

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БІЛЕНЬКА АНАСТАСІЯ МИКОЛАЇВНА

УДК 808.55:[792.2+791](091)(477)"19/20"(043.5)

**ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА
В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ ТА КІНЕМАТОГРАФІ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ
(XX – ПЕРША ЧВЕРТЬ XXI СТ.)**

Спеціальність 034 – культурологія

Галузь знань 03 – гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології

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



_____ А. М. Біленька

Науковий керівник: Шейко Василь Миколайович,
доктор історичних наук, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Біленька А. М. Еволюція сценічного слова в українському театрі та кінематографі: історико-культурний контекст (XX – перша чверть XXI ст.) – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 Культурологія. Харківська державна академія культури, Харків, 2023.

Кодифікація сенсів культури відбувається за допомогою символічного простору мови. Театральні та кінематографічні практики інтегруються в простір культури через художні образи. Сценічне слово в театрі та ігровому кіно є зв'язкою між культуротворчим потенціалом української мови та здатністю мистецтва впливати на формування національної ідентичності. Мовний малюнок ролі спроможний вміщувати архетипи української національної культури як такі, що упізнає національний глядач, водночас вони відображають авторський стиль та індивідуальні особливості актора. На окрему увагу заслуговує інтонування як компонент вербальної культури в театральних і кінематографічних практиках, здатний формувати емоційно-ціннісні ряди, синхронні аксіологічним векторам національної культури. Наукова новизна одержаних результатів полягає в комплексному дослідженні сценічного слова в українському театрі та ігровому кіно XX – першої чверті XXI ст. як носія сенсів ідентичності в національній культурі, відображеній в інтонуванні мовного малюнку ролі.

Вивчення історіографії показало, що в науковій літературі розкриті аспекти вивчення сценічної мови театрознавством, мистецтвознавством, філософією, історією, філологією, літературознавством, також тема присутня в прикладних роботах режисерів, акторів і педагогів зі сценічної мови. Наголошено на тому, що культуротворчий потенціал сценічного слова, особливо виражальні можливості інтонування як репрезентації складових національної ідентичності в театрі та ігровому кіно, в наукових роботах не простежується.

Дослідження історіографії та джерельної бази роботи виявило пласт наукової літератури з вивчення різних аспектів сценічного слова в українському театрі та кіно, який поділено за такими напрямками: історико-культурний, теоретико-виконавський та культурологічний.

Аудіовізуальними джерелами дослідження є побудовані на літературному, історичному та легендарному українському матеріалі відео-версії україномовних спектаклів, твори ігрового кіно та фотографії з фрагментами вистав і окремих кіно-сцен. Також для висвітлення художнього та історико-культурного контексту були залучені вистави і фільми, де українська мова використовувалася як виражальний засіб. Досліджувалися твори ХХ – першої чверті ХХІ ст., основну увагу приділено сценічній мові в театрі та ігровому кіно 1991 – 2020-і рр.

Поліаспектність досліджуваного феномену потребувала комплексного вивчення шляхом залучення міждисциплінарного інструментарію, представленого культурологічним, історико-культурним, історико-антропологічним, мистецтвознавчим, герменевтичним і структуралістським підходами.

У роботі визначено та впорядковано взаємозв'язок між такими ключовими термінами як «інтонування», «національний театр», «національний кінематограф», «ігрове кіно», «архетипи», «національна ідентичність» і «менталітет», а також розкрито значення «сценічного слова» як основного поняття.

Сценічна мова розглянута в роботі як феномен культури, зумовлений історико-культурним контекстом його становлення й подальшої динаміки, а також здатний до зворотного впливу.

Вивчено динаміку сценічного слова в театрі та ігровому кіно та показано, що закладання основ явища відбулося в театрі корифеїв, набуло систематичності в методиці Л. Курбаса в 1920-і рр. та цілісності в творчості Г. Юри 1930-1950 рр. Репертуар театру корифеїв, творчі колективи театрів «Березіль», м. Харків, та ім. І. Франка, м. Київ, заклали основи сценічної мови в кінематографі. Наголошено на тому, що історико-культурним

контекстом динаміки сценічного слова була поступова русифікація та штучно створена «двомовність», разом із адміністративним контролем, ідеологічним тиском і нав'язуванням соцреалізму як єдиного художнього методу.

Зазначено, що сценічне слово в процесі становлення набуло статусу нерозривно пов'язаного з візуальною складовою в кадрі, що зумовило структурування образів українців та України у мовно-візуальній зв'язці.

Показано, що інтонуванню як основному виражальному засобу сценічної мови актора властива динаміка: імітація реальності в сценічному просторі; розкриття сутності сценічного образу шляхом логіко-емоційної виразності; художньо-образне втілення архетипів української національної культури у значенні культурних кодів поведінки та цінностей.

Виокремлено засадничі положення конструювання української національної ідентичності в театрі та ігровому кіно років Незалежності як такі, що відповідають системі координат архаїчної культури «свій – чужий» і за допомогою літературно-театральних практик закладають основи спільного мовно-культурного простору за умов відсутності власної державності й інтегрованості до уніфікованих і русифікованих просторів культури Російської імперії та СРСР. Зазначено, що протягом 1991 – 2020-х рр. в незалежній Україні створено політико-правові засади націєтворення та вжитку української мови як невід'ємно державної, потребують систематичного втілення та суспільного контролю, але містять умови для зменшення «двомовності» та розширення можливостей української мови в театральних і кінематографічних практиках як трансляторів національної ідентичності. Наголошено на тому, що націєтворення в Україні здійснюється за синтетичною моделлю політичної та етно-культурної нації, яка уможливорює суб'єктивне конструювання національної ідентичності, поліетнічність і полікультурність, але з мовно-культурним пріоритетом українців як державотворчого етносу.

Встановлено, що сутнісні ознаки архетипів української національної культури у художній образності театального та кінематографічного

мистецтва зумовлені літературно-театральною традицією театру корифеїв і «німим кіно» та набувають цілісності й ідеологічної зумовленості в сталінському кінематографі. Показано, що тематика героїзації встановлення радянської влади в Україні та подій Другої світової війни зумовила російську мову як обов'язковий структурний елемент образу українця або українки як червоноармійців або червоноармійських партизан, тоді як образ примітивних селян, куркулів і зрадників мав логічну склейку з українською мовою. Поляризовані образи зумовили собою два процеси: візуалізація України як провінційно-побутової культури та відсутність її мовленевої представленості.

Виявлено, що в основу відображення архетипів національної культури засобами театрального та кінематографічного мистецтва 1991 – 2020-х рр. закладено контраверсійні образи українців сталінського кінематографу, які були візуальною точкою введення в нову систему цінностей, що зумовило конструювання простору культури з новою ідентичністю.

Окреслення особливостей вербальної репрезентації української національної ідентичності в театрі та ігровому кіно 1991-2023 рр. на прикладах створення образів «чоловік» і «жінка» показало як глибинно зумовлені патріархальною культурою та корельовані категорією свободи, з розширенням варіативності через некласичний сценічний матеріал, режисерські експерименти і акторські рішення.

Виокремлено образи селянина, козака, гетьмана та міщанина як індивідуалізовані та варіативні. Селянину властива прив'язка до землі як способу життя, а не засобу збагачення, та працьовитість. Козацтво героїзоване і транслює ідею незалежності України як надособисту й надстанову. Образ гетьмана набуває позитивних конотацій через особисті якості й стає втіленням ідеї влади. Встановлено, що відображення архетипу жінки засобами сценічної мови вкладається в матрицю «матір – гетера – медіум – амазонка» (Т. Вольф), тоді як інші жіночі персонажі є модифікаціями. Суб'єктність матері обмежена господарсько-побутовими обов'язками і характеризується можливістю трансформувати простір культури через підтримку дітей як носіїв нових цінностей в культурі. Гетера

як носій чуттєвої насолоди набуває засудження спільнотою сільської місцевості, її нездатність народити дитину ціннісно пов'язує шлюб із репродуктивною функцією. Медіум впорядковує містично-інтуїтивний та логіко-раціональний виміри культури. Амазонка є вимушеним тимчасовим уподібненням козаку та структурована універсальними і новітніми компонентами уявлень про жінку в культурі.

Наголошено на тому, що інтонування є компонентом символічного простору культури, де когнітивно-чуттєвий індивідуальний досвід зумовлюється досвідом спільноти, що обертає його на національну ідентичність як прояв менталітету. Мовний малюнок ролі, регламентований перетином суб'єктивного, мистецького та національного, постає як художньо-образне втілення архетипів у значенні культурних кодів поведінки та цінностей.

Встановлення культуротворчого потенціалу інтонаційного компоненту мовного малюнку ролі в театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. показало спроможність української сценічної мови створювати і транслювати ціннісно зумовлені контури української національної культури, де архетипи «чоловіка» та «жінки» є культурними константами, варіативність яких втілена в художній образності мистецтва, зумовленого історико-культурним контекстом.

Результати дослідження можуть бути використані у творчих проектах із розробки творів театральної та кіноіндустрії, при розвідках зі сценічної мови, а також при розробці курсів і написанні навчальних та методичних посібників, підручників, інструктивно-методичних матеріалів із історії та теорії культури, філософської антропології, етнокультурології, лінгвокультурології, історії українського театру та кіно, мистецтвознавства, аудіовізуальної культури, сценічної мови.

Ключові слова: національна культура, українська культура, національна ідентичність, культурні коди, сценічна мова, сценічне слово, інтонування, цінності культури, архетип, жіночий образ, чоловічий образ, війна, культура, мистецтво.

ABSTRACT

Bilenka A. M. The Evolution of the Stage Word in Ukrainian Theater and Cinema: Historical and Cultural Context (XX - the First Quarter of the XXI Century). — The Qualified Scientific Work as a Manuscript.

Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy, Specialty 034 Cultural Studies. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2023.

The codification of the meanings of culture occurs due to the symbolic space of speech. Theatrical and cinematic practices are integrated into the cultural space through artistic images. The stage word in theater and fiction cinema is a link between the cultural potential of the Ukrainian language and the ability of art to influence the formation of national identity. The language pattern of the role is able to contain archetypes of the Ukrainian national culture as those that the national viewer recognizes, at the same time they reflect the author's style and individual characteristics of the actor. Special attention should be paid to intonation as a component of verbal culture in the theatrical and cinematic practices, which is capable of forming emotional and value sequences synchronized with the axiological vectors of national culture. The scientific novelty of the obtained results consists of a comprehensive study of the stage word in the Ukrainian theater and fiction cinema of the XX - the first quarter of the XXI century, as a carrier of the meanings of identity in the national culture, reflected in the intoning of the language pattern of the role.

The study of historiography showed that the aspects of the study of stage language by theater studies, art criticism, philosophy, history, philology, literary criticism are revealed in the scientific literature and the topic is also present in the applied works of directors, actors and teachers in stage language.

It is emphasized that the cultural potential of the stage word, especially the expressive possibilities of intonation as representations of the components of national identity in theater and fiction cinema, is not traced in scientific works.

The study of historiography and the source base of work revealed a layer of scientific literature on the study of various aspects of the stage word in the

Ukrainian theater and cinema, which is divided into the following areas: historical, cultural, theoretical and performance and cultural.

Audio-visual sources of research are works of fiction cinema and photographs with fragments of performances and individual film scenes based on literary, historical and legendary Ukrainian material video versions of Ukrainian-language performances. Also, to highlight the artistic and historical and cultural context, performances and films, where the Ukrainian language was used as a mean of expression were involved. The works of the XX - the first quarter of the XXI century were studied, the main focus was on stage language in the theater and fiction cinema 1991 – 2020s.

The polyaspectness of the studied phenomenon required comprehensive study by involving interdisciplinary tools represented by cultural, historical and cultural, historical and anthropological, art, hermeneutic and structuralist approaches.

The work defines and orders the relationship between such key terms as «intonation», «national theater», «national cinema», «fiction cinema», «archetypes», «national identity» and «mentality», and also the meaning of «stage word» as the main concept is revealed.

Stage language is considered in the work as a phenomenon of culture, which is due to the historical and cultural context of its formation and subsequent dynamics, and is also capable of reverse influence.

The dynamics of the stage word in the theater and fiction cinema were studied and it was shown that the laying of the foundations of the phenomenon took place in the theater of luminaries, acquired systematics in the methodology of L. Kurbas in the 1920s and integrity in the work of G. Yura 1930-1950 years. The repertoire of the theater of luminaries, creative groups of the theater «Berezil», Kharkiv, and of the theater by the name of I. Franko, Kyiv, laid the foundations of the stage language in cinema. It is emphasized that the historical and cultural context of the dynamics of the stage word was gradual Russification and artificially created «bilingualism», along with administrative control, ideological pressure and the imposition of social realism as the only one artistic method.

It is noted that the stage word in the process of establishment acquired the status of inextricably connected with the visual component in the frame, which led to the structuring of the images of Ukrainians and Ukraine in the linguistic and visual connection.

It is shown that intonation as the main expression of the actor's stage language is characterized by dynamics: imitation of reality in stage space; disclosure of the essence of the stage image by logical-emotional expressiveness; artistic and figurative embodiment of archetypes of Ukrainian national culture in the meaning of cultural codes of behavior and values.

The fundamental provisions of the construction of the Ukrainian national identity in the theater and the fiction cinema of the Independence years as corresponding to the coordinate system of the archaic culture "domestic-alien" are highlighted and with the help of literary and theatrical practices they lay the foundations of the common linguistic and cultural space in the absence of the own statehood and integration into the unified and Russified cultural spaces of the Russian Empire and the USSR. It is noted that during the 1991 – 2020s the political and legal foundations of targeting and using of the Ukrainian language as an integral state language have been created in independent Ukraine, they require systematic implementation and public control, but contain conditions for reducing "bilingualism" and expanding the capabilities of the Ukrainian language in theatrical and cinematic practices as translators of national identity. It is emphasized that creation of nation in Ukraine is carried out according to the synthetic model of the political and ethno-cultural nation, which allows subjective construction of national identity, polyethnicity and multiculturalism, but with the linguistic and cultural priority of Ukrainians as a state-building ethnic group.

It has been established that the essential signs of archetypes of Ukrainian national culture in the artistic imagery of theatrical and cinematic art are due to the literary and theatrical tradition of the theater of luminaries and «silent movies» and acquire integrity and ideological predestination in Stalinist cinema. It is shown that the theme of heroization of the establishment of the Soviet government in Ukraine and the events of World War II conditioned the Russian language as a mandatory

structural element of the image of Ukrainian man or Ukrainian woman as Red Army soldiers or Red Army partisans, while the image of primitive peasants, Kurkuls (Scrooges) and traitors had a logical connection to the Ukrainian language. Polarized images led to two processes: visualization of Ukraine as a provincial-domestic culture and the absence of its speech representation.

It was found that the basis of the reflection of archetypes of national culture by means of theatrical and cinematic art 1991-2020 years the contraversive images of Ukrainians of Stalinist cinema were laid, which were a visual point of introduction to a new value system, which led to the construction of a cultural space with a new identity.

Outline the features of verbal representation of Ukrainian national identity in theater and fiction cinema 1991-2023 years on the examples of the creation of images of "man" and "woman" showed how deeply directorial experiments and acting decisions are conditioned by patriarchal culture and correlated by the category of freedom with an expansion of variability through non-classical stage material.

The images of the peasant, Cossack, hetman and bourgeois are highlighted as individualized and variable. The peasant is characterized by attachment to the land as a way of life, but not a mean of enrichment, and hard working. Cossacks are heroized and broadcast the idea of independence of Ukraine as superpersonal and superstitious. The image of the hetman acquires positive connotations through personal qualities and becomes the embodiment of the idea of power. It is established that the reflection of the archetype of a woman by means of stage language is embedded in the matrix «mother – getera – medium – the Amazon» (T. Wolf), while other female characters are modifications. The subjectivity of the mother is limited by household responsibilities and is characterized by the ability to transform the space of culture through the support of children as carriers of new values in culture. Getera, as the bearer of sensual pleasure, acquires condemnation by the rural community, her inability to give birth to a child valuably links marriage to reproductive function. The medium orders mystical-intuitive and logical-rational dimensions of culture. The Amazon is a forced temporary likeness

of the Cossack and is structured by the universal and newest components of ideas about woman in culture.

It is emphasized that intonation is a component of the symbolic space of culture, where cognitive-sensual individual experience is caused by the experience of the community, which turns it into a national identity as a manifestation of mentality. The language pattern of the role, regulated by the intersection of subjective, artistic and national appears as an artistic and figurative embodiment of archetypes in the meaning of cultural codes of behavior and values.

Establishment of the cultural potential of the intonation component of the language drawing of the role in the theater and fiction cinema of the XX – the first quarter of the XXI century showed the ability of the Ukrainian stage language to create and broadcast valuable predetermined contours of Ukrainian national culture, where the archetypes of «man» and «woman» are cultural constants, the variability of which is embodied in the artistic imagery of art, due to the historical and cultural context.

The results of the study can be used in creative projects for the development of works of the theater and film industry, in the exploration of stage language, as well as in the development of courses and writing educational and methodological manuals, textbooks, instructional and methodological materials on the history and theory of culture, philosophical anthropology, ethnoculturology, linguoculturology, the history of Ukrainian theater and cinema, art criticism, audiovisual culture, stage language.

Key words: national culture, Ukrainian culture, national identity, cultural codes, stage speech, stage word, intonation, values of culture, archetype, female image, male image, war, culture, art.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях,

які включено до переліку наукових фахових видань України:

1. Біленька А. М., Світлична О. О. Використання віршованого матеріалу на заняттях зі сценічної мови // *Культура України*. Харків : ХДАК, 2020. Вип. 70. С. 9–18. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.01>

Особистий внесок здобувача: проаналізовано мовну складову українського театру, який від зародження тяжів до характерної для української мови мелодійності й поетичності вираження почуттів і думок. З'ясовано, що на відтворення історичної властивості мовної складової українського театру має бути спрямований мовний аспект підготовки майбутніх акторів у сучасний період українізації національного театру.

2. Біленька А. М. Еволюція сценічного слова у вітчизняному історико-культурному процесі // *Культура України*. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 72. С. 7-12. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.01>

3. Біленька А.М. Сценічне слово у вітчизняному кінематографі 30–40-х років ХХ століття: історико-культурний аспект // *Питання культурології*. 2021. Вип. 38. С. 14-23. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.245523>.

4. Біленька А. М. Сценічне слово у театрі ім. Івана Франка у контексті історико-культурного процесу // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 2. С. 74-79. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262210>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Біленька А. Роль художнього слова у творчій спадщині актора театру «Березіль» Р. Черкашина // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (21-22 листоп. 2019 р.) / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. ; Харків. держ. акад. культури*. Харків : ХДАК, 2019. С. 191-192.

6. Біленька А. Культурологічний вимір особливостей сценічного слова на прикладі творчого методу Л. Курбаса // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук. конф. молодих учених 22-23 квіт. 2020 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 14-16.

7. Біленька А. Сценічне слово у вітчизняному кінематографі 30-40-х рр. через призму історико-культурного процесу // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26-27 листоп. 2020 р.) / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. ; Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 35-37.

8. Біленька А. Сценічне слово у театрі «Березіль» у контексті історико-культурного процесу // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук. конф. молодих учених 23-23 квіт. 2021 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. С. 8-11.

9. Біленька А. Культурна спадщина театру корифеїв у контексті сценічного слова // Духовна культура України перед викликами часу : тези доп. учасників IV всеукр. наук.-практ. конф. 14 квіт. 2021 р. / МОН України, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, каф. культурології. Харків : Право, 2021. С. 111-114.

10. Біленька А. Сучасний стан сценічного слова у вітчизняному культурному процесі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (18–19 листоп. 2021 р.) / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. ; Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. С. 42–43.

11. Біленька А. Сценічне слово в 30-60-х рр. у контексті історико-культурного процесу на прикладі театру ім. Франка // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 трав. 2022 р. / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 17-19.

12. Біленька А. Вплив ціннісних орієнтацій на особливості сценічного слова у театрі та кіно // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні

стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17-18 листоп. 2022 р.) / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 30-32.

13. Біленька А. Свобода як основоположна цінність українців у контексті сценічного слова // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 26-28.

14. Біленька А. Особливості вербального малюнку архетипу «Жінка» в українському театрі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 47-49.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ	23
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	23
1.2. Методи дослідження	48
1.3. Понятійно-категоріальний апарат дослідження.....	61
Висновки до розділу 1	78
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ДИНАМІКА СЦЕНІЧНОГО СЛОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ ТА ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ХХ СТ.	80
2.1. Культура сценічного слова в українському театрі початку ХХ ст.....	80
2.2. Культурні практики сценічного слова в радянському українському театрі 1933-1991 рр.	93
2.3. Становлення культури сценічного слова в українському ігровому кінематографі початку 1920-х – 1940-х рр.	108
2.4. Специфіка сценічного слова в культурі радянського українського ігрового кінематографу 1950-1991 рр.....	124
Висновки до розділу 2	137
РОЗДІЛ 3. АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В СЦЕНІЧНОМУ СЛОВІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ТА ІГРОВОГО КІНО 1991-2023 рр.	140
3.1. Конструювання української національної ідентичності в театрі та ігровому кіно років Незалежності.....	141
3.2. Вербальний малюнок архетипу чоловіка в українських спектаклях та ігрових фільмах 1991-2023 рр.....	159
3.3. Сценічна мова у створенні архетипу жінки в українському театрі та ігровому кіно років Незалежності	174
Висновки до розділу 3	189
ВИСНОВКИ	192
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	200
ДОДАТКИ	225

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Мова формує та відображує сенси культури. Суб'єкт культури функціонує в межах символічного простору мови. Дослідження зв'язку між суб'єктом, мовою та культурою властиве низці наук гуманітарного спектру знань. Водночас художній образ у мистецтві, зокрема в театрі та ігровому кіно, є «розмовною одиницею» мистецтва із суспільством і засобом впливу на культуру.

Російське збройне вторгнення в Україну 24 лютого 2022 р. спровокувало ревізію ціннісних настанов українського суспільства, вплинуло на процес націєтворення та зумовило ревізію наукових рефлексій щодо спроможності мови бути не тільки одним зі складників національної ідентичності, а ще й одним із чинників її формування. Не меншої ваги набули закріплення за мистецтвом ідеологічної місії в культурно-інформаційні складові війни та наукова рецепція його потенціалу.

Сценічна мова в театрі та ігровому кіно є зв'язкою між культуротворчими можливостями української мови та спроможністю мистецтва долучатися до формування національної ідентичності. Вивчення історико-культурного контексту динаміки сценічного слова ХХ – першої чверті ХХІ ст. в театрі та кіно демонструє еволюцію, розширення та збагачення технічних, мистецьких й ідеологічних можливостей. Здатність театрального та кіномистецтва відображати складові національної культури за допомогою сценарного матеріалу, персонажів і костюмів знаходиться в полі наукової уваги мистецтвознавства, історії, психології та культурології. Також наявні розвідки з філологічного, літературознавчого й мистецтвознавчого аналізу художніх творів як носіїв концептів та образів національної культури в художніх світах українських авторів. Проте поки що не простежуються культурологічні дослідження зі спроможності мовного малюнку ролі вмещувати архетипи української національної культури як такі, що упізнає національний глядач, водночас вони відображають авторський стиль та індивідуальні особливості актора. На окрему увагу заслуговує

інтонування як компонент вербальної культури в театральних і кінематографічних практиках, здатний формувати емоційно-ціннісні ряди, синхронні аксіологічним векторам національної культури. Більш детально варто проаналізувати інтонаційні можливості вербальної репрезентації художніх образів «чоловік» і «жінка» в театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. як архетипів, властивих українській національній культурі.

Отже, актуальність обраної теми зумовлена можливістю вивчення культуротворчого потенціалу української сценічної мови у театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. як чинника формування національної ідентичності.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до комплексної науково-дослідної теми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер № 0109U000511). Вона є складовою теми кафедри культурології «Проблеми історії та теорії культури».

Мета і завдання дослідження. Мета – визначення механізмів культуротворення за допомогою сценічного слова в українських театральних і кінематографічних практиках ХХ – першої чверті ХХІ ст.

Досягнення мети передбачає вирішення низки завдань:

1. Вивчити історіографію, понятійно-категоріальний апарат роботи та обґрунтувати вибір методів дослідження;
2. Показати особливості формування культури сценічного слова в українському театрі початку ХХ ст. та ігровому кінематографі від 1930-х рр. з їх подальшою динамікою в радянський період;
3. Виокремити засадничі положення конструювання української національної ідентичності в театрі та ігровому кіно років Незалежності;
4. Показати сутнісні ознаки архетипів української національної культури у художній образності театального та кінематографічного мистецтва;
5. Окреслити особливості вербальної репрезентації архетипіки української національної культури в театрі та ігровому кіно 1991 – 2020-х рр.

на прикладах створення образів «чоловік» і «жінка» засобами сценічної мови;

6. Установити культуротворчий потенціал інтонаційного компоненту мовного малюнку ролі в театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст.

Об'єкт дослідження – театральна та кінематографічна культура України ХХ – першої чверті ХХІ ст.

Предмет дослідження – вербальна культура в театральних і кінематографічних практиках України ХХ – першої чверті ХХІ ст.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період із зародження театру корифеїв у 1882 р. по 2020-і рр., при тому основну увагу приділено сценічній мові в театрі та ігровому кіно від 1991 р., тобто від здобуття Україною незалежності й актуалізації суголосних процесів формування мистецької культури та національної ідентичності.

Методи дослідження. Поліаспектність досліджуваного феномену потребувала комплексного вивчення шляхом залучення міждисциплінарного інструментарію, представленого культурологічним, історико-культурним, історико-антропологічним, мистецтвознавчим, герменевтичним і структуралістським підходами.

Культурологічний підхід як чільний у методичній моделі дослідження поєднав у собі історико-культурний та історико-антропологічний підходи, в рамках яких стало можливим дослідити зв'язок між вербальним виміром кіно- й театральних творів і компонентами національної ідентичності у співставленні з історико-культурним контекстом. Мистецтвознавчий підхід (межах котрого використано герменевтичний підхід і структуралістський підхід) уможливив дослідження театральних і кінематографічних творів як таких, що мають власні виражальні засоби, організаційно-режисерські особливості, відображають закономірності розвитку жанрів і мають складну синтетичну природу.

Реалізація підходів здійснювалася шляхом залучення до дослідження методів історико-генетичного аналізу, системного аналізу, лінгвокультурологічного аналізу, аксіологічного аналізу, семіотичного

аналізу, аналізу аудіовізуальних джерел, структурного аналізу та компаративного аналізу, а також біографічного методу й термінологічного аналізу.

Теоретичну основу дослідження склали концепції еволюціонізму Е. Тейлора; «рецептивної естетики» Г. Яусса, теорії «архетипів» К.-Г. Юнга та Н. Фрая, «історії ментальностей» М. Блока та Л. Февра, національної ідентичності Е. Сміта, постколоніальної критики Е. Саїда та В. Агеєвої.

Джерельну базу дослідження становлять тексти Р. Барта, І. Білодіда, В. Василька, О. Довженка, М. Кропивницького, Л. Курбаса, Е. Саїда, Е. Тайлора, С. Чарнецького, Р. Черкашина та Ю. Фоміної, К.-Г. Юнга. До письмових джерел належить законодавча база України щодо визначення та організаційних питань театрального та кінематографічного процесу в Україні; джерела з історико-культурних реалій формування та набуття усталених форм сценічної мови у театральних і кінематографічних практиках; аудіовізуальні джерела, змістом яких є відео-версії спектаклів, творами ігрового кіно та фотографії з фрагментами вистав і окремих кіно-сцен.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в комплексному дослідженні сценічного слова в українському театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. як носія сенсів ідентичності в національній культурі, відображеній в інтонуванні мовного малюнку ролі.

Уперше:

- досліджено еволюцію сценічного слова в театральній та кінематографічній культурі ХХ – першої чверті ХХІ ст. як носія сенсів української національної культури;

- показано основні етапи еволюції сценічного слова як зумовлені історико-культурним контекстом;

- розглянуто інтонування як феномен культури, зумовлений історико-культурним контекстом формування його властивостей та ознак, а також спроможний до зворотного впливу;

- артикульовано здатність експресивного малюнку ролі відтворювати ціннісний вимір національної культури;
- встановлено зв'язок між художнім образом і архетипом національної культури через мовну експресію актора;
- вивчено архетипіку національної ідентичності через вербальну культуру театральних і кінематографічних практик ХХ – першої чверті ХХІ ст.;
- показано культуротворчий потенціал вербального виміру театру та ігрового кіно на прикладі образів «чоловік» і «жінка» в парадигмі національної ідентичності.

Удосконалено:

- осмислення зв'язку між художнім образом і архетипікою національної культури;
- вивчення художніх образів українського театру та ігрового кіно «чоловік», «жінка» та «свобода» як носіїв національної ідентичності;
- понятійно-категоріальний апарат для дослідження театральної та кінематографічної культури України шляхом уточнення понять «сценічна мова», «сценічне слово», «національний театр», «національний кінематограф», «ігрове кіно»;
- зміст і зв'язок між поняттями «менталітет», «національна ідентичність» і «архетипи», необхідними для досліджень із української національної культури;
- вивчення сценічної мови як складової вербальної культури українського національного мистецтва;
- рецепцію українського театру та кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. як чинників націєтворення.

Набуло подальшого розвитку:

- академічна традиція з вивчення еволюції українського сценічного слова в театрі та ігровому кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст.;
- визначення зумовленості театральних і кінематографічних практик ХХ – першої чверті ХХІ ст. історико-культурним контекстом;

- механізм націєтворення через образи кінематографу;
- постколоніальна рецепція мистецьких практик у їх спроможності формувати ідентичність в національній культурі.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості залучати матеріали дослідження до наукової, педагогічної й творчої діяльності. Теоретичний доробок може бути залучений при подальших розвідках зі сценічної мови у театрі та ігровому кіно. Також матеріали дисертації можуть бути використані при розробці курсів і написанні навчальних та методичних посібників, підручників, інструктивно-методичних матеріалів із історії та теорії культури, філософської антропології, етнокультурології, лінгвокультурології, історії українського театру та кіно, мистецтвознавства, аудіовізуальної культури, сценічної мови. Окрім того, результати дослідження можуть бути використані у творчих проектах із розробки творів театральної та кіноіндустрії.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження виконано самостійно, всі наукові результати, положення і висновки дисертації одержано автором особисто. Одна стаття виконана у співавторстві (особистий внесок здобувача: проаналізовано мовну складову українського театру, який від зародження тяжів до характерної для української мови мелодійності й поетичності вираження почуттів і думок; з'ясовано, що на відтворення історичної властивості мовної складової українського театру має бути спрямований мовний аспект підготовки майбутніх акторів у сучасний період українізації національного театру).

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертаційного дослідження були апробовані на міжнародних, всеукраїнських наукових, науково-теоретичних, науково-практичних конференціях: «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2020, 2021, 2022, 2023), «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023), «Духовна культура України перед викликами часу» (м. Харків, 2021).

Публікації. Основні наукові результати і висновки дисертаційного дослідження містяться в 14 публікаціях, серед яких 13 одноосібних і 1 в співавторстві: 4 – у наукових виданнях, які включено до переліку фахових наукових видань України; 10 – тези доповідей на наукових конференціях.

Структура дисертації зумовлена метою та завданнями дослідження, складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел – 243 позиції, зокрема 15 – іноземними мовами, а також додатків. Загальний обсяг дисертаційної роботи становить 241 сторінку. Основний текст викладено на 196 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Визначення механізмів культуротворення за допомогою сценічного слова в українських театральних і кінематографічних практиках ХХ – першої чверті ХХІ ст. потребує вивчення історіографії джерельної бази, обґрунтування вибору методів дослідження та встановлення понятійно-категоріального апарату роботи.

Дослідження джерельної бази роботи спрямоване на виявлення особливостей наукової рецепції сценічного слова в театрі та ігровому кіно протягом ХХ – першої чверті ХХІ ст, виокремлення основних етапів еволюції сценічного слова, встановлення теоретичних прогалів, а також проблематизації предмета дослідження в рамках культурологічного знання.

Обґрунтування комплексу методів і теоретичних концепцій уможливить здійснення комплексного міждисциплінарного дослідження еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті, що буде відображено у висновках.

