

УДК 78.071.2:316.774

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-9>**Максим БОРСУК,***orcid.org/0009-0008-0179-1031**аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) maksym.borsuk.24@pnu.edu.ua***Лариса ОПАРИК,***orcid.org/0000-0002-3905-7253**кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) oparyklarysa@ukr.net*

АРТИСТИЗМ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ЯК ФЕНОМЕН ПАРАМУЗИЧНОГО СПІЛКУВАННЯ

Стаття присвячена аналітичному розгляду сутності музично-виконавського артистизму як багатогранного феномену з розгорнутою системою парамузичних виражальних засобів у проєкції на фахову специфіку музичного спілкування виконавців і публіки. Методологія дослідження ґрунтується на інтегративних принципах міждисциплінарного підходу із застосуванням термінологічного апарату музикознавства, паралінгвістики та невербальної семіотики, в результаті чого класифіковано та диференційовано оптико-кінесичну, проксемічну та мімічну системи парамузичних виражальних засобів музиканта-виконавця. Обґрунтовано, що парамузичні засоби музично-виконавського артистизму виступають детермінантами театральності в академічному музичному мистецтві, інтегруючи її разом із феноменом акторської гри в певну універсальну поведінкову формулу сценічних дій виконавця в процесах інтерактивного музичного спілкування з публікою. Доведено, що художню доцільність використання парамузичних засобів виконавського артистизму визначає їх відповідність інтонаційній експресії музично-виконавського мовлення в реальному звучанні і здатність збагачувати його додатковими сенсами та емоційними відтінками в процесі сценічного втілення артистом звукового образу виконуваного музичного твору. У ході порівняльного аналізу парамузичних виконавських прийомів вокалістів, баяністів, піаністів, ударників, диригентів з'ясовано, що для парамузичної компаративістики значний масив емпіричних спостережень містить оптико-кінесична група музично-виконавських засобів виразності. У результаті дослідження резюмовано, що парамузичні засоби музично-виконавського артистизму служать не тільки каналом передачі додаткової інформації про образний зміст музичного твору, але й виступають специфічно-фаховими модусами активних сценічних дій, спрямованих на реалізацію діалогу, зустрічного розуміння та ідейного консолідування публіки навколо події музичного спілкування.

Ключові слова: музично-виконавський артистизм, парамузичні виражальні засоби, театральність, акторська гра, модуси сценічної дії, музичне спілкування.

Maksym BORSUK,*orcid.org/0009-0008-0179-1031**Postgraduate student at the Department of Ukrainian Music and Folk Instrumental Art
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) maksym.borsuk.24@pnu.edu.ua***Larysa OPARYK,***orcid.org/0000-0002-3905-7253**Candidate of Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Musical Ukrainianistics and Folk-Instrumental Art
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) oparyklarysa@ukr.net*

THE ARTISTRY OF A MUSICIAN-PERFORMER AS A PHENOMENON OF PARAMUSICAL COMMUNICATION

The article is devoted to an analytical consideration of the essence of musical performance artistry as a multifaceted phenomenon with an extensive system of paramusical means of expression in relation to the professional specifics of

musical communication between performers and the audience. The research methodology is based on the integrative principles of an interdisciplinary approach using the terminology of musicology, paralinguistics and non-verbal semiotics, resulting in the classification and differentiation of the optical-kinesic, proxemic and mimetic systems of paramusical means of expression used by musician-performer. It is argued that paramusical means of musical performance artistry are determinants of theatricality in academic musical art, integrating it together with the phenomenon of acting into a certain universal behavioural formula of the performer's stage actions in the processes of interactive musical communication with the audience. It has been proven that the artistic expediency of using paramusical means of performing artistry is determined by their correspondence to the intonational expression of musical-performing speech in real sound and their ability to enrich it with additional meanings and emotional nuances in the process of the artist's stage embodiment of the sound image of the performed musical work. A comparative analysis of paramusical performance techniques used by vocalists, bayan players, pianists, percussionists, and conductors has revealed that paramusical comparativistics contains a significant array of empirical observations relating to the optical-kinesic group of musical performance means of expression. The study concludes that that paramusical means of musical performance artistry serve not only as a channel for conveying additional information about the figurative content of a musical work, but also act as specific professional modes of active stage actions aimed at realising dialogue, mutual understanding and ideological consolidation of the audience around the event of musical communication.

