

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Локтіонова-Ойцюсь Олександра Олександрівна

УДК 792.7.071.2:7.097(477)"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВИКОНАВСЬКИЙ ОБРАЗ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА
В МУЗИЧНО-ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОЄКТАХ УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

О. О. Локтіонова-Ойцюсь

Науковий керівник:
Опанасюк Олександр Петрович,
доктор мистецтвознавства, доцент

Київ–2023

АНОТАЦІЯ

Локтіонова-Ойцюсь О. О. Виконавський образ естрадного співака в музично-телевізійних проєктах України кінця ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Київський університет імені Бориса Грінченка, Міністерство освіти і науки України. Київ, 2023.

Естрадне музичне мистецтво віддзеркалює потреби сучасного суспільства, відображає соціальні зміни і трансформації, що відбуваються в ньому, водночас стимулюючи ці зміни. Глобалізація, інформатизація та діджиталізація стали потужним чинником трансформації естрадного мистецтва у ХХІ столітті, яке відповідно до суспільних змін набуває нових рис. Серед найбільш значимих трансформацій естрадного музичного мистецтва виділимо його перехід у ХХ столітті до радіо- та телевізійного, а у ХХІ столітті – до віртуального простору.

Телевізійний спосіб реалізації естрадної музики на сьогодні має функціональні переваги для слухачів перед іншими формами її репрезентації, оскільки, володіючи потужним фактором впливу, зокрема художньо організованим екранним зображенням, музичне телемовлення здатне активізувати увагу глядача за рахунок підвищення видовищного компоненту музичного мистецтва, що у край важливо для широкої глядацької аудиторії

Серед телевізійних програм вже багато років користуються популярністю музичні талант-шоу. Телевізійні музичні проєкти зі змагальною складовою передбачають створення цікавого контенту, у центрі якого знаходиться співак – і як виконавець, і як особистість. Естрадному вокалісту, що у виконуваних на талант-шоу піснях створює унікальний виконавський образ, телебачення дає можливість продемонструвати свою майстерність широкій аудиторії.

Як один з виконавських видів мистецтва і водночас репрезентант масової культури естрада особливу увагу приділяє не творцю, а

інтерпретатору, який в очах широкої глядацької аудиторії ототожнюється з виконуваним твором. Художній образ у музичному номері на естраді та на телебаченні створюється в процесі виконання пісенного твору вокалістом, який одночасно постає і як музикант, і як актор, а подекуди – й танцівник. Відтак можна говорити про виконавський образ пісенного твору; оскільки він створений естрадним співаком, він – репрезентативний щодо виконавського образу пісні та виконавського образу естрадного співака. Ці аспекти вибудовують підвалини для аналізу кожного з цих явищ.

Художній образ є базовою дефініцією, якою оперують науковці, розробляючи питання аналізу мистецьких, у тому числі музичних, творів, особливості їхньої інтерпретації. Зміст сучасного інтерпретування художнього образу можна окреслити, базуючись на таких позиціях. Художній образ є відображенням дійсності, яка оточує митця; він є вираженням у матеріальній формі об'єктом (трансфізичним метареальним естетичним об'єктом, за О. Опанасюком). Усі художні образи є формою передачі або подій, що відбуваються навколо, або переживань, або уявної реальності (фантазії, мрії). Ця дійсність може бути передана в реалістичний чи символічний спосіб, залежно від задуму твору, мети та глядацької аудиторії.

Художній образ формує нову реальність, яку ми називаємо художньою (трансфізичною естетичною об'єкт-метареальністю, за О. Опанасюком). Художня реальність, як і художній образ, є віддзеркаленням дійсності і водночас новим конструктом, який є реальним в межах творчого задуму та його реалізації.

Художній образ має антропологічний вимір, оскільки його творцем є людина-митець, яка вносить індивідуальне начало в художній образ. Як нова реальність художній образ виникає тоді, коли йдеться про автономну, а не синкретичну діяльність, де мистецький чинник є самодостатнім.

Художній образ має яскраво виражений комунікативний аспект. Фактично, за допомогою образів відбувається комунікація між автором твору і глядачем, між артистом та аудиторією. Метареальність нового художнього

простору є неможливою без взаємодії митців з публікою: нова художня реальність є породженням цієї комунікативної взаємодії.

Художній образ може реалізуватися в одному виді мистецтва, а також виникати як явище міжмистецької взаємодії, що особливо актуально у постмодерну добу. Міжмистецька взаємодія у створенні художнього образу в естрадному мистецтві як синтетичному дає підстави розробити нові поняття, які б показали специфіку його створення. Такою дефініцією є «виконавський образ», що особливим чином виділяє виконавський аспект у створенні художнього образу.

Поняття «виконавський образ» у сучасній науці ще на стадії розробки, але його осмислення є актуальним відповідно до напрацювань теорії виконавства, музичної інтерпретології та естрадознавства. Виконавський образ стає базовою дефініцією в естрадному вокальному мистецтві, що пов'язано з виконавською природою естрадного мистецтва та пріоритетністю виконавця, який створює художній образ на естраді на основі особистісного досвіду, своєї творчої індивідуальності та продюсерського рішення.

Виконавський образ, як і художній, є об'єктом. Водночас об'єктність виконавського образу неможна розглядати в одній площині з об'єктністю авторського художнього образу, в якому «фокусується і рефокусується художня ідея» (О. Опанасюк). Природа об'єктності виконавського образу інша. Її можна позиціонувати як узагальнену визначеність творчо-виконавського амплуа митця (естрадного співака). Він формується властивими й характерними для нього принципами виконання музичних творів, що водночас передбачає низку різних за змістом моментів.

Відповідно, виконавський образ нами трактується як: 1) поняття, що узагальнено визначає властиві й характерні для певного митця принципи виконання художніх творів; 2) цілісний естетичний об'єкт, в якому в контексті властивих і характерних для виконавця світоглядних, психологічних та художньо-естетичних ідеалів відображається й досягається дійсність у мистецтві; 3) своєрідна форма художнього відображення та досягнення

дійсності в мистецтві, де виконавець є об'єктом і суб'єктом відтворення суті художнього твору в контексті властивих для нього світоглядних, психологічних, художньо-естетичних ідеалів; 4) своєрідний принцип відображення та осягнення дійсності в мистецтві, в якій виконавець є провідником, об'єктом і суб'єктом відтворення суті художнього твору.

Виконавський образ можна структурувати на основі виокремлення чотирьох компонентів, до яких належать: індивідуальні якості вокаліста, професійна мистецька підготовка естрадного співака, обраний для інтерпретації пісенний твір, продюсерське трактування музичного номера. Останній компонент часто є базовим, якщо розглядаються виконавські образи, створені естрадним вокалістом в рамках телевізійних вокальних талант-шоу, в інших випадках доцільно говорити про режисерське трактування музичного номера.

Індивідуальні якості вокаліста включають такі аспекти, як фізичний стан, зовнішність, темперамент, інтелектуальні здібності, духовність та ціннісні орієнтири, працездатність, психологічна витримка, вокальні та акторські дані, харизма тощо. Усі вони визначають особистість виконавця, а тому є невід'ємною складовою у створенні виконавського образу під час виконання та інтерпретації пісенного твору.

Професійна мистецька підготовка передбачає володіння вокалістом своїм голосом, зокрема прийомами сучасного естрадного вокального виконавства, мати розвинене метроритмічне відчуття, чітку артикуляцію та дикцію. До професійної майстерності естрадного вокаліста належать також сценічні й хореографічні навички. Вокальна майстерність, доповнена театральною і хореографічною підготовкою, становить необхідне підґрунтя для створення яскравого виконавського образу, як на концертній естраді, так і на телевізійних вокальних талант-шоу.

Пісенний твір, обраний для інтерпретації естрадним вокалістом, у тому числі для телевізійного музичного проєкту, є вихідною точкою для виконавської інтерпретації. Фактично ми говоримо про виконавський образ,

створений співаком у тому чи іншому пісенному творі. Правильний вибір пісні учасником телевізійного шоу, який співвідноситься з його індивідуальними якостями і професійною підготовкою, є запорукою створення художньо переконливого виконавського образу, що відкриває можливості продовжити участь у змаганнях та отримати перемогу.

Продюсерське рішення музичного номера в рамках телевізійного проєкту включає такі аспекти, як формат телешоу, сценічне рішення естрадного номера та імідж виконавця. Продюсерська складова у рішенні номера є невід'ємним компонентом телевізійних музичних талант-шоу, водночас вона є найбільш суперечливою, оскільки часто входить у протиріччя з прагненням молодого артиста знайти власну творчу індивідуальність. Проте завдяки роботі талановитих режисерів, сценаристів, костюмерів, сценографів у рамках музичних телевізійних проєктів молоді естрадні вокалісти у телевізійних проєктах отримують можливість створити яскраві виконавські образи, які стають фундаментом їхньої подальшої музичної кар'єри.

Сучасний розвиток української естрадної музики визначає входження її до світового культурного простору. Водночас українська естрада кінця ХХ – початку ХХІ століття набуває комерційного характеру; завдяки комерціалізації естрадної музики в Україні з'являється інститут продюсування, починають працювати рекордингові компанії, функціонує комерційне радіо й телебачення, виникають комерційні розважальні шоу, в яких беруть участь естрадні виконавці, які потребують постійної PR-підтримки. Для сучасного розвитку української музичної естради характерною є тісна співпраця українських музикантів із зірками та продюсерами зі світового шоу-бізнесу. Важливою рисою української естрадної музики є її стильова багатозаровість. Нинішній етап розвитку української музичної естради відзначений подоланням її постколоніального статусу.

Шість провідних напрямів української естрадної музики – джаз, рок, поп-музика, фолк, електронна музика, хіп-хоп, за виключенням фолку у його

«world music» варіанти – мають значну кількість виконавців і тривалу музичну традицію. Найбільш поширеною є поп-музика, і саме вона формує еталонні засади виконавського образу естрадного вокаліста, а всі інші напрями естрадного музичного мистецтва, враховуючи свою специфіку, спираються на поп-музику як на базовий напрям.

Розвиток комерційного телебачення в незалежній Україні створив попит на транслявання різного роду музично-телевізійних проєктів, з яких особливою популярністю є вокальні талант-шоу. Найбільш успішними, згідно рейтингів, є телеканали «Інтер», «ICTV», «СТБ», «1+1», а також вокальні шоу «Шанс», «Голос Країни» та «Х-фактор».

Музично-телевізійні проєкти є різновидом комерційної телевізійної естради, які враховують специфіку телебачення при демонстрації естрадних номерів, а саме «ракурсну зйомку», особливий темпоритм, маніпулювання часом тощо. У процесі створення виконавських образів естрадних співаків важливу роль відіграє не лише специфіка телебачення, а формат мистецьких талант-шоу, де вони реалізують цю можливість. Завданням продюсера музично-телевізійних проєктів є не тільки розкриття індивідуальності артиста, але й створення якісного шоу для підвищення рейтингу передачі та телеканалу. Виконавські образи співаків, втілені в рамках телевізійного проєкту, підпорядковані саме цим завданням, а продюсерське рішення стає важливим чинником формування виконавського образу естрадного вокаліста у тому чи іншому виступі в рамках проєкту.

У музичних телевізійних проєктах, до яких належать вокальні шоу, структурована на основі виокремлення чотирьох компонентів модель виконавського образу естрадного співака (індивідуальні якості – професійна мистецька підготовка – вокальний твір – продюсерське рішення) формується на основі двох останніх компонентів: вокального твору (третій компонент) та продюсерського рішення (четвертий компонент). Індивідуальні якості, до яких належать зовнішність, темперамент, харизма, вокальні та артистичні дані, адаптивність, комунікабельність тощо, та професійна вокальна, сценічна і

хореографічна підготовка стають об'єктом роботи для продюсерів у формуванні виконавського образу у тому чи іншому пісенному творі. В сучасних талант-шоу продюсери все частіше враховують індивідуальні якості вокаліста та професійну підготовку при підборі репертуару, який буде виконуватися у програмах. Молоді артисти співпрацюють з продюсерами при підготовці вокальних творів, що дозволяє створити яскраві та художньо переконливі виконавські образи.

Для аналізу виконавських образів естрадних вокалістів у дисертації було обрано три українські шлягери різних років написання – «Чорнобривці» (1957), «Минає день, минає ніч» (1984), «Тебе це може вбити» (2005), а також три зарубіжні хіти – «Пам'яті Карузо» («Caruso», 1986), «Le temps des cathédrales» (1998), «Je suis malade» (1973), які в різні роки були виконані учасниками найбільш рейтингових українських вокальних талант-шоу – «Шанс», «Голос країни» та «Х-фактор». Порівняння виконавських образів, створених молодими українськими естрадними співаками, дозволило виділити основні моменти, важливі для створення художньо переконливих інтерпретаційних рішень.

Образ учасників вокальних талант-шоу «Шанс», «Голос країни» та «Х-фактор» у період з 2003 по 2019 рік суттєво змінився у бік зростання як вокальної майстерності вокалістів, так і технічних можливостей для побудови вокальних музичних номерів в музичних телевізійних проєктах. Зазнали трансформації принципи шоу: якщо у проєкті «Шанс», який з'явився на початку 2000-х років, вокаліст виконував пісню під плюсову фонограму, а акцент ставився на видовищності, то у проєктах 2010-х років «Голос країни» та «Х-фактор» на першому плані є вокальна майстерність співака, а сценічний та хореографічний компоненти лише допомагають створити виконавський образ артиста в тому чи іншому пісенному творі. «Живе» виконання дозволяє журі й глядачам оцінити вокальні здібності та професійну підготовку конкурсантів, а також передати свої емоції під час виступу, тоді як спів під плюсову фонограму більшою мірою створює не виконавський образ

естрадного артиста, а його симулякр. Часто певні вокальні недоліки учасників шоу не стають на заваді щодо отримання підтримки в журі та публіки, і в результаті отримують перемогу.

Аналіз репертуару українських вокальних телевізійних проєктів «Шанс», «Голос країни» та «Х-фактор» показав особливу роль українських і зарубіжних естрадних шлягерів для створення виконавського образу вокаліста. Репертуарні для вокальних шоу пісенні твори переважно ліричного спрямування є непростими у вокальному відношенні, а тому потребують фахової професійної підготовки. Шлягери в телевізійних мистецьких проєктах є багатофункційними: їхнє виконання завжди викликає відгук у публіки, вокальні труднощі та їх подолання стає елементом змагання, вносить інтригу в шоу, молодий вокаліст при інтерпретації відомих пісень має широку можливість для виконавських орієнтирів у пошуках власного артистичного рішення. Проте інтерпретація шлягерів має свої особливості: конкурсант, а часто і його продюсери не виходять за рамки шаблонів, які накопичилися упродовж тривалого за часом виконання того чи іншого пісенного твору. Так, виконавський образ Лари Фабіан, створений співачкою у пісні «Je suis malade» (1994), вплинув на індивідуальні художні рішення Катерини Грачової та Аїди Ніколайчук (2012); хоча кожна з виконавиць внесла індивідуальні риси в інтерпретацію цього твору.

Несподівані й оригінальні рішення, нетрадиційні виконавські образи є не такими частими у вокальних шоу (відзначимо брутальний образ Василя Кухарського у пісні «Le temps des cathédrales» (2019), яка зазвичай виконується «солодкоголосими» співаками), оскільки спрямований на масового глядача їхній формат передбачає орієнтацію на певні виконавські стандарти. Цікавими й оригінальними є виконавські образи вокалістів, що змагають у батлі (дует Валентина Біленького та Даніїла Фельдмана у пісні «Тебе це може вбити» (2018)).

Для телевізійних вокальних шоу важливим є видовищний компонент, який є важливим для естрадного вокаліста у створенні виконавського образу в

пісенному творі. Найбільш невдалими є сценічні рішення у проєкті «Шанс», що пов'язано з неправильним підходом у самому проєкті, а саме рішенням, що будь-який музичний номер має супроводжуватися сценічною або хореографічною постановкою, тоді як ліричні пісні часто взагалі не потребують сценічного компоненту. У телевізійних проєктах «Голос країни» та «Х-фактор» було знайдено гармонію між вокальною та візуальною складовою у створенні виконавського образу.

Аналіз інтерпретацій Віталієм Козловським, Кирилом Каплуновським, Олександром Клименком пісні «Чорнобриці», Михайлом Гардаманом, Валентиною Лонською та Оленою Луценко пісні «Минає день, минає ніч», Олександром Остапом, Олексієм Смирновим, дуєтом Валентина Біленького і Данііла Фельдмана пісні «Тебе це може вбити», Михайлом Мостовим та Ганною Ходаровською пісні «Пам'яті Карузо», Павлом Табаковим, Дмитром Єременком, Василем Кухарським пісні «Le temps des cathédrales», Наталією Валецькою, Катериною Грачовою, Аїдою Ніколайчук пісні «Je suis malade» показав, що більшість вокалістів створили художньо переконливі виконавські образи, які привернули увагу глядачів, а декому з артистів допомогли отримати перемогу в шоу.

Дисертаційна робота не вичерпує усіх потенційних можливостей аналізу заявленої теми. Серед перспектив дослідження – вивчення специфіки виконавського образу музикантів, що спеціалізуються на академічній музиці, зокрема інструментальній, а також напрямках неакадемічної музики – джазі, фолку, електроніці. Також продовженням цієї роботи можуть стати розвідки, присвячені репрезентації естрадної музики на телебаченні та мережі Інтернет, у тому числі трансформаціям, які відбуваються у виконавських образах естрадних вокалістів.

Ключові слова: виконавський образ, естрадний співак, художній образ, музично-телевізійні проєкти, естрадне мистецтво, популярна музика, пісенний жанр, професійна мистецька освіта.

SUMMARY

Loktionova-Oitsus O. O. The performing image of a pop singer in musical and television projects of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the Doctor of Philosophy in specialty 025 Musical art. – Boris Grynchenko Kyiv, Ministry education and science of Ukraine. Kyiv, 2023.

Pop music reflects the needs of modern society, reflects social changes and transformations taking place in it, and at the same time stimulates these changes. Globalization, informatization, and digitalization have become a powerful factor in the transformation of pop art in the 21st century, which, in accordance with social changes, acquires new features. Among the most significant transformations of pop music art, we highlight its transition to radio and television in the 20th century, and to the virtual space in the 21st century.

Today, the television method of performing pop music has functional advantages for listeners over other forms of its representation, since, possessing a powerful influence factor, in particular, an artistically organized screen image, musical television broadcasting is able to activate the attention of the viewer by increasing the spectacular component of musical art, which is extremely important for a wide audience

Among television programs, musical talent shows have been popular for many years. Television music projects with a competitive component involve the creation of interesting content, in the center of which is the singer – both as a performer and as a person. A pop singer, who creates a unique performance image in songs performed at talent shows, television gives an opportunity to demonstrate his skills to a wide audience.

As one of the performing arts and at the same time a representative of mass culture, pop music pays special attention not to the creator, but to the interpreter, who in the eyes of a wide audience is identified with the piece being performed. The artistic image in a musical number on stage and on television is created during the performance of a song by a vocalist who simultaneously appears both as a musician

and as an actor, and sometimes as a dancer. Therefore, we can talk about the performance image of a song; since it was created by a pop singer, it is representative of the performance image of the song and the performance image of the pop singer. These aspects build the foundations for the analysis of each of these phenomena.

The artistic image is the basic definition used by scientists when developing the analysis of artistic, including musical, works and the peculiarities of their interpretation. The content of the modern interpretation of an artistic image can be outlined based on such positions. An artistic image is a reflection of the reality that surrounds the artist; it is an object expressed in material form (transphysical metareal aesthetic object, according to O. Opanasiuk). All (artistic) images are a form of transmission of either events happening around, or experiences, or imagined reality (fantasy, dreams). This reality can be conveyed in a realistic or symbolic way, depending on the design of the work, the purpose and the audience.

An artistic image forms a new reality, which we call artistic (transphysical aesthetic object-metareality, according to O. Opanasiuk). Artistic reality, like an artistic image, is a reflection of reality and, at the same time, a new construct that is real within the limits of the creative idea and its implementation.

An artistic image has an anthropological dimension, since its creator is a human artist who brings an individual element to an artistic image. As a new reality, the artistic image emerges when it comes to autonomous, not syncretic activity, where the artistic factor is self-sufficient.

The artistic image has a pronounced communicative aspect. In fact, with the help of images, there is communication between the author of the work and the viewer, between the artist and the audience. The meta-reality of the new artistic space is impossible without the interaction of artists with the public: the new artistic reality is the product of this communicative interaction.

An artistic image can be realized in one form of art, and also arise as a phenomenon of inter-artistic interaction, which is especially relevant in the postmodern era. Inter-artistic interaction in the creation of an artistic image in pop art as a synthetic one gives reason to develop new concepts that would show the

specifics of its creation. Such a definition is the "performance image", which in a special way highlights the performance aspect in the creation of an artistic image.

The concept of "performance image" in modern science is still at the stage of development, but its interpretation is relevant in accordance with the developments in performance theory, musical interpretology and pop studies. Performance image becomes a basic definition in pop vocal art, which is related to the performing nature of pop art and the priority of the performer, who creates an artistic image on the stage based on personal experience, his creative individuality and production decision.

A performing image, like an artistic one, is an object. At the same time, the objectivity of the performing image cannot be considered on the same plane as the objectivity of the author's artistic image, in which "the artistic idea is focused and refocused" (O. Opanasiuk). The nature of the objectivity of the performing image is different. It can be positioned as a generalized determination of the creative and performing role of an artist (pop singer). It is formed by the inherent and characteristic principles of the performance of musical works, which at the same time involves a number of moments different in content.

Accordingly, the performing image is interpreted by us as: 1) a concept that generally defines the principles of performing artistic works inherent and characteristic of a certain artist; 2) an integral aesthetic object, in which reality in art is reflected and understood in the context of worldview, psychological and artistic-aesthetic ideals inherent and characteristic of the performer; 3) a peculiar form of artistic reflection and understanding of reality in art, where the performer is the object and subject of the reproduction of the essence of the artistic work in the context of the worldview, psychological, artistic and aesthetic ideals peculiar to him; 4) a peculiar principle of reflection and understanding of reality in art, in which the performer is the guide, object and subject of the reproduction of the essence of the artistic work.

The performance image can be structured on the basis of distinguishing four components, which include: the individual qualities of the vocalist, the professional

artistic training of the pop singer, the song piece chosen for interpretation, and the producer's interpretation of the musical number. The last component is often basic if we consider performance images created by a pop singer in the framework of television vocal talent shows, in other cases it is appropriate to talk about the director's interpretation of a musical number.

Individual qualities of a vocalist include such aspects as physical condition, appearance, temperament, intellectual abilities, spirituality and value orientations, work capacity, psychological endurance, vocal and acting data, charisma, etc. All of them determine the performer's personality, and therefore are an integral component in creating a performer's image during the performance and interpretation of a song. Professional artistic training requires the vocalist to master his voice, in particular the techniques of modern pop vocal performance, to have a developed metrorhythmic sense, clear articulation and diction. The professional skill of a pop vocalist also includes stage and choreographic skills. Vocal skill, supplemented by theatrical and choreographic training, is the necessary basis for creating a bright performing image, both on the concert stage and on television vocal talent shows.

A song piece chosen for interpretation by a pop singer, including for a television music project, is the starting point for performance interpretation. In fact, we are talking about the performance image created by the singer in one or another song. The right choice of a song by a participant of a television show, which corresponds to his individual qualities and professional training, is the key to creating an artistically convincing performance image, which opens up opportunities to continue participating in the competition and win.

The production decision of a musical number within the framework of a television project includes such aspects as the format of a TV show, the stage decision of a variety number and the image of the performer. The production component in the decision of the number is an integral component of television music talent shows, at the same time it is the most controversial, as it often conflicts with the desire of a young artist to find his own creative individuality. However, thanks to the work of talented directors, screenwriters, costume designers, set

designers in the framework of musical television projects, young pop singers in television projects get the opportunity to create bright performing images that become the foundation of their further musical career.

The modern development of Ukrainian pop music determines its entry into the world cultural space. At the same time, the Ukrainian variety show of the late 20th and early 21st centuries acquires a commercial character; thanks to the commercialization of pop music in Ukraine, a production institute appears, recording companies start to work, commercial radio and television, commercial entertainment shows appear, in which pop performers take part, which need constant PR support. The close cooperation of Ukrainian musicians with stars and producers from world show business is characteristic of the modern development of Ukrainian musical variety. An important feature of Ukrainian pop music is its multi-layered style. The current stage of the development of Ukrainian musical variety is marked by the overcoming of its post-colonial status.

The six leading directions of Ukrainian pop music – jazz, rock, pop music, folk, electronic music, hip-hop, excluding folk in its "world music" version – have a significant number of performers and a long musical tradition. The most widespread is pop music, and it is it that forms the reference principles of the performing image of a pop vocalist, and all other directions of pop music art, taking into account their specificity, rely on pop music as a basic direction.

The development of commercial television in independent Ukraine created a demand for the broadcasting of various musical and television projects, of which vocal talent shows are particularly popular. The most successful, according to the ratings, are the TV channels "Inter", "ICTV", "STB", "1+1", as well as the vocal shows "Chance", "Voice of the Country" and "X-factor".

Music-television projects are a type of commercial television variety show, which take into account the specifics of television when showing variety numbers, namely "perspective shooting", a special tempo, time manipulation, etc. In the process of creating performance images of pop singers, not only the specifics of television play an important role, but the format of artistic talent shows where they

realize this opportunity. The task of the producer of music and television projects is not only to reveal the individuality of the artist, but also to create a high-quality show to increase the rating of the program and the TV channel. Performance images of singers embodied in the framework of a television project are subordinated to this very task, and the producer's decision becomes an important factor in the formation of the performance image of a pop vocalist in one or another performance within the project.

In musical television projects, which include vocal shows, the model of the performance image of a pop singer structured on the basis of four components (individual qualities – professional artistic training – vocal work – production decision) is formed on the basis of the last two components: the vocal work (the third component) and production decision (fourth component). Individual qualities, which include appearance, temperament, charisma, vocal and artistic data, adaptability, sociability, etc., and professional vocal, stage and choreographic training become the object of work for producers in the formation of a performance image in a particular song work. In modern talent shows, producers increasingly take into account the individual qualities of the vocalist and professional training when selecting the repertoire to be performed in the programs. Young artists cooperate with producers in the preparation of vocal works, which allows to create bright and artistically convincing performance images.

In order to analyze the performance images of pop vocalists, three Ukrainian hits from different years of writing were chosen in the dissertation. These are "Marigold" (1957), "Day Passes, Night Passes" (1984), "It Can Kill You" (2005). And also three foreign hits: "Memory of Caruso" ("Caruso", 1986), "Le temps des cathédrales" (1998), "Je suis malade" (1973), which in different years were performed by participants of the most rated Ukrainian vocal talent shows – "Chance", "Voice of the Country" and "X-factor". A comparison of the performance images created by young Ukrainian pop singers made it possible to highlight the main points that are important for the creation of artistically convincing interpretive solutions.

The image of the participants of the vocal talent shows "Chance", "Voice of the Country" and "X-Factor" between 2003 and 2019 has significantly changed in the direction of the growth of both the vocal skill of the vocalists and the technical capabilities for building vocal musical numbers in musical television projects. The principles of the show underwent a transformation: if in the "Chance" project, which appeared in the early 2000s, the vocalist performed a song to a plus soundtrack, and the emphasis was on spectacle, then in the 2010s projects "Voice of the Country" and "X-factor" in the foreground is the vocal skill of the singer, and the stage and choreographic components only help to create the performance image of the artist in this or that song work. "Live" performance allows the jury and the audience to evaluate the vocal abilities and professional training of the contestants, as well as to convey their emotions during the performance, while singing to a plus soundtrack to a greater extent creates not the performance image of a pop artist, but his simulacrum. Often, certain vocal shortcomings of the participants of the show do not stand in the way of receiving support from the jury and the public, and as a result they win.

The analysis of the repertoire of the Ukrainian vocal television projects "Chance", "Voice of the Country" and "X-Factor" showed the special role of Ukrainian and foreign pop hits in creating the performance image of the vocalist. The songs in the repertoire for vocal shows, mostly lyrical, are difficult vocally, and therefore require professional training. Hits in television art projects are multifunctional: their performance always evokes a response from the audience, vocal difficulties and their overcoming become an element of the competition, brings intrigue to the show, a young vocalist when interpreting well-known songs has a wide opportunity for performance guidelines in search of his own artistic solution. However, the interpretation of hits has its own peculiarities: the contestant, and often his producers, do not go beyond the templates that have accumulated during the long performance of this or that song. So, the performance image of Lara Fabian, created by the singer in the song "Je suis malade" (1994), influenced the individual artistic decisions of Kateryna Grachova and Aida Nikolaichuk (2012); although each of the performers brought individual features to the interpretation of this work.

Unexpected and original solutions, non-traditional performing images are not so frequent in vocal shows (note the brutal image of Vasyl Kukharsky in the song "Le temps des cathédrales" (2019), which is usually performed by "sweet-voiced" singers), since their the format involves orientation to certain performance standards. The performing images of the vocalists competing in the battle are interesting and original (the duet of Valentyn Bilenkyi and Daniil Feldman in the song " It can kill you " (2018).

For television vocal shows, the spectacular component is important, which is important for a pop singer in creating a performance image in a song. The most unsuccessful are the stage decisions in the "Chance" project, which is related to the wrong approach in the project itself, namely the decision that any musical number should be accompanied by a stage or choreographic performance, while lyrical songs often do not need a stage component at all. In the TV projects "Voice of the Country" and "X-Factor" harmony was found between the vocal and visual components in the creation of a performing image.

Analysis of the interpretations of Vitaly Kozlovskiy, Kyrylo Kaplunovskiy, Oleksandr Klymenko of the song " Marigold ", Mykhailo Gardaman, Valentyna Lonska and Olena Lutsenko of the song "The day passes, the night passes", Oleksandr Ostap, Oleksii Smyrnov, the duet of Valentyn Bilenkyi and Daniil Feldman of the song "It can kill you", Mykhailo Mostov and Hanna Khodarovska of the song "In Memory of Caruso", Pavlo Tabakov, Dmytro Yeremenko, Vasyl Kukharsky of the song "Le temps des cathédrales", Natalia Valevska, Kateryna Grachova, Aida Nikolaichuk of the song "Je suis malade" showed that most vocalists created artistically convincing performance images that attracted the attention of the audience, and helped some of the artists win the show.

Dissertation work does not exhaust all potential possibilities of analysis of the stated topic. Among the perspectives of the research is the study of the specifics of the performing image of musicians specializing in academic music, in particular instrumental, as well as non-academic music – jazz, folk, electronic. Also, the continuation of this work can be investigations devoted to the representation of pop

music on television and the Internet, including the transformations that take place in the performing images of pop vocalists.

Key words: performance image, pop singer, artistic image, music and television projects, pop art, popular music, song genre, professional art education.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації в наукових фахових виданнях України, що входять до категорії «Б»

1. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Дискурс виконавської складової в контексті музично-телевізійних проєктів кінця ХХ – початку ХХІ століття (на прикладі пісні «Чорнобривці»). *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 37. С. 166–170. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221798>

2. Локтіонова-Ойцюсь О. О. До визначення поняття «виконавський образ». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 170–175. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219152>

3. Локтіонова-Ойцюсь О. Світовий шлягер як об’єкт інтерпретації естрадного вокаліста в українських музично-телевізійних проєктах. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Т. 2. С. 44–49. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-7>

Публікація в зарубіжному виданні, проіндексованому у базі даних Web of Science Core Collection

4. Loktionova-Oitsius O., Medvid T., Tereshenko N., Androshchuk L., Tochkova S. Ukrainian vocal stage: performing aspect. *Ad alta: Journal of*

Interdisciplinary Research. 2022. Vol. 12. Issue 1. Special issue XXV. P. 256–260.
DOI: <https://doi.org/10.33543/120125256260>
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000781646500044>

Публікації, у яких додатково відображені результати дослідження

5. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Проблеми інтерпретації музичного твору в контексті створення сценічного образу естрадного співака. *World Science*. 2017. № 5 (21). Vol. 3: Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference «Scientific Issues of the Modernity» (April 27, 2017, Dubai, UAE). P. 48–50.

6. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Музичне телебачення: особливості функціонування в сучасному соціокультурному просторі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів*, 3–4 лист. 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 105–106.

7. Loktionova-Oitsius O. Popular musical television projects of Ukraine at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. *EUREKA: Social and Humanities*. 2020. Issue 5. P. 3–8. DOI: <https://doi.org/10.21303/2504-5571.2020.001425>

8. Локтіонова-Ойцюсь О. Особливості формату музично-телевізійних проєктів. *Problemas y perspectivas de la aplicación de la investigación científica innovadora: Colección de documentos científicos «ΛΟΓΟΣ» con actas de la Conferencia Internacional Científica y Práctica, Panamá, 11 de junio de 2021*. Panamá-Vinnitsia: Centro de Estudios Estretégicos & European Scientific Platform, 2021. P. 226–227.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	22
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ	
ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	30
1.1. Художній образ у гуманітарних та мистецтвознавчих дослідженнях....	30
1.2. Виконавський образ як категоріальне поняття	
естрадного музичного мистецтва	42
Висновки до розділу 1.....	65
РОЗДІЛ 2. ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ	
ПРОСТОРІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ	
СТОЛІТТЯ.....	70
2.1. Українська музична естрада на сучасному етапі розвитку.....	70
2.2. Музично-телевізійні проекти як рушій розвитку української	
естради кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	94
Висновки до розділу 2.....	118
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКИЙ ОБРАЗ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА	
В УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТЕЛЕПРОЄКТАХ	
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	121
3.1. Українське естрадна класика як об’єкт виконавської інтерпретації	
естрадних вокалістів в українських музичних телевізійних проєктах.....	122
3.2. Світові шлягери у виконанні естрадних вокалістів в українських	
музичних телевізійних проєктах.....	151
Висновки до розділу 3.....	177
ВИСНОВКИ.....	181
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	188
ДОДАТКИ.....	208

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Естрадне музичне мистецтво віддзеркалює потреби сучасного суспільства, відображає соціальні зміни й трансформації, що відбуваються у ньому, і одночасно стає стимулом цих змін. Глобалізація, інформатизація та діджиталізація стали потужним чинником трансформації естрадного мистецтва у XXI столітті, яке відповідно до суспільних змін набуває нових рис. Серед найбільш значимих трансформацій естрадного музичного мистецтва виділимо його перехід у XX столітті до радіо- та телевізійного, а у XXI – у віртуального простору. Зазначена трансформація змінила і взаємодію артиста з публікою, сформувала нові форми комунікації та презентації власного мистецького продукту, його поширення та продаж.

Серед найбільш потужних засобів масової комунікації є телебачення, яке навіть в Інтернет-добу не втратило свого значення. Українське музичне телебачення, становлення якого припадає на другу половину 1990-х років, за майже тридцять років пройшло величезний шлях – від перших спроб створення українського музичного контенту до програм загальнонаціонального масштабу. Лівову частку українського музичного контенту на телебаченні має естрадна музика, а тому сьогодні розвиток естрадного мистецтва неможливо уявити без музичних програм на телебаченні.

Телевізійний спосіб реалізації естрадної музики на сьогодні має функціональні переваги для слухачів перед іншими формами її репрезентації, оскільки, володіючи потужним фактором впливу, зокрема художньо організованим екранним зображенням, музичне телемовлення здатне активізувати увагу глядача за рахунок підвищення видовищного компоненту музичного мистецтва, що украй важливо для широкої глядацької аудиторії.

Серед телевізійних програм вже багато років користуються популярністю музичні талант-шоу. Телевізійні музичні проєкти зі змагальною

складовою передбачають створення цікавого контенту, у центрі якого знаходиться співак – і як виконавець, і як особистість. Естрадному вокалісту, що у виконуваних на талант-шоу піснях створює унікальний виконавський образ, телебачення дає можливість продемонструвати свою майстерність широкій аудиторії.

Естрада як один з виконавських видів мистецтва і водночас репрезентант масової культури особливу увагу приділяє не творцю, а інтерпретатору, який в очах широкої глядацької аудиторії ототожнюється з виконуваним твором. Художній образ у музичному номері на естраді та на телебаченні створюється у процесі виконання пісенного твору вокалістом, який одночасно постає як музикант і як актор, а подекуди – і як танцівник. Саме тому доцільно говорити про виконавський образ пісенного твору, створений естрадним вокалістом, як репрезентативний, а тому більш доступний для вивчення аспект художнього образу.

Виконавські образи, створені естрадними співаками, можна вивчати у процесі їхньої концертної діяльності, але в сучасних умовах найбільше матеріалу для аналізу дають численні телевізійні музичні проєкти, зокрема популярні вокальні талант-шоу. Все це зумовило вибір теми дисертації *«Виконавський образ естрадного співака в музично-телевізійних проєктах України кінця XX – початку XXI століття»*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до науково-дослідної теми кафедри музикознавства та музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка «Розвиток духовного потенціалу особистості в неприбивній мистецькій освіті» (реєстр. № 0116U003993 від 31.06.2016р.). Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 12 від 22.12.2016 р.).

Мета дослідження – визначити смислові аспекти виконавського образу естрадного співака в українських музично-телевізійних проєктах кінця XX – початку XXI століття.

Відповідно до мети визначені такі **завдання**:

1. проаналізувати стан вивчення проблеми та обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження виконавського образу естрадного співака в українських музично-телевізійних проєктах кінця XX – початку XXI століття;
2. розробити поняття виконавського образу, визначити його смислові аспекти, виокремити структурні компоненти та охарактеризувати виконавський образ естрадного співака;
3. висвітлити особливості розвитку українського музичного естрадного мистецтва, його перехід у телевізійний та віртуальний простір наприкінці XX – на початку XXI століття;
4. проаналізувати українські телевізійні вокальні талант-шоу зазначеного періоду;
5. охарактеризувати виконавські образи, створені естрадними співаками під час інтерпретацій пісенних творів у телеефірах медіа-проєктів «Шанс», «Х-Фактор», «Голос країни».

Об’єкт дослідження – естрадне музичне мистецтво в телевізійному просторі України кінця XX – початку XXI століття.

Предмет дослідження – виконавський образ естрадного співака в українських музично-телевізійних проєктах кінця XX – початку XXI століття.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період кінця XX – початку XXI століття. Визначені межі дослідження дають можливість охопити найбільш активний період розвитку українського музичного телебачення та охарактеризувати найрейтинговіші телевізійні музичні талант-шоу України.

Територіальні межі дослідження відповідають адміністративно-територіальному поділу території України 1991–2023 років.

Джерельною базою дослідження стали матеріали широкого музично-інформаційного масиву, що складаються із записів музичних телевізійних талант-шоу «Шанс», «Х-Фактор», «Голос країни», що виходили та виходять на українських каналах ІНТЕР, 1+1, СТБ, ICTV; відеозаписів ефірів музичних

талант-шоу, музичних відеофільмів, кліпів, які репрезентують творчість українських і зарубіжних естрадних виконавців; опублікованих інтерв'ю і бесід з учасниками, режисерами, продюсерами музичних програм та глядачами різних вікових груп, відгуків у музичній періодиці та соціальних мережах.

Аналітичною базою дослідження стали українські естрадні шлягери «Чорнобривці» (В. Верменич – М. Сингаївський), «Минає день, минає ніч» (М. Мозговий – Ю. Рибчинський), «Тебе це може вбити» (О. Собчук) та зарубіжні хіти «Caruso» (L. Dalla), «Le temps des cathédrales» (R. Cocciante – L. Plamondon), «Je suis malade» (S. Lama – A. Dona), здійснені естрадними вокалістами в українських музично-телевізійних проєктах «Шанс», «Х-Фактор», «Голос країни» у 2003–2019 роки.

Для розв'язання поставлених завдань було застосовано комплекс **методів дослідження**: *теоретичні методи (аналіз, синтез, класифікація, узагальнення)* – для постановки наукової проблеми, визначення базових та похідних понять дослідження; *структурно-типологічний метод* – для структуризації параметрів виконавського образу естрадного вокаліста; *джерелознавчий метод* – для опрацювання відеоархівів музичних телеканалів та знаходження репрезентативного матеріалу для здійснення дослідження; *історико-культурологічний метод* – для характеристики особливостей виникнення та розвитку музичного телебачення в Україні, процесів, що відбувалися у телевізійних музичних програмах у зв'язку трансформацією музично-естетичних уявлень, модернізації технічних засобів і аудіовізуальних технологій; *метод музикознавчого аналізу* – для характеристики естрадних пісенних творів, які інтерпретують вокалісти у телевізійних талант-шоу; *компаративний метод* – для порівняння виконавських образів естрадного шлягеру, здійснених різними вокалістами в рамках телевізійних ефірів українських музично-телевізійних проєктів; *аксіологічний метод* – для виявлення художньої цінності виконавських інтерпретацій естрадних пісень у музичних телешоу.

Теоретичну основу дослідження становлять:

- роботи, в яких розглядаються теоретичні питання художнього образу в мистецтві (Б. Нагай, О. Наконечна, О. Овчарук, О. Опанасюк, В. Салій та ін.);
- дослідження, присвячені теоретичним питанням естрадознавства та історії української естрадної музики (О. Бойко, І. Бобул, О. Зосім, О. Колубаєв, У. Конвалюк, С. Лазарєв, Ю. Малишев, О. Мозгова, М. Мозговий, С. Муравіцька, В. Овсянніков, В. Олендарьов, В. Плахотнюк, Т. Рябуха, Т. Самая, О. Сапожник, В. Тормахова, О. Шевченко, І. Шнур та ін.);
- праці, присвячені питанням інтерпретації академічної та естрадної музики (А. Кравченко, Н. Дрожжина, Т. Глушук (Зінська), О. Горбенко, Н. Жайворонок, Н. Жукова, О. Лігус, О. Катрич, Я. Кириленко, В. Крицький, Т. Кулага, В. Левко, О. Маркова, В. Москаленко, Н. Овсяннікова, Н. Сегеда та ін.);
- роботи, присвячені питанням мистецької освіти та професійної підготовки естрадних вокалістів (Н. Дрожжина, О. Олексюк, В. Омельченко, Т. Самая, М. Смородська (Фісун) та ін.);
- наукові розвідки, присвячені питанням музичного телебачення, у тому числі питань, присвячених телевізійним талант-шоу (М. Дружинець, А. Скорик, Т. Совгира, К. Станіславська, К. Цибулько, F. Anseel, M. Feys, G. Redden, K. Robinson);
- роботи, присвячені продюсуванню в естрадній музиці та теорії музичного шоу-бізнесу (О. Зирін, В. Откидач, М. Поплавський, В. Солодовник, К. Стеценко та ін.);
- праці з іміджмейкінгу, у тому числі питань з іміджу естрадного виконавця (Н. Барна, О. Будько, А. Верещака, В. Дячук, С. Манько, Ю. Палеха, С. Садовенко, С. Уланова та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в дисертації:

уперше:

- концептуалізовано поняття «виконавський образ» як невід’ємний компонент реалізації художнього образу в музичному мистецтві; визначено,

що об'єктність художнього образу у виконавських видах мистецтва в постмодерну добу дорівнює композиторському і навіть перевищує його;

- встановлено, що гармонія та рівновага аудіального (музичного) і візуального (сценічного) компонентів виконавського образу, який створюється музикантом, що виступає на сцені, досягається лише в синтетичних мистецтвах, одним з яких є естрада;

- визначено смислові аспекти виконавського образу; виокремлено структурні компоненти виконавського образу естрадного співака, до яких належать індивідуальні якості вокаліста, його професійна мистецька підготовка, пісенний твір, обраний для інтерпретації, продюсерське рішення музичного номеру; усі чотири компоненти виконавського образу взаємопов'язані та впливають один на одного;

- проаналізовано інтерпретації відомих українських та зарубіжних шлягерів в українських телевізійних музичних проєктах «Шанс», «Х-фактор», «Голос країни»; здійснено порівняння виконавських образів, створених учасниками зазначених талант-шоу в різні роки.

Удосконалено методика аналізу виконавських інтерпретацій пісенних творів, які розглядаються як складова частина театралізованого естрадного номера у телевізійних музичних проєктах.

Набули подальшого розвитку питання:

- змісту і форм українського музичного телебачення кінця ХХ – початку ХХІ століття;
- функціонування естради в сучасному культурному просторі України;
- продюсування як способу створення естрадними співаками оригінальних сценічних образів у телевізійних музичних проєктах.

Теоретичне значення дисертації полягає в концептуалізації дефініції «виконавський образ» як базовій в сучасному естрадознавстві, яке наголошує на пріоритетності об'єктності артиста-виконавця у створенні художнього образу, а також виокремленні структурних компонентів виконавського образу

естрадного співака, які деталізовано на прикладах телеефірів українських музично-телевізійних проєктів кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Практичне значення роботи здобутих результатів полягає в тому, що її результати можуть використовуватися у лекційних курсах з історії українського музичного мистецтва, української музичної естради, музичного менеджменту, музичної критики та журналістики. Основні положення дисертації сприятимуть розв’язанню дискусійних питань щодо сучасного виконавського образу співака на телеекрані, особливостей функціонування вітчизняних телевізійних музичних програм і каналів, а також ролі продюсерства в цьому процесі. Окремі положення роботи можуть стати у нагоді естрадним співакам, телережисерам, продюсерам музичних програм в їхній практичній роботі.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є оригінальним дослідженням, в якому розроблено поняття «виконавський образ» та охарактеризовано особливості створення виконавських образів естрадними співаками в українських музично-телевізійних проєктах кінця ХХ – початку ХХІ століття. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто. У публікації [Loktionova-Oitsius O., Medvid T., Tereshenko N., Androshchuk L., Tochkova S. Ukrainian vocal stage: performing aspect. *Ad alta: Journal of Interdisciplinary Research*. 2022. Vol. 12. Issue 1. Special issue XXV. P. 256–260] написаній у співавторстві, здобувачу належить концептуалізація основних положень й обґрунтування жарових та стильових особливостей сучасного вокально-естрадного виконавства в Україні.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на п’яти міжнародних науково-практичних конференціях: «Scientific Issues of the Modernity» (Дубай (ОАЕ), 27 квітня 2017 р.), «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 3–4 листопада 2020 р.), «Україна першого десятиліття ХХІ століття: культурно мистецький вимір» (Рівне, 17–18 листопада 2020 р.), «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття» (Київ, 14 травня 2021 р.), «Problemas y perspectivas de la aplicación de la

investigación científica innovadora» (Панама (Республіка Панама), 11 червня 2021 р.).

Публікації. Основні положення та результати дослідження відображено у 8 наукових працях, зокрема: в 3 статтях в наукових періодичних фахових виданнях України, в 1 статті в зарубіжному науковому періодичному виданні, включеному до міжнародної наукометричної бази даних Web of Science Core Collection, в 4 публікаціях у збірках матеріалів наукових конференцій та інших наукових виданнях.