Встановлення й уточнення понятійно-категоріального апарату дослідження уможливить культурологічну оптику мистецького явища еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті й сприятиме інтеграції результатів розвідки до гуманітарного знання.

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Вивчення сценічного слова має усталену академічну традицію. Корпус наукових текстів, присвячених різним аспектам дослідження сценічного слова в театрі та ігровому кіно можна поділити за такими напрямками: історико-культурний, теоретико-виконавський та культурологічний.

Історико-культурний напрям представлено, зокрема, розвідками: про театр – Д. Антоновича, Н. Богданець-Білоskalенко, Г. Веселовської, М. Захаревича, О. Захаржевської, О. Красильнікової, І. Макарик, О. Салати, В. Сидоренка, С. Чарнецького, І. Черничка [7-8; 31 43-44; 76-78; 116; 126; 169; 174; 203; 206]; про кінематограф – І. Зубавіної, Ю. Каганова, В. Миславського, Т. Самойленко, В. Скуратівського, Г. Скрипника, В. Слободян [82-84; 92; 130-131; 170; 179; 91; 180]. Змістом напряму є культурний ландшафт України ХХ – першої чверті ХХІ ст. як передумова формування традицій сценічної мови в театрі та кінематографі.

Історія зародження традицій сценічної мови та загальна динаміка театральної культури України висвітлена в працях Д. Антоновича, І. Черничка і колективних розвідках «Культурні коди та мистецька комунікація діячів українського театру кінця ХІХ – початку ХХ століть» і «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття». У праці «Триста років українського театру» Д. Антонович [7] провів аналіз української театральної культури з 1619 р. по 1919 р. У його ж статті «Український театр» [5] міститься ретроспекція українського театру як синкретичного мистецтва від народних звичаїв до початку ХХ ст. Монографія І. Черничка присвячена зародженню професійної театральної культури України за умов відсутності власної держави, мовної дискримінації та відходу театру корифеїв від «традиційної сільськості» [206, с.84]. Колективна розвідка І. Богданець-Білоskalенко, Л. Недіної та І. Погребняк «Культурні коди та мистецька комунікація діячів українського театру кінця ХІХ – початку ХХ століть» [31] присвячена листуванню М. Кропивницького з його однодумцями І. Карпенко-Карим, П. Саксаганським, М. Старицьким, М. Садовським, М. Заньковецькою, де однією з тем є призначення українського театру в плані націєтворення.

У збірці «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» під загальною редакцією В. Сидоренка [139] міститься системний огляд динаміки театрального життя України від формування канонів національного музично-драматичного театру М. Старицького та

М. Кропивницького, через становлення та занепад «соцреалізму» до тенденцій абсурду 1980-1990-х рр., що висвітлено в статтях, зокрема, В. Заболотної, Н. Єрмакової, Г. Фількевич, В. Шпаковської. Також широкий огляд українського театрального процесу ХХ ст., включно з театральним життям української діаспори, здійснила О. Красильнікова у монографії «Історія українського театру ХХ ст.» [116].

Авангардні експерименти 1920-х рр. як контекст формування роботи актора зі словом у межах методики Леся Курбаса, представлено в монографіях І. Макарик і Г. Веселовської [126; 43]. Самобутній ракурс погляду на історико-культурний контекст формування традицій сценічного слова у театрі «Березіль» за часів Курбаса має розвідка І. Макарик «Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років» [126], де міститься аналіз особливостей перекладу та інтеграції творчості У. Шекспіра на українську сцену. Дослідницький наголос здійснено на наслідуванні європейського мистецтва українським театром початку ХХ ст. Тоді як широку панораму театрального життя 1920-х рр. крізь призму режисерських пошуків Марка Терещенка, Фауста Лопатинського, Гната Ігнатовича, Леся Курбаса, Бориса Глаголіна та Ігоря Терентьєва представлено в монографії Г. Веселовської «Український театральний авангард» [43].

У розвідці О. Салати «Український театр в умовах німецької окупації 1941-1942 рр.» висвітлено організаційні, репертуарні та мовні особливості функціонування українського театру в період окупації України під час Другої світової війни. Вслід за фахівцем із цієї тематики В. Гайдабурою, О. Салата наголосила на тому, що українські театри у період окупації брали на себе панівну ідеологічну функцію та були осередками національної культури [169, с.90-91].

Монографія С. Чарнецького «Нариси з історії українського театру в Галичині» [203] присвячена історико-культурній ситуації створення театру корифеїв і закладання основ сценічної мови в київському та львівському культурних контекстах. Натомість розвідка генерального директора театру

М. Захаревича «Соцреалізм у репертуарі Театру імені Івана Франка: Негативне і позитивне у 1960-1970-х» [77] висвітлила ознаки репертуарної кризи київського театру після виходу на пенсію режисера Г. Юри, що перемежалось з такими позитивними деталями як оновлення акторського складу, робота студії для молодих акторів, залучення сатиричного репертуару, експерименти із закордонним сценарним матеріалом. Натомість вплив «соціалістичного реалізму» на діяльність театру ім. Франка у перші три десятиліття свого існування, а також роль фольклору у процесі створення вистав розкрито в роботі О. Захаржевської «Театр імені Івана Франка» [78].

Узагальнюючий характер носить колективна монографія «Нариси з історії кіномистецтва України» під редакцією І. Зубавіної [138], де, зокрема, висвітлено теми «німого» та звукового кіно (В. Миславський, С. Тримбач), ідеологізації кіноіндустрії радянської доби (В. Скуратівський, О. Мусієнко), кіно «відлиги», «застою» (З. Алфьорова, Л. Брюховецька), «перебудови» (І. Зубавіна), кінематографу незалежної України (І. Зубавіна, В. Горпенко), а також специфіку операторського мистецтва, акторської школи та режисерської роботи в українському кінематографі.

Розвідка В. Скуратівського «Українське кіно – ХХ. Проспект до монографії» містить системний аналіз особливостей українського кінематографу в контексті тоталітарного режиму. Зокрема, позначено зміни у мистецьких пошуках фундатора використання української сценічної мови в кіно О. Довженка під тиском держави. Однак, важливою є думка про закладання естетичних, ідейних і технічних підвалин українського кінематографу ще до встановлення в Україні радянської влади [179, с.127].

Розбудова кінематографу в Україні висвітлена в дослідженнях В. Миславського «Українське кіномистецтво 20-х рр. ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації» та «Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій» [130-131] з наголосом на ідеологічному впливі СРСР і позбавленні української кіноіндустрії юридичної і творчої автономії. Цьому ж періоду присвячені розвідки Т. Самойленко «Особливості становлення та розвитку українського

радянського кінематографу (1920–1930-ті рр.)» [170] та С. Тримбача «Історія українського кіно: від появи до кінця 1930-х рр.», автори яких вказали на зв'язок кінематографу радянських часів із «німим кіно» та розширенням жанрового спектру з метою привабливості кінематографу серед широких верств населення. Відмінність авторських підходів полягає в тому, що Т. Самойленко українським вважає кіно, створене на території України, тоді як С. Тримбач акцентує увагу саме на україномовному кінематографі.

Вагомий період в історії українського кіно висвітлено колективом авторів відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України у монографії «Історія українського кіно. Т. 2: 1930-1945» за загальною редакцією Г. Скрипника [91], де на розлогодному емпіричному матеріалі обстоюється думка про те, що саме в 1930-1945 рр., за умов демократизації ідеологічного тиску, закладено підвалини національної школи кінематографії в Україні. Також приділено увагу кінопресі, профільній освіті й специфічним рисам операторського та акторського мистецтва.

Монографія І. Зубавіної «Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті» [83] висвітлює окремі аспекти у розвитку українського кіно від «перебудови» 1980-х до початку 2000-х рр. Зокрема, порушено проблеми «вестернізації», залишків радянської ідеології та пошуків національної ідентичності.

На окрему увагу заслуговує розвідка В. Слободян «Акторська школа в українському кіно» [180]. Авторка дослідила експерименти Л. Курбаса в кінорежисурі, які збереглися лише в описах, а також фільми О. Довженка та І. Кавалерідзе, де були задіяні актори-березольці, гра котрих стала підтвердженням того, що акторська школа українського кінематографу сформована в межах методики Л. Курбаса. Відтак, матеріал розвідки вказує на зв'язок між театральною та кінематографічною вербальною культурою в українському кіно.

Ідеологічний вимір ЗМІ та кінематографу розкрив у монографії «Конструювання «радянської людини» (1953-1991): українська версія»

Ю. Каганов, Зокрема, зазначено про парадоксальну роль м. Москва в розвитку республіканського кінематографу: з одного боку закладалася матеріально-технічна та освітня база для формування національного кінематографу в кожній з республік, з іншого – мистецький потенціал обмежувався ідеологічним тиском [92, с. 279].

Теоретико-виконавський напрям міститься в роботах, зокрема, Д. Антоновича, Ю. Бобошка, А. Бурлуцького, О. Дадукевич і Ю. Циватої, Н. Єрмакової, Ю. Коваленко, Т. Кравченко, В. Кузьмичової, А. Мудренка, Т. Нечаєнко та О. Винар, Т. Симоненкової, Р. Черкашина, Д. Якімова і В. Кучиної [7-8; 29-30; 37-38; 62; 70-71; 106: 115; 117; 135; 141; 176; 222]. Напрямок представлений роботами режисерів, акторів, театрознавців й кінознавців щодо технологічних аспектів і теоретичних проблем роботи акторів із сценічним словом.

Техніка сценічної мови висвітлені у розвідках Т. Нечаєнко та О. Винар [141], Р. Черкашина [176], де сценічна мова визначена як психосоматичний процес, який є показником професіоналізму актора та інструментом його підготовки, вказано на художнє читання як ключовий спосіб тренування майстерності, а також на вагомості вміння актора передавати підтекст, закладений автором. Детально акторську спроможність передавати сенси літературного твору, у тому числі сценарію, висвітлили О. Дадукевич Ю. Цивата, Т. Кравченко, В. Кузьмичова, Т. Симоненкова [62; 115; 176], котрі приділили увагу аспекту інтонації як емоційній виразності, яка зумовлює собою процес створення цілісного образу. Так, Т. Кравченко у статті «Особливості використання мови на сцені та в кадрі» позначила особливості роботи актора зі словом в театрі, кіно та на телебаченні, які полягають в тому, що театр враховує розвиток сюжету і зворотну реакцію аудиторії, тоді як кіно й телебачення працюють по окремих сценах [115, с. 37].

Розлоге охоплення динаміки сценічної мови здійснено в праці Д. Антоновича «Триста років українського театру» [7], де дослідницький наголос знаходиться на формуванні театрального процесу 1619 р. по 1919 р., проте прописана й загальна панорама особливостей сценічної мови. Так само

розвідка еволюції сценічного слова в українському театрі міститься в монографії А. Бурлуцького «Українське сценічне мовлення в драматичному театрі – від джерел до сьогодення» [38], де також здійснено соціокультурний аналіз сценічного мовлення, тоді як у статті «Сценічне мовлення в українському театрі: проблема періодизації» [37] вказано на невідповідність між періодизаціями історії театру та історії сценічного мовлення.

Сценічне слово у творчості основних представників театру корифеїв, зокрема, закладання ними основ сценічного мовлення, дослідив А. Мудренко у статті «Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності» [135]. Розвідки з творчості діячів театру корифеїв, включаючи аналіз ролей, їх мовну складову, а також фольклорно-етнографічні дослідження як освітньо та ідеологічно вагомим за значенням проведено у збірці статей та матеріалів С. Чарнецького «Нарис історії українського театру в Галичині» [203].

Становлення канону роботи актора зі словом у межах режисерського методу Леся Курбаса та подальші мистецькі пошуки театру «Березіль» висвітлено в працях Н. Єрмакової, Ю. Коваленко, Н. Корнієнко, Л. Танюка, Ю. Фоміної та Р. Черкашина, Д. Якімова і В. Кучиної [70-71; 110-112; 115; 191-192; 222]. Так, філософські та режисерські засади методики Курбаса у роботі актора зі словом представлені в розвідках Н. Корнієнко «Леся Курбас: Репетиція майбутнього» та «Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук» [110; 112]. Творчість С. Пасічника як продовжувача режисерсько-педагогічного методу Л. Курбаса висвітлила Ю. Коваленко [106]. Тоді як Н. Єрмакова у розвідці «Березільська культура» [70] розкрила деталі створення всіх молодотеатрівських і березільських постановок від особливостей сценографії та гриму до сценічного слова, не лише під керівництвом самого Л. Курбаса, а й його режисерів-студійців.

У свою чергу в розвідці актора та викладача Р. Черкашина «Довгождане видання» [204], а також у його сумісних із Ю. Фоміною спогадах «Ми – Березільці. Театральні спогади» висвітлено особливості роботи актора зі сценічним словом за методикою Л. Курбаса. Так само

розвідка Д. Якимова і В. Кучиної [222] присвячена особливостям методики роботи Л. Курбаса з акторами в плані дикційної чіткості, яскравості, дотримання орфоепічних норм, зв'язку змісту слова з рухом і пластичністю.

У працях «Талан і талант Леся Курбаса» та «Мар'ян Крушельницький: школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом» український режисер Л. Танюк [191-192] дослідив творчість Л. Курбаса та свого вчителя, актора й режисера «Березоля» М. Крушельницького як єдину цілісну теоретико-прикладну традицію творчого методу, у тому числі приділив увагу питанням роботи зі сценічним словом.

Культурологічний напрям представлено, зокрема, такими дослідниками як І. Абрамович, Р. Барт, А. Зіненко, Т. Кара-Васильєва, А. Кімбра, О. Кузьменко, М. Міщенко, Л. Пономаренко, Г. Скляренко, К. Степаненко, О. Телушкіна, Дж. Фьост, Ю. Шевчук [2; 81; 93; 229; 235; 236; 134; 153; 177; 187-189; 195; 231; 121; 211-213; 220]. Зміст напряму полягає у комплексному вивченні театрального та кінематографічного процесу як складової мистецьких практик України, які мають власні виражальні засоби та інструментарій, водночас є носіями авторського стилю та жанрових особливостей, однак відображають і формують національну ідентичність за допомогою вербального малюнку ролі.

Міждисциплінарна розвідка англомовного дослідника А. Кімбра «Звук сенсу: теорії голосу в думці ХХ ст. і перформансі» [235] спрямована на артикуляцію особливостей залучення голосових здібностей митця в сучасних арт-практиках за умов, коли постмодерна філософія знецінила емоційне навантаження голосу та звела текст до сукупності кодифікованих знаків, прибравши актора та його особисті здібності. Натомість автор запропонував дивитися на актора та його голос як носіїв сенсу. Відтак, голос розглянуто як повноправний елемент перформативних практик і складова сучасної культури.

Розвідка В. Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть» на розлоному емпіричному матеріалі висвітлила мистецтво

авангарду початку ХХ ст., нонконформізм другої половини ХХ ст. і явища перформансу, хепенінгу, інсталяції тощо як процес, що не переривався за умов тоталітарної держави і мав регіональні відмінності, а також те, що серед «митців молодшого покоління утверджується розуміння того, що найпрестижнішим є показ власних досягнень і визнання творчої особистості як представника своєї держави на міжнародному рівні» [174, с.145]. Отже, національна ідентичність митців показана як невід'ємний елемент їх діяльності, відображуваний у творах. Проте дослідницька увага зосереджена на візуальному компоненті, а вербальна складова сучасних арт-практик залишилась осторонь.

Суголосно із В. Сидоренком, українські дослідники мистецтва ХХ ст. І. Абрамович, Т. Кара-Васильєва, Г. Скляренко, О. Телушкіна [2; 93; 177; 195] спільним місцем сучасного українського мистецтва визначили барокову парадигму, а також тенденцію, зафіксовану в словах Л. Смирної про те, що «засобом самоідентифікації митців стає робота з національними стереотипами, які вони шукали в народному малярстві, зокрема іконописі» [181, с. 371]. Тобто дослідниками показана національна забарвленість українського мистецтва та його спроможність працювати з національною ідентичністю. Однак, сценічне та кінематографічне мистецтво не були в предметному полі дослідників.

Мистецтвознавча розвідка О. Телушкіної містить важливу для дисертації думку про те, що в історіографії з проблем вивчення національних рис українського мистецтва простежується ігнорування арт-практик, створених за роки незалежності, тоді як дослідницький наголос припадає на історію мистецтва України у складі двох імперій та СРСР. Натомість у сучасному контексті національні риси наявні тільки в сакральному мистецтві: «символи трипільської культури, доби Київської Русі, ознаки стилю бароко та козацького ренесансу... Запорізька Січ, козацька вольниця, козак Мамай, теми фольклорних творів, слов'янська міфологія, український (зокрема, карпатський) пейзаж» [195, с. 154]. Тобто у розвідці виокремлено вагомі для дисертації архетипні складові історико-культурного процесу,

кодифіковані в зображувальному мистецтві, проте науковий доробок можна перенести на театральну та кінематографічну культуру.

Концептуально та методологічно вагомим для дисертації є дослідження А. Зіненко, в рамках якого, відштовхуючись від ідей К.-Г. Юнга про архетипи, здійснена культурологічна рецепція творчості українського митця Андрія Хіра як простору кодифікування фольклору за допомогою художніх образів, які є концентрацією «узагальнено-абстрактних понять – архетипів, що складають основу національної ідентичності у сучасному мистецтві» [81, с. 81]. Чільним положенням авторської позиції А. Зіненко є те, що трансформація національної ідентичності у творі простежується за допомогою переходу наративного виміру української народної культури в художньо-образний простір мистецтва. Тобто розвідка надає загальну настанову рецепції театрального та кінематографічного мистецтва як середохрестя української національної ідентичності.

Натомість Л. Пономаренко у розвідці «Експлікація архетипів і символів у сучасних українських художніх фільмах» [153] залучила термінологію та методологію К.-Г. Юнга, виділивши архетипи землі, лицаря та свободи як властиві українському менталітету й трансльовані в історичних і художніх фільмах 2015-2021 рр. Важливою для дисертації є думка про виокремлення національних архетипів у значенні нематеріальних ідей, властивих певним спільнотам і трансльованим у площині мистецтва як джерела відтворення національних архетипів у сучасній культурі. Однак вербальний малюнок ролі авторкою не розглядався.

Не менш знаковою є розвідка М. Міщенко «Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу)», де проєкція методології К.-Г. Юнга на контекст національної культури дала змогу залучити поняття «національний архетип» як локальний варіант загальнокультурних архетипів [134, с. 91]. Важливим є те, що авторка розглянула архетип як представлений не тільки в мистецтві, але й в соціальній пам'яті та народному менталітеті [134, с. 91]. Відповідно,

мистецтво постає як один з можливих проявів архетипів національної ідентичності. Однак, приклади представленості архетипів у кінематографі, наведені Міщенко, здійснені з позицій сюжетності, тоді як вербальний малюнок ролі залишився поза науковою увагою.

У розвідці О. Кузьменко «Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст» [236] міститься релігії, мови та історії в кіно як чинників формування національної ідентичності українців. Аспект мови висвітлено із залученням статистичних даних про кількісну перевагу російськомовних фільмів, знятих від початку 2000 р. на державних кіностудіях, низьку представленість україномовних фільмів у прокаті та на кінофестивалях, а також слабку державну політику з підтримки україномовного кіно. Окрему увагу авторка звернула на те, що в українському кінематографі зберіглася радянська ідеологічна настанова про інтерпретацію подій історії України або ж замовчування «не вигідних» для Росії періодів Княжої доби, Козацької держави та Національного відродження [236]. У цілому розвідка позначила спроможність українського ігрового кіно формувати національну ідентичність українців, проте станом на 2000-2010 рр. цей потенціал залишався нереалізованим.

Концепція французького філософа Р. Барта являє собою синтез міфологічної та лінгвістичної оптики кіно, але узагальнюючий філософський характер уможлиблює застосування й до театральних вистав. Підтвердженням є думки самого дослідника про концептуальну близькість кіно й театру. Класична збірка есеїв «Міфології» спрямована на аналітику фільмів як частини простору культури. Звернімо увагу, що Барт оминув проблеми вербальної комунікації в кіно та зосередився на іконічній системі кінотворів. Проте для нашого дослідження змістовно важливою є позиція з численних кінематографічних розвідок Барта про додавання до вербального виміру культури соматичний – унікальність рухів і обличчя актора, його взаємодію з іншими акторами, їх співвіднесення з матеріально-побутовою площиною, що стає можливим тільки в мистецтві, позбавляє тотожності між кіно і фотографією, натомість зближує кіно з театром. Окрім того, надмірні

жести і елементи одягу та зачіски, як, наприклад, коротка чолка як зовнішня ознака римлянина [229], є проявами театралізації, які тільки посилюються крупними планами і монтажем у фільмі. Візуальний образ інтерпретується Бартом як такий, що є викривленням реальності. Проте в результаті творчості мистецтва є не маніпуляцією, а новітньою варіацією міфу, котру може «деміфологізувати» дослідник як таку, що містить у собі сенси культури споживання, політичні наративи, ідеологічні моделі. Відтак, кінофільм, за бартовою логікою, є продовженням театрального твору і транслює світоглядні настанови культури.

Для частини культурологічного напрямку, присвяченої кінематографічним студіям, ключовими є розвідки та інтерв'ю американського дослідника, представника української діаспори Ю. Шевчука [21; 211-213; 220], котрий обстоює тезу про спроможність кінематографа формувати ідентичність українців. Українське кіно доби СРСР вчений розглянув у парадигмі постколоніальної критики як історичну пам'ятку, де зафіксовано використання російської мови як засобу примусової русифікації, яка за часів незалежності України модифікувалася, але не зникла. Зокрема, на думку дослідника, геноциду українців під час колективізації, індустріалізації, розкуркулення та Голодомору 1932-1933 рр. передував процес спотворення образу української нації в радянському кінематографі. Відтак, кінематограф постає не відбитком реальності у художніх образах, а засобом трансформації культури. Наріжним каменем наукової рецепції кінотворів Ю. Шевчуком є думка про те, що поза національною мовою українське кіно не може функціонувати, адже такі мовленнєві варіації як російськомовне українське кіно та російськомовні персонажі-українці впливають на формування суспільної думки про те, що українець тлумачиться лише як різновид росіян, а українська культура не в змозі функціонувати без російської.

Проблемам української ідентичності, трансльованим через фільми окремого історико-культурного періоду, присвячено розвідку англомовного дослідника Дж. Фьоста «Українське кіно. Приналежність та ідентичність за часів радянської відлиги» [231]. Текст є спробою ревізії загальновизнаної

позиції про тотожність радянського кінематографу російському. На прикладі творчості кіностудії ім. О. Довженка 1960-1970 рр. автор показав, як творчі колективи Л. Бикова, Ю. Ілленка та С. Параджанова працювали зі стереотипним образом українця зі сталінського кіно, проте таким чином, що він згодом став основою української ідентичності в кінематографі. Приділено увагу примусовій русифікації в рамках колоніальної політики СРСР, штучно створеній провінційності України, несправедливому розподілу інтелектуальних і фінансових ресурсів, які були контекстом формування українського кінематографу як етнографічної екзотики відповідно до сталінського «фольклорного повороту», історія та рецензування якої писалися русифікованими фахівцями, відтак наукова модель історії українського кіно формувалася відповідно до імперської ідеології.

Окремі аспекти вивчення національної ідентичності у зв'язку з театральним і кіномистецтвом містяться в розвідках Н. Доброєр і А. Баторій, А. Смуся, К. Степаненко [63; 183; 187-189]. Аспект формування національної ідентичності засобами театрального мистецтва за допомогою сценічного костюму показали дослідники Н. Доброєр і А. Баторій [63] на прикладі репертуару Одеського українського музично-драматичного театру ім. В. Василька.

У статтях К. Степаненко «Місце фольклорних мотивів в українському поетичному кіно Юрія Ілленка», «Відтворення національного буття українців у кінотворчості Івана Кавалерідзе» і «Відродження фольклорної стилістики в українському кіно 2000-х років» [187-189] висвітлено особливості роботи українських режисерів часів СРСР і Незалежності з елементами традиційної культури, фольклором, легендами і текстами класиків української літератури.

Тоді як у розвідці А. Смуся «Про кіно в Україні як зброю масового ураження» [183] порушено питання негативного впливу стереотипного зображення українців у кіно та на телебаченні й потребу наповнення українського медійного продукту новими сенсами з метою націєтворення.

Про жіночі образи, однак без уваги до їх вербального виміру, в українських ЗМІ, рекламі, літературі, фільмах, серіалах писали, зокрема,

І. Зубавіна, О. Кісь, С. Котова-Олійник, Л. Ліндсей, Ю. Маслова, М. Міщенко, Л. Пономаренко [82-84; 101; 114; 237; 128; 134; 153]. Вербальний вимір досліджували В. Кононенко, В. Храмова [107; 200]. Про чоловічі образи, з наголосом на візуальному, писали, у тому числі, В. Землюк, І. Зубавіна, М. Міщенко, Л. Пономаренко [80; 82-84; 134; 153].

Вербальний вимір маскулінного в українських художніх текстах розкривали В. Кононенко, В. Храмова [107; 200]. Концептуальну рамку жіночих і чоловічих образів в українському кіно часів Незалежності у їх зв'язку з процесами національної ідентифікації прописала В. Зубавіна [82-84]. Натомість репрезентацію категорії свободи у художніх текстах розглядали, зокрема, К. Головенко, В. Кононенко, Ю. Письменна, О. Поцюрко, В. Храмова, А. Шаповалова [53; 107; 151; 154; 200; 208].

Мовний компонент української національної ідентичності висвітлено в працях Л. Біланюк, Р. Кіся й Т. Воропаєвої [230; 102; 48-49], яким властивий спільний погляд на російську мову в кінематографі та публічному просторі як чинник роздвоєної ідентичності українців і втягування їх в поле російської культури. Так, англomовна дослідниця феномену двомовності українців перших років незалежності Л. Біланюк наголосила на кореляції стану вербальної культури в Україні із інститутом влади, яка тривалий час була окупаційною, що вплинуло на формування діапазону варіантів двомовності й відбилося на невизначеній національній ідентичності [230, р.10-11]. Тоді як Р. Кісь [102] висунув тезу про потребу сприймати мову як необхідний в усіх сферах життя інструмент, а не виокремлену складову культури. У свою чергу Т. Воропаєва [48-49] визначила проблему залучення національної мови у публічних сферах життя як питання національної безпеки.

Також написанню дослідження сприяли дисертації таких науковців як Є. Ворожейкін, О. Доманська, Л. Дубчак, С. Жигалкіна, І. Живіцька, В. Мізьяк, Г. Нвколаєва, О. Наконечна, А. Овчиннікова, Л. Процик, М. Турчина [47, 64-65; 72-73; 132; 137; 142; 145; 165; 197] роботи котрих присвячені окремим аспектам вербальної культури в театрі та кіно.

Культурологічну рецепцію мистецького потенціалу сценічної мови здійснила О. Доманська в роботі «Театральна сценічна мова як фактор розвитку сучасних арт-практик» [64], де кафе-шантан, кабаре, мюзик-хол, мюзикл, фестиваль розглянуто як перехідний простір взаємодії мистецтва із культурою повсякденності. Однак, сценічна мова визначена авторкою в узагальнюючому розумінні – як семантика будь-якої дії в сценічному просторі. Тобто вербальна культура, тим більше такий її компонент як інтонування, залишилися поза увагою дослідниці.

Натомість А. Овчиннікова у дисертації «Виразальні засоби мовного дискурсу у метахудожньому контексті» приділила увагу розмежуванню риторики як філософської практики і сценічної мови як практики роботи зі словом у межах мистецтва, а також вивела особливості мовленнєвої школи в Україні. Слушною, зокрема, є думка про те, що «під час перцепції мовного повідомлення інтонаційні і тембральні параметри мови не тільки надають інформацію слухачеві про стан того, хто говорить, але й значною мірою «заражають» його відповідною емоцією» [145, с. 14]. Однак, робота не залучає конкретних прикладів спроможності інтонування формувати образ, та не апелює до таких категорій як «національна ідентичність» та «архетип».

Дисертація М. Турчиної «Архетип трікстера та його інтерпретація в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ ст.» містить оригінальний ракурс погляду на музику та вокал в оперних творах як засобу створення архетипу трікстера. Зокрема, приділено увагу інтонуванню в музичному образі головного героя. Проте дослідницький наголос зроблено саме на виразальних засобах, властивих оперному жанру: «Трікстерство в опері проявляється і на рівні діалогів між персонажами, зокрема в діалозі між Венічкою та Янголами. В музичній мові останніх звучать не очікувані інтонації музики з церковного богослужіння, а інтонації, що стилізовані під народні пісні та за своїм характером нагадують гуляння скоморохів» [197, с. 174-175].

Історико-культурні й теоретико-виконавські аспекти вербальної культури театральних творів висвітлив В. Мізак у роботі «Культурологічні

виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХ ст.» [132], де, зокрема, за допомогою аналізу режисури О. Барсеґяна, О. Беляцького, І. Бориса, А. Жолдака, та ін. показав відмінні риси театральної школи Харкова на початку її становлення, під впливом «соцреалізму», і в роки здобуття Україною незалежності. Тоді як О. Наконечна [137], досліджуючи компоненти художнього образу в театральній культурі, сфокусувалася на творчості франківців. У дисертації Л. Процик [165] розглянуто особливості становлення художньо-естетичних принципів театру ім. І. Франка як компоненту української театральної культури 1920-х рр.

Спроможність кінематографу конструювати реальність за допомогою художніх образів розкрили у дисертаціях Є. Ворожейкін і С. Жигалкіна. Однак Є. Ворожейкін [47] здійснив розвідку без уваги до вербального виміру та з наголосом на тому, що розвиток візуального компоненту впливає на втрату сенсу. Тоді як С. Жигалкіна [73] розглянула філософські засади спроможності кінематографу впливати на реальність суб'єкта культури шляхом додавання до фізичної реальності глядацький досвід, тотожний життєвому досвіду.

Натомість механізм трансляції локальної (міської) ідентичності засобами театрального мистецтва показано в дослідженні Г. Ніколаєвої [142] на прикладі костюмів репертуару Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного.

Також концептуально вагомою є дисертація І. Живіцької «Паремії на означення рис характеру людини в українській мові» [72], де на прикладах прислів'їв і приказок в українському фольклорі показано зв'язок між мовною картиною світу й менталітетом. Провідною думкою роботи є теза про те, що національний менталітет є результатом комплексної дії географічних, кліматичних та історико-культурних реалій, проте набуває відображення саме у мові.

Також дослідженню сприяли розвідки загального теоретичного характеру з лінгвокультурології, національної ідентичності, історії ментальності, постколоніальної критики, аксіології та етнопсихології.

На особливу увагу заслуговують розвідки з лінгвокультурології С. Голик, В. Кононенка, Л. Мацько [52; 107; 129], аналітика котрих здійснена з настановою про спроможність мови вміщувати універсальні для всіх приналежних до певної нації людей образи – архетипи або концепти, для яких характерні певні вербальні асоціації, а емоційно-ціннісне навантаження яких зумовлене спільним культурним досвідом.

У першу чергу це монографія В. Кононенка «Мова в контексті культури», яка є програмним текстом з української лінгвокультурології як міждисциплінарного простору для дослідження відображення в мові культурних цінностей нації. Звернімо увагу на те, що автор при залученні лінгвокультурологічного аналізу до художньої культури нації наголосив на значущості не тільки вербального, але й «зорового, звукового, інтонаційного малюнку» [107, с. 16]. Також важливою є теза про поєднання в словах носія мови універсальних архетипів, національних концептів та індивідуального досвіду. Однак, поглядам автора властива неаргументованість певних тез і використання застарілих позицій, зокрема таких як «генетична пам'ять» на мову [107, с. 7]. Хоча саме в цьому тексті містяться ключові для дисертації положення про мовний вимір культури як простір емоційно-ціннісного унаочнення національних архетипів, конкретизованих в індивідуальному досвіді, а також про мистецькі практики театру та кіно як репрезентацію національних архетипів за допомогою вербальних і невербальних виражальних засобів.

У свою чергу С. Голік «Мовна особистість як об'єкт лінгвокультурологічних досліджень» і Л. Мацько «Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту» присвячені особливостям лінгвокультурологічного аналізу текстів художньої культури як носіїв національної специфіки особистості, зануреної в мову як в ціннісно-вербальний вимір культури. Так, С. Голік розмежувала поняття «мовної

особистості» на індивідуальному та колективному рівнях як, відповідно, власний досвід суб'єкта культури та «базовий, національно-культурний прототип носія певної мови» [52, с. 261].

