

The aim of this paper is to study the place of women conductors of Chinese descent and their influence on the world music community.

Research methodology. A number of major publications on this topic in English and French were analyzed. The principles of interdisciplinary discourse, as well as genre-style and interpretive analysis were used.

Results. The article considers the peculiarities of the work of women conductors in the context of the history of music. The prerequisites and difficulties faced by women during their careers as conductors over time are described. Negative factors in the assessment of the work of contemporary women conductors are identified. The significance of Chinese women conductors on the world music scene is established and their contribution to the popularisation of classical music in China and the West is outlined. It is found that in Eastern culture, the significance of the gender gap within the conducting profession is lower than in Western culture, which is associated with the masculinity of the latter. The practice of Zheng Xiaoying, Xian Zhang and Tianyi Lu are considered in the context of the problem of interpreting Western orchestral music. It is established that a distinctive feature of Zheng Xiaoying, the first female conductor in China, is the addition of verbal explanations to her performances, which have an educational function. It has been found that the conducting practice of Xiang Zhang and Tianyi Lu has been brought outside China. Their contribution to the history of world music is to pave the way for women conductors in a number of symphony orchestras in Europe, Australia and the USA, to popularise the music of women composers and to erase gender prerequisites for creativity. The analysis of Xiang Zhang's interpretation of the orchestral opus «Connect» by the contemporary American composer Kevin Putz proves the conductor's skill in building a coherent symphonic canvas with vivid timbre and dynamic contrasts and emphasises the absence of gender identity in the listening experience.

Novelty. The article raises a relatively new issue for Ukrainian musicology related to gender differences in the principles of conducting; it considers the work of unstudied conductors and analyses a work that is new in musicological discourse.

Practical significance. The information contained in this article may be useful for Ukrainian and Chinese musicology in studying the peculiarities of the interpretation of orchestral music.

Key words: interpretation, woman conductor, orchestral music, performance, contemporary composers, conduction practice of Zheng Xiaoying, Xiang Zhang, Tianyi Lu, «Connect» by Kevin Putz.

Надійшла до редакції 7.05.2024 р.

УДК 78.471; 78.2і

ХОРОВИЙ СПІВ У КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ : ТРАДИЦІЇ МОНОДІЇ І ТЕНДЕНЦІЇ ЗАРОДЖЕННЯ БАГАТОГОЛОССЯ

Юань Є. – аспірантка, Львівська національна музична академія
ім. М.В. Лисенка, м. Львів

<https://orcid.org/0000-0001-6666-6313>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.776>

irant2007@ukr.net

Розглядаються сукупність факторів заснування в Китаї традиції монодичного співу та впливи японської культури і Заходу на зародження багатоголосого хорового мистецтва. Зроблена спроба систематизації цих аспектів у хронологічній послідовності. Окреслено значення акультуративних процесів у галузі музичної культури як визначальних у становленні хорового співу в Китаї.

Ключові слова: монодія, традиції, естетика, багатоголосся, хоровий спів, міжкультурні впливи.

Актуальність проблеми. Хоровий спів постає однією з наймолодших галузей у китайському музичному мистецтві. В ході історичного розвитку впродовж п'яти тисячоліть китайські пісні існували виключно як монодичне мистецтво. Цьому сприяли природа складання текстів пісень відповідно до інтонаційної специфіки розмовної китайської мови, створення поетичних текстів від першої особи, надмірне багатство в мелодіях ритміки та часті зміни метру, вживання великої кількості мелізмів та пауз. У сукупності ці фактори не передбачали колективного виконання. Виділено значення естетичних поглядів Конфуція стосовно виконання пісень у гранично чистому вигляді – одноголосому, в чому він убачав бездоганність звучання і вищий прояв краси.