Структура дисертаційного дослідження зумовлена логікою дослідження і складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел (188 найменувань) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 210 сторінок, з яких 187 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Художній образ у гуманітарних та мистецтвознавчих дослідженнях

Поняття «образ» є одним з центральних в літературі та мистецтві. Воно показує зв'язок мистецтва й дійсності, розкриває внутрішні закони побудови творів мистецтва та виявляє окремі аспекти художнього сприйняття мистецького твору.

Образ є відображенням дійсності, свого роду ментальною репрезентацією реальності, що сполучає об'єкти зовнішнього світу та їх мисленнєве відображення. Образ є свого роду прафеноменом, що лежить в основі будь-яких інших образів-феноменів, до яких належать художній образ, музичний образ, сценічний образ тощо. Відповідно, важливо з'ясувати первісний зміст прафеномену для визначення суті феноменів, що відносяться до категорії мистецьких.

В академічному словнику української мови [140] поняття «образ» має кілька значень. Якщо говорити про загальні значення, то образ – це «зовнішній вигляд кого-, чого-небудь», «вигляд кого-, чого-небудь, відтворений у свідомості, пам'яті або створений уявою», «подоба, копія кого-чого-небудь» [140, с. 560]. Якщо говорити про мистецьке або літературно-художнє розуміння образу, то в словнику подано такі значенні: «специфічна для літератури і мистецтва конкретно-чуттєва форма відображення дійсності», «тип, узагальнений характер, створений письменником, митцем», «зображення якого-небудь явища через інше, конкретніше або яскравіше за допомогою мовного звороту, переносного вживання слова і т. ін.», «те, що вимальовується, постає в чий-небудь уяві», «зображення зовнішнього вигляду кого-, чого-небудь (про портрет, фотографію, скульптуру і та ін.)»

[140, с. 560]. Є у словнику й філософське значення образу: «відображення в свідомості явищ об'єктивної дійсності» [140, с. 560].

У психології визначення образу застосовується в кількох значеннях. У психологічному словнику [123] образ – це «загальнопсихологічна категорія, результат відображення об'єктивного світу в мозку людини» [123, с. 109]. Образ створює людина через вплив зовнішнього світу на її рецептори; у вузькому розумінні образу він є чуттєвою формою відображення; у широкому – відображення з допомогою абстрактного мислення. У психології розрізняють два типи образів – сенсорний та мислительний, де другий є більш системним, обидва відіграють важливу роль в пізнавальній діяльності людини. Образне мислення, притаманне для представників творчої діяльності виникає унаслідок аналізу та поєднанню різних образів [123, с. 109].

У філософській літературі термін «образ» не є часто вживаним, значно частіше у філософських науках, до яких відноситься естетика, розробляються питання художнього образу. Дефініція «образ» була вельми вживана у схоластичній філософії, а також у філософських курсах Києво-Могилянської академії, де використовувався латинський термін «species» у теорії пізнання. На думку схоластичних філософів, образ – це сполучна ланка між суб'єктом і об'єктом пізнання, завдяки чому вони хоча і залишаються різними, проте набувають єдності. Образ поєднується з суб'єктом пізнання завдяки подібності до його предмету. Існує два типи образів – чуттєві та умоосязні, останні, які є суто духовним існуванням форм, досягаються завдяки роботі інтелекту через процес абстрагування [156, с. 443].

Вочевидь, філософське схоластичне розуміння образу має духовний смисл, оскільки сягає корінням релігійного світосприйняття, адже слово «образ» ми знаходимо в Святому Письмі. На початку Книги Буття говориться, що Бог створив людину на Свій образ та подобу: «І Бог на Свій образ людину створив, на образ Божий її Він створив, як чоловіка та жінку створив їх» (Буття 1, 27) [6, с. 2]. У цьому випадку прарафеноменом є образ

Божий, а людина є феноменом: образ людини, образ чоловіка та жінки є похідним від першого. Аналогічну бінарну структуру ми знаходимо і в інших біблійних текстах. У Другому посланні до Коринтян (2 Кор 3, 18) Св. апостол Павло зазначає: «Ми ж відкритим обличчям, як у дзеркало, дивимося всі на славу Господню, і змінюємося в той же образ від слави на славу, як від Духа Господнього» [6, с. 211]. У Посланні до Колосян (Кол 1, 15) він говорить, що Христос є образом невидимого Бога [6, с. 232].

Зазначимо, що у багатьох випадках образ має бінарну структуру (сенсорний та мислительний образ, чуттєвий та умоосязний образ тощо), яка поширюється на будь-які можливі характеристики образу як явища. Ця бінарна структура розгортається не тільки у плані «образ загальний – образ конкретний», а й у бутті будь-якого образу, в якому поєднано загальне і конкретне.

Українська культуролог О. Овчарук розглядає образ як культурний феномен. Дослідниця справедливо зазначає, що для сучасної культури більш характерний образний тип рефлексії, де візуальне домінує над вербальним, підсвідоме – над свідомим, а сам феномен образу трансформується під впливом різного роду технологій – візуальних, інформаційних, іміджмейкерських [103, с. 25]. О. Овчарук доходить висновку, що «саме художній образ, єдиним засобом генералізації та об'єктивації якого виступає мистецтво, володіє здатністю продукування культурних смислів, тим самим, об'єктивуючи не стільки наявне, скільки бажане та омріяне. Відтак через художні образи як смислові коди несвідомого стає можливим повідомляти про потенційне, неостаточне, про дискурсивно недоступну сферу інтуїтивного чи про невідому компоненту відомого. Це обумовлює особливу місію художнього образу в розкритті глибинних смислів та явищ культури через перспективи їх розвитку» [103, с. 29].

Термін «образ», як вже зазначалося, широко вживаний у літературі та різних видах мистецтва – живописі, скульптурі, музиці, театрі, кіно, телевізійному мистецтві та ін. Відповідно до специфіки мистецтва, в ньому

базовим є поняття *художнього образу*. Традиційно вважається, першим у мистецтвознавстві ввів поняття «художній образ» німецький філософ Г.-В.-Ф. Гегель. Він трактує поняття художнього образу як єдність емоційно-чуттєвого та раціонального, де емоційність є першоосновою художнього образу. Для створення художнього твору, на думку філософа, важливими стають як мисленнєвий компонент, а саме широта сприйняття дійсності, так і здатність до передачі емоційного компонента у відтворенні явищ буття [38, с. 44].

У науковій та навчальній літературі ми знаходимо багато дефініцій художнього образу. У підручнику з естетики зазначено, що «художній образ тлумачиться у науці як специфічна форма відображення, що узагальнено виражено в процесі художньої творчості митця і характеризується безпосередністю чуттєво-емоційного впливу на суб'єкт сприймання твору» [39, с. 167]. У словнику мистецьких термінів вказано, що художній образ – це «засіб і форма освоєння навколишньої дійсності мистецтвом» [149, с. 13].

Отже, визначень художнього образу налічується кілька десятків, в його характеристиці виділимо передусім фундаментальні моменти, а саме те, що художній образ трактується як *форма або спосіб відображення та осягнення дійсності в мистецтві*.

Питанням художнього образу присвячено дисертацію [113], статті [111], [112] та монографію українського науковця О. Опанасюка [114]. Дослідник відповідно до усталеної дихотомічної традиції трактування образу, в тому числі й художнього, загальний образ визначає як образ-принцип, конкретний образ – як образ-даність. У своїх працях О. Опанасюк визначає оптимальну структуру художнього образу, де обґрунтовує ідею щодо єдиного принципу буття, яка буде підґрунтя для подальших узагальнених характеристик і проведення паралелей між буттям суспільних явищ та буттям світу загалом. Художній образ дослідник розглядає як феномен вищого порядку, і кожен крок його розгортання виявляє закономірності універсальних принципів буття. Таким чином

вимальовується універсальна структура, яка не лише визначає буття художнього образу, але й принципи формування інших явищ. О. Опанасюк вважає, що такою структурою є тетрактида, що є обов'язковим компонентом космогонічних концепцій, також її складові елементи можна знайти в релігійних у філософських системах різних народів [112].

О. Опанасюк пропонує два взаємопов'язані визначення художнього образу. На його думку, «художній образ – трансфізична естетична об'єкт-метареальність, у якій фокусується та рефокусується художня ідея, або ж категорія буття»; «художній образ – трансфізичний матеріальний естетичний об'єкт, у якому фокусується та рефокусується художня ідея, або ж категорія буття» [114, с. 57]. Дослідник наголошує на тому, що художній образ має динамічну структуру, та у його структурній динаміці визначає такі щаблі: принцип, становлення, означення, спосіб існування/спосіб буття [114, с. 144–147]. О. Опанасюк виділяє чотири форми художнього образу (символічну, класичну, романтичну та інтенціональну), на основі якої окреслює 16 типів форм художнього образу [114, с. 211–266]. Отже, дослідник пропонує цілісну концепцію, яка передбачає детальний аналіз художнього образу, передусім з філософських позицій. Для нас важливим є те, що О. Опанасюк розглядає художній образ не лише як відображення дійсності, а й самої дійсності у її метавимірі.

Відомий український музикознавець Ю. Чекан свої міркування щодо художнього образу виклав у монографії «Інтонаційний образ світу». Дослідник приділяє увагу психологічному підґрунтю трактування художнього образу, відзначаючи значимість рецептивного компоненту, а також діалектичність взаємодії психологічних уявлень людини та їх відображення в художніх образах [165, с. 78–79].

Українські музикознавці у своїх дослідженнях так чи інакше торкаються питань художнього образу. В. Салій у статті «Сутність художнього образу та особливості його прояву у музичному мистецтві» [133] зазначає функції художнього образу в музиці, серед яких виділяє

гносеологічну, що яка формує розуміння закономірностей музичного мистецтва та створення «концепції сприйняття»; перцептивно-гедоністичну, що спрямована на розвиток чуттєвої та емоційної сфери людини, зокрема її здатності до емпатії та переживання; евристичну, яка активізує творчу діяльність; аксіологічну, що формує систему оцінної діяльності; комунікативну, яка забезпечує спілкування людини з мистецькими творами, передусім співпереживання їх образам. Таким чином, художній образ в музиці «концентрує в собі всі основні риси відношення особистості до музики: розуміння її закономірностей; емоційність, активність, адекватність відношення; оцінне ставлення до художнього об'єкту, співпереживання, співучасть та спілкування з ним» [133, с. 132].

Українська науковиця Б. Нагай у статті «Сутність художнього образу в музичному мистецтві» [97] розглядає художній образ в історичній динаміці. Він розглядає його з антропоцентричних позицій, а саме значення автору як творця художнього образу. Б. Нагай коротко характеризує основні етапи його становлення, зазначаючи, що у Середньовіччі музика була частиною обряду, а тому в ній мало виражалось індивідуальне авторське начало. Доба Відродження відзначена початком формування індивідуального композиторського мислення, де важливе місце посідало вже відтворення емоційної реакції людей на ті чи інші події. Музика класицизму передавала головні риси людської поведінки, зокрема героїзм, ліризм, комізм тощо. Художні образи музики романтичної доби передавали складні емоційні й психологічні процеси. Музика XX та XXI століть відкриває можливості створення різних типів художнього образу, поєднуючи його властивості, притаманні попереднім епохам [97, с. 98–99]. Щодо самого поняття «художній образ» дослідник зазначає, що він є загальною категорією художньої творчості, результатом освоєння буття в мистецтві; він є діалектичним та нероздільним з матеріальним підґрунтям мистецтва. Створення «художнього образу є складним психологічним процесом, що включає елементи музичного сприйняття, музичного мислення та уяви. З

точки зору музичної психології художні образи поділяють на сукцесивні та симультанні, де сукцесивні – це первинні, а симультанні – вторинні, сформовані на основі первинних образів [97, с. 98].

У зазначених працях В. Салій та Б. Нагай розглядають художній образ у музичному мистецтві, проте оперують поняттям «художній образ», а не «музичний образ». Проте у їхніх роботах відображена специфіка музичного мистецтва, і в своїх працях науковці говорять саме про *музичний образ*. В. Салій зазначає, що «музичний образ, який розгортається у часі, важко передати словами, але його можна емоційно відчутти через динамічний характер звукового потоку, завдяки мелодії, пульсації ритму, гармонії, тощо. Саме завдяки емоційному змісту художніх образів, музика найбільш повно відтворює дійсність, духовні виміри суспільства. <...> Тож художній образ музики реципієнт має змогу не просто споглядати, а відчутти і пережити його “життя”» [97, с. 130].

Українська дослідниця Е. Джабраїлова-Кушнір пропонує дефініцію «музично-художній образ». На її думку, «музично-художній образ – це цілісність, яка представляє структуру, яка відтворюється в музичному звучанні та формується у сприйнятті суб'єкта поданням про ідею твору» [28, с. 69].

У статті «Смисл та значення музичного образу» Т. Щериця розглядає музичний образ з позицій його смислу і значення. На думку дослідниці, «смисл музичного образу – це спрямованість його внутрішнього змісту, зумовлена світоглядними, естетичними, цільовими, ціннісними настановами композитора, виражена засобами музичної мови в мовленнєвому творчому акті музичного твору», тоді як «значення музичного образу – це узагальнено-концентроване вираження його внутрішнього змісту, що закріпилося в системі певної художньої культури» [169, с. 69].

Таким чином можемо констатувати, що музичний образ є одним із різновидів художнього образу, який створюється засобами музичного мистецтва. Зазначимо, що музичний образ є найбільш специфічним,

найгірше передається вербальними засобами, оскільки має інтонаційну природу, яка мало співвідноситься з вербальною мовою.

Для розкриття базової дефініції нашого дослідження, а саме поняття «виконавський образ» відповідно до творчості естрадного вокаліста, важливим є не лише музична, а й сценічна складова його професійної майстерності. Тому вважаємо, що варто зупинитися й на змісті поняття *сценічного образу*.

Осмислення сценічного образу відбувалося у театральному мистецтві, в контексті вивчення специфіки режисерської та акторської роботи. «Театрально-драматичний словник ХХ століття» А. Баканурського та В. Корнієнка вказує на подвійність тлумачення сценічного образу. З одного боку, сценічний образ відноситься до всієї вистави у цілому, з іншого – до характеру конкретного персонажу вистави. У першому випадку сценічний образ створює режисер, у другому – актор [1, с. 171].

Українська дослідниця О. Наконечна зазначає чотири види діяльності актора відповідно до формування образу на сцені: гносеологічна, де він отримує знання про компоненти образу й закони їх прояву; аксіологічна, де визначається цінність і значення кожного його елемента; перетворювальна, де формується індивідуально-особистісне трактування сценічного образу в поєднанні індивідуального й типового; комунікативна як втілення образу у безпосередньому спілкуванні з глядачем [98, с. 41]. Для розуміння сценічного образу О. Наконечною важливим є синергетичний зв'язок між усіма його компонентами, які утворюють складну систему.

Таким чином, сценічний образ, як і музичний, є різновидом художнього образу, але з позицій специфіки театального мистецтва. Ми не будемо зупинятися на художніх образах пластичних мистецтв та дизайну, оскільки вона безпосередньо не стосується до теми дослідження, хоча беруть участь у створенні виконавського образу естрадного співака, зокрема його сценічного іміджу та сценографії музичного номеру. Однак, на нашу думку, ці моменти

є більш зовнішніми, ніж безпосереднє звучання вокального твору та сценічної поведінки співака на сцені.

Отже, підсумуємо міркування науковців – гуманітаріїв та мистецтвознавців – щодо художнього образу як категорії, на основі якої буде запропоновано поняття «виконавський образ». По-перше, *художній образ є відображенням дійсності, яка оточує митця, виражений у матеріальній формі* (трансфізичний матеріальний естетичний об'єкт за О. Опанасюком). Усі образи є тією чи іншою мірою формою передачі або подій, що відбуваються навколо, або власних переживань, або уявної реальності (фантазії, мрії). Ця дійсність може бути передана в реалістичний або символічний спосіб, в залежності від задуму твору, мети та глядацької аудиторії. Також ступінь глибини художнього образу та узагальнень залежить від таланту та майстерності митця, його вмінням узагальнювати у мистецьких образах глибини людського буття.

Відображення дійсності реалізується як при написанні твору, а також в його інтерпретації у часових видах мистецтва. Таким чином, відображення дійсності в художньому образі відбувається двічі – при написанні твору і при його інтерпретації (виконанні музичного твору, постановки п'єси тощо). Наприклад, лірична пісня про кохання розповідає про почуття та емоції, які або пережив її автор, або які він відтворив, базуючись на оповідях інших людей. Однак цей художній образ не буде повним, якщо виконавець пісні не передасть ці почуття настільки достовірно, щоб усі повірили у справжність цієї ліричної оповіді. Інтерпретаційний аспект у створенні художнього образу в часових видах мистецтва є надзвичайно важливим, оскільки саме процесуальність дає життя мистецьким творам. Ці питання розглядає теорія інтерпретації та виконавства, і зазначені аспекти ми будемо розглядати далі в нашій роботі.

По-друге, *художній образ формує нову реальність, яку ми називаємо художньою* (трансфізична естетична об'єкт-метареальність за О. Опанасюком). Художня реальність, як і художній образ, є віддзеркаленням

дійсності і одночасно новим конструктом, який є реальним в межах творчого задуму та його реалізації. Безумовно, ця реальність не тотожна дійсності, однак іноді завдяки художньому узагальненню вона має більший вплив на людину, ніж реальна подія, яка лягла в основу художнього твору. Також відомі випадки, коли твори мистецтва ставали підґрунтям для реальних життєвих колізій. Цей аспект уповні використовує пропаганда, особливо у тоталітарних суспільствах, створюючи нових героїв, які мають надихати людей на героїчні дії, або розповідаючи про події, які надихатимуть людей на нові звершення. Однак це крайні випадки. Зазвичай люди відрізняють художню реальність від дійсності, і художні образи, що створюють нову реальність, виконують функції властиві мистецтву – катарсичну, гедоністичну, рекреативну тощо.

По-третє, *художній образ має антропологічний вимір*. У даному випадку мається на увазі не лише створення художнього образу людиною-митцем, а саме важливість внесення індивідуального начала в художній образ, творчої волі митця.

В даному випадку ми відштовхуємося від міркувань Б. Нагай, яка зазначає, що в давньому мистецтві, особливо релігійно-ритуальному, індивідуальне авторське начало було маловираженим, а індивідуальне композиторське мислення розпочалося у часи Відродження і досягло свого апогею у добу романтизму, де в музиці змальовувалася людина не лише у своїх дієвих проявах, як у добу класицизму, а як індивідуалізована особистість зі своїми почуттями та емоціями. Повноцінний художній образ людина може створити лише тоді, коли вона повністю усвідомлює себе як неповторну, унікальну індивідуальність.

Художній образ як нова реальність виникає лише тоді, коли йдеться про автономну, а не синкретичну діяльність. В рамках релігійних ритуалів важко говорити про створення повноцінних та цілісних художніх образів, оскільки задача музиканта є цілком прикладною – створити музичний супровід, який би допоміг усім присутнім повною мірою долучитися до

обряду. Однак цілком можливе створення яскравих та високохудожніх релігійних образів у музичних творах в рамках автономного музичного мистецтва, що звучить на концертах. Так, у монографії І. Михайлової «Ідея трансцендентного в музиці Й. С. Баха та А. Г. Шнітке: образи, символи, парадокси» [85] розглядаються питання вираження образів трансцендентного в музичній творчості видатних композиторів Нового та Новітнього часу, а дисертації І. Гарькавої [22] – особливості втілення християнських образів та ідей у творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Якщо говорити про автономну та прикладну музику, то естрадне музичне мистецтво часто розглядають як прикладе розважального характеру, а тому його сприймають як таке, що має обмежену образну палітру. Попри те, що естрада має такий різновид як святковий, де, дійсно, прикладний характер та розважальний зміст є на першому місці, концертна та театральна естрада є тими її різновидами, де образна сфера є надзвичайно широка – від драматичних до комічних.

По-четверте, *художній образ має яскраво виражений комунікативний аспект*. Фактично, за допомогою образів відбувається комунікація між автором твору та глядачем, між артистом та аудиторією. При художній комунікації надзвичайно важливим є психологічний та рецептивний компонент, на що неодноразово звертають увагу науковці-мистецтвознавці, зокрема Ю. Чекан. Метареальність нового художнього простору є неможливою без взаємодії митців (опосередковано автором та безпосередньо інтерпретатором) з публікою: нова художня реальності є породженням цієї комунікативної взаємодії. Особливо це притаманно естрадному мистецтву, де надзвичайно важливою є взаємодія артиста і публіки. Можна навіть сказати, що на естраді співак або актор формує художній образ і по запитах публіки, і прямо на очах публіки.

По-п'яте, *художній образ може реалізуватися в одному виді мистецтва, а також виникати як явище міжмистецької взаємодії*. У роботі було розглянуто зміст дефініцій «музичний образ» та «сценічний образ».

Проте аналіз сучасних праць, здійснений вище, виявив, що науковці, які вивчають художній образ у різних видах мистецтва, воліють говорити не про музичний або сценічний образ, а про художній образ у музиці або у сценічних мистецтвах. Такий підхід є цілком слушним з різних причин. Однією є те, що сутність художнього образу як мистецької категорії є єдиною, а кожен вид мистецтва використовує ті чи інші засоби для його втілення. Таким чином підкреслюється єдність поняття художнього образу як базової одиниці мистецтва як такого.

Також сьогодні, у постмодерну добу, коли відбувається активна міжмистецька взаємодія, усі складніше говорити окремо про музичний образ чи сценічний образ, якщо, наприклад, йдеться про інструментальний театр, де і музичний компонент, і сценічний є однаково важливими, хоча твір належить до музичного мистецтва, оскільки пишеться композитором, а не драматургом. Аналогічна ситуація виникає, коли йдеться про естрадне вокальне мистецтво, де художній образ створюється і за допомогою слова (текст пісні), музики та сценічної реалізації вокального номеру, який передбачає драматичний (акторська гра, міміка, жести) та сценографічний компоненти. Усі ці компоненти є важливими для створення цілісного художнього образу, де «випадіння» того чи іншого компоненту знижує художній рівень образу, робить його недостовірним, штучним, а іноді й потворним.

Міжмистецька взаємодія у створенні художнього образу в естрадному музичному мистецтві дає підстави розробити нові поняття, які б показали специфіку його створення. Ми пропонуємо поняття «виконавський образ», оскільки естрадне мистецтво неможливе без виконавської реалізації, де поєднуються усі зазначені компоненти. Обґрунтування цього терміну, його відмінність від традиційного для музикологічної науки виконавства, а також від класичного від театрознавства сценічного образу буде у наступному підрозділі дисертації.

1.2. Виконавський образ як категоріальне поняття естрадного музичного мистецтва

Поняття «виконавського образу» ще не розроблене повною мірою, проте його окреслення є на часі, оскільки тривалий час художній образ в музичному мистецтві розглядався лише в контексті самого музичного твору, тобто музичний образ, створений композитором. Якщо в театрі, як ми бачили, сценічний образ пов'язаний з виконавською діяльністю і відноситься до сфери творчості актора, то в музиці зазвичай говорять про втілення виконавцем музичного образу композитора, однак сам виконавець не є створює художній образ в музиці, а відтворює задум автора, а, отже, говорити про якийсь виконавський образ музиканта немає сенсу.

В українській музикології є багато праць про виконавство та музичну інтерпретацію, але вони присвячені переважно питанням аналізу виконавської діяльності митців, на основі чого визначається і характеризується їхня майстерність, особливості трактування й виконання музичних творів. Так, проблема виконавської майстерності та творчо-виконавської діяльності, у тому числі вокальної, порушувалася у численних публікаціях українських науковців, серед яких відзначимо праці Т. Глушук (Зінської) [24], Н. Дрожжиної [29], Н. Жайворонок [41], О. Катрич [51], Т. Мадішева [78]. До проблеми інтерпретації музики, у тому числі виконавської, зверталися О. Горбенко [25], Н. Жукова [42], В. Крицький [64], О. Маркова [81], В. Москаленко [92], О. Старовойтова [154] та інші. Однак в їхніх наукових розвідках питання виконавського образу як продукту творчої реалізації музиканта-виконавця не підіймалися, а, отже, не вирішувалися.

Мистецтво естрадного співака, як й інші напрями музично-виконавської діяльності, належить до *виконавської* сфери художньо-творчої діяльності та зумовлено її характерними особливостями.

По-перше, музичне виконання загалом розуміється в ігровому контексті, як ігрова презентація художнього твору. Відзначимо, що ігрова

презентація або ігрове відтворення за змістом близьке до виконання. Ця близькість особливо помітна, якщо виконавцем музичних творів є інструменталіст, адже гра для нього є не лише ігровою формою відтворення музичного першоджерела, але й звичайною грою на музичному інструменті. Зрештою, те є саме відбувається у випадку з виконавцем-співачом, для якого його власний голос є таким же музичним інструментом. Нагадаємо, що не всі види мистецтв потребують відтворення художнього першоджерела, зокрема, візуальні мистецтва не передбачають такого формату існування своїх творів. Певною мірою й літературні твори (поезія, проза, театральні п'єси) не потребують відтворення у тих випадках, коли сам читач виступає в ролі і виконавця, і реципієнта. Таким чином, актуалізації виконавської практики насамперед потребують так звані «часові» види мистецтв – музичне, хореографічне, театральне, тобто вони за своєю природою є виконавськими.

По-друге, відтворення першоджерела передбачає його інтерпретацію з боку виконавця. Відтак у будь-якому випадку актуалізації музичного твору виконавець виступає в ролі співтворця. Відповідно виконавець не тільки кожного разу відтворює художній твір, але й створює, моделює його художній образ. Більше того, завдяки такій специфіці й особливості художнього моделювання виконавське мистецтво є самостійною формою художньо-творчої діяльності.

По-третє, у процесі виконавської діяльності виконавець не тільки відтворює та інтерпретує художні твори, але й водночас моделює свій власний образ. Поняття «виконавський образ» має дві складові – «образ» і «виконання», і його фундаментом є дефініція «образ». Однак під час виконання виконавець, має справу з художнім образом мистецького твору, створює свою, власну версію образу твору.

З поняттям «виконавство», як і «художній образ» тісно пов'язана дефініція «інтерпретація». Інтерпретація передбачає оригінальне трактування змісту мистецького твору, його художнього образу. В словнику з естетики зазначається, що «інтерпретація в мистецтві (лат. *interpretatio* –

тлумачення, пояснення) – необхідний елемент процесу художньої творчості і сприйняття твору мистецтва. Художнє відображення дійсності в мистецтві обов'язково включає момент її тлумачення. Переосмислення художнього твору (часто багатократне) в ході наслідування і розвитку духовної культури кожного разу стає її новою інтерпретацією» [68, с. 114]. У філософському словнику під інтерпретацією в широкому сенсі розуміється зображення, дешифрування або моделювання однієї системи (текст, твір, події, факти) в іншій; в мистецтві інтерпретація є формою передачі або відтворення художнього явища [63, с. 247].

Інтерпретація передбачає художнє прочитання мистецького твору виконавцем, роль якого як індивідуальної особистості є важливою для втілення його змісту. Інтерпретація пояснює всі можливі характеристики виконавського стилю та індивідуальної манери музикантів, інтерпретація як художній акт створює виконавський образ.

Варто звернути увагу ще на два фундаментальні моменти. Перший з них відбувається під час виконання музичного твору. Маємо на увазі *узагальнення* його смислового змісту, без чого просто неможливо створити переконливий художній образ. Процес створення останнього під час виконання музичного твору завжди буде ідентичним створенню власного виконавського образу артиста. Щодо змісту першого моменту досить цікавим є пояснення суті творчості та буття художнього образу в монографії О. Опанасюка «Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм» [114]. Наголошуючи на тому, що «творчість – це не тільки постійне спілкування з вищою реальністю, не тільки невидиме робити видимим (реальність 4-го виміру зводиться до 3-вимірної площини), але й видиме наповнювати і робити невидимим, конкретне загальним, конечно нескінченним», автор дає своє визначення творчості й творчого процесу загалом: *«творчість – це процес структурування речі та вивільнення її неструктурованого початку зі структурованої площини»* [114, с. 172]. Відтак стає очевидним, що під час виконання музичного твору – а це також

творчість – відбувається не лише його виконання й доведення до свідомості слухачів змісту музичного твору, але й власне узагальнення художнього змісту на найвищому рівні свідомості самого виконавця.

До другого фундаментального моменту ми відносимо саме пояснення твору. Якщо взяти до відома чи не вперше в сучасній науці запропонований О. Опанасюком принцип пояснення буття художнього образу, процесу його створення і структурування на фізичному плані на основі актуалізації семи тіл людини та відповідних планів буття світу, що узагальнюється на основі виокремлення тонкого й фізичного планів [114, с. 111–170], то характеристика художнього образу і творчої діяльності виконавця отримують фундаментальний ракурс щодо їхнього спостереження, визначення та характеристики. В обох випадках – під час виконання музичного твору і створенні художнього образу – власне й відбувається *узагальнення* смислового змісту явищ та *наповнення* їхнього смислового змісту феноменологічним буттям, що, звісно ж, неможливо поза актуалізацію різних планів і тіл самого виконавця. Сказане спрямовує нашу увагу й на ту обставину, що сам процес виконання музичного твору невід’ємний від процесу створення власного виконавського образу музиканта.

Виконавський образ, як і художній, є об’єктом. Проте об’єктність виконавського образу неможна розглядати в одній площині з об’єктністю авторського художнього образу, в якому «фокусується і рефокусується художня ідея» (О. Опанасюк). Природа об’єктності виконавського образу інша. Її можна розглядати, наприклад, як узагальнену визначеність творчовиконавського амплуа того чи іншого митця. Він формується властивими й характерними для них принципами виконання музичних творів, що водночас передбачає низку різних за змістом моментів. Таке збиральне тлумачення виконавського образу є можливим, нижче ми ще до цього повернемося.

В процесі роботи над дослідженням нами були визначені декілька робочих понять виконавського образу, які було викладено в базовій публікації, де розглянуто питання дефініції виконавського образу [71]:

1. Виконавський образ – поняття, яке узагальнено визначає властиві й характерні для певного митця принципи виконання художніх творів.

2. Виконавський образ (як цілісність) – це естетичний об’єкт, в якому в контексті властивих і характерних для виконавця світоглядних, психологічних та художньо-естетичних ідеалів відображається й досягається дійсність у мистецтві.

3. Виконавський образ – це своєрідна форма художнього відображення та досягнення дійсності в мистецтві, де виконавець є об’єктом і суб’єктом відтворення суті художнього твору в контексті властивих для нього світоглядних, психологічних, художньо-естетичних ідеалів.

4. Виконавський образ – це своєрідний принцип відображення та досягнення дійсності в мистецтві, в якій виконавець є провідником, об’єктом і суб’єктом відтворення суті художнього твору [71, с. 174].

Усі ці дефініції мають узагальнений зміст, де явище виконавського образу розглядається як філософсько-естетична категорія, оскільки поняття «виконавський образ» є досить містким, воно охоплює різноманітні процеси та загальні художні тенденції в мистецтві, практичну діяльність музикантів-виконавців. Проте варто конкретизувати дефініцію «виконавський образ» у мистецькій та особливо музичній площині.

На нашу думку, виконавський образ як категоріальне поняття можливо розробляти для будь-якого напрямку музично-виконавської діяльності – академічного, естрадного, фольклорного. Однак, на нашу думку, воно найбільш повно представлено саме в естрадному мистецтві. У чому полягає принципова відмінність естрадного та академічного виконавця ми окреслимо нижче, наразі здійснимо невеликий екскурс в теорію естради для обґрунтування цієї позиції.

В гуманітаристиці та мистецтвознавстві тривалий час розробляються питання естрадознавства, і багато позицій вже є загальноприйнятими. Зупинимось лише на тих позиціях, які важливими для нашої роботи. В. Солодовник у статті, присвяченій естраді, зазначає, що «слово “естрада”

(estrade) французького походження і як україномовний термін має два значення. Лише перше з них, а саме – сцена для виступів акторів, музикантів, співаків, промовців тощо – близьке до франкомовної першооснови. Естрада в другому, найбільш уживаному значенні виду мистецтва (а також його інфраструктури) має французький відповідник – *variete* та англійський – *variety*. <...> Слово “естрада” своїм всеохоплюючим і оригінальним значенням великою мірою зобов’язане прагненню радянських ідеологів при кожній нагоді підкреслювати особливість і неповторність того, що побутує в країні переможного соціалізму. Не якісь там буржуазні джази чи вар’єте, а щось зовсім нове – передова радянська естрада. Хоча поступово слово втрачало ідеологічне наповнення» [147, с. 139–140]. Таким чином зазначимо, що і термінологія, і розвиток естрадного мистецтва в УРСР тривалий час були тісно пов’язані з ідеологічним компонентом, який лише з 1970-х років почав відходити на другий план. Попри ідеологічне забарвлення, термін «естрада» ми вважаємо коректним, адже він має чітко окреслений зміст. Естрада, як його західні аналоги – вар’єте, кабаре, мюзик-хол, ревію та інші шоу, є синтетичним видом мистецтва, що поєднує різні мистецькі види – театральне (сценічне), музичне, хореографічне, циркове, а сьогодні ще й кінематограф та телевізійне мистецтво.

У своїй дисертації, присвяченій українській вокальній естраді, Т. Самая [134] підіймає й теоретичні питання естрадознавства, а саме виділяє базові засади естрадного мистецтва. Серед них вона називає відкритість, легкість, синтетичність, лаконізм, імпровізаційність, мобільність, індивідуальність [134, с. 175]. Для розробки питання виконавського образу естрадного співака, на нашу думку, найбільш значимим є остання засада, яка підкреслює індивідуальні риси виконавця. Зупинимось на ній більш детально. Т. Самая наголошує на тому, що в академічному мистецтві є усталені канони, від яких не бажано відхилятися, тоді як естрада передбачає постійний пошук оригінальності й самобутності, індивідуальної виконавської манери та сценічного образу [134, с. 56]. Вона зазначає, що «в естрадній музиці чимала

роль в роботі над твором, його інтерпретацією покладається на виконавця, а також аранжувальника і режисера-постановника, кожен з яких має володіти мовою жанру, стилю, знати принципи розвитку художньої логіки, характеристик голосового апарату вокаліста, його акторських якостей та ерудиції. Тому найчастіше композитор апріорі “чує” створювану пісню у виконанні певного артиста» [134, с. 57].

Цей момент ми особливо виділяємо, бо саме в естрадному мистецтві об’єктність художнього образу авторів пісенного твору майже повністю дорівнює об’єктності виконавського образу. А якщо говорити про публіку, то для неї об’єктність виконавця на естраді є значно більшою, ніж авторів пісенного твору, який він виконує. Це є і специфіка естрадного музичного мистецтва, де важливим є не лише спів, а й інші мистецькі види. Так, обґрунтовуючи складові творчості естрадного співака, В. Откидач наголошує на тому, що сьогодні на естраді недостатньо лише співати, бо «сучасний концертний номер потребує хореографії, декорацій, світлового оформлення, театралізації» [115, с. 205]. Водночас це прояв, як ви вважаємо, постмодерної «смерті автора», коли митець твору «губиться» за його виконавцем. Саме тому ми наголошуємо на актуальності дефініції «виконавський образ», бо вона передає специфіку мистецтва постмодерної доби.

Отже, враховуючи специфіку естрадного мистецтва як виконавського, наголошуємо, що саме в ньому найбільш повно реалізується виконавський образ артиста. В академічному мистецтві інструменталіст або вокаліст зосереджений на передачі музичного образу, написаного композитором, а мало уваги приділяє своїй сценічній поведінці. Зараз, правда, є серйозні зрушення у цьому плані, і академічне виконавство, хоч і повільно, рухається у бік естрадизації. Також не забуваймо й інструментальний театр другої половини ХХ століття, де інструменталісти стають повноцінними акторами, а, отже, важливе значення набуває для них й формування виконавського образу. Якщо говорити про естрадного співака, то видовищний, сценічний

компонент для нього є центральним, без якого створення художнього образу неможливо.

Відразу ж відкинемо ту позицію, що можна було б говорити не про виконавський образ естрадного співака, а сценічний, вироблений театрознавцями, оскільки він формується на сцені і у багатьох випадках відповідає законам театрального мистецтва. По-перше, театральне та естрадне мистецтво є різновидами сценічного, але вони не є тотожними. Головна відмінність полягає в тому, що сценічний образ автора в театрі формується як акторське втілення певного персонажу, задуманого автором, а актор грає не себе, а максимально повно вживається в образ персонажа, створеного творчою волею драматурга, а потім режисера-постановника. Натомість естрадний вокаліст на сцені грає самого себе, а вокальний твір стає вихідним пунктом для створення художнього образу. Артист естради не обмежений рамками персонажу, якого грає, а може максимально повно виразити самого себе в пісенному творі. Саме тому естрадознавці наголошують на тому, що естрадний артист, у тому числі й вокаліст, має бути передусім яскравою індивідуальністю, інакше йому немає чого показати публіці.

Отже, виконавський образ є базовою дефініцією в естрадному вокальному мистецтві, що пов'язано з виконавською природою естрадного мистецтва та пріоритетністю виконавця, який створює художній образ на естраді на основі особистісного досвіду та своєї творчої індивідуальності.

Таке розуміння створення художнього образу вокалістом на естраді поступово набуває поширення в українській науці. У магістерській роботі В. Свір «Вокально-естрадний образ Кайлі Міноуг та його еволюція» [137] використано дефініцію «вокально-естрадний образ», який є по суті близьким до виконавського, як ми це розуміємо. Відзначимо його специфіку відповідно до позиції авторки. На її думку, вокально-естрадний образ – це багаторівневе явище, яке поєднує музичну й візуально-пластичну складові. До першої вона відносить базові характеристики музичного твору (мелодія, гармонія, ритм,

форма, музичний стиль тощо); особливості вокального стилю співака, зокрема спосіб звукоутворення, стилістичну манеру виконання, характерні вокальні прийоми та штрихи. Друга складається з поведінки на сцені; режисерського рішення та драматургії концертного номеру; хореографічної складової самого вокаліста або балету, що супроводжує номер; акторської гри вокаліста; костюмів, гриму та іншого сценічного реквізиту. Обидва компоненти тісно взаємодіють між собою і створюють вокально-естрадний образ [137, с. 24].

Ми повністю погоджуємося з тим, що для естрадного вокаліста важливі як музична, так і сценічно-видовищна складова. Однак в поле зору В. Свір не потрапило багато моментів, що пояснюється масштабом магістерської роботи. Однак для нас важливо, що є тенденція розглядати образи, створені естрадними виконавцями, як особливий вид художнього образу, пов'язаний зі специфікою естрадного мистецтва.

Перш ніж ми запропонуємо своє бачення компонентів виконавського образу естрадного співака, обговоримо ще один момент, а саме те, на що ми спираємося, коли говоримо про виконавський образ – на одиничний виступ чи на період творчості або усю творчість артиста? Очевидно, що більш доцільно говорити про одиничний факт, а саме втілення в конкретному концертному номері художнього образу через свою виконавську інтерпретацію.

Але можуть бути й інші трактування, про що ми вже говорили, коли казали, що об'єктність художнього образу можна розглядати як узагальнену визначеність творчо-виконавського амплуа митця. У роботі В. Свір вокально-естрадний образ популярної австралійської співачки Кайлі Міноуг розглядається як збиральний образ або сума образів, створених нею протягом творчої діяльності, що продовжується й сьогодні. Авторка слушно зауважує, що еволюція образу співачки відбувалася паралельно з її особистісним розвитком і відзначається простотою та кумедністю раннього періоду, сексуальністю й епатажністю 1990-х – 2000-х років, класичною стриманістю

та елегантністю в останні роки. Окрім іміджевою складовою, В. Свір характеризує й вокальну складову вокально-естрадного образу Кайлі Міноуг, яка «еволюціонувала від прозорого і легкого, майже дитячого співу із вираженим фальцетним і сурдинним звучанням в ранніх піснях із переважанням головного способу звукоутворення в міксті до щільного, об'ємного звуку із переважанням грудного способу звукоутворення і застосуванням таких прийомів як субтон і шаут» [137, с. 41–42].

На нашу думку, у даному випадку скоріше варто говорити про еволюцію виконавського стилю та іміджу естрадного вокаліста, ніж його вокально-естрадного образу. Відповідно до загальноприйнятого тлумачення поняття художнього образу, він є конкретним та одиничним. Над цим питанням можна і навіть треба дискутувати, однак для нашого дослідження, де розглядається виконавський образ вокалістів в телевізійних проєктах, у центрі уваги буде той чи інший, але одиничний виступ співака на шоу, який оцінюється публікою та журі. Саме на цьому виступі співак створює виконавський образ, який має вразити глядачів та запам'ятатися для його подальшої участі в шоу та кінцевій перемозі. Також не забуваємо, що вокаліст, який є багато років на естраді, виконує власний репертуар, який спеціально створений для нього, тоді як учасник телешоу інтерпретує відому пісню, і його задача максимально розкрити власну індивідуальність у пісні-шлягері, який має безліч виконавських трактувань.

Ми виділяємо чотири компоненти, які є базовими у процесі створення виконавського образу естрадного співака як в цілому, однак з особливим акцентом на його репрезентації в музично-телевізійних проєктах: *індивідуальні якості вокаліста, його професійна мистецька підготовка, обраний для інтерпретації вокальний твір та продюсерське рішення музичного номеру*. Щодо останнього компонента, то наголошуємо саме на продюсерському рішенні, в інших умовах варто говорити про режисерське рішення. Розглянемо кожний з компонентів більш детально.

Індивідуальні якості співака включають такі аспекти як фізичний стан, зовнішність, темперамент, інтелектуальні здібності, духовність та ціннісні орієнтири, працездатність, психологічна витримка, вокальні та акторські дані, харизма тощо. Більшість з цих компонентів є природним обдаруванням, є ті, що розвиваються, наприклад, інтелектуальні здібності, риси характеру. Це ті дані, які формують підґрунтя особистості і, відповідно, виконавського образу при інтерпретації пісенного твору.

Зупинимося коротко на деяких моментах. Безумовно, гарний фізичний стан та кріпке здоров'я є запорукою успішної співацької кар'єри естрадного вокаліста, як і будь-якого артиста. Якщо говорити про зовнішність, вона відіграє важливу роль саме для вокалістів, передусім естрадних, вона менш значима для інструменталістів, особливо тих, хто спеціалізується на академічній музиці. Для телевізійних шоу приваблива зовнішність співака або співачки є сприятливим чинником для просування артиста сходинками музичного проєкту.

Не менш важливими для учасників телевізійних талант-шоу працездатність та психологічна витримка. Артист на сцені – це передусім важка робота. Створення переконливого та високохудожнього образу на естраді передбачає постійне підвищення професійної майстерності виконавця, зокрема тривалу роботу над музичним та сценічним номером, шліфування деталей тощо. Без працездатності не можливо досягнути висот у виконавській майстерності.

Психологічна витримка є запорукою успішного виступу співака на будь-яких змаганнях, у тому числі на телевізійних шоу. Для молодих виконавців найскладніше вийти на сцену та впоратися зі сценічним хвилюванням. Саме через невміння сконцентруватися в «живих» виступах вокалісти допускають інтонаційні неточності, яких не було на репетиціях. Телевізійні змагання дають можливість тренування таких якостей як витримка та воля до перемоги.

Вдале створення виконавського образу естрадним співаком у телевізійних талант-шоу залежить і від його інтелектуальних здібностей. Розвинене мислення з високим рівнем узагальнення та ерудиція допомагає швидко орієнтуватись на різних завданнях і проблем, поставлених режисером музично-телевізійного проєкту, багата фантазія та уява допомагають більш виразно передати основний задум твору. Інтелектуальна усвідомленість сприяє формуванню навичок управлінської діяльності, допомагає навчитися швидко і ефективно приймати важливі рішення, придумувати нестандартні ідеї, а також виробляє вміння працювати в команді.

Естрадний вокаліст постійно стикається у своєму творчому житті з ситуаціями, по відношенню до яких необхідний вибір чіткої і однозначної позиції, що неможливо без наявності базових ціннісних орієнтирів. Наявність ціннісних орієнтирів у творчості, тобто усвідомлення виконавцем важливості співвіднесення своєї діяльності з системою того, що становить для нас значимість в моральному, естетичному та пізнавальному відношенні, має надзвичайне значення для творчої особистості.

Безумовно, для естрадного вокаліста, що бере участь у телевізійних вокальних талант-шоу, є його голосові дані. Співацький голос – це природний дар вокаліста. Вокальна майстерність відноситься вже до другого компоненту, що створює виконавський образ вокаліста, а сам голос – це природні дані співака. До них ми віднесемо силу звуку, діапазон (високий, середній, низький) та тембр. Власне, індивідуальна тембрація – це запорука успішної естрадної кар'єри вокаліста, адже вона є ознакою впізнаваності артиста, «знаком» його творчої індивідуальності.

Окрім того, для створення виконавського образу необхідні акторські дані. Відомі випадки, коли співак мав прекрасний голос та серйозну вокальну школу, але не зміг стати успішним естрадним виконавцем саме через відсутність драматичного таланту. Виконавський образ, який створює співак, навіть в тих випадках, коли акцент ставиться на вокальній складовій,

передбачає хоча б мінімальне залучення акторської гри, зокрема використання міміки та жестів. Тому чим більше акторське обдарування вокаліста, тим ширший спектр виконавських образів він може відтворити. Ті вокалісти, в репертуарі яких переважають танцювальні пісні, повинні мати ще здібності і до хореографії.

Яскраві вокальні та акторські дані є важливими для створення унікального виконавського образу, однак без професійної підготовки неможливо рухатися сходинками вгору як в професійній кар'єрі співака, так і в телевізійних музичних проєктах.

Не менш важливий для естрадного вокаліста темперамент, завдяки якому його виконавські образи набувають життя. Для естрадного співака необхідним є і вміння акцентувати сильні сторони своїх художніх обдарувань, на здатності зберігати «ядро» особистісної чарівності – харизму. Якщо співу та акторській майстерності можна навчити, то природна харизма – це дар. Іноді завдяки харизмі співак стає популярним навіть попри відсутності сильного голосу або не зовсім привабливій зовнішності, бо харизма – це магнетизм, який притягує глядача.

Таким чином, індивідуальні якості естрадного вокаліста є важливим компонентом створення виконавського образу, у тому числі у телевізійних вокальних шоу. Публіка, окрім вокально-виконавської майстерності співака, звертає увагу на індивідуальні властивості характеру, людську сутність виконавця, його духовний світ, громадянську позицію, внутрішню культуру.

Професійна мистецька підготовка – другий компонент, який формує виконавський образ вокаліста при інтерпретації вокального твору. Безумовно, для вокаліста на першому місці – володіння голосом. Правильна організація дихання, специфічні прийоми інтонування, специфічні способи звуковидобування, використання різних засобів музичної орнаментики, артикуляція – усе впливає на якість виконуваного репертуару в музично-телевізійних проєктах.