Етнопсихологічні розвідки А. Абрамової, О. Гордійчук, О. Кульчицького, В. Храмової, Б. Цимбалістого, В. Яніва та Я. Яреми [1; 55; 118; 200-201; 224-226] дали змогу визначити контури етнопсихологічного виміру мови в дисертаційному дослідженні, зміст понятійно-категоріального апарату з питань лінгвокультурології, менталітету й національної ідентичності українців, а також отримати фактологічний матеріал із архетипів, властивих українському національному менталітету. Так, базовою роботою є розвідка Я. Яреми «Українська духовність в її культурно-історичних виявах», в якому дослідник, спираючись на концепцію К.-Г. Юнга, визначив українців як носіїв інтровертного типу психіки і позначив типи національної вдачі. Тоді як стаття А. Абрамової [1] апелює до специфіки психології етносу в концепціях українських дослідників М. Костомарова, В. Старосольського, І. Франка та інших. Праця О. Кульчицького [118] присвячена чинникам формування «душі народу», яка зумовлює таку рису як «моя хата з краю». У свою чергу Б. Цимбалістий [201] дійшов висновку про кордоцентризм національного менталітету українців. Натомість В. Янів [224] досліджував літературних персонажів як носіїв українського менталітету, зокрема героїв творчості Т. Шевченка. Стаття О. Гордійчук [55] містить філософських аналіз архетипів українського національного менталітету як присутніх у повсякденних практиках суб'єкта культури.

Аксіологічний вимір української культури та української ідентичності розглянуто в текстах С. Возняка і Т. Костюка, О. Стасевської, Н. Тарарак Ю. Юшкевича [45; 186; 193; 221], які сприяли прописуванню ціннісного компоненту вербальної культури в театральних і кінематографічних практиках як складових українського мистецтва. Якщо С. Возняк і Т. Костюк [45] присвятили розвідку загальній проблематиці аксіології, то стаття Н. Тарарак [193] порушила подібні питання, але з залученням прикладів з

української літератури і філософії. У свою чергу у праці Ю. Юшкевича «Аксіологічна складова української ментальності та механізми її збереження» [221] висвітлено проблему термінологічної неузгодженості категорій «ментальність» і «менталітет», виокремлено такі складові української ментальності як індивідуалізм та емоційність і засадничий гуманізм.

Так само на прикладі української дійсності О. Стасевська приділила увагу моральним цінностям, виокремивши «справедливість, стабільність, добробут, права людини, правопорядок...» [186, с.116] як систему національних цінностей. Важливою є теза про те, що національна ідентичність є запорукою збереження та функціонування українського суспільства у глобалізованому контексті тобто чинником національної безпеки України на міжнародній арені.

Розвідка М. Лисинюк [124] «Мова як універсальна форма буття національної культури» присвячена культурологічній рецепції зв'язку феноменів мови і культури з обстоюванням тези про те, що мова виступає носієм національної ідентичності й формою існування національної культури.

Окремо варто вказати на аналітичну доповідь «Культурна політика України: національна модель у європейському контексті» колективу авторів С. Здіорук, О. Литвиненко та О. Розумної [79], де розглянуто європейський досвід і потенціал України у залученні мистецтва, зокрема кіноіндустрії, до культурної політики держави в міжнародному контексті.

Таким чином, історіографія питання еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті має розлогу презентацію в академічному просторі. Вербальна культура в театрі й кіно досліджувалася українськими та закордонними науковцями за історико-культурним, теоретико-виконавським і культурологічним напрямками. У взаємодії вимірі національної ідентичності простежується відсутність робіт, присвячених сценічному слову в театрі та кіно водночас. Так само ніде не порушується саме питання відображення

національної ідентичності у сценічній мові, зокрема за допомогою інтонування.

Джерельна база дослідження складається з письмових та аудіо-візуальних джерел, які потребують встановлення їх інформаційного потенціалу для збагачення тексту фактологічними даними та подальшої інтерпретації.

До письмових джерел варто віднести законодавчу базу України щодо визначення та організаційних питань театрального й кінематографічного процесу в Україні; праці практиків сцени і кіно, а також джерела з історико-культурних реалій формування та набуття усталених форм сценічної мови у театральних і кінематографічних практиках.

Законодавча база України щодо окремих питань визначення та організації театрального та кінематографічного процесу, створення відповідних установ, фінансування, майнових прав, а також гарантії держави щодо створення умов для творчої діяльності в цих галузях представлена, у першу чергу, Законом України «Про культуру» в поточній редакції від 24.08.2023 р. № 2778-VI, а також Закону України «Про театри і театральну справу» від 22.06.2023 р. №2605-IV, Закону України «Про кінематографію» від 02.07.2023 р. № 9/98-ВР, «Про театри і театральну справу: Проект Закону (Повторний розгляд з пропозиціями (вето) Президента України)» [156-163].

Однак вивчення законодавчої бази показало, що в текстах законів, які стосуються театральної діяльності, містяться формальні ознаки для театральної установи зі статусом національної, зумовлені затребуваністю репертуару серед публіки та успішною гастрольною діяльністю. Натомість у Законі «Про театри і театральну справу» та його новому проекті не виявлено принципів діяльності театрів із таким статусом, а також особливостей їх репертуару та мови. Щодо творів театрального мистецтва національного масштабу будь-які визначення відсутні. Тільки у преамбулі зазначено, що проект закону «спрямований на формування і задоволення творчих потреб та інтересів громадян, їх естетичне виховання, збереження, розвиток та збагачення духовного потенціалу Українського народу» [162].

Тоді як у Законі України «Про кінематографію» серед принципів кінематографії є, зокрема, такі: «сприяння розвитку національної свідомості, патріотичних почуттів... розвиток кіноіндустрії та традицій національної кінематографії; збереження національної та світової кінематографічної спадщини» [157].

Водночас у тексті Закону національний фільм визначено як «створений суб'єктами кінематографії фільм, виробництво якого повністю або частково здійснено в Україні, основна (базова) версія мовної частини звукового ряду якого створена українською або кримськотатарською мовою, та який при цьому набрав необхідну кількість балів відповідно до оцінних елементів бальної системи, передбаченої цим Законом... якщо це виправдано художнім, творчим задумом авторів фільму, в основній (базовій) версії національного фільму (крім дитячих та анімаційних фільмів) допускається використання інших мов в обсязі, що не може перевищувати 10 відсотків загальної тривалості всіх реплік учасників фільму. Під час демонстрування національного фільму в Україні такі репліки мають бути дубльовані або субтитровані українською мовою» [157].

Подальше вивчення Закону показало, що оцінні елементи для надання фільму статусу національного, позначені в статті 10, носять формальні ознаки і визначаються через відсоток від загальних місць зйомки та громадянство членів творчого колективу [157].

Таким чином, законодавча база з театральної та кінематографічної діяльності регламентує організаційні, майнові, фінансові складові мистецького процесу, проте не прописує засадничі положення національного театру та кінематографу на рівні сенсів. Більш перспективним в цьому плані є Закон України «Про кінематографію», де позначені принципи національного кіно, проте самі ознаки національного кінематографу носять формальний характер. Натомість театральні установи і твори кіно визначаються як національні за ознакою місця створення та громадянства співавторів відповідно, що вказує на невідповідність законодавчої бази потребам націєтворення та не сприяє формуванню національної ідентичності.

Тобто законодавство з питань театральної на кінематографічної діяльності потребує розробки та впровадження категорії «національний» відносно творів мистецтва й уточнення цієї категорії щодо установ у цій галузі.

Після законодавчої бази варто розглянути праці практиків сцени і кіно, які є джерелом інформації про особливості створення сценічних або кінематографічних продуктів, специфіку режисерського бачення матеріалу, а також методи роботи актора зі сценічним словом, філософську рецепцію митців щодо стану культури, зв'язку театру або кіно із суспільством і вплив на нього. Окрім того, написані в різні історико-культурні періоди тексти відображають ставлення митців до ідеологічних і політичних реалій.

Видання «Марко Лукич Кропивницький: збірник статей, спогадів і матеріалів» [127] є джерелом з етапу розбудови професійного театру в Україні. Особистий погляд режисера М. Кропивницького на тогочасне становище українського театру на території Наддніпрянщини дав змогу прояснити засадничі положення репертуарної політики та культури сценічного слова як реалістичного та вирішального елемента в формуванні цілісного художнього образу.

У монографії С. Чарнецького «Нариси з історії українського театру в Галичині», окрім теоретичних текстів, містяться матеріали про історико-культурні реалії формування театру корифеїв на Галичині, написані та зібрані режисером і театрознавцем Сергієм Чарнецьким, котрий стояв біля витоків театральної україномовної культури Львівщини за часів австро-угорської влади. Зокрема, «Нарис історії театру» висвітлює тогочасний стан театального життя Лівобережної та Правобережної України як результат докорінної відмінності між політикою австро-угорського та російського урядів, за умов яких театральна культура Галичина була інтегрована до європейського мистецького простору. У «Нарисі історії Українського театру в Галичині» зазначено, що одна з директорок Львівського театру, Теофілія Романович, характеризується автором як енергійна адміністраторка, котра забезпечила розквіт театру, особливо «вона виявила дуже гарні тенденції – зберігати чистоту української мови на сцені» [203, с.83]. Важливою деталлю

у нарисі є те, що запрошений після переїзду театру до м. Тернопіль режисера М. Кропивницький не зміг співпрацювати з колективом не тільки через організаційні й творчі проблеми, але й через те, що в регіоні панувала польська мова, тому «мало не цілий гурт, що не знав української мови, а вживав її лише на сцені» [203, с.85]. Відтак, мовні проблеми та обмеженість у використанні української мови у побуті були супровідним елементом становлення сценічної мови по всій території України у складі двох імперій.

Важливим джерелом для дослідження стали матеріали з життя й творчості Л. Курбаса. Зокрема, збірка «Філософія театру», підготовлена М. Лабінською і М. Москаленком, в якій зосереджений масив матеріалів із теоретичної та педагогічної спадщини Л. Курбаса. В ньому зібрані дописи часів «Молодого театру», режисерський щоденник 1920-1927 рр., лекції з режисури і практики сцени, зауваження до кількох постановок, протоколи режисерського штабу «Березоля» з обговоренням організаційних і філософських питань режисури, статті й доповіді з проблем української культури й театру, виступи на театральних диспутах, а також есе про вплив українського менталітету на теми і форму режисерських постановок. Так, у протоколах засідань режисерського штабу театру «Березоля» зафіксовано, що Л. Курбас вважав слово та звук у фактурі актора ключовими елементами, робота над якими потребувала окремої уваги, бо «без цього не може бути і мови про майстерність» [123, с. 16].

Окремо варто вказати за збірку «Лесь Курбас: Спогади сучасників» [122] за редакцією В. Василька, яка є першим, після посмертної реабілітації, виданням статей і спогадів, присвячених життю й творчості митця. Зокрема, дослідженню сприяли спогади і статті В. Василька, Л. Сердюка, Ю. Смолич, С. Федорцевої, І. Авдієвої та І. Криги. Не меншу вагу має збірка за редакцією Б. Козака «Життя і творчість Леся Курбаса», де, окрім наукових розвідок, опубліковані його листи і матеріали із судової справи митця.

Натомість у спогадах-рефлексіях Ю. Бобошка, Р. Черкашина та Ю. Фоміної [29-30; 204-205]; висвітлено подальшу траєкторію руху театральної школи сценічного слова після того, як Л. Курбаса репресували.

Зокрема, Р. Черкашин і Ю. Фоміна описали дискусію березільців щодо заміни підготовленого Л. Курбасом спектаклю «Гайдамаки» на постановку «Назар Стодоля». Хоча вистави носила відбиток режисури розстріляного митця, але відповідала вимогам соцреалізму [205, с. 157]. У свою чергу роботи «Гнат Юра» і «Штрихи до портрета» театрознавця та завідувача літературною частиною Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, м. Київ, Ю. Бобошка [29-30] вміщують відомості про театральну діяльність Г. Юри як продовжувача театру корифеїв і курбасівської методики роботи актора зі сценічною мовою вже в річищі соціального реалізму.

Також інформація про роботи режисера з актором, малюнок ролі, акторські рішення та залучення сценічного слова міститься в інтерв'ю таких митців театру та кіно як В. Більченко, Д. Богомазов, І. Вітовська, Т. Міхіна, Н. Сумська, В. Тихий, А. Хостікоєв [5; 40; 46; 89-90; 194; 140]. .

Окрім того, тексти Е. Саїда «Орієнталізм», Е. Тайлора «Первісна культура», К.-Г. Юнга «Інстинкт і несвідоме» дали змогу актуалізувати предметне поле дисертації як відповідне культурологічній проблематиці та виокремити змістові компоненти вистав та ігрових фільмів як таких, де вербальний малюнок ролі є носієм сенсів національної культури, яка трансформується, проте містить усталені ціннісні орієнтири, зафіксовані в художніх образах.

Таким чином, письмові джерела відображають змістові складові мистецького процесу, а також організаційно-режисерські й технічні особливості театральної та кіноіндустрії у плані її історико-культурної динаміки та еволюції сценічного слова.

Аудіо-візуальні джерела дослідження представлені відео-версіями спектаклів, творами ігрового кіно та фотографіями із фрагментами вистав і окремих кіно-сцен. Відбір фактологічного матеріалу зумовлений по-перше, наслідуванням методики Леся Курбаса як фундатора традиції роботи актора зі сценічним словом у театрі та кіно; по-друге національно-орієнтованим змістом вистав і фільмів, ознаками якого є обов'язковість української мови,

українські історичні або легендарні сюжети як основа сценарного матеріалу та Україна як країна походження твору мистецтва. Первинно дослідження сценічного слова в театрі здійснювалося з наголосом на діяльності Національного Академічного драматичного театру ім. І. Франка (реж. О. Ануров Д. Богомазов, С. Данченко, В. Добровольський, П. Ільченко Ю. Кочевенко, В. Опанасенко, Д. Петросян, І. Уривський, Г. Юра), м. Київ і Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка (реж. А. Бакіров, І. Борис, С. Пасічник, О. Ковшун), як наслідувачам методики сценічного слова Л. Курбаса. А також театральним і кіно-роботам акторів-учнів Л. Курбаса та Г. Юри, зокрема: А. Бучма, М. Крушельницький, Д. Мілютенко, Н. Ужвій. А також театральним і кіно-роботам сучасних акторів-франківців.

Окрім того, використовувалися вистави та ігрові фільми, де українська мова виступала виражальним засобом (репліки, пісні, слова, графічні позначки) або конструювався образ України та українців, що уможливило окреслити контекст динаміки сценічної мови у театрі та кіно, а також простежити залучення архетипіки української національної культури до творів мистецтва. У зв'язку з чим, була потреба звертатися до зразків кіноіндустрії періоду «німого кіно», де закладалися основи візуального компоненту образів України та українців, а також сталінського кінематографу, який зумовив появу стереотипних українців, але зберіг культурну суб'єктність України.

Як бачимо, аудіовізуальні джерела відображають візуальні та змістові складові феномену сценічної мови в театрі та ігрового кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. в їх вмінні репрезентувати архетипи української національної ідентичності.

Таким чином, дослідження історіографії та джерельної бази роботи показало, що розкриті аспекти вивчення сценічної мови театрознавством, мистецтвознавством, філософією, історією, філологією, літературознавством, також тема присутня в прикладних роботах режисерів, акторів і педагогів зі сценічної мови. Однак, саме з числа культурологічних розвідок наявні

дисертації О. Доманської «Театральна сценічна мова як фактор розвитку сучасних арт-практик» [64], де сценічна мова визначена в узагальненому сенсі як спосіб комунікації театрального мистецтва з іншими практиками культури, тоді як безпосередньо вербальна культура не розглянута; А. Овчиннікової «Виразальні засоби мовного дискурсу у метахудожньому контексті» [145], де здійснено генералізоване дослідження мистецтва мовлення публічних практиках його використання, у тому числі розглянуто сценічну мову в театрі, проте спроможність інтонування забезпечувати емоційний вимір мови лише позначено, без прикладів формування художнього образу за допомогою інтонації та зв'язки з національною ідентичністю; М. Турчиної «Архетип трікстера та його інтерпретація в українській музичній культурі кінця XX ст. – початку XXI ст.» [197] висвітлено аспект інтонування, але як елемент музичної композиції у його вмінні створювати художній образ у жанрі опери на прикладі архетипу трікстера. Потенціал сценічного слова, особливо виразальні можливості інтонування як репрезентації складових національної ідентичності в театрі та ігровому кіно, в роботах не простежується. З цієї причини дисертацію присвячено визначенню механізму вербального відображення української національної ідентичності в українському театрі та ігровому кінематографі XX – першої чверті XXI ст. в історико-культурному контексті.

1.2. Методи дослідження

Еволюція сценічного слова в українському театрі та кінематографі XX – першої чверті XXI ст. в історико-культурному контексті являє собою поліаспектне явище, котре потребує комплексного вивчення шляхом залучення міждисциплінарного інструментарію, представленого культурологічним і мистецтвознавчим підходами.

Культурологічний підхід як чільний у методичній моделі дослідження поєднав у собі історико-культурний та історико-антропологічний підходи, які дали змогу дослідити зв'язок між вербальним виміром кіно- й театральних

творів і компонентами національної ідентичності у співставленні з історико-культурним контекстом.

Мистецтвознавчий підхід, в межах котрого поєднані герменевтичний підхід і структуралістський підхід, уможливив дослідження театральних і кінематографічних творів як таких, що мають власні виражальні засоби, організаційно-режисерські особливості, відображають закономірності розвитку жанрів і мають складну синтетичну природу.

Реалізація культурологічного, історико-культурного та історико-антропологічного підходів стала можливою шляхом залучення до дослідження методів історико-генетичного аналізу, системного аналізу, лінгвокультурологічного аналізу та аксіологічного аналізу.

У свою чергу для реалізації мистецтвознавчого, герменевтичного та структуралістського підходів до дослідження були залучені методи семіотичного аналізу, аналізу аудіовізуальних джерел, структурного аналізу та компаративного аналізу.

Культурологічний підхід інтерпретований К. Кислюком «у гранично широкому розумінні вищевартості культури для будь-яких сфер життєдіяльності людини та суспільства» [98, с. 26]. Тобто тлумачення культури в межах культурологічного підходу постає як середохрестя суспільних практик та інститутів, котре зумовлює собою їх ціннісні сенси та забезпечує зв'язок між ними. Залучення культурологічного підходу до дослідження еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті забезпечило логіку сприйняття українського сценічного слова в театрі та ігровому кіно як, по-перше, зумовленого історико-культурним контекстом його функціонування, по-друге, як засобу актуалізації складових національної культури у сценічному та екранному просторах, не впадаючи в супереч із специфікою жанрів і напрямів, самовираженням митців та їх авторською позицією. Також підхід дав змогу розглянути театральну та кінематографічну індустрію як невід'ємну складову української культури, динаміка яких синхронізована, а сенси присутні у всіх складових.

Історико-культурний підхід, згідно з характеристикою, наданою Д. Вульфом, має узагальнюючий погляд на історичні процеси як такі, що на кожному етапі (в минулому, сучасному та майбутньому), являють собою культуру, і на культуру як таку, що має історичну динаміку, тоді як змістова складова історико-культурної синкретичності складається з «когнітивних звичок, мов, засобів масової комунікації, паттернів соціальної домовленості між елітами і народом, наративним і невербальним режимами дискурсу. Це виражається в текстах і формах суспільної поведінки, наприклад, в рішенні конфліктів з посиланням на загальновизнаний історичний стандарт – давнину» [243, р.9-10]. Отже, історико-культурний підхід дав можливість дослідити еволюцію сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті як таку, яка в процесі динаміки мала власні формальні ознаки та культурні сенси, трансформація якої відбувалася синхронно з загальним історико-культурним контекстом та емоційно-ціннісними вимірами якої в сучасному театрі та ігровому кіно зумовлені закладеними в історичній ретроспективі аксіологічними компонентами та галузевими особливостями.

Історико-антропологічний підхід, як його тлумачать О. Бороденко та К. Удовиченко, «трактує історію як процес становлення людини, намагається простежити, пояснити, зрозуміти, що сталося з людиною протягом усього історичного існування» [34, с. 322]. Відтак, історико-антропологічний підхід є логікою перебудови історичного процесу з глобальних суспільних структур до мікроісторичних моделей, через що історія постає як історія людства, а не процесів або соціальних інститутів. При дослідженні еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті підхід уможливив погляд на сенси національної культури, які передає сценічне слово, зумовлене авторським баченням національної ідентичності та розумінням митцями культуротворчого потенціалу театрального і кіномистецтва.

Історико-генетичний метод «спрямований на з'ясування основних рис, функцій та змін реальності у процесі... поступу» [207, с. 229]. Відтак, метод

дозволив послідовно дослідити становлення та розвиток сценічної мови в українському театрі та кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст., вибудувати внутрішню логіку історіографії з проблем вивчення сценічної мови, а також показати причинно-наслідкові зв'язки еволюції виражальних можливостей інтонування в мовному малюнку ролі з мистецькими та історико-культурними особливостями різних періодів.

Системний метод, сутність котрого, за визначенням В. Шейка та Ю. Богущького, «полягає у комплексному дослідженні великих і складних об'єктів (систем), дослідженні їх як єдиного цілого з узгодженим функціонуванням усіх елементів і частин» [216, с. 59], уможливив погляд на сценічну мову в українському театрі на початку ХХ ст. та його динаміку в радянському українському театрі, сценічного слова в українському звуковому кіно 1930-1992 рр. та його еволюцію в радянському ігровому кінематографі, а також вербальне відображення архетипів національної ідентичності в українському театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. як узгоджену цілісність, еволюція елементів якої зумовлена історико-культурним контекстом.

Сенсом лінгвокультурологічного аналізу, за визначенням В. Кононенка, є «кореляція форм мовної сфери з формами культури» [107, с.9]. Або конкретніше: «Українська лінгвокультурологія орієнтована на вивчення національно-культурної складової, мовної картини світу, мовної особистості» [107, с. 19]. Тобто лінгвокультурологічний аналіз у процесі вивчення вербального виміру культури актуалізує міждисциплінарний здобуток філології, теорії літератури, історії культури, етнографії, психології. Відтак, залучення лінгвокультурологічного аналізу до дослідження дало змогу розглянути українську сценічну мову в українському театрі та ігровому кінематографі як практику залучення вербального виміру національної культури в мистецькому просторі ХХ – першої чверті ХХІ ст. А також виокремити інтонування у вербальному малюнку художніх образів чоловіка та жінки як емоційно-ціннісне унаочнення архетипів, властивих національній культурі.

Аксіологічний аналіз «тлумачить «культуру» як систему матеріальних та духовних цінностей, створених людством, розрізняючи при цьому соціальні та культурні аспекти у житті людини... Отож, культура – це спосіб ціннісного освоєння дійсності, який виражає смисложиттєві детермінанти буття людини, її потреби й інтереси. Найважливішими компонентами людської культури поряд з нормами та ідеалами є цінності, існування яких вкорінене в екзистенціальній активності суб'єкта культурної творчості..., орієнтованому не тільки на область суцього, а й на значуще, нормативноналежне» [45, с. 18]. Згідно з наведеним визначенням, яке надали дослідники аксіологічного виміру культури С. Возняк і Т. Костюк, аксіологічний аналіз дозволив дослідити сценічну мову в українському театрі та кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. як носія ціннісних складових української культури, відображених в архетипах національної ідентичності й трансльованих за допомогою інтонування та виражальних засобів, властивих театральному та кінематографічному мистецтву.

Мистецтвознавчий підхід, в кореляції з культурологією, як його тлумачить Ю. Сабадаш, є оптикою спроможності мистецтва відображати простір культури за допомогою художніх образів. На думку дослідниці, художні образи мають потенціал не тільки до інтерпретації світу, але й до впливу на нього, через що дослідження цієї властивості мистецтва є дослідженням механіки культури, відтак мистецтвознавство «з одного боку, формує структуру культурології, а з другого, – володіє власним «культуротворчим потенціалом», який в логіці європейських цивілізаційних процесів «перехрещувався» й «взаємодіяв» з історією культури» [167, с. 52]. Таким чином, мистецтвознавчий підхід у дослідженні сценічної мови в українському театрі та кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. дав змогу: показати театральне і кінематографічне мистецтво як феномени простору культури, спроможні відображати за допомогою виражальних засобів і художніх образів процеси становлення національної ідентичності; вміщувати мистецькі рецепції історико-культурного процесу; впливати на історико-культурний процес шляхом впливу на національну ідентичність емоційно-

ціннісною зв'язкою між художніми образами та архетипами національної ідентичності.

Герменевтичний підхід, у залученні його до творів мистецтва, як це пояснював Г-Г. Гадамер, текстових чи нетекстових, є процесом, тотожним мовленню: «Твір, який щось каже нам, подібний до мовця, який комусь щось говорить, і чужий для нас у тому сенсі, що сягає за межі нас самих... Розуміння мовлення – це не розуміння втіленого в звуки змісту через поетапне осягнення словесних значень. Це розуміння реалізується в рамках єдності суті сказаного, а ця суть завжди сягає за межі сказаного» [59, с.12]. Отже, застосування герменевтичного підходу до дослідження сценічної мови в українському театрі та кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. встановило межі інтерпретації писемних та аудіовізуальні джерел шляхом уваги до представленості архетипів національної ідентичності виражальними засобами творів театру та кіно, зумовлених історико-культурним контекстом їх появи.

Структуралістський підхід, як його визначив фахівець із англійської літератури П. Баррі, оперує поняттям «структур», які є «не об'єктивними речами, що вже існують у зовнішньому світі, а конструктами, створеними нашим способом сприйняття світу і нашим досвідом. Звідси випливає, що значення чи смисл – це не ядро чи сутність *всередині* речі, радше, значення завжди перебуває зовні» [10, с.51]. Не менш важливим є те, що структуралістський підхід має властивість руху «від інтерпретації окремих текстів до розуміння більш абстрактних структур, які їх вміщують» [10, с.52]. І наостанок варто навести ще одну вагому властивість структуралістського підходу: «Куди б ми не поглянули, ми бачимо, як мова таким чином формує світ, а не лише відображає його» [10, с.56]. У зв'язку з чим, структуралістський підхід у дослідженні еволюції сценічної мови в українському театрі та кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. дав змогу виокремити художні образи «чоловіка» та «жінки» як складові театральних і кінематографічних творів у їх співвіднесенні з іншими елементами художніх структур; вивчити зразки вистав та ігрового кіно як такі, які вписані в

контекст мистецького процесу та за допомогою сценічного слова спроможні формувати українську національну ідентичність.

Семіотичний аналіз, як його пояснила Д. Скринник-Миська, полягає в тому, що «твір мистецтва семіотика узагальнено розглядає як повідомлення, вислане художником... Умовою того, що повідомлення буде зрозуміле, є відображення дійсності, про яку мовець та одержувач мають однакове уявлення, ця дійсність називається контекстом. Повідомлення повинне бути вислане з допомогою доступного для адресата посередника, а код, за посередництвом якого воно було відіслане, повинен бути зрозумілий для адресата, щоб повідомлення було прийняте» [178, с. 95]. Відтак, залучення семіотичного аналізу до дослідження еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті дало змогу вивчити зразки українського театрального мистецтва та ігрового кіно як знакову систему, в якій кодифікація сенсів зумовлена аксіологічним виміром національної культури, аудиторією забезпечується шляхом емоційно-ціннісного навантаження інтонування та спільним для творчого колективу та аудиторії історико-культурним контекстом.

Аналіз аудіовізуальних джерел, при залученні до дослідження еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті, дав змогу впорядкувати за хронологічним і тематичним принципом, виокремити інформаційну складову та послідовно вивчити ігрові фільми, відео-версії та фрагменти вистав, фотографії окремих сцен, відео-версії інтерв'ю творчих колективів спектаклів і фільмів. Варто зазначити, що на відміну від фільму, створення якого первинно розраховане на відео-фіксацію, особливості театральної образності, як зазначила Л. Касян, «потребують своєрідних джерел для їх вивчення, адже театральна вистава – феномен стійкого і мінливого. Кожен спектакль живе доти, доки він триває в реальному часі, наступного дня він уже інший» [97, с.159]. Відтак, відео- та фотофіксація спектаклів є відтворенням художнього твору в його художній цілісності й взаємодії з

аудиторією, проте аудіовізуальні джерела з фіксації театральних вистав відображають ключові складові, зокрема, сценографію, звуко-шумовий супровід, режисерські та акторські рішення, зокрема інтонування в мовному малюнку ролі.

Структурний аналіз, за визначенням Д. Скринник-Миської, «базується на твердженнях, що культура є сукупністю знакових систем і культурних текстів; існують неусвідомлені універсальні інваріантні психічні структури, що визначають реакцію людини на оточення; культурна динаміка визнається як рух не самих цих структур, а їх конфігурацій» [178, с.95]. Тобто використання структурного аналізу дало змогу розглянути твори мистецтва як тексти культури, знаковий простір яких зумовлений складовими національної ідентичності, де спільним місцем виступають художні образи, які є водночас носіями авторського бачення, жанрових особливостей та архетипів національної ідентичності. Також метод уможливив виокремлення та подальший аналіз образів «чоловіка» та «жінки» як структурних складових театральних вистав та ігрового кіно

Компаративний аналіз, спрямований на виокремлення та зіставлення явищ з різних просторів культури, але за спільними критеріями, з чіткою подібністю та спільним контекстом, також, як це зауважив польський дослідник із літературної компаративістики Е. Касперський, «співвизначає сенс і співокреслює цінність цього явища» [96, с. 523]. Тобто дослідження еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті за допомогою компаративного аналізу зумовило встановлення історико-культурного процесу України ХХ – першої чверті ХХІ ст. як спільного контексту для виокремлення та комплексного вивчення художніх образів «чоловіка» та «жінки», створених у розрізних просторах сцени та кіноекрану як таких, що суголосно спроможні відображати архетипи української національної ідентичності та за допомогою емоційно-ціннісної складової вербального малюнку ролі співвідносити їх з аксіологічним виміром національної культури.

Також у дослідженні застосовувалися біографічний метод і метод термінологічного аналізу.

Біографічний метод, задіяний при дослідженні еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті, уможливив апелювання до фактів біографії режисерів і акторів доби зародження та динаміки сценічної мови в театрі (Д. Антонович, М. Кропивницький, Л. Курбас, Ю. Пасечник, Л. Танюк, С. Чарнецький, Р. Черкашин і Ю. Фоміна, Г. Юра), її залучення в звуковому кіно 1930-1991 рр. (А. Бучма, О. Довженко, І. Кавалерідзе, І. Мар'яненко, С. Свашенко, О. Сердюк, Н. Сумська, Н. Ужвій, А. Хостикоєв, В. Чистякова, С. Шагайда, Г. Юра) і актуалізації архетипів національної ідентичності в театрі та кіно 1991-2023 р. (О. Довженко, І. Кавалерідзе, Ю. Ілленко, Н. Сумька, А. Хостикоєв).

Термінологічний аналіз, як метод із загальнонаукової термінології, відповідає потребі дослідження в описі, аналізу та уточненні понятійно-категоріального апарату, а також встановлення зв'язку між ключовими категоріями [216, с. 58-59]. Тобто термінологічний аналіз при дослідженні еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті дав змогу визначати та впорядкувати взаємозв'язок між такими ключовими термінами як «сценічне слово», «інтонування», «національний театр», «національний кінематограф», «ігрове кіно», «архетипи», «національна ідентичність» і «менталітет».

Теоретичними засадами дослідження стали концепції еволюціонізму Е. Тайлора, «рецептивної естетики» Г. Яусса, теорії «архетипів» К.-Г. Юнга та Н. Фрая, «історії ментальностей» М. Блока та Л. Февра, національної ідентичності Е. Сміта, постколоніальної критики Е. Саїда та В. Агеевої.