Наведена аргументація сукупності факторів дотримання багатовікової традиції одноголосого співу та дослідження впливу акультуративних процесів і міжкультурної комунікації представників Китаю з музичними досягненнями зарубіжних країн видаються особливо важливими для осягнення значення культурно-історичного процесу зародження багатоголосого співу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для аналізу специфіки китайських пісень опрацьовано давні поетичні тексти в міфах [5], Антології китайської поезії [1], вислови стосовно ідеального (одноголосого) виконання пісень Конфуція [3]. При дослідженні найбільш ранніх свідчень виконання в Китаї творів багатоголосим хоровим колективом важливою стала праця Цянь Женькана [4]; про перші

факти від початку XVIII ст. вивчення і виконання невеличким хором протестантських псалмів, гімнів і хорових пісень – праця Гун Лі [2]. Особливо важливим стало дослідження матеріалів праць Гун Лі і К. Бішофа [6] про нещодавно віднайдені на півдні Китаю свідчення X – XI ст. про практику колективного виконання пісень з ознаками гетерофонії. Ці знахідки вчених аргументують про значно давніші приклади кількоголосого виконання музичних творів, що могли вплинути на закладання традиції колективного співу.

Мета статті полягає в систематизації факторів багатовікової традиції монодичного співу та впливів зарубіжних традицій на зародження практики багатоголосся.

Виклад основного матеріалу дослідження. У світовій музичній культурі китайське музичне мистецтво є одним із найбільш стародавніх та яскравих явищ. Відомо, що найдавніші приклади музикування на території Піднебесної пов'язуються з добою кінця далекого IV тис. до н. е. До найдавніших артефактів належать описи з текстів міфів – художніх витворів народу, в яких зафіксовано думки, зокрема й про музичну культуру прадавніх китайців та побутування різнохарактерних пісень. У ході кількох тисячоліть історичного розвитку китайські пісні, зазнаючи істотних змін, існували і розвивались виключно як монодичне мистецтво, зберігаючи цю специфічну особливість до недавнього часу.

Специфіка складання давніх китайських пісень не передбачала їх колективного виконання. Цьому є багато пояснень. Найперше – мелодії пісень створювались народом відповідно до інтонаційної характеристики розмовної китайської мови, коли при складанні поетичних рядків застосовувались інтонаційні особливості вимовляння слів – у давнину їх було 5. Також у давні часи використовувались здебільшого неримовані тексти з не квадратною побудовою куплетів та приспівів, надмірне багатство ритміки та часті зміни метру. Ці характерні властивості могли відтворюватись виключно індивідуально, навіть по-різному в залежності від умінь та персональних художніх й виконавських можливостей виконавця. В сукупності це виявлялось не сприятливим навіть для колективного одноголосого виконання.

Не сприйняття колективного виконання давніх китайських пісень сприяла й їх залежність від самого поетичного змісту, що найчастіше укладався від першої особи. В цьому, можливо, приховується провідна специфічна особливість китайських пісенних і навіть інструментальних музичних творів – прагнення до усамітнення, занурення в сферу особистих роздумів про сенс буття, будови Всесвіту, персонального змалювання навколишнього світу чи вражень від споглядання природи. В сукупності ці фактори впливали на складання найбільш ранніх народних пісень, в яких передбачалось виключно одноголосе виконання, що виникало від першої особи.

Найдавніші музичні тексти не збереглись, але про їх поетичні особливості і зміст багато інформації можемо почерпнути з текстів зафіксованих у міфах найдавніших пісень:

За Східним морем – велика прірва.

Це країна Шаохао,

де народився небесний володар

і господар Півночі Чжуаньсюй.

За Східним морем є гора Даянь,

Там виходять Сонце і Місяць [5; 20];

Колективну форму емоцій давні китайці яскраво виявляли в танцювальних номерах, яких було чимало в ритуальних дійствах та святах на честь прославлення божеств і найважливіших природних чи надприродних істот (дракона, змія, тигра, фенікса тощо).

