номерів різних жанрів в умовах навчального концерту. **Методологія** дослідження полягає у використанні таких методів: мистецтвознавчого, компаративного, логічного, узагальнення, що дозволило розглянути проблематику творчих підходів щодо створення підґрунтя для професійного виконавства на естраді. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в якісно новому підході до проблематики створення естрадних номерів в умовах навчального концерту в контексті формування сучасного фахівця естрадного мистецтва. **Висновки.** По-перше, аналіз довів, що для артиста естради, а саме в жанрі конференсу, запропонованими обставинами є реальні обставини концерту. По-друге, специфічною особливістю у спілкуванні між об'єктами є принцип взаємодії через глядацьку залу. По-третє, виховання професійної навички імпровізації на естраді є найголовнішою умовою підготовки майбутнього артиста у вищій мистецькій школі. По-четверте, основним принципом роботи в навчальному концерті є оволодіння складною формою зовнішньо-внутрішньої уваги, що потребує постійного «перемикання» способу існування артиста естради. По-п'яте, під час вибору, пошуку та роботи над естрадним образом-маскою вирішальними є основні елементи психотехніки артиста естради. По-шосте, різноманітні форми навчального концерту є найважливішим етапом становлення професійної майстерності майбутнього артиста естради.

Ключові слова: естрадне мистецтво, навчальний концерт, естрадний номер, конференсьє, імпровізація.

Krypchuk Mykola, Ph.D. in History of Arts, assistant professor at the Department of stage and gala festivals of Kyiv National University of Culture and Arts

Variety turn as the basis of an educational concert

The purpose of the article is to analyze the creative process of the specifics of creating a variety of turns of different genres in an educational concert. **The methodology** consists of the use of the following methods: historical (art history), comparative, logical, and generalization, which allowed us to consider the issue of creative approaches as a basis for professional performance on stage. **The scientific novelty** of the obtained results lies in a qualitatively new approach to the issue of creating variety turns in educational concerts in the context of the formation of a modern specialist of variety art. **Conclusions.** Firstly, the analysis proved that for a variety of artists, namely in the genre of the compere's comments, the proposed circumstances are the real circumstances of the concert. Secondly, a specific feature of communication between objects is the principle of interaction through the auditorium. Thirdly, the development of professional skills of improvisation on the stage is the most important condition for the training of future artists in higher art school. Fourthly, the main principle of work in an educational concert is to master a complex form of external and internal attention, which requires a constant «switching» of the way of existence of a variety of artists. Fifthly, when choosing, searching, and working on a variety of image-mask, the basic elements of the various artist's psychotechnics are crucial. Sixthly, various forms of educational concerts are the most important stage in the formation of professional skills of the future variety artist.

Key words: variety art, educational concert, variety turn, entertainer, improvisation.

Актуальність теми дослідження. Концертно-видовищна діяльність займає чи не найголовніший аспект у структурі світового шоу-бізнесу. Концертна шоу-програма є основним продуктом шоу-бізнесу,

що є основою ринку індустрії розваг. Головним елементом архітекτονіки концерту є номер, робота над створенням якого починається ще у умовах вищого навчального мистецького закладу.

Студенти, які готуються стати артистами естради, з'являються перед публікою зі своїм естрадним номером або номерами, які об'єднуються в навчальний концерт. І хоча артист естради, як і артист драматичного театру, створює певний характер, образ, – все ж, виконання ролі в драматичному спектаклі і виконання номера в концерті має низку істотних відмінностей. Артист драматичного театру у виконанні ролі найчастіше не вступає в безпосереднє спілкування з глядачами (хоча буває і зворотнє, але все ж таки прямий інтерактивний контакт з публікою не є системним правилом для драматичного театру). На естраді публіка стає головним партнером виконавця номера, навіть якщо під час виконання він вступає в спілкування зі своїми партнерами на сценічному майданчику. Оволодіння низкою професійних виконавських прийомів, що дає змогу поєднати сценічний матеріал в цілісну композиційно завершену форму навчального концерту є ключовим та набуває актуальності в контексті мистецької фахової освіти майбутнього артиста естради.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед останніх праць, які висвітлюють проблематику нашого дослідження, необхідно відзначити праці О. Войченко, Н. Донченко, А. Касьяненка, О. Коллегової, М. Крипчука, М. Мельник, В. Мойсеєнка, А. Попової.