Фундатор еволюціоністської теорії в культурології Е. Тайлор уможливив погляд на культуру як на невід'ємну властивість людини, створену самою ж людиною, а також показав культуру як таку, що еволюціонує в процесі динаміки суспільства. Автор праці «Первісна

культура: дослідження розвитку міфології, філософії, релігії, мови, мистецтва та звичаїв» визначив з позицій ідеалізму культуру як сукупність «знань, вірувань, мистецтва, моралі, законів, традицій та інших здібностей і звичок, властивих людині, як частині суспільства» [241, р.1]. Однак, широке тлумачення традиції як будь-яких усталених дій, які змінюються через інтереси індивідів і спільнот або шляхом запозичень з інших культур, дає змогу використовувати концепцію щодо будь-яких компонентів середовища культури як таких, що еволюціонують. Такий висновок співпадає зі словами В. Шейка та М. Богуцького про методичні ознаки школи еволюціонізму: «Розвиток усього більш пізнього вже від самого початку був визначеним у кожній культурі в зародковому стані... присутній всюди і внутрішньо властивий принцип розвитку розкриває ці зародкові начала» [216, с. 292]. Залучення еволюціоністської теорії Е. Тайлора до дослідження дало змогу встановити ракурс погляду на сценічне слово як таке, що еволюціонувало як компонент загального історико-культурного процесу, набуваючи розвитку від простих форм передачі сенсу ролі до рівня вербального відображення емоційно-ціннісних орієнтирів української національної культури.

Залучення концепції «рецептивної естетики» Г. Яусса дає змогу пізнання театральних і кінематографічних творів як таких, що спроможні впливати на глядача, а не бути самодостатнім естетичним явищем. Тобто «рецептивна естетика» стоїть на позиціях здатності художнього твору відображати історико-культурний контекст, динаміку власного жанру, авторські пошуки та індивідуальну рецепцію глядача, яка, водночас, зумовлена історичним досвідом спільноти. Як зазначив сам дослідник: «рецептивна естетика спирається на діалектичну концепцію: для неї історія інтерпретацій мистецького твору – це обмін досвідами або, якщо хочете, діалог, гра питань і відповідей» [228, с. 38].

Теорії «архетипів» К.-Г. Юнга та Н. Фрая містять погляд на твори театального та кіномистецтва як такі, де поєднано авторську позицію митця з універсальними для людства та національної культури «архетипами» у значенні впізнаваних зображень і моделей поведінки, фіксованих у художніх

образах як символічних посередниках між мистецтвом і суспільством. Хоча К.-Г. Юнг спирався у своїх рефлексіях на класичний психоаналіз З. Фрейда, проте надавав визначення базовій категорії «архетипу» як культурно зумовленим когнітивним моделям, які розпізнаються людьми як носіями спільного усвідомленого та несвідомого досвіду. Або словами самого дослідника: «Архетипи – типові способи розуміння, і усюди, де ми зустрічаємо однакові та регулярно відтворювані способи розуміння, ми маємо справу з архетипами» [234]. Не менш вагомою позицією юнгіанських поглядів на мистецтво є апеляція до міфологічного досвіду людства як неусвідомленого митцями, але втілюваного ними в художніх образах.

У свою чергу концепція «архетипної критики» дослідника Н. Фрая [198; 232] є більш раціоналізованою проекцією класичного юнгіанського учення про «архетипи» на простір теорії літератури. Обраний вченим аспект типологізації літератури за принципом повторюваних сюжетів забезпечив концепції культурологічного узагальнення у сенсі спроможності реципієнта сприймати твір мистецтва через наявність спільного культурного тла між ним і твором. Літературні сюжети і персонажі стають доступними за такою логікою через той самий спільний культурний досвід, не усвідомлюваний автором і аудиторією, але фіксований в образах. Звернімо увагу, що дослідник звужився від юнгіанського універсального досвіду до «деяких структурних принципів західної літератури у контексті класичної і християнської спадщини» [198, с.113]. Відтак, варіація концепції «архетипів» за версією Н. Фрая показує алгоритм сприйняття твору театрального або кіномистецтва як впізнавання культурно зумовлених «архетипів».

Концепції «історії ментальностей» М. Блока та Л. Февра спрямовані на прописування моделей історико-культурних періодів як особливих за світоглядом, ідейні змісти і матеріально-речове наповнення яких взаємопов'язані. За характеристикою дослідника інтелектуального спадку представників «школи Аналів» О. Господаренка, відмінність між концепціями М. Блока та Л. Февра полягає в тому, що М. Блок тлумачив ментальність як групове явище, а Л. Февр – як індивідуалізовану

трансформацію первинно колективного феномену [56, с. 17]. Тобто обидва дослідники інтерпретували феномен ментальності з різних ракурсів. Зокрема, М. Блок визначав історію як науку про людей, а не про суспільні явища, тому «науці про різноманітне властива не множина, сприятлива для абстракції, а множина, котра є граматичним вираженням відносності... Справжній історик схожий на казкового людожера. Де пахне людською плоттю, там, він знає, на нього чекає здобич» [28, с. 24]. Відтак, концепція «історії ментальностей» дає змогу вивчати твори театральної та кіноіндустрії як компоненти певних історико-культурних періодів у їх зв'язку і іншими складовими доби. Також «історія ментальностей» показує українську сценічну мову в театрі та кіно як носія особливостей світогляду представників історико-культурного процесу в динаміці та структурних змінах.

Концепція національної ідентичності Е. Сміта, зафіксована в програмній праці «Національна ідентичність», є продовженням започаткованого Б. Андерсоном погляду на націю як конструкт, а не природно зумовлену даність. Хоча Е. Сміт і вказав на вагомість географічної приналежності та громадянства, але його версія націєтворення є синтезом культурних і політичних здобутків спільноти. Ключовою категорією є ідентичність, трансльована через мову, самовідчуття, символи та обрядово-ритуальну складову культури [182, с. 7]. Отже, концепція національної ідентичності Е. Сміта забезпечила оптику національної ідентичності як такої, у формуванні котрої задіяні культурні та політичні чинники, а мова постає як транслятор національної ідентичності.

Ракурс погляду на мистецькі практики крізь призму постколоніальної критики Е. Саїда та В. Агеєвої дав змогу розглянути театральні і кінематографічні твори як носіїв впливу на світогляд, національну ідентичність і формування ментальних настанов, адже саме в цих текстах міститься концепція спроможності мови бути інструментом ненасильницького впливу колоніальної політики імперій відносно колоній. Відтак, залучення мови до наукового дискурсу, мистецьких практик і повсякденного вжитку постає як чинник формування національної

ідентичності. Вербальна культура в мистецьких практиках театру та кіно набуває, згідно з концепціями постколоніальної критики, ідеологічного значення та ваги національної безпеки.

Базовою в цьому питанні є розвідка Е. Саїда «Орієнталізм», в якій позначені проблеми формування національної культури колонізованих країн. Логіка автора апелює не до політико-економічних вимірів експансивних дій імперії, а до культурно-освітніх складових. Так, Саїд, на прикладі категорії «орієнталізм» показав, що знання європейської науки про східний регіон тримаються на стереотипах відсутності змін, безпідставного узагальнення та негативних характеристик носіїв культур. Адже «те, що передається через культурний дискурс та обмін у рамках культури, – то не «істина», а репрезентації... мова – це високо організована й закодована система, яка використовує чимало засобів, щоб виражати інформацію, вказувати на неї та обмінюватися нею, репрезентувати дійсність тощо» [168, с. 37-38]. Тобто опис об'єктивного світу за допомогою мови є простором для прояву уявлень, цінностей і стереотипів культури, а не описом дійсності. Відповідно, наукові дослідження самих себе та національна література в колонізованих регіонах не є можливими до того часу, поки вони створюються мовою колонізаторських країн. Тобто мова колонізатора постає інструментом пригнічення, за допомогою чого формується панівна культура, тоді як національна мова колонізованих народів є засобом спротиву та формування власної культури та національної ідентичності.

У свою чергу збірка есе В. Агеєвої «За лаштунками імперії» є прикладом залучення концепції Е. Саїда при прочитанні творів української та російської літератури як вмістилища стереотипів, сформованих експансивною політикою Російської імперії та СРСР і трансльованих за допомогою мовленнєвого інструментарію. Мовою дисертації, В. Агеєва показала вплив «архетипів» української та російської літератури на формування національної ідентичності українців із позицій «меншовартості», «хуторянства» та «вторинності» і боротьби з ними. Так, авторка вибудувала логіку історії української літератури від Г. Квітки-Основ'яненка до

Т. Шевченка як динаміку взаємин з окупаційною культурою Російської імперії від вимушеної співпраці до спротиву [3, с. 27].

Отже, поліаспектність феномену еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. зумовила собою комплексність теоретико-методологічної моделі її дослідження.

1.3 Понятійно-категоріальний апарат дослідження

Розгляд понять «сценічне слово», «інтонування», «національний театр», «національний кінематограф», «ігрове кіно», «архетипи», «національна ідентичність» і «менталітет» дасть змогу конкретизувати та поглибити їх зміст і встановити зв'язок між ними, що уможливить дослідження еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в культурологічній парадигмі.

У науковому обігу простежується література зі сценічного мовлення, національного театру, національного кінематографу, ігрового кіно, а також із теорії архетипів, національної ідентичності й менталітету, присвячена визначенням цих понять, проте немає чіткого визначення поняття «сценічне слово» у вимірах культурології, що варто зробити в рамках дисертаційного дослідження.

Поняття «сценічне слово» є ключовим для дисертації, тому потребує чіткого визначення. У теоретико-виконавській літературі з вивчення та викладання сценічної мови для акторів театру та кіно простежується широкий діапазон семантики понять щодо позначення технічно-організаційних і змістових компонентів роботи актора з голосом.

В англо-американській термінології викладачами і дослідниками використовується поняття «voice scene» (англ. «сценічний голос») та «speech in theatre» («промова/мова в театрі») [238; 240; 242] на позначення технології підготовки актора у роботі з голосом, та, відповідно вербальної майстерності актора на сцені.

Однак, наявна тенденція до змішування сценічної мови з вокалом, зумовлена розвитком перформативних вистав, на що, зокрема, вказали Л. Гейтс і П. Уїлсон [242; 233]. Так, австралійська акторка, викладачка сценічної мови та академічна вокалістка П. Уїлсон зазначила, що зміст і зв'язки між дисциплінами для акторів потребуватимуть перегляду через поступові зміни у театральному процесі: «Чи утопічно мріяти про фахову когорту інтердисциплінарних експертів з акторської майстерності/співу/мовлення...? Чи є можливим майбутнє театральної підготовки, в якому експертів вивели зі звичних ніш (позначених: «вчитель з вокалу», «тренер з руху» «розмовний вчитель») та всі працюватимуть під спільним підписом: «фахівці з вокального/емоційного театру»? [242, р.302].

Із залученням концепцій структуралістської термінології, інтерпретацію позначення роботи актора зі словом дав стенфордський фахівець із театрознавства П. Паві, котрий використав поняття «висловлювання» (англ. «situation of enunciation»; франц. «situation d'énonciation»). Первинно дослідник надав поняттю максимально широкого філософського тлумачення: «У театрі процес висловлювання – це висловлювання драматурга, яке конкретизується словами персонажів/акторів та всього творчого колективу постанови» [147, с.398]. В подальшому П. Паві виокремив саме роботу актора зі словом, адже «дикція... робить текст об'ємним, забарвлює його вокально, втілює в реальність, трансформує відповідно до сенсу... актор представляє події, вибудовує фабулу, створює ґрунт для розуміння драматичного тексту й метатекстуального коментування. Саме «сплав» процесу висловлювання, властивий акторові (а далі – й постанові), з одного боку, і драматичного тексту – з іншого, реалізує постанову... Вербальний текст пронизує дихання, жести, поведінку, простір» [147, с. 399].

В україномовному академічному просторі простежується термінологічна плутанина щодо використання двох понять – «сценічна мова» та «сценічне слово».

Так, викладачі з числа режисерів та акторі-практиків, зокрема, А. Бурлуцький, В. Кузьмичова, А. Овчинникова, Д. Якимов і В. Кучина [37-

38; 117; 222; 144], віддають перевагу поняттю «сценічна мова» в сенсі набуття та вдосконалення фахової майстерності з техніки дихання, дикції, голосу та правил орфоепії. Тоді як «сценічне слово» використовується у вузькому філологічному сенсі – як мовна одиниця.

Натомість, О. Доманська надала поняттю загальнокультурного сенсу, позначивши ним синтетичні за природою театральні практики у взаємодії з іншими складовими простору культури: «сценічний простір визначається як певна «сценічна мова» культури» [64, с. 2].

Проміжну позицію між виконавським і теоретичним підходами обстоюють Л. Сокирко та Л. Хоралець, які також є викладачами і дослідниками феномену сценічної мови, однак, намагалися розширити межі сприйняття поняття та зробили наголос саме на «сценічному слові». У роботі «Слово актора: поради з орфоепії українського сценічного мовлення», що вийшла друком у 1971 р., Л. Сокирко зазначив: «Ще з 1870 року у вітчизняному мовознавстві (І. О. Бодуен де Куртене) було вже розрізнення термінів, яке потім розгорнув французький лінгвіст Ф. де Соссюр, а саме: французьке «langue»..., що відповідає російському «язык», а українському – «мова», і французьке «parole»..., що відповідає російському «речь», а українському – «слово», «мовлення». Тому найвідповіднішим терміном для визначення виду (жанру) українського слова на сцені треба вважати «сценічне слово» (або «сценічне мовлення»)» [184, с. 13].

Тоді як Л. Хоралець у розвідці «Слово мовлене: значення слова в акторській практиці», опублікований у 2016 р., послалася на Л. Сокирка, а також навела слова В. Немировича-Данченка про його острахи щодо низького рівня підготовки акторів сцени у роботі зі словом: «В основу всього виховання актора не покладена у нас необхідність відливати у слово все те, що називаємо переживанням» [199, с. 37]. Тобто дослідниця хоча й залучила поняття «сценічне слово», але, вслід за Л. Сокирком, ототожнила його з поняттям «сценічної мови».

Окремо варто вказати на позицію Т. Кравченко, яка у статті «Особливості використання мови під час роботи на сцені та в кадрі» в 2018 р.

надала поняттю «сценічна мова» сенсу, який Л. Сокирко та Л. Хоролець намагалися вкласти в поняття «сценічне слово»: «Мова – процес психофізичний. Тому не слід сприймати дикцію як окреме правильне уміння виголошення звуків. Мова невід’ємно пов’язана з фонаційним диханням, м’язовою свободою артикуляційного апарату, а також з тим творчим завданням, що його планує виконати актор/телеведучий на сцені та в кадрі. Чим цікавішою буде мета, тим активніше її домагатиметься митець. Адже дія мовного апарату напрямки залежатиме від сили та якості думки» [115, с. 35].

Тобто вже протягом ХХ – першої чверті ХХІ ст. в українській фаховій літературі зі сценічної мови були закладені основи для розширення уявлень про зміст і призначення української сценічної мови від технічно-виконавської майстерності до репрезентанта сенсів вистави та фільму. Однак, декларована фахівцями теоретична потреба не набула термінологічного оновлення.

Для подальшого дослідження еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті варто звернутися до зауваження П. Баррі щодо термінології Ф. де Соссюра: «Він використав *langue i parole* на позначення, відповідно, мови як системи, або структури, з одного боку, і будь-якого висловлювання цією мовою, з іншого. Окреме висловлювання французькою (зразок *parole*) має сенс лише тоді, коли ви вже озброєні всім корпусом правил та умовностей, що керують вербальною поведінкою, яку ми називаємо французькою мовою (тобто *langue*)... структуралісти використовують розрізнення *langue i parole*, розглядаючи окремий літературний твір (скажімо, роман «Мідлмарч») як приклад *parole* в літературі. Отже, *langue* пов’язана з *parole* «Мідлмарч», – це поняття роману як жанру та частини літературної практики» [10, с.57]. Тож, в термінології Ф. де Соссюра наявне розмежування, а не ототожнення термінів «*langue*» та «*parole*», які української перекладаються відповідно як «мова» та «слово». Більш того, «мова» постає сукупністю слів, правил та умовностей, натомість «слово» набуває сенсу за умов опанування технічним виміром і контекстами

його використання. У зв'язку з чим для дисертаційного дослідження доцільним буде розмежувати поняття «сценічна мова» як техніко-організаційна складова вербальної культури, та «сценічне слово» як спроможність сценічної мови відображати сенси, закладені у творах та зумовлені історико-культурним контекстом.

Поняття «інтонування» є одним із ключових елементів «сценічного слова». Академічний тлумачний словник української мови містить таке визначення інтонації: «Ритміко-мелодійний лад мови, послідовна зміна висоти тону, сили й часу звучання голосу, що відбиває інтелектуальний та емоційно-вольовий зміст мовлення... Тон, манера або відтінок вимови, які виражають яке-небудь почуття мовця, його ставлення до об'єкта мовлення» [88]. Тобто інтонування як процес здійснення інтонації є емоційним виміром мови, який відображає особисте ставлення мовця до процесів або явищ.

Із позицій риторики, на що вказав, зокрема, О. Гордієнко, інтонування забезпечує мовцю сприйняття з боку аудиторії. Мелодика, темп, логічний наголос, швидкість мови та використання пауз в інтонуванні, на думку дослідника, дають «змогу виражати думки, почуття, вольові устремління не тільки поряд зі словом, але й крім нього, інколи всупереч йому» [54, с. 97]. Тобто інтонування постає вже не засобом, а невербальною формою передачі сенсу слів, що, відповідно до проблематики дослідження, позначає зумовленість розуміння інтонування історико-культурним контекстом, в якому знаходяться актор і реципієнт художнього твору.

У теоретико-виконавській літературі з викладання та осмислення проблем сценічної мови поняття «інтонування» визначається як ключовий спосіб взаємодії з аудиторією. Зокрема, як це визначила Л. Хоролець, інтонація представляє собою «виразний засіб акторської гри» [199, с.38]. Натомість О. Дадукевич та Ю. Цивата дали уточнене визначення інтонації як «логіко-емоційної виразності в контексті словесної дії професійного актора» [62, с.162]. Тоді як Т. Кравченко конкретизувала спроможність інтонування реалізовувати механізм передачі сенсу, закладеного в сценарії, через здатність акторів додавати власних сенсів, тобто продовжувати процес

створення продукту театральної кіно- або телевізійної індустрії: «Написані в сценарії слова не є закінченим художнім дійством. Нові риси надає словам їх вимова: звучання та наспівність голосу, інтонація, варіювання мелодійності відтінків голосу, динаміка мови, прискорення та уповільнення в окремих фразах. Саме тому, що майстерніше актор/телеведучий володіє власним мовним апаратом, то досконалішим буде загальний кінцевий твір» [115, с.39].

Також варто звернути увагу на думку, наведену О. Дадукевич та Ю. Циватою про значущість історико-культурного контексту, необхідного для розуміння персонажа: «У процесі вивчення сценічної мови завдання викладача полягає в тому, щоб навчити студентів-акторів співвідносити вказані явища при виборі інтонаційної конструкції для інтонаційного оформлення мовлення персонажа. Безперечно, у процесі дослідження можливих інтонацій персонажа необхідно враховувати його просодичні характеристики, зокрема етнокультурні» [62, с.164]. Тож, інтонування залежить від контексту твору та рівня підготовки актора у значенні його здатності відтворювати засобами голосової виразності ключові для персонажа та доби, яку він представляє, слова шляхом наділення їх емоційним посилом. Відтак, емоційне навантаження інтонування залежить від системи цінностей, властивих певному історико-культурному періоду.

Такими чином «інтонування» постає засобом логіко-емоційної виразності мови актора, яка передає акторські рішення, творчий задум автора, а також історико-культурні контексти формування та виконання твору.

Поняття «національний театр» і «національний кінематограф» знаходяться у тісній логічній зв'язці та потребують уточнення для результативного дослідження еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті. Простежується невідповідність між юридичним та академічним наповненням змісту, про що вже зазначалося в дисертації, в пункті 1.1. при огляді джерельної бази.

Поняття «національний театр» представлене тільки в законодавчій базі, тоді як в академічному середовищі поки що не простежуються мистецтвознавчі або культурологічні рефлексії щодо репертуарної політики театру зі статусом національного. Закон України «Про культуру» в поточній редакції від 24.08.2023 р. № 2778-VI не містить визначення «національний театр», проте позначено, що «Порядок надання закладу культури статусу національного та академічного визначається законодавством». Водночас визначено загальне поняття «національного культурного продукту», куди, в тому числі, входять твори театрального мистецтва як культурні блага: «Вітчизняний (національний) культурний продукт – культурні блага і культурні цінності, створені (надані) вітчизняним виробником» [158]. Тобто визначення національного мистецтва та безпосередньо національного театру здійснено через формальну ознаку громадянства авторів.

Проте в Законі України «Про театри і театральну справу» від 22.06.2023 р. №2605-IV у ст. 7 простежуються відсилки до змісту репертуару національного театру: «За видатні досягнення, пов'язані з розвитком вітчизняної культури, творчому колективу театру може бути надано статус академічного. Провідному театру, що має загальнодержавне і міжнародне визнання, колектив якого має статус академічного, може бути надано статус національного» [162]. Так само у преамбулі написана загальна настанова про те, що Закон «спрямований на формування і задоволення творчих потреб та інтересів громадян, їх естетичне виховання, збереження, розвиток та збагачення духовного потенціалу Українського народу». [162]. Однак, варто зауважити, що ознаки так само залишаються формальними, поняття «національний театр» стосується конкретної театральної установи, а не явища мистецтва, та визначається через затребуваність репертуару театру в Україні й за її межами, а не через прив'язку до національної мови та історико-культурного контексту.

Для уточнення змісту поняття «національний театр» варто звернутися до законодавчої бази та академічної літератури щодо поняття «національний кінематограф». Так, у Законі України «Про кінематографію» національний

фільм визначено як «створений суб'єктами кінематографії фільм, виробництво якого повністю або частково здійснено в Україні, основна (базова) версія мовної частини звукового ряду якого створена українською або кримськотатарською мовою, та який при цьому набрав необхідну кількість балів відповідно до оцінних елементів бальної системи, передбаченої цим Законом... якщо це виправдано художнім, творчим задумом авторів фільму, в основній (базовій) версії національного фільму (крім дитячих та анімаційних фільмів) допускається використання інших мов в обсязі, що не може перевищувати 10 відсотків загальної тривалості всіх реплік учасників фільму. Під час демонстрування національного фільму в Україні такі репліки мають бути дубльовані або субтитровані українською мовою» [157].

Однак, оцінні елементи, позначені в ст. 10, носять формальні ознаки і визначаються через відсоток від загальних місць зйомки та громадянства членів творчого колективу [157].

Принципи національного кінематографу, згідно з Законом «Про кінематографію», співзвучні за змістом призначенню Закону України Законі України «Про театри і театральну справу»: «утвердження... національно-культурних та духовних цінностей; сприяння розвитку національної свідомості, патріотичних почуттів... розвиток кіноіндустрії та традицій національної кінематографії; збереження національної та світової кінематографічної спадщини» [157].

Проте Закон України «Про кінематографію» порушує питання робочої мови фільму, але допускає виправдання творчим задумом використання не тільки національної мови або мови кримських татар. Проте у визначенні так само відсутня прив'язка до історії української нації або складових культури України.

Таким чином, законодавча база з театральної та кінематографічної діяльності регламентує організаційні, майнові, фінансові складові мистецького процесу, проте не прописує засадничі положення національного театру та кінематографу на рівні сенсів. Способи визначення національних

театральних установ і творів кіно вказують на невідповідність законодавчої бази потребам націєтворення та не сприяють формуванню національної ідентичності. Тобто законодавство з питань театральної на кінематографічної діяльності потребує розробки та впровадження категорії «національний» відносно творів мистецтва й уточнення цієї категорії щодо галузевих установ.

Натомість дослідник мови в українському кінематографі як чинника формування національної ідентичності Ю. Шевчук виокремив ознаки національного кінематографу, які є доречними при співставленні з поняттям «національний театр»: національна історія (реальна та легендарна) або сьогодення; прийнятні для ототожнення національним глядачем персонажі; українська мова з відсутністю суржику; вміння формувати відчуття єдиної спільноти зі спільним минулим і національною гордістю [213].

Відповідно «національний театр» та «національний кінематограф» можна визначити як зразки культурного продукту України, створені українською мовою, із залученням сюжетів та/або персонажів реальної або легендарної національної історії або сьогодення, орієнтовані на національну аудиторію та потреби націєтворення.

Традиція використання поняття «ігрове кіно» в українському академічному обігу тільки формується. Англійською на позначення «ігрового кіно» використовується слово «fiction», котре застосовується до творів художньої культури на протигагу науковому знанню в літературі та документальним творам – у мистецтві.

Аналогічна ситуація простежується в академічному та фаховому просторі з використанням поняття «ігрове кіно», котре має або розмиті межі терміну, або визначається через протиставлення з «документальним кіно».

Зокрема, у Великій Українській енциклопедії є містке за сенсом визначення: «різновид кіномистецтва, що має за мету створення на екрані художньо-образної реальності за допомогою аудіовізуальних засобів» [99]. Тоді як на офіційному сайті крупної української кіно-школи «Ukrainian Film School» «ігрове кіно» визначено як таке, що «протиставляється документальному. Обидва мають сюжет, але в документальному кіно

розповідається історія, максимально наближена до реальних подій. І часто ця історія лунає з вуст очевидців цих подій. В ігровому кіно так само є історія і сюжет. Але сценарій на екрані втілюють актори, а всі сцени та обставини створюються знімальною групою штучно. Саме в ігровому кіно ви можете дати свободу своїй уяві, не обмежуватися реальністю та створити історію саме такою, якою ви хочете» [87]. Однак, сценарій, режисура, акторській склад і виражальні засоби кінематографу властиві як художнім, так і документальним фільмам. На думку О. Косачової, розмежування понять «ігрове кіно» та «документальне кіно» полягає в тому, що «кожен режисер на своєму шляху постає перед вибором між мистецтвом як дзеркалом життя та мистецтвом як ресурсом його перетворення. Мабуть, у цьому і полягає принципова різниця між ігровим і документальним кіно» [113, с.48].

Варто додати, що художні прийоми властиві кінематографу в силу специфіки цього виду мистецтва. Зокрема, як зазначив український режисер-документаліст В. Тихий про використання акторської гри у документальних фільмах «День українського добровольця» і «День Незалежності»: «Ми дозволили собі гру, і вона органічна... тут суть у мірі таланту людини, яка ним користується. Якщо талант не відповідає події – тоді виходить штучно» [46].

Тож, художні прийоми доречні в документальному фільмі, що зумовлене режисерським баченням, тоді як для ігрового фільму вони є невід'ємною характеристикою. Натомість в основі документального кіно має бути достеменна історична або сучасна подія або ж процес, відповідно, ігровий фільм у змозі звертатися як до реальних, так і до вигаданих фактів.

Отже, в рамках дослідження, «ігрове кіно» варто визначати як художній фільм, створений за участю акторів під керівництвом режисера, на вигадані або історичні сюжети, де художні прийоми використані як виражальний засіб, проте акторська гра є основною ознакою.

Поняття «архетип» було введено до наукового обігу К.-Г. Юнгом і мало декілька версій визначення, які застосовувалися при аналізі індивідуальної та колективної психіки, живопису та культури. У роботі «Інстинкт і несвідоме»

юнгіанське поняття «архетипів» інтерпретує поведінку людини як продукту природи і культури, та визначено як «типові способи розуміння, і усюди, де ми зустрічаємо однакові та регулярно відтворювані способи розуміння, ми маємо справу з архетипами, не залежно, чи розпізнається їх міфологічна природа, чи ні» [234]. Отже, первинне визначення «архетипу» виведене на перетині психології, соціології та етнології, пояснює типізовані пояснювальні настанови процесів і явищ культури, зумовлені міфологічним підґрунтям, котре не завжди має бути усвідомлене його носіями. Однак, визначення спрощує мистецтво та митця до ролі медіума з передачі міфологічних компонентів за допомогою художніх образів.

На відміну від К.-Г. Юнга Н. Фрай, його послідовник у царині теорії літератури, під «архетипом» розумів зумовлені спільним для автора та аудиторії простором культури стереотипні образи. Важливим для дисертації уточненням є те, що Фрай обмежив рамки простору культури та, відповідно, можливості впізнавання європейською літературою як продукту античної та християнської спадщини [198, с. 113]. Отже, «архетип» за версією Н. Фрая є неусвідомленим, але впізнаваним елементом спільного для автора та реципієнта простору культури, який забезпечує сприйняття мистецького продукту через художній образ.

Використання поняття «архетип» в українському академічному середовищі відбувалося з поступовим переходом від психологічного тлумачення сенсу, через перетин з мистецтвознавством і мовознавством, та вийшло на загальний культурологічний рівень. Плеяда дослідників, зокрема, О. Кульчицький, Б. Цимбалістий, В. Янів, Я. Ярема [118; 201; 224-226], на початку ХХ ст. залучали методологію К.-Г. Юнга при аналізі менталітету та національної ідентичності українців, але використовували поняття з філософії романтизму – «душа народу», «національна вдача» або «вдача народу». У роки Незалежності одним із перших продовжив традицію використання поняття В. Землюк, визначивши «архетипи» як складові колективного несвідомого, які «виявляються в духовній культурі народу – міфах, віруваннях, переказах, часто і в літературній творчості» [80, с.93].

Так само з прив'язкою «архетипу» до художнього образу, але в живописі, культурологиня А. Зіненко визначила мистецтво як простір кодифікованого фольклору, де художні образи є концентрацією «узагальнено-абстрактних понять – архетипів, що складають основу національної ідентичності у сучасному мистецтві» [81, с.81]. Тобто змістом поняття «архетип», за версією Зіненко, є художньо-образна кодифікація спільних для носіїв однієї національної ідентичності абстрактних категорій культури.

Аналогічного тлумачення архетипу дотрималась Л. Пономаренко, показавши зв'язок між національною ідентичністю та кінематографом через архетип і символ, які «хоч і належать до різних сфер – підсвідомого, нематеріального та свідомого, матеріального, проте доповнюють один одного, виражаючи архетипно-символьний зміст повідомлення» [153, с. 8]. Також Л. Пономаренко використала поняття «національний архетип» як локальний варіант загальнолюдських архетипів, які, у свою чергу, визначила як психічні конструкти підсвідомого, які «не підлягають часово-технологічним трансформаціям і тому популярними є й нині, у наш час надстрімкого розвитку технологій» [153, с.8].

Логіку зв'язку художнього образу та архетипу як механізму його адаптації продовжила М. Міщенко: «Художнє представлення архетипів є їх перекладом на мову сучасності» [134, с.91]. Рецепцію архетипів дослідниця здійснила в широкому культурному контексті й зазначила, що, окрім мистецтва, архетипи проявляють себе в пам'яті, «що є основою історичної, соціальної зміни буття. Архетипи тут виконують функцію соціальної пам'яті, містять в собі знання та досвід народу... З позиції архетипічного аналізу можна розглянути й поняття культурного коду, ядром якого є народний менталітет. Визначальні риси того чи іншого народу та його ментальних рис знаходять своє втілення в культурних архетипах. Вони проявляють себе скрізь історію, культурні трансформації, фольклор, художню творчість, окреслюючи себе і в просторі сучасності» [134, с.91]. Тож, поняття «архетипу» у тлумаченні М. Міщенко полягає в загальнокультурному сенсі,

який проявляє себе у різних вимірах життя суспільства, у тому числі в мистецтві.

Відповідно, доцільним буде використовувати поняття «архетипу» як художньо-образного втілення культурних кодів, зміст яких доступний носіям спільної національної ідентичності. Тобто в рамках дисертації «архетип» є елементом, що пов'язує між собою сценічне слово в театрі та кінематографі з національною ідентичністю.

Поняття «національної ідентичності» використовується в гуманітарних дисциплінах, зокрема, в філософії, політології, соціології та культурології.

Вихідною позицією в інтерпретації змісту поняття «національна ідентичність» у межах дисертації є сприйняття нації як культурно-політичного конструкту, на противагу біологічній версії, введеного Т. Андерсеном у праці «Уявлені спільноти», спираючись на доробок якого Е. Сміт вивів концепцію національної ідентичності як багатовимірного зв'язку компонентів – «етнічних, культурних, територіальних, економічних та політико-юридичних» [182, с. 25]. Національна ідентичність в цій сукупності є ключовою категорією, яка, на думку Е. Сміта, проявляє себе через мову, самовідчуття, символи та обрядово-ритуальну складову культури [182, с. 7]. Також «національна ідентичність становить головну форму колективної ідентифікації» [182, с. 177]. Отже, «національна ідентичність» постає як зумовлене культурно-політичними чинниками ототожнення суб'єктом себе з певною спільнотою.