Підготовка естрадного співака до професійної діяльності – справа надзвичайно складна, адже різновидів вокальної естради є багато – джаз, рок, поп, і усі вони мають свою специфіку та особливі вокальні прийоми. Наприклад, серед специфічних способів звуковидобування в естрадному вокалі назвемо субтон, гроул, скрім та ін. Не менше значення для естрадного вокаліста є ритмічна підготовка, зокрема розвиток його метроритмічного почуття. Цій складовій вокальної майстерності особливе значення надає Т. Самая. Вона зазначає, що у роботі над ритмом у пісенному творі, «виконавець завжди має враховувати багатовекторність ритмічних пластів, де присутні статичний ритм – метрична пульсація твору, й ритм динамічний – основа життя музичного твору, вираження найтонших часових відтінків, підсвідомо узгоджених із нашими емоціями. Такі часові кореляції створюються за допомогою різних засобів чуттєвої виразності: агогіки, динаміки, нюансування й акцентуації. <...> Віртуальні ритмічні потоки в емоційній уяві забезпечують фантастичну гнучкість музичної композиції, витонченість і реальний фізичний вплив на психіку слухача, – те, що в сучасному музичному середовищі називається драйвом» [135, с. 373]. Зазначимо, що виховання відчуття ритму для естрадного вокаліста є дійсно надскладним, адже естрадна музика корінням сягає неєвропейської традиції, а тому потребує особливої уваги.

Для вокальної техніки важливими є артикуляція і дикція, які тісно пов'язані з атакою звуку і диханням в цілому. У створенні виконавського образу вони відіграють суттєву роль, оскільки від них залежить донесення до публіки тексту пісні.

Вокальна техніка кожного естрадного співака, попри використання вокальних прийомів, завжди є унікальною, та залежить від особливостей голосу співака, його професійної підготовки та загальної культури виконання.

Акторська майстерність, сценічний рух, пластика тіла, жестикуляція, міміка є важливими художньо-виразними засобами, за допомогою яких

вокаліст вибудовує свій виконавський образ, а тому потребують професійного підходу.

За допомогою засобів сценічної виразності естрадний вокаліст створює оригінальний виконавський образ. Сценічні рухи мають відповідати тексту пісенного твору, його загальному змісту, їх головна мета – допомогти виразити емоції, які співак передає у творі. Тому важливо користуватися ними обмежено, щоб вони не відволікали від виконуваного твору. Таким чином, сценічні рухи у постановці вокального номеру не є самоціллю, а є частиною виконавського образу.

Не меншої уваги для створення виконавського образу має жестикуляція. Вона, як і сценічні рухи, має бути дозованою, органічною для виконуваного пісенного твору. Недосвідчені співаки часто зловживають жестикуляцією, вважаючи, що жести допомагають посилити емоційне наповнення твору. Враховуючи, що жестикуляція часто є мимовільною, вона потребує від виконавця особливо жорсткого контролю.

За допомогою міміки співак також передає цілу гаму почуттів та емоцій. Так само, як з жестикуляцією, важливо, щоб вона відповідала змісту пісні і не була надмірною.

Підготовка естрадного вокаліста передбачає й опанування хореографічною майстерністю. Вміння танцювати – неабиякий плюс для співака, оскільки при виконанні танцювальних пісень він може не просто обмежитися балетом, який буде в його сценічному номері, а й доповнити виконавський образ танцем. Одночасний спів та танець є надзвичайно складними, оскільки під час танцю порушується дихання, що практично унеможлиблює спів. Однак завдяки тренування в окремих композиціях вокаліст може одночасно і співати, і танцювати, що надзвичайно увиразнює його виконавський образ.

Отже, професійна вокальна підготовка, доповнена театральною та хореографічною, становить необхідне підґрунтя для створення яскравого

виконавського образу, як на концертній естраді, так і телевізійних вокальних талант-шоу.

Варто відзначити, що професійна підготовка естрадного співака багато в чому залежить від стану розвитку мистецької освіти. Нагадаємо, що до 1991 року в Україні, що входила до складу СРСР, окрім Республіканської студії естрадно-циркового мистецтва (1961–1975) та створеної на її основі Київського державного училища естрадно-циркового мистецтва (з 1975 року), практично не велася підготовка артистів для естрадної сцени. Відповідно, естрадні співаки отримували найчастіше академічну освіту, яка не враховувала специфіку естрадного мистецтва, а тому не могли повною мірою бути готовими до сценічних виступів і формувати свій виконавський образ. У 1990-х роках поступово ця освітня ніша починає заповнюватися, і сьогодні вже сформувалася українська естрадна вокальна школа, яка представлена у трирівневій системі мистецької освіти, яка включає мистецьку школу, мистецький коледж і мистецький заклад вищої освіти. Саме в освітніх закладах формується виконавський професіоналізм естрадного співака, що відкриває можливості для професійного становлення.

Однак варто зазначити, що на сьогодні професійна підготовка естрадних співаків має певні проблеми. Ці проблеми узагальнює у своїй дисертації Т. Самая. Вона зазначає, що «сьогодні як ніколи актуальними залишаються питання створення єдиної освітньої концепції, орієнтованої на виховання самобутнього професійного вокаліста естради з урахуванням особливостей естрадного мистецтва. Це поняття передбачає досвід/вміння використання звукопідсилювальної апаратури, орієнтації в акустичних умовах концертних залів, володіння сучасними вокальними прийомами і ефектами, специфікою сприйняття метроритму як особливого складу ритмічних конструкцій. Для цього необхідно на базі матеріалів провідних європейських і вітчизняних фахівців створити нові концептуальні освітні програми з урахуванням специфіки сучасного естрадного виконавства. Таке рішення обмежить проникнення в сферу професійного навчання естрадного

вокаліста помилкових педагогічних концепцій і застарілих методів навчання, не підтверджених сучасною виконавською практикою» [134, с. 168–169].

Вокальний твір, що інтерпретується вокалістом – третій компонент виконавського образу естрадного співака. Саме у пісенному творі зосереджено композиторську складову художнього образу, яку вокаліст буде розкривати та інтерпретувати, створюючи свій унікальний виконавський образ. Які є критерії для вибору пісні, щоб створити оригінальний виконавський образ. Перш за все, пісенний твір має бути високохудожнім як у музичному, так і текстовому плані. Неможливо створити повноцінну високохудожню виконавську інтерпретацію, співаючи пісню з маловиразним або низькопробним текстом, покладеним на примітивну музику. Для поповнення власного репертуару естрадні зірки звертаються до відомих сонграйтерів, а учасники телевізійних музичних проєктів обирають для виконання шедеври світової музичної естради.

Вокалісти обирають пісенний твір, який їм близький за образною сферою. Найбільша кількість пісень на естрадні присвячена темі кохання у всіх його проявах: це і кохання чоловіка і жінки, любов до батьків і дітей, дружба тощо. Інтимна лірика, що оповідає про людські взаємини, завжди привертає увагу слухачів, а тому в телевізійних мистецьких проєктах більшість пісень присвячена темі кохання.

Створення виконавського образу у пісенних творах, що оповідають про трагічні або драматичні колізії особистісних взаємин, є виграшними і для виконавців, оскільки молоді артисти, що виходять на сцену, вже мають досвід кохання, часто нерозділеного, а тому їм передати переживання, почуття та емоції людини, яка страждає, нескладно, оскільки вони цей емоційний стан вже пропустили через себе. Саме тому пісні про кохання часто є вдалими у виконавських інтерпретаціях вокалістів, що беруть участь у телевізійних талант-шоу та досягають високих місць, а також стають переможцями.

Якщо співак виконує твір, не розуміючи його суть, виконавський образ буде штучним і мало переконливим, і глядач відразу відчуває фальш. Тому

естрадні вокалісти мають ретельно підходити до репертуару, які виконуватимуть, оскільки вдало підібраний пісенний твір дозволить створити яскравий виконавський образ.

Важливо при обиранні пісні враховувати свої природні дані та професійну підготовку. Якщо співак має несильний голос та невеликий діапазон, йому не варто виконувати технічно складні твори, оскільки недостатня вокальна майстерність та специфіка голосу при навіть блискучих акторських даних та яскравому номері не дадуть вповні реалізувати авторський задум. Вокаліст має творчо підходити до того, що має фізичні або технічні обмеження, передусім за рахунок правильного підбору пісні. Відсутність сильного голосу може повною мірою компенсуватися його теплотою, а невеликий діапазон не є обмеженням, оскільки є безліч світових шлягерів, які не потребують великого діапазону у вокаліста.

Однак якщо ми говоримо про телевізійні вокальні шоу, де важливим є момент змагання, то тут ситуація є іншою. Для глядачів надзвичайно важливо показати і красоту голосу, і вокальну майстерність вокаліста. Саме ці компоненти дають йому шанси пройти в наступний етап змагань. І саме тут постає питання наявності певного «змагального» репертуару для естрадних вокалістів для більшої видовищності шоу. Аналіз репертуару трьох провідних українських музичних телевізійних проєктів – «Шанс», «Х-фактор» та «Голос країни» – показав, що є кілька пісенних творів, які в різні роки виконувалися на усіх трьох шоу, і ці твори зазвичай приносили учасникам перемогу або принаймні вони досягали у телешоу високих місць. Нагадаємо, що «конкурсний» репертуар є і в академічній музиці, тож відбір пісень, де б учасник змагань міг найбільш повно виявити себе, є цілком виправданим.

Пісні, які можна визначити як конкурсні, характеризуються такими рисами. По-перше, це має бути шлягер – український або світовий. Це важливо і для публіки, яка хоче чути знайому та улюблену музику, і для виконавця, який має можливість інтерпретувати високохудожній твір, який

прикрасить його репертуару. Знаменно, що після перемоги у шоу співаки вдало інтерпретований шлягер виконували й надалі, продовжуючи розвивати та доповнювати високохудожній виконавський образ, створений ними під час участі у телевізійному проєкті. По-друге, цей шлягер обов'язково має надавати можливості показати свій голос та його технічні можливості. Щодо технічних можливостей голосу, то продемонструвати їх можна як на повільних композиціях, показуючи володіння кантиленним співом та усім спектром естрадних вокальних прийомів, так і швидких танцювального типу, де додатково вразити глядача поєднанням співу та хореографії. Однак аналіз «конкурсного» репертуару українських шоу показав, що більшою мірою віддається перевага ліричним композиціям та пісням баладного типу, оскільки це відповідає українській ментальності.

Ще один аспект, якого ми б хотіли торкнутися і який важливий для створення виконавського образу в пісні – це її мова. Український репертуару тут не становить жодних труднощів, однак зарубіжні шлягери потребують володіння мовою або принаймні розуміння кожного слова, яке вимовляє співак. Якщо публіка навіть і не розуміє тексту пісні, особливо в тих випадках, коли виконується не англomовний хіт, а пісні італійською або французькою мовою, передача емоцій та створення цілісного виконавського образу залежить від того, наскільки переконливо вокаліст доносить текст до слухача. Також не останнє місце відіграє вимова, яка, можливо, не є досконалою, однак має бути максимально наближена до оригінальної.

Таким чином, правильний вибір вокального твору учасником телевізійного шоу, який співвідноситься з його індивідуальними якостями та професійною підготовкою, є запорукою створення художньо переконливого виконавського образу, що відкриває можливості продовжити участь у змаганнях та отримати перемогу.

Продюсерське рішення музичного номеру – четвертий компонент виконавського образу естрадного співака. Він входить в комплекс з чотирьох компонентів як обов'язковий для характеристики виконавського образу

учасників телевізійних таланти-шоу, оскільки музичні телевізійні проєкти – це суто продюсерський продукт. Якщо говорити про загальну концертну діяльність естрадного вокаліста поза межами такого роду проєктів, то цей компонент може бути, знов таки, продюсерським, а може функціонувати поза діяльністю продюсера. У таких випадках його більш доцільно називати режисерським.

Зупинимося на таких аспектах як формат телешоу, сценічне рішення естрадного номеру та імідж виконавця.

Особливостям формату телевізійних шоу, у тому числі музичних, буде присвячено розділ 2.2, тому наразі ми зупинимося лише на моментах, які є важливими для створення виконавського образу. Формат шоу передбачає його концепцію та технологічні стандарти, в рамках яких ця концепція реалізується в конкретних програмах. На телебаченні існують серійні та несерійні формати, і мистецькі таланти-шоу відносяться до серійних форматів, які мають свою протяжність, періодичність та повторюваність. Одна з особливостей комерційного телебачення – певна стандартизація та уніфікація, вона є й в телевізійних таланти-шоу. Необхідність притримуватися стандартів шоу для залучення глядачів, що є показником успішності програми, впливає і на підбір учасників, формування їх іміджу та репертуару. Формат шоу та усі його складові є виключно прерогативою продюсерів, які ретельно прораховують усі моменти, включаючи інтригу щодо переможців. На відміну від сольної кар'єри естрадного співака, який на концертах може експериментувати з репертуаром та виконавськими образами у піснях, які він інтерпретує, учасники шоу залежить від його формату та продюсерської волі. Співаки повністю або майже повністю виконують те, що запропонували їм продюсери. У таких випадках плюсом може бути те, що для молодого виконавця керування досвідченим продюсером є свого роду школою, де він набуває професійної майстерності, мінусом – недостатня можливість брати участь у створенні власного виконавського образу, що є недоліком для естрадного вокаліста.

Сценічне рішення естрадного номеру є важливою складовою виступу артиста на концертних майданчиках та телешоу. У телевізійних проєктах сценічним рішенням також займається продюсер або продюсери, які запрошують режисерів і просять їх зробити сценічний номер відповідно до формату шоу. Таким чином режисер достатньо обмежений цим форматом, однак в його рамках має доволі широкий простір для творчості. Окрім формату, режисерське рішення відштовхується і від пісенного твору, і від індивідуальних особливостей співака, однак базовими засадами для режисера є формат, визначений продюсерами.

Аналіз режисерських рішень виконавських образів учасників вокальних телевізійних шоу показав, що вони є різними – і дуже мінімалістичними, і з елементами сценічного дійств та хореографії. Не можна сказати, що усі сценічні вирішення є вдалими, а виконавські образи артистів – переконливими. У цьому можуть бути винний і формат самого шоу, де сценічним рішенням надається велике значення (наприклад, телешоу «Шанс»), і прорахунки режисерів та продюсерів, що також трапляється, і навіть навмисне руйнування цілісності виконавського образу для того, щоб той чи інший учасник зійшов з дистанції, бо його участь містить загрози виходу від формату.

Сценографія є важливою складовою режисерського номеру. Зазвичай зйомка шоу проводиться в спеціальних студіях, які мають спеціальне оформлення, а саме логотип шоу. У номерах, які не потребують спеціального сценографічного рішення, єдиним елементом є логотип проєкту. Це відбувається у тих випадках, коли центральним елементом постановки є співак, і сценічний образ створюється лише за допомогою його сценічних рухів, жестів та міміки. Якщо режисерська задумка є іншою, номер може мати оригінальну, ексклюзивну сценографію.

Сценічний імідж естрадного співака є важливою складовою у створенні виконавського образу, у тому числі на телевізійних музичних проєктах. До сценічного іміджу входить зачіска, макіяж, сценічний костюм, тобто усе те,

що доповнює візуальний образ артиста. Як і все інше, він також контролюється продюсерами. Вони при розробці іміджу естрадного співака, який бере участь в шоу, враховують той факт, що ключовим аспектом іміджу є те, що він відбивається в свідомості людей, а, отже, на перший план виходить психологія сприйняття глядацької аудиторії телевізійного шоу. Найбільш вдалим варіантом для музично-телевізійних проєктів є використання іміджу як привабливою рольової моделі, яку публіка захоче взяти як приклад для наслідування. Це дозволить збільшити глядацьку аудиторію та підняти рейтинг шоу та телеканалу, що його транслює.

Безумовно, при формуванні іміджу виконавця в музично-телевізійних проєктах важливими є його індивідуальне Я як людини. Для створення іміджу продюсери, сценаристи та режисери проєкту використовують особистісну інформацію про артиста, на основі якої згодом формують його імідж, що потім лягатиме в основу різних виконавських образів у творах, що він виконуватиме у рамках проєкту. Цікава життєва історія, громадська позиція артиста, яскрава зовнішність приваблює глядача, залучаючи його до перегляду музично-телевізійного проєкту.

Позитивними рисами такого підходу є те, що естрадний співак розкривається не лише як музикант та артист, а й людина, а це особливо важливо для формування власної індивідуальності як виконавця. Серед негативних рис – неможливість участі в шоу виконавців, принаймні в одному сезоні, у яких імідж є подібним, оскільки це протирічить логіці розгортання інтриги. Дане обмеження закриває двері для участі багатьом талановитим артистам. Також нерідким є й створення продюсерами невластивого для артиста іміджу, що не дає повною мірою розкритися як індивідуальності та створювати переконливі художні образи у виконуваних творах.

Отже, продюсерське рішення музичного номеру є невід'ємною складовою телевізійних музичних талант-шоу, однак воно є найбільш суперечливим, оскільки часто входить у протиріччя з прагненням молодого артиста знайти власну творчу індивідуальність. Проте завдяки роботі

талановитих режисерів, сценаристів, костюмерів, сценографів у рамках музичних телевізійних проєктів молоді естрадні вокалісти мають можливість створити яскраві виконавські образи, які стають фундаментом їх подальшої музичної кар'єри.

Ми окреслили та охарактеризували чотири основні складові, необхідні для створення виконавського образу у пісенному творі, який виконується в рамках музичних телевізійних проєктів. Зазначимо, що усі вони є тісно між собою пов'язані і впливають один на одного. Наприклад, якщо продюсер обрав для співака танцювальну пісню, а співак не повною мірою володіє хореографічною підготовкою, він має це надолужити, підвищивши рівень свого професіоналізму, інакше його виконавський образ, представлений глядачам у програмі, не буде художньо переконливим. Або особливо яскраві вокальні дані стають приводом для обрання балади, що потребує неабиякої вокальної майстерності, при цьому вокалісту чи вокалістці бракує техніки, а її типаж не зовсім вкладається у канон. У такому випадку краще замінити пісенний твір на інший, відповідно до іміджу виконавця та його вокальних даних, якщо за логікою шоу він чи вона мають пройти до наступного етапу.

Отже, у створенні виконавських образів естрадних співаків, що беруть участь у телевізійних талант-шоу, є необхідними усі компоненти, які взаємопов'язані у різний спосіб. І лише при вдалому їх поєднанні можливо створити яскравий, неординарний, високохудожній виконавський образ, який вразить глядачів і допоможе співакові дійти до перемоги.

Основні ідеї розділу висвітлені в науковій праці автора:

1. Локтіонова-Ойцюсь О. О. До визначення поняття «виконавський образ». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 170–175.

Висновки до розділу 1

У сучасній гуманітаристиці та мистецтвознавстві одним з важливих понять є художній образ. Художній образ є базовою дефініцією, якою оперують науковці, розробляючи питання аналізу мистецьких явищ, музичних творів, особливостей їхньої інтерпретації.

Зміст сучасного інтерпретування художнього образу вирізняє на основі таких позицій.

Художній образ є відображенням дійсності, яка оточує митця; він є вираженим у матеріальній формі об'єктом (трансфізичним метареальним естетичним об'єктом, за О. Опанасюком). Усі (художні) образи формою передачі або подій, що відбуваються навколо, або переживань, або уявної реальності (фантазії, мрії). Ця дійсність може бути передана в реалістичний чи символічний спосіб, в залежності від задуму твору, мети та глядацької аудиторії. Глибинність художнього образу залежить від таланту та майстерності митця, його вмінням узагальнювати у мистецьких образах глибини людського буття.

Художній образ формує нову реальність, яку ми називаємо художньою (трансфізичною естетичною об'єкт-метареальністю, за О. Опанасюком). Художня реальність, як і художній образ, є віддзеркаленням дійсності і водночас новим конструктом, який є реальним в межах творчого задуму та його реалізації. – Безумовно, ця реальність не тотожна дійсності, однак іноді завдяки художньому узагальненню вона має більший вплив на людину, ніж реальна подія, яка лягла в основу художнього твору. Художні образи, що створюють нову реальність, виконують функції властиві мистецтву – катарсичну, гедоністичну, рекреативну тощо.

Художній образ має антропологічний вимір, оскільки його творцем є людина-митець, яка вносить індивідуальне начало в художній образ. Як нова реальність художній образ виникає тоді, коли йдеться про автономну, а не синкретичну діяльність, де мистецький чинник є самодостатнім.

Художній образ має яскраво виражений комунікативний аспект. Фактично, за допомогою образів відбувається комунікація між автором твору і глядачем, між артистом та аудиторією. Метареальність нового художнього простору є неможливою без взаємодії митців з публікою: нова художня реальність є породженням цієї комунікативної взаємодії.

Художній образ може реалізуватися в одному виді мистецтва, а також виникати як явище міжмистецької взаємодії, що особливо актуально у постмодерну добу. Міжмистецька взаємодія у створенні художнього образу в естрадному мистецтві як синтетичному дає підстави розробити нові поняття, які б показали специфіку його створення. Такою дефініцією є «виконавський образ», що особливим чином виділяє виконавський аспект у створенні художнього образу.

Поняття «виконавський образ» у сучасній науці ще на стадії розробки, але його осмислення є актуальним відповідно до напрацювань теорії виконавства, музичної інтерпретології та естрадознавства. Виконавський образ в музиці має меншу об'єктність, ніж композиторський, але її відсоток сьогодні стрімко зростає відповідно до сучасних тенденцій розвитку музичного мистецтва. В естрадному мистецтві виконавський образ набуває особливої ваги, що, на відміну від академічного мистецтва, зумовлено зростанням інтерпретаційної функції; в академічній музиці превалює аудіальна складова, тоді як в естраді – візуальна. Сценічна репрезентація художнього образу в театральному мистецтві та на естраді також суттєво різняться – актор в театрі створює сценічний образ у межах створеного драматургом персонажу п'єси, тоді як естрадний виконавець створює художній образ на основі сформованого виконавського образу (що включає його театральне реноме, імідж, режисерські аспекти тощо), чи виконавського образу, який безпосередньо формується в момент його виступу на естраді. Тому виконавський образ естрадного співака є насамперед репрезентативним, де об'єктність автора і виконавця значною мірою тотожні за значимістю, а іноді остання перевищує першу.

Виконавський образ стає базовою дефініцією в естрадному вокальному мистецтві, що пов'язано з виконавською природою естрадного мистецтва та пріоритетністю виконавця, який створює художній образ на естраді на основі особистісного досвіду, своєї творчої індивідуальності та продюсерського рішення.

Виконавський образ, як і художній, є об'єктом. Водночас об'єктність виконавського образу неможна розглядати в одній площині з об'єктністю авторського художнього образу, в якому «фокусується і рефокусується художня ідея» (О. Опанасюк). Природа об'єктності виконавського образу інша. Її можна позиціонувати як узагальнену визначеність творчо-виконавського амплу митця (естрадного співака). Він формується властивими й характерними для нього принципами виконання музичних творів, що водночас передбачає низку різних за змістом моментів.

Відповідно, виконавський образ трактується як: 1) поняття, що узагальнено визначає властиві й характерні для певного митця принципи виконання художніх творів; 2) цілісний естетичний об'єкт, в якому в контексті властивих і характерних для виконавця світоглядних, психологічних та художньо-естетичних ідеалів відображається й досягається дійсність у мистецтві; 3) своєрідна форма художнього відображення та досягнення дійсності в мистецтві, де виконавець є об'єктом і суб'єктом відтворення суті художнього твору в контексті властивих для нього світоглядних, психологічних, художньо-естетичних ідеалів; 4) своєрідний принцип відображення та досягнення дійсності в мистецтві, в якій виконавець є провідником, об'єктом і суб'єктом відтворення суті художнього твору.

Виконавський образ можна структурувати на основі виокремлення чотирьох компонентів, до яких належать: індивідуальні якості вокаліста, професійна мистецька підготовка естрадного співака, обраний для інтерпретації пісенний твір, продюсерське трактування музичного номера. Останній компонент часто є базовим, якщо розглядаються виконавські образи, створені естрадним вокалістом в рамках телевізійних вокальних талант-шоу, в

інших випадках доцільно говорити про режисерське трактування музичного номера.

Індивідуальні якості вокаліста включають такі аспекти, як фізичний стан, зовнішність, темперамент, інтелектуальні здібності, духовність та ціннісні орієнтири, працездатність, психологічна витримка, вокальні та акторські дані, харизма тощо. Усі вони визначають особистість виконавця, а тому є невід'ємною складовою у створенні виконавського образу під час виконання та інтерпретації пісенного твору.

Професійна мистецька підготовка передбачає володіння вокалістом своїм голосом, зокрема прийомами сучасного естрадного вокального виконавства, мати розвинене метроритмічне відчуття, чітку артикуляцію та дикцію. До професійної майстерності естрадного вокаліста належать також сценічні й хореографічні навички. Вокальна майстерність, доповнена театральною і хореографічною підготовкою, становить необхідне підґрунтя для створення яскравого виконавського образу, як на концертній естраді, так і на телевізійних вокальних талант-шоу.

Пісенний твір, обраний для інтерпретації естрадним вокалістом, у тому числі для телевізійного музичного проєкту, є вихідною точкою для виконавської інтерпретації. Фактично ми говоримо про виконавський образ, створений співаком у тому чи іншому пісенному творі. Правильний вибір пісні учасником телевізійного шоу, який співвідноситься з його індивідуальними якостями і професійною підготовкою, є запорукою створення художньо переконливого виконавського образу, що відкриває можливості продовжити участь у змаганнях та отримати перемогу.

Продюсерське рішення музичного номера в рамках телевізійного проєкту включає такі аспекти, як формат телешоу, сценічне рішення естрадного номера та імідж виконавця.

Продюсерська складова у рішенні номера є невід'ємним компонентом телевізійних музичних талант-шоу, водночас вона є найбільш суперечливою, оскільки часто входить у протиріччя з прагненням молодого артиста знайти

власну творчу індивідуальність. Проте завдяки роботі талановитих режисерів, сценаристів, костюмерів, сценографів у рамках музичних телевізійних проєктів молоді естрадні вокалісти у телевізійних проєктах отримують можливість створити яскраві виконавські образи, які стають фундаментом їхньої подальшої музичної кар'єри.

РОЗДІЛ 2

ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1. Українська музична естрада на сучасному етапі розвитку

Період трансформації українського естрадного мистецтва припадає на 1990-ті роки. Це пов'язано з отриманням Україною незалежності, що створило можливість прямої комунікації українських естрадних артистів із західними колегами без посередництва Москви, а також розвитком комерційної її гілки (шоу-бізнес). За тридцять років незалежності українська естрадна музика пройшла великий шлях та набула нових форм та нової якості. Ми охарактеризуємо специфіку української естрадної музики 1990-х – 2020-х років, виділивши найбільш знакові її риси. Також наголосимо, що на сьогодні вже склалася українська естрадознавча музикологічна школа, яка розглядає різні питання сучасної української музичної естради.

Українське джазове мистецтво в його музично-стильових рисах, представлено у дисертаційних працях В. Олендарьова [107] та В. Романка [127]. Велику цінність становить енциклопедичний словник джазу, укладений В. Симоненком [138]. Історичні аспекти розвитку українського джазу від витоків до сьогодення репрезентовано у роботах О. Войченко [21], О. Кізлової [56], О. Коверзи [57], Лі Шуай [69]. Джазове мистецтво в контексті української музичної регіоналістики представлено у працях С. Безпалої [3], [4], [5] та Ю. Москвічової [93]. Важливе значення для української джазології як частини естрадознавства є дисертаційна робота З. Рось [128], присвячена питанням функціонування сучасних джазових фестивалів в Україні. В контексті нашого дослідження відмітимо, що питанням виконавства в джазовій музиці в її практичній площині українська джазологія не піднімала, а тому досліджень, в яких можна знайти проблематику

виконавського образу джазового вокаліста, немає. Наскільки актуальна дана проблематика для джазової музики, ми розглянемо нижче.

Рок-музика також є предметом наукових студій українських науковців. Серед праць, в яких розглянуто українську рок-музику, назовемо розвідки І. Вавшко [14], яка теоретичні питання рок-балади розглядає і на прикладі українського року; В. Овсяннікова [100], дослідження якого присвячено характеристиці поп-року, І. Палкіної [119], що розглядає рок у міжвидових та міжжнародних взаємодіях, у тому числі на прикладах українських музикантів. Ю. Лошков [77] у своїй статті розглядає регіональний аспект розвитку українського року, зокрема подає відомості про розвиток рок-музики в Харкові. Предметом дослідження А. Комлікової [59] є українська рок-опера. І хоча, на нашу думку, наукових праць, присвячених українському року, є украй мало, такого роду роботи формують наукову думку щодо специфіки української рок-музики. Відповідно до теми нашого дослідження варто відзначити, що виконавський аспект рок-музики, і, відповідно, питання виконавського образу, у цих роботах не розглядався. Певним виключенням є роботи В. Овсяннікова [99; 100], де охарактеризовано імідж представників українського поп-року (нагадаємо, імідж є складовою виконавського образу), однак в роботі дослідника розглядалися не концертні виступи артистів, а аналізувалися їхні відеороботи (відеокліпи); також в них нічого не сказано і про особливості вокалу лідерів рок-гуртів та сольних рок-виконавців. Ці та інші питання, пов'язані з характеристикою виконавських образів рок-музикантів, ще потребують дослідження.

Найбільш обширною є наукова література, присвячена поп-музиці, яка авторами робіт визначається як масова музика або естрадна музика. В українському естрадознавстві є праці, присвячені загальним питанням української естрадної музики та аналізу її історичного розвитку, а саме роботи О. Бобула [7], [8], О. Бойка [10], М. Мозгового [87], Т. Рябухи [130], Т. Самаї [134], О. Шевченко [167]. Знаменно, що частина їх авторів були або є видатними діячами естрадного мистецтва, які у своїх роботах теоретично

осмислили свій багаторічний практичний досвід на сцені. Є й низка праць, в яких розглядаються персоналії української естрадної музики: постать Володимира Івасюка стала предметом дослідження А. Палійчук [118], Миколи Мозгового – О. Мозгової [86]. У дослідженні У. Конвалюк розглянуті видатні постаті української естрадної музики з позицій персонології [60].

Стильові особливості української естрадної музики розглянуто у праці В. Тормахової [158], теоретичні питання шлягеру – у праці І. Шнур [168]. Регіональний аспект розвитку естрадної музики представлений у дисертації О. Колубаєва [58], який виявив її особливості у західноукраїнському регіоні. М. Дружинець [34] розглядала українську естрадну музику як чинник євроінтеграції української культури. Питання естради на телебаченні стали предметом дослідження Т. Совгири [146]. Серед напрямів естрадної музики, що не належать до стилю поп, відзначимо роботи С. Лазарева [66], присвячені електронній музиці, О. Різника [125], що досліджував бардівську пісню, І. Федорова [161], яка вивчала такий актуальний напрям світової масової музики як *world music*. Проте варто наголосити, що такий популярний у всьому світі напрям як хіп-хоп, взагалі не представлений в українській естрадознавчій літературі.

Окрім естрадознавчих праць культурологічного та музикознавчого спрямування, українська наука має дослідження, що розглядають питання виконавства і безпосередньо пов'язані з ним питання підготовки естрадного вокаліста та специфіки естрадного вокалу. Серед таких робіт відмітимо праці А. Бойко [10], Н. Дрожжиної [30], Т. Кулаги та Н. Сегеди [65], В. Левко [67], Н. Овсяннікової [101], [102]. Т. Самаї [134], [135], М. Смородської (Фісун) [141], С. Чернікової [166], де розкриваються питання естрадного виконавства та виконавського стилю, характеризується специфіка естрадного вокалу. Ці роботи наближають нас до розуміння виконавського образу естрадного вокаліста. У цьому контексті особливо відзначимо статтю О. Войченко, присвячену характеристиці вокальної манери Джамали [20], де доволі

детально описано особливості виконання пісні «Ой, верше, мій верше» на концертному виступі (конкурс «Нова хвиля» у 2009 році) [20, с. 80]. Фактично цей опис є частиною характеристики виконавського образу Джамали, репрезентований нею на цій мистецькій акції.

Таким чином, естрадознавчі праці різних напрямків дають нам багато матеріалу для створення теорії виконавського образу естрадного вокаліста, хоча дослідження такого роду у нашій країні лише розпочинаються. Огляд естрадознавчих робіт також дає нам можливість зрозуміти специфіку функціонування естради в Україні на сучасному етапі.

Вихідною точкою характеристики сучасного стану естрадної музики для нас є висновки дисертаційного дослідження М. Дружинець [33], присвяченого питанням євроінтеграційних процесів української культури доби незалежності, розглянутого на прикладі музичної естради. Дослідниця зазначає, що «євроінтеграційний вектор сучасного українського естрадного музичного мистецтва виявляється: 1) у поєднанні національно маркованих елементів української музичної культури з надбанням європейської та світової популярної музики; 2) у використанні в пісенних творах англійської мови як комунікативної та української як національно-маркованої; 3) у творчій співпраці з популярними європейськими музичними естрадними виконавцями; 4) у презентації та промоції українськими артистами своєї творчості за кордоном; 5) в орієнтації на європейські гуманітарні та культурні цінності; 6) у комерціалізації сучасного естрадного музичного мистецтва заради входження на європейський та світовий музичний ринок» [33, с. 189–190]. В цілому ми погоджуємося зі спостереженнями дослідниці, проте хотілося б дещо уточнити деякі моменти та внести певні корективи.

Вочевидь варто говорити не про євроінтеграційні процеси в українській естраді, а про її входження у *світовий культурний простір*. Враховуючи, що законодавцем мод в популярній музиці є не Європа, а Америка, українська естрадна музика орієнтується на загальносвітові тенденції, хоча і в європейському форматі.

Другим аспектом сучасних тенденцій розвитку української естрадної музики є її **комерціалізація**. Сьогодні говорять частіше не про естраду, а про шоу-бізнес, хоча ці явища не є тотожними. Естрадні вокалісти, принаймні більшість з них, прагнуть працювати в шоу-бізнесі.

Комерціалізація естрадної музики полягає в таких моментах: поява інституту продюсування, створення рекордингових компаній, функціонування комерційного радіо та телебачення, поява комерційних шоу різного типу, PR-підтримка та промоція естрадних виконавців. Перші *продюсери* в Україні з'явилися з 1990-х років, вони почали створювати естрадні комерційні проєкти, які швидко набували популярності, але так само швидко і згасали. Серед найбільш відомих українських продюсерів назвемо Юрія Бардаша, Руслана Квінту, Ігоря Кондратюка, Володимира Лисицю, Юрія Нікітіна. Якщо в радянські часи замовником культурного продукту виступала держава, для якої важливим був ідеологічний компонент мистецтва, то сьогодні головною ідеологемою шоу-бізнесу став комерційний прибуток.

Продюсери відповідали за творчий і одночасно комерційний аспект музичного проєкту. В цих проєктах естрадний вокаліст виступав не як творча одиниця, а як його складова з відповідною функцією, але не більше. Відповідно до мети проєкту підбирався репертуар та створювався імідж. Ми це питання підіймали у першому розділі роботи та дійшли висновку, що у таких випадках естрадний вокаліст значною мірою позбавлений самостійно працювати над виконавськими образами, оскільки вони регламентуються продюсерами.

На комерційній основі сьогодні в Україні працюють *рекордингові компанії* та музичні лейбли, які записують та поширюють лише комерційну музику. Це є загальносвітовою тенденцією, і українські артисти також сьогодні працюють в таких умовах. Некомерційна музика продовжувала існувати та функціонувати поза цим процесом, сьогодні вона

розповсюджується через Інтернет-майданчики, тим самим швидше знаходячи дорогу до свого слухача.

У 1990-ті роки в Україні з'являються перші *комерційні радіостанції та музичні телеканали*. Серед радіостанцій, що вже багато років працюють в Україні, назвемо «Europa Plus», «Гала Радіо», «Радіо Люкс», «Хіт FM» («Hit FM»). В основному ці радіостанції транслюють популярний розважальний музичний контент, однак є й канали, присвячені рок-музиці та джазу («Radio Roks», «Radio Jazz»). Традиційна українська естрада звучить переважно на державних радіостанціях. Специфіка радіо, де єдиним є аудіальний образ, не дозволяє формувати та репрезентувати виконавський образ естрадного вокаліста, як через відсутність візуального ряду, так і відсутності «живих» виступів, які замінюють записані у студії звукозапису треки.

Серед українських музичних комерційних телеканалів назвемо «M1», «M2», «OTVMusic», «Box Ukraine». Зазначимо, що за 30 років незалежності різноманітні музичні канали з'являлися та зникали, а також змінювали свій формат. Майже виключна частина їх контенту – відеокліпи, які є формою презентації власного музичного продукту. Саме тому ми відзначаємо, що «форматні» музичні телеканали не сприяють формуванню виконавського образу естрадних вокалістів, оскільки орієнтовані на трансляцію готового продукту, який можна показувати багато разів.

Одним з видів популяризації артиста на радіо та телебаченні є *хіт-паради*. В Україні першим хіт-парадом, де переважали артисти з україномовним репертуаром, була «Територія А». Цікаво, що ця програма, де змагалися за першість відеокліпи українських виконавців, виходила не на спеціальному музичному каналі, а на комерційному каналі ICTV з 1995 до 2000 року. Пізніше хіт-паради стали обов'язковою частиною програм музичних телеканалів.

Комерційні шоу різного типу, у тому числі талант-шоу також є ознакою комерціалізації естрадної музики. Однак, як це ми покажемо пізніше, комерційним є не сама музика, а глядацьке шоу, яке розгортається на очах

глядачів, в якому беруть участь співаки. Попри комерційну і часто не музичну спрямованість таких шоу, вокалісти на них мають можливість репрезентувати власні виконавські образи, але в рамках того формату, яке задано продюсерами шоу. Саме цей вид виконавських образів є в центрі нашої роботи.

PR-підтримка та промоція естрадних виконавців є невід'ємною складовою комерційних естрадних проєктів. Лише завдяки ЗМІ, які підтримують інтерес то тієї чи іншої особи, функціонує той чи інший музичний проєкт.

Третій важливим елементом є тісна *співпраця* українських музикантів із *зірками та продюсерами зі світового шоу-бізнесу*. Цей тип співпраці може бути різним. Найпоширенішим є запрошення світових зірок до участі в наших фестивалях джазової, рок та поп-музики, а також участь наших виконавців у подібних заходах за кордоном. Іншою формою співпраці є спільні музичні проєкти українських та зарубіжних артистів. Нерідко українські співаки запрошують іноземних продюсерів для того чи іншого конкретного проєкту (шоу, концертна програма, відеоробота тощо).

Серед найбільш резонансних міжнародних мистецьких проєктів, де Україна себе репрезентує, є пісенний конкурс Євробачення. Україна бере участь в ньому з 2003 року, і за цей час отримала вже три перемоги (Руслана у 2004 році, Джамала у 2016 році, гурт «Kalush» у 2022 році), а також завжди була представлена у фіналі конкурсу. Кінцевим результатом Євробачення для країни був не успіх тих чи інших артистів (хоча це теж важливо для виконавців), а презентація України як культурного осередку з потужними традиціями та сучасною музичною індустрією.

Той чи інший тип співпраці із зарубіжними продюсерами та виконавцями завжди відкриває можливість естрадним співакам працювати над своїм виконавським образом. Саме тому більшість вокалістів прагнуть якнайраніше розпочати співпрацю із музикантами із-за кордону.

Ще однією рисою сучасної української естрадної музики, як і світової, є її *стильова багат шаровість*. Сьогодні жоден естрадний виконавець не працює в одному напрямі, а поєднує кілька напрямів. Наприклад, Джамала у своїй творчості сполучає стилі соул, джаз і фанк, в її творчості є пісні з яскраво вираженими етнічними мотивами, деякі твори мають виразні риси музичної електроніки та поп-музики. Тіна Кароль поєднує риси поп-музики та соулу, Аліна Паш – елементи етніки, хіп-хопу, поп-музики, музичної електроніки. Відзначимо, що для багатьох виконавців важливим є включення фольклорних елементів, які роблять українську музику національно маркованою.

Власне посилена увага до фольклору, передусім українського спричинена ще однією рисою української естрадної музики – спрямованість на *подолання постколоніального статусу*. Цьому сприяла також збільшення кількості пісень, що виконуються українською мовою. На жаль, й до сьогодні постколоніальність української культури, у тому числі й естрадної музики повною мірою не подолана., але нині ці процеси значно прискорилися. Одночасно українські виконавці заради співпраці із зарубіжними колегами усе частіше звертаються до англійської мови.

Отже, основними рисами сучасної української естради є інтернаціоналізація (глобалізація), комерціалізація, посилення співпраці із зарубіжними виконавцями, стильова багат шаровість, подолання постколоніального статусу. Усі ці аспекти відбилися і на особливостях створення виконавських образів українських естрадних вокалістів.

У кожного напрямку естрадного музичного мистецтва (джаз, рок, поп-музика, фолк, електроніка тощо) є специфічні риси, а тому ми зупинимося на найбільш значимих видах більш детально, висвітливши специфічні риси сучасного етапу їх розвитку в Україні.

Джазове мистецтво є окремим напрямом естрадної музики, яке має свою історичну традицію. Тим не менше, воно є відгалуженням естрадної музики, оскільки тривалий час функціонувало в контексті музичної естради.

Сьогоднішній етап розвитку джазу в Україні відзначений активним включенням в загальноукраїнський процес усіх регіонів, що знайшло відбиток у стрімкому збільшенні кількості *джазових мистецьких акцій*, передусім *музичних фестивалів*. Як зазначає в своїй дисертації З. Рось, у період з 1991 по 2012 роки в Україні засновано близько 100 джазових фестивалів, а джазовий «фестивальний бум» припадає на XXI століття [128, с. 181]. Цікавою є зроблена дослідницею класифікація джазових фестивалів, до яких вона відносить «1) масштабні міжнародні джазово-фестивальні форуми; 2) розширені міжнародні джазові фестивалі; 3) фестивалі обмеженого міжнародного представництва; 4) всеукраїнські; 5) регіональні; 6) міські; 7) джазові фестивалі як складова великих музичних або мистецьких фестивалів; 8) дитячі та юнацькі джазові фестивалі; 9) джазові фестивалі за участі дитячих та юнацьких колективів; 10) фестивалі-однорічки; 11) закриті або обмежено доступні джазові фестивалі; 12) спільні міжнародні фестивалі; 13) “мандруючі” фестивалі; 14) інтернет-фестивалі; 15) маловідомі типологічно невизначені фестивалі; 16) зірвані або скасовані фестивалі. І як окрему категорію можна виділити мистецькі фестивалі за участі джазових виконавців тощо» [128, с. 182]. У додатках до роботи З. Рось подає відомості про джазову музику, що звучить в різних культурних закладах усіх регіонів України. Тож можемо сказати, що джазова музика стає одним із важливих аудіальних складових музичного ландшафту країни.

Ще однією специфічною рисою джазової музики є його *професіоналізація*. З. Рось відмічає важливість професійної джазової освіти на всіх її рівнях [128, с. 183]. Лі Шуай зазначає, що сьогодні ми можемо говорити про академізацію джазового виконавства, оскільки воно є професійним музичним мистецтвом завдяки появі джазової освітньої системи, де передбачено взаємодію систем академічної та джазової музики. При цьому «джазова освіта у організаційному та методичному вимірах спирається на ідейні канони академічного музичного мистецтва, які традиційно культивуються в системі європейської, зокрема, української

музичної освітньої системи, що свідчить про її початковий етап формування як окремої галузі музичної індустрії» [69, с. 200]. І хоча далеко не усі українські мистецькі ЗВО мають джазові відділення, сьогодні ми вже можемо впевнено говорити про системність української джазової освіти, завдяки якій джазове мистецтво в Україні досягло надзвичайно високого рівня.

Не можемо оминати ще один аспект, а саме репрезентація джазової музики самими музикантами. Одним з провідних українських джазових виконавців є басист Ігор Закус, який у своїй творчості поєднує джаз з українським фольклором (альбоми «Ігор Закус, Z-Band. Коломийки live 2007» (2007), «Коломийки» (2008), «Українська басова Пісня» (2010)). Він віддає перевагу терміну *«імпровізаційна музика»*, про що він пише у своїх статтях, розміщених на власному сайті [69], справедливо вважаючи, що у сучасному полістильовому музичному середовищі музиканти вже не грають традиційний джаз, а використовують лише його основний елемент – імпровізаційність. Наразі важко сказати, наскільки ця термінологія буде вживаною, але варто зазначити, що сьогодні джаз є настільки розмаїтим, що деякі його напрями, передусім фольклорний, дійсно вже дуже далекі від того, що ми звикли називати джазом.

Ще один момент, на якому варто зупинитися – це практична повна *відсутність продюсування в джазовій музиці*. В Україні продюсери працюють виключно в поп-музиці, іноді з рок-колективами. Академічна та джазова музика розвиваються поза інститутом продюсування. З одного боку, це ускладнює промоцію джазової музики (хоча, як показала практика, джазових фестивалів в Україні багато, але усі вони стикаються з проблемами фінансування), з іншого – дає простір для творчості джазових музикантів, чого часто позбавлені естрадні вокалісти.

Зазначені аспекти визначають особливості розвитку джазової музики на сучасному етапі в Україні, що безпосередньо впливає на формування виконавських образів джазових музикантів і вокалістів зокрема. Говорячи про джаз та джазових співаків, варто наголосити на тому факті, що вони лише

частково орієнтуються на традиції створення виконавських образів, характерні для естрадної музики в її поп-варіанті. Головна відмінність полягає у відсутності перформативного компонента в їх виступах, де пісня стає окремим музично-естрадним номером зі своєю сценічною драматургією, навіть якщо в ній немає специфічних театралізованих моментів. Джазова специфіка передбачає зміщення акцентів на музичну складову, особливо в її імпровізаційних частинах. Також джаз – найбільш елітарний напрямок естрадного музичного мистецтва, який вже межує з академічним. Саме тому основними одиницями джазових виступів є не окремий номер, а концерт або його відділення, що передбачає інший тип драматургії цілого. Це не значить, що джазові вокалісти не створюють специфічні виконавські образи, але ці образи лише частково спорідненими з естрадними внаслідок відмінностей між джазом і поп-музикою. Джазові вокалісти також на сцені репрезентують самих себе, але не як окрему особистість, а як особистість-музиканта, і в цьому вони стають подібними до академічних музикантів, які інтерпретують передусім музичний твір. Ще однією особливістю джазової музики є пріоритетність інструментальної, а не вокальної складової. Джаз – це музика інструменталістів, а вокалісти є лише її окрасою.

Проте у перспективі варто розробляти питання специфіки виконавських образів джазових вокалістів, тим більше що в Україні є багато цікавих джазових співачок, з яких назвемо Аніко Долідзе, Ольгу Лукачову, Лауру Марті, Юлію Рому. Якщо говорити про естрадних виконавців, які зазнали впливів джазу, то, перш за все, треба згадати Гайтану та Джамалу, також впливи джазової музики відчутні у творчості Монатіка та Івана Дорна. Джаз є складовою елементом виконавських образів цих вокалістів, які вони реалізують на естраді.