У дослідженні М. Крипчука акцентовано увагу на психотехніці артиста естради та доведено, що «артист у своїй психофізичній єдності є для самого себе і творцем і «інструментом» [3, 110]. А. Попова та О. Войченко підкреслюють, що «створюваний твір естрадного мистецтва має спиратися на такі виразні засоби, які належать виключно до конкретного естрадного жанру» [7, 106]. Концерт у дослідженні М. Мельник розглядається як синтетичний жанр сценічних мистецтв. Авторка також звертає увагу на різноманітності мистецьких жанрів та їх специфіки в контексті професійного театралізованого тематичного концерту [6].

У роботах авторами переважно звертається увага на деяких аспектах естрадних номерів, але проблема їх функціонування в умовах начального концерту залишається поза увагою досліджень. Тому є необхідність у теоретичних узагальненнях щодо цього творчого процесу.

Метою статті є аналіз творчого процесу специфіки створення естрадних номерів різних жанрів в умовах навчального концерту.

Виклад основного матеріалу. Суть театру в спілкуванні дійових осіб між собою, а

не в прямому зверненні до глядачів. Перш за все, головним чином ведеться на сцені художнє дослідження людського життя і виражається ідея вистави. Інші відносини із глядацькою залю визначає мистецтво естради. Естрадний артист завжди звертається безпосередньо до глядачів і в цьому одна з корінних властивостей мистецтва естради. Зустріч студента кафедри режисури естради та масових свят з глядачами в навчальному концерті повинна вирішувати цілий ряд специфічних завдань, не властивих майбутнім артистам драматичного театру. Найбільш яскраво це відображається на прикладі жанру конференсу, що є мистецтвом живого, імпровізаційного спілкування із глядацькою залю.

Коли ми говоримо, що мистецтво конференсу ґрунтується на імпровізації, треба розуміти, що це не просто імпровізація сама по собі. Можна, наприклад, прекрасно імпровізувати вірші на задану тему в умовах публічного виступу, але в іншому випадку розгубитися, коли публіка пропонує якесь питання. Просто словесна імпровізація поза контактом артиста з публікою до конференсу не має ніякого відношення.

Отже, можна зробити практичний висновок: не будь-який артист-імпровізатор може стати конференсьє. Потрібна імпровізація в спілкуванні, у відповіді, в реакції на створену проблемну ситуацію. Окрім цих якостей, потрібно володіти почуттям гумору, високим культурним рівнем, усвідомленням відповідальності, цікавими зовнішніми даними, неординарним іміджем, тобто всіма тими якостями, які дають артисту право імпровізувати в спілкуванні з публікою.

Важливою професійною якістю конференсьє, яка виховується в навчальному концерті, є здатність і навичка пристосовуватися до нової аудиторії в кожній новій програмі. В принципі, артист естради будь-якого жанру в тому чи іншому ступені зобов'язаний володіти подібною навичкою. Навіть у найбільш жорстко організованих (з точки зору техніки виконання) номерах у кожному новому концерті артист вносить більш-менш значні корективи в свій виступ. У будь-якому жанрі «акторові естради необхідно володіти навичками тонкого сприйняття відповідних реакцій аудиторії, миттєвої переробки цієї інформації та коригування свого виступу» [1, 176].

Але найбільш активно проявляється пристосування в кожному новому концерті до нової аудиторії, простору зали і сцени, міста і

країні, пори року і погодних умов, соціальному, віковому, професійному складу публіки і т.п. проявляється в жанрі конферансьє. Слід підкреслити, що реакція на весь спектр цих змін – обов'язок конферансьє.

Потрібно зауважити, що запропоновані обставини в мистецтві естради часом означають зовсім не те, що під цим терміном мають на увазі в драматичному театрі. Реакція глядацької зали має величезне значення, може змусити концерт звернути в непередбачуваний напрямок, змінити місцями номери, вилучити якісь з них, спонукати конферансьє скоротити або подовжити концерт. Звичайно, і в драматичному театрі зал може бути непередбачуваний в своїх реакціях, проте непередбачені реакції не можуть не внести радикальні зміни в спектакль під час його виконання. І якщо зміна послідовності номерів в концерті для естради річ абсолютно звичайна, то важко уявити собі, що в драматичному спектаклі через реакцію аудиторії можна змінити місцями першу і другу дію.