Стаття «Енциклопедії історії України» «національна ідентичність» має таке визначення: «широкий комплекс індивідуалізованих і неіндивідуалізованих міжособистісних зв'язків... уявлень, який становить основу самоідентифікації окремих осіб та груп людей з певною нацією як самобутною спільнотою, що має свою істор. тер., мову, істор. пам'ять, к-ру, міфи, традиції, об'єкти поклоніння, національну ідею» [136]. Тобто визначення поняття здійснено у векторах концепції Е. Сміта, але важливим елементом є увага до міжособистісних зв'язків, тобто «національна ідентичність» пояснена не тільки як індивідуальне ототожнення себе зі

спільнотою, але у кореляції з іншими суб'єктами, що зумовлює собою цілісність спільноти.

Тоді як визначення О. Стасевської так само відповідає індивідуальному досвіду самовизначення суб'єкта як частини певної спільноти, але у протиставленні до етнічної ідентичності: «Етноідентифікуючими ознаками є мова, міфи, символи, народна традиція, народний характер, релігія, історична пам'ять. Втім, некоректно ототожнювати етнічну ідентичність із національною, оскільки єдність суспільства може існувати і на надетнічній основі. Національна ідентичність не співпадає з офіційною об'єктивною етнічністю – це результат когнітивно-емоційного процесу усвідомлення» [186, с. 118]. Важливим для дисертації змістовим елементом поняття «національної ідентичності» у версії О. Стасевської є зв'язка між пізнанням і почуттями в структурі сприйняття світу суб'єктом, а також те, що ідентичність визначається без прив'язки до етнічної приналежності, але через підключення до її традиційної культури.

Натомість у визначенні В. Землюка наявна термінологічна плутанина, але за сенсом зміст поняття «національна ідентичність» сак само відповідає самовизначенню суб'єкта, зумовленому культурно-політичними чинниками. Хоча авторська позиція несе відбиток юнгіанської концепції, проте для дисертації набувають сенсу три позиції: по-перше, «національна ідентичність» інтерпретується як результат самовизначення суб'єкта, по-друге, вона взаємодіє з системою цінностей певної культури, зумовленою менталітетом; по-третє, мистецькі практики є одним із проявів системи цінностей культури, ідентичність з якою здійснює суб'єкт [80, с. 93].

Літературознавець Л. Сенік первинно визначив національну ідентичність відносно літератури, однак фіналізував свою думку виходом на більш широкий мистецький контекст: «Термін «національна ідентичність» стосовно літератури – це збереження найсуттєвіших національних ознак: мови, психології, мислення (свідомості), способу буття, звичаїв, релігії, осмислення сучасного і минулого в світлі національної ідеї, послідовне відстоювання політичних, культурно-духовних прав нації... поняття

ідентичності захоплює різні сфери діяльності народу (нації), як матеріальні, так і духовні... в кінцевому наслідку має естетичний вияв» [172, с. 44-45]. Тобто Л. Сеник встановив зв'язок між національною ідентичністю та мистецькими практиками театру та кіно як складовими простору культури.

Тож, «національна ідентичність» являє собою ототожнення суб'єкта зі спільнотою, менталітет якої зумовлює когнитивно-чуттєві настанови у світогляді суб'єкта.

Поняття «менталітет» властиве філософії, психології, соціальній антропології, етнології, політології, історії та культурології. Як визначено в «Енциклопедії Історії України», менталітетом є «сукупність соціально-психологічних настанов, автоматизмів та навичок свідомості, які формують способи бачення світу та уявлення людей, що належать до тої або ін. культ. спільноти» [51]. Варто наголосити, що розмежування чи ототожнення понять «менталітет» і «ментальність» не є принциповим для дослідження, тому вважатимемо їх синонімами.

Популяризація культурологічного визначення поняття «менталітету» належить «школі Анналів», фундатори котрої, М. Блок і Л. Февр, у концепції «історії ментальностей» на емпіричному матеріалі середньовічної Європи сформулювали важливу для дисертації тезу про відповідність менталітету певному історико-культурному періоду. Так, М. Блок вказав на колективну природу явища [28, с. 24]. Натомість Л. Февр тлумачив ментальність «як індивідуалізовану трансформацію первинно колективного феномену» [56, с. 17]. Тобто М. Блок визначив менталітет як збиральну категорію на позначення спільних рис у носіїв світобачення, сформованого певним історико-культурним періодом. Тоді як Л. Февр визначив менталітет як зумовлений колективними структурами сприйняття та пояснення світу індивідуальний досвід представника певного історико-культурного періоду. Відповідно, «менталітет» став можливим як поняття, котре відображає особливості мислення та пояснення світу, властиве представникам певного історико-культурного періоду.

В українському науковому просторі простежується широка варіативність тлумачень поняття менталітет. Зокрема, дослідники української діаспори ХХ ст, вслід за українськими етнографіми ХІХ ст., використовували поняття з філософії романтизму – «душа народу», «національна вдача» або «вдача народу». Безпосередньо визначення «менталітет» однією з перших в українському науковому просторі надала В. Храмова в рамках філософії: «Ментальність – це спільне «психологічне оснащення» представників певної культури, що дає змогу хаотичний потік різноманітних вражень інтегрувати свідомістю у певне світобачення. Воно й визначає, врешті-решт, поведінку людини, соціальної групи, суспільства, внаслідок чого суб'єктивний «зріз» суспільної динаміки органічно включається до об'єктивного історичного процесу» [200, с. 4]. Тобто «менталітет» постає як явище, котре зумовлює соціальну поведінку людей в межах спільного культурного простору та спроможне змінюватися історичній динаміці.

Так само в межах філософського дискурсу О. Гордійчук визначила «менталітет» як пояснювальні схеми дійсності, зумовлені приналежністю до певної культури: «ментальність виступає єднальною ланкою між розвитком матеріальної цивілізації та духовним життям соціумів... Саме особливості ментальності свідомо і несвідомо визначають спосіб сприйняття світу та життєдіяльності загалом» [55, с. 15]. Однак, за визначенням виходить, що світоглядні моделі залишаються незмінними, хоча і взаємодіють з історико-культурним контекстом, якому властива динаміка.

Дослідниця М. Міщенко вказала на такий компонент українського менталітету як «посилене емоційне начало, яке формує відповідні естетичні і художні категорії, що успішно функціонують в українській культурі» [134, с. 91]. Тобто менталітет є сукупністю незмінних моделей поведінки та образів, сформованих у традиційній культурі та втілюваних у сучасній культурі.

На мовному вимірі менталітету, необхідному для дисертації, зробив наголос Р. Кісь. Дослідник визначив чільними ознаками менталітету світосприймання та світорозуміння, а також зазначив, що мова є зв'язкою

між менталітетом і сформованою ним шкалою цінностей з одного боку, та з іншого – простором культури і його нормами [102]. Тобто визначення, як його надав Р. Кісь, фіксує менталітет як епістемологічний комплекс, який проявляє себе в мові як первинному носії цінностей, що регламентують взаємини у просторі культури.

Також для повноти розкриття поняття «менталітет» звернутися до визначення, наданого В. Землюком у царині політології, котре уможливило ставлення до менталітету як сукупності «логіко-понятійних та чуттєво-емоційних компонентів; як до інтегрованого показника, в якому органічного поєднанні свідомість, розум, світосприймання, характер думок та мислення нації» [80, с. 97]. Відповідно, поняття «менталітет» вміщує в себе раціональні та емоційно-чуттєві компоненти, втілювані у різних формах культури.

Тож, варто розглядати «менталітет» як спосіб орієнтуватися в світі, властивий носіям спільної культурної традиції та відображуваний у мовному вимірі культури та мистецьких практиках.

Окрім того, для дослідження еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті варто розглядати зв'язок між поняттями «національна ідентичність» і «менталітет» таким чином, що «національна ідентичність» постає проявом рис певної нації, а менталітет є сукупністю цих рис, які відрізняють одну націю від іншої.

Таким чином, розгляд понять «інтонування», «національний театр», «національний кінематограф», «ігрове кіно», «архетипи», «національна ідентичність» і «менталітет» дає змогу визначити поняття «сценічне слово» як спроможність сценічної мови забезпечувати художньо-образне втілення культурних кодів за допомогою логіко-емоційної виразності інтонування та формувати національну ідентичність у її зв'язку з історико-культурним контекстом.

Висновки до розділу 1

1. Дослідження історіографії та джерельної бази роботи виявило пласт наукової літератури з вивчення різних аспектів сценічного слова в українському театрі та кіно, котру можна поділити за такими напрямками: історико-культурний, теоретико-виконавський та культурологічний.

2. Встановлено, що письмовими джерелами з інформаційним потенціалом є законодавча база України щодо визначення та організаційних питань театрального та кінематографічного процесу в Україні; праці практиків сцени і кіно, а також джерела з історико-культурних реалій формування та набуття сценічною мовою усталених форм. Тоді як аудіо-візуальні джерела дослідження представлені відео-версіями спектаклів, творами ігрового кіно та фотографіями з фрагментами вистав і окремих кіно-сцен.

3. Виявлено, що поліаспектність еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті зумовила залучення міждисциплінарного інструментарію, представленого культурологічним і мистецтвознавчим підходами. Культурологічний підхід як чільний у методичній моделі дослідження поєднав у собі історико-культурний та історико-антропологічний підходи. У межах мистецтвознавчого підходу поєднані герменевтичний і структуралістський підходи.

4. Показано, що реалізацію культурологічного, історико-культурного та історико-антропологічного підходів уможливили методи історико-генетичного аналізу, системного аналізу, лінгвокультурологічного аналізу та аксіологічного аналізу. Для реалізації мистецтвознавчого, герменевтичного та структуралістського підходів були залучені методи семіотичного аналізу, аналізу аудіовізуальних джерел, структурного аналізу та компаративного аналізу. Також у дослідженні застосовувалися біографічний метод і метод термінологічного аналізу.

5. Розглянуто понятійно-категоріальний апарат дослідження та показано, що генералізуючим поняттям є «сценічне слово», котре шляхом термінологічного узгодження з поняттями «інтонування», «національний театр», «національний кінематограф», «ігрове кіно», «архетипи», «національна ідентичність» і «менталітет», визначено як спроможність сценічної мови забезпечувати художньо-образне втілення культурних кодів за допомогою логіко-емоційної виразності інтонування та формувати національну ідентичність у її зв'язку з історико-культурним контекстом.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ДИНАМІКА СЦЕНІЧНОГО СЛОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ ТА ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ХХ ст.

Для всебічного висвітлення механізмів культуротворення за допомогою сценічного слова в українських театральних і кінематографічних практиках ХХ – першої чверті ХХІ ст. необхідно здійснити дослідження формування культури сценічного слова в українському театрі на початку ХХ ст. та його динаміки в радянському українському театрі, а також вивчити особливості культури сценічного слова в українському звуковому кіно 1930-1991 рр.

Протоформи оволодіння українським сценічним словом закладені театром корифеїв наприкінці ХІХ ст., що забезпечило формування спільного культурного простору для українців і збереження їх ідентичності. Систематична робота зі сценічним словом, впроваджена Лесем Курбасом, набула цілісності в режисерсько-педагогічній діяльності Гната Юри. Інтеграція методики Курбаса до кінематографу України відбулася через кіно-ролі курбасівців і франківців. Українізація, сталінський «фольклорний поворот» і «відлига» уможливили залучення українського матеріалу, що зумовило собою контрверсійний образ України та українців, закріпило «двомовність», проте зберегло тяглість українського сценічного слова та національної ідентичності до моменту здобуття Україною незалежності.

2.1. Культура сценічного слова в українському театрі початку ХХ ст.

Історико-культурна динаміка українського сценічного слова від протоформ, закладених театром корифеїв, через формування Л. Курбасом традиції, подальший поступ за умов радянського театру та здобуття Україною Незалежності зумовлена ідеологічними, політичними,

економічними та мистецькими особливостями періодів і країн, у складі яких перебували землі України.

Сценічна мова, поряд із майстерністю актора, є ознакою його професійної підготовки та інструментом цієї підготовки. Водночас, сценічна мова є складовою усної літературної мови, що первинно зв'язує театр із проблемами національної мови як форми існування національної літератури і націєтворення, а відтак і української культури в цілому. Тобто українська сценічна мова постає не як елемент замкненої системи театру, а як складова загального історико-культурного процесу, яка зумовлена цим процесом і спроможна впливати на його зміст. Або як образно зазначила дослідниця використання сценічної мови в підготовці актора Л. Хоролець, завдяки його майстерності «саме й розкривається чарівність слова, що увібрало в себе образи живої дійсності» [199, с. 36].

Формування української літературної мови, а разом і з нею сценічної мови, відбувалося за умов полонізації та русифікації, що супроводжувалися виведенням української мови в побутову площину. Як зазначив соціолог В. Бушанський, «мова – це символічний ресурс, засвоєння та обслуговування котрим забезпечує процес соціалізації суб'єкта... особливості соціалізації й визначають суб'єктивне значення мови як цінності» [39, с. 438-439].

Ціннісне навантаження української мови станом на кінець XIX – початок XX ст. зумовлювалося відсутністю власної державності. Освіта, діловодство та книговидавництво на українських землях Галичини, Буковини та Закарпаття ще у складі Речі Посполитої протягом XVIII ст. перейшли на використання польської або латинської мови, що, як зазначила Н. Яковенко, «опосередковано засвідчує, що свідомістю пишучих керувала ієрархія мовних престижностей, де першу сходинку (зусиллями оновленої школи) зайняли латина й польська, а руська, якою донедавна писалося й жартувалося, отримала статус мови домашнього вжитку» [223, с. 301]. Тоді як на українських землях у складі Російської імперії аналогічні процеси були зумовлені Валуєвським циркуляром 1863 р. та Емським указом 1876 р., які, подібно до обмежень на території Речі Посполитої, шляхом всебічної

заборони використання української мови, забезпечували її знецінення в системі координат української культури.

Водночас протягом XIX ст. у вузьких колах освіченого дворянства, зокрема, це Л. Глібов, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко та І. Котляревський, розповсюджувалися ідеї Просвітництва та німецького романтизму, а серед середнього класу користалися попитом ідеї народництва, що, в результаті, зумовило формування інтересу до народної культури, усвідомлення єдності еліт із народом за умов, коли, як це позначив В. Бушанський, «діяльність творців естетичного канону української культури була подвижницькою... І село, і місто продовжували жити між двома естетичними канонами: «високою» російською культурою та «низькою» мужицькою. Україна в складі Російської імперії потрапила до тієї самої естетичної розвилки, яка була в Речі Посполитій. Уся відмінність звелася до переміни «верху»: польській змінився на російський» [39, с. 437-438]. Тож, формування української сценічної мови зумовлювалося наміром еліт створювати національне мистецтво, в тому числі театр, який спирався би на зразки народної культури, а також бажанням позбавити народну культуру та мову сформованих двома імперіями стереотипів вторинності, провінційності й примітивності.

Утвердження основ літературної мови почалося завдяки творчості І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, що в подальшому зумовило формування норм сценічної мови у театрі.

Первинне закладання засадничих положень сценічної мови безпосередньо в українському театрі наприкінці XIX ст. відбувалося в річищі розвитку української літературної мови зусиллями театру корифеїв – першого професійного українського театру, відкритого у 1882 р. у м. Єлісаветград (нині м. Кропивницький), чим було здійснено відмежування українського театру від польського та російського. Траєкторію поступу сценічної мови визначив письменник та етнограф І. Нечуй-Левицький, слова якого навів історик української літературної мови В. Чапленко: «Українські письменники повинні обсипати свої твори цими перлами народньої поезії, як

золотою рябкою. Вони дадуть їхнім творам гарячий поетичний народний колорит... в рівні з котрим твори, писані книжним робленим язиком, будуть схожі на мумії» [202, с.180].

Репертуар театру корифеїв складався з вистав «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Глитай, або ж Павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Дві сім'ї», «Олеся» й «Западиголова» М. Кропивницького, «Мартин Боруля», «Наймичка», «Безталанна», «Бурлаки», «Сава Чалий», «Суєта» й «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, «Лимерівна» П. Мирного, «Богдан Хмельницький» М. Старицького [135, с.43]. Проте В. Чапленко зазначив, що п'єси фундаторів українського театру М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого, обмежені цензурою й тогочасною модою на відповідність театру реаліям життя, показували україномовними персонажами тільки селян і козацьку верству, адже інші представники суспільства мали бути російськомовними [202, с.183-184].

Як зазначив історик українського театру А. Мудренко, діяльність першого професійного театру відбувалася на фоні напівпрофесійних театрів, тому починалася «під гаслом поглиблення реалізму, подолання опереточно-водевільних шаблонів, поверхового сентименталізму та мелодраматизму» [135, с. 40]. Опанування акторами сценічної мови ініціював М. Кропивницький, котрий опікувався артикуляцією акторів: «Мова персонажів теж шліфувалася під час проб: знімалося зайве, лишалося чітке, дохідливе, образне, органічне персонажеві, легке для виголошення» [127, с. 244]. Так само режисер, драматург і актор М. Старицький вимогливо ставився до підготовки трупі: «багато працював з акторами, вимагаючи від них проникнення у внутрішній світ персонажів, філігранної розробки деталей кожного художнього образу» [135, с. 43]. Аналогічно театр М. Садовського, заснований у м. Ніжин, у 1907 р., унаслідував започатковане М. Кропивницьким ставлення до сценічної мови [41, с. 152].

Багатство відтінків голосу, палітра мовних засобів, наспівна інтонація ставали характерними ознаками сценічної мови акторів перших професійних

театрів. Разом із залученням етнографічного матеріалу, костюмами, декораціями, сценічна мова формувала цілісний художній образ, який відповідав принципам реалістичності та психологізму. Так, у комедії І. Карпенка-Карого «Суєта» «використовувався потенціал внутрішніх (не висловлених) монологів, фіксованих за допомогою розмаїття інтонацій, багатозначущих пауз тощо. Монологи і діалоги твору позначені влучністю виразів й прозорістю світоглядних орієнтацій персонажів» [135, с. 44].

Тож, простежується розуміння фундаторами театру корифеїв спроможності інтонування бути засобом логіко-емоційної виразності мови актора. Як визначив В. Чапленко значення митців театру корифеїв у розвитку сценічної мови: «Вони подавали із сцени українську мову широким колам громадянства в живому звучанні... А збільшує цю заслугу те, що це вони робили тоді, коли українська літературна мова була під різними заборонами» [202, с. 185].

Створення національного театру на західноукраїнських землях розпочалося в 1862 р., коли у м. Львів почав діяльність театр «Руська бесіда». Як зазначив історик українського театру Р. Пилипчук, ініціатор цього процесу громадський діяч Ю. Лаврівський розглядав україномовний театр на землях Галичини «як запоруку поступового розвитку української мови та її публічного застосування, оскільки сполонізована українська інтелігенція використовувала останню тільки «для домашнього вжитку»... цю територію населяють русини (так тоді ще називалися галицькі українці), котрі потребують наукової, естетичної і моральної освіти, засобом поширення якої є театр» [150, с. 213].

Однак, україномовний театр на західноукраїнських землях не мав попередників із досвідом залучення української мови на сцені, що й зумовило залучення репертуару та режисерів із Наддніпрянщини, котрі спиралися на традиції аматорських театрів [38, с.127-128].

Очолив театр актор польсько-російсько-українського театру з м. Житомир О. Бачинський, який мав педагогічний хист і навички володіння українською сценічною мовою, необхідні для роботи з акторами, а також

ініціював введення до репертуару п'єс театру корифеїв. Українська драматургія Галичини була представлена переробками творів європейських драматургів. Однак, окрім професійних акторів О. Бачинського та його дружини Т. Бачинської, до трупи увійшли аматори [150, с. 215-216].

Проте М. Кропивницький, запрошений новою директоркою театру Т. Романович очолити театр після переїзду установи до м. Тернопіль, вказував на складнощі в роботі з колективом не так через ідейні розбіжності з режисером Л. Наторським, як через те, що в регіоні панувала польська мова такою мірою, що у його творчому підпорядкуванні був «мало не цілий гурт, що не знав української мови, а вживав її лише на сцені» [203, с. 85].

Далі, в 1905-1906 рр., режисером «Руської бесіди» був М. Садовський, котрий намагався наблизити гру акторів до життєвої правди, на його заміну став Й. Стадник, якому допомагав у режисерській роботі актор і режисер О. Загаров, в уявленнях якого мистецтво слова в підготовці актора було найважливішим [38, с. 130] і який зміг довести «в Галичині сценічне слово до мистецтва» [7, с. 252].

Проте робота над сценічним словом не відбувалася систематично, через що простежувалася неузгодженість наголосів, вживання «полонізмів» і галицького діалекту. Окрім того, мовне розмаїття регіону зумовило собою те, що в галицькому театрі активно використовувався вокал, адже через незнання української мови краще сприймалися пісні ніж діалоги [38, с.131].

Однак, саме у театрі «Руської бесіди» збереглися принципи театру корифеїв у роботі зі сценічним словом, опора на п'єси їх репертуарної політики та створення зразків мистецтва, яке формувало спільний культурний простір, приналежність до котрого забезпечувало ідентичність і єдність українців за відсутності власної суверенної держави.

Перша світова війна та ідейна криза українського театру, яка полягала в невідповідності між сформованою модою романтизму народною етнографічно-фольклорною репертуарною політикою театрів і потребою тогочасного мистецтва відповідати на загальнолюдські запити й занурюватися в глибини людської психології та міжособистісних конфліктів,

уповільнила подальший розвиток українського сценічного слова. Так, Леся Українка наголошувала: «Ми прагнемо бачити нові п'єси, щоб у них малювалося не тільки життя неосвіченої частини нашого роду, ми хочемо, щоб театр... розширював наш розумовий виднокруг, освітлював питання, що турбують душу інтелігента наших часів» [206, с. 84-85]. Проте здатність театру корифеїв зруйнувати стереотипи «вторинності» української мови, українського театру, мистецтва та культури поєдналася зі спроможністю сценічного слова відтворювати тонкі грані особистості персонажів. Як зазначив А. Мудренко, «мовно-сценічне мистецтво корифеїв ввійшло в історію театру як новаторське, а кожна роль набула виразного індивідуального забарвлення» [135, с. 44]. Тож, український театр станом на початок ХХ ст. мав сценічне слово як основний засіб вираження.

Прикметно, що вихід із кризи і виведення традиції української сценічної мови на рівень систематичної методики режисера в роботі актора зі сценічним словом став Л. Курбас, котрий у 1912-1914 рр. починав кар'єру в театрі «Руської бесіди» за режисера Й. Стадника та продовжував у 1916-1917 рр. у Київському театрі М. Садовського, відповідно був долучений до традицій театру корифеїв.

Окрім того, увага Л. Курбаса до сценічного слова була зумовлена історико-культурним контекстом. У найважчі в політичному та соціально-побутовому вимірі 1917-1919 рр. культурна політика Української Центральної Ради, Гетьманату П. Скоропадського та Директорії сприяла збереженню та розвитку української мови, зокрема на театральній ниві. Так, УЦР зробила українську мову державною, провела реформи в освітній і мистецькій галузях, зокрема, театр М. Садовського отримав статус державної установи. За часів Гетьманату П. Скоропадського, як зазначила дослідниця історії української культури початку ХХ ст. В. Давва, «головними здобутками державної інституції з керівництва культурно-мистецьким процесом стало створення... Національного музею на базі Київського художньо-промислового і наукового музею; Національного архіву й Археографічної комісії на основі попередніх напрацювань Київської комісії

давніх актів; Національної бібліотеки, Національної опери і Державного драматичного театру» [61, с.121]. За умов Директорії в м. Київ вели гастрольну діяльність професійні та аматорські театри: Другий міський театр, Державний драматичний театр, Державний народний театр, Л. Курбасом «Молодий театр», який діяв у 1917-1919 рр. Також була заснована та презентувала культуру України на міжнародному рівні Українська республіканська хорова капела [36, с.128-135]. Причинами тому, як зазначили, зокрема О. Богуславський [32, с.16] та В. Давва [61, с.122-124], була культурна політика Директорії, в межах якої підтримку з боку влади мали видовищні мистецтва, спроможні реалізовувати пропаганду української національної культури.

У 1921 р. уряд СРСР почав впроваджувати НЕП, завдяки чому стабілізував економічну ситуацію. Тоді як політика «коренізації» спрямовувалась на культурний розвиток народів у складі республіки, аби забезпечити їх лояльність до радянської влади. На землях України у складі СРСР цей процес отримав назву «українізація» та позитивно вплинув на збереження національної ідентичності та повернення представників української інтелігенції з еміграції. Як характеризував здобутки «українізації» Ю. Шевельов, «російські театри, включно з оперою, були фактично витиснені з України. Театральні приміщення в центральних дільницях міст перейшли тепер до українських труп, які в минулому тулилися переважно по околицях і нерідко грали на погано пристосованих сценах... 1931 року в країні існувало 66 українських, 12 єврейських і 9 російських стаціонарних театрів» [209, с. 96].

Однак, централізована підтримка української культури, зокрема українського театру, супроводжувалася утисками, репресіями та нав'язуванням панівної ідеології. Зокрема, у 1920 р. «Молодий театр» Л. Курбаса був націоналізований радянським урядом, який розумів пропагандистський потенціал мистецтва у зміцненні влади.

У 1922 р. Курбас заснував театр «Березіль», який у 1926 р. з новою назвою «Центральний український театр Республіки» переїхав до м. Харків

через тимчасове перенесення туди столиці УРСР. Курбас проголосив відхід від етнографії театру корифеїв, експериментуючи із символізмом, експресіонізмом, конструктивізмом, реалізмом.

У 1929 р. Сталін згорнув політику НЕПу, натомість впровадив адміністративно-командну економіку та колективізацію села (кульмінацією якої став Голодомор-геноцид 1932-1933 рр.), почала набирати оберти епоха масових репресій. Уже в 1933 р. політика «українізації» була скасована, Л. Курбас отримав звинувачення в «буржуазному націоналізмі», після його арешту театр ліквідовано, а колектив долучився до Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка. Саме за таких умов Л. Курбас формував свій метод, створюючи альтернативний погляд на театр, але не зрікався надбання попередніх років театральної історії [110].

Особливий статус у творчих експериментах режисера мала сценічна мова. Актор і режисер «Березолі» Л. Сердюк навів слова Курбаса про першочергову вагу слова в підготовці актора: «Мова – це форма людської думки, що в арсеналі актора (раніше, ніж жест, міміка, рух, мізансцена)» [122, с. 79]. Долучення до театру корифеїв, українізація та етнічно розмаїтий творчий колектив театру із представників різних республік зумовили загострену увагу Л. Курбаса до роботи над українською мовою: «У зв'язку з українізацією на нас падає велика вага подання чистої мови, прононсу, поширення зразкової української мови. Крім термінології, треба звернути увагу на мову. Треба буде домовитись з кимсь із академії Наук (О. Курило, Є. Тимченко), може, вони зможуть нам вділити більше часу, може, буде комісія, яка змогла б проредагувати наші п'єси і взагалі стежити за вимовою». [119, с. 516].

Методика Курбаса поєднувала теоретичні та практичні елементи. Теоретичний компонент складався з дискусій у рамках організованих митцем режисерських лабораторій зі сценічної мови і творчих питань. У протоколах засідань лабораторій міститься особливе ставлення Курбаса до сценічної мови, роботи актора над словом, звуком, диханням, інтонуванням, адже «без цього не може бути і мови про майстерність» [123, с. 16].

Окрім того, Курбас залишив по собі власні філософські розмисли щодо сценічного слова в театрі. Так, можна дізнатися, що режисер ретельно працював над технікою (орфоєпія, висота тону, сила звуку, тембральні модуляції голосу, темпоритмічний малюнок), проте увага до виражальних засобів голосу мала філософське підґрунтя. Натхненний філософськими концепціями А. Бергсона та Р. Штайнера, Л. Курбас говорив про зв'язок між психологічними станами та фізіологічними процесами: «гармонійність – це певна досконала врівноваженість. Вона перш за все базується на найбільш важливому процесі нашого організму, тобто на правильному чергуванні дихання і видихання, на правильному витрачанні вдихнутого повітря» [119, с.216]. З цієї причини інтонаційна виразність в уявленні режисера передавала не емоції, а думки та громадянську позицію.

Практичне застосування теоретичного компонента здійснювалося Л. Курбасом у педагогічному процесі та роботі з акторами при підготовці до ролі. Викладачі та дослідники сценічної мови Д. Якимов і В. Кучина навели опис технології роботи в театрі, за яким стає зрозумілим, що робота над сценічним словом носила систематичний характер: «Робочий день у «Березолі» починався з тренажу, обов'язкового не тільки для студійців, а й для всіх акторів. Серед його різноманітних видів (танок, акробатика, ролики, велосипед, фехтування, вокал) особливе місце відводилося сценічному слову. Заняття включали вправи з техніки (особливо на розвиток мовного апарату), художнього читання; працювали з монологам, де учень Л. Курбаса, розкриваючи зміст, накреслював план монолога, розташування й взаємовідношення його частин, наголошені і ненаголошені куски, наростання і спади, кульмінацію, накреслював виражальні засоби, висоту тону, темп, силу звуку, мелодію (інтонаційну лінію), тембральні модуляції, емоційні забарвлення, ритмічний малюнок, пов'язував слово з жестом, рухом, безліч разів випробовував і, нарешті, фіксував як певний свій твір» [222, с. 68].

За нотатками Л. Курбаса стає зрозумілим, що він обдумував інтонування та жестикуляцію кожної репліки. Зокрема, у тексті п'єси «Мина Мазайло» режисер позначив інтонаційні переходи, рух або статичне

положення актора при промовлянні кожної фрази, використання пауз для зацікавлення аудиторії [119, с. 720-721].

У спогадах учнів і колег Л. Курбаса зафіксовано, що увага режисера до сценічного слова розповсюджувалася й на повсякденне життя творчого колективу театру, що вказувало на формування театральної культури як середовища, в якому підготовка театрального актора або режисера триває безперервно. Зокрема, народна артистка С. Федорцева залишила такі згадки: «З особливою вимогливістю ставився Олександр Степанович до... артикуляції як основного чинника сценічної виразності. За чистотою вимови ретельно стежили не лише під час праці і перерв, але й на дозвіллі» [222, с. 69].

Ключовою категорією для Курбаса був не образ, а ритм. За словами учня та колеги Л. Курбаса В. Василька, режисер мислив не у візуальних образах, а за допомогою музичних образів [42, с. 34]. Як вказувала ще одна учениця Л. Курбаса, І. Крига, ритм для режисера був найважливішою складовою вистави, трансльованою через пластику та інтонування. Актори, залежно від «зерна ролі» (тварина, рослина чи стихія) підбирали інтонацію та ритм мови, а слово мало відтворюватись «на відповідних даному моментові регістрах, не перенапружуючи, не емоціонізуючи» [122, с. 189].

Так, можливості голосової експресії, відкриті Курбасом, можна простежити за описами вистави «Джиммі Хіггінс», де персонаж переходив на собачий гавкіт, що, за задумом режисера, мало надати глядачеві відчуття того, «що в цій людині є момент собачої приниженості» [119, с.178]. Або ж за допомогою інтонування актори зображували різні країни, коли «декларували свої державні гасла, вони передавали внутрішній зміст їхньої політики – про це свідчать ремарки в інсценізації. Держави вели діалог: Бельгія (тоном доносчика), Росія (тоном змови) тощо» [122, с. 175]. У сцені з вербуванням до війська репліки промовлялись у швидкому темпі, супроводжувалися різкими рухами, що відтворювало ритм перестрілки під час ведення бойових дій [42, с. 28].