Рок-музика – один з популярних в Україні напрямів естрадного музичного мистецтва. Особливість розвитку сучасної рок-музики в Україні є пошук та закріплення її *національної ідентичності*. Нагадаємо, що в СРСР рок-музика, як і колись джаз, заборонялися, тим більше, якщо вони були

національно маркованими. Серед перших рок-гуртів, які мали виразно українське начало, у другій половині 1960-х – на початку 1970-х років були «Березень», «Друге дихання», «Еней». Пізніше національну хвилю підхопили фольклорні ВІА – «Кобза», «Смерічка», «Червона рута» та ін., хоча повною мірою цей тип музики не був класичним роком. У 1980-х роках багато київських гуртів орієнтувалися на загальносоюзну аудиторію та співали переважно російською мовою («Колежский ассесор», «Работа Хо», «Табула раса»). Лише у другій половині 1980-х років з'являються рок-гурти, що спираються на україномовний репертуар.

Серед рок-гуртів, які формували український музичний ландшафт початку 1990-х років, були два київських («Вій», «Воплі Відпоясова») та чотири львівських («Брати Гадюкіни», «Мертвий півень», «Плач Єремії», співачка Сестричка Віка (Віка Врадій)). Показово, що більшість україномовних рок-гуртів 1990-х років були із заходу України, для Києва україномовний репертуар був скоріше винятком, ніж правилом. Серед стильових орієнтирів української рок-музики 1990-х років – фольк-рок, етно-рок, рок-н-рол, панк-рок, при цьому більшість колективів створювали музику, опираючись на різні стилі. Окрім традиційних для року електромузичних інструментів, музиканти використовували українські народні.

У 2000-х роках «важковаговиками» є західноукраїнські рок-гурти «Скрябін» та «Океан Ельзи». Обидва вони засновані у 1990-х роках («Скрябін» навіть у 1989 році), але тоді «Скрябін» ще не був рок-гуртом, а виконував електронну музику, а «Океан Ельзи» загальноукраїнське визнання отримав у 1998 році, а їх найбільш знакові та відомі альбоми «Модель» та «Суперсиметрія» вже були випущені у 2000-х роках. Знаменно, що обидва колективи працюють у напрямі поп-рок, який у 1990-х роках не був популярним в Україні.

Зазначимо, що поп-рок став провідним стилем для багатьох українських гуртів, що розпочали свою діяльність у ці роки або ж отримали

загальноукраїнське визнання. Це передусім гурти «Мотор'ролла» (Хмельницький, 1994), «Друга ріка» (Житомир, 1996), «С.К.А.Й.» (Тернопіль, 2001), «Антитіла» (Київ, 2008). Знаменно, що поступово розширюється географія україномовних гуртів, однак ця тенденція поки не поширилася на східні регіони України. Цікавим є спостереження В. Овсяннікова щодо націєтворчої ролі українського поп-року в 2000-х роках. Він зазначає, що 2000-і роки відзначені регресом у розвитку національно орієнтованої популярної музики, багато українських естрадних виконавців переходять на російську мову, а український ефір заповнюють російські артисти. І «у цей важкий для української музичної культури період саме представники поп-року стали стейкхолдерами української популярної музики як національного культурного продукту, <...> флагманами націєтворчого процесу. Україномовний репертуар у 2000-х рр. звучав переважно у виконанні рок-гуртів, серед яких найбільшу кількість складала представники саме поп-року. Сьогодні, після введення квот на радіо й телебаченні, українська пісня знову повернулася в національний музичний простір, однак у період з 1998 р. по 2013 р. саме поп-рок відіграв важливу роль у націєтворенні завдяки пропагуванню й поширенню україномовного репертуару» [100, с. 98].

Сьогодні поп-рок є найбільш популярним напрямом української рок-музики. Якщо говорити про інші стилі, то вони представлені у творчості українських гуртів «Бумбокс» (рок, хіп-хоп, фанк, реггі), «Mad Heads» та «От Vinta!» (рокабілі), «The Hardkiss» (хард-рок, поп-рок). Важливо, що ці колективи виконують репертуар українською мовою (гурт «The Hardkiss» до 2010-х років був англomовним).

В контексті нашого дослідження особливо цікавим є гурт «The Hardkiss», передусім завдяки епатажними образами солістки гурту Юлії Саніної. Відео та виступи «The Hardkiss» відзначені особливою театральністю та видовищністю, що характерно для естради і менше для рок-музики (виняток – глем-рок та близькі йому напрями). У контексті творчості цього гурту хотілося б зазначити, що виконавські образи рок-колективів умовно можна

поділити на два типи. Це пов'язано зі специфікою рок-музики, де на першому місці – колективна творчість, а фронтмен (або фронтвумен) є обличчям, але не єдиним образом гурту. Особливо це було поширено на ранніх етапах розвитку року, наприклад у гурті «Бітлз», де усі учасники – Джон Леннон, Пол Маккартні, Джордж Харрісон, Рінго Старр – були обличчям гурту, хоча провідними вокалістами були Джон Леннон і Пол Маккартні. Ще однією специфічною рисою року є створення цілісного дійства протягом концерту, а тому головна естрадна одиниця – концертний номер – лише частково відповідає специфіці рок-музики.

Якщо говорити про виконавську практику рок-музикантів, то вона представлена передусім цілісними концертними програмами, як у сольних концертах, так і в рамках фестивалів. Тому для артистів важливим є створення не окремих виконавських образів в кожній пісні, а вибудовування єдиної наскрізної лінії, драматургії концерту, де увага до одиничного зменшується, а тому важко говорити про окремі виконавські образи у великій програмі. Також, як вже було сказано, для рок-музикантів важливим є виконавський образ не лише соліста, а й інших музикантів, згадаймо хоча б приклад обов'язкового розбивання гітари на рок-концерті, що, безумовно, є частиною виконавського образу. Тому у традиційних рокерів важко характеризувати виконавські образи через колективний характер творчості та орієнтацію на вибудовані цілісні програми, а не концертні номери.

Другий тип рок-музикантів, а саме той, що має комерційну спрямованість (поп-рок) або в творчості яких важливу роль відіграє епатаж (глем-рок), є більш близький до естради з орієнтацією на одиничні твори, де кожен має певного роду відмінності. Саме у таких рок-колективах більш чітко можна вивити складові виконавського образу, з яким ми стикаємося на класичній естраді. Знаменно, що комерційні рокери часто співпрацюють з поп-виконавцями. Так, солістка гурту «The Hardkiss» Юлія Саніна, вже як сольна вокалістка, виконала пісню «Вільна» в дуеті з Тіною Кароль, «Кобра» – з Монатіком. Тому при аналізі виконавських образів рок-вокалістів важливо

враховувати і специфіку рок-музики, і стильовий напрям року, який виконавець репрезентує.

Ще один момент, на який варто звернути увагу. Попри популярність українського року серед слухачів, їхні пісні мало звучать у виконанні інших естрадних виконавців. Це, безумовно, пов'язано і з авторським правом, але з точки зору інтерпретації, поп-співаку важко виконати рок-пісню, передусім не з вокальної точки зору, а з точки зору створення оригінального виконавського образу, бо рок-пісня часто є невідділеною від образу та іміджу соліста, з яким вона асоціюється. Забігаючи наперед відзначу, що серед пісень, які виконували українські естрадні співаки в програмах телевізійних талант-шоу, майже не представлені рокові композиції.

В Україні сьогодні серед естрадних напрямів найпоширенішою є *поп-музика*. Характеристика загальних тенденцій розвитку естрадної музики в Україні більшою мірою стосувалася саме поп-музики (комерціалізація, інститут продюсування, промоція через музичні радіостанції та телеканали та ін.). Проте хотілося більше зупинитися на стильових особливостях та національній специфіці музики в контексті подолання постколоніального статусу української естради.

Одним з потужних музичних шарів української естрадної музики від 1990-х років до сьогодні є т. зв. традиційна естрада, тобто той *музичний стиль* естрадної музики, який був популярним протягом попередніх десятиліть. Серед вокалістів, що є представниками традиційної естради, назвемо Віталія та Світлану Білоножків, Оксану Білозір, Іво Бобула, Павла Зіброва, Аллу Кудлай, Анатолія Матвійчука. Усі вони, а також інші представники традиційної естради, продовжували співати у стилі естрадної музики 1970–1980-х років.

1990-ті роки відзначені стрімким розширенням стильової палітри поп-музики. Початок було покладено фестивалем «Червона рута», який вперше відбувся у 1989 році у Чернівцях, основним завданням якого стало створити україномовну молодіжну музику, яка б орієнтувалася на нові, актуальні

музичні стилі світової популярної музики. «Червона рута» не лише відкривала нові імена, а підтримувала молодих виконавців, тим самим сприяючи стильовому оновленню української поп-музики.

У 1990-х роках з'явилося багато танцювальної музики у популярному тоді стилі євроденс. Серед виконавців назвемо гурти «Аква Віта», «Ван-Гог», Степ, «Фантом-2», «Формула води», «Made in Ukraine». Класична поп-музика представлена у творчості Ірини Білик, Олександра Пономарьова, Наталі Могилевської, Віктора Павліка, Марина Одольської, Жанни Боднарук, Камалії, Оксани Хожай. Поп-музика у поєднанні з етнікою ми бачимо у творчості Руслани та Каті Chilly. Електронний напрям представлений у творчості гурту «Скрябін». Наступні два десятиліття створили нову генерацію українських поп-виконавців – Тіна Кароль, Джамала, Злата Огнєвіч, Макс Барських, Монатік та багато інших. Кожен з них у своїй творчості експериментує, поєднуючи один чи кілька різних музичних стилів, тим самим збагачуючи музичну палітру української естради.

Значно складніше йшов процес українізації поп-музики. Однією з причин стала комерційна спрямованість поп-музики і страх продюсерів щодо того, чи будуть люди купувати україномовний продукт. Практика показала, що він користується попитом, але шлях до українізації поп-музики був непростим. У 1990-ті роки створювалося багато україномовного продукту, який підтримувався організаторами фестивалю «Червона рута», що в це десятиліття спеціально проводився в найбільш русифікованих частинах України – східній та південній. Мистецька агенція «Територія А», завдяки якій було створено перший український хіт-парад та телебаченні, також активно просувала саме україномовний продукт. Однак 2000-і роки відзначені засиллям в Україні російського шоу-бізнесу, а українськи естрадним співакам була відведена другорядна роль; більшість з українських артистів поступово відмовлялися від української мови і переходили на російську. Найбільш популярний поп-проект 2000-х років – гурт «ВІА Гра» – мав виключно російськомовний репертуар, за винятком кількох пісень, що мали дві мовні

версії – російську та англійську (для промоції гурту за кордоном). Продюсер гурту та композитор Костянтин Меладзе активно співпрацював з російським шоу-бізнесом, і багато українських вокалістів робили кар'єру вже у Росії. Також на початку 2000-х років робилися спільні проекти за участю українських та російських виконавців, серед яких назвемо новорічні мюзикли «Вечера на хуторі близ Диканьки», «Золушка», «Сорочинская ярмарка», музику для яких створив Валерій Меладзе. Попри те, що два з них написані на гоголівські сюжети та описують українські реалії, усі вони є російськомовними.

Ситуація змінилася лише після 2014 року, коли російські естрадні виконавці після відвідування Криму не мали дозволу в'їзду на територію України, а їх місце швидко посіли українські виконавці. Також квоти на радіо сприяли зростанню кількості україномовного музичного продукту, хоча необхідність співати українською більшість продюсерів (не виконавців!) спочатку сприймали негативно. Сьогодні українська естрадна музика достатньою мірою українізувалася, а українські артисти поступово завойовують світовий музичний ринок. Вельми значимим є те, що сьогодні значна частина українських поп-виконавців тією чи іншою мірою звертається до фольклору у своїй творчості.

Якщо говорити про виконавські образи, які створюють сьогодні українські естрадні вокалісти, то вони орієнтуються на здобутки світової популярної музики та національну музичну традицію, причому як у вокальній складовій, так і сценічній. Поп-музика як продукт, що найбільшою мірою розвивається під впливом продюсерів, не може уникати диктату останніх над співаком, який має виконувати усі пункти контракту. Саме тому виконавські образи естрадних вокалістів часто є шаблонними, тобто такими, що не є оригінальними і вже давно використовуються зарубіжними артистами. Однак національна складова, що завжди є у творчості українських естрадних співаків, часто порушує ці шаблони і сприяє створенню ними оригінальних виконавських образів.

Окрім традиційних естрадних напрямів – джазу, року і поп-музики, сьогодні для України актуальними є такі напрями як фолк-музика, електронна музика та хіп-хоп. Коротко розглянемо ці напрями в контексті окреслення можливостей характеристики виконавських образів українських естрадних виконавців, що працюють у цих напрямках.

Важливим в контексті постколоніальних процесів, що відбуваються в Україні, є напрям, який можна окреслити як *фолк-музика*. На відміну від традиційного фольклору («traditional folk music»), нові напрями отримують назву «contemporary folk music» або «world music» (останній термін частіше вживається для проєктів, де задіяний фольклор різних народів, передусім неєвропейських). В Україні музиканти залучають фольклорні мотиви у джаз, рок, поп-музику, електроніку, хіп-хоп, відповідно виникають такі напрями як фолк-рок, етно-джаз, етно-поп тощо. Проте є й проєкти естрадного типу, де фольклорна складова є центральною, а не допоміжною, серед яких найбільш яскравим є етно-хаос-гурт «ДахаБраха».

Гурт «ДахаБраха» виникає у 2004 році. Учасники гурту себе ідентифікують як представники «world music», оскільки працюють з різнонаціональними музичними традиціями, хоча в центрі їхньої творчості завжди був український фольклор. Принцип роботи з фольклором дослідниця напрямку «world music» І. Федорова визначає як експериментальний. Вона зокрема зазначає: «порушення канону у творчості гурту “ДахаБраха” не дозволяє ідентифікувати її як фольклор. Музиканти порушують канони фольклорного музикування, а народна пісня у “ДахиБрахи” – це тільки основа композиції, яка піддається текстовим та мелодичним змінам, а також поєднується із незвичайним інструментальним супроводом» [157, с. 153]. Науковиця вважає, що саме експериментальний підхід до фольклору став причиною того, що творчість гурту не була популярною в Україні, але була високо оцінена на Заході. І лише в 2020 році гурт «ДахаБраха» отримав Шевченківську премію у категорії «музика».

Якщо говорити про виконавські образи представників фолк-музики, у тому числі напряму «world music», то він близький і поп-музиці, бо для концертної практики є важливим елемент театралізації, оригінальний імідж виконавців (гурт «ДахаБраха» є яскравим тому підтвердженням), і рок-музиці, передусім через колективний характер творчості (сольні виконавці рідко є представниками «world music»), і навіть імпровізаційній музиці неакадемічної традиції, де важливим є суто музичний компонент. Тому для аналізу виконавських образів представників фолк-музики у напрямі «world music» варто враховувати усі ці компоненти. Проте, як свідчить творчість гурту «ДахаБраха», вони зазвичай є яскравими, колоритними і при цьому художньо довершеними.

Електронна музика в українському музичному просторі представлена різними напрямами – як класичною клубною музикою, яка створюється діджеями, так і електроніки, яка поєднується з фольклором (цей напрям отримав назву фольктроніка). Український дослідник електронної музики С. Лазарєв виділяє основні стилі електронної музики – хаус (House), техно (Techno), хіп-хоп (Hip-Hop), даб (Dub), транс (Trance), хардкор (Hardcore), брейкбіт (Breakbeat), ембієнт (Ambient) [66, с. 192], зазначаючи, що в українському просторі сформувалися їх відповідники – UA House, UA Techno, UA Trance [66, с. 197]. Для останніх характерно «поєднання тембрів автентичних українських інструментів і елементів національних мелодій з електронними ритмами і партіями синтезаторів в комплексі з характерним мелодизмом» [66, с. 191].

Серед експериментальних музикантів, що працюють в царині електронної музики, варто назвати Катерину Заволоку, яка відома як ZAVOLOKA. Її творчість, що розпочалася у 2003 році, відома поза межами України, а у своїй творчості вона поєднує експериментальних електронний саунд з найдавнішим шаром українського фольклору.

Відомим українським електронним музикантом є Євген Філатов, з 2007 року відомий своїм проєктом «The Maneken». Сьогодні музикант є більш

відомим завдяки співпраці з електро-фольк гуртом «ОНУКА» (створено у 2013 році), у якому він виступає як композитор, саунд-продюсер та аранжувальник. Поєднання сучасного електронного саунду з традиційним народними інструментами (бандура, сопілка, трембіта) зробила звучання гурту «ОНУКА» надзвичайно оригінальним, що стало причиною популярності його не лише в Україні, а й за кордоном.

Ще одним колективом, який є успішним проєктом у напрямі фольктроніка – гурт «Go-A». Цей «неформатний» колектив став відомий в Україні у 2020 році завдяки перемозі на національному відборі конкурсу Євробачення. Пісня «Соловей», яка отримала перемогу, не прозвучала на конкурсі, оскільки він не проводився через пандемію коронавірусу, а в 2021 році пісня «Шум», з якою гурт поїхав на конкурс Євробачення, стала надзвичайно популярною у європейських слухачів, які віддали цій яскравій та оригінальній композиції електро-фольковій композиції друге місце (у загальному підсумку конкурсу гурт «Go-A» отримав п'яте місце).

Якщо говорити про виконавські образи представників електронної музики, то вони повинні враховувати специфіку цього напрямку, де вокальний компонент часто не відіграє головну роль, а є лише доповненням загального саунду. Також часто при формуванні загального звучання треку звук вокаліста підлягає звукорежисерській обробці, який часто стає далеким від природнього вокалу, що обумовлено специфікою напрямку. Однак у тих випадках, коли співак є головною фігурою колективу або сольним виконавцем, а вокальна лінія не зазнала звукорежисерського втручання, тоді виконавські образи, створені естрадними вокалістами, є аналогічними, що є в поп-музиці. Підтвердженням тому є виступ гурту «Go-A» на Євробаченні у 2021 році, де оригінальна постановка номеру врахувала специфіку пісенного твору, в якому електронний саунд органічно поєднувався з автентичним типом вокалу солістки Катерини Павленко, що й стало запорукою успіху пісні «Шум» не лише в аудіо-просторі (нагадаємо, що україномовна пісня «Шум» у травні

2021 року очолив світовий хіт-парад Інтернет-сервісу потокового аудіо («Spotify»), а й на естрадній сцені Євробачення.

Ще один напрям, який відзначає сучасний естрадний ландшафт України, є *xip-xop*. Першими українськими колективами, що почали працювати в цьому напрямі ще в 1990-х роках – гурти «Вхід у змінному взутті» («ВУЗВ») та «Танок на майдані Конго» («ТНМК») і «Тартак». Останні два колективи відносяться до популярного в ті роки підвиду хіп-хопу – репкору. Усі вони були шалено популярними в Україні, у тому числі й тому, що виконували свої пісні українською мовою.

У 2000-х роках комерційний напрям хіп-хопу переходить на російську мову, і саме в цей час популярності набуває виконавець Олексій Потапенко, більш відомий під псевдонімом Потап. Цей артист є надзвичайно успішний: у 2006 році він став учасником дуету з Настею Каменських, який до часу завершення цього проєкту у 2017 році випустив 6 альбомів, зняв 29 відеокліпів, здійснив багато гастрольних турів по всьому світу, отримав 50 міжнародних премій. У 2014 році Потап створює новий проєкт «Mozgi», який також є успішним. Однак репертуар цих проєктів Потапа був російськомовним, оскільки виконавець орієнтувався на російський музичний ринок.

У другій половині 2010-х років з'являються україномовні хіп-хоп виконавців, серед яких варто назвати таких артистів як Alina Pash, Alyona Alyona, а також гурт «Kalush». Alina Pash у своїй творчості поєднує хіп-хоп з фолком та електронною музикою. Alyona Alyona є виконавицею класичного хіп-хопу. Гурт «Kalush» також виконує класичний хіп-хоп, однак паралельний проєкт «Kalush Orchestra» поєднує хіп-хоп з фолком та етнікою. Усі названі виконавці є сьогодні дуже популярним в Україні, а також і за її межами. Таким чином можна сказати, що на даний момент український хіп-хоп є цілком сформованим явищем, яке має яскраво виражену національну специфіку.

Якщо говорити про виконавські образи представників хіп-хопу, то необхідно враховувати моменти, пов'язані зі специфікою хіп-хоп музики.

Хоча частина представників напряму окрім читання репу ще співає (наприклад, Alina Pash), то «чистих» реперів (наприклад, Alyona Alyona) важко назвати співаками, а, отже, відповідно предмету нашого дослідження, їх важко назвати естрадними співаками, їхню творчість можна окреслити в категоріях естрадного виконавця, естрадного музиканта тощо. У їх виконанні відсутня в силу специфіки напряму та частина виконавського образу, пов'язана з вокальною майстерністю й вокальною підготовкою. Проте в категорії естрадного виконавця їхня творчість у цілому близька до класичних поп-виконавців, якщо йдеться про сольних реперів. Якщо ж аналізується творчість гурту, тоді треба враховувати й інші параметри, подібно до характеристики рок-гуртів.

Таким чином констатуємо, що сьогодні українська естрадна музика має шість провідних напрямів – джаз, рок, поп-музика, фолк, електронна музика, хіп-хоп. Усі вони, за виключенням фолку у його «world music» варіанті, мають значну кількість виконавців і тривалу музичну традицію. Проте найбільш поширеним напрямом є поп-музика, і саме вона є базовою для формування ядра виконавського образу естрадного вокаліста, а усі інші напрями естрадної музики є похідними і враховують їхню специфіку.

На завершення наведемо приклад створення яскравого виконавського образу, створеного популярною українською естрадною співачкою Джамалою відповідно тих параметрів визначених нами у першому розділі. Зразком такого образу, на нашу думку, є виступ *Джамали* в 2016 році з піснею «1944» на пісенному конкурсі Євробачення [176], який став переможним для країни. Цей виступ ми проаналізуємо, оскільки він є окремим концертним номером, традиційним для естрадного мистецтва, і одночасно такий, що враховував специфіку музичного телебачення, у тому числі особливості конкурсного змагання.

Джамала (Сусана Джамаладінова) – українська співачка кримськотатарського походження, нині одна з найпопулярніших виконавиць України. Співачка має усі індивідуальні якості особистості, необхідні для

досягнення зіркових висот – працездатність, цілеспрямованість, наполегливість, психологічну витримку, які допомагали долати труднощі при досягненні мети. Також співачка має прекрасний голос з діапазоном у чотири октави та оригінальним, дуже впізнаваним тембром, який має гортанне, трохи сипле звучання, хороші акторські дані, привабливу зовнішність. Усі ці дані є підґрунтям створення численних оригінальних та неповторних виконавських образів у виконуваних нею піснях.

Якщо говорити про вокальну підготовку, то Джамала має прекрасну школу – співачка з відзнакою закінчила Національну музичну академію України імені П. Чайковського, завершивши своє навчання виконанням партії Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата». Співачка мріяла розпочати кар'єру академічної оперної співачки, однак любов до джазу та естрадної музики перемогла. Як естрадна вокалістка Джамала у 2009 році дебютувала на конкурсі «Нова хвиля» у Юрмалі, де отримала першу премію, вразивши журі трьома оригінальними виконавськими образами, створеними нею протягом трьох днів конкурсу. Артистка здивувала усіх своєю нестандартною манерою виконання та стилем одягу. Однією з родзинок іміджу виконавиці, наприклад, була чалма. Одяг виконавиці на конкурсі в основному складався з ретро суконь. Рухи співачки, міміка і жести також були неординарними: вивернуті стопи, різкі ритмічні рухи ногами.

Таким чином, відразу ж початку кар'єри естрадної виконавиці Джамала виявила себе як талановита співачки майже універсального профілю. Як вокалістка вона, окрім класики і джазу, співає в інших стилях, таких як соул, фанк, фолк, поп та електро. Джамала використовує специфічні для естрадного співу прийоми звуковидобування та вокально-технічні прийоми, вільно володіє розщепленням, фальцетом, скрімінгом та мелізматиною. Її голос має насичене обертоне звучання, у співі вона часто використовує вібрато, додає різні динамічні відтінки філірування звуку, вільно володіє свистковим регістром. Слід зазначити, що Джамала є композитором та

автором більшості власних пісень. Таким чином, для створення виконавських образів Джамала має, окрім базових даних, прекрасну професійну підготовку.

Надзвичайно важливим для створення виконавського образу є пісня. Спеціально для Євробачення Джамала написала пісню «1944», яка є її особистою рефлексією про події депортації кримськотатарського народу у 1944 році. Автором слів та музики є Джамала, пісня написана двома мовами – англійською (редакцію англійського тексту зробив Арт Антонян) та кримськотатарською. Хоча пісня «1944» є новим твором відповідно до правил конкурсу, в основі приспіву лежить кримськотатарська пісня «Eu, güzel Qırım». Аранжування пісні витримано в мінімалістичному дусі з електронним звучанням, яке було запропоновано відомим музикантом Євгеном Філатовим. Цікаво, що співачка відомо уникала типової комерційної структури пісні з акцентом на приспів, щоб зосередити увагу на її змісті (у цьому контексті важливо відмітити, що вона отримала премію «Eurostory Awards 2016» за найкращий рядок, що був у конкурсній пісні: «You think you are gods. But everyone dies» («Ви думаєте, що ви боги. Але всі смертні»)). У музиці пісні поєднуються декламаційність з розспівністю, особливо яскраво звучать моменти, де на перший план виходить етнічна складова твору.

Вокальна партія, яка є надзвичайно складною, була виконана співачкою на достойному рівні, хоча не ідеально, що в цілому характерно для конкурсного виконання, де сценічне хвилювання, яке притаманне навіть досвідченим виконавцям, не дає можливості співакові стовідсотково втілити задумане. Імідж Джамали, на наш погляд, був дуже вдалим та органічним для пісні. Виконавиця постала перед публікою у темно-синьому дизайнерському костюмі від Івана Фролова, який складався сукні з широкими довгими рукавами та брюк. Цікаво, що традиційна одежа кримських татар також складається з брюк та сукні поверх них. Зачіска співачки – розпущене волосся – органічно доповнювала загальний образ.

Драматургія номеру не передбачала артистів або танцюристів на сцені, також сценічний рух Джамали був мінімальним. При цьому її міміка та жести

були особливо виразними, оскільки «1944» – це пісня-оповідь, пісня-переживання. Однак сам концертний номер був яскравим за рахунок сценографії. Як розповідає задум постановки номеру дизайнер Костянтин Данильченко: «Джамала приходить з минулого, яке уособлює темний світловий тунель, вона немов розповідає історію свого народу, опиняючись в умовній похмурій клітці, а потім все це руйнується, співачка залишається на маленькому островці відчаю, як раптом з неї починає струмувати потік енергії, промені, які трансформуються в дерево» [129]. Поява дерева припадає на кульмінацію пісні, тим самим посилюючи основний її посил.

Попри дещо неформатну композицію з точки зору змістовного наповнення й музичної форми, завдяки вдалому виконавському образу, створеною Джамалою, європейські слухачі та професійне журі оцінили цей виступ, і співачка в 2016 році принесла Україні другу перемогу на Євробаченні. Таким чином, сьогодні українські естрадні виконавці створюють яскраві та високохудожні виконавські образи, які цікаві не лише українським глядачам, а й усьому світові.

2.2. Музично-телевізійні проєкти як рушій розвитку української естради кінця XX – початку XXI століття

Розвиток комерційного телебачення в незалежній Україні створив попит на транслявання різного роду музично-телевізійних проєктів. Програми розважального характеру, у тому числі ті, що пов'язані з естрадним мистецтвом, стали активно завойовувати місце в телеефірі, що відбилося на контенті музичних телеканалів. Поява телевізійних мистецьких талант-шоу стало одним з важливих етапів розвитку українського комерційного телебачення. На думку М. Дружинець, телевізійні мистецькі проєкти європейського формату, «служують чинником культурної євроінтеграції української естради» [33, с. 194].

Перш ніж ми проаналізуємо специфіку українських музичних талант-шоу, коротко зупинимося на специфіці музичного телебачення, адже саме на ньому молоді естрадні співаки репрезентують свої виконавські образи. Особливості естради на телебачення розглянуто у роботах Т. Совгири – дисертаційному дослідженні [146] та монографії [145]. Ми базуватимемося на основних положеннях її робіт для характеристики специфіки функціонування естрадного мистецтва на телевізійних екранах.

Т. Совгира зазначає, що «передумовою активної взаємодії естради та телебачення була їхня спорідненість як видовищ, що відбуваються “на очах” у глядачів» [146, с. 98]. Відразу ж відзначимо, що той самий принцип лежить в основі й вокальних талант-шоу, які є, на думку Т. Совгири, вокальними телевізійними проєктами, що створені для телебачення і можуть існувати лише на телевізійному екрані, а не на традиційній естраді [146, с. 120].

Дослідниця зазначає, що перехід сценічної естради на телебачення відбувався поступово, у процесі розширення його техніко-технологічних умов, коли телевізійники засобами телебачення вносили в естрадно-сценічний твір елементи нової «естетичної вартості». Так, естрадні сценічні твори «зазнають на телеекрані значних змін за формою та способами зображення. Одночасно із вдосконаленням мистецтва трансляції сценічних вистав (“наїзди”, крупні плани тощо) тривають пошуки власне телевізійних форм подачі естрадного матеріалу (контенту). Драматургія зазвичай запозичується з традиційної естради, але “наповнення” естрадних номерів змінюється внаслідок посилення технічної оснащеності телебачення (збільшення рухливості камер, вдосконалення електронного монтажу)» [146, с. 109–110].

Важливим аспектом телевізійної естради, на думку Т. Совгири, є її серійність, тобто створення естрадних передач «з продовженням», на кшталт телесеріалів. Вона справедливо зазначає, що на традиційній естраді створити «серіал» неможливо, тоді як телебачення дає унікальну можливість глядачеві регулярно дивитися улюблені передачі. Таким чином у серії передач виникає

постійний глядач, який спостерігає «життєві колізії» постійних персонажів [146, с. 111]. Дослідниця розглядає формування серійних передач на прикладі телевізійних програм театрального типу, однак варто зазначити, що серійність є й у телевізійних музичних талант-шоу, яка полягає не в існуванні тих самих персонажів (щосезону змінюються не лише учасники, а й судді), а в повторюваності конкурсних форм, які створюють формат телешоу.

У роботі Т. Совгира розглядає різні типи трансляції естрадних концертів на телебаченні, вказуючи на постійний пошук шляхів удосконалення телевізійних технологій. А результатом творчих пошуків театралізації естрадної пісні «за допомогою виражально-зображальних засобів телевізійної техніки виникла нова, суто телевізійна форма представлення естрадного матеріалу – *відеокліп*» [146, с. 111]. В цілому ми погоджуємося з думкою дослідниці, що відеокліп є телевізійною формою репрезентації естрадного матеріалу, однак він є результатом скоріше не її театралізації, а кінематографізації, оскільки відеокліп є жанром не театрального, а кіномистецтва. Сьогодні на музичних каналах транслюють переважно відокліпи, тоді як на інших комерційних каналах йдуть телепередачі, де засобами телебачення оновлено традиційне естрадне шоу. В контексті нашого дослідження важливим є не відеокліп, а телевізійна форма репрезентації естрадного концерту або його окремих номерів, в даному випадку – виступів учасників вокальних талант-шоу.

Т. Совгира розглядає специфіку зображально-виражальних засобів телеестради. Дія як основний зображально-виражальний засіб сценічних видів мистецтв вже не є статичною (глядач бачить сцену і саме видовище лише з одного місця), а динамізується за рахунок ефекту багаторакурсності та багатоплановості завдяки роботі камер і телемонтажу. Також завдяки телевізійній камері глядач може побачити артиста зблизька, спостерігати його міміку та вираз очей. Отже, «ракурсна зйомка» більш точно орієнтує глядача в просторі і дає можливість деталізувати зображення [146, с. 128–129]. Також, як зазначає Т. Совгира, «за допомогою “ракурсної зйомки” з’являється

можливість виділити й підкреслити якусь істотну рису виконавця на сцені, сфокусувати увагу глядача на найбільш важливому моменті перебігу подій, навіть дати “підказку” для адекватного сприйняття тих моментів дії, які зі звичайної точки зору не прочитуються» [146, с. 129]. Зазначимо, що «ракурсна зйомка» повною мірою використовується у телевізійних талант-шоу, і створення сценічного образу особливо підкреслюється через крупний план обличчя артиста, коли треба показати його переживання через міміку та жести. Іноді ракурсні зйомки можуть навіть бути засобом маніпуляції глядачів.

Для традиційного естрадного виконавця, як зазначає Т. Совгира, що потрапляє на телебачення, виникає необхідність міняти виконавську техніку, оскільки «особливості телевізійної зйомки вимагають від виконавця більш динамічної уяви, витонченої роботи імпровізаційної гри, пристосування до динамічних змін мізансценування, врахування розстановки камер, реквізиту тощо» [146, с. 130]. Що стосується емоційного фону телевізійного естрадного номеру, то за нього відповідають режисери телевізійної зйомки, які працюють зі світлом, звуком та спецефектами. За допомогою світла можливе особливе підкреслення зовнішності артистів, показ деталей інтер'єру, виявлення глибини простору сцени та рельєфності елементів, приховання недоліків [146, с. 130–131]. Усі ці ефекти використовують режисери талант-шоу для створення оригінальних виконавських образів молодих естрадних співаків.

Іншим зображально-виражальним засобом телеестради, за спостереженням Т. Совгири, є час і пов'язаний з ним темпоритм дії. Дослідниця справедливо зазначає, що «в реальному житті проміжок часу змінити не можливо, то в мистецтві, – на сцені чи на екрані, – можливо ним маніпулювати, змінювати не тільки швидкоплинність, а й хронологію подій» [146, с. 132]. І хоча іноді реальний та телевізійний час є тотожним, найчастіше вони не є ідентичними. Завдяки специфіці телебаченні режисери можуть зупинити час, загальмувати його. Так, частими є уповільнені зйомки реакції журі або виконавців або ж стоп-кадри, які акцентують увагу та тому чи іншому епізоді [146, с. 133]. В аналізованих нами талант-шоу такі прийоми є частими,

але якщо говорити про створення сценічного образу у виконуваному пісенному творі, то в даному випадку уповільнення часу або прискорення його неможливим, оскільки режисери відштовхуються від пісенного твору, який має тривати відповідно до часу звучання пісенного твору.

Також Т. Совгира виділяє темпоритм, який є поєднанням ритму, тобто внутрішньої інтенсивності постановки, і темпу – зовнішнього прояву наскрізної дії. Дослідниця зазначає, що оптимальним темпоритмом видовища є єдина безперервна сценічна дія, що йде «на одному диханні», однак «сучасні режисери найчастіше використовують так би мовити “синкопічну” його побудову (при неодмінному дотриманні домінанти наростання темпоритму) – чергування та поєднання номерів, котре призводить до різкої, контрастної зміни ритмів» [146, с. 133]. Знов таки, в телевізійних талант-шоу переважають «синкопічні» ритми, однак якщо говорити про виконання конкретного номеру, то його темпоритм відповідає не усій передачі, а орієнтується на особливості музичного твору.

Підсумовуючи специфіку телеестради, Т. Совгира доходить висновку, що «телевізійна естрада “вигартувала” свою унікальну знакову систему: спектр зображально-виражальних засобів естради (акторська майстерність, сценічна дія, мізансцена, світло, звук, декорації тощо) розширився завдяки технічним можливостям телевізійної зйомки (живописним та графічним можливостям кадру, його пластичній виразності)» [146, с. 145]. Зазначимо, що більшість із зазначених нею виражальних засобів («ракурсна зйомка», світло, звук, спецефекти тощо) повною мірою використовуються в телевізійних музичних талант-шоу для створення виконавських образів естрадних вокалістів.

У процесі створення виконавських образів естрадних співаків важливу роль відіграє не лише специфіка телебачення, а формат мистецьких талант-шоу, де вони реалізують цю можливість. Тому ми зупинимося на специфіці музично-телевізійних проєктів з точки зору їх позитивних рис та недоліків.

На сьогоднішній день існує не так багато робіт, присвячених вивченню мистецьких талант-шоу. У більшості випадків ці праці присвячені не мистецькій, а їх соціокультурній та економічній складовій (дослідження F. Anseel та M. Feys [176], G. Redden [184], K. Robinson [185]).

Українська науковиця К. Цибулько [164] створила власну класифікацію телевізійних шоу. Вона констатує, що вокальні талант-шоу поєднують в собі елементи ігрового шоу і шоу удосконалення/преображення. Крім того, обговорення виступів вокалістів членами журі додає в нього елементи ток-шоу. Демонстрація закулісної підготовки до виконання кожного номера має схожість з т. зв. професійним шоу, коли глядачеві показується буденна робота представників будь-яких професій (в даному випадку – викладачів вокалу, хореографів, костюмерів, гримерів).

Відома українська дослідниця К. Станіславська у своїй монографії [153] та статті [151] розглядає питання мистецьких талант-шоу, в основному підкреслюючи їх негативні риси. На її думку, популярність цього різновиду телеестрадних творів зумовлена двома факторами: «з одного боку, шоу-технології спрямовані на маніпулювання глядачами та здійснення певних змін у свідомості суб'єктів комунікації (простіше кажучи, мають на меті «підсадити» глядача на те чи інше телешоу), з іншого – саме глядачі певним чином маніпулюють створювачами телепродукту (своїм інтересом, жвавою інтерактивною участю, високим рейтингом перегляду), стимулюючи продовження улюблених шоу в наступних сезонах та створення нових подібних форм» [153, с. 267–268].

Проте найбільш цікавими моментом її монографії є характеристика музичних талант-шоу у знаковій книзі англійського коміка, письменника, сценариста і режисера Бена Елтона (Ben Elton) «Chart Throb», яку традиційно перекладають як «Номер один». Сама книга написана у жанрі сатири, в основі її сюжету – історія телевізійного талант-шоу «Номер один», а головним його героєм є Кельвін Сімс – продюсер та один із суддів шоу. У романі, як відзначає К. Станіславська, Кельвін Сімс є головним маніпулятором, а саме шоу –

суцільний обман пересічних людей. Дослідниця розбирає кілька головних маніпуляцій, ми зосередимося лише на кількох.

Талант-шоу – це не шоу талантів, головне у конкурсі – історія конкурсанта, а не пісня, яку він виконує, а фіналісти шоу відомі ще до початку ефірів [153, с. 270–274]. Дослідниця детально аналізує ці тези на основі роману Бена Елтона. Ми ж спробуємо проаналізувати ці положення відповідно до теми нашого дослідження – створення виконавського образу естрадного співака.

Безумовно, що телевізійне талант-шоу – це передусім телевізійний продукт, спрямований на підвищення рейтингу телеканалу, а не реального пошуку музичних талантів. Ми це бачимо на прикладі переможців українських телевізійних проєктів, які так і не стали суперзірками. З іншого боку, відомі нині естрадні виконавці Костянтин Бочаров (Mélovin), Тоня Матвієнко, Арсен Мірзоян, Аліна Паш, Тетяна Решетняк (Tayanna), Марія Яремчук, брали участь в телевізійних шоу «Х-фактор» або «Голос країни» і саме завдяки ним стали відомими широкій публіці. Отже, яскравий естрадний виконавець використовує можливості талант-шоу для того, щоб стати відомим публіці, а не перемогти. Завдяки телевізійному шоу він отримує популярність, стає близьким українському слухачеві – це той стартовий майданчик, про який мріють багато естрадних вокалістів. Тому не варто звинувачувати творців та продюсерів телевізійних мистецьких проєктів у маніпуляції, бо кожен робить те, що приносить прибуток, реальний або потенційний: велика кількість телеглядачів (продюсери телеканалу) та велика глядацька аудиторія прихильників (молодий естрадний вокаліст), яка стає запорукою успішної кар'єри.

Також не варто забувати, що талант-шоу без талантів неможливо, навіть у тому випадку, коли мистецькі талановиті виконавці не є в його центрі. Тому телевізійні продюсери приділяють пошукам талантів значну частину підготовчого часу, для того, щоб зробити шоу яскравим та захоплюючим. Проте далеко не усі талановиті виконавці викликають інтерес у продюсерів, а

лише ті, які можуть «зацепити» глядача. Це може бути і «неформатний» вокаліст, а може бути й цілком «стандартний» виконавець. Головне – підбір учасників, змагання яких буде утримувати глядачів до кінця чергового сезону шоу. Але оскільки шоу не можна створити з однотипних артистів, часто до телевізійних зйомок не потрапляють артисти, типаж яких вже було обрано продюсерами.

Таким чином резюмуємо, що телевізійне талант-шоу не є шоу талантів, однак талановиті виконавці є його невід’ємною складовою, а тому воно може стати стартовим майданчиком в кар’єрі молодих естрадних вокалістів.

Стосовно тези, що головне у конкурсі талант-шоу – історія конкурсанта, а не пісня, яку він виконує частково відповідає дійсності, бо для пересічного глядача важливий персонаж, а не виконуваний твір. Однак варто зазначити, що часто пісні, які підбирає продюсер для молодого вокаліста, є частиною його виконавського образу, який не може йти у відриві від його історії. Продюсери слідкують, щоб телевізійний образ конкурсанта, вокаліст, що репрезентує цей образ, та пісні, які розкривають цей образ, були узгоджені між собою. Ця єдність може бути зруйнована лише у тому випадку, коли за сюжетом той чи інший виконавець має піти з шоу.

Тут ми зачіпляємо третю тезу, озвучену К. Станіславською, а саме ту позицію, що фіналісти шоу відомі ще до початку ефірів. Ми не будемо з цим сперечатися, бо це є специфіка такого роду телевізійних проєктів, де їхня успішність залежить від продуманості деталей, у тому числі, хто переможе в шоу. Безумовно, це є маніпуляцією щодо глядачів, однак шоу – це шоу, і у нього є свої закони. Підштовхнути глядача до голосування за або проти того чи іншого виконавця можна у різний спосіб, у тому числі і через створення недосконального або недостатньо переконливого виконавського образу. Наприклад, співаку з ліричним обдаруванням та слабкою хореографічною підготовкою можуть запропонувати танцювальну пісню, і в результаті його виконавський образ може бути недостатньо виразним. Або співакові з легким, «польотним» голосом та веселою вдачею запропонувати проспівати

драматичну баладу. Також можливий варіант з постановкою сценічного номеру, яка не відповідає змісту пісні. Варіантів може бути багато, але результат один – виконавець вибуває зі змагання, причому вибуває «об’єктивно», оскільки його виконавський образ через певні протиріччя не справив враження на публіку. Безумовно, це є маніпуляцією глядачів, але для нашого дослідження важливим є не причина створення невдалого виконавського образу, а виконавський образ сам по собі, створений співаком або співачкою в рамках телевізійних музичних проєктів. Ми оцінюємо конкретний результат, а не реальний або удаваний задум продюсерів. Також цілком можливо, що він насправді був цікавим, однак молодий виконавець не уповні зміг його реалізувати.

Отже, попри маніпулятивний характер телевізійних талант-шоу, їх мистецький компонент, а саме виконавський образ естрадних вокалістів є цікавим для дослідження.

Окресливши і частково знівелювавши негативні риси телевізійних талант-шоу, зупинимося на тому, що дають ці шоу глядачеві, оскільки створюються вони саме для них.

Передачі в музично-телевізійному проєкті транслюються в прямому ефірі, при цьому постійно декларується, що всі виконавці співають «наживо». В очах глядачів це вигідно відрізняє їх від переважної більшості професійних естрадних виконавців, які зазвичай виступають з використанням «плюсової» фонограми. Кожен ефір проєкту подається як яскраве і драматичне видовище, що має професійну режисуру, яка втілюється найкращими представниками вітчизняного шоу-бізнесу, а іноді й зарубіжними фахівцями.

Включення в програми вокальних талант-шоу класичних творів світового та вітчизняного естрадного мистецтва, легендарних хітів з мюзиклів ХХ століття, а також фахові коментарі окремих членів журі підвищують рівень музичної культури глядацької аудиторії. Проте цей момент часто нівелюється надмірною комерціалізацією вокальних талант-шоу, коли має місце яскраво виражена тенденція до монетизації глядацького інтересу (платні SMS та

телефонні голосування, продаж символіки і компакт-дисків, прихована і явна реклама різноманітних товарів під час шоу).

Музично-телевізійні проекти, як вже зазначалося, слугують майданчиком для презентації молодих виконавців. Саме такі проекти користуються найбільшим попитом у непересічного глядача, де дається шанс людині «з народу» стати «зіркою». Слід зазначити, що це пов'язано з формуванням та закріпленням в українській естраді феномену зірки. Як вказує Іво Бобул, «“зірка” – це завжди виконавець, який не лише уособлює привабливі та бажані зовнішні риси, а й означає можливість іншого – яскравого “до зірковості” – буття; “зірки” створюються ставленням до них, формуються з певного когнітивного контенту, котрий виникає в процесі та внаслідок сумісного сприйняття музично-концертної вистави – презентації важливої суспільної ідеї, що найкраще втілюється художньо-метафоричним (символічним) музично-поетичним шляхом» [7, с. 6]. На жаль, часто телевізійні талант-шоу формують у глядачів дещо спрощений образ людини-виконавця, чия діяльність не викликає значної енергозатратності й в першу чергу є приємним й красивим явищем.

Оскільки кожен виконавець є з самого початку свого творчого шляху фігурою публічною, то, сформований соціумом, він репрезентує себе соціуму. Вплив соціуму на особистість виконавця може бути різним – як таким, що подавляє (наприклад, ідеологічний контроль, комерційні зобов'язання та ін.) розвиток артиста, так і таким, що сприяє його самореалізації та вдосконалення. Талант-шоу – це також відображення соціуму, хоча й сильно змодельованого продюсерами.

Оскільки естрадний артист на сцені репрезентує себе як творчу індивідуальність, музично-телевізійні проекти дають можливість показати глядачеві його біографію в контексті становлення творчої особистості, виявити ті біографічні факти, які визначили сутність його творчості, вплинули на формування унікальних властивостей виконавства. І хоча часто такі оповіді відсувають музичний компонент на другий план, а також

маніпулюють глядачем, сама ідея є цілком слушною і для творчого розвитку вокаліста, і для створення ним цікавих виконавських образів.

Завдяки розповіді про учасника талант-шоу створюється телекомунікативний зв'язок між ним та глядачем. Біографічні дані дозволяють зрозуміти і зв'язати життєві моменти з творчими етапами становлення артиста для більш повного сприйняття його творчості, адже на естраді завжди існує зв'язок між життям і творчістю людини. Як ми вже зазначали, в музично-телевізійних проєктах залежно від творчого портрету та біографії естрадному співаку підбирається вокальний репертуар та вибудовується імідж, за допомогою якого глядач виділяє улюбленого виконавця, ідентифікуючи його з внутрішніми враженнями, емоціями та ін. На основі цих компонентів у кожному виступі, на кожную пісню формується індивідуальний виконавський образ, які знаходиться в гармонії з його біографією та іміджем.

Важливим для розуміння специфіки створення виконавських образів естрадними вокалістами є особливості українських музичних передач, у тому числі телевізійних музичних проєктів.