У переважній своїй більшості музичні тексти найдавніших китайських пісень, створених до початку нашої доби, поки ще залишаються не розшифрованими, оскільки вони передавались або усною традицією, або дещо пізніше записувались тими, хто володів грамотою, а саме – давно втраченою системою ієрогліфічного запису веньян. Натомість, достатньо відомими є їх поетичні тексти. В цьому нащадки завдячують фіксації їх великої кількості в міфологічних сюжетах та в одних із найдавніших книг Китаю – «Книзі пісень» («Ши цзін») і «Книзі Змін» («І цзин»), що створювались багатьма авторами упродовж поколінь. Від початку виникнення пісень, виконання яких могло супроводжуватись ритмами одного або й декількох первісних ударних, захоплення одноголосим музикуванням залишалось незмінним як відображення культурних та естетично-філософських потреб нації. З текстів цих книг довідуємось про окремі характеристики пісень – їх характер, образний і поетичний зміст, призначення вжитку та одноголосе виконання.

Упорядником «Книги пісень» вважають Кун Цзи (Конфуція, що проживав у 551 – 479 рр. до н. е.). Книга вважається найдавнішою писемною пам'яткою китайської літератури і містить 305 зібраних упродовж XII – VI ст. до нашої ери поетичних текстів пісень із різних царств Китаю. «Книга Змін», що складалась у добу царства Чжоу, була завершена близько 700 р. до н. е. і призначалась для ворожіння та фіксації ірраціональних речей, що відбувались у природі. В ній розміщено 64 символи-

гаксаграми, що відображали життєві явища в їх розвитку, а також чимало текстів пісень, в яких йшлося про такі явища.

Збереження вікової традиції одноголосого музикування спостерігаємо в китайській культурі і в народній музичній творчості, і в пізніше створеному музичному мистецтві освічених придворних музикантів аж до завершення панування імператорських династій, що правили Китаєм від незабутніх часів до 1911 р. Традиція одноголосого вокального виконання (могло бути в супроводі одного або декількох ударних, шумових, струнних інструментів) зберігалась навіть у часи вищого розквіту музичного мистецтва Китаю – в особливо видовищних і дуже багатоскладових музично-театральних дійствах куньшанських п'єс «кунцзюй» (виникли в XIV ст.) і в мистецтві Пекінської опери в усіх її численних різновидах (сформувалась у XVIII ст.). Виконавський аспект співу від початку зародження цих жанрів і до сьогодення відзначається унікальними особливостями вокальної техніки – використанням носових та гортанних звуків, постійним вживанням великої кількості мелізмів та пауз, що, зі свого боку, теж не може передбачати колективного виконання. Як данина традиції, хорових номерів не передбачено в жодній з пекінських опер. Проте, американський дослідник К. Бішоф у праці «Витоки відмінностей між Північчю і Півднем Китаю» наводить доволі сенсаційне твердження про існування в південних жанрах пекінської опери пісенно-ансамблевих номерів «янге» як форми *колективного* виконання одноголосих мелодій [6].

Китайський народ завжди відзначався неймовірною відданістю справі збереження започаткованих у давнину національних традицій в усіх проявах людської діяльності та творчості. Їх незмінність укорінена в свідомості кожного китайця апіорі.

Щодо виключної пріоритетності одноголосого виконання музичних творів також велику роль мали впливи вірувань китайців про походження музичних звуків із Всесвіту та їх належність до магічних сил – тому їх слід виконувати в гранично чистому вигляді, тобто одноголосо. Про це засвідчують положення вчення мудреця Конфуція. Його погляди донині залишаються еталоном відображення і дотримання найважливіших постулатів національної релігії, соціальних взаємин, філософської думки і культури. Великий мислитель і зачинатель у Китаї традиції збирання народних пісень неодноразово відзначав, що саме в *одноголосому* виконанні музичних творів виявляється бездоганність звучання, в якій знаходимо вищий прояв краси, чистоти і гармонії [3; 15, 18, 194].