Однак, під час роботи над першою виставою «Золоте черевко» (1926 р.) режисер констатував, що стан слова у театрі незадовільний і майже ні в кого не поставлений голос. Відтак, заняття акторів із педагогом-вокалістом були іще одним нововведенням Курбаса в роботі над сценічною мовою. З цієї причини Л. Курбас запросив до театру «Березіль» вокаліста Й. Куніна, котрий мав авторську методику роботи з акторами і вокалістами [205, с. 26]. Робота педагога базувалася на його вченні про емоційні осередки в тілі, розробленій згідно з Кабалою. Режисер певний час вважав, що даною системою можна розгадати характер людини, але згодом розчарувався [119, с. 586-587]. Результативність вокальної підготовки акторів театру була втілена в постановці «Диктатура», персонажі якої переходили від спілкування побутовою мовою до речитативу або співу. Наприклад, у сцені, де Гусак, у виконанні О. Хвилі або Р. Черкашина, освічувався у коханні Парані, у виконанні В. Чистякової або Н. Титаренко, «Замість очікуваних палких поцілунків... Розмовна мова комічно переходить у спів, після чого надзвичайно яскраво сприймалося повернення до зовсім буденної, прозової розмовної інтонації» [70, с. 442]. Тобто залучення виражальних засобів голосу акторів регулювало собою темпоритм вистави та формувало емоційне наповнення сцен.

Окремо варто звернути увагу на ставлення Л. Курбаса до сценічного матеріалу в роботі над сценічним словом. Хоча режисер декларував відхід від етнографії театру корифеїв, проте активно залучав фольклорні мотиви та сюжети української літератури. Пояснення чому міститься в словах Курбаса про відхід від форми, а не від фактажу театру корифеїв: «Ми відкидаємо умовні прийоми старого театру, які були обов'язкові, бо вони нам не підходять; але на старому акторі ми можемо вчитись, і дуже багато. Слово у нас буде інакше подаватись, ніж у старому театрі. Ми відходимо від будь-якої фотографії, від четвертої стінки, що була у старому театрі» [119, с. 445].

Окрім того, аналіз репертуарної політики театру вказує на те, що окрім агітаційного (зокрема, «Жовтень», «Рур», «Народження велетня») та загальносвітового (наприклад, «Золоте черевко», «Макбет», «Джиммі

Хіггінс»), Курбас активно залучав український сценічний матеріал (у тому числі «Гайдамаки», «Диктатура»). Вершиною режисерської майстерності й визнання театру є робота Л. Курбаса над п'єсами П. Куліша «Мина Мазайло», «Маклена Граса» та «Народний Малахій». Відтак, Курбас звертався до надбання української культури як до спільного із глядачами досвіду, чим актуалізував механізм ідентичності українців. З цієї причини можна лише частково погодитися зі словами дослідниці творчої спадщини Л. Курбаса Н. Корнієнко: «Український театр пробивав – і пробив! – мур звичок до романтичного сентименту і мелодрами. Курбас дав йому нову сценічну мову. Театр віддав перевагу Едіпові перед Грицем» [110, с. 162]. Курбас намагався показати, що українські персонажі, п'єси та мова є складовою загальнокультурного надбання людства.

Водночас, авангардна мова вистав Л. Курбаса важко сприймалася масовою аудиторією, що спонукало режисера до вивчення смаків глядача. Так, Я. Партола навела відомості про те, що Л. Курбас використовував анкетування глядачів, а також метод спостереження за їх реакцією в залі [148]. Учениця режисера І. Авдієва описувала процес спостереження як фіксацію черговими в залі, котрі в тексті п'єси позначали: «активна увага, пасивна увага, виключення (байдужість, кашель, рух, сміх, оплески)» [122, с. 150]. За словами іще одного учня, В. Василька, Л. Курбас у дослідженнях аудиторії висунув теорію про театр акцентованого пливу [42, с. 22].

Замордований радянським режимом режисер не встиг застосувати результати вивчення аудиторії на практиці, але зафіксовані ним думки вказують на розуміння спроможності театрального мистецтва впливати не тільки на сприйняття глядачем його вистав, але й на більш глобальні процеси: «Театр організовує глядача на певну єдність, як всяке мистецтво – мається на оці, що глядач повинен вийти із спектаклю організований. Перебудування психології... Приходиш такий, а виходиш інакший» [148]. Тож, робимо висновок про те, що дослідним шляхом Курбас дійшов до думки про спроможність театру змінювати суспільство. У контексті тематики дисертації, такий висновок стає підтвердженням здатності театру

зумовлювати процеси ідентичності українців шляхом звернення до компонентів української культури, що було започатковано театром корифеїв, підтверджено «Березолем» і уповільненими темпами, зумовленими русифікацією та фізичним винищенням українських митців, набувало подальшої динаміки.

2.2. Культурні практики сценічного слова в радянському українському театрі 1933-1991 рр.

Після винищення театру «Березіль» центром українського сценічного слова став театр ім. І. Франка (нині Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, м. Київ), очолюваний Гнатом Юрою, режисура котрого мала балансувати між власною позицією та державною ідеологією. Під час Другої світової війни відбулося зниження акторської майстерності й якості вистав через долучення аматорів й обмеження технічних та організаційних можливостей. Однак, в евакуації та на окупованих територіях український театр був осередком національної культури та ідеологічного спротиву. Формування канону сценічної мови в другій половині ХХ ст. супроводжувалося процесами масової русифікації та штучної «двомовності» суспільства, через що актори втратили фонетику та знизився попит на український театр. Однак наприкінці існування СРСР український театр, виокремлений від запитів суспільства, зберіг у сценічних образах складові національної ідентичності.

У 1939 р. радянський уряд анексував землі Західної України, що забезпечило цілісність українських земель у складі СРСР. Це сприяло розширенню географії української культури, однак супроводжувалося тими ж методами встановлення радянської влади на землях Буковини, Галичини та Закарпаття, що і на землях Наддніпрянщини – колективізація, русифікація, адміністративний контроль та ідеологічний тиск.

Дослідник української сценічної мови А. Бурлуцький до подальших мистецьких процесів в Україні вважав доречним застосовувати поняття

«культурні війни», впроваджене Е. Смітом на позначення конфронтації між колонізованою та колонізаторською культурами [38, с.174]. Звільнення, арешт, ув'язнення та розстріл Л. Курбаса стали частиною загального процесу винищення української інтелігенції в рамках сталінських репресій. Офіційні згадки імені, творчих здобутків, вистав і методики Л. Курбаса були під заборону. Як зазначив В. Мізак, розгром театру Л. Курбаса й організація в цьому ж 1933 р. російського театру й театру юного глядача ім. М. Горького вказувало на винищення українського авангардного мистецтва тоталітарною владою, яка намагалася таким шляхом контролювати театр, включно із засобами виразності [132, с.10]. Отже, з 1933 р. українське сценічне слово існувало за нових умов.

Зокрема, учні Л. Курбаса Р. Черкашин та Ю. Фоміна зафіксували обговорення змін у репертуарі театру «Березіль» до ювілею Т. Шевченка, коли замість підготовленого Л. Курбасом спектаклю «Гайдамаки» колектив обрав постановку «Назар Стодоля», яка носила відбиток режисури розстріляного митця. Однак, преса м. Москва, де також відбувся показ, відреагувала в руслі панівної ідеології: «...фінал більше відповідав ідеологічним настановам щодо непримиренності класової боротьби і тогочасному тлумаченню творчості Тараса Шевченка» [205, с.157]. Тобто вистава художньо та змістовно вписувалася в характеристики соціального реалізму.

Так само за умов соцреалізму набуло продовження мистецтво Л. Курбаса в режисурі Г. Юри. На думку Н. Єрмакової, суперечності в мистецьких поглядах колишніх однодумців, котрі на ранніх етапах творчості стали ідейними опонентами, мали «не так естетичний, як світоглядний характер... кожна зі сторін сповідувала ідеї «європеїзації» української сцени, прагнула її оновлення, спиралася передусім на твори модерної літератури, художню ідеологію модернізму» [70, с. 83]. Іще у 1920 р. Г. Юра заснував у м. Вінниця театр ім. І. Франка, у 1926 р. театр перемістився до м. Київ, а після розгрому «Березоля» до акторського складу увійшли курбасівські вихованці А. Бучма, М. Крушельницький, Д. Мілютенко та Н. Ужвій.

На початку 1930-х рр. під адміністративним тиском закріпився соцреалізм як головний художній метод мистецтва СРСР, який, як зазначила Г. Веселовська, вміщував феномен «народності» як найбільш важливий свій чинник. Проте його відображення виражальними засобами мистецтва здійснювалося викривлено: замість уподібнення народному життю, мистецтво створювало усереднені типажі, позбавлені унікальності. Однак узагальненість, простота сприйняття робили його зрозумілим пересічному глядачеві [44, с. 293].

Театри змушені були включати до свого репертуару сучасні політично заангажовані твори і приділяли увагу історичній тематиці (наприклад, «Ярослав Мудрий», «Свічене весілля» (Див. Іл.1.)), але крізь призму «актуальної соціокультурної ситуації» [38, с.175]. Тобто робота з українським сценічним матеріалом зумовлювалася марксистсько-ленінським історичним принципом боротьби панівного та експлуатованого класів, соціальної значущості особистості замість її самоцінності тощо.

Однак, між впливом Московського художнього театру з методикою К. Станіславського та соціально-побутовим театром корифеїв у становленні естетики франківців переважав останній. Причиною тому було, як це описала дослідниця історії театру ім. І. Франка О. Захаржевська, те, що обидва ці театри відрізнялися один від одного саме тим, чим відрізняються російська та українська національні культури. В українській театральній культурі це проявилось через особливе тяжіння до музичного фольклору [78, с. 44].

Окрім того, Г. Юра як керівник театру та режисер відповідав вимогам комуністичної системи щодо театрального мистецтва, проте опікувався українською сценічною мовою. Так, театрознавець і завідувач літературною частиною театру ім. І. Франка Ю. Бобошко писав про обурення режисера тим, що актори не спілкуються в побуті українською мовою, через що на сцені мова звучить штучно. Як носій української мови Юра став для акторів «взірцем щодо рідної мови, жив у її стихії, мислив і спілкувався напрочуд багатою і запашною лексичною та інтонаційною мовною палітрою... На репетиціях він поправляв виконавців, сам показував, як слід промовляти їхні

репліки у творах, дія яких відбувається по різних регіонах, приміром, у Підкарпатті («Украдене щастя»), на Херсонщині («Суєта») чи на Волині («Лиха доля»)» [30, с. 15]. Отже, Юра, котрий не погоджувався свого часу з курбасівською вимогою щоденних занять зі сценічної мови, у театрі ім. І. Франка відтворював його підхід. Окрім того, режисер приділяв увагу не просто вдосконаленню техніки сценічної мови, але й стежив за тим, аби на сцені відображалось діалектне розмаїття України. В результаті франківці донині є зразковим театром із оволодіння українським сценічним словом, зокрема в питаннях орфоепічної норми.

Також Юра повернувся до настанови театру корифеїв про те, що сценічна мова передає не думку, як вважав Курбас, а відчуття. Водночас соцреалізм зумовлював собою спрощення сценічного образу, котре супроводжувалося наростанням емоційності, «плакатності» сценічної мови. Натомість збагачення образу відбувалося за рахунок засобів невербальної виразності. Так, сам Г. Юра у виставі «Диктатура» наділив свого персонажа Петра Малоштана різним кашлем, який залежав від перебігу сюжету: «Малоштана мучить кашель – довгий, надривний, з пищиками, із присвистами, із прокльонами» [29, с. 69].

Зародження магнітного запису уможливило фіксацію майстерності Г. Юри в опануванні голосовими засобами виразності, коли «при дійсно не дуже тембрально багатому голосі він демонстрував безліч психологічних нюансів та «наскрізну дію», яку можна ясно вирізнити по його читанню» [37, с. 239]. Вірш Т. Шевченка «Мені однаково» з архіву Національного радіо України [6], записаний в 1949 р., продемонстрував вміння Г. Юри за допомогою прискорення та уповільнення окремих звуків і слів, із використанням пауз та інтенсивності, надавати твору трагізму та емоційного напруження, тобто при обмеженому діапазоні сповнити виконання психологізмом і глибиною проникливості.

Друга світова війна вплинула на становище сценічної української мови. Театр ім. І. Франка адаптувався під умови евакуації та гастрольної діяльності на фронті й в шпиталях, що зумовило появу жанру художнього читання й

створило зразки майстерного вміння акторів передавати зміст твору засобами голосової виразності. Тоді як на окупованих територіях виник український театр, який взяв на себе місію осередку національної культури та ідеологічного спротиву.

Хоча в цілому, як показав аналіз літератури з історії українського театру 1940-х рр., відбулося зниження акторської майстерності й якості вистав через долучення аматорів й обмеження технічних та організаційних можливостей. Як зазначила Г. Веселовська, українське сценічне слово в цей час характеризувалося: використанням політичних неологізмів, залученням віршованих вставок у драматичних творах, зверненням до етнографічного матеріалу, та, водночас, спрощенням, якому у вимірі сценічної мови властива «штучно-декламаційна патетика замість окриленості, екзальтована мелодраматичність замість емоційної наснаги, шаржовість замість народного гумору» [44, с. 299].

Виключення складали окремі зразки української класики на сцені. Зокрема, «Украдене щастя» у постановці Г. Юри, де А. Бучма створив за допомогою інтонування унікальний образ Миколи [14, с. 76]. Наприклад, розповідаючи про власні почуття до Анни, персонаж Бучми промовляє її ім'я з придигом, а пісня в останній дії «Жура-вель-вель-вель-вель» схожа на «стогін, плач, в якому проривається ридання його душі» [75, с.142].

Частина театрів була евакуйована в тил і забезпечувала мистецький процес в стаціонарних театрах або підтримувала бойових дух військових у складі фронтових бригад [38, с.177]. Зокрема, театр ім. І Франка перебував у Казахстані та Узбекистані, вів активну гастрольну діяльність на передовій і в шпиталях. Художнє читання за таких обставин стало популярним, а також користалося попитом у повоєнні роки завдяки радіо та будинкам культури.

Однак, найкращі зразки художнього читання у воєнні та повоєнні роки були створені березільцями Л. Сердюком і С. Федорцевою на сценічному матеріалі з української поезії та прози. Адже первинно жанр виник в театрі «Березіль», а завдяки діяльності франківців набув цілісного оформлення. Актор і режисер театру «Березіль» Г. Гнатович у спогадах про діяльність

Л. Курбаса зазначив, що педагог-вокаліст, запрошений для занять з акторами, окрім своєї екзотичної методики, впровадив жанр «симфонічного читання» – хорове читання під музичний супровід зі звуко-шумовим оформленням [122, с. 126]. Але колективна декламація поступилася місцем індивідуальним виступам, які набули популярності у 1940-1950-х рр. Як зазначили дослідниці і викладачки сценічної мови Т. Нечаєнко та О. Винар, «Мова – звуковий рух тіла; те в чому людина може виразитися, і те, чим виражає. За фізичним походженням мова, як і будь-який рух, належить до просторових; а за звуковим складом та за тривалістю – часових категорії, як будь-яке звукове мистецтво» [141, с. 312]. Тож, у жанрі художнього читання актор виконує словесну дію, в рамках котрої має не створювати власний художній образ, а презентувати аудиторії як колективному співрозмовнику художній образ твору засобами голосової та неголосової виразності. Інтонування постає основним засобом передачі сенсу твору, його настрою та власного ставлення до подій чи явищ.

Тоді як на окупованих територіях у період Другої світової війни театральний процес носив системний, а не ситуативний характер, адже німецьке командування сприяло існуванню української сцени для обслуговування власних потреб. Через фізичне виживання (загрозу якому становили голод і геноцид із боку окупаційного режиму) або ідеологічні принципи (позитивне ставлення до окупаційної влади або негативне ставлення до радянської влади) в обласних центрах і маленьких містечках України діяли драматичні, оперні та лялькові театри [185].

Як зазначила О. Салата, на окупованих землях був наново створений театр, який виступив альтернативою радянській сцені та апелював до української історичної свідомості за умов культурного вакууму, підтвердженням чого є відвідування драматичних театрів німцями та українцями у співвідношенні 70% до 30% [169, с. 85]. Тож, український театр в окупації був ініційований німецькою владою, проте спрямований на українську аудиторію.

За таких умов, як зазначив А. Бурлуцький, українська сценічна мова спочатку була заборонена, а окупаційний режим вимагав використовувати німецьку. Залучення непрофесійних акторів зумовило роботу із суфлером, тож простежувався занепад техніки сценічної мови, яка зберіглася тільки у професійних акторів [38, с. 178]. Однак, українською сценічною мовою театр послуговувався як інструментом ідеологічного впливу на окупованих територіях шляхом долучення пісень з українського фольклору, легендарних та історичних сюжетів, спрямованих на оптимізм, незламність, натхнення і самобутність. Зі сцени показували європейський («Кармен», «Мадам Батерфляй», «Тангейзер», «Травіата», «Циганський барон»), та український («Запорожець за Дунаєм», «Назар Стодоля», «Наталка-Полтавка», «Ніч під Різдво», «Сватання на Гончарівці», «Сорочинський ярмарок») репертуар. Окрім того, військовополонені американці, англійці, італійці, французи були тими, хто, окрім окупаційного уряду, долучався до українського мистецтва, чого були позбавлені країни Європи через «залізну завісу» [38, с. 178].

Період 1950-1960-х рр. має суперечливі характеристики і науковій літературі. Аналіз інформації з цього приводу показав домінування тези про те, що «відлига» та розвінчання культу Й. Сталіна М. Хрущовим були явищем, котре охоплювало весь СРСР [19, с.76]. Натомість мистецтвознавець і педагог А. Поляков вказав на розбіжності між вимогами, адміністративним тиском й ідеологічним контролем щодо столичного та периферійного мистецтва. Так, відносно України діяв принцип надмірної «ідеологічної пильності» [152, с. 19].

Історико-культурний контекст містив впорядкування економічних процесів, поступову відбудову після війни та стабілізацію матеріального становища громадян. Водночас уряд СРСР розпочав русифікацію населення всіх республік. Російський народ трактувався як старший брат всіх народів СРСР і нація з видатними цивілізаційними здобутками. Кульмінаційний момент процесу відбувся у 1961 р., коли XXII з'їзд КПРС проголосив побудову комунізму. Гаслом цього процесу стали слова М. Хрущова: «Чим

швидше ми будемо говорити по-російськи, тим швидше ми побудуємо комунізм» [227, с. 365-366].

Зокрема, мовознавець І.Білодід засуджував використання діалектів української мови як прояви «антидемократичних» настанов, вказував на історичну спорідненість української, російської та білоруської мов і зазначав, що «закономірністю розвитку мов соціалістичних націй, в тому числі української, в період подальшого розгортання будівництва комунізму є поширення і збільшення в них спільного фонду лексики і фразеології, спільного фонду соціалістичних інтернаціоналізмів» [27, с. 20]. Тоді як російська мова в статусі єдиної мови комунікації між республіками не перешкоджає розвитку національних мов, адже «всебічно і творчо допомагає їм у піднесенні до рівня високорозвинених мов» [27, с. 21]. Отже, декларувалася неповноцінність республіканських мов, у тому числі української, яка спроможна поліпшити своє становище шляхом уподібнення до російської, тобто припинити своє існування.

Натомість асиміляції тлумачилася як добровільне прагнення неросійських народів вивчати російську мову та сприймати її як другу рідну мову. Уряд СРСР підтримував політику «двомовності», яка розмивала національну ідентичність [227, с.367].

Політика винищення української мови та самотності українців супроводжувалася імітацією багатонаціональної країни, що дозволяло подальше існування української сценічної мови як колоритного атрибуту радянської культури.

Треба наголосити на тому, що саме в цей період дисципліна «сценічна мова» стала однією з основних при підготовці студентів театральних спеціальностей [38, с.180]. Тобто відбулася інституалізація сценічної мови як обов'язкового елементу професійної підготовки актора.

Водночас розвінчання культу Сталіна послабило ідеологічний контроль. Так, Харківський театр ім. Шевченка, спадкоємець «Березоля», у 1959 р. відновив режисовану Л. Курбасом перед арештом виставу «Гайдамаки», після арешту замінену колективом театру на відповідну

соцреалізму постановку «Назар Стодоля». Режисер О. Сердюк залучив до вистави елементи хору та масові сцени, що відповідало естетиці Л. Курбаса, котрий вважав, що будь-яка вистава має «дуети, тріо, квартети, акорди і мелодії, асонанси і дисонанси» [42, с. 221]. Як зазначав В. Василько, котрий був основним хранителем архіву та сприяв відновленню вистави, актори масових сцен, подібно до хору в античній трагедії, виражали емоції, а їх маса «перетворювалась на єдиний механічний організм, величезний завод із складними машинами, що проковтнув людину, зробив її бездушною деталлю» [122, с.75]. Тобто сценічний образ акторів масових сцен досягався через курбасівський прийом музичної ритмізованості.

Однак аналогічний за сміливістю експеримент в київському театрі ім. І. Франка, який залишався осередком канону української сценічної мови, зазнав адміністративних утисків і психологічного тиску на творчий колектив. Як зазначив А. Бурлуцький, на цей час припав процес громадського обговорення творів мистецтва [38, с.180], що здійснювалося шляхом публікацій анонсів, а також оглядів і відгуків від фахівців-театрознавців, мистецтвознавців і звичайних дописувачів до журналів і газет. Режисер В. Оглоблін у 1962 р. зробив виставу за п'єсою М. Руденка «На дні морському». За сюжетом матір і син в окупованому нацистською армією українському містечку опиняються в ідеологічній конфронтації. Матір Оксана Лугова – репресована радянським урядом, але долучилася до партизанського загону. Син Микола – з ненависті до радянського уряду йде на співпрацю з окупантами. Коли Микола мав підірвати групу партизанів, Лугова вистрілила в сина. Але завдяки інтонуванню, мовний малюнок ролі сина Миколи у виконанні П. Морозенка мав образ людини, котра не є негідником. Тобто, «сцена, що кілька десятиріч вважалася плацдармом ідеологічної цноти, раптом заговорила про сталінізм та його зловживання» [77, с. 163].

Окрім цензурування вистави «На дні морському», використовувалося інформаційне блокування – окрім одного оголошення, у пресі були відсутні будь-які згадки. «Ідеологічна влада, яка претендувала на звання

демократичної, остерігалася розголосу щодо мистецьких явищ, які руйнували культурно-політичний стандарт. Виникла необхідність усунути, в першу чергу, не факт існування твору, а увагу до неї глядачів» [33, с. 28].

Протягом 1970-1980 рр. політика русифікації та комплекс заходів із боку уряду СРСР щодо її втілення продовжувалися, що супроводжувалося застійними явищами в економіці, політиці, ідеології та соціальній сфері. На театральному процесі це відобразилося збільшенням класичних сюжетів, у порівнянні із сучасними, а також включенні фольклорних мотивів не тільки до художнього оформлення, але й до мовного малюнку ролі. Українська сценічна мова набула канонічного оформлення, але була максимально витіснена з театрів.

У 1970-і рр. підлягають арештам, утискам і переслідуванням незгодні з процесом винищення української мови та ідентичності митці й представники технічної інтелігенції, зокрема, О. Гончар, А. Горська, І. Дзюба, Є. Сверстюк, В. Стус, В. Чорновіл. Пишуться доноси, складаються списки неблагонадійних, владою підтримується політика «двомовності», русифікується освіта, друкуються російською книги, методична література, наукові розвідки. Дослідник мовної політики УССР М. Ярмоленко навів відомості про те, як українську мову майже повністю витіснили з театального життя: «Із семи театрів юного глядача один Львівський театр був україномовний. З 50 театрів-студій, створених в Україні на початку 80-х років, тільки два були українськими. Російськомовними були і всі театри музичної комедії» [227, с. 371-372]. Однак, варто наголосити на тому, що наведена М. Ярмоленком інформація є показником не тільки кризових явищ в українському театрі, а також опосередкованим підтвердженням русифікації українського суспільства, котре не втрачало потребу відвідувати український театр.

Натомість театру розширяв репертуар, експериментував із тематикою, режисурою та сценографією. Хибно позначений як час пошуку оптимістичних проявів дійсності й експериментальних рішень [19, с.76], період характеризувався відходом від реальності до творів європейської

класики, зокрема, шекспірівські «Гамлет», «Король Лір» «Макбет», «Ричард III». Також простежувалося звернення до сценічного матеріалу, який суперечив художньому методу соцреалізму.

У харківському театрі ім. Т. Шевченка продовжували традиції Л. Курбаса режисери О. Беляцький, І. Борис, А. Літко, В. Петров, М. Яремків та інші у виставах «Гроші», «Мина Мазайло», «Млин щастя», «Украдене щастя». Як зазначив В. Мізак, зверталися до українського етнографічного матеріалу та відходили від стереотипів драматургії соцреалізму з їх «псевдоконфліктами і хибно мотивованими вчинками персонажів» [132, с.11]. Зокрема, І. Борис у виставі «Украдене щастя» залучав фольклорний матеріал не тільки у мізансценах і художньому оформленні, а й в інтонуванні, котре за допомогою нижнього регістру презентувало водночас внутрішню силу та ліризм персонажів. Протяжна наспівна інтонація, виділення польотних голосних також відсилало до народної музики наче первинно властивої українцям при розмовному темпі.

Аналогічна репертуарна політика виявлена при аналізі інформації про діяльність театру ім. І. Франка. На думку А. Бурлуцького, для періоду властива експериментальність з видовищними жанрами та виважена програмність сценічної мови, що уможливило збереження високої культури сценічного слова, зокрема, таких акторів як Б. Ступка, Б. Козак і Ф. Стригун [38, с. 180].

Натомість 1980-і – поч. 1990-х рр. знаменували собою перетин кризових явищ із націєтворенням. Театральний процес на цьому етапі характеризувався еkleктичністю, зверненням до музичної драматургії, підключенням матеріалу інших культур і театральних традицій. Сценічна мова відображала кризові тенденції під впливом русифікації та відповідно до політики «двомовності». Українське слово на сцені демонструвало всю широту виражальних можливостей. Інтонування вміщувало в себе ціннісні орієнтири українського культури за умов руйнації старих ідеологічних траєкторій і пошуків нових сенсів.

Адміністративно-командна економіка показала свою безперспективність, ідеологія будівництва комунізму також себе вичерпала. Проте, на що вказав, зокрема, М. Ярмоленко, на початку 1980-х рр. проявили себе результати попередніх десятирічь русифікації. Мовна ситуація по території України була нерівномірною. Більш русифікованими виявилися східні та південні регіони. Проте повсюдно російська мова стереотипно мала ознаку привілейованості й приналежності до культури міста, тоді як українська була наділена негативним значенням та асоціювалася з сільською місцевістю, провінційністю та відсталістю. Тобто «Україна опинилася на межі, за якою могли розпочатися незворотні процеси мовної та етнічної асиміляції, що вели до перетворення українців на національну меншину на своїй історичній землі» [227, с. 375-376].

Водночас, для консервування неминучого процесу розпаду СРСР уряд наче йшов на поступки. Зокрема, у 1989 р. було прийнято Закон УРСР «Про мови в Українській РСР», стаття 2 котрого визначала, що «державною мовою Української Радянської Соціалістичної Республіки є українська мова. Українська РСР забезпечує всебічний розвиток і функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя» [159]. Проте текст закону визначав статус української мови як державної, посилаючись на Конституцію 1978 р., стаття 73 котрої фіксувала українську мову як державну, однак зазначала, що «В роботі державних, партійних, громадських органів, підприємств, установ і організацій, розташованих у місцях проживання більшості громадян інших національностей, можуть використовуватися поряд з державною мовою і інші національні мови» [109]. Отже, двомовність фіксувалася в основному законі України у складі СРСР.

Насильницькі створена та зафіксована в Конституції УРСР двомовність відбивалася на театральному процесі тим, що А. Бурлуцький визначив як «взаємоадаптація різних традицій, своєрідне накладання, «аплікація» кількох культур» (що виражається, наприклад, через змішування різних мов у тексті однієї вистави)» [38, с. 181].

Криза тоталітарної системи та адміністративно-командної економіки супроводжувалися поступовим відходом від канонів соцреалізму. Театри іще не мали можливості широко залучати європейський досвід, проте експериментували із жанром мюзиклу, рок-опери, а також окремими вокальними, пластичними та хореографічними номерами у виставах, що зменшувало драматичну складову та збільшувало видовищну. Проте музичні вистави потребували від виконавців майстерної техніки дихання, вміння чергувати розмовні та вокальні позиції [38, с. 194]. Тобто доба жанрових експериментів розширювала панораму застосування майстерності актора, у тому числі з оволодіння сценічною мовою.

Харківський театр ім. Т. Шевченка у цей час почав відкрито апелювати до наслідування традицій Л. Курбаса. Як зауважили, зокрема, Н. Єрмакова та В. Мізак [70; 132-133], методика Л. Курбаса знайшла своє продовження в акторській, режисерській та викладацькій діяльності його учнів і послідовників, не дивлячись на те, що «критерії щодо категорії «традиції театру Курбаса» ще й досі можна вважати невизначеними... практичні досягнення режисерів, котрі декларують свою спорідненість із березільськими традиціями суттєво розходяться з їх намаганнями» [132, с. 181]. Тож, береги курбасівської режисури як чіткої методики виявилися розмитими навіть у створеному ним театрі. Проте актуалізація режисури Курбаса за умов невизначеності вказувала на те, що з вузької режисерсько-виконавської та педагогічно-викладацької сфер феномен Курбаса почав переходити до більш широкого контексту – постав як явище культури.

Київський театр ім. І. Франка зусиллями художнього керівника С. Данченка вдався до експериментів – бурлеск-опера «Енеїда», опера-гопак «Конотопська відьма», рок-опера «Біла ворона» та інші.

Перша в Україні бурлеск-опера «Енеїда» (1986) (Див. іл.3) продемонструвала уважне ставлення до літературного матеріалу та дотримання темпоритму завданого І. Котляревським шляхом сценографії та костюмам в естетиці українського села, а також за допомогою інтонування: піднесений тон, енергійне, з легкою посмішкою говоріння персонажів-

козаків. Еней (А. Хостікоєв) говорив на нижніх регістрах, з підйомом тональності наприкінці фраз, що створювало образ сили, впевненості, сміливості й відповідало стереотипним уявленням про козака. Введений режисером персонаж Котляревського-оповідача (Б. Ступка), читав вставки автора в тому ж самому тоні, що й Еней, замість очікуваного інтонаційно виваженого, з паузами, художнього читання, що посилювало ефект від інтонації головного героя. У сценах із жіночими персонажами тембр Енея м'якшав, гучність зменшувалася, додавалася глибина – герой ставав чуттєвим чоловіком. У сцені з підпалом кораблів герой звертався до Юпітера з проханням по допомогу, де гучність збільшується й переходить на крик, зменшується й відповідає відчаю, загальна експресивність монологу створює враження докору та вимоги, а не благання й підлещування, тобто у безвихідній ситуації головний герой не втрачав внутрішньої сили та гідності. Усі модуляції інтонування надавали сценічному образу цілісності, проникливості й реалістичності навіть за умов бурлескної вистави. Тобто атмосфера травестійного твору стала обрамленням для Енея для уособлення життєствердного українця.

Як показав аналіз інформації про виставу «Енеїда», хореографічні та вокальні вставки в різній музичній (рок, фольк, джаз, блюз, оперна, популярна музика) стилістиці, загальна атмосфера українського побуту, використання мікрофонів для вокальних номерів, видовищні декорації з імітацією кораблів, віз із соломою замість трону для Юпітера «багатьох оберігачів традицій соціалістичного реалізму обурих» [19, с. 77].

Виконавець ролі Енея, А. Хостікоєв так описував підбір акторів: «Козаків набирали не нижче 1,85 м... відкривалася сцена і всі не могли втриматися від захвату: всі такі величезні. Козаки, дівчата дуже гарні – вся трупа брала участь у виставі... Хлопці танцюють, шаблюки такі – справжні шаблюки, не алюмінієві... трюки робили» [5]. На офіційному сайті театру зазначено: «Вистава – справжня візитівка театру – стала лауреатом міжнародного фестивалю «Слов'янські зустрічі» в Білорусії, з тріумфом йшла в Москві, Кракові, на Далекому Сході, в Греції. Усі відчули поступ

історії – Україна стала незалежною. Завзяття Енея обнадіювало...» [67]. Така інтерпретація основного посилу твору йшла всупереч первинному задуму І. Котляревського, котрий, словами дослідниці історії української літератури в постколоніальній парадигмі В. Агеєвої, зобразив «готовність будувати свою державу разом із переможцями й у згоді з їхнім проєктами» [3, с. 54]. Тож, емоційний посил, закладений в інтонуванні Енея, транслиував надію на незалежну Україну.