Потрібно звернути увагу на дієву природу запропонованих обставин в мистецтві естради взагалі, і в конферансі особливо. Для артиста естради, зокрема в жанрі конферансу, запропонованими обставинами є реальні обставини концерту. І тут немає ніякого протиріччя.

Зал для глядачів реальний, але те, як він поведе себе глядач під час навчального концерту, є вже обставина, яка для артиста стає запропованою. У той же час звернемо увагу на інший аспект. Розглянемо наприклад, виступ естрадного оповідача, артиста розмовного жанру з монологом або фейлетоном, артиста-конферансьє, – тобто ті жанри, які більш за інших припускають пряме вербальне спілкування із глядацькою залою і, отже, реальність запропонованих обставин.

Адже йдеться не про побутову розмову, а про художнє спілкування. Навіть найменша репріза, випадок, описаний в монолозі, короткий анекдот, що виникає імпровізаційно, не кажучи вже про естрадну розповідь, – все це містить ситуаційні аспекти. По суті, навіть найменша репріза, анекдот – це маленька розповідь, де є дійові особи, характери, мінливі ситуації, зав'язка, кульмінація, розв'язка. І, що дуже важливо, у всьому цьому є свої запропоновані обставини.

І оповідач, фейлетоніст, конферансьє повинні вірити в обставини цієї розповіді, репрізи, анекдоту і, таким чином, занурювати в ці обставини глядача. Однак, навіть якщо

виконується естрадний скетч або сюжетний естрадний номер, де естрадні запропоновані обставини за структурою найбільш схожі з театральними, – навіть в цьому випадку необхідність спілкування з глядацькою залою, обумовлене природою естради, не дозволяє артисту до кінця зануритися в запропоновані обставини, побудувати «четверту стіну», забути про публіку.

Звернімо увагу на алгоритм сценічної дії, а саме: конферансьє вимовляє репрізу – він в запропонованих обставинах розповіді; через 10 секунд йде реакція залу, іноді навіть репліка глядача, – і конферансьє вже знаходиться в реальних обставинах концерту, реагуючи імпровізаційно на реакцію публіки; ще через 10 секунд він вимовляє новий жарт (знову маленька розповідь) – і знову він в запропонованих обставинах цієї розповіді. І так далі. Відбувається контрастне чергування та постійно «перемикається» спосіб існування, або, можна сказати, йде зміна позиції виконавця.

Це «перемикання», постійна зміна запропонованих обставин розповіді на реальні запропоновані обставини концерту, необхідність миттєвого переходу від одного до іншого і є однією з головних труднощів в психотехніці конферансьє. Потрібна не просто максимально розвинена здатність до віри в запропоновані обставини, необхідна професійна навичка миттєвого і багаторазового входження в них. Саме це й є одним з важливих завдань під час створенням навчального концерту.

Конферансьє є посередником між артистами і глядацькою залою, виконуючи технологічний прийом сценарно-режисерського ходу програми. В цьому творчому процесі на перший план виступають основні функції конферансьє, його генеруюча роль як носія загальної архітекτονіки концерту яка виявляється в наступних параметрах.

По-перше, у створенні святкової сценічної атмосфери. Це є одним з найважливіших законів мистецтва естради. Слід звернути увагу на те, «що поряд з гострою соціальною спрямованістю, естрада розвивалася як мистецтво святкового дозвілля. У зв'язку з цим не можна не помітити неодмінне прагнення естрадних жанрів до помітності, незвичайності, різноманітності. Це прагнення відповідає насамперед бажанням людини наситити своє святкове дозвілля, свій відпочинок новими враженнями, художніми відкриттями, позитивними емоціями. Адже

саме цими якостями і відрізняється свято від буднів» [1, 19].