Key words: musical performance artistry, paramusical means of expression, theatricality, acting, modes of stage action, musical communication.

Постановка проблеми. У атмосфері тотальної візуалізації сучасного комунікаційного простору, експансії постмодернізму та масової культури артистичні прояви перетворюються майже на універсальний спосіб існування людини, що «природно призвело до розширення конфігурації артистизму» (І. Єргієв) у сфері академічного музично-виконавського мистецтва. Посилення візуальних чинників артистичного впливу на слухачку аудиторію є закономірним відгуком професійних виконавців на потреби публіки в яскравих зорових образах, навіяних аудіовізуальною природою сучасних масових видовищ. Багатогранність феномена артистизму, що виходить за межі досконалого технічного володіння виконавським ремеслом і включає цілий комплекс парамузичних (грец. *παρά*... – «біля», тобто «білямузичних») засобів сценічного вираження музиканта в процесах живого спілкування з публікою, актуалізує питання його міждисциплінарного наукового дослідження.

Аналіз досліджень. Методологія дослідження феномена музично-виконавського артистизму ґрунтується на міждисциплінарному синтезі, що поєднує досягнення музикознавства, естетики, паралінгвістики, невербальної семіотики, психології та музичної педагогіки. Проблема артистизму в різних аспектах розглядалась у роботах багатьох науковців – філософів, культурологів, соціологів, семіологів, теоретиків театру. В українському музикознавстві теоретичні питання вивчення артистизму як творчого компонента професійно-особистісної сфери музиканта-виконавця та композитора розробляються в працях М. Давидова, докторських дисертаціях І. Єргієва (2016), О. Сокола (1996) та ін. Естетичні, стильові, індивідуально-психо-

логічні, комунікативні, інтерпретаційні аспекти артистизму висвітлюються в контексті побудови типології музично-виконавської творчості в дослідженнях О. Катрич, Б. Кисляка (2023), Т. Сирятської, в ракурсі артистично-театральних проявів музично-виконавського мистецтва в статтях А. Черноіваненко (2001), В. Князева (2007), в дисертації С. Саврук (2010) та ін. Різноманітний спектр методичної проблематики артистизму широко представлений у численних музично-педагогічних працях, зокрема, у дисертації Ван Ченя (2017). Незважаючи на різнобічність підходів до наукових студій музично-виконавського артистизму, низка його аспектів, зокрема системне охоплення парамузичних засобів артистичного вираження, специфічних для різних фахових категорій виконавців, залишаються поза межами спеціального музикознавчого аналізу. Відтак висвітлення явища артистизму як важливого чинника музичного спілкування виконавців і слухачів зумовлює звернення до праць з парамузикознавства Б. Сюти (2010), паралінгвістики І. Ковалинської (2014), Я. Романцової (2021), психології В. Москальця (2021), музично-виконавської комунікації Л. Опарик (2011) та ін. Крім того, розширення міждисциплінарної сфери дослідження музично-виконавського артистизму порушує проблему його концептуального осмислення як цілісного і складно організованого феномену, базовими елементами якого виступають модуси театральності і гри.

Мета статті полягає в аналітичному розгляді сутності музично-виконавського артистизму як багатогранного феномену з розгорнутою системою парамузичних виражальних засобів у проєкції на фахову специфіку музичного спілкування виконавців і публіки.

Виклад основного матеріалу. Феномен артистизму в більшості мистецтвознавчих праць і довідкових словниках розглядається як атрибутивна, сутнісна властивість художньо-творчої діяльності і описується насамперед у традиційних поняттях високої майстерності, віртуозності та вишуканості виконання. На відміну від побутового та ділового артистизму, прояви артистизму художнього типу пов'язують з єдністю інтуїтивного й інтелектуального, для якої типовою є активність підсвідомості, асоціативних уявлень і творчої фантазії, «тяжіння індивіда пережити нові емоції та пристрасті в уявній ситуації» (Ван Чень, 2017: 28). Узагальнене музикознавче розуміння музично-виконавського артистизму крім таких його ознак, як підвищена емоційність і прагнення творчої особистості до самовираження, підкреслює його свідому комунікативну спрямованість на публіку і здатність сугестивного впливу на неї шляхом зовнішнього вираження артистом внутрішнього змісту музичного образу на основі сценічного перевтілення.