Українське телебачення, яке набуло активного розвитку з другої половини ХХ століття, перш за все, характеризує наявність та якість розважальних музично-телевізійних програм, які орієнтовані на збільшення глядацької аудиторії. Комерціалізація українського музичного телебачення сприяла тому, що інформація розважального характеру стала активно завойовувати місце в телеєфірі. Це відбилося на контенті телевізійних телеканалів, а, отже, і на їх складових. У зв'язку з появою музичного телебачення та посиленням інтерактивних мас-медіа українські естрадні виконавці почали презентувати свої вокальні здібності в музично-телевізійних проєктах. Попри поширення в українському просторі музичних телеканалів, як правило, музично-телевізійні проєкти типу талант-шоу, транслюються не на спеціальних музичних каналах, а на телеканалах, які купили формат того чи іншого музичного шоу. Серед українських немистецьких каналів, що

трансляють музичні, розважальні та шоу-програми, назвемо «Інтер», «ICTV», «СТБ», «1+1». Саме на них транслювалися або транслюються найрейтинговіші українські музичні талант-шоу.

В нашому дослідженні ми розглядаємо музично-телевізійні проєкти, які є найбільш довготривалими та успішними згідно до рейтингів телеканалів – «Шанс», «Голос Країни» та «Х-фактор».

Першим телевізійним вокальним проєктом стало народне шоу **«Караоке на майдані»**, яке через свою тривалість виходило на телевізійних екранах трьох телеканалів: «Інтер» (1999–2007), «1+1» (2007–2009) та «СТБ» (2009–2019). Успіх шоу надихнув його продюсера Ігоря Кондратюка створити новий телепроєкт **«Шанс»**, де переможці отримували шанс за один день стати зірками. Ведучими програми стали українські зірки Андрій Кузьменко та Наталія Могилевська. Формат «Шанс» проіснував усього п'ять років (2003–2008) та вісім сезонів, однак дав українському шоу-бізнесу такі імена як Надія Дорофєєва, Наталія Валецька, Віталій Козловський, Міла Нітіч, Марія Собко.

На початку ведучі шоу були наставниками одного переможця, але в третьому сезоні обидва переможці шоу «Караоке на майдані» потрапляли під опіку різних тренерів та вже конкурували між собою. Музичний номер для шоу «Шанс» створювалося протягом одного дня, але над майбутніми учасниками працювала ціла команда: зіркові наставники, які виконували функцію продюсерів, стилісти, звукорежисери, дизайнери, хореографи-постановники. Цей номер мав показуватися увечері того ж самого дня в прямому ефірі. У цей час глядачі мали змогу проголосувати за виконавця, який найбільш їм сподобався. Той, хто отримав перевагу в голосуванні, проходив у другий тур та мав шанс перемогти у фіналі. У програми «Шанс» також була своя «фішка», які була пов'язана з шоу «Караоке на майдані». В останній день, коли проходив фінал програми «Шанс», переможець «Караоке на майдані» ставав «джокером» та мав змогу поборотися за головний приз – участь у престижному міжнародному фестивалі у Юрмалі «Нова хвиля». Окрім того,

він отримував можливість зйомки відеокліпу та просування своєї пісні на радіо.

Таким чином, телепроект «Шанс» дав змогу людям «з народу» відчувати себе зіркою, а згодом і стати популярним виконавцем. І хоча далеко не всі мали можливість цим скористатися, низка вже названих вище виконавців саме завдяки «Шансу» не втратили свій шанс увійти до українського шоу-бізнесу.

На сьогоднішній день одним з головних вокальних талант-шоу є музично-телевізійний проєкт «Голос країни», який було розпочато в Україні 22 травня 2011 року. Транслює шоу від заснування й до сьогодні телеканал «1+1». Шоу «Голос країни» є аналогом нідерландського формату «The Voice», який створив медіамагнат Джон де Мол у 2010 році. Оригінальний проєкт мав назву «Голос Голландії» («The Voice of Holland») мав неабиякий успіх у своїй країні, а багато країн викупили цей формат для адаптації у своїх країнах. Україна вже через рік запустила власне шоу «Голос країни» і стала третьою у світі країною (другою були США), де програма вийшла на телеекрани.

Основною складовою на перших етапах відбору є вокальні здібності та талант конкурсанта, тільки завдяки цим факторам виконавець може пройти далі у шоу, зовнішність на перших етапах не має особливого значення. На наступному етапі чотири популярні естрадні виконавці («зірки») обирають наосліп голоси, які їм сподобалися, та формують команду виконавців, з якими будуть у подальшому співпрацювати в наступних етапах музично-телевізійного проєкту. Наставники допомагають виконавцям розкрити себе, удосконалити вокальну, хореографічну, сценічну майстерність.

Над шоу «Голос країни» працює величезна команда професіоналів. Головним є музичний продюсер музично-телевізійного проєкту, який і вибирає вокалістів на першому етапі. Далі йде другий тур – «сліпі прослуховування». Чотири зіркових наставника під час виступу співака не мають змоги його бачити, лише слухають його голос та орієнтуються тільки на свої внутрішні враження від співу, і під час виступу вони можуть повернутися до нього, якщо хочуть обрати у свою команду, або ні. Якщо до

виконавця повертається один наставник, то він потрапляє до нього в команду, якщо одразу кілька тренерів, то учасник має право сам обирати свого майбутнього куратора, якщо жоден з чотирьох тренерів не повернувся, тоді учасник не проходить до наступного етапу шоу.

На наступному етапі (музичний двобій) тренер готує двох конкурсантів до змагання на імпровізованому ринзі. Учасники музично-телевізійного проєкту співають одну вокальну композицію в дуеті, після чого тренер обирає одного з них. Обраний співак продовжує участь в шоу. Кожен зірковий наставник на той момент має команду з шести вокалістів, які продовжують конкурувати між собою. Кожен вокаліст співає по одній пісні, а тренер обирає того, хто, на його думку, був переконливішим у виконанні, та усаджує його, відповідно до правил шоу, на один з трьох стільців. Ті, хто не змогли утриматися на стільці, вибувають з проєкту «Голос Країни». Далі троє виконавців змагаються за вихід у півфінал. Кожному з трьох конкурсантів особисто обирають пісню, роблять аранжування, підбирають сценічне вбрання, працюють над постановкою концертного номеру. Усі вокальні виступи супроводжуються живим оркестром. Надалі вже глядач має змогу в прямому ефірі проголосувати за улюбленого виконавця, віддавши за нього свій голос у вигляді SMS, тим самим рятуючи одного з команди. Зірковий тренер також обирає одного, хто йде далі з ним до півфіналу. І вже там глядач утретє обирає одного фіналіста з команди, який буде змагатися за головний приз – контракт з рекординговою компанією та квартиру у місті Київ.

Переможцями музично-телевізійного проєкту «Голос країни» з 2011 по 2022 роки були Іван Ганзера, Павло Табаков, Ганна Ходоровська, Ігор Грохоцький, Антон Копитін, Віталіна Мусієнко, Олександр Клименко, Олена Луценко, Оксана Муха, Роман Сасанчин, Сергій Лазановський, Марія Квітка. Жоден з них не став суперзіркою. Натомість інші учасники, серед яких Марія Яремчук, Арсен Мірзоян, Тоня Матвієнко, Андрій Хайат, LAUD (Влад Каращук), Галина Безрук, Міла Нітіч та багато інших мають успішну музичну кар'єру в українському шоу-бізнесі.

Одним з самих масштабних українських музичних шоу сьогодення є «**X-фактор**», аналог британського проекту «The X Factor», створений в 2004 році англійським продюсером Саймоном Кауеллом (Simon Cowell), а пізніше адаптований у багатьох країнах світу. Перший сезон шоу «X-фактор» в Україні було розпочато 4 вересня 2010 року, його було призупинено у 2020 році у зв'язку з карантинном, відновлення у 2021 році також не відбулося.

Музично-телевізійний проєкт «X-фактор» орієнтований для пошуку талановитих вокалістів, проте не менш значимими є інші навички, важливі для естрадних виконавців, а саме театральна та хореографічна підготовка. Відбір учасників проходить у чотири етапи. Перший етап є кастингом продюсерів, які обирають учасників, що далі прослуховуються фахівцями зі співу. Це робиться для того, щоб одразу відсіяти не цікавих для формату шоу виконавців. Другий етап – це телевізійний кастинг, де співак виступає перед суддями і глядачами, де вже зіркові судді вибирають кращих вокалістів. На третьому етапі відібрані співаки потрапляють у тренувальний табір, де виконують різні завдання, необхідні для підвищення вокальної майстерності. Наставники обирають дванадцять виконавців, по три співака кожної з чотирьох категорій – дівчата віком від 14 до 24 років, хлопці віком від 14 до 24 років, співаки старше 25 років, музичні колективи. Четвертий етап – це прямі ефіри.

У перших прямих ефірах кожен учасник виконує (обов'язково наживо!) одну пісню. Після виступу кожного з вокалістів йде суддівське коментування, де, суддя-тренер відстоює номер свого підопічного, тоді як інші судді піддають його критиці. До суддівського додається й глядацьке голосування, яке розпочинається після прослуховування усіх музичних номерів. Коли в шоу залишається чотири або п'ять конкурсантів, кожен з них виконує вже дві пісенні композиції. У фінал потрапляють лише три учасники. У фіналі музично-телевізійного проєкту «X-фактор» визначаються два суперфіналісти, наприкінці ефіру відкривається тижневе голосування за переможця. У суперфіналі голосування закривається та оголошується переможець програми.

Головним призом проекту «Х-фактор» є контракт на продюсування виконавця або грошова винагорода на суму 1.000.000 гривень.

Переможцями шоу «Х-фактор» з 2011 по 2019 роки були Олексій Кузнецов, Віктор Романченко, Аїда Ніколайчук, Олександр Порядинський, Дмитро Бабак, Костянтин Бочаров, Севак Ханагян, Михайло Панчишин, ZBSband, Еліна Іващенко. Але лише Костянтин Бочаров, відомий публіці як Mélovin, став відомим та успішним виконавцем. Однак саме в музично-телевізійному проекті «Х-фактор» уперше українські глядачі побачили Монатіка, Аліну Паш, Мішель Андраде, гурт «KAZKA».

Деякі особливості телевізійних музичних проектів «Шанс», «Голос Країни» та «Х-фактор» ми зазначимо при аналізі виконавських образів естрадних вокалістів. На завершення характеристики телевізійних музичних комерційних проектів зазначимо, що поява в ефірі популярних вітчизняних телеканалів вокальних талант-шоу свідчить про високий ступінь інтеграції України у світовий простір, де популярністю користуються такого роду розважальні програми. Отримавши високі рейтинги, ці проекти, безумовно, у найближчі роки будуть широко представлені в українському телевізійному просторі, передусім не за рахунок появи нових вокальних талант-шоу, а завдяки показу нових сезонів шоу, які вже відомі глядачам («Х-Фактор», «Голос країни» та ін.).

В цілому можна погодитися з аргументами як прихильників, так і критиків вокальних музично-телевізійних проектів. Безумовно, що охарактеризовані проекти не є рівноцінними, вони відрізняються ступенем своєї креативності, видовищності, багатства репертуарної палітри. На наш погляд, головною перевагою вокальних музично-телевізійних проектів є навіть не їх творча, а соціально-психологічна складова. Під час перегляду глядач знайомиться з реальними, а не вигаданими прикладами того, як завдяки поєднанню таланту, прагнення до самовдосконалення і напруженої праці збуваються мрії. Талановита людина може за короткий проміжок часу пройти шлях від безвісності до слави, від нереалізованих можливостей до успіху в

шоу-бізнесі. Як зазначає відомий теоретик і практик шоу-бізнесу М. Поплавський, «шоу-бізнес є однією зі складових культури сучасного суспільства, яка, з одного боку, виникає і розвивається в певному соціокультурному контексті і відбиває особливості його як цілісної системи, а з іншого, суттєво впливає на розвиток культури в цілому» [120, с. 6]. Тож талант-шоу є чинником розвитку не лише естрадного мистецтва, а й української культури у цілому, а кожен виконавець, що бере участь в шоу, сприяє її розвитку.

Сьогодні не є секретом, що головною особою, яка відповідає за шоу-бізнесову діяльність естрадного співака, є продюсер. Під керівництвом продюсера формується образ-імідж вокаліста, завдяки якому він стає успішним проєктом, а його творчість – комерційно вигідною. Нині продюсер не тільки фінансує естрадного співака або колектив, а й розробляє вокальний репертуар та сценічний імідж. При всіх трансформаціях продюсерської практики за продюсером залишається функція контролера творчості артиста, зокрема її відповідності стандартам і моді. Щоб успішно продаватися, поп-музика повинна відповідати очікуванням аудиторії, перш за все її прагненням до розваг.

Оскільки ми виділили продюсерське рішення як четвертий чинник формування виконавського образу естрадного вокаліста, передусім на телевізійних талант-шоу, доцільним буде більш детально зупинитися на специфіці продюсування як такого, особливо в українських реаліях.

В Україні на законодавчому рівні питання продюсерства не є повною мірою врегульованим, а тому не лише серед творчих особистостей, а й самих продюсерів виникають розбіжності, які є види продюсування і які функції має виконувати продюсер у проєкті. Наприклад, С. Горностай, який тривалий час займався продюсуванням, зазначає, що продюсерська діяльність ним розглядається «як особлива форма управління персоналом, а не як різновид спонсорства, вкладання коштів, фінансових засобів та фінансового апарату (т. зв. відділу бухгалтерії) тощо, оскільки продюсерська діяльність – саме той

чинник, що об'єднує (поєднує, синтезує, акумулює, інтегрує, трансформує, реформує, кооперує) і створює (забезпечує, зорганізовує, контролює, захищає, передбачає, планує, рекламує та популяризує, контролює) цілісну систему всіх циклів різноманітних, різногалузевих і міжгалузевих, різноспрямованих фахових прагнень на шляху до успіху запланованого чи вже реалізованого проекту» [26, с. 61–62].

Дещо по-іншому трактує інститут продюсерства В. Солодовник. Він пропонує таке визначення: «Продюсер – фізична або юридична особа, яка бере на себе ініціативу і відповідальність за реалізацію, або фінансування та реалізацію аудіовізуального (кінематографічного), театрального, музичного, гастрольно-концертного чи іншого культурно-мистецького проекту». Для комерційного продюсера важливий передусім комерційний ефект, для некомерційного – художній та культурно-соціальний [148, с. 46]. Як бачимо, продюсування передбачає не лише організаційну функцію, а й вкладання коштів у проект, а також відповідальність за його реалізацію, у тому числі й фінансовому вимірі.

У цьому контексті важливо розуміти функцію комерційного продюсера, оскільки телевізійні талант-шоу – це комерційні проекти. В. Солодовник, спираючись на досвід комерційного американського театру, викладеного у книзі С. Ленглі [68], зазначає, що комерційний театральний продюсер в США є передусім підприємцем і орієнтований на отримання прибутку, а не піклується про розвиток талантів акторів та сценаристів-початківців, інтелектуальні й духовні потреби артистів, не влаштовує молодіжну театральну студію тощо. Його головним завданням є задовольнити попит глядачів на видовищну продукцію та отримати прибуток [148, с. 42]. Цей момент є важливим для розуміння ролі продюсерів на телевізійних талант-шоу. Головний продюсер не зацікавлений у просуванні молодих артистів, його завдання – зробити видовищне шоу та збільшити кількість глядачів програми та телеканалу. Продюсерів доля молодих артистів не цікавить. Саме тому переможці шоу рідко стають суперзірками шоу-бізнесу, оскільки вони

відповідають вимогам телевізійних шоу-програм, але не реальній роботі на естраді або музичному шоу-бізнесі. Однак саме на телевізійних музичних проєктах з'являються майбутні зірки, які не здобувають перемогу, але їхня творчість або особистість зацікавлює продюсерів (нижче ми наведемо такі приклади), причому не телевізійних, а музичних, після чого розпочинається їх плідна співпраця поза межами телевізійних проєктів. Саме у цьому ми бачимо значення телевізійних талант-шоу для кар'єри молодих естрадних вокалістів. Якщо є говорити про виконавські образи, представлені естрадними виконавцями на талант-шоу, то вони теж скоріше спрямовані на створення красивої телевізійної картинки, ніж пошуку індивідуальності молодого артиста, однак вдалі образи естрадних вокалістів, створені ними в рамках телевізійних музичних проєктів свідчать, що продюсери враховують можливості та індивідуальність співаків.

К. Стеценко розглядає продюсерську діяльність як поєднання мистецької, виробничої, управлінської та підприємницької практик. Продюсер у мистецькій сфері опікується репертуаром, авторами та виконавцями мистецьких творів, він обов'язково повинен мати уявлення про ідеальний образ кінцевого продукту. Якщо говорити про виробництво культурного продукту, то роль продюсера не повинна обмежуватися створенням оптимальних виробничих схем виробництва, а має застосувати технологічні інновації, які дозволяють виготовляти культурні товари й послуги, які є унікальними. Стосовно управлінської діяльності продюсера, то К. Стеценко наголошує, що воно має усі складові класичного менеджменту і передбачає планування проєкту, його організацію, мотивування учасників, координацію між усіма ланками виробництва, навчання і контроль. Проте головною функцією продюсера є його підприємницька діяльність [155, с. 229–230]. На основі зазначених спостережень К. Стеценко виділяє головні професійні функції продюсера, яких, на його думку, є чотири: «1) відповідальність за *вибір проєкту*, артистів, авторів, мистецьких творів і стилів, а також ідеального ринкового образу кінцевого продукту; 2) відповідальність за *забезпечення*

ресурсами, які необхідні для реалізації обраного проекту; 3) відповідальність за якість мистецької та ринкової форми *вироблення кінцевого продукту*; 4) відповідальність за *комерційні наслідки* реалізації проекту» [155, с. 230]. Він також пропонує свої визначення: «Продюсер – це підприємець у сфері культурних індустрій, який відповідає за вибір та реалізацію як мистецької, так і комерційної моделі проекту» [155, с. 230].

Відзначимо, що К. Стеценко фактично урівнює за значенням мистецьку та комерційну складову проектів. Ми вважаємо, що це бачення є правильним, однак не надто реалістичним, особливо в українських умовах. На нашу думку, особливо в телевізійних талант-шоу, на першому місці завжди стоїть комерційна складова, а художня цілком їй підпорядкована і формується виключно для того, щоб культурний продукт мав товарний вигляд і найкраще споживався.

Сьогодні важливою рисою продюсера є креативність. В. Дячук вважає, що запорукою фінансового успіху є не лише розуміння бізнес-процесів, а наявність унікальної ідеї, що здатна захопити мільйони людей. Креативний продюсер створює креативний товар. До креативних товарів дослідниця відносить літературні, музичні, кінематографічні, телевізійні й інтернет-проекти, дизайн інтер'єру, комп'ютерні ігри тощо. На її думку, успіх креативного товару «базується на задоволенні споживацьких очікувань, емоційних, духовних, естетичних потреб, залежних і формуючих систему цінностей споживацької аудиторії. <...> Креативний товар – предмет масового (народного) споживання. Комерційна творчість народжує популярний креативний товар, цінність якого визначається його комерційним успіхом» [36, с. 71–72]. Дещо інакше розуміє креативність продюсерської діяльності Н. Овсяннікова. Креативний продюсер, на її думку, завжди у пошуку оригінальних творчих ідей та виконавців, які здатні втілити його проєкт. Вона з жалем констатує, що сьогодні в Україні недостатньо представлена сфера креативного продюсування, бо часто креативний продюсер має недостатньо власних коштів для втілення цікавого та оригінального задуму. Якщо

обмежуватися власними коштами, проєкт не буде втілений так, як був задуманий, а меценати й спонсори не завжди готові дати власні кошти для втілення «чужих» ідей [102, с. 106]. Стосовно телевізійних талант-шоу ми можемо сказати, що креативність продюсерської діяльності в них більш близька до розуміння В. Дячук, ніж Н. Овсяннікової.

Для нашого дослідження важливою є розвідка О. Зиріна, присвячена продюсуванню телевізійних проєктів. Дослідник зазначає, що у XXI столітті міняється концепція телебачення, і сьогодні комерційні телеканали закупають вже не фільми й телесеріали, а телеформати програм [44, с. 57]. При купівлі «міжнародного телевізійного формату» продюсери повинні були адаптувати проєкт для українського телеглядача, що давало можливість залучення вітчизняних режисерів, операторів та звукорежисерів, а також різних виробничих потужностей, зокрема звука й світла, костюмів й декорацій тощо. Також міжнародний формат був обумовлений диктатом рекламодавців, які віддавали пріоритети саме такого роду програмам [44, с. 58].

Для продюсерів отримання готового та апробованого на глядачах проєкту є вигідним, однак це не гарантує автоматичного успіху на українських телеекранах. Вони повинні вдало адаптувати міжнародний проєкт для українських телеглядачів [44, с. 59]. О. Зирін надає приклад, що має містити пакет проєкту, що купується. Як правило, він має «детальний опис ідеї проєкту, чітко виписану концепцію проєкту, детальний сценарій проєкту. Також виробник в Україні отримує так звану “продакшн-біблію”, в якій не тільки описані всі творчо-виробничі рішення щодо режисерсько-операторської роботи, декорацій проєкту, світлових вирішень, музики, електронної графіки, а й готові моделі створення проєкту на електронних носіях. Крім того, команда, яка вироблятиме продукт в тій або іншій країні, може ознайомитися з так званою “історією успіху” проєкту. Це перелік каналів, де виходило в ефір те або інше шоу, відповідні показники рейтингів в різних країнах, динаміку переглядів програм, кількість відзнятих епізодів, кількість сезонів виходу в

ефір. <...> Також продюсер купує права на відтворення певної кількості епізодів того або іншого формату» [44, с. 60].

Безумовно, позиції щодо декорацій, світлових вирішень та музики відносяться скоріше не до мистецьких, а різного роду розважальних або політичних шоу, творчий компонент у талант-шоу регламентується в інший спосіб. Однак говорячи про виконавські образи та продюсерську складову на телевізійних мистецьких проєктах завжди треба пам'ятати, що багато компонентів є апробованими й усталеними, і виконавець має підпорядковуватися вимогам продюсерів, іноді входячи у протиріччя з можливістю пошуку оригінального виконавського образу.

Ми повинні пам'ятати, що в музично-телевізійних проєктах, як правило, виступають маловідомі виконавці, які ще не стали популярними в своїй країні. Головна мета естрадного співака у талант-шоу – привернення уваги продюсера (не головного продюсера телешоу, а продюсерів, що співпрацюють з телеканалом) для подальшої творчої співпраці. Згодом продюсер і виконавець починають працювати разом, формуючи власний імідж, який репрезентуватиметься у виконавських образах естрадного співака у його інтерпретаціях пісенних творів. У подальшій співпраці імідж, і, відповідно, виконавські образи артиста, створені в рамках музично-телевізійного проєкту можуть видозмінюватися та корегуватися відповідно до тенденцій моди.

Значна кількість відомих сучасних естрадних співаків стали популярними саме після виступів в музично-телевізійних проєктах та отримали можливість співпрацювати з топовими продюсерами нашої країни. Ми можемо бачити вагомий вплив продюсера на формування виконавських образів естрадного співака. На сьогодні найвідомішими продюсерами естрадних українських співаків в Україні є Потап, Ірина Горова, Ігор Тарнопольський, Михайло Ясинський, Юрій Нікітін, Алан Бадоев.

Продюсери **Потап та Ірина Горова** стали продюсерами відомої співачки *Надії Дорофєєвої*, яка брала участь у п'ятому сезоні телепроєкту «Шанс». Ще одна популярна виконавиця, яку продюсує Потап – *Мішель Андраде* – була

конкурсанткою в четвертому сезоні музично-телевізійного проєкту «Х-фактор 4». Відома фолк-виконавиця *INGRET (Інгрет Костенко)* у 2015 році брала участь в шостому сезоні шоу «Х-Фактор», а у 2017 році вона виступила у сьомому сезоні «Голосу країни» з піснею «Пташечка», де завдяки чудовому співу привернула увагу всіх тренерів, які розвернули свої крісла. З чотирьох тренерів вона обрала Потапа. Разом зі своїм зірковим тренером Інгрет дійшла до кінця проєкту, а у суперфіналі вона посіла друге місце, поступившись Олександрю Клименко. Згодом Потап почав продюсувати співачку.

Ще одним прикладом вдалого продюсування є проєкти відомого українського режисера, кліпмейкера та продюсера **Алана Бадоева**, який став співпрацювати з **Михайлом Ясинським**. Зараз вони продюсують одного з найвідоміших українських співаків – *Макса Барських*, який брав участь у телевізійній музичній передачі «Караоке на майдані» ще в 2007 році. Вже у 2008 році співак стає учасником телевізійного шоу «Фабрика зірок 2». Макс Барських покинув проєкт, але завдяки знайомству, що відбулося на шоу, залучився підтримкою свого наставника Алана Бадоева, і вже у 2010 році став співаком року. Згадаємо ще одну відому його підопічну – співачку *Тауанна (Тетяна Решетняк)*, яка також брала участь в музично-телевізійних проєктах. У 2014 році вона виступила у четвертому сезоні «Голосу країни» з піснею «Одинокая», але жоден з тренерів до неї не повернувся. Вже наступного року співачка повернулася в шоу «Голос країни». На сліпих прослуховуваннях вона заспівала пісню «Край, мій рідний край» та розвернула всі тренерські крісла. Вона обрала своїм наставником Потапа, де разом зі своїм зірковим тренером Тауанна дійшла до кінця проєкту, де посіла друге місце, поступившись Антону Копитіну. Згодом її творчістю зацікавився Алан Бадоев, і вони почали творчу співпрацю.

Відомий продюсер **Ігор Тарнопольський** почав свою роботу з молодим співаком *Владиславом Каращук*ом, що виступає під псевдонімом *LAUD*. З самого дитинства співак брав участь у різних музичних шоу, проєктах та конкурсах, серед яких «Крок до зірок», «Чорноморські ігри», «Слов'янський

базар», відбірковий тур дитячого «Євробачення» та ін. У 2016 році артист бере участь у телевізійному музичному шоу «Голос країни», де доходить до фіналу, отримавши друге місце. Співак LAUD нині є новою зіркою українського соулу та R&B.

Юрій Нікітін – відомий український продюсер, який створив новий гурт «KAZKA», у який увійшли вокалістка *Олександра Заріцька*, сопілкар *Дмитро Мазуряк* та мультиінструменталіст *Микита Будаш*. У 2017 році гурт бере участь у музично-телевізійному проєкті «Х-Фактор» з авторською піснею «Свята». Тренером гурту на проєкті став Андрій Данилко. За підсумками глядацького голосування в п'ятому ефірі гурт «KAZKA» покинув шоу. Проте після шоу творчість гурту набула шаленої популярності, особливо після виходу пісні «Плакала». Зараз сингли гурту «KAZKA» посідають перші місця у світових чартах.

Аналізуючи значення продюсерів на телевізійних музичних проєктах для становлення молодих українських виконавців як естрадних артистів ми доходимо висновку, що продюсерський аспект є важливим для творчих пошуків вокалістів, що шукають свої місце на естрадному олімпі. А тому ми стверджуємося в тому, що продюсерське рішення цілком коректно інтерпретувати як четвертий чинник формування виконавського образу естрадного вокаліста.

Основні ідеї розділу висвітлені в наукових працях автора:

1. Loktionova-Oitsius O. Popular musical television projects of Ukraine at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. *EUREKA: Social and Humanities*. 2020. Issue 5. P. 3–8.

2. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Музичне телебачення: особливості функціонування в сучасному соціокультурному просторі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали IV міжнар. наук. конф.

молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. Київ: НАКККиМ, 2020. С. 105–106.

3. Локтіонова-Ойцюсь О. Особливості формату музично-телевізійних проєктів. *Problemas y perspectivas de la aplicación de la investigación científica innovadora*: Colección de documentos científicos «ΛΟΓΟΣ» con actas de la Conferencia Internacional Científica y Práctica, Panamá, 11 de junio de 2021. Panamá-Vinnitsia: Centro de Estudios Estretégicos & European Scientific Platform, 2021. P. 226–227.

Висновки до розділу 2

Сучасний етап розвитку української естрадної музики відзначений її входженням до *світового культурного простору*. Українська естрада кінця ХХ – початку ХХІ століття набуває комерційного характеру. Завдяки *комерціалізації естрадної музики* в Україні з'являється інститут продюсування, починають працювати рекордингові компанії, функціонує комерційне радіо й телебачення, виникають комерційні розважальні шоу, в яких беруть участь естрадні виконавці, які потребують постійної PR-підтримки. Для сучасного етапу розвитку української музичної естради характерна й тісна *співпраця* українських музикантів із *зірками та продюсерами зі світового шоу-бізнесу*. Важливою рисою української естрадної музики є її *стильова багатозаровість*. Нинішній етап розвитку української музичної естради відзначений *подоланням її постколоніального статусу*.

Шість провідних напрямів української естрадної музики – джаз, рок, поп-музика, фолк, електронна музика, хіп-хоп, за виключенням фолку у його «world music» варіанті – мають значну кількість виконавців і тривалу музичну традицію. Найбільш поширеною є поп-музика, і саме вона формує еталонні засади виконавського образу естрадного вокаліста, а всі інші

напрями естрадного музичного мистецтва, враховуючи свою специфіку, спираються на поп-музику як на базовий напрям.

Розвиток комерційного телебачення в незалежній Україні створив попит на транслявання різного роду музично-телевізійних проєктів, з яких особливою популярністю користуються вокальні талант-шоу. Музично-телевізійні проєкти є різновидом комерційної телевізійної естради, які враховують специфіку телебачення в демонстрації естрадних номерів, «ракурсну зйомку», особливий темпоритм, маніпулювання часом тощо. У процесі створення виконавських образів естрадних співаків важливу роль відіграє не лише специфіка телебачення, але й формат мистецьких талант-шоу, де вони реалізують цю можливість.

Телевізійне талант-шоу – це передусім продукт, спрямований на підвищення рейтингу телеканалу, а не реального пошуку музичних талантів. Однак яскравий естрадний виконавець може використати можливості талант-шоу як стартовий майданчик для того, щоб стати відомим широкій публіці та отримати популярність серед слухачів.

Поява в ефірі популярних вітчизняних телеканалів вокальних талант-шоу свідчить про високий ступінь інтеграції України до світового культурного простору. Найбільш успішними на початку 2000 років, згідно рейтингів, є телеканали «Інтер», «ICTV», «СТБ», «1+1», а також вокальні шоу «Шанс», «Голос Країни» та «Х-фактор».

Головною особою, яка відповідає за шоу-бізнесову діяльність естрадного співака, є продюсер. Під його керівництвом формується образ-імідж вокаліста, завдяки якому він стає успішним проєктом, а його творчість – комерційно вигідною. Нині продюсер не тільки фінансує естрадного співака або колектив, але й часто формує вокальний репертуар та їхній сценічний імідж.

Продюсер музично-телевізійних проєктів сприймає естрадних вокалістів як «цеглинку» шоу, адже його завданням є розкрити

індивідуальність окремого артиста та насамперед створити якісне шоу для підвищення рейтингу передачі, телеканалу, звісно ж, і вокаліста.

Виконавські образи співаків, втілені в рамках проєкту, підпорядковані саме цим завданням, а продюсерське рішення стає важливим чинником формування виконавського образу естрадного вокаліста у тому чи іншому виступі в рамках проєкту.

Серед учасників телевізійних талант-шоу є чимало артистів, виконавські образи яких не були оригінально визначені та розроблені. Це послабило ефективність їхніх виступів та відповідним чином позначилося на їхньому іміджі. Тому під час реалізації проєкту (як загалом у концертах) важливо співпрацювати з продюсерами, а ще краще знайти, так би мовити, свого персонального продюсера; і в подальшій кар'єрі шукати й розробляти свій оригінальний виконавський образ, який репрезентуватиме його виступи і визначатиме його артистичний імідж.

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКИЙ ОБРАЗ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА В УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТЕЛЕПРОЄКТАХ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

В даному розділі будуть розглянуті виконавські інтерпретації української естрадної класики та світових шлягерів учасниками телевізійних музичних проєктів. Для більш зручного способу подачі матеріалу ми базуватимемося не на більш універсальній моделі, яку ми розробили в передньому розділі, а на її модифікації, яка є більш відповідною для нашого дослідження. Універсальна модель (*індивідуальні якості – професійна мистецька підготовка – вокальний твір – продюсерське рішення*) є більш зручною для характеристики творчості конкретного виконавця, де перші два компоненти є базовими, а два останні реалізуються в процесі його творчості і формують виконавський образ артиста в конкретному естрадному вокальному творі. Саме там ми бачимо широту або еволюцію творчого почерку артиста. Якщо говорити про виконавський образ багатьох артистів, що виконують той самий твір, або беруть участь в тих самих телевізійних проєктах, то вихідним елементом має бути або естрадний вокальний твір (третій компонент) або продюсерське рішення (четвертий компонент). Вочевидь в нашому випадку *центральним елементом* постає *вокальний твір*, який, дає можливість показати й індивідуальність виконавця, і його професійну майстерність (не лише вокальну, бо виконавський образ естрадного співака створюється у синтезі музичного, сценічного, хореографічного мистецтва), і окреслити специфіку продюсерського рішення, яке могло як підкреслити, та і нівелювати індивідуальні особливості естрадного співака. Саме тому аналіз виконавського образу буде відштовхуватися від музичного твору, який дає широкі можливості для виконавської та продюсерської інтерпретації. Усі виконавсько-продюсерські

реалізації українських та зарубіжних естрадних пісень будуть розглянуті у хронологічній послідовності.

3.1. Українське естрадна класика як об'єкт виконавської інтерпретації естрадних вокалістів в українських музичних телевізійних проєктах

В музичних телевізійних проєктах для змагань вокалістів продюсери обирають відомі шедеври естрадної вокальної класики – української та світової. Саме класичні твори, які мають довге життя на естраді, дають безмежний простір для творчої фантазії як виконавців, так і продюсерів для реалізації видовищного проєкту. Розглянемо кілька виконавських інтерпретацій української естрадної класики в українських музичних телевізійних проєктах кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Пісня «**Чорнобривці**» (1957) є одним з шедеврів української естрадної класики. Музику пісенного твору створив видатний український композитор Володимир Верменич, слова – відомий поет Микола Сингаївський. Першим виконавцем пісні у 1960 році став Костянтин Огнєвий. Цей твір живе вже понад 70 років, він є настільки популярним, що відомі сольні виконавці, дуети, ансамблі, хори мають її в своєму репертуарі. Найвідомішим виконавцем твору є Дмитро Гнатюк. Також пісню «Чорнобривці» виконували Віктор Павлік, Ірина Сказіна, Jazzex Band, Віталій Козловський, В'ячеслав Хурсенко та багато інших. Пісня стрімко увійшла в топ найкращих українських пісень. Соціологічна група «Рейтинг» у 2014 році розпочала проєкт «Народний ТОП», де з 800 пісень було обрано 30. Народним опитуванням було визначено, що пісня «Чорнобривці» посіла друге місце в цьому топі. На радіо, музичних телеканалах, в Інтернет-просторі сьогодні можливо прослухати пісню в численних інтерпретаціях. Музично-телевізійні проєкти часто обирають її для виконання в ефірах, бо вона дуже близька масовому глядачу.

Пісня «Чорнобривці» є українською естрадною класикою, її справедливо можна назвати шлягером, оскільки вона стала надзвичайно популярною серед українських слухачів. Мелодія пісні є близькою як до народнопісенних витоків, так і для українського класичного солоспіву: мелодичний розвиток йде хвилеподібно, переважає поступеневий рух. В ній повністю відсутня декламаційність, яка в цілому характерна для естрадної пісні. Діапазон пісні невеликий, трохи більше октави, і тому її можуть виконувати не лише професійні співаки, а й вокалісти-початківці. Однак для створення високохудожнього художнього образу важливі не лише вокальні дані і технічна підготовка співака, а й глибоке розуміння змісту пісенного твору.

Мінорний лад надає пісні меланхолійного забарвлення, яке пов'язано з її змістом, де головною темою є спогади про матір та рідну землю. Короткочасні відхилення у паралельний мажор ще більш підкреслюють основний настрій пісенного твору.

Безумовно, родзинкою пісні є її метроритмічна складова. Хоча автор протягом пісенного твору не міняє розмір $\frac{4}{4}$, однак використання тріолей у приспіві та вступі (який написаний на матеріалі приспіву), фактично видозмінює реальний розмір пісні на $\frac{12}{8}$. Чергування повільного дводольного куплету та пришвидшеного тридольного приспіву урізноманітнюють пісенний твір, надають йому динамічності, оскільки основний тип розвитку цього пісенного твору є повторність (куплет) та секвенційний рух (приспів), в основі якого також лежить повторність. Також усі три куплети пісні з приспівом є незмінними. Саме ритмічна складова є тим чинником, який динамізує рух у пісні. Відзначимо, що цю особливість підкреслює у своєму виконанні перший інтерпретатор твору – блискучий вокаліст Костянтин Огнєвий, виконання якого на довгі роки стало еталонним. Якщо говорити про риси шлягеру, то в пісні «Чорнобривці» проста і лаконічна мелодія також можна назвати шлягерною, оскільки вона з першого разу запам'ятовується слухачеві. Отже, музичні особливості пісні, її близькість до української

народної та класичної музики, а також риси шлягерності, роблять її надзвичайно привабливою для співаків, що беруть участь у музичних телевізійних проєктах.

Розглянемо три різні виконавських образи, створені естрадними співаками у пісні «Чорнобривці», в найпопулярніших музично-телевізійних проєктах України – «Шанс», «Х-фактор» та «Голос країни».

У 2003 році молодий співак *Віталій Козловський* перемагає у народному телевізійному проєкті «Караоке на майдані» та переходить в перший дебютний сезон музичного телепроєкту «Шанс», де виконує пісню «Чорнобривці» [17]. Набравши переможну кількість голосів, співак стає переможцем, що дозволило йому далі зробити блискучу сольну кар'єру.

Віталій Козловський має ліричний тембр, який відповідає характеру пісенного твору. Однак, відповідно до формату проєкту, він виконує її під фонограму, що не дає в повному обсязі оцінити вокальні дані співака при створенні виконавського образу. Також ми вважаємо, що у вокальному відношенні пісня була виконана на середньому рівні. Почасти в цьому є винне аранжування та пов'язана з нею загальна драматургія пісні, про що ми скажемо нижче. Однак (особливо це відчутно на початкових фразах) і в такому випадку вокаліст мав би виконувати твір у ритмічному відношенні більш вільно, а не співати немов під метроном. Щоправда, у другому куплеті та приспіві в окремих фразах співак видозмінює мелодію, використовуючи мелізматіку як різновид музичної орнаментики, що надає його виконанню імпровізаційності.

Для телепроєкту «Шанс» було створено нове аранжування твору, яке відповідає актуальному саунду початку 2000-х років, де базовим є електронний музичний інструментарій. В цілому аранжування, на нашу думку, є достатньо одноманітним, в ньому відсутній наскрізний розвиток і контраст – як між куплетом і приспівом, так і між обома куплетами. Аранжувальниками було знівельована й особлива ритміка пісні, яка підкреслювалася в класичних естрадних виконаннях. У творі формально є

кульмінаційна зона – інструментальне звучання частини приспіву наприкінці твору з типовою шлягерною модуляцією на півтон вгору, однак в цілому наскрізна драматургія пісні в даному аранжуванні виявлена недостатньо.

Якщо говорити про музичну драматургію, то відмітимо й те, що для шоу було скорочено пісню з трьох куплетів до двох. Такий крок можна зрозуміти, якщо йдеться про відбіркові тури, однак, на нашу думку, він неприпустимий, коли йдеться про фінал, де вокаліст має повністю розкрити зміст пісенного твору і створити яскравий, індивідуальний, неповторний виконавський образ, який мав би запам'ятатися глядачам і підтвердити заслужену перемогу. Відзначимо ще один мінус, який відноситься і до аранжування, і до загальної драматургії пісні одночасно. Це посилення в цій ліричній пісні моторики, танцювального начала, що проявилось і в прискоренні темпу, і постійній ритмічній пульсації. Безумовно, це не вплинуло на загальний настрій пісні, однак, на нашу думку, дещо його збідніло.

Телепроект «Шанс» у своїх ефірах робить акцент не на вокальній складовій, а видовищній. Саме тому вокалісти співають під фонограму, а головний акцент ставиться на сценічній дії. Це, безумовно, продюсерський компонент у створенні виконавського образу естрадного вокаліста. Зазначимо, що телешоу «Шанс» – це передусім продюсерський проєкт, де виконавець потрапляє у жорсткі рамки і має достатньо мало можливостей самостійно формувати свій виконавський образ. Це яскраво ми можемо побачити на прикладі інтерпретації пісні «Чорнобривці» Віталієм Козловським. Цей твір є ліричним, він не потребує сценічної дії або хореографії, а повноцінний виконавський образ може створити сам співак за допомогою голосу та сценічних компонентів – міміки, жестикуляції, акторської гри тощо. Однак формат телешоу передбачав передусім видовищності, тому сценічна дія у виконання пісні Віталієм Козловським була обов'язковим компонентом.

Під час виконання пісні «Чорнобривці» на сцені разом зі співаком знаходиться балет в білих вишиванках та у джинсах, танець якого поєднує рухи українського народного та сучасного танцю. Сам виконавець є контрастною фігурою до балету: він одягнений у чорний спортивний костюм та чорну спортивну шапочку, як типовий представник субкультури емо. На наш погляд, у цій постановці не було єдності, співак та балет були окремими елементами сценічного дійства, хоча сценічна взаємодія між вокалістом і танцюристами на сцені була. При цьому, очевидно, що балет репрезентував українські елементи в музичному номері, яких бракувало в образі Віталія Козловського.

Якщо говорити про харизму співака та його індивідуальні якості, то в даному виконавському образі найсильнішою складовою був ліричний тембр виконавця та актуальний молодіжний образ, бо Віталій Козловський в своїй інтерпретації не продемонстрував ані внутрішні переживання за допомогою міміки та жестів, ані музично довершене вокальне виконання. А враховуючи той факт, що спів був під фонограму, то частина сценічного образу співака була лише симулякром.

Тож ми вважаємо, що виконавський образ Віталія Козловського у пісні «Чорнобривці» у фіналі телешоу «Шанс» не був художньо довершеним. Але, попри усе це, глядач високо оцінив пісню у виконанні співака й підтримав його переможною кількістю голосів. Ми можемо пояснити це і невибагливістю українського глядача, для якого такого роду шоу було фактично першим (більш професійні проєкти «Х-фактор» та «Голос країни» з'явилися пізніше), і актуальністю сценічного іміджу Віталія Козловського, а також цілком слушне з точки зору задуму (на жаль, не реалізації) прагнення продюсерів осучаснити українську естрадну класику, виконання якої практично завжди є безпрограшним. Відзначимо й той момент, що в даному випадку можна говорити про продюсерській варіант рішення виконавського образу співака, де на першому плані були не його художні якості музичного номеру, не підкреслювання вокальних даних або харизми співака, а

спрямованість на глядача, де усі компоненти образу ретельно прораховувалися відповідно до його смаків.

У 2014 році на сцені 5 сезону шоу проєкту «Х-фактор» у прямих ефірах заспівав пісню «Чорнобривці» молодий співак *Кирило Каплуновський* [19]. Оскільки в цьому шоу твори виконуються наживо, варто було б відразу зосередитися на вокальній майстерності співака, однак розпочнемо аналіз з аранжування, оскільки воно, на нашу думку, значною мірою вплинуло на інтерпретацію твору.

Як і в попередній інтерпретації, аранжування пісні «Чорнобривці» є оригінальним і відрізняється від оригіналу. Однак через десять років смаки публіки суттєво змінилися, і електронні інструменти вже стали неактуальними, особливо в піснях ліричного змісту, і пріоритетною стала тембральна палітра з «живих» інструментів. В аранжуванні пісні «Чорнобривці», яке виконує Кирило Каплуновський, використано рояль (початок та кінець твору) та оркестр (розвиток та кульмінаційна зона). Даний тип аранжування дозволяє чітко окреслити драматургію пісні.

Як і в попередній інтерпретації, співак виконує лише два куплети пісні (але, на відміну від Віталія Козловського, Кирило Каплуновський співає перший і третій куплет). Проте загальна тривалість твору в порівнянні з класичним практично не зменшується за рахунок уповільненого темпу. Також відмітимо суттєві видозміни у фактурі твору, а саме його гармонічна послідовність. Якщо в оригіналі пісня «Чорнобривці» мала прості гармонії, то в даному аранжуванні гармонія є ускладненою і наближається до джазової, і навіть можна говорити про «оджазовування» як форму осучаснення цього твору. На нашу думку, така форма перегармонізації не є цілком доречною для пісні «Чорнобривці», однак сама ідея такого підходу може бути цілком конструктивною як одна з можливих форм реінтерпретації естрадної класики. В контексті «оджазовування» відзначимо посилення імпровізаційності у пісенному творі. Також не можна обійти увагою його ритмічне вирішення. Ми вже говорили про уповільнення темпу, що дає

можливості для імпровізації. Відмітимо й момент згладжування метроритмічного протиставлення між куплетом і приспівом, який був в авторському оригіналі та еталонній інтерпретації Костянтина Огнєвого, яке в даному музичному рішенні губиться через уповільнення темпу та імпровізаційного компоненту.

Нове аранжування, що доволі суттєво змінило звучання твору, не могло не позначитися на вокальній складовій. Загальна драматургія виявляється у вокальній техніці співака. Перший куплет з приспівом Кирило Каплуновський виконує на *p*, використовуючи придихову атаку звуку. У другому куплеті, коли починається активний драматургічний розвиток, посилюється «плотність» звучання та зростає потужність голосу. В кульмінаційній зоні співак частково видозмінює мелодію, емпатично підкреслюючи слова «на моїй українській землі». Завершується пісня динамічним спадом, який є традиційним для сучасних інтерпретацій ліричних пісень.

Варто відмітити ще такий момент. Ми говорили про джазове звучання пісні, однак джазовий, імпровізаційний компонент відноситься передусім до інструментальної складової і найбільш виразний у динамічно спокійних частинах пісенного твору. Вокальна складова є цілком естрадною і не передбачає імпровізації. Однак ми не можемо не відмітити вільне поводження з ритмікою твору, чого не було в класичних виконаннях пісні «Чорнобривці». Це типовий крунерський прийом, який прийшов на естраду з джазу, і Кирило Каплуновський, відповідно до загальної спрямованості аранжування, вдало його використовує. І хоча його виконання подекуди інтонаційні неточності у виконанні, тембральна забарвленість голосу, володіння вокальними нюансами, хороша акторська майстерність та приваблива зовнішність співака роблять його виступ художньо переконливим.

На відміну від театралізованих і часто надуманих постановок номерів у проєкті «Шанс», «Х-фактор» відштовхується від музичного компоненту і

дають можливість сконцентруватися на самій пісні та її інтерпретації вокалістом. Тож постановка є мінімалістичною: під час виступу співак знаходиться один на сцені. Класичний сценічний імідж співака (охайна зачіска, чорний костюм та чорна сорочка), виразна міміка, лаконічні та стримані жести, погляд повністю відображають змістове наповнення пісні.