По-друге, конференсьє готує глядача до сприйняття кожного наступного номера. Естрадний концерт – це низка номерів, що часто змінюється, різманітність музики, костюмів, темпоритмів, тем і сюжетів, жанрів, трюків, ефектів. Саме слово «концерт» означає «змагання» [8]. У музиці це змагання інструментів і музичних тем, на естраді – змагання номерів і артистів. А там, де змагання, – там боротьба, протистояння. Саме цей аспект є підґрунтям конфлікту у концертній програмі, що потрібно враховувати студентам під час створення єдиної видовищної дії. Найчастіше в подібних концертах немає сюжету, тому конфлікт відбувається на рівні зіткнення естрадних номерів та трюкової частини концертного дійства. Це є принциповою різницею конфлікту концерту від драматичного спектаклю. Винятком є театралізована форма з драматичним конфліктом, де є персоніфікація. Глядач естрадного концерту спочатку налаштований на часту зміну вражень. Але кожний номер є різним і несе своє специфічне навантаження у загальній концепції образного вирішення програми. Якщо один номер веселий і ексцентричний, інший – ліричний; один – легкий і невігядливий, в іншому – глибока соціальна або моральна тема, і так далі.

Саме конференсьє готує до цих змін глядача. Грати ліричний номер після ексцентричної клоунади для артиста дуже важко. Та й глядачеві дуже складно миттєво налаштуватися на нову хвилю сприйняття. І надзвичайно важко сприймається глядачем, коли ця перебудова відбувається вже під час номера. Це може загрожувати навіть неадекватною реакцією глядача. Наприклад, реприза, що розрахована на глибокий душевний відгук з боку зали, раптом може викликати сміх, який виникає за законом інерції глядацького сприйняття. Це «вибиває артиста з сідла», часто виникає внутрішня паніка, розгубленість. У цьому сенсі страждає художній результат.

Для того, щоб цього не відбувалося, конференсьє зобов'язаний змінити настрої залу, занурити його в атмосферу номера, підготувати його до нового сприйняття. Тим самим, він впливає на формування і зміну запропонованих обставин по ходу концерту. Особливо це необхідно там, де в концерті поруч знаходяться контрастні номери за жанрами і тематикою.

У конференсі дуже важливо дотримання міри в співвідношенні жорсткого малюнка і імprovізації. Це пов'язано з тим, що естрадне мистецтво пропонує досить жорсткі вимоги до форми. І якщо всередині цієї форми не буде місця імprovізаційному самопочуттю, то це призведе до неорганічності виконавської техніки.

Потрібно не тільки оцінити несподівану подію, питання із зали, непередбачувану реакцію публіки, – але, і миттєво знайти у власному арсеналі художнього матеріалу, а саме: необхідну репліку, афористичну фразу, репризу. Для цього потрібні специфічні здібності, достатньо розвинена і гнучка пам'ять, але більшою мірою – досвід, який починає набуватися по-справжньому тільки в навчальному концерті у вищій школі. Підготовча робота не тільки дозволяє в потрібний момент використовувати заздалегідь підготовлений матеріал, але і сприяє виробленню професійних навичок імprovізаційного виступу.

Навіть виконання заздалегідь заготовленої репризи вимагає імprovізації, адже необхідно підготувати до неї публіку і далі продовжувати концерт. Складність полягає в тому, що заздалегідь підготувати це неможливо. Отже, для жанру конференсу навчальний концерт є основним засобом набуття імprovізаційних навичок в безпосередньому спілкуванні з публікою.

Коли на естраді двоє ведуть розмову, то насправді їх троє – додається глядацька зала. Студент повинен спілкуватися із залом (також і «через партнера»), чекати і провокувати його на реакцію. Він повинен спілкуватися з ним: кепкувати, закликати, лицедіяти для нього, одним словом, «грати» з глядацькою залюю. «Грати з залом» є ключовим словосполученням. Можна згадати безліч чудових монологів, звернених до глядацької зали, у виконанні українських артистів. Тут у способі існування і спілкуванні актора з публікою виникає справжній органічний синтез театру та естради під час створення сценічного образу. Саме на специфічному естрадному способі спілкування зосереджує увагу мистецтвознавець О. Коллегова [2].