Одним із ключових компонентів артистичного універсуму (І. Єргієв) сучасного музиканта-виконавця виступає театральність. Адаптуючи поняття «театральність» до термінологічного апарату виконавського музикознавства, С. Саврук визначає його як «генетично притаманний музичному виконавству творчий принцип, який реалізує себе через специфіку музичного інтонування виконавця та усвідомлюється сприймаючим соціумом як здатність до образного перевтілення» (Саврук, 2010: 9). Дослідження в різних наукових галузях доводять, що поняття театральності (театралізація) вийшло за межі виключно теорії театального мистецтва і як феномен розкривається для сучасних музикознавців з багатьох точок зору – естетичної, культурологічної, соціальної, психологічної тощо. Обґрунтовуючи акторську самозначущість сценічного виступу музиканта, А. Черноіваненко осмислює поняття «театральності виконання» в інструментальному мистецтві як «деяку органічну цілісність творчої особистості виконавця, що нерозривно і взаємозв'язано поєднує у собі міцну технічну базу, музичний інтелект та акторську майстерність міміки і жесту як виразу психічних переживань» (Черноіваненко, 2001: 323). Говорячи про потужний вплив на сучасного слухача-глядача поп-культури, що трактує сценічну діяльність насамперед як видовище, В. Князєв аналізує елементи видовищності в академічному музичному виконавстві. Під видовищністю мається на увазі «яскраве, акторсько-театральне відтворення музичної образності за рахунок зовнішньо-пластичної (соматичної) лінії,

що відбувається у контексті та паралельно з процесом звукоінтонування, а також залучення до візуалізації музичного твору виразових засобів руху, танцю, світла, образотворчих композицій, слайдів, відеоінсталяції» (Князєв, 2007: 271).

Таким чином, парамузичні засоби музично-виконавського артистизму виступають детермінантами театральності в академічному музичному мистецтві, інтегруючи її разом із феноменом акторської гри в певну універсальну поведінкову формулу сценічних дій виконавця в процесах інтерактивного музичного спілкування з публікою. При цьому акторська гра в академічному, зокрема, в інструментальному музичному виконавстві – це особлива сфера художньої реальності, що надає феномену артистизму відтінку імпровізаційності, варіативності, фантазмагоричності. Остання якість стає особливо затребуваною в епоху постмодернізму, ігровий принцип якого «відрізняється терпимістю до суперечностей, залученням глядача в гру, багатозначністю образів, свободою у поводженні з історичними запозиченнями, використанням парадоксів і гротеску, іронії та сарказму як виразних прийомів» (Кузнецова, 2015: 120). А крім того, «щоб бути здоровою культуротворчою силою, цей ігровий складник має зберігати чистоту. ... Він не повинен бути фальшем, прикиданням, маскуванням політичних цілей видимістю ігрових форм. Щира гра виключає всяку пропаганду. Її мета – в ній самій, дух її – щасливе піднесення» (Гейзінга, 1994: 239).

Отже, співвіднесення музично-виконавського артистизму з феноменами театральності та акторської гри характеризує його як виразне емоційно-чуттєве забарвлення двох активних модусів сценічної дії, яке надає їм естетичної якості художньої правди передусім за умови щирості «внутрішнього переживання, характеру артистичного втілення «особистісного смислу дійсності в інтонаційно-художньому потоці», що, в свою чергу, зумовлює «якість художнього впливу та його відбиття у сприйнятті слухача. Безпосередньо у виконанні музики створюється «експресивний континуум, що репрезентує собою вираження тих чи інших переживань» (Сокол, 1996: 9). З цього випливає, що художню доцільність парамузичних засобів виконавського артистизму визначає їх відповідність інтонаційній експресії музично-виконавського мовлення в реальному звучанні і здатність збагачувати його додатковими сенсами та емоційними відтінками в процесі сценічного втілення артистом звукового образу виконуваного музичного твору.