Отже, творчі експерименти франківців 1980-х – поч. 1990-х рр. відповідали проблематиці історико-культурного контексту, в котрому розвалювалося державне утворення СРСР та починалися процеси державотворення та націєтворення України.

Однак, варто окремо наголосити на тому, що русифіковане середовище негативно вплинуло на становище українських театрів не тільки зменшенням їх кількості, але й тим, що в українських театрах грали російськомовні актори. Тобто український театр постав перед тією ж самою проблемою, котру виокремлювали корифеї, Л. Курбас і Г. Юра: для формування культури українського сценічного слова актору необхідно знаходитися в україномовному середовищі та спілкуватися українською мовою.

Саме за умов здобуття Україною незалежності, в поєднанні з розмитою національною ідентичністю, в русифікованому контексті, український театр постав одним із чинників адаптації суспільства до існування в державі з власною історією, культурою та ідентичністю. Галерея персонажів, створена на українському матеріалі, інтегрувала аудиторію до історичної свідомості, а також знайомила з історичними та легендарними постатями. Майстерність акторів з оволодіння сценічним словом забезпечувала емоційне наповнення та створювала тематичну атмосферу за допомогою інтонування. Історико-культурний контекст формування цілісної вербальної культури в театральних практиках зумовив призначення інтонування як невербальної форми передачі сенсу сценічного образу й твору та актуалізував пласти української культури, які ставали спільним із аудиторією часопростором, що кристалізував відчуття приналежності до української нації.

2.3. Становлення культури сценічного слова в українському ігровому кінематографі 1920-х – 1940-х рр.

Залучення до кіно акторів-носіїв традицій театру корифеїв і «Березоля» зумовило інтеграцію театральної методики роботи актора зі словом. Вплив на національну ідентичність за допомогою слова у форматі кіномистецтва простежувався ще в «німому кіно» часів УНР. Зародження звуку вплинуло на розширення аудиторії, спростило сенс візуального ряду та показало здатність впливу на широкі верстви населення. Уряд СРСР встановив контроль над республіканським кінематографом, проте українському кіно до завершення Другої світової війни вдавалося обстоювати і відтворювати в образності власну автономність і бути рупором радянської ідеології. Водночас завдяки кіно сформувався стереотипний образ українця в розважальному та соціально-негативному варіантах.

Аналіз інформації зі становлення культури сценічного слова в українському ігровому кінематографії показав, що історико-культурний контекст формування українського кінематографу зумовлювався політичними й технічними чинниками. Як зазначив кінознавець С. Тримбач, кінематограф, який з'явився наприкінці ХІХ ст., відносився до сфери розваг, проте Перша світова війна показала його ідеологічний потенціал і здатність впливати на масову свідомість. Саме з цієї причини Гетьманат П. Скоропадського сприяв розвитку кіно [169]. Окрім того, як зазначили О. Богуславський [32, с.16], Д. Буравченко [36, с.128-135] і В. Давва [61, с.122-124], уряди Української Центральної Республіки, Гетьманату і Директорії піклувалися українізацією суспільства, що також відобразилося на державній підтримці розвитку видовищних мистецтв, зокрема, кіно. Уряд СРСР, за умов політики НЕПу та українізації, підтримував українську кіноіндустрію до початку 1930-х рр. Іще однією вагомою причиною підтримки кіно, в тому числі українського, влада новоутвореною країни вбачала в ідеологічному потенціалі кінематографу. Отже, кіно, із

встановленням в Україні радянської влади, так само надіялося виховною функцією, але поступово з національного змісту примусово переходило до соціалістичного, позбавлялося ознак авангардизму та мусило відповідати соцреалізму як єдиному для всього радянського мистецтва методу.

Чинником технічного впливу була інтеграція промислових досягнень у сферу побуту та розваг. Як зазначила дослідниця українського усного слова С. Бирик, простежувався інтенсивний розвиток таких явищ як радіо, кіно і театр, «...тобто сфера аудіо- та візуального впливу на мовно-національну свідомість населення України. Особливо це важливо було в умовах часткової грамотності населення України, яке не все могло читати та сприймати візуально ту чи ту інформацію» [13, с.8].

Особливою подією в розвитку українського кіно є створення у 1922 р. Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) – державної установи, яка займалася виготовленням, прокатом, анонсуванням, підготовкою фахівців і просвітою суспільства. Також ВУФКУ опікувалося створенням або розвитком вже існуючих кіностудій у Києві, Одесі, Ялті, де знімались фільми на українському матеріалі. Проте, як зазначено на сайті, присвяченому ВУФКУ, зі 140 створених протягом 1922-1930 рр. ігрових, документальних, анімаційних, агітаційних стрічок, збереглися тільки 60 [50].

Протягом 1919 р. радянський уряд націоналізував кіностудії, кінотеатри, техніку та фонд фільмів. Кульмінаційним моментом стало підписання головою Ради Народних Комісарів Леніним 27 серпня 1919 р. декрету «Про перехід фотографічної та кінематографічної торгівлі і промисловості у відання Народного Комісаріату Освіти». Декрет легалізував встановлення адміністративного та ідеологічного контролю над кіновиробництвом кожної з республік, а дата стала вважатися датою заснування радянського, у тому числі й українського, кіно [94]. Тобто формувалася ідеологічна настанова, за якою до моменту включення України до складу СРСР країна не мала власного кінематографу.

Існування українського сценічного слова в добу «німого кіно» мало власну специфіку: мовою фільму була мова субтитрів, проте в кадрі була

видна артикуляція акторів, а в залі здійснювалося колективне читання тексту з екрану. Завдяки політиці українізації УНР, Гетьманату та Директорії, суспільство долучалося до українізації через перегляд кіно, на що вказав С. Тримбач, шляхом практики колективного читання: ті, хто вміли читати, озвучували титри для тих, хто не читав, що викликало асоціацію з хором у давньогрецькій трагедії, який пояснював перебіг подій на сцені [169]. Тобто відбувався процес сприйняття на слух тексту, який читали колективно, що збільшувало емоційний та ідеологічний вплив. Тому «німе кіно» вироблялося кіностудіями ще протягом 10 років від появи звукових фільмів. Недаремно С. Бирик наголошувала на особливому статусі радіо в 1920-х рр., в порівнянні з театром та кінематографом: «Саме 20 – 60-і рр. ХХ ст. називають золотим віком українського радіо, яке мало великий психоемоційний, інформативно-пропагандистський та мовно-естетичний вплив на широку аудиторію аудіосприймачів літературної мови» [13, с.8].

Проте підготовка кадрів для кіноіндустрії в Київському художньому інституті не встигала за швидкістю розбудови матеріально-технічної бази. З цієї причини ВУФКУ запрошувало театральних режисерів (зокрема, П. Долина, Л. Курбас, О. Перегуда, Г. Стабовий, М. Терещенко) і театральних акторів (зокрема, Д. Антонович, А. Бучма, М. Крушельницький, О. Сердюк, Н. Ужвій). Для написання сценаріїв залучали українських письменників, зокрема М. Бажана, М. Йогансена, М. Семенка, Ю. Яновського. А також російських режисерів (П. Чардинін, В. Гардін), російських (Д. Вертов, М. Кауфман) німецьких кінооператорів (М. Гольдт, А. Кюн, Й. Рон), і театральних декораторів, або ж залучав аматорів (скульптор І. Кавалерідзе, вчитель та економіст за освітою О. Довженко).

До встановлення радянської влади ігрове кіно вибудовувалося на репертуарі театру корифеїв, із закріпленням СРСР на території України простежувалися сюжети, які відповідали подіям 1917-1919 рр. У 1927 р. ВУФКУ надіслало до м. Париж і м. Берлін фільми «Тарас Трясило», «Сорочинський ярмарок», «Микола Джеря», «Свіжий вітер», «Алім», «Мандрівні зорі», «Сумка дипкур'єра», «ПКП», отримало схвальні відгуки в

пресі та заявки на придбання прав для прокату у Великій Британії, Іспанії, Португалії та Франції [35]. Проте багатонаціональний склад творчих колективів, інтенсивність роботи ВУФКУ під патронатом як української влади, так і радянської зумовили суперечливу, у плані цілісного світогляду, картину. Наприклад, фільм міг бути побудований на українському матеріалі, але мати російські субтитри («Тарас Трясило»), бути пригодницьким детективом європейського штибу («Сумка дипкур'єра»), бути побудованим на репертуарі театру корифеїв («Сорочинський ярмарок»), або ж бути антиукраїнським («ПКП» – розшифровується як «Пілсудський купив Петлюру»).

Саме за таких суперечливих обставин народжувалося національне українське кіно, втілене, зокрема, в творчості О. Довженка, трилогія котрого «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929) та «Земля» (1930) відобразила первинну конфліктність українського митця з радянською владою. За конструюванням кадру, акторською грою, темпоритмом, музичним супроводом фільми демонстрували майстерність й художню самодостатність, тоді як сенс спрямовувався на пропагандистську спробу створити радянську епопею про щастя України в складі СРСР. В «Арсеналі» українців зображено як недолугих персонажів, а Україна постала як виснажена Першою світовою війною жінка та суха, неплодюча земля. Мінімалістична естетика, умовні інтер'єри, великі плани із занепокоєними обличчями, тривожна музика. Тоді як «Звенигора» (Див. іл.8) та «Земля» показали Україну місциною, яка не потребувала індустріалізації та колективізації. Хоча титри у трилогії зроблені російською, на думку Л. Брюховецької, «незважаючи на більшовицьку окупацію, українська наукова і творча інтелігенція досягла великих успіхів, давши підстави називати цей період відродженням... вершиною творчого відродження в кіно стала «Земля» Олександра Довженка з її напруженим конфліктом між світом патріархальним і світом, що принесла пролетарська революція» [35]. Тоді як С. Тримбач наголосив на тому, що у фільмі «Звенигора» вперше сконструйовано український кінематографічний міф у сенсі цілісної історії України, презентованої мовою кіно [169]. Тож, Україна

як самобутнє явище історії та культури вперше постала ще в добу «німого кіно».

Українське кіно 1930-1940-х рр. характеризувалося втратою автономії від м. Москва, репресіями проти діячів мистецтва, а також підпорядкуванням військовим потребам, що зумовлене історико-культурним контекстом закріплення Сталіна при владі, згорання ним політики НЕПу та українізації, впровадженням адміністративно-командної економіки, фізичним винищенням конкурентів та інакомислячих, організація Голодомору-геноциду українців 1932-2933 рр., мілітаризація країни та підготовка до війни.

Поява звуку посилила процес централізації в адмініструванні кіноіндустрією, адже звук зумовив собою спрощення візуального ряду, що розширило ідеологічні можливості фільмів. Сталін вбачав цей потенціал кіно, через що розвиток кіновиробництва здійснювався за державної підтримки та контролю: «Кіно, як і всяке мистецтво, не може бути аполітичним. Кіно має бути знаряддям пролетаріату у його боротьбі за гегемонію, керівництво і вплив щодо інших класів, має бути в руках партії могутнім засобом комуністичної освіти та агітації» [100].

Кіно стало ілюстративним, не потребувало мінімальної обізнаності в принципах конструювання кадру, історії мистецтва та навіть грамотності. Ілюстративними є слова Ю. Яновського в листі до М. Хвильового, написані у 1929 р.: «Характерні прикмети наших фільмів – вони однакові за останні шість років: абсолютна відсутність будь-якого стилю в фільмі – наче картини всі знімає хтось узятий випадково з великого натовпу... убогі потуги на сюжет... передержана ідеологія (за влучним виразом М. Куліша); відірваність від культури, яка дає своє ім'я кінематографічній формі» [35]. Тож, фільм обертався на рухливий агітаційний плакат, який міг переконливо транслювати державні наративи.

З цієї причини в лютому 1930 р. постановою Раднаркому «Про створення всесоюзного об'єднання з кінопромисловості» ВУФКУ підпорядковувалося тому ж Народному Комісаріату освіти, але вже під

назвою «Українфільм» та переводилося до складу новоутвореної установи «Союзкіно» – Державного всерадянського кінофотооб'єднання [131]. Тобто українське кіно втрачало автономію та повністю підпорядковувалося м. Москва. Водночас показ фільмів набув масового систематичного характеру в містах і селах СРСР, у стаціонарних кінотеатрах, кінотеатрах під відкритим небом, палацах культури і клубах культури, а також за допомогою мобільних кінобригад.

Як показав аналіз інформації та знакових для доби продуктів кіноіндустрії, від того часу та протягом панування соцреалізму як єдиного художнього стилю фільми мали відповідати таким ознакам як зрозумілість, життєподібність, конфлікти переважно ідеологічного походження. Також кінострічки в естетиці соцреалізму характеризувалися статичними мізансценами, середніми планами, довгими кадрами. Сюжетно фільми зверталися до сучасності й простих, селянського або робітничого походження головних героїв, аби мати актуальність в очах аудиторії. Радянська влада зображувалася як логічний етап історичного процесу, що простежувалося за часів «німого кіно» – довженківські персонажі не потребували пояснень, для чого їм потрібно позитивно ставитися до радянських військ і вступати в колгоспи.

Відносно України, її ідентичності й мови, представлених у кінематографі, варто вказати на позицію радянської влади, зумовлену ідеєю Сталіна про «фольклорний поворот» [231], за яким мистецтво мало змогу залучати етнографічний, історичний та культурний матеріал, що створювало візуальний та аудіовізуальний образ СРСР як багатонаціональної країни. З цієї причини влада сприяла виходу фільмів розважально-оптимістичного змісту, із залученням музичних епізодів, які формували той самий стереотип співочих, гостинних, щедрих, простакуватих і неагресивних українців. Водночас, формувався негативний образ українця як примітивного селянина, «куркуля», лінивого робітника та гіпотетичного зрадника. В результаті Україна як цілісний художній образ існуватиме в радянському кінематографі

протягом 1930-х – 1940-х рр., проте матиме тільки дві радикально відмінні модифікації.

Втілення «фольклорного повороту» та супровідних концептів у кінематографічних образах стало можливим шляхом примусового встановлення централізованого керівництва кінематографічною індустрією України, що існуватиме з 1930-х рр. до розпаду СРСР, що зумовило суперечливість в подальшому розвитку українського кіно та сценічного слова в ньому. Розподіл хоча б мінімального, але систематичного фінансування, забезпечення педагогічних і технічно-організаційних умов для підготовки фахівців впадатиме в протиріччя з ідеологічним тиском, цензуруванням, репресіями та політикою нівелювання національних відмінностей. Окрім того, як зазначив Ю. Каганов, досліджуючи радянську ідентичність, ще одним наслідком адміністративного контролю стала відсутність зв'язку між рішенням про зйомки фільму та рішенням про його поширення [92, с. 279]. Тобто централізоване керівництво кінематографічним процесом в усіх республіках, у тому числі й в Україні, упорядковувало питання фінансування, технологічного процесу, кадрів, реклами та прокату, проте набувало маніпулятивної здатності заборонити до показу фільм за ідеологічно невідповідний зміст, неблагонадійного режисера, сценариста або актора. Наприклад, радянський уряд вилучив із кінопрокату «за контрреволюційність» історичні фільми «Тарас Шевченко» і «Тарас Трясило», декоратором на яких був український митець та історик культури В. Кричевський [35].

Український кінематограф остаточно перейшов на виробництво звукової продукції, що вплинуло на зміни у методі акторської гри. Поява звуку показала наближеність українського кінематографу до театрального процесу. Режисерські роботи Л. Курбаса в кіно, реалізовані ним протягом 1924–1925 рр. на запрошення ВУФКУ, не збереглися. Натомість «для історії і теорії українського кіно важливо не тільки те, що було зроблено Курбасом безпосередньо на знімальному майданчику, а й той великий доробок, який він вніс до виховання акторських кадрів... Кавалерідзе... у своїх фільмах на

головні ролі часто запрошував акторів театру «Березіль»... У нього займалися Д. Антонович, І. Мар'яненко, П. Нятко, О. Сердюк, Н. Ужвій, В. Чистякова, С. Шагайда» [180, с. 721]. Тож, принципи роботи актора з українською мовою в кіно є інтегрованими з методики Л. Курбаса. Плеяда акторів-курбасівців була задіяна в звукових фільмах О. Довженка, І. Кавалерідзе, І. Савченка, Т. Тасіна.

Хоча актори-курбасівці залучалися ще за доби «німого кіно», поява звуку зробила затребуваним їх володіння сценічним словом, адже «яскрава «театральна» манера виконання підходила фільмам соціалістичного реалізму. Діалоги і монологи акторів перетворювались на... революційні гасла, що давало змогу партії активно просувати свої ідеї в маси. Слова, вислови, сцени не мали підтексту, тому сказане було зрозумілим не тільки прошарку інтелігенції, а і простій робітничій сім'ї» [14, с. 17].

Аналіз інформації та змісту фільмів 1930-х – 1940-х рр. показав, що протягом цього періоду в кінематографі сформувалася власна модель роботи актора зі сценічним словом, яка вимагала більш природньої, наближеної до побутової, аніж на сцені, манери артикуляції. Технічні ресурси кіноіндустрії 1930-х рр., коли звук записувався під час зйомок і не було озвучування окремо в студії, ще не мали можливості редагувати сторонні звуки, коливання гучності голосу через пересування актора по знімальному майданчику, а манера театральної сценічної мови, з її вираженим диханням, і збільшувала шум.

Варто зазначити, що кіно володіє виражальним засобом монтажу, який також додає експресії, поєднання якої з емоційністю мовного малюнку ролі, зумовленої розмірами сцени, забезпечувала надмірність і плакатність інтонування перших звукових фільмів. Як зазначив С. Тримбач, протягом 1930-1950-х рр. кіноіндустрія сформувала власну мову, яка поєднувала монтаж і мовну майстерність актора з іншими виражальними засобами [169]. Тож, функціональне навантаження слова в просторі кінематографічного кадру, разом із зображенням, набуло статусу супровідного, але не вторинного елементу. Нерозривна цілісність слова та зображення постали базовими

структурними елементами кінематографії. Тобто семантика кадру в першу чергу залежала від комбінування візуального компоненту зі звуковим.

Особливість інтонування в сценічному слові, зумовленому кінокадром, полягає в тому, як на це вказала Т. Кравченко, що послідовність зйомок сцен часто не відповідає перебігу сюжету. Актор кіно може перезняти інтонаційно невдалий дубль, чого позбавлені актори на сцені. Водночас інтонування має відповідати розвитку подій, тож актор позбавлений можливості «прожити» характер і долю свого героя, проте «має бути готовим до швидкого «перемикання» емоцій... повинен уважно стежити, аби його характер, інтонаційний малюнок та подача матеріалу відповідали емоційному та змістовному малюнку епізоду» [115, с. 37]. Тобто, інтонування в кінокадрі так само постає носієм емоційно-ціннісного виміру твору. Відтак, ілюстративне призначення слова зумовлене його експресивним навантаженням у кадрі: інтонування завдає ціннісну систему координат для глядача.

Першим звуковим фільмом, де повністю задіяна українська сценічна мова, була стрічка «Іван» (1932 р., реж. О. Довженко). Довженко продовжив поетику власних художніх фільмів доби «німого кіно» у плані комбінування радянської пропаганди, художніх пошуків та оспівування України. Піднесений пафос стрічки про будівництво Дніпровської ГЕС показує головного героя Івана, котрий не має індивідуальних рис. Він ідеологічно, зовнішньо, морально «правильний», тому абсолютно знеособлений, що позначається на його скупих репліках, що не мають індивідуального забарвлення. У фільмі немає довгих діалогів або вербальних описів подій чи явищ – фрази лаконічні, більше нагадують гасла, промовляються персонажами з піднесенням та емоційним запалом. Інтонування у побуті та на будівництві співпадає з інтонацією головуючого на урочистих зборах і диктором радіопередачі. Навіть матір, котра втратила сина на будівництві, говорить на урочистих зборах із надмірною емоційністю про те, що «загинув немов у великому бою єдиний син Іван... Знаю я, всі ви його любили, бо коли впав він, затих весь світ». Зал встає та скандує «Слава!» – наче

загиблому воїну. Тоді як після загибелі персонажа робочий процес не зупинився, будівництво продовжилося, а матір стояла сама над тілом сина.

Натомість єдина прикмета, яка виокремлює головного героя та його батька у фільмі «Іван» – вишиті сорочки. У батька – з яскравим орнаментом, проте батько є героєм-антагоністом, котрий саботує робочий процес, висміює ідею п'ятирічки: «А давайте п'ятирічку за один рік». В окремих сценах Іван з'являється в дивному поєднанні одягу: звичайна сорочка, розстібнута на кілька верхніх гудзиків, під якою видна вишита сорочка, кольори та малюнок якої не такі ефектні, як у батька, тобто візуально є його продовженням. Проте яскравий орнамент вибудовує семантичну пару: вишиванка – саботаж. Усі герої фільму говорять українською, тобто поки що немає прямої асоціації: українська мова – зрив робочого процесу. Однак, фільм закладає підвалини для створення образу українця як негативного персонажа. Цей ефект посилюється тим, що у фільмі часто звучать українські пісні – вони не викликають негативних асоціацій. Разом із панорамними зйомками полів і Дніпра, пісні з відтворенням народної манери інтонування конструюють Україну як мальовничу та пісенну.

На окрему вагу заслуговують фільми І. Кавалерідзе. Так, «Коліївщина» знята в 1931 р., але через монтаж і обстоювання режисером права стрічки на існування, прем'єра відбулася тільки восени 1933 р. Тобто під час Голодомору-геноциду у прокат вийшов фільм, що розповідав про поразку повстання українського селянства та ремісників (через зрадництво московського уряду) проти польських феодалів. Співзвучну комуністичній ідеології класову ворожнечу між селянами та панами відтворено на рівні інтонації: селяни-бунтівники навіть під час катувань говорять впевнено, низьким гучним голосом, як пани та їх помічники. Таке інтонування супроводжується прямою осанкою, що створює образ сильного, нескореного селянина. Тоді як інші селяни говорять стиха, невпевнено, спина згорблені, голови похилені. Унікальність фільму полягає в тому, що польські, російські та єврейські персонажі розмовляють своїми мовами, що додає фільму різноплановості, показує кіносвіт, у якому кожен із зображених народів має

власну самобутність, а протистояння зумовлене не етнічним походженням, а соціальним. Проте титри з передісторією повідомляють про Коліївщину як боротьбу українського селянства за свободу від польського гніту й «возз'єднання України з Росією».

Тоді як «Наталка Полтавка» (1936), з усім колоритом п'єси Г. Квітки-Основ'яненка, показала ідеалізоване українське село, з позитивними персонажами-селянами. Однак, історико-культурним контекстом кінострічки були сталінські репресії, примусова організація колгоспів після Голодомору-геноциду 1932-1933 рр. З позицій художньої значимості, фільм став одним із перших експериментів із переведення театрального жанру опери в простір кінокадру. Тому стрічці властиві штучні декорації та відсутність зйомок «на натурі», театральна манера гри акторів. Хоч і схематично, зв'язкою між драматургією та вокалом виступало інтонування – актори промовляли в розмовних репліках голосні так само протяжно, як в оперному вокалі. Проте тут показаний образ іще не сучасної, емансипованої жінки, проте такої, котра чекає на справжнє кохання у значенні побудованого на взаємній повазі та рівності. Хоча героїня не обстоює своє право на майбутнє та погоджується на заручини з нелюбом возним задля спокою матері, вона досягає мети шляхом обставин, які складаються навколо неї завдяки діяльності персонажів-чоловіків. Чоловічі та жіночі образи створені на традиційному матеріалі, проте твір є рубіжним для погляду на неканонічну представленість жінки в кінематографічному просторі.

Аналіз фільмів, створених радянським кінематографом перед і під час Другої світової війни, показав, що відбулася конкретизація суперечливого кінематографічного образу України, українців та української мови, створених протягом попереднього десятиріччя.

З метою формування патріотичних почуттів, довіри до влади і впевненості в перемозі, в кінематограф звернувся до українського історичного матеріалу, що забезпечило культурну суб'єктність України в екранному просторі. Однак, українські історичні та легендарні сюжети інтерпретувалися в річищі єднання українського та російського народів.

Обов'язковим елементом таких фільмів були бойові дії, в яких російській та українській армії б'ються пліч-опліч. Кінематограф був пронизаний духом патріотизму, впевненості в перемозі та довіри до влади. Тому теми внутрішнього світу людини, самовизначення та кохання нівелювалися – пріоритет був за експресивними, монументальними образами, з театральними жестами, зрозумілими візуально та семантично.

Проте фільми знімалися російською мовою, у тому числі на російську перейшов О. Довженко. Українська мова залучалася до розбудови ідеологічного змісту: або вона була присутня як «національний колорит» (пісні, фрази, елементи одягу та побуту), або нею наділявся герой-антагоніст. Якщо перший варіант використання української мови працював на посилення образу розважально-миролюбного українця, тоді другий продовжував стратегію формування образу українця як ворога та зрадника.

Найпоширеніший прийом із додавання українського матеріалу до російськомовних фільмів – використання окремих українських слів (частіше за все це «хлопці», «дівчата», «горілка», а також вигуки «Ти диви!»), а також словосполучення «самостійная Украина» в репліках російськомовних персонажів. Якщо семантика «хлопців» не містить негативного емоційно-ціннісного навантаження, тоді «самостійная Украина» промовляється за сюжетом персонажами-зрадниками або героями, які викривають змову, агітують перейти на бік Червоної армії тощо.

Ілюстративними в цьому плані є кінострічки І. Савченка «Вершники» та «Богдан Хмельницький», вписані в логіку візуальної присутності України в кадрі та її мовленнєвої відсутності на рівні сенсів.

У російськомовному фільмі «Вершники» (1939) представник Гетьманату в першій же сцені промовляє тост «За самостійну Україну». У персонажа під піджаком вишиванка, підлабузницька манера розмови, він говорить на високому регістрі, з неприємною посмішкою. Тобто інтонаційно персонаж не викликає симпатії, ефект від чого посилюється презирливими репліками про Гетьманат із боку командування німецької армії, яка сприяла встановленню влади П. Скоропадського. Водночас протягом всього фільму

звучать українські пісні та з'являються кадри мальовничих українських сіл. Тобто створено аудіовізуальний образ прив'язки подій до України як мирної, працьовитої країни, де німецький окупант встановив уряд Гетьманату.

Натомість персонаж сталевар Чубенко (Л. Свердлін), що чинив спротив німецьким окупаційним військам в Україні, також одягнений у вишиванку, але говорить російською мовою, манера розмови упевнена, на середньому регістрі, навіть під час допиту. Інтонаційно манера розмови співпадає з розмовою червоноармійців. Однак, протягом сюжету герой співає пісні українською, в тому числі, коли його ведуть на розстріл, він співає чумацьку пісню «Було літо, було літо» про смерть чумака. Коли телефоном німецький генерал пропонує здатися, Чубенко веде розмову російською, але на початку розмови, в іронічній манері, з посмішкою, він вітається українською, з чого стає зрозумілим, що персонаж не піде на поступки окупантам: «А, генерал? Як се маєте, як поживаєте...?».

Так само з німецьким командиром російською мовою розмовляє селянин Яким Недоля (С. Шкурат), котрий бачить, як німці обстрілюють з гармат українське село, а німецький командир відпускає його живим, аби той розповідав іншим, що бачив на власні очі. Тоді як над тілами вбитих селян він клянеться про помсту українською: «Дітьми вашими присягаюсь! Революцією присягаюсь!». Замість пригнічення та скорботи, інтонація промови піднесена та впевнена, що посилено симфонічною музикою. Коли вже в статусі партизана герой розмовляє із селянкою, розмова спочатку ведеться українською, а потім переходить на російську. Коли загін червоноармійців, до якого долучився згодом селянин, йде в атаку, герой говорить російською, але для мотивації вигукує українською гібридну конструкцію, де залучено ідеологічне слово «товариші» та базове для українців поняття «свободи»: «Шаблі до бою! За нашу землю, товариші! За нашу волю! За щастя наших дітей!».

Ще один персонаж, матрос Іван Половець (П. Масоха), розмовляє енергійно, на середньому регістрі, як всі червоноармійці. Проте він не є головним героєм і має імпульсивну поведінку, що відображається в його мові

через «зіпсовану» українськими словами російську мову: говорить, що він «з Керчі» або «дівчата йдуть». Так само з батьками та рідними розмовляють українською інші російськомовні персонажі – червоноармійці, рибаки та партизани.

Історична драма «Богдан Хмельницький» (1941) є прикладом роботи радянської пропаганди з історією України. Фільм знятий російською мовою, українською мовою звучать пісні та окремі репліки. Українською говорять другорядні персонажі-козаки, тоді як козацька еліта говорить російською. Українська як розмовна мова звучить на ринковій площі та в шинку, а також під час дозвілля козаків. На зборах або під час бойових нарад є тільки окремі слова («ганьба», «гетьман», «пани»), тоді як діалоги між персонажами звучать російською мовою.

Мовний малюнок ролі персонажа Богдана Хмельницького (М. Мордвінов) визначається розміреністю, глибоким, грудним голосом, грамотною російською мовою. В цілому інтонаційно персонаж демонструє силу та впевненість. Фінальна промова виоконана актором на низьком реєстрі, із властивою радянським ідеологічним монологам-деклараціям надмірністю експерсії. Союз із Росією подається як єднання історично братніх народів, що є сенсом історичного процесу та супроводжується взаємно негативним ставленням між персонажами поляками та українцями. Тож, фільм формує образ України, де ще за часів Хмельницького існувала російсько-українська двомовність, при тому українська була мовою побуту, тоді як мовою еліт була російська, а єднання із росіянами виступало єдино можливим шляхом подальшого існування.

Показовим для використання української мови як ідеологічно навантаженого виражального засобу в українському кінематографі 1930-1940 рр. є фільм О. Довженка «Щорс» (1939). Кінострічка знята російською мовою з використанням української як прив'язки до місцевості, а також як виражальний засіб. У фільмі активно звучать українські народні пісні. Сцени зняті в сільській місцевості (Чернігівщина) з характерними для України спорудами і краєвидами. Проте українська мова властива другорядним

персонажам – партизанам і селянам. Так само другорядні та епізодичні персонажі-українці можуть бути у вишитих сорочках, навіть вишита сорочка може виглядати взимку з-під шинелі (Див. 9).

Манери головного героя Щорса (Є. Самойлов) підкреслено інтелігентні. Делегатів партизан до німецької армії він просить застібнути гудзики та не матюкатися. Щорс відмовляється від горілки, яку підносять селяни на знак пошани. Мова головного героя грамотна, українські слова використовуються для жартів і демонстрації того, що Щорс як командувач вимогливий, але тактовний – старших за віком чоловіків він називає «батько». На відміну від головного героя «Вершників», Щорс у мотивуючих промовах не переходить на українську мову. Натомість у сцені, де головний герой агітує полонених селян армії П. Скоропадського перейти до складу червоноармійських партизан і звертається до одного з них безпосередньо, тоді з інтонацією докору говорить: «Значит, панам-отаманам «самостійну Україну» добываешь?». Тобто саме словосполучення звучить в негативному сенсі. Україномовний селянин, не є чимось поганим – поганим є те, що він воював за «самостійну Україну».

Також знаковою в сенсі залучення української мови в російськомовному фільмі є сцена смерті україномовного командира Боженка, котрий прощається спочатку з Росією, а тільки потім з Україною, і просить сильним голосом, з урочистою інтонацією, яка асоціюється не із трагічним моментом смерті, а з промовою, говорить: «Як умру, то поховайте мене коло Пушкіна, – кажуть, великий поет був, – коло його пам'ятника у Житомирі, на бульварі... Заспіваєте над могилою «Заповіт» Шевченка – теж великий поет був». Тобто вустами україномовного персонажа проговорена ідея єдності української та російської культур. Проте слово «теж» не врівноважує постаті митців, а вибудовує ієрархію між Росією та Україною, закріплюючи пріоритет за Росією та російським поетом.

У цілому фільм декларує вагомість України для розбудови СРСР, що закріплюється візуально. Мовний вимір фільму так само дотримується політики прив'язки російської мови до державницьких структур,

комуністичних поглядів і сприянню радянській владі, що було сукупністю позитивних особистісних рис персонажа. Тоді як українська мова вже задіяна на вторинних позиціях та асоціюється з місцевим колоритом і відсутністю освіти, але супроводжується «правильними» поглядами на єдність України з Росією. Або ж українська мова прив'язана до ідеї незалежної України, що синонімічно зраді.