Журі конкурсу, до якого входили грузинська джазова співачка Ніно Катамадзе, український естрадний співак Іван Дорн, український продюсер Ігор Кондратюк були цілком задоволені інтерпретацією Кирила Каплуновського пісні «Чорнобривці», і співак пройшов до півфіналу проєкту «Х-фактор». Це сталося, на нашу думку тому, що попри деякі вокальні неточності, виконавський образ, створений Кирилом Каплуновським у пісні «Чорнобривці», був художньо переконливим за рахунок грамотного поєднання індивідуальних якостей співака, його вокальної та акторської підготовки, вдало підібраного музичного твору та ненав'язування продюсерами непритаманного твору та співакові музично-сценічного рішення.

У 2017 році в суперфіналі 7 сезону музично-телевізійного проєкту «Голос країни» з піснею «Чорнобривці» перемагає священник з Київщини **Олександр Клименко** [18]. Його інтерпретація в чомусь близька тій, що запропонував Кирило Каплуновський, однак має й суттєві відмінності.

Виконання пісні у суперфіналі шоу передбачає не лише «живе» виконання, а й спів від супровід «живого» оркестру, що ставить високу планку перед виконавцем. Для цього шоу було зроблено спеціальне аранжування, воно є класичним естрадним, без посилення джазового елемента. Аранжування, на наш погляд, є вдалим та додає нового, сучасного звучання твору. На відміну від двох попередніх виконань, дане аранжування передбачає спів усіх трьох куплетів пісні, що дозволяє повністю розкрити виконавський образ вокаліста. Загальна драматургія є класичною, а саме динамічне зростання від першого куплету до кульмінації з подальшим спадом. Однак воно є більш повільним, оскільки охоплює другий та третій

куплети, і на третій припадає кульмінація пісні. Щодо ритмічної складової, то, як в двох попередніх виконаннях, нівелюється авторський метроритмічний контраст між куплетом і приспівом.

В пісні «Чорнобривці» Олександр Клименко розриває свої вокальні можливості. Співак має ліричний тембр голосу, рівне звуковедення, співає в високій позиції на опорному звуці, у цілому спів наближений до академічного типу виконання, що особливо відчутно в другому та третьому куплетах. Співак залишає мелодичну лінію незмінною, при цьому використовує крунерські прийоми, причому значно більшою мірою, ніж Кирило Каплуновський. Також в його виконанні важливим є донесення тексту пісні, зокрема словесні формули-символи, в яких сконцентровано ментальність українського народу («твою ласку я чую, рідненька», «руки твої, моя мамо»), які він емоційно виділяє.

Вокальна драматургія пісні відповідає загальній музичній і є цілком класичною. Початок пісні співак починає з *p*, з другого куплету починається драматургічний розвиток, і звучання голосу стає більш потужним. На третій куплет припадає кульмінація, де звучання є максимальним. В заключній частині, де йде динамічний спад, він переходить на *p*. Олександр Клименко демонструє високий рівень вокальної підготовки, однак його виконання також не позбавлене певних інтонаційних неточностей.

Якщо говорити про акторську майстерність, то вона в цьому номері є менш виявленою – упродовж усієї пісні співак стоїть на одному місці (оркестр знаходиться у глибині сцени). На нього направлені жовто-блакитні прожектори, які посилюють українську символіку. Позаду співака знаходяться два екрани з зображенням очей, які протягом пісні старіють, що співвідноситься зі змістом пісенного твору. Його жести і міміка не особливо виразні, але щирий погляд і емоційне виконання допомагають Олександрю Клименку передати змістове наповнення пісні.

Сценічний імідж співака-священника режисери телепроєкту залишили незмінним. Він одягнений у ніжно-блакитну рясу з хрестом на шії. Зачіска

також є цілком характерною для священнослужителя. Безумовно, унікальний для естрадного співака релігійний сан є складовою вдалого виконавського образу, за яким стоять продюсери шоу. Історія, яку транслював телепроект «Голос країни», релігійні та життєві погляди підживлювали зацікавленість глядача.

Отже, пісня «Чорнобривці» у виконанні Олександра Клименка була виконана на належному вокальному рівні. Стриманий та лаконічний сценічний імідж співака-священника став «родзинкою» номеру. Чуттєва постановка концертного номера створила виразний виконавський образ, який запам'ятовується та стає близьким глядачу. Підтвердженням цього стала перемога Олександра Клименка в 7 сезоні музично-телевізійного проекту «Голос країни».

Відзначимо, що пісня «Чорнобривці» є українським шлягером, який є надзвичайно вдалим для створення індивідуального виконавського образу естрадним вокалістом. Яскрава мелодика, змістове наповнення пісні, ліричний характер виділяють цей твір серед інших в класичному українському естрадному репертуарі. Відзначимо, що у вокальних телевізійних проектах ті виконавці, які співають пісню «Чорнобривці», як правило, стають переможцями або принаймні проходять до наступного етапу в шоу. В телепроекті «Шанс» виконавський образ співака Віталія Козловського в пісні «Чорнобривці» не був художньо досконалим, але його актуальний імідж та продюсерський підхід у реалізації номеру дозволили досягти очікуваного результату: глядач підтримав співака переможною кількістю голосів. В музично-телевізійному проекті «Х-фактор» пісня «Чорнобривці» у виконанні Кирила Каплуновського прозвучала проникливо та чуттєво. Хоча співак мав певні інтонаційні неточності, завдяки доречній постановці концертного номеру, виразного сценічного іміджу, акторській майстерності та сучасного аранжування його виконавський образ був повною мірою розкритий, і співак впевнено пройшов до півфіналу проекту «Х-фактор». В музично-телевізійному проекті «Голос країни» (7 сезон) з піснею

«Чорнобривці» перемагає співак-священик Олександр Клименко. Вдала біографічна історія, гарне вокальне виконання, спів під живою оркестр, чуттєва постановка концертного номера, оригінальний сценічний імідж зробили виконавський образ виразним та художньо переконливим. Розглянуті сценічні образи естрадних вокалістів ще раз підтвердили, що класичний український естрадний шлягер «Чорнобривці» дає можливість для створення оригінальних та неповторних виконавських образів, у тому числі в музично-телевізійних проєктах.

Пісня **«Минає день, минає ніч»** є відомою українською естрадною піснею. Автором музики є видатний композитор та естрадний співак Микола Мозговий, автором тексту – відомий український поет, драматург, сценарист, Герой України, Народний артист України Юрій Рибчинський. Як це часто буває у музичному мистецтві, один з найвідоміших українських шлягерів народився майже випадково. За спогадами М. Мозгового, коли він працював в Київському мюзик-холі при Укрконцерті (1973–1977), поет-пісняр Ю. Рибчинський одного разу о другій ночі дав йому почитати вірш «Минає день, минає ніч» о другій ночі, і композитор пообіцяв йому на ранок написати мелодію на цей текст. М. Мозговий виконав свою обіцянку, і саме так народилася пісня, яка стала одним з шедеврів української естради. Проте виконана вона була лише через кілька років, а саме у 1984 році. Її першою інтерпретаторкою стала українська естрадна співачка Софія Ротару, яка у той час готувалася до турне у Канаду й мала потребу в нових піснях. Її старий друг М. Мозговий запропонував виконати цей твір. Відтоді пісня «Минає день, минає ніч» стала надзвичайно популярною і потрапила в репертуар багатьох відомих українських співаків. Одним з найбільш відомих виконавців пісні став автор її музики – Микола Мозговий. У різний час цю пісню виконували Іво Бобул, Олександр Пономарьов, Віктор Павлик, Потап з Тетяною Решетняк та інші. Отже, пісня «Минає день, минає ніч» Миколи Мозгового та Юрія Рибчинського є шлягером, який упродовж багатьох років не втрачає своєї актуальності та є пісенним надбанням України. Саме тому

цей твір неодноразово обирався вокалістами, що брали участь в музичних телепроектах України.

Для характеристики виконавських інтерпретацій пісні «Минає день, минає ніч» необхідно дати їй музичну характеристику. Оскільки музичний аналіз пісні «Минає день, минає ніч» було детально зроблено у дисертації О. Мозгової [86], ми коротко вкладамо основні характеристики цього твору, зробленого в цій роботі. Мелодика пісні, як слушно зазначає дослідниця, поєднує риси декламаційності і пісенності, при цьому її важко назвати кантиленною, оскільки в ній відсутні внутрішньо складові розспіви. Однак сама мелодія є розвиненою з точки зору діапазону, і для неї характерні мелодичні ходи на широку інтервали [86, с. 110–111]. Важливу роль в драматургії пісні відіграє аранжування, зокрема поліфонічні прийоми, які насичують фактуру, де «співвідношення основної вокальної лінії з підголосками та басовою лінією досить різноманітне, проте дотримується основний принцип мелодичної-ритмічної компліментарності, який сприяє інформаційній насиченості на поліфонічній змістовності інтонаційної основи пісні» [86, с. 111]. Щодо жанрової основи твору, то О. Мозгова зазначає, «тематизм вокальної партії цілком визначає жанр ліричної естрадної пісні, проте розвиток та динамічність художнього образу, які відбуваються у формі, надають ознак жанру рок-балади. <...> Жанрові елементи ліричної естрадної пісні та рок-балади утворюють оригінальний твір, у якому пісенний мелос посідає рівноправне місце із стилем аранжування та його змінами у кожному наступному варіаційному проведенні куплету» [86, с. 113–114]. Таким чином, сама пісня завдяки її змісту та наскрізній музичній драматургії має потужний потенціал для виконавської інтерпретації та для розкриття виконавського образу естрадного вокаліста та презентації його глядачам на музичних телепроектах.

Розглянемо три інтерпретації пісні М. Мозгового «Минає день, минає ніч», що були виконані на українських телепроектах. У проекті «Шанс», що виходив на екрані у 2007 році, пісню «Минає день, минає ніч» інтерпретує

Михайло Гардаман [89]. В даному телевізійному шоу, яке, як вже зазначалося, є передусім продюсерським і де виконавці співають під фонограму, акцент ставиться на театралізованому номері. Ми можемо судити про вокальну майстерність співака, хоча, він її міг продемонструвати лише у записі (плюсова фонограма), бо спів під фонограму є специфікою даного телепроєкту. Організатори залишили класичне аранжування пісні, в якому, як вже було зазначено, поєднуються риси ліричної естрадної пісні з рок-баладою. Михайло Гардаман у вокальному виконанні притримується виконавських канонів цієї пісні. На початку пісні його голос звучить більш прозоро, але потім звучання стає більш насиченим. Співак наприкінці фраз використовує вібрато, що додає виразності та тембральної забарвленості його виконанню. В кульмінаційній зоні емоційна складова переважає, а в голосі є певна гіпертрофованість, що, однак, відповідає як змістовому наповненню тексту, так і загальній музичній драматургії пісні. Виконавець співає на опорному звуці, що надає йому змогу вільно переходити на верхні ноти в кульмінації твору. Завершується пісня емоційним спадом, де співак переходить на мовленнєву позицію та використовує елементи мелодекламації. Отже, вокальна складова пісні формує виконавський образ Михайла Гардамана як класичного виконавця естрадної пісні лірико-драматичного змісту і цілком вкладається в інтерпретаційний канон пісні «Минає день, минає ніч», який є одним з найвідоміших українських шлягерів. Цьому сприяв й імідж співака, який був одягнений в чорний класичний піджак, брюки та чорну сорочку з блискавками.

Окрім вокальних даних, професійна мистецька підготовка естрадного вокаліста передбачає володіння навичками хореографії та сценічної майстерності. Саме ці компоненти, разом з іміджем, створюють цілісний виконавський образ естрадного вокаліста. В телевізійних вокальних проєктах сценічний (екранний) компонент повністю підпорядкований продюсеру, а тому саме продюсерське рішення є головним у формуванні сценічного образу вокаліста при інтерпретації пісенного твору.

У телепроекті «Шанс», в якому М. Гардаман виконав пісню «Минає день, минає ніч», головним є видовищна складова. При інтерпретації пісенного твору співак обмежений продюсерським задумом, і, відповідно до нього, повністю був позбавлений можливості продемонструвати сценічну та хореографічну майстерність, оскільки телережисери зробили акцент на театральній символічності без дієвої участі самого співака.

За задумом режисера, сценічне дійство мало у символічній формі продемонструвати зміст пісні. Співак протягом всієї пісні сидить на шкіряному стільці, де на сцені рухаються (не танцюють) і рухають стілець з головним героєм два чоловічі персонажі. Ймовірно, вони символізують, як загальний осінній антураж з листям, що падає та ті темні сили, які перешкоджають кохання ліричного героя. Проте їхні рухи не збігаються з темпоритмом пісні, тим самим профануючи її зміст та знецінюючи драматизм ситуації. Так само недолуго виглядає під час другого приспіву епізод, де співак бере до рук чашку чаю, а під час інструментального програву починає з неї пити. Сюжетна лінія закінчується збиранням артистів-персонажів оголеного жіночого манекену поряд зі співаком, який наприкінці твору встає і бере його за руку.

Зазначимо, що ця постановка має епатажний характер (що в цілому характерно для проєкту «Шанс») і більше спрямована на зовнішній ефект, ніж на розкриття змісту пісні та створенню виконавського образу. Михайло Гардаман у цій пісні був позбавлений як можливості демонстрації своїх вокальних даних, так і можливості розкритися як актор. Невідповідність аудіо- та відеоряду, протиріччя між змістом пісні та її сценічною реалізацією стали причиною того, що Михайло Гардаман не пройшов до наступного етапу телепроекту «Шанс».

Таким чином, заради зовнішньої видовищності через недолугу сценічну дію, яку продюсери нав'язали співакові, було порушено драматургію пісні, яка загубилася у беззмістовній біганині артистів на сцені. Через це виконавський образ Михайла Гардамана у пісні «Минає день, минає

ніч», вийшов художньо недосконалим, передусім через надмірність продюсерського компонента для створення художнього цілого.

Пісня «Минає день, минає ніч» прозвучала у 2018 році на 10 кастингу 9 сезону музичного шоу-проєкту «Х-фактор» у виконанні *Валентини Лонської* [88]. Це шоу передбачає «живе» виконання, тому співачка виконує пісню наживо, що надає змогу в повному обсязі оцінити її вокальну майстерність. Наголошуємо, що саме «живе» виконання надає вокалісту можливість створити оригінальний художній образ, оскільки він є серцевиною музичного твору. Безумовно, для виконавського образу мають значення усі компоненти – візуальний, сценічний, хореографічний, але цементує їх вокал.

Валентина Лонська вирішила використати класичне аранжування твору, змінено було тільки тональність на більш зручну для жіночого голосу. На початку пісні співачка співає в мовленнєвій позиції з елементами мелодекламації, тим самим концентруючи увагу глядачів на її текстовому компоненті. Зазначимо, що у виконанні співачки декламаційний елемент з особливим підкресленням окремих слів так чи інакше є значимим протягом усієї пісні, навіть в тих частинах, де вокальне начало переважає. На нашу думку, це специфічна риса інтерпретації саме Валентини Лонської, оскільки в класичних виконаннях, як правило, переважає вокальний компонент, а декламаційність, яка є компонентом мелодії пісні, є лише її складовою, хоч і вельми значимою.

Якщо говорити про вокальну майстерність співачки, то Валентина Лонська повною мірою володіє голосом та вокальною технікою – вона чисто інтонує та має рівне звуковедення. У приспіві її голос звучить вільно та потужно, що відповідає динамічному розвитку музичної драматургії пісні. Для передачі емоційного наповнення наприкінці пісні співачка використовує вокальний прийом субтон. Відмітимо й вокальний діапазон та індивідуальну манеру виконання.

Образ співачки був підкреслений за допомогою сценічного іміджу. Відзначимо, що він є доволі стриманий: виразний макіяж, довга чорна сукня, прикраси з бісеру в червоно-чорних кольорах надають символізму образу співачки та відповідають змістовному наповненню пісні. Щодо оформлення сцени, то на кастингу музичного телепроєкту «Х-фактор 9» для усіх учасників використовується один задній фон, а саме світлові червоно-сині прожектори у вигляді емблеми Х. Постановники шоу намагаються сконцентрувати увагу на індивідуальній манері та голосових даних виконавців, а не театралізованих ефектах.

Безумовно, у створенні виконавського образу естрадного вокаліста важливу роль відіграє театральна майстерність, передусім сценічний рух і міміка. Окрім вокальної складової, у виконанні пісні «Минає день, минає ніч» була яскраво виражена й акторська майстерність Валентини Лонської. Хоча співачка упродовж пісні практично не рухається по сцені, виразна міміка та жести у повному обсязі передають змістове наповнення твору. Саме тут, на нашу думку, виявляється харизма співачки та її зрілість як особистості та митця, які притягують слухача і глядача. Її виконавський образ одночасно є і стриманим, і глибоко емоційним. Окрім того, відчувається і висока вокальна культура, і продовження традиції виконання твору, яка склалася на українській естраді з одночасною спробою його оновлення. Виконавський образ Валентини Лонської у пісні «Минає день, минає ніч» вийшов і традиційним в кращому розумінні цього слова, і такий, що надає нові фарби цього шедевр української естрадної пісенної лірики.

Художні достоїнства інтерпретації Валентини Лонської були відмічені не лише слухачами, а й суддями. Після виступу співачки судді проєкту: співачка Анастасія Каменських, піаніст, співак, автор пісень Дмитро Шуров, співак Олег Винник та актор і співак Андрій Данилко без обговорення відзначили виконання співачки чотирма «Так». Співачка пройшла до тренувального табору, але, на жаль, не пройшла до прямих ефірів 9 сезону музичного телепроєкту «Х-фактор».

Підсумовуючи особливості виконавського образу Валентини Лонської у пісні «Минає день, минає ніч» зазначимо, що вдало підібраний вокальний твір, який найбільш повно відповідає індивідуальним якостям співачки (яскрава емоційність при зовнішній стриманості) та виконавиці з прекрасними вокальними даними та хорошою вокальною школою. За відсутності театралізованої постановки, хореографічного супроводу та зовнішніх ефектів, Валентина Лонська яскраво передала емоційну складову пісні «Минає день, минає ніч» та створила оригінальний виконавський образ.

У 2018 році у півфіналі 8 сезону музично-телевізійного проєкту «Голос країни» пісню «Минає день, минає ніч» виконала *Олена Луценко* [90]. Виконання пісні було під живий супровід оркестру, бо на етапі півфіналу в музично-телевізійному проєкті «Голос країни» виконавці співають наживо під акомпанемент оркестру, що підіймає професійний рівень цього вокального шоу, оскільки у ньому особливу увагу надають саме вокальним здібностям естрадного співака. Також виконання пісні в супроводі оркестру надає змогу співакові розкритися та відчутти музичний супровід у повному обсязі.

Для шоу було зроблено авторське аранжування пісні «Минає день, минає ніч». У першій частині пісні (вступ, перший куплет і приспів) інструментальний супровід є мінімалістичним, що обумовлено загальним драматургічним розвитком пісні. У другому куплеті після підключення бас-гітари та ударної установки розпочинається динамічний розвиток, який приводить до кульмінації, де звучать всі інструменти, що створює насичену звукову палітру. Завершується пісня динамічним спадом, де спів супроводжують лише скрипки та рояль. Отже, загальна драматургія пісні є цілком класичною, однак нове аранжування суттєво збагатило й оновило цей шедевр української естрадної класики.

Під час виконання пісні «Минає день, минає ніч» Олена Луценко вповні продемонструвала свою професійну майстерність – як вокальну, так і акторську. Відмітимо, що співачка добре володіє голосом та усім спектром

вокальних прийомів, що дозволило створити переконливу у вокальному відношенні вокальну версію твору. Вона розпочинає пісню на *p* з використанням мелодекламації, що концентрує увагу на змістовому наповненню пісні, при цьому не зловживаючи декламаційністю за рахунок кантилен. Відмітимо й багатий спектр голосу співачки: нижньому регістрі в куплетах пісні він має насичене тембральне забарвлення. У другому куплеті, де йде динамічний розвиток відповідно до драматургії пісні, вона видозмінює мелодію, робить акцентовані затримки на ключових фразах, що тримає увагу глядача. У приспіві в кульмінації голос Олени Луценко має відкрите, об'ємне, навіть наближене до народного звучання. Після драматичного приспіву та потужного звучання другого куплету співачки повертається на *p* в останній фразі, де виконавиця повертається до декламації, використовуючи фальцетне звучання.

Не можна не зазначити і вдалий сценічний імідж виконавиці, яка одягнена в синю сукню з квітковим принтом. Лаконічне вбрання, ошатна зачіска, вдалий макіяж свідчать про високий рівень костюмера-постановника та усієї постановочної групи музичного телепроєкту «Голос країни» та формують цілісний виконавський образ вокаліста для виконання того чи іншого пісенного твору.

Пісня баладного типу традиційно вимагає мінімальної кількості зовнішніх ефектів для зосередження на емоційному змісті твору. Тому продюсери обмежилися мінімальними сценічними атрибутами. У постановці відсутній балет та сценічна дія. Співачка знаходиться на затемненій сцені одна, на неї направлений промінь світла, а позаду світлові проєктори випромінюють синє світло вгору. Всі світові ефекти концентрують увагу глядача на виконавиці, яка на очах публіки створює індивідуальний виконавський образ. Міміка й жести є його важливою частиною, в них виявляються не лише акторські здібності, а й харизма виконавиці, її індивідуальні риси. Щирість виконання Олени Луценко роблять виконання пісні «Минає день, минає ніч» емоційно забарвленим та високохудожнім.

Судді проєкту були вражені вокальними та акторськими здібностями співачки. Потап, Джамала, Тіна Кароль висловили захоплення виконанням пісні «Минає день, минає ніч» Оленою Луценко, а Сергій Бабкін сказав, що це майбутній переможець «Голосу країни». Його слова стали пророчими. Олена Луценко перемогла у 8 сезоні музично-телевізійного проєкту «Голос країни».

Таким чином, вдало підібраний твір, який розкриває індивідуальність артиста, в поєднанні з вокальними та акторськими здібностями та професійною підготовкою, авторське аранжування та виконання під живий супровід оркестру, доречний сценічний імідж, якісна постановка концертного номеру режисерами музично-телевізійного проєкту «Голос країни» максимально коректно та повно розкрили виконавський образ Олени Луценко в інтерпретації пісні «Минає день, минає ніч».

Пісня «Минає день, минає ніч» Миколи Мозгового та Юрія Рибчинського є класичним естрадним твором, який завдяки своїм музичним якостям дає можливість розкрити творчу індивідуальність вокаліста та створити яскравий виконавський образ. Цей твір завжди знаходить відгук у глядача телевізійних вокальних шоу. Підтвердженням цьому є професійний виступ співачки Олени Луценко в музично-телевізійному проєкті «Голос країни», в якому вдало були поєднані професійна вокальна та акторська майстерність співачки, виконання під супровід оркестру з авторським аранжуванням, постановка концертного номеру режисерами проєкту, імідж співачки. Валентині Лонській на етапі відбору в музично-телевізійний проєкт «Х-фактор» завдяки її професіоналізму як співачки та акторській майстерності в пісні «Минає день, минає ніч» вдалось створити яскравий виконавський образ без режисерського та хореографічного компонентів, які є важливими в телешоу. У проєкті «Шанс» виконавський образ Михайла Гардамана не був художньо довершений через доволі протирічливу постановку естрадного номеру, яка заважала повною мірою відчутти зміст пісенного твору і передати співакові її глибокий зміст.

Пісня «Тебе це може вбити» відомого українського рок-гурту СКАЙ вперше прозвучала у передачі «Свіжа кров» у 2005 році на музичному каналі М1. Автором слів та музики пісні є вокаліст гурту Олег Собчук. Сингл «Тебе це може вбити» був випущений вже у 2006 році і одразу потрапив у ротацію на 25 українських радіостанціях, а відеокліп тривалий час посідав високі місця в українських телевізійних хіт-парадах. 24 серпня 2020 року приспів пісні «Тебе це може вбити» прозвучав у виконанні Олександра Пономарьова на концерті до річниці Дня Незалежності України. Можемо зазначити, що пісня «Тебе це може вбити» вже стала класикою української естрадної музики і часто виконується сучасними виконавцями.

Коротко охарактеризуємо музичні особливості пісні «Тебе це може вбити». За жанром цю композицію треба віднести до рок-балади, що зазначає у своєму дослідженні В. Овсянніков у монографії, присвяченій українському поп-року [100]. Щодо змісту самої пісні, то дослідник зазначає, що вона «носить особистісний характер, але у її тексті відсутня будь-яка конкретика, оскільки ліричний герой не наважується відкрити коханій людині деякі сторінки свого життя, а тому висловлюється за допомогою недомовок та натяків» [100, с. 69]. Говорячи про музичну складову пісні «Тебе це може вбити», В. Овсянніков підкреслює інтонаційну близькість твору до традицій західної рок-музики. Особливу увагу він звертає на мелодичний розвиток у даному творі, зазначаючи, що «виразною є “безкінечна” мелодія пісні, де приспів та куплети є тематично близькими і створюють ефект поступового розгортання розповіді-сповіді ліричного героя» [100, с. 79]. У зв'язку з цим дослідник вказує на індивідуалізований характер музичної драматургії твору, в якому не використано апробовані драматургічні моделі, що стали типовими у поп-рокових композиціях [100, с. 80].

Ми цілком погоджуємося зі спостереженням В. Овсяннікова щодо характеристики змістовної та музичної складової пісні. Ми лише доповнимо його аналіз, зазначивши, що пісня написана в куплетній формі – із заспівом (куплетом) і приспівом та має два куплети, однак починається й закінчується

приспівом. Таким чином, у композиції приспів виконується тричі (музична форма пісні – АВАВА, де А – приспів, В – куплет). Мелодичний матеріал куплету і приспіву є відмінним, однак при цьому інтонаційно близьким, завдяки чому створюється враження безкінечного мелодичного розгортання. В пісні відсутні великі за тривалістю бриджі, основний акцент йде на вокальну складову. Загальна тривалість пісні «Тебе це може вбити» наближається до 5 хвилин, що в цілому не характерно для поп-рокових композицій і виділяє цей твір з багатьох подібних творів. Саме індивідуальність цієї композиції приваблює виконавців, які є шанувальниками рок-музики, обирати цей твір для інтерпретації в музичних телевізійних проєктах. Зазначимо однак, що для виконавських інтерпретацій, особливо на телевізійних шоу, рок-композиції є більш складними, ніж класичні естрадні пісні. Це пов'язано зі специфікою рок-музики, де пісні пишуть самі учасники гурту для власного виконання, а тому зміст пісенного твору тісно пов'язаний з автором, який є одночасно й виконавцем і де враховано його вокальні дані, імідж, світогляд, харизму тощо. Тому естрадному вокалісту доволі складно відірватися від оригінального виконавського образу, запропонованого учасниками рок-гурту, і створити власний, який би був художньо правдивим.

Переможець «Караоке на Майдані» у 2006 році **Олександр Остапа** потрапив в музичний телепроект «Шанс» (шостий сезон), обравши пісню «Тебе це може вбити» [142]. Як зазначає співак в інтерв'ю [142], він є прихильником українського року і цей твір обрав сам, хоча продюсери пропонували інші композиції.

Під час виконання було використано аранжування, яке близьке до оригінальної версії, при цьому сама пісня скорочена – вона розпочинається не з приспіву, а першого куплету. Можна було б пояснити це намаганням продюсерів скоротити звучання твору, адже враховуючи тривалість звучання пісні та не фінальний, а проміжний етап телепроекту, де йде попередній відбір учасників, це було зроблено свідомо. Але, як зазначає Олександр

Остапа в інтерв'ю, це сталося під час зйомок, коли у другому дублі відеозапису (перший, на його думку, був вдалий), який і пішов в ефір, звукорежисери наплутали з фонограмою і початковий приспів пропав [142].

Відповідно до формату шоу Олександр Остапа співав не «вживу», а під фонограму. Як він зазначає в інтерв'ю, запис пісні тривав дуже швидко – усього 7 хвилин [142]. Це, звісно, не могло не позначитися на якості й запису, і виконання. Якщо сконцентруватися на вокальній складовій, то пісня виконувалась співаком максимально наближено до оригінального виконання, мелодична лінія не змінилась. Можемо зазначити, що Олександр Остапа у своєму виконанні намагався якнайточніше копіювати соліста гурту СКАЙ Олега Собчука, тобто не уникнув тієї небезпеки, яка очікує вокалістів, що обирають для інтерпретації твори рок-музикантів. У першому куплеті Олександр Остапа використовує мелодекламацію та прийом маркато, артикуляційно акцентуючи та підкреслюючи певні склади в пісні. Він також звертається до вокального прийому, що має назву тванг, який надає носового призвуку. Вокальні дані співака, судячи з фонограми, є цілком пристойними, але він нічого не вніс оригінального в інтерпретацію пісні «Тебе це може вбити», його спів є лише копією, хоча й доволі непоганою, Олега Собчука. Фактично їхній спів відрізняється лише тембрально. Але хіба можна цьому дивуватися, коли запис фонограми йшов усього 7 хвилин?

Не можна обійти питанням сценічний імідж вокаліста та сам номер, оскільки вони є центральними в телешоу «Шанс». Сценічний імідж співака є доволі простим, у повсякденному кежуал-стилі: джинси, кеди, чорна квітчаста сорочка. Однак продюсери запропонували співакові, як він відмічає в інтерв'ю, більш екстравагантний одяг. Наведемо фрагмент з інтерв'ю: «Після запису ми поїхали до Олексія Залевського, підбирати одяг. Модельєр виявився з фантазією, пропонував одягнути мене у бриджі із зеленим хутром, а зверху накинути шубу. Розглядався інший варіант – червона сукня. З приводу останньої я сказав: “Льоша, відпочиваєш!”, а бриджі навіть спробував приміряти!» [142]. Також модельєр пропонував

поекспериментувати і з зачіскою («але раптом з'явився пан Залевський, який запропонував зробити мені казна що на голові – тут вистригти, там залишити... [142]), але співак також не погодився [142]. Ми можемо лише собі уявити, яким би був виконавський образ співака, якщо б він погодився на пропозиції модельєра щодо одягу й зачіски.

Пісня підтримана яскравою постановкою та насиченим сценічним дійством, створений балетом «Quest». Однак з продюсерок проекту, співачка Наталія Могилевська відзначила цей номер як один з найяскравіших в історії шоу [142]. Балет з чотирьох осіб у чорному вбранні спочатку рухається за спиною соліста, потім починають його оточувати і кружитися навколо, надалі починають кидаються речами, згодом за спиною співака починають синхронно рухатися, а потім спускатися у зал зі сцени. Повертаючись, вони починають строїти чорну стіну, малюючи на ній серце. Наприкінці пісні ця стіна руйнується. Таким чином, хореографічна постановка в символічній формі передає зміст пісні. Не з усіма її моментами можна погодитися, зокрема з недолугими кружляннями на початку пісні, які йдуть врозріз з музикою пісні, але в цілому вона є достатньо переконливою.

У підсумку відзначимо, що виконавський образ, створений Олександром Остапою вийшов дещо протирічливим – як з музичної, так і видовищної точки зору. Ми бачимо недоробки і з боку співака, і продюсерів. У цьому контексті варто відмітити й той момент, що, за свідчення співака, запис і зйомки проходили максимально швидко, що не дало можливості детально проробити музичний номер. Недостатня переконливість виконавського образу Олександра Остапи у пісні «Тебе це може вбити» стала причиною його непроходження у наступний етап телепроекту «Шанс».

У 2012 році у 5 прямому ефірі третього сезону музичного телешоу талантів «Х-фактор» пісню «Тебе це може вбити» виконав *Олексій Смирнов* [143]. Це виконання є значно більш успішним, ніж у Олександра Остапи, хоча співак не уникнув деяких пасток, які чекають на виконавця рок-композицій.

Аранжування і загальна драматургія пісні «Тебе це може вбити» в цілому мало чим відрізняються від оригінальної версії гурту СКАЙ: початок і більша частина пісні в інструментальній частині фактично є ідентичними з оригіналом, відрізняються лише остання частина та завершення твору: наприкінці між другим куплетом і приспівом додано розширений роковий брідж та скорочено заключення. Але ці зміни є доволі незначними, і в цілому можна говорити, що в музичній частині співак або його музичні продюсери пішли шляхом найменшого спротиву і орієнтувалися на оригінал, в цілому мало його видозмінюючи в загальному плані.

Аналогічно було вирішено і вокальну партію Олексія Смирнова. Співак також, особливо на початку, виступав свого роду alter ego Олега Собчука. Мелодична лінія пісні до кульмінації практично є тотожною оригіналу, однак у другому куплеті Олексій Смирнов врешті «відривається» від першоджерела і видозмінює мелодію, емпатично посилюючи окремі слова. Перший куплет співак виконує у мовленнєвій позиції з елементами декламації. Його виконання відзначено чіткою дикцією, хоча й має певні інтонаційні неточності. У приспіві після першого куплету, коли розпочинається динамічний розвиток, вокал стає більш насиченим. У другому приспіві, в кульмінаційному фрагменті Олексій Смирнов починає співати в більш агресивній роковій манері, чим відходить від оригіналу гурту СКАЙ, посилюючи драматичний пафос пісенного твору. Зазначимо, що виконавець використовує елементи розщеплення звуку – гроулу (прийом екстремального вокалу). В цілому вокальна партія є художньо переконливою, якщо не враховувати той факт, що вона, все ж таки, за виключенням кінцівки, більш близька до копії, ніж до повноцінної інтерпретації пісенного твору.

Сценічний імідж співака максимально простий: сіра майка, біла сорочка, чорні джинси. Простою є й зачіска: рівне пряме волосся по плечі. Це типовий образ сучасного юнака. Але не можна, знов таки, не відмітити певну вторинність цього образу, порівнюючи його з оригіналом. Олег Собчук у кліпі також одягнений підкреслено просто, хоча й по іншому (у його вбранні

переважає чорний колір, тоді як у Олексія Смирнова – білий). А ось зачіски обох співаків є практично ідентичними. Таким чином ми можемо говорити певну залежність виконавського образу учасника шоу від соліста гурту СКАЙ не лише в музичному, а й іміджевому плані.

Жести та міміка Олексія Смирнова вистроєні відповідно до музичної драматургії вокального твору. На початку вони стримані, згодом стають емоційно насиченими, що разом з постановкою є новим елементом, який додає виконавському образу Олексія Смирнова оригінальності.

Відзначимо, що постановка концертного номеру у музично-телевізійному проєкті «Х-факторі» є яскравою та оригінальною. На сцені ніби відбувається вокально-сценічна міні-вистава. На початку пісні співак знаходиться у кімнаті, де проявляє фотографії. Розглядаючи їх, він поринає у спогади. У кульмінації пісні, розуміючи трагічність ситуації, співак починає все руйнувати, розкидаючи фотографії, які є гірким спогадом про минуле. У сценічному номері використано багато спецефектів: світлові прожектори червоного кольору, які направлені на фото, та білого кольору, що направлені на виконавця, вітродув, який розносив фото по сценічному майданчику. Усі спецефекти зробили виступ Олексія Смирнова ефектним та цікавим глядачеві.

Ця яскрава концертна постановка, безумовно, співвідноситься зі змістом пісенного твору, органічно його доповнюючи. Наголосимо на тому, що драматизм, який з'являється в інтерпретації Олексія Смирнова і якого не було в оригіналі, органічно поєднується саме з таким сценічним рішенням. Номер дійсно сподобався глядачеві, він був також оцінений й судьями, що дозволило співакові пройти у наступний етап.

Підсумовуючи виконавський образ, створений Олексієм Смирновим у пісні «Тебе це може вбити» відзначимо, що в цілому співак в музичній та іміджевій складовій багато в чому залишився залежним від оригіналу, що могло зробити його виконання блідою копією оригіналу. Однак невеликі, проте знакові видозміни наприкінці твору у поєднанні з оригінальною

постановкою дозволили створити можливо в деяких відношеннях не зовсім оригінальний, але яскравий образ, який сподобався слухачам і суддям та дав можливість Олексію Смирнову продовжити змагання, отримавши в результаті 3 місце в третього сезони музичного телешоу талантів «Х-фактор».

У 2018 році пісню «Тебе це може вбити» у 9 випуску восьмого сезону музичного шоу «Голос країни» у батлі виконали **Валентин Біленький** та **Даніїл Фельдман** (переможцем батлу став Валентин Біленький) [144].

Оскільки батл передбачає дуетне виконання, пісня «Тебе це може вбити» отримала дуетне аранжування. Однак зміни стосувалися не лише вокальної партії, було зроблено повністю нове аранжування. Безумовно, нова версія пісні апелює до оригіналу, однак вона набуває більш легкого, естрадного звучання, а «роковість» відходить на другий план. Відмітимо й виступ вокалістів під «живий» супровід, де одним з провідних тембрів стала акустична, а не електрогітара. На нашу думку, це аранжування є вдалим і надало пісні сучасного звучання. Якщо говорити про її драматургію, то в ній випущено перше проведення приспіву – твір розпочинається відразу від першого куплету. Оскільки цей виступ не був заключним, така трансформація є цілком можливою, хоча й змінює музичні акценти. Проте загальна драматургія пісні залишилася незмінною, де динамічний розвиток йде з поступовим наростанням з першого куплету до другого та динамічним спадом наприкінці твору.

Якщо говорити про вокальну сторону пісні, то мелодія зазнала суттєвої трансформації, що було пов'язано з дуетним виконанням пісенного твору. Валентин Біленький та Даніїл Фельдман співають як по черзі, так і разом. Обидва співаки добре володіють вокально-технічними навичками, і поєднання голосів у двоголоссі було цікавим – тембри обох доповнювали один одного. Валентин має цікавий сиплий тембр, у Даниїла – політне звучання голосу. Зазначимо, що обидва виконавці продемонстрували не роковий, а саме естрадний вокал, однак у Валентина Біленького він був більш наближений до рокового, що й зіграло свою роль у його перемозі. У

виконанні дуету були й імпровізаційні моменти наприкінці пісні, які суттєво збагатили музичну палітру твору.

Зазвичай при аналізі виконавського образу необхідно характеризувати образ одного виконавця, однак при дуєтному співі важливо не індивідуальність, а поєднання двох індивідуальностей в єдине ціле. В даному випадку ми можемо сказати, що це поєднання було ідеальним. Злагодження й доповнення були настільки органічними, а їх спів дуже щирим, що це відчули і глядачі, і журі. Члени журі, куди входили Джамала, Тіна Кароль, Сергій Бабкін та Потап, не відразу змогли визначитися, хто є переможцем, настільки цей дует був органічним, а виконання високохудожнім. І хоча переможцем визнали Валентина Біленького, який потрапив у команду Сергія Бабкіна, Даніїла Фельдмана запрошує в свою команду Потап, і з ним співак далі продовжує участь у музичному шоу проєкті «Голос країни».

Якщо музичний компонент пісні «Тебе це може вбити» був цілком відмінним від оригіналу, то сценічний імідж обох вокалістів відштовхувався від образу соліста СКАЙ Олега Собчука, де підкреслювалася сучасність ліричного героя у її буденному прояві. Вбрання Валентина Біленького та Даніїла Фельдмана виглядало більш повсякденним, ніж сценічним: Валентин був одягнений у сорочку кольору хакі, бежевий бомбер, чорні джинси та лофери, Даніїл у білі худі з синім бомбером, джинси та кеди.

Спецефекти у постановці були мінімальними, також була відсутня хореографічна складова. Виконавський образ обох вокалістів розкривався через міміку та жести, які були відкритими та емоційно доповнювали спів, який був центральним у сценічному номері. Таким ми констатуємо, що виконавський образ дуету у складі Валентина Біленького та Даніїла Фельдмана завдяки вдалому поєднанню музичного і сценічного компонентів, вдалому підбору пісні та аранжування вийшов оригінальним та художньо довершеним.

Рок-композиція – найскладніший тип пісенного твору для створення виконавського образу естрадного вокаліста, оскільки в рок-музиці музичний

твір вбирає усі якості свого автора і одночасно соліста, у тому числі й виконавський образ. Співак може стати заручником оригінального звучання та більш чи менш точно копіювати оригінал, не створюючи власний індивідуальний виконавський образ. Проте сьогодні усе частіше учасники телевізійних вокальних шоу звертаються саме до рок-композицій, прагнучи показати власне бачення цих творів. На прикладі трьох інтерпретацій рок-балади «Тебе це може вбити» у музичних телепроєктах «Шанс», «Х-фактор» та «Голос країни» ми бачимо як поступово трансформується звучання пісні з копіювання оригіналу через пошуки нових виконавських рішень до суттєвої трансформації пісенної композиції.

Виконавський образ Валентина Біленького та Даніїла Фельдмана був найбільш віддаленим від оригіналу, а тому цікавим та сучасним. Завдяки яскравій постановці концертного номеру Олексія Смирнова музичному телепроєкті «Х-фактор» було подолано певну вторинність щодо музичної та вокальної інтерпретації. Професійна та якісна режисерська робота над піснею «Тебе це може вбити» допомогла створити яскравий виконавський образ співака.

Виконання Олександра Остапи є значно менш професійним, що пояснюється і станом шоу-бізнесу в 2000-ні роки, і технічними проблемами під час запису, вторинністю щодо вокальної інтерпретації, доволі непоганої, однак дещо суперечливою сценічною постановкою номеру, що не дало можливості створити повноцінний та художньо довершений виконавський образ співака.

На завершення відзначимо, що протягом років відбувається зростання як вокального виконавства, так і технічних можливостей для видобування вокальних музичних номерів в музичних телевізійних проєктах «Шанс», «Х-фактор» та «Голос країни». Розглянувши твори української естрадної класики «Минає день», «Чорнобривці» та «Тебе це може вбити» у виконавській інтерпретації естрадних співаків у цих шоу, відзначимо значні

зміни у підході продюсерів при створенні виконавського образу, що відбувалися упродовж років.

По-перше, зростає роль україномовного репертуару, який в Україні завжди є актуальним, і за його рахунок музично-телевізійні проекти зацікавлюють українського глядача. Як правило, безпрограшним варіантом стають ліричні композиції відомих авторів, які найбільш концентровано зосереджено українські культурні коди.

По-друге, ми спостерігаємо зміни у підходах до створення шоу. У проєкті «Шанс», що виник на початку 2000-х років, всі співаки виконували пісні під плюсову фонограму. Більш нові музично-телевізійні проєкти «Голос країни» та «Х-фактор» передбачають «живе» виконання пісень, а також спів у супроводі оркестру. Важливу роль в цих шоу відіграють нові аранжування пісень, в яких акцент робиться на осучасненні вже відомих композицій, що залучає молоду аудиторію до перегляду, чого не було у проєкті «Шанс», де для запису вокаліста часто користувалися готовими мінусовими фонограмами, музичне рішення яких часто вже було неактуальним.

Цей аспект є важливим для створення художньо довершеного виконавського образу співака. «Живе» виконання додає змогу реально оцінити вокальні здібності та професійну підготовку конкурсантів, а також передати свої емоції під час виступу. Спів під плюсову фонограму створює не виконавський образ естрадного артиста, а його симулякр. Виконання пісні під супровід «живого» оркестру дають ще більш широкий простір для інтерпретації.

По-третє, важливу роль в шоу відіграє постановка концертного номеру. В більш ранньому за часом створення проєкті «Шанс» сценічний номер домінував, витискуючи і музичний твір, і співака. Крен у бік видовища, прагнення до епатажності, яким продюсери хотіли привабити глядача, за рахунок знецінення і вокальної складової, й індивідуальності артиста, призводив до недолугих у художньому відношенні виконавських образів співаків. Проєкти «Голос країни» та «Х-фактор» також приділяють велику

увагу видовищності, бо чим яскравіший буде концертний номер, тим більше буде глядачів, однак не за рахунок вокальної складової та індивідуальності естрадного вокаліста. Також виконавський образ формує біографічна історія, яка є обов'язковою в музично-телевізійних проєктах: глядач починає співпереживати артисту, за рахунок чого відбувається емоційне зближення його та публіки.

По-четверте, продюсери стають більш відкритими до трьох основних компонентів виконавського образу, а саме враховують індивідуальні якості вокаліста (природні дані, харизму), професійну підготовку при підборі репертуару, який буде виконуватися у програмах. Завдяки цьому молоді артисти отримують можливість у співпраці з продюсерами створити у пісенних творах, які вони виконують, яскраві, неординарні та художньо переконливі виконавські образи.

3.2. Світові шлягери у виконанні естрадних вокалістів в українських музичних телевізійних проєктах

Пісня «**Пам'яті Карузо**» (оригінальна назва – «*Caruso*») присвячена знаменитому італійському оперному виконавцеві Енріко Карузо. Твір було написано у 1986 році видатним італійським співаком, композитором та актором Лучіо Далла (*Lucio Dalla*). Автор пісні був вражений розповідями про останні дні великого Карузо і відтворив це у своєму творі, який передає почуття людини, яка відчуває свою смерть, яка має невдовзі наступити. І хоча текст пісні наповнений скорботою, він одночасно є просвітленим, оскільки людина перед смертю не втрачає здатності любити.

Особливої популярності пісня «Пам'яті Карузо» здобула після її виконання італійським оперним тенором Лучано Паваротті, виконання якого й досі вважається класичним. Серед інших відомих співаків назовемо Андреа Бочеллі та Джоша Гробана. Те, що пісня потрапила в репертуар двох останніх виконавців, не є випадковістю. Андреа Бочеллі та Джош Гробан є співаками,

що представляють один з напрямів сучасної популярної музики – класичний кросовер (classical crossover). У цьому музичному напрямі сполучаються риси популярної та академічної музики, і ці форми взаємодії можуть бути вельми різними. Наприклад, може виконуватися класична оперна арія практично без змін, але в сучасному аранжуванні. Це може бути стилізація під «класику», написана сучасним автором. Якщо говорити про вокал, то виконавці можуть використовувати і академічний тип вокалу, і естрадний, поєднувати в одному творі різні типи вокалу, як при співі дуєтом академічного та естрадного виконавців, або ж співак може у творі у його різних частинах звертатися до різних типів вокалу. Класичний кросовер відкриває широкі можливості для експериментів.

Перший виконавець пісні «Пам'яті Карузо», блискучий оперний вокаліст Лучано Паваротті також періодично звертався до класичного кросовера. Окрім зазначеного твору, знамените тріо Лучано Паваротті – Пласідо Домінго – Хосе Каррерас є також однією з форм класичного кросовера. Цей напрям дув близький співакові, і сам тому його виконання пісні «Пам'яті Карузо» є еталонним. На сьогоднішній день інтерпретацій твору є дуже багато, і серед них ми знаходимо й ті, які виконуються учасниками вокальних телевізійних шоу.