Психологічні нюанси інтонаційної експресії музично-виконавського мовлення породжуються

емоційно-суб'єктивними факторами виконавського самовираження в процесах комунікативної взаємодії музикантів і публіки. Експресивне вираження виконавської суб'єктивності в живому музичному спілкуванні характеризується поняттям модальності, що в філософії, логіці та лінгвістиці визначається як вираження оцінки дійсності або оцінки змісту висловлювання по відношенню до дійсності. Таким чином, парамузичні засоби виконавського артистизму, виконуючи співтворчу роль та доповнюючи процес звуковидобування в «експресивному континуумі» інтонаційного розгортання музично-виконавського мовлення, передають особистісне ставлення артиста-інтерпретатора до предмета художнього спілкування – музичного твору, а також його оцінку ситуативного контексту виконання в цілому. Розкриваючи роль суб'єкта в парамузичній комунікації та з'ясовуючи контекстні умови, дискурсивні особливості і функції парамузичного мовлення в процесах музичного спілкування, Б. Сютта обґрунтовує необхідність музикознавчої специфікації цілої низки понять паралінгвістики, як-от жести, пози, міміка, фізіогноміка, експресія поглядів, кольорів, стереотипи поведінки тощо (Сютта, 2010).

З'явившись у 50-ті роки ХХ століття, паралінгвістика вважається порівняно новою мовознавчою дисципліною та визначається як «розділ мовознавства, що вивчає невербальні (немовні) засоби, включені в мовне повідомлення, що передають разом із вербальними засобами смислову інформацію. До паралінгвістичних засобів зараховують тільки ті фізичні властивості дії мовця, які заповнюють прогалини мовної комунікації і/або доповнюють її» (Романцова, 2021: 83). Призначення невербальних засобів комунікації полягає в тому, щоб викликати у співрозмовника ті чи інші емоції, відчуття, переживання, які необхідні для досягнення певних цілей і намірів в процесі спілкування. Невербальні засоби спілкування поділяються на візуальні і кінетичні. «Кінесика – рухи рук, ніг, голови, тулуба; напрям погляду і візуальний контакт; вираз очей; вираз обличчя; пози, зокрема, локалізація, зміни поз щодо словесного тексту; шкірні реакції (почервоніння). Кінесика, що розуміється – в широкому сенсі слова – як наука про мову тіла і його частин, поряд з паралінгвістикою є центральною областю невербальної семіотики, вченням про жести, насамперед жести рук» (Ковалинська, 2014: 68).

Музикознавче узагальнення напрацювань паралінгвістики та загалом невербальної семіотики дає підстави класифікувати та розрізнити такі системи виконавських парамузичних засобів

виразності, як оптико-кінесичну (рухи тіла, пантоміміка, пози, жести – ритмічні, емоційні, вказівні, зображувальні, жести-символи), проксемічну (система організації простору, комунікативна дистанція), мімічну (вираз очей, обличчя, фізіогноміка, направленість, експресія погляду тощо). До переліку парамузичних комунікативних засобів художнього спілкування артиста і публіки потрапляють насамперед ті, що реалізуються через специфіку інтонаційної експресії музично-виконавського мовлення в процесі сценічного втілення музичного твору.

Об'єднуючи явища музичної експресії та зовнішньої динаміки сценічної поведінки виконавця-інструменталіста, І. Єргієв окреслює естетичну структуру (конфігурацію) інструментального академічного артистизму, аналізуючи різноманітний спектр оптико-кінесичних та мімічних виражальних засобів музиканта-виконавця. Говорячи про «правду вираження» у процесі гри на музичному інструменті, дослідник розглядає основні «акторські» положення і рухи голови в контексті вираження певної емоційно-психологічної модальності виконавця. Так, «положення голови «униз», «додолу», «у підлогу» можуть виражати смиренність, преклоніння, сум, заспокоєння, ін.; голова тримається прямо, уперед, що може означати рішучість, спрямованість, сильну волю, сміливість і т. д.; голова «дивиться» вгору, «у стелю», «в небеса», що однозначно викликає в глядача асоціації підйому, патетики, пафосу, величчя, звертання до Бога (аналогі знаходимо в мистецтві риторики, молитви, церковному богослужінні); положення голови «вгору» та її хитання можуть виражати захопленість, насолоду, захват та інше» (Єргієв, 2016: 223).