В естрадному мистецтві сценічний образ передбачає органічне поєднання характеру та характерності. Роботу над сценічним образом краще починати з його зовнішнього прояву, а не з визначення характеру, тому що на естраді навіть правильно знайдений характер без вираження його в яскравій, помітній, точно знайденій характерності не створює образу

персонажа у всій його повноті. Зовнішні виразні засоби на естраді відіграють вирішальну роль у створенні сценічного образу. Знайдена артистом зовнішня характерність диктує йому поведінку, органічно виражає внутрішню суть персонажа.

Зовнішні засоби виразності на естраді повинні бути лаконічними, яскравими, запам'ятовуватися. Тому від артиста вимагається вміння одним жестом, позою, мімікою висловити суть образу та миттєво «увійти в образ». «Подія в номері часто ґрунтується не тільки на фабульній, а й на трюковій складовій» [4, 201].

Робота естрадного артиста над образом – найтонший процес. Артист естради, як правило, зберігає своє власне «Я», неповторність своєї індивідуальності. Він створює образ персонажа, натяком, рухом, жестом, інтонацією, словом – деталлю, що є своєрідною формою перевтілення на естраді. Таким чином, прагнучи виявити внутрішню суть персонажа номера (монологу, фейлетону, пісні, куплетів тощо), артист «малює» різні характери одним яким-небудь точно засобом виразності. На сучасному етапі розвитку естрадного мистецтва можна говорити про акторські маски А. Данилка з його Веркою Сердючкою, К. Новиковою з її тіткою Сонєю, В. Мойсеєнка та В. Данильця, А. Касьяненка з його «калейдоскопом» естрадних зірок.

Коли йдеться про маску як створений артистом сценічний образ, треба мати на увазі одну з головних її особливостей: своєрідність, зовнішню виразність, характерність. Маска актора, незважаючи на її, здавалося б, канонічну природу, завжди знаходиться в розвитку, неминуче змінюється, залежно від часу та змісту виконуваних творів. Вона потребує чималих резервів виконавських прийомів, фарб та інтонацій, виразних засобів. Дослідниця А. Медведева підкреслює, що «маска є безперечною домінантою створення художнього образу у творчості акторів» [5, 408].

Естрадний образ-маска, не наділений справжніми почуттями, думками актора-виконавця, здатен розсмішити глядача, але ніколи не змусить замислитися. Тому питання самобутньої естрадної маски не знімає проблеми індивідуальності артиста. Вибір, пошуки та робота над естрадним образом-маскою визначаються не тільки тими творчими завданнями, які ставить перед собою артист. У цьому процесі вирішальними є основні елементи психотехніки артиста

естради, що ретельно розвиваються та удосконалюються в навчальному процесі.

Дуже часто під час роботи над номерами розмовного жанру в навчальному концерті естрадна манера виконання характеризує два аспекти, а саме: трюк і «гра» з глядацькою залюю. Відзначимо, що гра із залом для глядачів – не просто розмова з публікою. Можна базікати з глядачами і при цьому абсолютно не спілкуватися з ними, а вже про гру і мови не йде. Гра з залом, як і з партнером, – не тільки діалог. Іноді цей процес відбувається і поза прямим зверненням до партнера і без тексту. Постійна апеляція до глядацької зали без прямого текстового звернення до неї, запрошення глядачів до діалогу, воління до співчуття і розуміння залу, вимога підтримки і виправдання власних вчинків (даний прийом часто використовується виконавцями в гумористичному телешоу «Студії квартал-95») – це і є гра з залом, яка створює у глядача відчуття не відстороненого спостерігача, а справжнього учасника дії.

Активний контакт виконавця номера будь-якого жанру з публікою є неодмінною умовою майстерності естрадного артиста. Однак, до кінця підготувати номер в творчому процесі репетиційної або навчальної аудиторії ніколи не вдається. Остаточо він може бути сформований тільки в умовах зустрічі з публікою. У вихованні майбутнього артиста естради такою зустріччю і є перш за все навчальний концерт.

Різноманітні форми навчального концерту є найважливішим етапом становлення професійної майстерності майбутнього артиста естради, що дозволяють зробити остаточне формування естрадного номера студента, розвивають почуття специфіки існування актора на естраді і навички імпровізації в спілкуванні з глядацькою залюю.