Конфуцій, що розглядав музику як найбільш важливий і дієвий засіб виховання, пісні приділяв особливого значення. Кращими та найбільш потрібними для кожної людини він уважав гімни, музику і тексти яких визначав як ідеальні: «Якби мені вдалось ще раз прожити життя, я б віддав п'ятдесят років вивченню Перемін та Гімнів, і тоді не зміг би зробити стільки помилок» [3; 89]. Він уважав, що за допомогою музики, яка є мікрокосмосом, що є частиною великого Космосу, можна виховати сильних і незалежних особистостей та зберегти гармонію не лише душевну, в державних класових стосунках, але й гармонію всього Всесвіту: «Музика відображає гармонію між небом і землею»; «Музика є одним з найважливіших засобів суспільного виховання і управління державою» [3; 39, 104]. Згідно з естетикою Конфуція досягнення краси криється в мовчанні; в музиці ідеал краси повинен наближуватись до чим тихішого звучання, що в співі стає можливим саме при одноголосому сольному співі.

Отже, традиція одноголосого співу сформувалась у Китаї під знаком еталону краси. Поза теорією Конфуція ще одним поясненням захоплення китайцями одноголосим співом стає їх ставлення до мистецтва народної, та від II ст. авторської поезії. Це твори перших китайських поетів Ван Цаня (177-217, збірка «Сім сумних віршів»), а потім й Цзі Кана (223 – 265 рр. «Вірші про безсмертних»), Цзо Сі (250 – 305 рр. «Вірші про різне»).

Особливо примітними є рядки Цзі Кана щодо роздумів про спів:

*Всі музичні звуки народжуються у Всесвіті
І потім – у людському серці.
Рухи серця викликаються зовнішніми речами.
Збуджені зовнішніми предметами,
вони знаходять втілення в голосі [1; 76].*

Поезії перших поетів Піднебесної відразу ставали дуже популярними, швидко ширились серед усіх верств китайського населення і ставали джерелом народження безлічі мелодій для створення і виконання пісень. Оскільки музичні тексти цих пісень не записувались, вони швидко губились і до сьогодення не залишилось жодного прикладу записів їх мелодій.

Окремі скупі відомості про перших народних творців мелодій пісень на тексти улюблених поетів з'явилися у Китаї лише в добу династії Тан (918-907 рр.). Це пов'язується з творчістю перших найвидатніших поетів цієї доби і перших класиків національної літератури – Лі Бо (701-762 рр.), Ду Фу (712-770 рр.) і Бо Цзюй-ї (772-846 рр.), а також першої серед відомих, видатної поетеси-жінки Лі Цінжао (1084-1151 рр.). У поезіях цих авторів інколи згадувалось про народних співців-виконавців. Музичні

тексти записів пісень на їх поезії не загубились у віках завдяки винайденню і широкому впровадженню в практику від 933 р. більш спрощеної та зрозумілішої для ширшого широкого кола користувачів системи ієрогліфічного запису нотних текстів гончепу (*gongchepu*).

У коротеньких віршах цих поетів у межах декількох фраз уміщувались дуже глибокі за змістом думки, нерідко сповнені й особливого філософського підтексту (невід’ємна традиція висловлювання в китайській літературі). Завдяки образному змісту та тематиці їх поезій, спрямованих на розкриття особистого, суто індивідуального, музичне відтворення змісту тексту пісні передбачалось лише від першої особи і єдино правильним уважалося їх одноголосе вокальне виконання. Естетична концепція одноголосого співу безперервно продовжувалась аж до завершення існування імператорського Китаю (1911 р.). Це характеризує співацьку культуру Китаю як стійкість і непорушність традицій.

Проте, в ряді давніх зразків все ж зрідка трапляються й приклади гетерофонії – коли при виконанні могли відбуватись незначні відгалуження від звуків основного голосу. В європейській музичній культурі гетерофонний спів здебільшого характеризує гармонічне або поліфонічне варіювання мелодії. У китайській – виключно ритмічне або орнаментальне. Тому при виконанні мелодії навіть невеличким колективом, що складався з декількох осіб, її звучання з незначними відступами однаково зводилось до одноголосого.