В умовах концертно-сценічної дії очі («дзеркало душі») музиканта-інструменталіста, підкреслює І. Єргієв, повинні «грати», як в актора, адже «погляд дійсно може виражати всю гаму почуттів, настроїв, стан людини. Закриті очі виконавця теж можуть виражати певний психологічний стан – спокій, внутрішнє споглядання, завмирання. Руки виконавця-інструменталіста, культура музично-ігрових рухів повинні бути спрямовані не тільки на виконання вузьких завдань (звуковидобування), але й ширше – на «підтекстову», семантичну, символічну, нарешті, зовнішню диригентсько-акторську виразність, режисерську постановку музичного номеру, коли, наприклад, ті ж кисті рук (за вираженням К. Станіславського) стають «очима тіла». Нарешті, тіло виконавця в цілому повинне виражати правду переживання душі» (там само: 226–227).

Зазначимо, що культура і краса музично-ігрових рухів є надважливою для всіх фахових категорій музикантів-виконавців. Зокрема, виразні рухи м'язів обличчя людини – міміка (від грец. *mimikós* – наслідування), що тонко відображає її внутрішні психічні процеси та є однією з форм прояву різноманітної гами емоцій (радості, смутку, неспокою, замріяності, захоплення) у сценічному виступі музиканта-вокаліста мають гармоніювати з відповідною амплітудою його рухів. При цьому «у порівнянні із театралізовано-зовнішніми засобами, якими користується оперний співак, виконавець камерних творів має у своєму багажу суттєво більш обмежене коло виразно-візуальних можливостей та має їх використовувати у стриманій, лаконічній формі, в обмеженому рухово-виконавському просторі, що потребує особливої майстерності, щирості, природності їх застосування» (Ван Чень, 2017: 40–41).

У системі проксемічних парамузичних засобів виконавця особливу увагу привертає явище комунікативної дистанції як показового критерію визначення міри особистого психологічного наближення чи відсторонення артиста стосовно слухацької аудиторії, що є важливою ознакою індивідуального виконавського стилю спілкування музиканта з публікою, зокрема, домінування екстравертної чи інтровертної установки в характері музично-виконавської особистості (Опарик, 2011).

Індивідуальні особливості кінесичних, проксемічних та мімічних виконавських засобів парамузичної комунікації виявляють себе відповідно до певної фахової специфіки музикантів-виконавців. Для парамузичної компаративістики значний масив емпіричних спостережень містить оптико-кінесична група музично-виконавських засобів виразності. Найбільш деталізовано група рухів представлена у диригентів, хоча в більшій або меншій мірі їх застосовують представники всіх виконавських спеціальностей. Ці рухи відбуваються під час виконавського процесу, вони є здебільшого складними та спеціалізовано-фаховими. Так, «специфіка візуального сприйняття виступу баяніста, який має можливість виконувати як сидячи, так і стоячи та знаходиться обличчям до публіки, відкриті для огляду глядача клавіатури інструмента, що дозволяють наочно демонструвати всю технічну «роботу» на них, додають театралізованості його виступу. Ефектність зорового та слухового сприйняття специфічно-баянних виконавських прийомів ... створюють широке поле для своєрідного «звукопоказування» (Князев, 2007: 271–272).

Іншим різновидом сценічних рухів є жести, що відображають взаємодію виконавця з музичним інструментом. Часто сама конструкція інструментів та способи звуковидобування на них, зокрема, відсутність наспівності у їх звучанні потребують певного візуально-артистичного доповнення. Наприклад, піаніст, бажаючи створити враження продовження звучання, може своїм виразним жестом привернути увагу аудиторії до взятого акорду, підкреслити тілесними рухами зміни динаміки, виразність піаністичного інтонування тощо. Яскравий приклад – інтерпретації канадського піаніста Глена Гульда. Характерною рисою його виконавського стилю є особливо експресивне трактування фактури виконуваних творів (незалежно від їх стильової приналежності), що супроводжується такою ж експресивною диригентською пластикою вільною рукою та часом доволі гучним підспівуванням своїй грі.