Студент-випускник факультету режисури естради завжди з'являється на професійній сцені з готовим репертуаром, основу якого складають естрадні номери. Тому навчальний концерт, в якому відбувається створення майбутнього професійного репертуару артиста естради, займає визначне місце у вихованні фахівця естрадного мистецтва.

Новизна роботи отриманих результатів полягає в якісно новому підході до проблематики створення естрадних номерів в умовах навчального концерту в контексті

формування сучасного фахівця естрадного мистецтва.

Висновки. Результати проведеного дослідження дають змогу зробити такі висновки. По-перше, аналіз довів, що для артиста естради, а саме в жанрі конферансу, запропонованими обставинами є реальні обставини концерту. По-друге, специфічною особливістю у спілкуванні між об'єктами є принцип взаємодії через глядацьку залу. По-третє, виховання професійної навички імпровізації на естраді є найголовнішою умовою підготовки майбутнього артиста у вищій мистецькій школі. По-четверте, основним принципом роботи в навчальному концерті є оволодіння складною формою зовнішньо-внутрішньої уваги, що потребує постійного «перемикання» способу існування артиста естради. По-п'яте, під час вибору, пошуку та роботи над естрадним образом-маскою вирішальними є основні елементи психотехніки артиста естради. По-шосте, різноманітні форми навчального концерту є найважливішим етапом становлення професійної майстерності майбутнього артиста естради.

Література

1. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики. Ленинград: Искусство, 1987. 190 с.
2. Коллегова Е. А. Природа внутренней техники актёра эстрады : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва, 2012. 29 с.
3. Крипчук М. В. Аспекти психотехніки в театрі і на естраді (компаративний аналіз). Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНТУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (Вип. 41). С. 105–111.
4. Крипчук М. В. Проблем формування режисерського задуму сучасного естрадного номера. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНТУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 2 (Вип. 35). С. 198–204.
5. Медведева А. С. Маска як елемент театральної культури: наукова рефлексія. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн. Київ: ТОВ ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 405–408.
6. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2009. 19 с.
7. Попова А. Б., Войченко О. М. Театральність як елемент художньої структури вокального виконавства. Культура і сучасність. Київ : Міленіум, 1999. № 1. С. 103-107.
8. Словник іншомовних слів. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%EA%EE%ED%F6%E5%F0%F2> (дата доступу: 05.01.2020).

References

1. Klitin S. S. (1987). Variety: Problems of theory, history, and methodology. Leningrad: Iskustvo, 190. [in Russian].
2. Kollegova E. A. (2012). The nature of the inner technique of a pop actor: author. dis. ... Cand. art history: 17.00.01. Moscow. 29 p. [in Russian].
3. Krypchuk M. V. (2019). Aspects of psychotechnics in theater and on stage (comparative analysis). Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University. V. Hnatyuk. Series: Art History. Ternopil: TNTU named after V. Hnatyuk Publishing House. № 2 (Issue 41). Pp. 105–111. [in Ukrainian].
4. Krypchuk M. V. (2016). Problems of formation of the director's idea of a modern variety show. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University. V. Hnatyuk. Series: Art History. Ternopil: TNTU named after V. Hnatyuk Publishing House. № 2 (Issue 35). Pp. 198–204. [in Ukrainian].
5. Medvedeva A. S. (2019). Mask as an element of theatrical culture: a scientific reflection. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts: Science. magazine. Kyiv: IDEA-PRINT LLC. № 2. P. 405–408. [in Ukrainian].
6. Melnyk M. M. (2009). Theatrical thematic concert as a synthetic genre of performing arts: author's ref. dis. ... Cand. art history: 26.00.01. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian].
7. Popova A. B., Voichenko O. M. (1999). Theatricality as an element of the artistic structure of vocal performance. Culture and modernity. Kyiv: Millennium. № 1. P. 103-107. [in Ukrainian].
8. Dictionary of foreign words. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%EA%EE%ED%F6%E5%F0%F2> (access date: 05.01.2020). [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 08.02.2021
Отримано після доопрацювання 26.02.2021
Прийнято до друку 05.03.2021*