Перш ніж зупинитися на характеристиці виконавських образів, створених співаками при інтерпретації пісні «Пам'яті Карузо» в українських телевізійних вокальних шоу, коротко охарактеризуємо пісенний твір. Як вже зазначалося, пісня написана в стилі класичного кросовера, а тому має чимало спільних рис з академічною музикою. Вельми цікавою є форма твору, яка складається з трьох куплетів з приспіваними, однак кількість рядків у куплетах є різною: у першому – 8, у другому – 12, у третьому – 16. Вона стала можливою завдяки доволі нетрадиційному музичному рішенню куплету – він не має розгорнутої мелодії, а виконується речитативом з мелодизованим заокругленням кожної фрази. Така форма дає можливість зосередитися на тексті пісні, зануритися в її зміст, стати співучасником переживань ліричного

героя. Такого роду мелодизований речитатив характерний для оперної творчості межі XIX – XX століть, особливо Дж. Пуччіні.

Приспів виконує функцію музичного узагальнення у пісні «Пам'яті Карузо». За своїм мелодичним наповненням він одночасно нагадує й оперні арії, і народні неаполітанські пісні (зазначається, що його мелодія близька неаполітанській пісні «Dicitencello vuje»). Між цими творами є певна мелодична схожість, але загальний настрій у творі «Пам'яті Карузо» є цілком оригінальним. Тип мелодики приспіву поєднує кантиленність та декламаційність, її постійні поривання вгору завершуються низхідним рухом, що символізує фатальність та приреченість людини, яка очікує смерть.

Тривалість пісні є довгою – більш ніж 5 хвилин, однак завдяки експресії навіть людина, що не знає італійської мови, відчуває усі емоційні відтінки виконавця, який прагне передати усі грані почуття людини, що прощається зі світом. За традицією пісня «Пам'яті Карузо» виконується в супроводі оркестру, тим самим підкреслюючи близькість до оперної музики. Якщо говорити про динамічний розвиток, то в ньому відсутня традиційна наскрізна драматургія з поступовим динамічним розвитком. Основний прийом драматургічного розвитку – контраст, який виникає між речитативно-декламаційним куплетом і мелодично яскравим приспівом, що повторюється тричі. Проте наскрізний розвиток у творі таки є, але він полягає не в динамічній площині, а у постійному збільшенні тривалості речитативної частини та зростанні очікування приспіву, який сприймається як катарсис.

Розглянемо три виступи конкурсантів вокальних телевізійних шоу, що обрали для свого виступу пісню «Пам'яті Карузо».

У 2007 році у сьомому сезоні музичного телепроєкту «Шанс» співак **Михайло Мостовий** виконує пісню «Пам'яті Карузо» [174] та набирає переможну кількість голосів від глядачів. Ця пісня стала знаковою в подальшій виконавській діяльності співака.

Михайло Мостовий є академічним співаком (тенор), а тому взяти участь у проєкті він міг або з академічним репертуаром, або з класичним кросовером. Саме тому він обрав цей твір, де міг повною мірою продемонструвати свою вокальну майстерність. Співак має красивий, потужний голос та хорошу вокальну школу. Саме це він повною мірою продемонстрував під час виконання пісні «Пам'яті Карузо», хоча, знав таки, лише у плюсовій фонограмі, оскільки формат шоу передбачає лише такий спів.

Співак відповідно від музики твору демонструє різні види вокалу – речитативно-декламаційний в куплетах та кантиленний у приспівках, а також легко переходить з одного типу до іншого. Його виконання відзначено чіткою дикцією, що важливо, оскільки в цьому творі велике значення має текст. Між куплетами і приспівками витримана контрастна динаміка, що є основою музичної драматургії твору. Однак оскільки співаком було взято не весь текст твору (виконано два куплети з приспівом – перший і третій, з третього вилучено чотири рядка, щоб його тривалість дорівнювала 12, а не 16 рядкам), в даній інтерпретації твір був позбавлений головної своєї «родзинки». Проте, враховуючи, що пісня «Пам'яті Карузо» є достатньо тривалою і не завжди відповідає формату телевізійного шоу, таке скорочення є виправданим. Якщо говорити в цілому про вокальну сторону виконання, то вона не є оригінальною і мало відходить від класичного канону виконання цього твору. Однак в даному випадку це не є недоліком, оскільки класичний кросовер орієнтований на класику, де більш важливо орієнтуватися на усталені зразки, ніж експериментувати.

Аранжування пісні не є оригінальним, оскільки в цьому шоу зазвичай використовуються фонограми, як і в цьому випадку. В цілому художня якість фонограми є достатньою, однак в ній зайвими є штучне, синтетичне звучання. Також фонограма обмежує співака у таких моментах, де треба прискорити або уповільнити темп, що у край важливо у музиці взагалі, але особливо у цьому творі.

У проєкті «Шанс» головним компонентом шоу є постановка номеру. Даний виступ також не став винятком. На цей раз було запропоновано співакові та балету, які були одягнені в чорні класичні костюми та білі сорочки з метеликами, що повністю відповідає змісту пісні, додати трохи пікантності. У другому куплеті балет, а потім і соліст починають знімати сорочку та оголювати свій торс. Зазначимо, що елементи стриптизу аж ніяк не відповідають змісту пісні, де тема кохання розкрита з позицій занурення в глибину людської екзистенції. Тим не менше, глядачам такий підхід сподобався, і вони віддали Михайлу Мостовому переможне перше місце.

Отже, гарні академічні вокальні дані, приваблива зовнішність, вдало підібраний твір, стриманий сценічний імідж, епатажна (з елементами еротики) сценічна постановка зробила виконавський образ співака у пісні «Пам'яті Карузо» якщо не досконалим в художньому відношенні, однак яскравим та оригінальним. І хоча Михайло Мостовий переміг у телевізійному музичному проєкті «Шанс», але він призупинив свою музичну кар'єру на деякий час.

Через 6 років, у 2013 році *Михайло Мостовий* бере участь у четвертому сезоні музичного шоу «Х-фактор», де знову виконує пісню «Пам'яті Карузо» [175], з якою посідає шосте місце.

Якщо у телепроєкті «Шанс» співак виконував пісню під плюсову фонограму, то у музично-телевізійному проєкті «Х-фактор» він вже співає наживо, оскільки це передбачено форматом шоу. Для передачі було зроблено нове аранжування, яке є відмінним від традиційного, однак близьке йому за підходом. Від фонограми, що була в проєкті «Шанс», воно відрізняється використанням акустичних, а не електронних інструментів.

Якщо говорити про драматургію пісні, то вона якраз була подібною до тієї, що була в «Шансі»: твір було скорочено до двох куплетів, де співак обрав, знов таки, перший і третій, але третій куплет було скорочено з 16 не до 12, а до 8 рядків, зрівнявши тривалість першого та другого куплетів. І хоча оригінальну драматургію пісні «Пам'яті Карузо» було порушено, завдяки

однаковій тривалості обох куплетів будова твору отримала пропорційність. Також аранжувальники внесли зміни в тональний план, де другий куплет звучить на тон вище.

У шоу «Х-фактор» Михайло Мостовий вже безпосередньо на сцені мав можливість продемонструвати свою вокальну майстерність. Відзначимо, що виконання у вокальному відношенні стало більш професійним. Співак має виразну артикуляцію та володіє динамічними нюансами крещендо та димінундо. Проте у самому вокалі відбулися певні зміни, які, можливо, може усвідомити лише фахівець, але відчуті кожен слухач. Виконання 2007 року було більш академічним, де співак демонструє усю палітру свого голосу, орієнтуючись на оперний звук. Таким тип звуку цілком коректний для класичного кросоверу, однак далеко не єдиний. У 2013 році формально зберігає класичну основу, однак саме звучання набуває інших фарб. Якщо можна так сказати, його звук вже не є класичним або академічним, він став класичним кросоверним. Цей тип вокалу передбачає не лише використання у динамічно тихих фрагментах мовленнєвої позиції, а й усе звучання більш «приглушеним». Таке звучання є скоріше алюзією на академічний вокал, ніж сам академічний вокал. Однак останній, попри свою алюзійність, все ж таки, естетично близький до академічного, ніж естрадного. Завдяки цьому, а також «живому» виконанню, інтерпретація стала більш наближена до виконавського ідеалу, який має жанр класичного кросовера, а саме стримана, еталонна класичність у поєднанні з імпровізаційністю та відкритістю естрадного співу. У шоу «Х-фактор» виконавський образ Михайла Мостового був значно більш цікавий, передусім у музичному відношенні.

У телевізійних шоу важливу роль відіграє імідж. Зазначимо, що він радикально не змінився. Співак одягнений у класичний чорний костюм з чорною сорочкою, що відповідає змісту пісні і не відволікає глядача від сприйняття вокального твору.

На відміну від проєкту «Шанс», «Х-фактор» не робить акцент на видовищності, а максимально обережно підходить до створення сценічного

номеру. Упродовж усієї пісні співак знаходиться на сцені один, його міміка і жести є стриманими та лаконічними. Доповнює сценічний образ абстрактний блакитний фон з білими хвилями, а димова завіса на підлозі додає йому легкості та повітряності.

На завершення скажемо, що обидва виконання пісні «Пам'яті Карузо» Михайлом Мостовим на різних шоу дозволяються прослідкувати динаміку створення виконавського образу. Зазначимо, що два компоненти – індивідуальні якості та пісенний твір є незмінними, а два інші зазнали трансформацій. Одна з них є зовнішньою, а саме продюсерській підхід, особливо з точки зору концепції видовищності, а друга, що пов'язана з виконавською майстерністю, полягає в пошуку власного звуку, власної тембрації, що важливо саме для естрадного вокаліста. В даному випадку йдеться про відхід від оперного звуку і пошук більш «м'якого», «теплого» звучання, актуального для напряму класичного кросоверу. Тому зазначимо, що у шоу «Х-фактор» виконавський образ Михайла Мостового є більш вдалим, хоча він не був так високо оцінений, як в проєкті «Шанс».

У 2013 році в третьому сезоні музично-телевізійного проєкту «Голос країни» на «сліпих» прослуховуваннях пісню «Пам'яті Карузо» виконала 19-річна *Ганна Ходаровська* [173]. Відзначимо, що цей виступ був вдалий, оскільки її голос був відзначений двома вокальними тренерами – Святославом Вакарчуком та Олександром Пономарьовим. Ганна Ходаровська обирає наставником Олександра Пономарьова.

За правилами шоу, на «сліпих» прослуховуваннях виконавці співають лише частину пісню. Як правило, це перший куплет і один або два приспиви, вокальний фрагмент з бріджу. Безумовно, на такому фрагменті неможливо відтворити цілісну драматургію пісні, однак перед співаком така задача не стоїть. Для вокаліста важливо показати свій голос та володіння ним, оскільки у «сліпих» прослуховуваннях аудіальний компонент є важливим. У шоу цей етап проводиться тільки «вживу», інакше він втрачає сенс.

Цікавим є вибір Ганною Ходаровською цього твору, оскільки жіноче виконання пісні «Пам'яті Карузо» є рідкісним, що пов'язано передусім з тематикою твору. Співачка запропонувала власну інтерпретацію, виконавши пісню естрадним типом вокалу, що в цілому не характерно для цього твору, хоча такі виконання час від часу трапляються.

Аранжування фрагменту пісні ймовірно зроблене саме для цього прослуховування. Воно є максимально простим, де головним тембром виступає рояль, тембр якого доповнюють скрипки. Мінімалізм дає можливість максимально зосередитися на вокальних даних конкурсантки.

Завдяки «живому» виконанню слухачі мали можливість оцінити вокально-технічні навички співачки. Ганна Ходаровська має лірико-драматичне забарвлення голосу, що ідеально підходить для пісні «Пам'яті Карузо». У куплеті відповідно до авторського тексту вона звертається до декламаційного типу співу, у приспіві демонструє об'ємне звучання голосу. Ганна Ходаровська використовує різні вокальні прийоми, такі як субтон та легке вібрато в окремих складах у пісні та наприкінці фраз, застосовує у пісні музичну орнаментику, відтворює різні динамічні відтінки. Як і в будь-якому «живому» виконанні, у співі є певні недоліки, хоча й несуттєві.

Попри те, що це прослуховування було «сліпим», співачка подбала, щоб її зовнішній вигляд був яскравим. Вона вдягнута у сріблясту сукню та туфлі на високих підборах, має біляве волосся з хвилястими локони та виразний макіяж. Яскраві масивні сережки з пір'ями також привертають увагу глядача. Якщо говорити про сценічні засоби виразності, то її міміка й жести є досить органічними та використовуються відповідно до змісту пісенного твору. Однак зовнішній вигляд та сценічну поведінку оцінювали глядачі і лише потім судді, які обрали Ганну Ходаровську як вокалістку, що має широкий діапазон та красивий тембр, спів якої має емоційну наповненість.

На нашу думку, що пісня «Пам'яті Карузо» вдало розкрила тембр та вокально-технічні можливості Ганни Ходаровської. Хоча її інтонація була не зовсім чистою, пісня прозвучала сучасно завдяки вокальних прийомам,

характерним саме для естрадного вокалу. Оскільки, окрім вокалу, співачка добре володіє сценічними засобами виразності, її виконавський образ співачки вийшов виразний та яскравий. Це підтверджує її вихід у фінал третього сезону музично-телевізійного проєкту «Голос Країни», де вона стає переможницею. Наразі Ганни Ходаровська продовжує свою вокальну кар'єру та закінчила естрадне відділення Київської муніципальної музичної академії імені Р. Глієра.

У музично-телевізійних проєктах пісня «Пам'яті Карузо» виконується постійно, тому що вона підкупає глядача своєю мелодійністю та емоційним наповненням. Аналізуючи репертуар музично-телевізійних проєктів кінця ХХ – початку ХХІ століть «Шанс», «Голос Країни» та «Х-фактор», зазначаємо, що пісня «Пам'яті Карузо» неодноразово ставала запорукою вдалого виступу для конкурсантів. Проаналізувавши її виконавські інтерпретації в музично-телевізійних проєктах можна зі впевненістю сказати, що ця пісня є високопрофесійним твором як для академічних співаків, так і для естрадних виконавців. Таким прикладом є виконання пісні Михайлом Мостовим у двох вокальних телепроєктах – «Шанс» та «Х-фактор». Можна зазначити, що виконавський образ Михайла Мостового отримав позитивну оцінку глядацької аудиторії як перший, так і другий раз, хоча, безумовно, у проєкті «Х-фактор» він був значно більш досконалим з художньої точки зору, а перший був відмічений передусім через епатажність номеру. Виконання пісні «Пам'яті Карузо» Ганною Ходаровською у телепроєкті «Голос країни» відзначено оригінальністю не лише через доволі рідкісну «жіночу» інтерпретацію, а й звертання до нетипового для цього твору естрадного типу вокалу, що надало йому оригінального звучання. Попри певні інтонаційні неточності, співачці вдалося повною мірою вдалося створити оригінальний виконавський образ завдяки цікавому тембрально забарвленню, використанню різноманітних вокальних прийомів та акторський майстерності.

Пісенна композиція «**Час соборів**» («*Le temps des cathédrales*») є початковою частиною всесвітньо відомого французько-канадського мюзиклу «Собор Паризької Богоматері» («*Notre Dame de Paris*»), який був написаний за мотивами однойменного роману французького письменника Віктора Гюґо. Автори мюзиклу – композитор Ріккардо Коччанте (Riccardo Cocciante) та поет Люк Пламондон (Luc Plamondon) працювали над твором з 1993 по 1998 рік. У 1998 році у Парижі відбулася прем'єра твору, який отримав шалену популярність і навіть потрапив у Книгу рекордів Гіннеса, оскільки став найуспішнішим у перший рік постановки. Українська прем'єра мюзиклу, відбулася, на жаль, доволі пізно, лише у 2016 році. Цікаво, що солістами у постановці, яка відбулася на сцені Палацу «Україна», стали учасники музично-телевізійного проєкту «Голос країни». У ролі Есмеральди виступила Ольга Жмуріна, Квазімодо – Арсен Мірзоян, диякона Клода Фролло – Антон Копитін, Флер де Ліз – Вікторія Васалатій, Клопена – Віктор Романченко, Гренгуара – Михайло Дімов, Феба де Шатопера – Аркадій Войтюк.

Мюзикл «*Notre Dame de Paris*» складається з 30 пісенних творів, і три з них стали світовими хітами – «*Belle*», «*Dansemon Esmeralda*» та аналізована нами пісня «*Le temps des cathédrales*». Пісня «*Le temps des cathédrales*» відкриває мюзикл, вона анонсує події, про які оповідатиме мюзикл. Час соборів – це минулий час, про який розповідатимуть нашим сучасникам людьми, що жили в далекому минулому. Вони кохали, писали вірші, будували собори, мріяли підійматися до зірок, вірили в майбутнє людства. Однак завершується твір зовсім не оптимістично: «Минули дні соборів, натовп варварів біля воріт міста. Нехай увійдуть ці язичники, ці вандали, кінець цього світу передбачається на двохтисячній рік» («*Il est foutu le temps des cathédrales / La foule des barbares / Est aux portes de la ville / Laissez entrer ces païens, ces vandales / La fin de ce monde / Est prévue pour l'an deux milles*»). І хоча ці слова писалися напередодні нового тисячоліття (нагадаємо, що мюзикл було завершено та поставлено у 1998 році), коли есхатологічна

тематика була надзвичайно популярною, сьогодні ми бачимо, що вони у чомусь виявилися пророчими...

Коротко зупинимося на музичній складовій твору. Ми зазначали, що пісня «Le temps des cathédrales» стала всесвітньо відомим шлягером завдяки і тексту, і музиці твору. Пісня написана у куплетній формі з приспівом. Вона має два куплети, де перший завершується приспівом, а другий – тричі повторений приспівом. Зазвичай в піснях шлягерного типу останній приспів повторюється двічі, часто з модуляцією на півтон або тон вище. Трикратне звучання приспіву пояснюється тим, що останній, третій раз він звучить з новим, повністю протилежний за змістом попередньому, текстом, який ми навели вище. Також незвичайним є не одноразова, а двократна модуляція приспіву (c-moll – d-moll – e-moll), зроблена поспіль. Безумовно, остання модуляція мала на меті привернути увагу до нового тексту приспіву.

Мелодія пісні має речитативно-мелодекламаційні (куплет) та декламаційно-кантиленні (приспів) елементи, що характерно для пісень шлягерного типу. У творі явно відчутні риси французького шансону ХХ століття, який став символом музичної культури країни. Зі шлягерних елементів виділимо використання золотої секвенції, яка є гармонічною основою і заспіву, і приспіву. Можна було б сказати, що автор зловживає секвенційним рухом, який часто ототожнюють з банальністю або кліше, однак пісня має свою «родзинку». Нею є початок приспіву, який завдяки подовженню першої фрази та відхиленню від квадратної метрики «чіпляє» вухо слухача і відразу ж привертає увагу та миттєво запам'ятовується (прийом, що в теорії шлягеру отримав назву хук; його особливості описані в дисертації І. Шнур [168]).

Відзначимо вокальні складнощі, які очікують вокаліста при виконанні твору «Le temps des cathédrales», оскільки зазначена висхідна мелодична фраза охоплює широкий діапазон (майже 2 октави), що є неабиякою вокальною складністю. Діапазон пісні в цілому охоплює дві октави, враховуючи двократну модуляцію. Отже, для вокалістів, що беруть участь у

вокальних шоу, твір є виграшним через свою шлягерність, однак потребує хорошої вокальної школи.

Розглянемо три різні інтерпретації пісні «Le temps des cathédrales», які виконувались різними співаками в музично-телевізійних проєктах «Шанс», «Х-фактор», «Голос країни».

У 2005 році у програмі «Караоке на майдані» перемагає *Павло Табаков*, який відповідно до правил потрапляє до п'ятого сезону музичного телепроєкту «Шанс», де виконує пісню «Le temps des cathédrales» [172]. Завдяки підтримці глядачів він стає фіналістом та в результаті здобуває перемогу. Пізніше співак брав участь в інших телешоу, зокрема у 2010 році Павло Табаков дійшов до півфіналу другого сезону шоу «Україна має талант» та у 2012 році став переможцем другого сезону музично-телевізійного проєкту «Голос Країни».

Згідно з практикою шоу «Шанс», співакові була представлена готова фонограма, яка записана відповідно до класичного звучання пісні «Le temps des cathédrales» у мюзиклі. В аранжуванні йде акцент на звук синтезованих інструментів відповідно до естетичних смаків того часу.

Павло Табаков співає під плюсовий запис відповідно до практики шоу «Шанс», що ми неодноразово відмічали, а тому продемонструвати «живий» вокал співак не мав можливості. Тож судити про вокальну техніку та професійну підготовку слухач має можливість лише з фонограми. Тим не менше, високий професіоналізм естрадного співака та ліричний тембр співака одразу привертає увагу глядача.

У першому куплеті, відповідно до авторського тексту, співак використовує декламаційний тип співу, де його голос звучить легко. У приспіві він розкриває силу та тембрацію свого голосу у всій повноті, демонструючи об'ємне звучання: в кульмінаційній частині твору голос звучить насичено та тембрально забарвлено. Складний з вокальної точки зору мелодичний хід на початку приспіву він проспівує з легкістю та чистою

інтонацією, і не лише в оригінальній тональності, а й після першої та другої модуляції.

Відмітимо непогану французьку вимову українського співака, яка, безумовно, не є ідеальною, як у Брюно Пелет'є (Bruno Pelletier) – канадського співака, виконавця ролі Гренгуара у першій, класичній постановці мюзиклу. Також не можемо не відзначити, що Павло Табаков видозмінив текст пісні, а саме текст приспіву есхатологічного змісту виконав не останнім, а передостаннім, завершив пісню на оптимістичній ноті. Ймовірно, це було зроблено співаком свідомо, оскільки апокаліптичні настрої у середині 2000-х років вже були неактуальними.

Сценічний імідж співака був достатньо простим: з короткою зачіскою, одягнений у сіру сорочку з візерунками, чорні брюки та туфлі. Балет, який супроводжував спів, був одягнений у чорне вбрання.

На відміну від постановок концертних номерів у проекті «Шанс», які були видовищними, але часто входили у протиріччя зі змістом пісні, у даному випадку концертний номер був добре опрацьований та в цілому гармоніював пісенному твору. У першому куплеті співак сидить за інструментом, у другому підіймається і продовжує виконання на сценічному майданчику. Жести та міміка співака відповідають емоційному настрою пісні, доповнюючи його сценічний образ. У номері позаду виконавця ми бачимо хореографічну постановку, де дві пари, яка зв'язана стрічками, поступово їх розв'язують, а символічне звільнення від пут відбувається в кульмінаційний момент пісні.

В цілому ми оцінюємо виконавський образ Павла Табакова, створений у пісні «Le temps des cathédrales» як вдалий, оскільки у ньому гармонічно поєднувалися вдало підібрана пісня, професійний вокал, коректна постановка номера та індивідуальні якості співака (зовнішність, харизма).

У четвертому сезоні вокального шоу «Голос країни», що відбувся у 2014 році, на «сліпих» прослуховуваннях виконав пісню «Le temps des cathédrales» дев'ятнадцятирічний *Дмитро Єременко* із Запоріжжя [171]. На

кастингу цього музично-телевізійного проекту співак згідно правил виконав тільки частину пісні – перший куплет з приспівом та половину другого куплету з одним приспівом. Саме таке скорочення виглядає трохи дивним, але на першому етапі шоу тренери оцінюють, перш за все, голос виконавця, а тому таке скорочення допустиме.

Згідно з правилами, Дмитро Єременко виконував пісню «вживу» у супроводі інструментального ансамблю. Для цього виступу було здійснене оригінальне аранжування.

Пісня «Le temps des cathédrales» в оригінальній тональності написана для тенора. Для Дмитра Єременка, що має баритон, твір було транспоновано (a-moll замість c-moll). Не можна не відмітити красивий, оксамитовий, насичений тембр голосу співака, який відразу привертає увагу слухача. Співак демонструє вокальну техніку та володіння вокальними прийомами, однак при виконанні першого приспіву він не впорався з інтонацією. Проте це, врешті решт, вплинуло на тренерів, два з яких повернулися і надали можливість Дмитру продовжувати змагання.

У вокальному відношенні Дмитро Єременко в цілому притримується класичного канону виконання пісні «Le temps des cathédrales», однак при виконанні другої половини першого куплету дещо видозмінює мелодію, надаючи їй більшої речитативності.

«Сліпі» прослуховування не передбачають концертного номеру, тому виконавець знаходить один сцені, яка традиційно прикрашена емблемою музичного телепроєкту «Голос країни» в червоно-чорних кольорах. Міміка та жести співака стримані та відповідають змістовому наповненню пісні. Щодо іміджу артиста, то Дмитро Єременко притримувався класичного канону: він одягнений в чорний вельветовий піджак з білою сорочкою, чорні джинси та чорні туфлі. Приваблює й приємна зовнішність співака, його культура співу, красива французька вимова.

Голос молодого співака зацікавив двох вокальних тренерів – відомого українського рок-співака Святослава Вакарчука та грузинську естрадну

співачку Тамару Гвердцителі. Святослав Вакарчук зауважив, що Дмитро Єременко має впізнаваний тембр, а подача та манера виконання є цілком професійною. Тамара Гвердцителі відзначила вдалий вибір репертуару, наголосила, що на сьогодні пісня «Le temps des cathedrales» є сучасною класикою. Дмитро обрав Тамару Гвердцителі як свого тренера у подальшому змаганні в шоу.

Виконавський образ Дмитра Єременка в пісні «Le temps des cathédrales» орієнтувався на інтерпретаційний канон, який вже склався на світовій сцені. «Родзинкою» співака став його тембр, адже цю пісню зазвичай виконують тенори, і оксамитове баритонове звучання додало нових фарб до численних інтерпретації твору. Попри неточності у виконанні складного пасажу на початку приспіву, співак продемонстрував володіння голосом та високу культуру співу. Таким чином можемо стверджувати, що виконавський образ вийшов вдалим і був оцінений як слухачами, так і журі.

У 2019 році на кастингу десятого сезону музичного шоу «Х-фактор» тридцятисемирічний актор театру та кіно *Василь Кухарський*, який не є професійним співаком, виконав пісню «Le temps des cathédrales» [170]. На кастингу музично-телевізійного проекту співак, відповідно до формату цього етапу, заспівав лише фрагмент пісні, а саме перший куплет та три кінцевих приспиви.

Для виступу Василя Кухарського було взято оригінальну фонограму пісні, яку було скорочено саме для цього виступу. Виконання було «живим», де артист мав можливість показати себе не лише як актора, а й співака. Спробуємо цей виступ оцінити з вокальної точки зору. Безумовно, відсутність класичної вокальної підготовки була відчутна. Якщо декламаційно-речитативний фрагмент був на висоті, то більш складному для непрофесійного співака приспіві, де широкий діапазон, який збільшується за рахунок двох модуляцій, був відчутний певний брак вокальної техніки. Співак має свій тембр, який відзначений легкою хрипотою. Серед прийомів, які продемонстрував Василь Кухарський – гроул і белтінг, які більш

притаманні рок-музиці, ніж класичній естраді. Ці прийоми цілком органічні для голосу виконавця, і він ними вміло користується. Якщо говорити про французьку вимову, то вона у Василя Кухарського не була традиційно витончена, як ми звикли чути в цій пісні.

Варто зазначити однак, що певні інтонаційні неточності та недостатня вокальна техніка повною мірою компенсувалися неабиякою харизмою та акторськими здібностями Василя Кухарського. У даному випадку ми можемо говорити про феномен акторського співу, де вокальна майстерність виходить на другий план, а на першому місці є акторська гра, де спів є лише його частиною. Враховуючи, що пісня «Le temps des cathédrales» є частиною мюзиклу, такий підхід є цілком коректним, враховуючи сучасну практику ставити мюзикли в музично-драматичних театрах, де головні ролі виконують не професійні співаки, а актори з більш-менш професійною вокальною підготовкою.

Оскільки цей відбірковий етап шоу не передбачає сценічної або хореографічної постановки номеру, звернемо увагу на імідж виконавця та його сценічну майстерність. Акторську підготовку для створення виконавського образу Василь Кухарський використав на всі сто відсотків – його міміка та жести повністю відповідали тому, що він співає. Але образ виконавця був створений передусім завдяки його іміджу. Перед виступом Василь Кухарський розповів, що грає ролі негативних персонажів, а тому його образ був цілком нетрадиційний для пісні «Le temps des cathédrales». Співак був одягнений у кежуал стилі: біла майка, сіра сорочка, грубі черевики, хрестик на шії, сережку у вусі. Брутальний образ, створений Василем Кухарським, на перший погляд, дисонував зі змістом пісні. Однак зазначимо, що цей дисонанс був пов'язаний з певного роду штампами, які за 20 років утворилися під час виконання цього твору. На нашу думку, образ, створений співаком-актором, є ілюстрацією тих рядків пісні, які розповідають про нашестя варварів наприкінці світу. Саме цей образ і співом, і акторською грою, й іміджем яскраво створив Василь Кухарський.

Слухачам виконання Василя Кухарського надзвичайно сподобалося, і глядачі у залі підтримали його бурхливими оплесками. Три члени журі – естрадна співачка Настя Каменських, український співак та актор Андрій Данилко та всесвітньовідомий італійський співак, що працює в жанрі класичного кросовера Алессандро Сафіна підтримали артиста, лише продюсер Ігор Кондратюк відзначив недосконале виконання пісні у вокальному відношенні та проголосував проти.

У підсумку зазначимо, що виконавський образ Василя Кухарського у пісні «Le temps des cathédrales» був несподіваним, неочікуваним, проте переконливим і для слухачів і більшості суддів попри недосконале володіння своїм голосом. Відхід від виконавських шаблонів та акторські здібності дали можливість співакові пройти далі. Але вже у наступному турі Василь Кухарський вибуває зі змагань, оскільки у вокальному шоу головним є вокальна майстерність виконавця.

Отже, як показав аналіз трьох виконавських інтерпретацій, пісня «Le temps des cathédrales» є вдалим зразком конкурсного репертуару для вокальних шоу. Для виконавців музично-телевізійних проєктів «Шанс», «Х-фактор» та «Голос країни» вона відкрила шлях для подальшої участі в музично-телевізійних проєктах. Вона надає можливості як слідувати усталеному виконавському канону, що ми бачили в інтерпретаціях Павла Табакова та Дмитра Єременка, так і його порушувати (виконавська версія Василя Кухарського). В усіх номерах можна знайти недоліки, однак кожен образ – як традиційний, так і новаторський, є по-своєму переконливий, що доведено підтримкою глядачів та суддів проєктів.

Французька пісня «**Я хворію**» (в оригіналі – «Je suis malade») є одним з популярних естрадних пісенних творів у всьому світі. Автором її тексту є французький співак Серж Лама (Serge Lama), музику до пісні написала відома співачка та композиторка Аліс Дона (Alice Dona). Зміст пісні є автобіографічним – пісня передає трагізм нерозділеного кохання, це пісня-сповідь та пісня-відчай. Спочатку твір не був популярним, і успіх прийшов,

коли Серж Лама у 1973 році виконав пісню з відомою співачкою Далідою (Dalida). Друге життя твору в 1995 році надала популярна бельгійська та канадська співачка Лара Фабіан (Lara Fabian). Сьогодні пісня «Je suis malade» є однією з найвідоміших у її репертуарі. Пісня «Je suis malade» нині часто виконується на музичних фестивалях, конкурсах та музично-телевізійних проєктах. Її можна почути у виконанні українських співачок Наталії Валецької, Міли Нітіч та інших.

Пісня «Je suis malade» має три строфи, кожна з якої закінчується приспівом. Перші дві строфи мають однакову довжину (12 рядків), остання удвічі скорочена (6 рядків). Якщо говорити про приспів, то він також змінюється. Перший та другий приспиви мають різний текст, окрім ключової фрази, третій приспів поєднує фрагменти першого та другого. Така організація тексту створює наскрізний розвиток оповіді, хоча зміст тексту не має сюжетної канви, а є спогадами та переживаннями щодо нерозділеного кохання. Мелодична лінія поєднує риси речитативно-декламаційного (куплет) та кантиленного (приспів) типів мелодики, що характерно для французького шансону з його тяжінням до особливого ставлення до слова.. У вокальному відношенні пісня «Je suis malade» є складною та потребує хорошої вокальної підготовки.

Відзначимо ще один момент. Традиційно пісню «Je suis malade» виконують жінки, тому часто її не зовсім вірно перекладають «Я хвора». Але не варто забувати, що її текст написав чоловік, який тривалий час страждав від того, що не може бути разом з коханою жінкою, і свої переживання передав в словах пісні. Цікаво, що Серж Лама вірив у свій твір, відчував, що пісня буде популярною, однак в його виконанні вона довгий час не мала успіху. Уперше публіка звернула увагу на «Je suis malade» після виконання в дуеті з Далідою, а пізніше – у сольному виконанні Даліди. Тому цей твір сьогодні виконується майже виключно жінками, хоча сам Серж Лама з успіхом до кінця свого життя виконував пісню «Je suis malade».

На світовій сцені у пісні «Je suis malade» є два виконавських канони – Даліди (1970-ті роки) та Лари Фабіан (1990-ті роки). Обидві інтерпретації продовжують традиції французького шансону, але на різних етапах його розвитку. Якщо говорити про спільні моменти, то обидві співачки час від часу відхиляються від музичного тексту, посилюючи декламаційний елемент і тим самим акцентуючи найбільш важливі, на їх думку. Однак в їх виконанні є й суттєві відмінності. Окрім різниці в аранжуванні, що є неминучим в естрадній музиці (Даліда виконує твір у супроводі акустичних інструментів, в аранжуванні Лари Фабіан вагому роль відіграють електронні інструменти), суттєво відмінним є й вирішення кульмінації, яка припадає на початок третього приспіву. Якщо в інтерпретації Даліди, яка слідує авторському тексту, кульмінаційний момент відзначений найвищим динамічним підйомом, то Лара Фабіан навпаки у кульмінації співає *a capella*, в такий спосіб підкреслюючи самотність своєї ліричної героїні. Зазначимо, що сьогодні естрадні вокалісти орієнтуються саме на канон, створений Ларою Фабіан, який є більш сучасним і відповідає актуальним музичним смакам публіки.

У 2005 році переможниця п'ятого сезону музичного телепроєкту «Шанс» на гала-концерті *Наталія Валевська* виконувала пісню «Je suis malade» [180]. І хоча цей виступ не є в рамках змагання, він є цілком показовим як для цього телешоу, так і інтерпретацій співачки цього твору. Зазначимо, що пісня «Je suis malade» увійшла до часто виконуваного репертуару співачки і звучить на її концертних виступах.

Відповідно до традицій проєкту «Шанс», усі виконавці співають під плюсову фонограму. Для виконання твору Наталією Валевською було взято аранжування, з яким виконує цю пісню Лара Фабіан.

Наталія Валевська у своїй інтерпретації слідує виконавському канону Лари Фабіан. Співачка володіє вокально-технічними прийомами, зокрема вібрато та глісандо. У декламаційно-речитативних куплетах вона завдяки чіткій артикуляції доносить текст пісні, що надзвичайно важливо для

французького шансону і пісні «Je suis malade» зокрема. Якщо говорити про вимову, то вона не є досконалою, але цей недолік перекреслюється красивим та сильним вокалом й емоційністю виконання. Не можна не сказати про особливості тембрації співачки, а саме легку хрипоту в голосі, яка є цілком коректною в цьому творі. Усі вокальні складності співачкою було подолано – як інтонаційні, так і музично-драматургічні.

Відзначимо яскравий сценічний імідж співачки: виразний макіяж та зачіска, вечірня концертна червона сукня, масивні яскраві сережки підкреслюють природну красу Наталії Валевської. На відміну від традиційних постановок сценічних номерів з балетами, які зазвичай своєю недолугістю псують ліричні композиції, що виконуються вокалістами на проєкті «Шанс», постановка гала-концерту позбавлена зайвих деталей і вся увага прикута до пісні, яку інтерпретує Наталія Валевська. Міміка і жести органічно доповнюють яскравий виконавський образ співачки.

Таким чином, виступ Наталії Валевської є високопрофесійним та художньо переконливим. Володіння вокальною та акторською майстерністю, привабливий зовнішній вигляд, гарний сценічний імідж, харизма надали можливість співачці створити яскравий виконавський образ. Це підтверджує висока оцінка глядацької аудиторії та перемога в музично-телевізійному проєкті «Шанс», а також подальший успішний творчий шлях співачки.

У 2011 році у першому сезоні шоу-проєкту «Голос країни» бере участь молода співачка *Катерина Грачова* [179]. Подолавши відбірковий тур і сліпі прослуховування, співачка потрапляє в команду Олександра Пономарьова. Катерина Грачова з гідністю пройшла до півфіналу, де виступила з піснею «Je suis malade». На нашу думку, пісня «Je suis malade» в музично-телевізійному проєкті «Голос країни» була однією з найкращих саме в її виконанні.

У півфіналі шоу Катерина Грачова виконує скорочену версію пісні, а саме перший та третій куплети з приспівом, що допускається, враховуючи те, що цей виступ не був у фіналі конкурсу. Аранжування є подібним до того,

з яким виконує пісню Лара Фабіан, але відповідним чином скорочене (повністю випущений другий куплет з приспівом) та в іншій тональності (с-moll). Таким чином, Катерина Грачова апелює до виконавського образу Лари Фабіан, з яким у сучасного слухача асоціюється ця пісня. Відмітимо хорошу французьку вимову української співачки, яка є важливою для створення переконливого виконавського образу.

Катерина Грачова має високий і дзвінкий голос та впізнавану манеру виконання, що важливо для естрадного вокаліста. Пісня у шоу «Голос країни» була виконана «вживу», що є однією з умов конкурсу. Відмітимо володіння співачкою усім спектром вокальних прийомів естрадного співу, та вибудову загальної драматургії пісні. На початку першого куплету Катерина Грачова вміло поєднує речитативно-декламаційний та кантиленний спів, а також передає весь спектр динамічних відтінків. Співачка коректно використовує вокальний прийом носовий або нозальний тванг, у першій частині приспіву усі квартаві мелодичні стрибки мають фальцетне звучання, а потім вокалістка переходить на мікстове звучання. З другого куплету, коли починається динамічний розвиток, голос набуває більш насиченого звучання. В кульмінаційній зоні, а саме на початку другого приспіву, де Катерина Грачова співає *a capella*, її вокал стає надривним, він доповнюється декламацією, підсиленою плачем-сміхом для передачі найсильнішого емоційного переживання.

Якщо емоційна складова образу була передана вдало, то вокальна не була бездоганною. У співачки подекуди були серйозні інтонаційні неточності, особливо відчутні в кульмінаційній зоні, та зриви голосу наприкінці фраз. Вочевидь свою роль зіграла вокальна складність твору та відсутність у Катерини Грачової сценічного досвіду.

Сценічний імідж співачки апелює до образу, створеному Ларою Фабіан. Катерина Грачова в довгу чорну сукню, зачіска з локонами є подібною до зачіски Лари Фабіан, хоча остання має світлий колір волосся, на відміну від української співачки. Міміка та жести Катерини Грачової,

спочатку стримані, потім більш відкриті, відповідають змісту пісні та її драматургічному розгортанню, доповнюючи виконавський образ співачки.

Постановка концертного номеру є дуже органічною. Майже весь номер співачка знаходиться на сцені одна, а початок пісні був вельми знаковим щодо передачі її змісту: на сцені разом зі співачкою знаходиться хлопець, який поступово відходить від неї та залишає її одну. Цей момент є знаковим, адже передає розлуку коханих, яким не судилося бути разом. Не менш символічним є світлове рішення: на сцені цілковита темрява, і тільки один промінь направлений на співачку, тим самим підкреслюючи цілковиту самотність ліричної героїні пісні.

Глядачі підтримали виконавицю оплесками, оскільки пісня була виконана дуже емоційно. Члени журі, серед яких були Народні артисти України Руслана Лижичко та Олександр Пономарьов відзначили глибину виконання твору. Однак можливість виходу у фінал вирішує голосування глядачів, які віддали перевагу іншим співакам, а, отже, Катерина Грачова до фіналу не потрапила.

Таким чином, попри інтонаційні неточності у виконанні, вокальні зриви, вдало підібраний твір, володіння акторськими здібностями, стриманий сценічний імідж та оформлення концертного номеру надало змогу створити цікавий, художньо переконливий виконавський образ Катерині Грачовій у пісні «Je suis malade».

У 2012 році у фіналі третього сезону вокального шоу «Х-фактор» пісню «Je suis malade» виконує фіналістка *Аїда Ніколайчук* [178]. Нагадаємо, що усі її виступи у прямому ефірі протягом шоу були вдалими: співачку завжди підтримували глядачі, і вона жодного разу не потрапила у номінацію до вибування. У грудні 2012 року вона стає фіналісткою та суперфіналісткою, а переможницею третього сезону шоу «Х-фактор» Аїду Ніколайчук оголошують вже на початку 2013 року.

У фіналі шоу «Х-фактор» Аїда Ніколайчук, як і півфіналістка «Голосу країни» Катерина Грачова, виконує скорочену версію пісні – перший і третій

куплети з приспівом. Проте, на нашу думку, для фіналу варто було б узяти всю пісню, а не лише її частину. Як і у виступі Катерини Грачової, було використане аранжування, в супроводі якого виконує пісню Лара Фабіан, але скорочене до двох куплетів. Виконання пісні було «живим», відповідно до формату шоу. Відзначимо, що французька вимова Аїди Ніколайчук не уповні є коректною, оскільки співачка акцент ставить на вокальній, а не вербальній складовій, що не зовсім відповідає традиціям французької вокальної музики, де слово завжди знаходиться на першому місці.

У вокальному відношенні виконання Аїди Ніколайчук є цілком вдалим. Співачка має красивий тембр голосу та хорошу вокальну підготовку. Згідно виконавського канону пісні, початок куплетів вона виконує речитативно-декламаційно, використовуючи придихову атаку звуку. У першому приспіві нею використано мікстове звучання, другий приспів після акапельного звучання є більш потужним з динамічної точки зору, де звучання голосу є більш насиченим. Мелодичний хід, що завершує твір, є найбільш пронизливим у творі. Співачка в цілому слідує музичній драматургії твору, який був закладений в ньому авторами і став вже традиційним на естраді. В цілому вокальна складова інтерпретації Аїди Ніколайчук, на який співачка ставила головний акцент, була переконливою, хоча у співі можна відмітити й певні вокальні неточності, яких практично нікому не вдається уникнути у «живому» виконанні, навіть вокалістам з великим сценічним стажем.

У музично-телевізійному проєкті «Х-фактор» завжди багато уваги приділено постановці концертного номеру. Під час виконання пісні «Je suis malade» Аїдою Ніколайчук було задіяно багато спецефектів. На початку пісні на екранній проєкції позаду співачки зображено перевернуте дерево, з якого опадає листя. Згодом, в кульмінаційному моменті, дерево починає палати вогнем, як і сцена навколо співачки. Зазначимо, що видовищна складова органічно доповнює зміст пісні, доповнюючи його новими деталями (опале листя як символ смерті, вогонь – символ завершення життя та одночасно

символ очищення), а також створюючи цілісний виконавський образ співачки під час виконання пісні «Je suis malade».

Романтична символіка сценічно-екранного номеру гармоніює з образом співачки, який також є романтичним. І якщо біле, хвилясте волосся апелює до образу Лари Фабіан, то блакитний колір сукні, який має відповідне доповнення в кольоровій гамі фону, вносить нові фарби в художнє рішення сценічного образу, а саме додає свого роду магнетизм, який притягує глядача. Зазначимо, що останній пов'язаний з харизмою самої співачки. Також відзначимо й акторську майстерність Аїди Ніколайчук, яка за допомогою жестів та міміки змогла передати усю глибину пісні «Je suis malade». Не останнє місце у створенні виконавського образу і підбору пісні зіграла надзвичайно приваблива зовнішність співачки. Виступ Аїди Ніколайчук був відмічений і глядачами, і суддями, що, врешті решт, принесло співачці заслужену перемогу.

Отже, що хороша вокальна та акторська майстерність, приваблива зовнішність, якісна постановка концертного номеру зробила виконавський образ Аїди Ніколайчук у пісні «Je suis malade» особливо виразним та проникливим, а тому художньо переконливим.

Вдало підібраний репертуар надає змогу співаку продовжити своє перебування в тому чи іншому музично-телевізійному шоу, у тому числі українських телевізійних проєктах «Шанс», «Х-фактор» та «Голос країни». Виконання пісні «Je suis malade» завжди отримувало позитивну оцінку глядачів шоу. Ця композиція, як правило, використовується режисерами проєкту на фінальних етапах шоу, оскільки надає широкі можливості співакам для розкриття виконавського образу. Цьому підтвердженням є вихід в півфінал проєкту «Голос Країни» Катерини Грачової та перемоги Наталії Валевської у проєкті «Шанс» та Аїди Ніколайчук в музичному шоу «Х-фактор». Завдяки високопрофесійному володінню вокальною та акторською майстерністю, виразному сценічному іміджу співачці Наталії Валевській в телевізійному проєкті «Шанс» вдалося повною мірою створити цікавий

виконавський образ. Попри певні інтонаційні хиби, співачка Катерина Грачова у пісні «Je suis malade» в музично-телевізійному проєкті «Голос країни» створила яскравий виконавський образ завдяки чуттєвому виконанню, сценічній майстерності, вдалому концертному номеру та іміджу співачки. Органічне поєднання вокальної та сценічної майстерності Аїди Ніколайчук, її зовнішніх даних та харизми, з грамотним сценічним номером у пісні «Je suis malade», глядачам телешоу «Х-фактор» було запропоновано яскравий та художньо переконливий сценічний образ співачки, який став запорукою її перемоги.

Таким чином, світові шлягери «Пам'яті Карузо», «Le temps des cathedrales», «Je suis malade» інспірували створення яскравих виконавських образів українськими естрадними співаками, що брали участь в українських музичних телевізійних проєктах «Шанс», «Х-фактор» та «Голос країни». Зазначимо, що зарубіжні пісні мають додаткову складність при інтерпретації, серед найбільш проблемних моментів – вимова, яка не завжди повною мірою вдається українським вокалістам, прагнення максимально наблизитися при інтерпретації до оригінального взірця, що заважає у пошуках власного художнього рішення. Тим не менше, привабливості шоу додає саме виконання світових шлягерів. Молоді українські співаки таким чином прагнуть увійти у світовий простір, де впізнаваність твору автоматично надає можливість їм бути поміченими продюсерами, і не лише українськими. Також виконання світових хітів популяризує й саме шоу, яке можуть дивитися глядачі не лише з України, а з усього світу.

Продюсери шоу зі світових шлягерів підбирають найбільш ефектні і одночасно складні у вокальному відношенні твори. Це дозволяє й відібрати найкращих співаків, які здатні подолати вокальні труднощі, а також додають ефектності самому шоу, де важливим елементом є демонстрація надзвичайних особливостей та технічної майстерності молодих вокалістів.

Звертання до тих самих пісень у різні роки в різних шоу свідчить про потенціал цих творів для розкриття виконавських образів естрадних вокалістів, а також демонструє динаміку оновлення підходів до їх виконання відповідно до сучасних смаків та потреб глядачів. Звертання до шедеврів естрадної класики та їх нове прочитання є запорукою популярності музичного телешоу і постійно уваги з боку публіки.