Превалювання візуальних чинників при грі на музичних інструментах може бути зумовлене їх розташуванням. Зокрема, у порівнянні з представниками інших виконавських спеціальностей у роботі музиканта-ударника рухи взаємодії з інструментом є яскраво показовими та виразними. Конкурують з ними тільки рухи диригента, які також мають значний візуальний вплив на аудиторію. Порівняння парамузичних прийомів виконання диригентів та інструменталістів доводить, що у перших вся рухова і мімічна пластика спрямована передусім на безпосередній контакт з колективом виконавців, а в інструменталістів на звуковидобування в процесі сценічного втілення виконаного музичного твору. При цьому максимальний сугестивний вплив парамузичного комплексу артистизму на слухачів передбачає наявність відповідного енергетичного тону виконавця. Підвищена емоційність сценічної поведінки артиста тісно взаємопов'язана з інтонаційною експресією конкретного музичного твору, його жанром і стилем та виступає специфічним для музичного виконавства засобом втілення моторної структури художнього образу артистичними рухами в конкретному метрі, ритмі, розмірі, темпі, динаміці, агогіці, артикуляції. І це означає, що «в процесі гри «грають» життєві сили, енергії, ресурси суб'єкта, і вони є джерелом замилювання, втіхи та гордості, особливо якщо гра вражає важливих для нього осіб та групи людей своїми вміннями, красою та захопленням» (Moskalets, 2021: 108).

Висновки. Таким чином, артистизм музиканта-виконавця є атрибутивною, сутнісною властивістю його сценічно-творчої діяльності, яка в умовах інтерактивного музичного спілкування

демонструє свідому комунікативну спрямованість на публіку і здатність сугестивного впливу на неї шляхом сценічного перевтілення артиста та використання ним комплексу парамузичних засобів зовнішнього вираження внутрішнього змісту художнього образу виконуваного музичного твору. Розширення міждисциплінарної сфери дослідження системи виконавських засобів парамузичної комунікації дозволяє формалізувати музи-

кознавчі підходи до концептуального осмислення музично-виконавського артистизму як цілісного і складно організованого феномену, який служить не тільки каналом передачі додаткової інформації про образний зміст музичного твору, але й виступає специфічно-фаховим модусом дії, спрямованої на реалізацію діалогу, зустрічного розуміння та ідейного консолідування публіки навколо події музичного спілкування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ван Чень. Методика формування виконавського артистизму студентів магістратури в процесі вокально-фахової підготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / НПУ імені М. П. Драгоманова, Київ, 2017. 244 с.
2. Гейзінга Й. Homo ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / пер. з англ. О. Мокровольський. Київ: Основи, 1994. 250 с.
3. Єрґієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 454 с.
4. Кисляк Б. М. Типологія артистизму та особливості його прояву у музиканта-виконавця. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2023. Вип. 24. С. 332–341.
5. Князєв В. Артистично-театральні аспекти виконавського мистецтва баяністів. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. X–XI. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2007. С. 268–275.
6. Ковалинська І. В. Невербальна комунікація. К. : Вид-во «Освіта України», 2014. 289 с.
7. Кузнецова І. О., Корженевич Д. О. Особливості ігрового принципу в постмодернізмі. *Теорія та практика дизайну. Мистецтвознавство*. Вип. 7. 2015. С. 117–124.
8. Опарик Л. Поняття комунікативної дистанції крізь призму музично-виконавського висловлювання. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 23. Івано-Франківськ, 2011. С. 198–203.
9. Романцова Я. В. Паралінгвістичні засоби комунікації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2021. № 47. Т. 2. С. 82–85.
10. Саврук С. М. Театральність як творчий принцип музично-виконавського мистецтва (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 18 с.
11. Сокол О. В. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 27 с.
12. Сюта Б. Основи парамузикознавства: монографія. К. : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2010. 160 с.
13. Черноіваненко А. Сучасне баянне виконавство у театралізованому художньому мисленні XX століття. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2001. Т. 2. С. 319–327.
14. Moskalets V. Denotate of the Scientific and Psychological Term «Game». *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*. Vol. 8, No. 2. 2021. P. 108–115.