Вельми цікавими в цьому сенсі стають опубліковані китайським музикознавцем Гун Лі і американським істориком К. Бішофом [6] факти про віднайдення на початку ХХІ ст. на південних територіях Китаю кількох зразків давніх пісень, датованих Х – ХІ ст., з елементами багатоголосся. Спираючись на ці знахідки, вони вперше ставлять під сумнів віддавна існуючу теорію про існування виключно одноголосого співу в Китаї: «Хоровий спів з елементами багатоголосся вже давно був досить розповсюдженим, хоча й унікальним для китайського мистецтва явищем» [2; 18]. Дослідники стверджують, що декілька віднайдених зразків підтверджують архайчність джерела зародження в Піднебесній багатоголосся. Оскільки співоча культура багатонаціонального Китаю віддавна розвивалась у відмінних у кожній провінції традиціях, способи існуючого на півдні Китаю колективного різнометрового (поєднання високих та низьких чоловічих голосів) виконання і супроводу інструментів із простенькими ритмічними малюнками могли вплинути на закладання традиції колективного співу з ознаками гетерофонії.

Залучення до музичного побуту, а згодом й систематичного вжитку форм національного групового багатоголосого співу завдячує проникненню і поступовому вкоріненню на теренах Піднебесної впливів зарубіжних традицій.

Насамперед, слід відокремити впливи на китайських землях традицій хорового співу східної і західної музичних культур. Як результат тісних контактів мешканців Піднебесної з культурою сусідніх азійських народів, від доби Середніх віків розпочалось знайомство китайців із хоровою культурою Японії. У провідних постулатах – переконати людей жити в гармонії з природою, досягати духовної та фізичної чистоти і поклонятися предкам, щоправда, на прикладах діяльності свого національного пантеону богів та вшановування своїх національних святинь, приховується глибока спорідненість японського синтоїзму з китайськими даосизмом і конфуціанством зокрема в поглядах на сутність і призначення музики. Відповідно до уявлень давніх китайців, музика повинна сприяти прояву природних психоемоційних реакцій людини і злиттю її з природою. В японській культурі призначенням музичного мистецтва споконвіку проголошувалась уклінність природі. Відповідно до постулатів японської філософії, людина в процесі музичної творчості розчиняється в музичних звуках і стає частиною світу, який її оточує. Спільною для Китаю і Японії рисою стало висловлення в народній поезії та піснях доктрини про тлінність, марність і швидкоплинність земного буття.

Аналізуючи контакти Китаю і Японії в галузі впливів хорового співу, важливим постає не стільки близьке знайомство китайців із багатоголосим, хоча й унісонним виконанням японцями музичних творів, а зустріч із колективним виконанням однаково і релігійних, і світських пісень. Китайці невимушено знайомились із цією не властивою їх культурі формою співу в процесі постійної взаємної міграції представників обох народів. Традицією розповсюдження хорового виконання став спів великим колективом людей пісень про природу та присвячених прославленню Будди релігійних гімнів-літаній, що полюбилися і поширювались Китаєм із сусідньої Японії.

У тривалому історичному шляху зародження і впровадженню практики багатоголосого хорового співу в Китаї найбільша заслуга належить імператорові Кансі (1654-1722 рр.), який найбільш активно, орієнтуючись на досягнення Заходу, вперше сприяв розвитку в Китаї окремих видів наук, мистецтв, зокрема музичного мистецтва і зміцнював у своїй державі положення конфуціанської ідеології. Як великий державний правитель, він із непідробною цікавістю ставився зокрема до пізнання ступеню розвитку та форм існування музичного мистецтва в далеких західних країнах. Проникнення до Китаю традицій західного християнського церковного співу пов’язується з

діяльністю від кінця XVI ст. приїжджих місіонерів. Після створення Кансі Указу єзуїтів (1692 р.) християнські місіонери із Заходу офіційно отримали від імператора дозвіл та право на здійснення в Китаї індивідуальної духовної практики. В історії Китаю саме Кансі став першим серед представників вищої влади, хто, попри захоплення виключно національним мистецтвом, зацікавився музичними досягненнями європейців.