Основні ідеї розділу висвітлені в наукових працях автора:

1. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Дискурс виконавської складової в контексті музично-телевізійних проєктів кінця ХХ – початку ХХІ століття (на прикладі пісні «Чорнобривці»). *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 37. С. 166–170.

2. Loktionova-Oitsius O. Popular musical television projects of Ukraine at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. *EUREKA: Social and Humanities*. 2020. Issue 5. Pp. 3–8.

3. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Проблеми інтерпретації музичного твору в контексті створення сценічного образу естрадного співака. *World Science*. 2017. № 5 (21). Vol. 3: Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference «Scientific Issues of the Modernity» (April 27, 2017, Dubai, UAE). P. 48–50.

4. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Світовий шлягер як об'єкт інтерпретації естрадного вокаліста в українських музично-телевізійних проєктах. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Т. 2. С. 44–49.

Висновки до розділу 3

У музичних телевізійних проєктах, до яких належать вокальні шоу, структурована на основі виокремлення чотирьох компонентів модель виконавського образу естрадного співака (індивідуальні якості – професійна мистецька підготовка – вокальний твір – продюсерське рішення) формується на основі двох останніх компонентів: вокального твору (третій компонент) та продюсерського рішення (четвертий компонент). Індивідуальні якості, до яких належать зовнішність, темперамент, харизма, вокальні та артистичні дані, адаптивність, комунікабельність тощо, та професійна вокальна, сценічна і хореографічна підготовка стають об'єктом роботи для продюсерів у формуванні виконавського образу в тому чи іншому пісенному творі. Безумовно, вокаліст як творча індивідуальність може впливати і на вибір пісні, і на інші компоненти виконавського образу (імідж, сценічний номер), однак талант-шоу передбачає передусім роботу продюсера для створення переконливого виконавського образу заради видовищного шоу та для підвищення його рейтингу на телебаченні. Проте в сучасних талант-шоу продюсери усе частіше враховують індивідуальні якості співака та їхню професійну підготовку при підборі репертуару, який буде виконуватися у програмах. Молоді артисти співпрацюють з продюсерами при підготовці вокальних творів, що дозволяє створити яскраві та художньо переконливі виконавські образи.

Для аналізу виконавських образів естрадних вокалістів у було обрано три українські шлягери різних років написання – «Чорнобривці» (1957), «Минає день, минає ніч» (1984), «Тебе це може вбити» (2005), а також три зарубіжні хіти – «Пам'яті Карузо» («Caruso», 1986), «Le temps des cathédrales» (1998), «Je suis malade» (1973), які в різні роки були виконані учасниками найбільш рейтингових українських вокальних талант-шоу – «Шанс», «Голос країни» та «Х-фактор». Порівняння виконавських образів, створених молодими українськими естрадними співаками, дозволило виділити основні

моменти, важливі для створення художньо переконливих інтерпретаційних рішень.

Проведений аналіз дає підстави констатувати, що у вокальних талант-шоу «Шанс», «Голос країни» та «Х-фактор» у період з 2003 по 2019 рік виконавський образ суттєво змінився (змістився) у бік зростання як вокальної майстерності вокалістів, так і технічних можливостей щодо побудови вокальних музичних номерів у музичних телевізійних проєктах. Зазнали трансформації й принципи шоу: якщо у проєкті «Шанс», який з'явився на початку 2000-х років, вокаліст виконував пісню під плюсову фонограму, а акцент ставився на видовищі (шоу), то у проєктах 2010-х років «Голос країни» та «Х-фактор» на першому плані є вокальна майстерність співака, а сценічний та хореографічний компоненти лише допомагають створити виконавський образ артиста в тому чи іншому пісенному творі. «Живе» виконання дозволяє журі та глядачам оцінити вокальні здібності та професійну підготовку конкурсантів, а також передати свої емоції під час виступу, тоді як спів під плюсову фонограму більшою мірою створює не виконавський образ естрадного артиста, а його симулякр. Часто певні вокальні недоліки учасників шоу не стають на заваді щодо отримання підтримки в журі та публіки, і в результаті отримують перемогу завдяки виразному виконавському образу.

Аналіз репертуару українських вокальних телевізійних проєктів «Шанс», «Голос країни» та «Х-фактор» показав особливу роль українських та зарубіжних естрадних шлягерів, для створення виконавського образу вокаліста. Репертуарні для вокальних шоу пісенні твори переважно ліричного спрямування є непростими у вокальному відношенні, а тому потребують фахової підготовки. Шлягери в телевізійних мистецьких проєктах є багатофункційними: їхнє виконання завжди викликає відгук у публіки, вокальні труднощі та їхнє подолання стає елементом змагання, вносить інтригу в шоу, молодий вокаліст при інтерпретації відомих пісень має широку можливість для виконавських орієнтирів у пошуках власного артистичного

рішення. Проте інтерпретація шлягерів має і свої особливості: конкурсант, а часто і його продюсери не виходять за рамки шаблонів, які накопичилися упродовж тривалого за часом виконання того чи іншого пісенного твору. Так, виконавський образ Лари Фабіан, створений співачкою у пісні «Je suis malade» (1994), вплинув на індивідуальні художні рішення Катерини Грачової (2011) та Аїди Ніколайчук (2012), хоча кожна з виконавиць внесла індивідуальні риси в інтерпретацію цього твору.

Несподівані й оригінальні рішення, нетрадиційні виконавські образи є не такими частими у вокальних шоу; відзначимо брутальний образ Василя Кухарського у пісні «Le temps des cathédrales» (2019), яка зазвичай виконується «солодкоголосими» співаками, оскільки спрямований на масового глядача їхній формат передбачає орієнтацію на певні виконавські стандарти. Цікавими й оригінальними є виконавські образи вокалістів, що змагаються у батлі (дует Валентина Біленького та Даніїла Фельдмана у пісні «Тебе це може вбити», 2018).

Для телевізійних вокальних шоу важливим є видовищний компонент, який є важливим для естрадного вокаліста у створенні виконавського образу в пісенному творі. Найбільш невдалими є сценічні рішення у проєкті «Шанс», що пов'язано з неправильним підходом у самому проєкті, а саме рішенням, що будь-який музичний номер має супроводжуватися сценічною або хореографічною постановкою, тоді як ліричні пісні часто взагалі не потребують сценічного компоненту. У телевізійних проєктах «Голос країни» та «Х-фактор» було знайдено гармонію між вокальною та візуальною складовою у створенні виконавського образу.

Аналіз інтерпретацій Віталієм Козловським, Кирилом Каплуновським, Олександром Клименком пісні «Чорнобриці», Михайлом Гардаманом, Валентиною Лонською та Оленою Луценко пісні «Минає день, минає ніч», Олександром Остапом, Олексієм Смирновим, дуєтом Валентина Біленького і Даніїла Фельдмана пісні «Тебе це може вбити», Михайлом Мостовим та Ганною Ходаровською пісні «Пам'яті Карузо», Павлом Табаковим, Дмитром

Єременком, Василем Кухарським пісні «Le temps des cathédrales», Наталією Валевською, Катериною Грачовою, Аїдою Ніколайчук пісні «Je suis malade» показав, що більшість вокалістів створили художньо переконливі виконавські образи, які привернули увагу глядачів, а декому з артистів допомогли отримати перемогу в шоу.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань, результати дослідження роботи дозволяють зробити такі висновки.

1. Перформативність мистецтва постмодерної доби актуалізувало питання оновлення змісту художнього образу в музичному мистецтві. Якщо в середині ХХ століття в музикознавстві активно розроблялася проблематика музичного образу з музично-автономним та композитороцентричним підходом, то сьогодні художній образ в музиці розглядається невід'ємно від його виконавського втілення, що передбачає зокрема залучення елементів з інших видів мистецтв, передусім сценічних. У зв'язку з цим постає нагальне питання розробки дефініції «виконавський образ», який би максимально враховував особливості функціонування музичного мистецтва у постмодерну добу. Розробка поняття виконавського образу у музичному мистецтві передбачає залучення напрацювань з теорії та історії музичного виконавства, інтерпретології, виконавського музикознавства, а також напрацювань з театрознавства, враховуючи перформативність сучасної музичної виконавської практики. У випадку, коли розглядаються виконавські образи, створені естрадними співаками, необхідно також залучати методологію, розроблену сучасним естрадознавством, що дозволяє виокремити специфіку виконавського образу, створеного саме естрадним вокалістом. На відміну від академічного виконавства, виконавський образ естрадного співака передбачає обов'язкове поєднання аудіального (вокальна та інструментальна складові) та візуального (постановка номера, сценічний рух, імідж) компонентів, які знаходяться в нерозривній єдності. Візуально-сценічний компонент виконавського образу естрадного співака є нетотожним театральному, оскільки актор або актор-співак втілює художній образ персонажа, тоді як естрадний вокаліст реалізує у виконавському образі самого себе як унікальну та неповторну індивідуальність. Персонологічний вимір виконавського образу естрадного співака є його специфічною ознакою і відрізняє його від

виконавських форм, які склалися в академічному музичному та театральному мистецтві.

2. Загальна теорія виконавського образу, яка б дозволила охопити усі можливі форми та види мистецтв, передбачає розширення об'єкта та предмету дослідження. Виконавський образ, як і художній, є об'єктом. Водночас природа об'єктності виконавського образу інша. Її можна позиціонувати як узагальнену визначеність творчо-виконавського амплуа митця (естрадного співака). Він формується властивими й характерними для нього принципами виконання музичних творів, що водночас передбачає низку різних за змістом моментів. Відповідно, виконавський образ трактується як: 1) поняття, що узагальнено визначає властиві й характерні для певного митця принципи виконання художніх творів; 2) цілісний естетичний об'єкт, в якому в контексті властивих і характерних для виконавця світоглядних, психологічних та художньо-естетичних ідеалів відображається й досягається дійсність у мистецтві; 3) своєрідна форма художнього відображення та досягнення дійсності в мистецтві, де виконавець є об'єктом і суб'єктом відтворення суті художнього твору в контексті властивих для нього світоглядних, психологічних, художньо-естетичних ідеалів; 4) своєрідний принцип відображення та досягнення дійсності в мистецтві, в якій виконавець є провідником, об'єктом і суб'єктом відтворення суті художнього твору.

У дисертації запропоновано чотирикомпонентну структуру, яка виражає специфіку й принципи створення виконавського образу в телевізійних талант-шоу. Першим компонентом чотирикомпонентної структури виконавського образу естрадного співака є його *індивідуальні якості* – фізичний стан, зовнішність, темперамент, інтелектуальні здібності, духовність та ціннісні орієнтири, працездатність, психологічна витримка, вокальні та акторські дані, харизма тощо.

Професійна мистецька підготовка як другий компонент чотирикомпонентної структури виконавського естрадного співака передбачає вокальну майстерність високого рівня, передусім володіння усім спектром

прийомів сучасного естрадного вокального виконавства та розвинене метроритмічне почуття. Професіоналізм естрадного вокаліста передбачає також театральну та хореографічну підготовку належного рівня.

Другий компонент структури (виконавського естрадного співака) – *професійна мистецька підготовка* – передбачає вокальну майстерність високого рівня, передусім володіння цілим спектром прийомів сучасного естрадного вокального виконавства та розвинене метроритмічне почуття. Професіоналізм естрадного вокаліста передбачає також театральну й хореографічну підготовку належного рівня.

Інтерпретований вокалістом *пісенний твір* є третім компонентом, що формує виконавський образ естрадного співака. Якщо індивідуальні якості та професійна підготовка вокаліста є підґрунтям його творчості у цілому і відкривають можливості для створення численних виконавських образів у різних музичних композиціях, то саме пісенний твір є художньою одиницею, на основі якої ми виокремлюємо виконавський образ, говорячи про виконавський образ, створений співаком у тому чи іншому пісенному творі. У найкращих музичних інтерпретаціях об'єктність художнього образу, створеного автором пісні та її виконавцем, зрівнюється; водночас іноді виконавська складова перевищується, що підкреслює особливу значимість виконавського образу в естрадному мистецтві.

Четвертим компонентом чотирискладової структури виконавського образу естрадного співака у загальній типології є візуальний аспект – *сценічне рішення музичного номера*; однак у нашому дослідженні, в якому виконавський образ розглядається на прикладі виступів учасників на телевізійних музичних проєктах, де усі компоненти, але найбільшою мірою візуальний, створені відповідно до продюсерського задуму, він (четвертий компонент) визначається як *продюсерське рішення музичного номера*, яке включає такі аспекти, як формат телешоу, сценічне рішення естрадного номеру та імідж виконавця. У створенні виконавського образу продюсери

визначають зміст різних елементів шоу, але візуальному ракурсу як базовому для телебачення приділяється найбільша увага.

Отже, виконавський образ естрадного співака – це своєрідна форма художнього відображення і осягнення дійсності в мистецтві, де виконавець, як творча індивідуальність і професіонал, водночас є суб'єктом і як інтерпретатор є об'єктом відтворення змісту художнього твору.

3. Українське музичне естрадне мистецтво на сучасному етапі розвивається відповідно до загальних тенденцій світової популярної музики, органічно увійшовши до світового музичного простору. Комерціалізація естради та її функціонування в рамках шоу-бізнесу сьогодні охоплює вагомий сектор естрадного мистецтва в Україні. Відповідно, зростає кількість комерційних музичних проєктів, створених продюсерами. Комерційні форми, аналогічні тим, що вже давно працюють на Заході, сьогодні є невід'ємною складовою розвитку української музичної естради, що відкриває широкі можливості для українських виконавців долучатися до різноманітних проєктів із світовими зірками.

Значною мірою сучасна українська естрадна музика відзначається переходом до телевізійного і віртуального простору. Розвиток музичного телебачення та всесвітньої мережі створив нові форми її функціонування й розповсюдження. Серед найбільш актуальних для українського глядача є телевізійні музичні проєкти, де у формі змагань відбувається народження нових естрадних зірок.

Сучасна естрада відзначається мобільністю та відкритістю форм, стилів, жанрів і напрямів розвитку. Сучасні виконавці у своїй творчості експериментують, поєднуючи різні напрями музики – джаз, електроніку, поп-музику, фолк, рок тощо. Значною мірою індивідуалізація творчого почерку естрадних виконавців пов'язана з використанням національних українських елементів, передусім фольклорних.

Українська естрадна музика в останні роки відзначається подоланням постколоніального минулого, а саме переорієнтацією більшості естрадних

артистів на україномовний репертуар, а також відкритістю до проєктів світового масштабу, що призводить до розширення англomовного репертуару.

Загалом сьогодні українська естрадна музика представлена шістьма провідними напрямками – джазом, роком, поп-музикою, фолком, електронною музикою, хіп-хопом, які, окрім фолку в його «world music» варіанті, є репрезентативним для української музичної культури. Для дослідження виконавського образу естрадного співака базовою є поп-музика, яка сьогодні є серцевиною музичної естради; усі інші її напрями є похідними і мають свою специфіку, яку необхідно враховувати в аналітичних розвідках.

4. Першими вокальними талант-шоу на українському телебаченні стали проєкти «Караоке на Майдані» (1999–2019) та «Шанс» (2003–2008). Сьогодні найпотужнішими і найрейтинговішими є музично-телевізійні проєкти «Х-Фактор» (засновано у 2010 р.) та «Голос країни» (засновано у 2011 р.).

Телевізійне талант-шоу є комерційним форматом, метою якого є підвищення рейтингу передачі і телеканалу, де усі складові ретельно прораховані й регламентовані, а учасники шоу є лише його цеглинками. Завданням продюсера музично-телевізійних проєктів є не тільки розкриття індивідуальності артиста, але й створення якісного та видовищного телевізійного шоу. Виконавські образи співаків, втілені в рамках музично-телевізійного проєкту, навіть яскраві і художньо довершені, підпорядковані саме цим завданням, а продюсерське рішення стає важливим чинником формування виконавського образу естрадного вокаліста у тому чи іншому виступі на талант-шоу. Однак яскравий естрадний виконавець може використати можливості талант-шоу як стартовий майданчик для розширення своєї аудиторії, а також пошуку власного продюсера для розкриття своєї артистичної індивідуальності та створення іміджу, який репрезентуватиметься у його виконавських образах.

5. Виконавські образи, створені естрадними співаками під час інтерпретацій пісенних творів у телефірах медіа-проєктів «Шанс», «Х-Фактор», «Голос країни», є мистецько-технологічними продуктами, які

створені у рамках шоу відповідного формату, де мистецька складова підпорядкована технологіям телебачення та продюсерським завданням. Тим не менше, у цих рамках, особливо при тісній співпраці вокалістів з іншими учасниками шоу та продюсерами можливе створення яскравих, переконливих та художньо довершених виконавських образів.

Аналіз контенту музичних телевізійних проєктів «Шанс», «Х-Фактор», «Голос країни» 2003–2019 років виявив принципи підбору конкурсного репертуару та еволюцію продюсерсько-сценічних рішень музичних номерів. Для демонстрації вокальної майстерності естрадних співаків обираються пісні-шлягери лірико-драматичного змісту, часто баладного типу, де виконавець може виявити весь спектр свого обдарування та продемонструвати усі грані професійної майстерності. Серед репертуарних творів у зазначених телевізійних шоу були українські («Чорнобривці», «Минає день, минає ніч», «Тебе це може вбити») та зарубіжні («Пам'яті Карузо» («Caruso»), «Le temps des cathédrales», «Je suis malade») шлягери різних років написання, висока художня цінність яких надала можливість учасникам змагань створити яскраві виконавські образи.

Трансформації зазнали і принцип створення й демонстрації виконавських образів співаків на екрані. У проєкті «Шанс», що з'явився на початку 2000-х років, головний акцент припадав на видовищність телевізійного шоу, що нівелювало його вокальну складову (співак виконував пісню під плюсову фонограму), а постановка сценічного номера в кращому випадку не була його органічною частиною, а найчастіше взагалі псувала цілісність та гармонічність виконавського образу. У проєктах 2010-х років – «Голос країни», «Х-фактор» – на першому плані вже є вокальна майстерність співака, яку він демонструє завдяки «живому» виконанню, а сценічний та хореографічний компоненти є допоміжними у створенні виконавського образу. Серед позитивних рис відзначимо й оновлення аранжувань відомих хітів, що осучаснило звучання відомих творів, зробивши їх більш близькими для молодого слухача. Вказані трансформації сприяли створенню цікавих та

оригінальних виконавських образів в інтерпретаціях світових та українських шлягерів молодими виконавцями.

Серед підводних каменів під час створення унікального та художньо довершеного виконавського образу учасниками телевізійних талант-шоу є, окрім невдалих постановочних рішень, інерція, шаблони й штампи, які накопичилися упродовж тривалого за часом виконання того чи іншого пісенного твору. Вплив виконавського образу Лари Фабіан, створений нею у пісні «Je suis malade» (1994), є відчутним у художніх рішеннях Катерини Грачової («Голос країни», 2011) та Аїди Ніколайчук («Х-фактор», 2012), хоча обидві співачки внесли риси власної індивідуальності в інтерпретацію цього твору. В рамках конкурсної програми талант-шоу доволі рідкісними є випадки створення виконавських образів, які далекі від традиційних канонів, що викликано або «неформатністю» учасника (інтерпретація Василем Кухарським пісні «Le temps des cathédrales» («Х-фактор», 2019)), або типом змагань у форматі самого шоу (рок-балада «Тебе це може вбити» у батлі-дуєті Валентина Біленького та Даніїла Фельдмана («Голос країни», 2018)). Продюсерський формат вокальних шоу дає учасникам поле для експерименту, але зазвичай в рамках його формату, що не сприяє пошукам молодим виконавцям свого власного індивідуального стилю, однак дає можливість працювати в рамках традиції, яка має високу художню планку у створенні виконавських образів і дає гідний старт для власних виконавських рішень.

Дисертаційна робота не вичерпує усіх потенційних можливостей аналізу заявленої теми. Серед перспектив дослідження – вивчення специфіки виконавського образу музикантів, що спеціалізуються на академічній музиці, зокрема інструментальній, а також напрямках неакадемічної музики – джазі, фолку, електроніці. Також продовженням цієї роботи можуть стати розвідки, присвячені репрезентації естрадної музики на телебаченні та мережі Інтернет, у тому числі трансформаціям, які відбуваються у виконавських образах естрадних вокалістів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баканурський А., Корнієнко В. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ: Знання України. 2009. 319 с.
2. Барна Н. В., Уланова С. І. Естетика іміджмейкінгу: монографія. Київ: Слово, 2012. 176 с.
3. Безпала С. С. Закономірності побутування джазу в обласних центрах України на межі ХХ–ХХІ ст. (на прикладі м. Чернігова). *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 63–72.
4. Безпала С. С. Становлення джазового виконавства в обласних центрах України за часів СРСР (на прикладі м. Чернігова). *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 136–144.
5. Безпала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. ХХХІІІ. С. 339–346.
6. Біблія. Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Повний переклад з давньоєврейської та грецької о. Івана Огієнка. Київ: Українське Біблійне Товариство, 1993. 1256 с.
7. Бобул І. В. Жанрові форми та стилеві конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 219 с.
8. Бобул І. В. Художньо-естетичні характеристики вокально-естрадного виконавства як жанрового синтезу мистецтв. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 122–128.
9. Бойко А. М. Джамала як представник співочої культури сучасної України. *Культура України*. 2016. Вип. 53. С. 107–115.
10. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»;

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2017. 215 с.

11. Бондаренко А. І. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 19. 2011. С. 70–77.

12. Бондаренко А. І. Електронна музика в європейському культурному просторі: аналіз концепцій. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 113–118.

13. Будько О. Технології формування іміджу шоу-зірки (на прикладі Руслани). *Діалог*. 2012. Вип. 15. С. 431–433.

14. Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 213 с.

15. Верещака А. О. Стилi та напрями естрадної музики. *Культура України*. 2011. Вип. 33. С. 260–268.

16. Верещака А. О. Формування іміджу естрадного виконавця. *Культура України*. 2014. Вип. 46. С. 283–289.

17. Верменич В., Сингаївський М. «Чорнобривці». Виконує Віталій Козловський. URL: <https://youtu.be/hEWmP7nrX6E> (дата звернення: 09.07.2019).

18. Верменич В., Сингаївський М. «Чорнобривці». Виконує Олександр Клименко. URL: <https://youtu.be/xwL03hwIvvU> (дата звернення: 15.07.2019).

19. Верменич В., Сингаївський М. «Чорнобривці». Кирило Каплуновський. URL: <https://youtu.be/wOZIHg1hll0> (дата звернення: 12.07.2019).

20. Войченко О. Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47. Том 1. С. 78–82.

21. Войченко О. М. Стан та розвиток джазової музики в Україні: 60-70-ті роки ХХ ст. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. № 4. С. 172–176.

22. Гарькава І. О. Християнські ідеї та образи в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 192 с.

23. Гдуля О. «Я, Кузьма, і Шанс». Бучанські новини. № 45. 2006. 17 листопада. URL: <https://bucha.com.ua/?cstart=2&newsid=1151062476> (дата звернення: 12.08.2019).

24. Глушук Т. В. Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. *Культура і сучасність*. 2016. № 1. С. 87–91.

25. Горбенко О. Б. Особливості виконавської інтерпретації у процесі вивчення музичного твору. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія: Педагогічні науки. 2013. № 122 . С. 120–127.

26. Горностай С. В. Динаміка продюсерської діяльності в контексті суспільної ментальності ХХІ століття. *Діяльність продюсера в культурному просторі України ХХІ століття*: матер. Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 7 квітня 2010 р. Київ: НАКККіМ, 2010. С. 61–63.

27. Гусева Л. О. Особливості іміджу музичного виконавця у досягненні успіху на сцені. *Культурно-мистецькі обрії – 2016*: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2016. Ч. 2. С. 82–83.

28. Джабраилова-Кушнір Э. Д. Понятие «музыкально-художественный образ» в современных музыковедческих концепциях. *Молодий вчений*. 2019. № 3 (67). С. 66–70.

29. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с.

30. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: підручник. Харків: Естет-Принт, 2019. 336 с.

31. Дрожжина Н. В. К проблеме сочетания эстрадного вокала с хореографией и пластикой. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. 2003. Вип. 11. С. 107–114.

32. Дрожжина Н. В. Феномен личности на эстраде: к методике анализа исполнительского имиджа (на примере творчества Эдит Пиаф). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. пр. 2008. Вип. 1/3. С. 15–20.

33. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор євроінтеграції української культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 226 с.

34. Дружинець М. І. Пісенний конкурс Євробачення та вокальні телевізійні талант-шоу як фактор європеїзації та євроінтеграції української культури. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 35. С. 280–287.

35. Дряпіка В. Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики: кн. для вчителя. Київ; Кіровоград : Трелакс, 1997. 183 с.

36. Дячук В. Виконавчий продюсер: симбіоз комерційного, креативного і соціально відповідального менеджера. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги*: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 69–72.

37. Дячук В. П. Іміджологія. Соціокультурний вимір: навч. посіб. Київ: Ліра-К, 2017. 308 с.

38. Естетика: навч. посібн. для студ. гуманітар. спец. / Л. М. Газнюк, С. В. Могильова, Н. О. М'яснікова, Н. М. Салтан. Київ: Кондор, 2011. 124 с.

39. Естетика: підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Л. Ю. Кучерюк; за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-ге вид., допов. і переробл. Київ: Вища школа, 2010. 520 с.

40. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музичноестетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.

41. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури»; Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2006. 183 с.

42. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.08 «Естетика»; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2003. 14 с.

43. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ: навч. посіб. Київ: Дакор, 2003. 304 с.

44. Зирін О. А. «Телевізійний формат» як елемент продюсерської діяльності в аудіовізуальній сфері України. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-прак. конф., Київ, 2 грудня 2010 р. Київ: НАКККиМ, 2011. С. 56–62.

45. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. 16 с.

46. Зосім О. Л. Телевізійний проєкт «Колядки на Кудрявці» як форма збереження та актуалізації українського фольклору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 222–227.

47. Зосім О. Л. Концертна програма «Діва і Маєстро» Наталі Шокет як постмодерний мистецький проєкт. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: досягнення, інновації, перспективи*: зб. наукових праць / упор., наук. ред., відп. за вип.: С. Садовенко. Київ: НАКККиМ, 2022. С. 37–41.

48. Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 153–158.
49. Ігор Закус. URL: <http://igorzakus.com.ua/uk> (дата звернення: 24.05.2019).
50. Каблова Т., Тетеря В. Вокально-естрадне виконавство України кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 32. С. 85–88.
51. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
52. Кизлова О. Как живет джаз на Украине. *Джаз*. 2006. № 1. С. 13–16.
53. Кириленко Я. О. Інтермедіальні зв'язки в сучасних хорових композиціях (на прикладі перформансу В. Мужчиля «Подолання»). *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 1. С. 77–82.
54. Кириленко Я. О. Перформативна хорова музика у функціональній триаді «автор – диригент-інтерпретатор – глядач». *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: Матеріали чотирнадцятої Міжнародної науково-творчої дистанційної конференції. Київ, НАКККіМ, 2020. С. 23–25.
55. Кириленко Я. О. Українські переможці «Євробачення»: сценічно-виконавська репрезентація. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends: Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ» with Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference, Oxford, June 23, 2023*. Oxford-Vinnitsia: P.C. Publishing House & European Scientific Platform, 2023. С. 300–302.
56. Кізлова О. Є. Український джаз у сучасному соціальному контексті на початку ХХІ ст. *Питання культурології*. 2012. Вип. 28. С. 194–200.

57. Коверза О. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. ХХ століття в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 14. С. 87–93.

58. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Івано-Франківськ, 2014. 258 с.

59. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 183 с.

60. Конвалюк У. В. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2020. 328 с.

61. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111.

62. Кравченко А. І. Музичне мистецтво у дигітальних процесах культуротворення. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 57. Том 2. С. 65–74.

63. Кримський С. Інтерпретація. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін.]. Київ: Абрис, 2002. С. 247.

64. Крицький В. М. Музично-виконавська інтерпретація: педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки: монографія. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 158 с.

65. Кулага Т. О., Сегеда Н. А. Сучасне естрадне вокальне виконавство у вимірах принципу культуровідповідності. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: collective monograph*. Riga: Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. P. 257–272.

66. Лазарев С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина ХХ – початок ХХІ століть): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.. Київ, 2018. 241 с.

67. Левко В. І. Дихотомія індивідуального і колективного у сольному та ансамблевому естрадному вокальному виконавстві. *АРТ-платФорма: науковий альманах*. Київ: Вид. дім Дмитра Бурого, 2020. Вип. 1. С. 367–380.

68. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід / пер. з англ. за ред. І. Д. Безгіна. Київ: ВВП «Компас», 2000. 640 с.

69. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харківська державна академія культури; Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Харків; Суми, 2019. 228 с.

70. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Дискурс виконавської складової в контексті музично-телевізійних проєктів кінця ХХ – початку ХХІ століття (на прикладі пісні «Чорнобривці»). *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 37. С. 166–170.

71. Локтіонова-Ойцюсь О. О. До визначення поняття «виконавський образ». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 170–175.

72. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Музичне телебачення: особливості функціонування в сучасному соціокультурному просторі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали ІV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів*, 3–4 лист. 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 105–106.

73. Локтіонова-Ойцюсь О. Особливості формату музично-телевізійних проєктів. *Problemas y perspectivas de la aplicación de la investigación científica innovadora*: Colección de documentos científicos «ΛΟΓΟΣ» con actas de la Conferencia Internacional Científica y Práctica, Panamá, 11 de junio de 2021. Panamá-Vinnitsia: Centro de Estudios Estretégicos & European Scientific Platform, 2021. P. 226–227.

74. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Проблеми інтерпретації музичного твору в контексті створення сценічного образу естрадного співака. *World Science*. 2017. № 5 (21). Vol. 3: Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference «Scientific Issues of the Modernity» (April 27, 2017, Dubai, UAE). P. 48–50.

75. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Світовий шлягер як об'єкт інтерпретації естрадного вокаліста в українських музично-телевізійних проєктах. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Т. 2. С. 44–49.

76. Лошков Ю. І. Рок-музика в сучасній культурі Харкова. *Культура України*. 2015. Вип. 50. С. 15–25.

77. Лошков Ю. І. Рок-музика в Україні: ознаки періодизації. *Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал*. 2015. № 1 (42). С. 14–18.

78. Мадішева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво»; Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ. 1994. 24 с.

79. Малишев Ю. Легка музика. Київ: Держ. вид. образотворч. мистец. і муз. літ. УРСР, 1962. 34 с.

80. Манько С. Б. Створення стилю-іміджу артиста в контексті сучасної масової культури (на прикладі українських естрадних виконавців). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 56. С. 170–180.

81. Маркова О. М. Неосимволізм музики ХХІ сторіччя та виконавське музикознавство. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2018. № 3. С. 209–213.

82. Маркова О. М. Теорія виконавства в сучасному музикознавстві. *Українське музикознавство*. 2002. Вип. 31. С. 93–102.

83. Мащенко І. Г. Міфи і реалії телерадіоефіру. Київ: Телерадіокур'єр. 2001. 288 с.

84. Мельник А. Я. Особливості іміджу естрадного артиста на прикладі творчості Андрія Данилка (Верки Сердючки). *Культурно-мистецькі обрії – 2016: зб. наук. праць*. Київ: НАКККіМ, 2016. Ч. 2. С. 114–115.

85. Михайлова І. Н. Ідея трансцендентного в музиці І. С. Баха і А. Г. Шнітке: образи, символи, парадокси. Донецьк, 2010. 122 с.

86. Мозгова О. М. Творчість Миколи Мозгового як явище української масової музичної культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. 204 с.

87. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»; Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2007. 175 с.

88. Мозговий М., Рибчинський Ю. «Минає день, минає ніч». Виконує Валентина Лонська. URL: <https://youtu.be/RcNA7ZDQjqU> (дата звернення: 18.06.2019).

89. Мозговий М., Рибчинський Ю. «Минає день, минає ніч». Виконує Михайло Гардаман. URL: <https://youtu.be/BwBIdnhch08> (дата звернення: 11.06.2019).

90. Мозговий М., Рибчинський Ю. «Минає день, минає ніч». Виконує Олена Луценко. URL: <https://youtu.be/raK3uteV4pU> (дата звернення: 24.06.2019).

91. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Київ: Музична Україна, 1994. 205 с.

92. Москаленко В. Г. Теоретичний та практичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво»; Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.

93. Москвічова Ю. Джазовий фестиваль «Vinnytsia jazzfest» у культурному житті Вінниччини кінця XX – початку XXI століття: динаміка розвитку *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. № 2. (Вип. 35) С. 60–69.

94. Музична естрада: словник / уклад. В. М. Откидач. Харків: І. В. Якубенко, 2004. 446 с.

95. Муравіцька С. С. Естрадна діяльність Мусліма Магомаєва: вокально-виконавський аспект. *Українська музика*. 2019. № 2 (32). С. 83–90.

96. Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 179–183.

97. Нагай Б. Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2017. Вип. 17. С. 93–100.

98. Наконечна О. В. Сценічний образ очима синергетики. 2006. № 4. С. 39–42.

99. Овсянніков В. Г. Імідж як складова репрезентації поп-рок-виконавця. *Українська музика*. 2019. Число 1 (31). С. 71–78.

100. Овсянніков В. Г. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 160 с.

101. Овсяннікова Н. Ю. Стильові парадигми музично-виконавської інтерпретації у сучасному естрадному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки*. 2007. Вип. 12. С. 61–64.

102. Овсяннікова Н. Функціональні аспекти діяльності креативного продюсера. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги*: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 104–106.

103. Овчарук О. В. Образ як поліфункціональний феномен культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 24–29.

104. Олексюк О. М. Міфи та реальність сучасної мистецької освіти. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2021. Вип. 6. С. 4–8.

105. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навчальний посібник. Київ: КНУКіМ, 2006. 188 с.

106. Олексюк О. М. Покликання та вибір професії у вищій мистецькій освіті. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2022. Вип. 7. С. 4–9.

107. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво»; Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 22 с.

108. Олендарьов В. М. До питання про театральність пісенної естради. *Українське музикознавство: науково-методичний збірник*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 103–116.

109. Олендарьов В. М. Пісенні жанри в уявленнях вітчизняних дослідників. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*: зб. наук. ст. Вип. 1: Еволюційні процеси в музичному мистецтві: від минулого до майбутнього. Київ, 2006. С. 102–111.

110. Омельченко В. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2008. Вип. 1/3. С. 75–78.

111. Опанасюк О. П. До питання визначення художнього образу. *Київське музикознавство*. 2006. Вип. 20. С. 12–21.

112. Опанасюк О. П. Онтологічні аспекти структури художнього образу. *Ставропігійські філософські студії*: зб. наук. праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. 2008. № 1. С. 49–62.

113. Опанасюк О. П. Структурна феноменологія і типологія форм художнього образу: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 217 с.

114. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія. Вид. 2-ге, перероблене та доповнене. Київ: Освіта України, 2021. 320 с.

115. Откидач В. М. Естрадний спів та шоу бізнес: навч.-метод. посіб. Вінниця: Нова книга, 2013. 368 с.

116. Откидач В. М. Складові творчості естрадного співака (частина перша). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 7. С. 204–208.

117. Палеха Ю. І. Іміджологія: навч. посіб. Київ: Вид-во Європ. ун-ту, 2005. 324 с.

118. Палійчук А. В. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 248 с.

119. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 214 с.

120. Плахотнюк В. Естрадний синтез мистецтв. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. С. 259–266.

121. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Київ: Преса України, 2004. 416 с.
122. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика. Київ, 2001. 560 с.
123. Психологічний словник / за ред. В. І. Войтка. Київ: Вища школа, 1982. 214 с.
124. Рева Ю. Естрадне виконавство в соціокультурному процесі. *Мистецтвознавчі записки*. 2006. Вип. 10. С. 141–149.
125. Різник О. О. Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво»; Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1992. 14 с.
126. Роднянський О. Виходить продюсер. Київ: Брайт Стар Паблішинг, 2016. 408 с.
127. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 20 с.
128. Рось З. П. Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2016. 322 с.
129. Рылев К. «Номер Джамалы на “Евровидении” стоит порядка 100 тысяч долларов». *Газета «Вісті»*. 17 травня 2016 р. URL: <https://vesti.ua/kultura/148875-nomer-dzhamaly-na-evrovidenii-stoit-porjadka-100-tysjach-dollarov> (дата звернення: 12.04.2019).
130. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне

мистецтво»; Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 203 с.

131. Садовенко С. М. Імідж виконавця в українському шоу-бізнесі. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення*: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 44–52.

132. Садовенко С. М. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 234–241.

133. Салій В. Сутність художнього образу та особливості його прояву в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2013. № 5. С. 126–133.

134. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 199 с.

135. Самая Т. В. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *АРТ-платФОРМА*. 2020. Вип. 2. С. 366–385.

136. Сапожник О. В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2003. Ч. 1. 165 с. Ч. 2. 152 с.

137. Свір В. А. Вокально-естрадний образ Кайлі Міноуг та його еволюція: магістерська робота у галузі знань 02 Культура і мистецтво зі спец. 025 Музичне мистецтво; наук. кер. Осипенко В. В.; Харківська державна академія культури. Харків, 2021. 50 с.

138. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 230 с.

139. Скорик А. Мистецтво телекомунікації як феномен сучасної медіакультури: український дискурс: монографія. Львів: Видавець Тетюк ТВ, 2015. 424 с.

140. Словник української мови: [в 11 т.] / АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 5: Н–О / ред. тому: В. О. Винник, Л. А. Юрчук. 840 с.

141. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харківська державна академія культури; Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Харків; Суми, 2020. 237 с.

142. Собчук О. «Тебе це може вбити». Виконує Олександр Остапа. URL: <https://youtu.be/IP13gsxizYg> (дата звернення: 12.08.2019).

143. Собчук О. «Тебе це може вбити». Виконує Олексій Смирнов. URL: <https://youtu.be/NMEуумRGu9Q> (дата звернення: 14.08.2019).

144. Собчук О. «Тебе це може вбити». Виконують Валентин Біленький та Данііл Фельдман. URL: <https://youtu.be/fwEmcKsZGNU> (дата звернення: 15.08.2019).

145. Совгира Т. І. Телеестрада у контексті сценічно-екранної взаємодії. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. 188 с.

146. Совгира Т. І. Телеестрада як продукт взаємодії естради та телебачення: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2016. 179 с.

147. Солодовник В. В. Естрада. *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, 1998. С. 139–161.

148. Солодовник В. В. Нормативно-правове регулювання продюсерської діяльності в Україні: стан, проблеми. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-прак. конф., Київ, 2 грудня 2010 р. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 40–50.

149. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
150. Станіславська К. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. Вип. 29. С. 85–90.
151. Станіславська К. Мистецьке шоу: маніпуляція мистецтвом чи мистецтво маніпуляції? *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*. 2020. Вип. 26. С. 109–113.
152. Станіславська К. Мистецьке, художнє, візуальне, видовищне: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. Вип. 32. С. 118–123.
153. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2016. 352 с.
154. Старовойтова Е. Е. Исполнительская интерпретация: учеб.-метод. пособие. Луганськ: Луган. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2010. 150 с.
155. Стеценко К. Структура діяльності сучасного українського продюсера у сфері шоу-бізнесу. Діяльність продюсера в культурному просторі України ХХІ століття: традиції, концепції, перспективи: зб. наук. праць. Київ: НАКККиМ, 2013. С. 227–233.
156. Стратій Я. Образ. *Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін.]*. Київ: Абрис, 2002. С. 443.
157. Тормахова В. М. Еволюція куплетної форми в рок- та поп-музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 226–230.
158. Тормахова В. М. Особливості інтерпретації в поп-музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. № 1. С. 32–36.
159. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ: Ліра-К, 2017. 204 с.

160. Тормахова В. М. Характерні риси української поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Університетська кафедра. Культурологія. Аксиологія. Філософія. Етнологія. Дискусії. Рецензії. Анотації*: альманах. Київ: КНЕУ, 2014. Вип. 3. С. 165–172.

161. Федорова І. Ф. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2020. 235 с.

162. Фісун М. М. Виконавська специфіка соул. *Культура України*. 2016. Вип. 54. С. 172–180.

163. Фісун М. М. Виконавська стилістика соул в представників сучасної української естради. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*: мат-ли всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2017 р. Харків : Харківська держ. акад. культури, 2017. С. 117–118.

164. Цибулько К. Реальні шоу: Історія розвитку. *Телевізійна й радіожурналістика: збірник науково-методичних праць* / за ред. В. В. Лизанчук. Львів: Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. 2007. Вип.7. С. 123–129.

165. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.

166. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

167. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2010. 170 с.

168. Шнур І. В. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та

пострадянської естради): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2018. 298 с.

169. Щериця Т. Смысл та значення музичного образу. *Ставропігійські філософські студії*: збірник наукових праць з музикознавства, психології та педагогіки. Вип. 6 / упоряд. О. П. Опанасюк. Львів: Ставропігійон, 2012. С. 102–121.

170. Cocciantе R., Plamondon L. «Le Temps des Cathédrales». Виконує Василь Кухарський. URL: <https://youtu.be/4egICTuze1M> (дата звернення: 26.09.2019).

171. Cocciantе R., Plamondon L. «Le Temps des Cathédrales». Виконує Дмитро Єременко. URL: <https://youtu.be/aVURухАТi0o> (дата звернення: 23.09.2019).

172. Cocciantе R., Plamondon L. «Le Temps des Cathédrales». Виконує Павло Табаков. URL: <https://youtu.be/NDJ5LK0JYeU> (дата звернення: 20.09.2019).

173. Dalla L. «Caruso». Виконує Ганна Ходаровська. URL: <https://youtu.be/QfRiesxbCjE> (дата звернення: 17.09.2019).

174. Dalla L. «Caruso». Виконує Михайло Мостовий (2007). URL: https://youtu.be/R_9_tu_mgJo (дата звернення: 10.09.2019).

175. Dalla L. «Caruso». Виконує Михайло Мостовий (2013). URL: <https://youtu.be/S3HkxcOkvd8> (дата звернення: 14.09.2019).

176. Feys M., Anseel F. When idols look into the future: Fair treatment modulates the affective forecasting error in talent show candidates. *Journal Citation Report*. 2014. № 11. P. 23–42.

177. Jamala – 1944 (Ukraine) at the Grand Final of the 2016 Eurovision Song Contest URL: <https://youtu.be/B-rnM-MwRHY> (дата звернення: 12.04.2019).

178. Lama S., Dona A. «Je suis malade». Виконує Аїда Ніколайчук. URL: <https://youtu.be/oBFuSP67muw> (дата звернення: 30.09.2019).

179. Lama S., Dona A. «Je suis malade». Виконує Катерина Грачова. URL: <https://youtu.be/P0ksA6BCkpQ> (дата звернення: 29.09.2019).

180. Lama S., Dona A. «Je suis malade». Виконує Наталія Валевська. URL: https://youtu.be/Nx_Sqb_dZJg (https://youtu.be/CYKS_euYix8) (дата звернення: 28.09.2019).

181. Lihus O. The phenomenon of passionate personality in the Ukrainian musical culture of the 19th–21st centuries. *Искусствоведски четения/Art Studies Readings*. 2021. № 2. С. 528–538.

182. Loktionova-Oitsius O. Popular musical television projects of Ukraine at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. *EUREKA: Social and Humanities*. 2020. Issue 5. P. 3–8.

183. Loktionova-Oitsius O., Medvid T., Tereshenko N., Androshchuk L., Tochko S. Ukrainian vocal stage: performing aspect. *Ad alta: Journal of Interdisciplinary Research*. 2022. Vol. 12. Issue 1. Special issue XXV. P. 256–260.

184. Redden G. Learning to Labour on the Reality Talent Show. *Media International Australia, Incorporating Culture & Policy*. 2010. P. 131–140.

185. Robinson K. TV Talent Shows: Navigating the Minefield. *Journal of Singing*. 2014. № 70. P. 171–178.

186. Yakovlev O., Levko V. Academization Forms of Popular Music. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9 (3). P. 139–146.

187. Zosim O. Popular Music in Contemporary Church Chants. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9. № 2. P. 227–235.

188. X-фактор. URL: <https://xfactor.stb.ua/ua/> (дата звернення: 15.04.2018).

ДОДАТКИ

Додаток А

Публікації в наукових фахових виданнях України, що входять до категорії «Б»

1. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Дискурс виконавської складової в контексті музично-телевізійних проєктів кінця ХХ – початку ХХІ століття (на прикладі пісні «Чорнобривці»). *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 37. С. 166–170. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221798>

2. Локтіонова-Ойцюсь О. О. До визначення поняття «виконавський образ». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 170–175. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219152>

3. Локтіонова-Ойцюсь О. Світовий шлягер як об'єкт інтерпретації естрадного вокаліста в українських музично-телевізійних проєктах. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Т. 2. С. 44–49. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-7>

Публікація в зарубіжному виданні, проіндексованому у базі даних Web of Science Core Collection

4. Loktionova-Oitsius O., Medvid T., Tereshenko N., Androshchuk L., Tochko S. Ukrainian vocal stage: performing aspect. *Ad alta: Journal of Interdisciplinary Research*. 2022. Vol. 12. Issue 1. Special issue XXV. P. 256–260. DOI: <https://doi.org/10.33543/120125256260>

<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000781646500044>

Публікації, у яких додатково відображені результати дослідження

5. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Проблеми інтерпретації музичного твору в контексті створення сценічного образу естрадного співака. *World Science*. 2017. № 5 (21). Vol. 3: Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference «Scientific Issues of the Modernity» (April 27, 2017, Dubai, UAE). P. 48–50.

6. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Музичне телебачення: особливості функціонування в сучасному соціокультурному просторі. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів*, 3–4 лист. 2020 р. Київ: НАКККиМ, 2020. С. 105–106.

7. Loktionova-Oitsius O. Popular musical television projects of Ukraine at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. *EUREKA: Social and Humanities*. 2020. Issue 5. P. 3–8. DOI: <https://doi.org/10.21303/2504-5571.2020.001425>

8. Локтіонова-Ойцюсь О. Особливості формату музично-телевізійних проєктів. *Problemas y perspectivas de la aplicación de la investigación científica innovadora: Colección de documentos científicos «ΛΟΓΟΣ» con actas de la Conferencia Internacional Científica y Práctica, Panamá, 11 de junio de 2021*. Panamá-Vinnytsia: Centro de Estudios Estretégicos & European Scientific Platform, 2021. P. 226–227

Додаток Б

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася на міжнародних наукових конференціях, зокрема:

1) «*Scientific Issues of the Modernity*» (Дубай (ОАЕ), 27 квітня 2017 р., форма участі – дистанційна);

2) «*Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*» (Київ, 3–4 листопада 2020 р., форма участі – очна);

3) «*Україна першого десятиліття XXI століття: культурно мистецький вимір*» (Рівне, 17–18 листопада 2020 р., форма участі – дистанційна);

4) «*Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*» (Київ, 14 травня 2021 р., форма участі – очна);

5) «*Problemas y perspectivas de la aplicación de la investigación científica innovadora*» (Панама (Республіка Панама), 11 червня 2021 р., форма участі – дистанційна).