REFERENCES

1. Van Chen. (2017) Metodyka formuvannia vykonavskoho artystyzmu studentiv mahistratury v protsesi vokalno-fakhovoi pidhotovky. [Methods for forming the performing artistry of master's students in the process of vocal and professional training]: dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.04 / NPU im. M. P. Drahomanova. Kyiv. 244. [in Ukrainian].
2. Heizinha Y. (1994) Homo ludens. Dosvid vyznachennia ihrovoho elementa kultury. [Homo ludens. Experience in defining the playful element of culture] / per. z anhl. O. Mokrovolskyi. Kyiv : Osnovy. 250. [in Ukrainian].
3. Yerhiiev I. (2016) Artystychnyi universum muzykanta-instrumentalista kintsia XX – pochatku XXI stolittia. [The artistic universe of instrumental musicians of the late 20th and early 21st centuries]: dys. ... d-ra mystetstvoznnavstva: 17.00.03 / ONMA im. A. V. Nezhdanovoi. Odesa. 454. [in Ukrainian].
4. Kysliak B. M. (2023) Typolohiia artystyzmu ta osoblyvosti yoho proiavu u muzykanta-vykonavtsia. [Typology of artistry and its manifestation in a musician-performer] *Muzykznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Dnipro, 24. 332–341. [in Ukrainian].
5. Kniaziev V. (2007) Artystychno-teatralni aspekty vykonavskoho mystetstva baiianistiv. [Artistic and theatrical aspects of the performing art of bayan players] *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznnavstvo*. X–XI. Ivano-Frankivsk: VDV TsIT. 268–275. [in Ukrainian].
6. Kovalynska I. V. (2014) Neverbalna komunikatsiia. [Nonverbal communication] K. : Vyd-vo «Osvita Ukrainy». 289. [in Ukrainian].
7. Kuznetsova I. O., Korzhenevych D. O. (2015) Osoblyvosti ihrovoho pryntsyphu v postmodernizmi. [Features of the game principle in postmodernism] *Teoriia ta praktyka dyzainu. Mystetstvoznnavstvo*, 7. 117–124. [in Ukrainian].
8. Oparyk L. (2011) Poniattia komunikativnoi dystantsii kriz pryizmu muzychno-vykonavskoho vyslovliuvannia. [The concept of communicative distance through the prism of musical performance] *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznnavstvo*, 23. Ivano-Frankivsk. 198–203. [in Ukrainian].

9. Romantsova Ya. V. (2021) Paralinhvistychni zasoby komunikatsii. [Paralinguistic means of communication] *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriiia «Filolohiia»*, 47(2). 82–85. [in Ukrainian].
10. Savruk S. M. (2010) Teatralnist yak tvorchyi pryntsyyp muzychno-vykonavskoho mystetstva (na prykladi fortepian-noho vykonavstva). [Theatricality as a creative principle in musical performance art (using the example of piano performance)]; avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / LNMA im. M. V. Lysenka. Lviv. 18. [in Ukrainian].
11. Sokol O. V. (1996) Stylistyka muzychnoho movlennia ta terminolohichni remarky. [Stylistics of musical speech and terminological remarks]; thesis ... dis. ... doctor in arts: 17.00.03 / NMAU im. P. I. Tchaikovsky. Kyiv. 27. [in Ukrainian].
12. Siuta B. (2010) Osnovy paramuzykoznavstva: monohrafiia. [Fundamentals of paramusicology] K. : Vydavnychiy dim Dmytra Buraho. 160. [in Ukrainian].
13. Chernoiivanenko A. (2001) Suchasne baianne vykonavstvo u teatralizovanomu khudozhnomu myslenni XX stolittia. [Contemporary bayan performance in the theatrical artistic thinking of the 20th century] *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa, 2. 319–327. [in Ukrainian].
14. Moskalets V. (2021) Denotate of the Scientific and Psychological Term «Game». *Journal of Vasyl Stefanyk Precar-pathian National University*, 8(2). 108–115.