Стараннями місіонерів у Китаї вперше, поки що лише при імператорському дворі, розпочалося навчання євнухів основам європейської теорії музики, найпростішого сольфеджування та колективного співу; за сприяння Маттео Річчі хором євнухів уперше в Пекіні було виконано хорову оду Горація. Цянь Женькан стверджує, що «це виконання можна вважати першим у музичній історії Китаю концертом, де прозвучав твір європейської музики, а саме хоровий твір» [4; 129]. Гун Лі навів факти вивчення китайцями протестантських псалмів, гімнів, хорових пісень і навіть поліфонічних духовних хорових творів європейських авторів: «В другій половині XVIII ст. в Китаї з'явилися перші видання музичних збірників «Шен шань се ге» (Псалмів), «Шен ши пу» (Духовних пісень), серед яких найпоширенішою стала пісня «Цзань мей ши» («Ода Богу»); що тексти західноєвропейських церковних хоралів перекладали китайською мовою і «вивчали як взірці професійного піснеспіву» [2; 39-40].

Висновки. В дослідженні доведено, що під впливом сукупності змін в історично-культурному ході розвитку музичного мистецтва в китайському середовищі спостерігається проростання перших ознак потреби в колективному співі. Розгортання акультуративних процесів у галузі музичної культури стало визначальним як у сенсі становлення хорового співу в Китаї, так і щодо закладання шляхів подальшого розвитку всієї музичної культури Китаю. Процес невпинного крокування Китаю в еру міжкультурної комунікації і міжкультурного діалогу було розпочато.

Список використаної літератури

1. Антологія китайської поезії / Перекл. Го Мо-Жо. Київ : Худож. літ., 1953.
2. Гун Лі. Традиції хорового співу в Китаї. Пекін, 2021. 118 с.
3. Конфуцій. Бесіди і судження. Пекін : Народне вид-во, 1998. 224 с.
4. Цянь Женькан. Історія шанхайської музики. Шанхай, 2001. 694 с.
5. Юань Ке. Міфи Стародавнього Китаю. Харків, 1987. 527 с.
6. Bishop C. W. The Beginnings of Differentiation between North and South in China. *Pacific Affairs*. USA, 1934. № 3. vol. VII.

References

1. Anthology of Chinese poetry / Trans. Go Mo-Jo. Kyiv : Fiction, 1953 [in Ukraine].
2. Gong Li. Traditions of choral singing in China. Beijing. 2021. 118 p. [in China].
3. Confucius. Conversations and judgments. Beijing : People's Publishing House. 1998. 224 p. [in China].
4. Qian Zhenkang The history of Shanghai music Shanghai, 2001. 694 p. [in China].
5. Yuan Ke. Myth of Ancient China. Kharkiv, 1987. 527 p. [in Ukraine].
6. Bishop C. W. (1934). The Beginnings of Differentiation between North and South in China. *Pacific Affairs*. № 3. vol. VII [in USA].

UDC 78.471; 78.2i

CHOIR SINGING IN CHINESE MUSIC CULTURE : TRADITIONS OF MONODY AND TENDENCIES OF THE EMERGENCE OF POLYVOICE

Yuan Ye – graduate student of the Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The aim of the paper is to systematize the factors of the centuries-old tradition of monodic performance of songs and the influence of foreign traditions on the birth of the practice of polyphonic choral singing.

The research methodology is based on a combination of the following research methods: the source science (which allows to involve the materials found for the research), music science (to analyze the most significant aspects of the existence of monodic singing in China and the influence of foreign cultures on the emergence of polyphonic choral art), systematization (when systematizing the cultural and ideological factors of the formation of the tradition of unison singing, which is considered as a reflection of the aesthetic, cultural and philosophical needs of the nation), chronological (to specify the periodization of art phenomena).

The results consist in determining the ways of penetration and gradual rooting in China of the influences of foreign traditions of group polyphonic singing: from the beginning of our era, of oriental ones – from Japan, when there was a meeting with the collective performance of religious and secular songs; from the beginning of the 17th century. of Western traditions of Christian polyphonic church singing, which is associated with the activities of Christian missionaries from Western Europe.

The novelty consists in presenting the first examples of performing works by a polyphonic chorus in the history of Chinese music. Therein the role of the development of intercultural contacts is determined and the influences of the traditions of polyphonic choral singing of Eastern and Western musical cultures are separated.

Practical significance. The materials and conclusions of the article can be used for further research of Chinese

choral art in the modern musical space.

Key words: monody, traditions, aesthetics, polyphony, choral singing, intercultural influences.

Надійшла до редакції 24.04.2024 р.

УДК 792:791.633

РЕЖИСУРА В СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ: АНАЛІЗ СТИЛІВ ТА ВПЛИВУ РЕЖИСЕРСЬКИХ РІШЕНЬ НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ТЕКСТУ

Спольська Олена Володимирівна – доктор філософії зі спеціальності «Музичне мистецтво», доцент кафедри театрального мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль,
<https://orcid.org/0000-0002-2397-2035>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.777>
olenadovbush84@gmail.com

Борейко Галина Дмитрівна – кандидат історичних наук, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0002-0787-0493>
halbor@ukr.net

Зеленіна Надія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури, Національна музична академія ім. П. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-6919-7177>
nadezhdazelenina@gmail.com

Основним фокусом дослідження, оприлюдненого у статті, є розкриття того як режисерські підходи трансформують первісний текст, надаючи йому нового звучання та актуальності в контексті сучасних соціальних і культурних реалій. Визначено, що режисура, як мистецтво керування сценічною дією, слугує не лише засобом утілення тексту на сцені, але й способом його інтерпретації, визначаючи сприйняття та реакцію аудиторії. Крізь призму власного бачення, культурного контексту та сучасних реалій режисер стає посередником між автором та аудиторією, здатним радикально змінювати сприйняття твору. Режисерські рішення формують театральний досвід, визначають сприйняття інтерпретації та спонукають до рефлексії. Ефективна режисура здатна залучити глядача не лише інтелектуально, а й емоційно, роблячи театральний досвід незабутнім. Режисура, яка впливає не лише на інтерпретацію конкретного твору, але й на напрями розвитку театального мистецтва, стає джерелом інновацій, відкриваючи нові форми вираження та можливості для експериментування.

Ключові слова: режисер, режисерські рішення, сучасний театр, театральна постановка, творче вираження, глибина персонажів.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження ролі режисури в сучасному театрі істотно обумовлена змінами, що відбуваються в театральному мистецтві під впливом глобалізації, технологічного прогресу та зміни соціокультурного контексту. У сучасному світі, де межі між жанрами та формами мистецтва стають все більш розмитими, а аудиторія вимагає новизни та експериментів, режисура стає ключовим елементом, що визначає успіх театального виставлення. Пошук нових форм та методів вираження, експерименти з жанрами та стилістикою, характерні для сучасного театального процесу, заслуговують на детальний аналіз; так вивчення експериментальної режисури відкриває нові перспективи для розвитку театального мистецтва. У сучасному інформаційному суспільстві, де увага глядача розподіляється між численними каналами комунікації, роль режисури у створенні захопливого та значущого театального досвіду стає вирішальною і саме дослідження того, як режисерські рішення впливають на сприйняття та емоційне реагування глядача, є актуальним для розуміння механізмів взаємодії театру із сучасною аудиторією [17].

Актуальність даного дослідження полягає в необхідності глибокого розуміння ролі режисури в контексті сучасних культурних і технологічних викликів, з якими стикається театр. Вивчення режисури як мистецтва і науки дозволить розкрити нові горизонти в інтерпретації театального тексту, збагатити емоційне та інтелектуальне сприйняття глядачем театральних вистав, а також сприятиме подальшому розвитку театального мистецтва в цілому.

Останні дослідження та публікації. У працях таких теоретиків як Гован Е. [18], Леман Х. [19], Резнер Д. [21] закладено фундамент для розуміння сутності режисури та її ролі в театральному процесі. Їх роботи досі є актуальними для аналізу сучасних режисерських підходів, оскільки вони надають інструментарій для інтерпретації та створення театального мистецтва.

Автори, серед яких Бевзюк-Волошина Л. [2], Філіпенко Л. [14] розглядають сучасні режисерські стратегії та їх здатність адаптуватися до змінюваного світу. Богарт досліджує, як режисери можуть