Так само «Партизани в степах України» (1942) І. Савченка транслює дискурс перемоги російською мовою. Фільм є схематичним, персонажі не мають внутрішніх вагань, діють шаблонно, інтонаційно відповідають промовам на урочистих зборах. Українська тема фігурує через фрази та пісні, а також вишиванки окремих персонажів. Проте яскрава вишивка на грудях є тільки в голови колгоспу, котрий очолив місцевий партизанський рух, і колаборанта.

Аалогічна візуальна логіка зображення поплічника націонал-соціалізму наявна в іще одному російськомовному фільмі українського виробництва «Райдуга» (1943) реж. М. Донського. Окрім того, в обох фільмах героїні Н. Ужвій («Партизани в степах України» – Пелагея Часник, «Райдуга» – Олена Костюк) є не просто жінками під окупацією, а втіленням України, яка потребує захисту. Обидві героїні гинуть, але стають уособленням мужності. Проте монологи героїнь хоча й трагедійні, але декларативні, тобто образи інтонаційно спонукають не до скорботи, а до активних дій.

Тож, українська мова в кінематографі передвоєнного періоду та під час Другої світової війни вписується в естетику соцреалізму, проте створено ідеологічний контекст, через який позитивні персонажі говорять російською. Українська звучала як мова зрадників і поплічників окупантів, а також як мова селян і робітників у побуті, тобто не була мовою партії, армії та перемоги. Грамотна російська мова супроводжувалася окремими українськими словами як колоритними деталями, що додавали мальовничості реплікам героїв та роблять їх більш живими. Однак, на контрасті з орфоепічно вірними російськими словами українська мова програвала як

мова жартів, пісень і побуту. Відповідно, були «благонадійні» українці, але їх відрізняло від зрадників використання російської мови.

2.4. Специфіка сценічного слова в культурі радянського українського ігрового кінематографу 1950-і – 1991 рр.

Історико-культурний контекст динаміки сценічного слова в українському кінематографії другої половини ХХ ст. характеризувався негативними умовами для обстоювання візуальної та мовної самобутності України. Протягом 1950-х рр. кіноіндустрія збагатилася зразками україномовних фільмів, які демонстрували розмаїття української мови та візуально закріплювали її культурну суб'єктність. Водночас ці фільми, в парадигмі сталінського «фольклорного повороту», підривали засадничі положення української історії та ідентичності. Подальший кінематографічний процес супроводжувався нівелюванням лінгвокультурної присутності України в екранному просторі. Однак створений сталінським кінематографом контрверсійний образ українця став легалізованою основою для «поетичного кіно» 1960-1970 рр. київської студії ім. О. Довженка, в межах котрого збереглися мовні практики на українському матеріалі.

Вивчення інформації про періодизацію історії українського кіно показало, що радянське кінознавство не розмежовувало фільми воєнних років і повоєнного періоду, що зумовлювалося збереженням естетики і тематики. Проте варто наголосити на тому, що в період після Другої світової війни і до кінця 1950-х рр. в українському кінематографі простежується посилення уваги до етнографічної тематики та історичного матеріалу. Формувався образ СРСР як культурно розмаїтої країни, де є місце національної своєрідності кожної республіки, що відображено у фільмах. Проте змістовно, що простежується на прикладі українського республіканського кінематографу, образ України структурувався із негативних елементів і спрямовувався на заперечення потреби її подальшого існування. Загальний контекст залучення українського матеріалу посилював

ефект присутності України в кіно, проте радикалізував контраверсійність образу українця.

Історико-культурний контекст динаміки сценічної мови в кінематографі 1950-х рр. характеризується повоєнним спадом економіки, відбудовою країни, наслідками голоду 1946-1947 рр. і подальшим збільшенням адміністративного контролю та ідеологічного тиску з боку радянської влади.

У 1946 р. Президія Верховної Ради УРСР видала наказ «Про перетворення Управління в справах кінематографії на Міністерство кінематографії УРСР». У 1953 р. Управління увійшло до складу новоутвореного Міністерства культури УРСР. Протягом 1946-1947 рр. головою Союзу Верховної Ради СРСР був А. Жданов, котрий очолив ідеологічну кампанію з винищення проявів «космополітизму», що стала культурною програмою з переслідування митців, якщо вони у своїй творчості відхилялися від радянської ідеології. Явище отримало назву «ждановщина» та впливало на подальші мистецькі процеси після смерті його розробника. Діячі мистецтва, літератури, науки, освіти і журналістики зазнавали утисків, втрачали роботу або навіть потрапляли у заслання за саму підозру в наслідуванні зразкам європейського мистецтва та інтелектуальної думки.

Так, В. Сосюра за вірш «Любіть Україну» отримав звинувачення у «буржуазному націоналізмі», М. Рильській – за поему «Слово про рідну матір». З тієї ж причини Ю. Яновський відредагував і змінив назву роману «Жива вода», тоді як поет А. Малишко втратив посаду головного редактора журналу «Дніпро» та посаду заступника голови Спілки письменників УРСР за те, що опублікував у журналі твори Ю. Яновського та М. Рильського [161].

Однак, саме за таких умов український театр і український кінематограф збагатився виставами та їх кіно-версіями, завдяки чому українська сценічна мова в кіно набула цілісності й характерних ознак, український матеріал фіксувався на тогочасних інформаційних носіях і зберіг зразки акторської майстерності та оволодіння сценічною мовою акторів-франківців. Окрім того, завдяки цим творам театральної та кіноіндустрії

відбулося формування образу України та українця в кіно. За умов сталінського «фольклорного повороту» ці образи зберігали свою контраверсійність. Підбір матеріалу з творів театру корифеїв вказував на підтримку суперечливості в образі України, а також опосередковано вказував на єднання з Росією.

Вистави українського драматичного театру ім. І. Франка, зняті на київській кіностудії були логічним продовженням започаткованої в 1930-х рр. стратегії надати республікам демонструвати свою культурну суб'єктність, але сюжети загалом показували або соціальну несправедливість як драму, або як ситуацію, з котрої можна вийти винахідливістю та жартами. Тож український кінематограф робив наголос на історичних драмах і комедіях. Мотив війни після завершення Другої світової не був властивий українському кінематографу 1950-х рр. Обмеженість фінансових можливостей та сюжетні особливості зумовлювали зйомку в павільйоні, мінімальну кількість сцен на природі, прив'язку подій до інтер'єрів або подвір'я. Відмінність між театральною виставою та фільмом полягала в можливостях монтажу, завдяки котрому крупні та надкрупні плани уможлилювали наголос на міміці та очах актора, що вказувало на формування збалансованості між виражальними можливостями голосу та монтажу. Надмірність жестів і мови у даний проміжок часу ще простежувалися, але майстерна гра акторських ансамблів надавала творам художньої цілісності.

Українська сценічна мова протягом 1950-х рр. відповідала вимогам соціалістичного реалізму, в межах якого головний герой мав бути позитивним, що відображалось на його мовленнєвій культурі підкресленою грамотністю, чим звужувалися можливості режисерських та акторських рішень із надання індивідуальних рис персонажу через його манеру розмови. Чоловічі образи створювалися за допомогою розмови акторів на середньому регістрі, з глибоким диханням, емоційністю, супроводжувалися розмашистими рухами та чіткою мімікою. Жіночі образи головних героїнь

створювалися завдяки мелодійності інтонації, високому голосу, чіткій вимові, і мали таку ж наближеність до плакатності із жестами та мімікою.

Як приклад варто вказати на фільм «Назар Стодоля» (1954), Г. Чухрая, який є класичною сталінською екранізацією твору Т. Шевченка. Шаблонність персонажів, декларативна манера розмови, надмірна міміка та інтонація закріплюють ефект неправдоподібності. Різка, із сильним видихом манера розмови властива інтонаціям малюнкам чоловічих персонажів, разом із різкою пластичністю та мімікою, що штучно надає обличчям суворості. Тоді як іжноче інтонування спрямоване на відтворення образу лагідності, м'якості, з мелодійною промовою та посмішкою, яка відсутня тільки в конфліктних сценах. Мотиви несправедливості суспільного устрою, декоровані надмірно-театральним одягом і побутом. Концентрація вокальних і танцювальних номерів, спрямованих на відтворення атмосфери Святвечора, формує уявлення про Україну як сільську, щедру, красиву місцевість, де співають і танцюють за будь-яких життєвих обставин.

Зміни в українському кінематографі стали відчутні після розвінчання культу Сталіна. Поступово відбудовувалися зруйновані війною міста й села. Відбулася реабілітація багатьох репресованих митців, освітян і вчених, у тому числі Л. Курбаса. Українські митці почали отримувати доступ до зразків європейського мистецтва. У 1961 р. в інституті театального мистецтва, м. Київ, відкрився кінофакультет. У 1963 р. почала роботу Спілка кінематографістів України. Однак, процеси демократизації та покращення технічних можливостей супроводжувалися переслідуваннями та репресіями. Зокрема, як зазначив Ю. Каганов, відкритий в театральному інституті кінофакультет брав на навчання студентів з інших республік, тоді як українську молодь відправляли вчитися до кіношколи м. Москва. До 1991 р. в Україні була відсутня підготовка зі спеціальності «сценарист». А показам кіно передувала обов'язкова демонстрація кіножурналів, хронік і науково-популярних фільмів [92, с.267-268]. Отже, дії радянської влади з розвитку кіноіднустрії супроводжувалися контролем мистецького процесу. У свою чергу здатність художніх фільмів впливати на аудиторію посилювалася

відверто ідеологічними за змістом продуктами, які, за відсутності доступу до альтернативної інформації, були єдиним джерелом новин і впливали на формування світогляду та ідентичності.

Саме з 1960-х рр., паралельно з хрущовською «відлигою», починається процес русифікації українського суспільства. Проголошенням у 1961 р. на XXII з'їзді КПРС побудови комунізму розпочалася доба створення уніфікованого радянського російськомовного простору, де панівною мала бути російська культура як найбільш розвинена у порівнянні з культурами інших республік. Радянський уряд створював і штучно підтримував двомовність у суспільстві. Зміни в літературній мові спрямовувалися на розмиття відмінностей між російською та українською мовами з поступовим розчиненням української мови [227, с. 365-367]. Зокрема, низка фільмів «поетичного кіно» була створена російською мовою з окремими репліками, словами, надписами або піснями українською мовою.

Водночас, радянський уряд продовжував політику імітації багатонаціональної країни. Тож в кінематографі зберіглася українська мова, а в 1960-1970 рр. з'явилося «поетично кіно», яке характеризувалося розширенням сюжетів, персонажів, виражальних засобів актора, показувало глибину внутрішнього світу героя, відходячи від шаблону однотипної оцінки властивостей персонажа, залучало український етнографічний матеріал як органічну складову екранного простору. Пластичністю й психологізмом «поетичне кіно» наслідувало традиції фільмів О. Довженка та «німого кіно».

Варто додати, що «поетичне кіно» представлене, зокрема, такими творами та іменами: «Тіні забутих предків» (1964) С. Параджанова, «Криниця для спраглих» (1965), «Вечір на Івана Купала» (1968), «Білий птах з чорною ознакою» (1971) Ю. Ілленка, «Камінний хрест» (1968), І. Осики, «Анничка» (1968), «Пропала грамота» (1972) Б. Івченка, «Вавилон ХХ» (1979) І. Миколайчука.

На думку долідника «поетичного кіно» Дж. Фьоста, режисерські роботи Л. Бикова, Ю. Ілленка та С. Параджанова трансформували створений сталінським кіно образ України та українців відповідно до історико-

культурних реалій, чим заклали основи образів національної ідентичності українців. Проте загальнокультурним наслідком «поетичного кіно» стало те, що фільми змалювали образ України, яка географічно була окреслена тільки західними регіонами, з карпатськими краєвидами, фольклором та ефектним одягом [231]. Натомість Ю. Каганов наголосив на тому, що український кінематограф 1960-1970 рр. показав «Західну Україну як культурний факт, яку до того кіномистецтво не помічало, адже Україна асоціювалась насамперед із Центральною Україною» [92, с.282]. Тож, коректніше вважати, що «поетичне кіно» не звузило, а розширило географію візуального образу України та додало регіонального розмаїття, у порівнянні з фільмами 1930-1950 рр.

У «поетичному кіно» відбулося ускладнення образів персонажів, у тому числі головних героїв. Усупереч соцреалізму, протагоніст набув варіативності характерів, біографій та якостей.

Головний герой «Криниці для спраглих» – сивий дід (Д. Мілютенко), котрий промовляє окремі репліки та слова, тож образ розкривається через візуальний компонент, а не вербальний, первинно постає як людина поза часом, поступово спрощується до рівня дивакуватого гончаря, котрий сам собі зробив домовину та запросив на похорон дітей із сім'ями. Однак, персонаж є носієм глибоких та інтимних тем долі, призначення, плинності часу, сліду в історії.

У фільмі «Білий плах і з чорною ознакою» вперше порушено питання ОУН-УПА, хоча і з засудженням вибору героя приєднатися до партизанського загону, але стрічка показує це як боротьбу героя з несправедливістю. Інтонційно різка манера, на видиху створює образ сильної людини, здатної на жорстокість, проте виконання ролі Ореста Б. Ступкою наділило персонажа привабливою негативною харизмою, що розширило уявлення про героя, який має бути не тільки позитивним.

Тоді як у фільмі «Вавилон ХХ» головний герой Фабіан (І. Миколайчук) мовний малюнок ролі транслює ідею невпевненості, м'якості, виокремленості персонажа від зовнішнього світу – через

уповільненість, з паузами, манери розмови, обмеженість мовної палітри. Візуально персонаж має поганий зір, робить гроби та захоплюється філософією, а коли треба битися з комунарами, він говорить переконливу промову, чим мотивує односельчан до спротиву, проте ховається за спинами інших чоловіків. Тож, з'являється іще одна грань головного героя – мати глибокий внутрішній світ, але не бути готовим до дії у світі фізичному, навіть коли є загроза життю.

Також варто звернутися до довженківської стрічки «Україна в огні» яка екранізована у 1967 р. зусиллями його дружини Ю. Сонцевої по матеріалах забороненої Сталіним у 1943 р. кіноповісті митця. Порухені у творі теми вимушеної співпраці з окупантами, згвалтування жінок як способу встановлення контролю, відступ Червоної армії у 1941 р., відсіч ворогу як жертвність простих людей замість грамотної стратегії радянської влади вартували Довженку кар'єри. Персонаж Петро Чабан (Є. Бондаренко), голова колгоспу, окупованого німцями, на прохання односельчан погоджується бути старостою села. Свідченням його порядності є попередження партизан про вивезення молоді на роботи до Німеччини, де в списках була його донька.

Окрім того, персонаж «поетичного кіно», міг «розпадатися» на декількох дійових осіб або мати візуалізацію складової свого внутрішнього світу. Кінострічка «Криниця для спраглих» показує героя (Д. Мілютенко), котрий викопав криницю, яка алегорично дає життя навіть засохлим деревам. Собі ж він власноруч зробив домовину та ліг в неї – як втілення плинності часу. У фільмі «Вавилон ХХ» Фабіан (І. Миколайчук) водить із собою козла, Мальва (Л. Поліщук) після смерті чоловіка відкрито веде розгульний спосіб життя й водить із собою коня як втілення чоловічої сили в традиційній культурі. У фільмі «Білий плах і з чорною ознакою», брати Петро (І. Миколайчук) і Орест (Б. Ступка) є головними героями, водночас, між ними є конфлікт, у кожного з них є сильні та слабкі сторони і внутрішня вмотивованість із служби в Червоній армії (Петро) або в партизанському загоні ОУН-УПА (Орест). У фільмі «Україна в огні» оригінально використано прийом зі сталінського кінематографу для візуалізації полярних

образів українців: у вишиті сорочки з яскравим орнаментом одягнена матір роду Запорожців і повія. Тетяна Чабан (З. Дехтярьова) є втіленням України, що віддає синів на війну, а жінка, що обслуговувала німців як повія, є втіленням України, що мала вижити в окупації. Збережена порядність повії та фіксація її образу як прикладу наслідків війни для мирного населення розкриті в епізоді, де героїня, як і всі односельці, сказала окупантам, що поранені червоноармійці є синами однієї з жительок, за що отримала ляпас від німецького офіцера. Так само в тандемі йдуть персонажі фільму «Україна в огні» Олеся (І. Короткова) та Христя (С. Кузьміна) – молоді дівчата, різні за характером. Інтенаційно це показано як ніжність і доброта проти енергійності та рішучості. Нелегкі долі двох дівчат при збереженні моральної чистоти підносять їх образи до рівня алегорії України в році війни – молода, стражденна та нездоланна.

Українська сценічна мова в «поетичному кіно» відрізнялася більшою реалістичністю від манери еталонної артикуляції з підкресленою грамотністю та форсованим звуком сталінських фільмів. В цілому, мотив природи, на тлі якої розгорталися події більшості фільмів, зумовлював непобутове, відсторонене, дистанційоване звучання інтонації акторів. На відміну від кіно 1930-1950 рр. розмаїття персонажів, неоднозначність характерів, відхід від шаблонного радянського позитивного головного героя розширили можливості роботи актора із голосом, який тепер став відображати внутрішній світ героя, а не його суспільно-політичну позицію.

Простежуються експерименти зі сценічною мовою акторів: мовчазні персонажі, з ушкодженим голосовим апаратом, носії діалектів, заміна сценічної мови написами. У фільмі «Криниця для спраглих» головний герой майже не говорить в кадрі – розкриття образ відбувається через міміку та пластичність. У фільмі «Білий плах із чорною ознакою» молодший брат Петра та Ореста повернувся з війни контуженим і тимчасово позбавленим можливості говорити. Колорит діалектних слів і пісень у фільмах «Білий плах із чорною ознакою» та «Тіні забутих предків» ввели до кінематографу регіональну культуру Заходу України. Промова головних героїв у фільмах

мала правильну орфоепію, проте персонажі другого плану могли промовляти голосні з характерним прононсом, розтягуванням окремих голосних і вигуками. Тоді як фільм «Вавилон ХХ» відноситься до «поетичного кіно», проте знятий російською мовою. Однак, окрім сільської архітектури, ікон під рушниками та авторських костюмів в естетиці українського народного одягу, з перших кадрів зрозуміло, що це українське кіно – надписи в кадрі зроблено виключно українською мовою. Окрім вказівника на дорозі, яка веде до селища, в самому селищі надписи мають комічний сенс і вказують на національну приналежність культури вигаданого села: на паркані будинку двох неодружених братів написано «бобилі»; в палаці, де жила комуна, висів плакат із написом: «Без царя, попа і пана»; над входом до хати бобилів, де помирала їх матір, був надпис: «Корова була з биком 21 мая 1921 года».

У російськомовному фільмі «Україна в огні» інтонаційно мова персонажів-українців прониклива, мелодійна, емоційна, що створює інтимну атмосферу фільму як трагедії кожного, відтак, потреба боронити свій дім постає внутрішньою мотивацією, а не наслідуванням державницьким гаслам. Щирість і миролюбність українців іще більше виокремлюються на фоні сильної, з різкими вигуками, манери розмови персонажів-окупантів. Промова Тетяни Запорожець кардинально відрізняється від декларативних і плакатних промов героїнь фільмів «Партизани в степах України» та «Райдуга» щирістю, тяжінням до простонародної манери, промовлянням м'якої «г».

Проте, творці «поетичного кіно» знаходилися під контролем КДБ. Фільми обмежували в показі або взагалі забороняли. Загальний контекст існування українського кіно міститься у словах письменника Ю. Смолича під час засідання президій Спілки письменників України і Спілки працівників кінематографії у 1961 р.: «Кінець-кінцем втрачено у нас зовсім національний колорит кіно. У нас національність розуміють, коли треба висвітлювати елементи етнографії, коли є корсетка і коли можна дати гопака» [92, с.283].

Звернімося до більш широкого, аніж «поетичне кіно» контексту. Протягом 1960-1970 рр. відбулося, по-перше, остаточне вихолощення образу України та українців зусиллями радянського кінематографу неукраїнського

виробництва, по-друге, нівелювання образу України в продуктах кіновиробництва українського походження.

Так, вийшли в прокат «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1961, реж. А. Роу), виробництва кіностудії ім. Горького, «Весілля в Малинівці» (1965, реж. А. Тутишкін), виробництва кіностудії «Ленфільм», які завершують процес формотворення законсервованого, фольклорного образу України. Тоді як україномовний фільм «За двома зайцями» (1961 реж. В. Іванов), кіностудії ім. Довженка, через попит був перекладений російською. Фільм В. Денисенка «Сон» (1964) про Т. Шевченка формує наратив про поета-революціонера та його викуп із кріпацтва зусиллями російської еліти, тобто створено переконання, що ключового українського митця сформувала, дала йому освіту й волю Росія, тож Україні тут нема місця.

Водночас фільми, затребувані серед глядачів, були українського виробництва, проте не мали ознак приналежності до України. Наприклад фільмі «Вертикаль» (1961), «Чарівний голос Джельсоміно» (1974), «Д'артаньян і три мушкетери» (1978), «Місце зустрічі змінити не можна» (1979), «Пригоди Електроніка» (1979), «Циган» (1979) були вироблені на Одеській кіностудії. Тоді як «Є такий хлопець» (1956), або «Їх знали тільки в обличчя» (1966) – лідер прокату 1967 р., «Ати-бати, йшли солдати» (1976) – лідер прокату 1977 р., – були виробництва Київської кіностудії ім. О. Довженка.

Тож, в цілому, Україна в екранному просторі із суб'єкта перетворилася за етнографічний заповідник, де події розгорталися в минулому, тобто країна не існувала в сучасності. Засилля російської мови в українському кіно формувало стереотип, що Україна хоча й існувала, але вже тоді була російськомовною. Аналогічну тенденцію відслідковувала В. Агеєва в українській літературі середини ХІХ ст.: «це вже ситуація цілковитого розриву й деградації. Україна стає *провінцією*... *висотується* і збіднюється українська культура, ослаблюється відчуття національної тожсамості» [3, с.288-289].

Таким чином, масова русифікація суспільства зумовила процеси, співзвучні театральним у цей період: зменшення попиту на україномовну кінопродукцію та втрату української фонетики акторами. Тож, відбувся розрив між тим, що в екранному просторі існувала Україна та українці, а в реальності результати русифікації призвели до розмиття національної ідентичності.

Період 1980-1991 рр. мав дві протилежні тенденції: розпад СРСР із демократизацією соціальних інституцій та вимог до продукції кіноіндустрії, яким суперечили наміри тоталітарної системи контролювати мистецький процес в Україні.

Вичерпаність адміністративно-командної економіки та марксистсько-ленінської ідеології відобразилися на поступовому погіршенні матеріального становища та трансформації світогляду населення. Так, Ю. Каганов зазначив, що протягом 1960-1980 рр. ставлення глядачів до кіножурналів знецінилося від єдиного джерела відомостей про події в світі до обов'язкової до перегляду ідеологічної інформації. Зокрема, дослідник навів згадку пересічного відвідувача кінотеатрів Ю. Тримбача про його враження від кіножурналів у 1989-і рр.: «Кумедно було дивитись на «новини дня», коли показували, як два місяці тому Л. Брежнєв зустрівся з ефіопським лідером» [92, с. 268-269].

Відбулася реабілітація заборонених раніше фільмів. Зокрема, «Криниця для спраглих» Ю. Іллєнка, «Совість» В. Денисенка, «Пропала грамота» Б. Івченка. У 1986 р., 13-15 травня, в м. Москва відбувся V з'їзд кінематографістів СРСР, на якому учасники вперше в історії радянської доби засудили адміністративно-командний контроль творчого процесу та визначили кризовий стан кінематографу. З'їзд дослідниця історії українського кіно І. Зубавіна визначила як початок докорінних змін ідеологічного та естетичного змісту [83, с.15].

Проте адміністративний контроль та ідеологічний тиск тривав, продовжувалися репресії проти незгодних із політикою русифікації, здійснювалися арешти, митців викреслювали із титрів. Так, І. Миколайчука

заборонили знімати, В. Стус загинув у концтаборі, втретє був ув'язнений В. Чорновіл.

Звичайно, доступність, у порівнянні з попередніми роками, інформації про події в СРСР та світі, «гласність», «перебудова» зумовили висвітлення митцями тем ГУЛАГу, Голодомору, аварії на ЧАЕС. Однак, фільми про Чорнобиль почали виходити тільки в роки Незалежності, тоді як до того періоду приділялася увага документальним фільмам. Натомість починалася доба критики тоталітаризму, утопій, наукової картини світу. Розкривалися теми особистості, її самовизначення, духовних пошуків і вагань за умов дестабілізації життя. Безпрограшною залишалася історична тематика, але так само в оптиці радянської ідеології.

Українське сценічне слово в кінематографі 1980-1990 рр. унаслідувало тенденцію до розширення діапазону можливостей. Повернення української мови на екрани уможливило залучення до зйомок акторів українських театрів, які були носіями орфоепічної норми. Осередком орфоепічного канону так само залишалися актори театру ім. І. Франка, нове покоління котрих увібрало методику сценічного слова Л. Курбаса, наслідувану Г. Юрою.

Ілюстративним у цьому плані є фільм «Кам'яна душа» (1989) С. Кліменка, основний акторський склад якого представляли франківці, а російські актори дублювалися українською мовою. Головна роль ватажка опришків Дмитра Марусяка (А. Хостикоєв) є прикладом усталених завдяки кіно уявлень про українця як історичного персонажа, сповненого сміливості та звитяги. Однак, інтонаційний малюнок ролі демонструє можливості об'ємного баритону актора. За сюжетом персонаж розмовляє гучно, впевнено, іноді зверхньо, голос має польотний звук, що формує образ сильного, сміливого та впевненого у вчинках героя. Також персонаж інтонаційно виокремлює фразеологізми. У цілому простежується уважне ставлення до відтворення всіма акторами особливостей артикуляції Гуцульщини: розтягування окремих голосних в середині слова, редукція

м'якого знаку наприкінці слів («просун» замість «просунь»), характерні оберти («Я се вернусь», «Маєш гостити», «Най так буде», «Не їму»).

Проте, український кінематограф все ще мав дотримуватися цензури та виробляти стрічки російською мовою. Легалізація української мови, про що зазначалося в пункті 2.2., супроводжувалося закріпленням офіційного статусу і російською мовою також, тобто штучно створена радянською владою «двомовність» українців закріплювалася Конституцією УРСР.

Так, фільм «На вістрі меча» (1986) О. Павловського є детективною російськомовною стрічкою про героїчну службу правоохоронців. Проте у фільмі знявся І. Миколайчук, який був під заборонаю. У фільмі він зіграв генерала-хорунжого Турчина, котрий перебував в еміграції після встановлення радянської влади в Україні. По приїзді в рідні краї герой дізнався, що його колишнє оточення радіє союзу України з Росією, тому він розчарувався в ідеалах боротьби та добровільно здався правоохоронцям. Інтонаційно персонаж І. Миколайчука послаблює міць голосу, що створює образ людини, яка втрачає сили. У полеміці зі своїм шкільким вчителем відбуваються інтонаційні коливання, варіюється гучність. Окремі звуки промовляють з хрипом, що додає агресії, а не урочистості в аргументації небезпеки союзу з Росією, для якої «Ми завжди були малоросами». Тоді як промова вчителя інтонаційно виважена, доброзичлива, рівна. Гучність збільшується тоді, коли вчитель показує рукою в бік Росії та говорить про спільне походження народів. Тобто один із ключових діячів «поетичного кіно» став обличчям безперспективності ідеї незалежної України.

Тоді як україно-американо-канадський фільм «Лебедине озеро. Зона» (1989) знятий Ю. Ілленком на Київській кіностудії ім. О. Довженка розповідає про жорстокість тюремних правил і відсутність будь-якого виховного елементу, всупереч декларованій радянською владою ідеології. Сміливе викриття згубної каральної системи, яка нівечить та знецінює людину, не має будь-якої візуальної прив'язки до України та зроблена російською мовою. Хоча співавторами сценарію були Ю. Ілленко та С. Параджанов.

Висновки до розділу 2

1. Вивчення особливостей формування культури українського сценічного слова показало, що в українському театрі протоформи сценічної мови закладено фундаторами театру корифеїв наприкінці XIX ст. в романтичній парадигмі. Підхід до сценічної мови як основного виражального засобу актора та розкриття образу за допомогою інтонування як інструменту передачі емоцій набув продовження в українському театральному просторі з осередком в театрі «Руська бесіда» (м. Львів).

2. Виявлено, що історико-культурний контекст закладання протоформ української сценічної мови полягав у імперській політиці негативно-побутового ставлення до української мови, що було подолано формуванням спільного мовного-культурного простору для українців зусиллями театру корифеїв.

3. З'ясовано, що закладання основ цілісної методики роботи актора з голосом наявне у творчості Л. Курбаса, котрий долучився до традиції української сценічної мови театру корифеїв. Методика Курбаса, сформована протягом 1920-1930 рр., мала на меті формування комплексного теоретико-прикладного підходу. Концепція інтонування як здатного передавати громадянську позицію та думки через ритм зумовлювала символічність сценічного образу та залучення музичної складової до вистав.

4. Показано, що мовна та культурна політика Української Центральної Ради, Гетьманату П. Скоропадського та Директорії УНР забезпечили сприятливий історико-культурний контекст для закладання основ вербальної культури на матеріалі української мови. Натомість політика уряду СРСР з українізації 1920-х рр. супроводжувалася утисками інтелігенції та поверненням української мови до позицій вторинності, а в 1930-і рр. змінилася репресіями, ідеологічним та адміністративним контролем. Період Другої світової війни уможливив залучення українського матеріалу, що надало театрам статусу осередків національної ідентичності українців.

5. Зазначено, що подальше становлення вербальної культури відбулося у 1930-1950 рр. в драматичному театрі ім. І. Франка, в рамках творчої діяльності Г. Юри та курбасівських учнів, зумовлювалася соцреалізмом, із поверненням до інтонування як механізму передачі емоцій. Під час Другої світової війни знизився рівень оволодіння сценічною мовою через залучення аматорів.

6. Показано, що протягом 1960-1980-х рр. склався канон української сценічної мови з центром у драматичному театрі ім. І. Франка, м. Київ, відбулася інституалізація української сценічної мови в системі фахової освіти. Розширення жанрового діапазону продемонструвало здатність сценічної мови відображати емоційно-ціннісний вимір українського матеріалу. Ідеологічно зумовлена сільська тематика викривляла образ України, але заклала механізм національної ідентичності. Політика «двомовності» призвела до залучення російської мови в українському театрі.

7. Встановлено, що уніфікація та русифікація простору культури протягом 1960-1980 рр. зменшили потребу суспільства в українському театрі. Водночас девальвація радянської ідеології та здобуття Україною незалежності актуалізували питання національної ідентичності українців і формування україномовного простору культури, за умов чого українське сценічне слово постало носієм ціннісних векторів національної культури та орфоепічних норм.

8. Зазначено, що звуковий кінематограф 1930-х рр. успадкував курбасівську методику роботи актора з українським сценічним словом через діяльність акторів і режисерів театру «Березіль» в кіно та адаптувався протягом 1930-1950 рр. до потреб кіно, з підкресленою грамотністю та відображенням суспільно-політичної позиції персонажа. Інтонування зберегло статус емоційно-ціннісного виміру художнього твору. Адміністративно-ідеологічна зумовленість кіновиробництва заклала ідейні та художні підвалини для негативного образу українця.

9. Виявлено, що кінематографічні практики «поетичного кіно» 1960-1980 рр. київської кіностудії ім. О. Довженка актуалізували культурну

суб'єктність України. Сценічна мова відходила від еталону сталінського кіно, відтворювала наближеність людини до природи через непобутове звучання персонажів, відображала внутрішній світ героя та індивідуальні особливості (німота, діалектне звучання, перенос на графічну площину).

10. Досліджено, що історико-культурний контекст напрацювань «поетичного кіно» спрямовувався на закріплення фольклорного, відірваного від реальності образу України та поляризованого образу українця, шляхом русифікації та «двомовності» суспільства, викривлення українського матеріалу в російському кінематографі, а також нівелювання національної приналежності продуктів кіноіндустрії.

11. З'ясовано, що українська сценічна мова в кіно 1980-1990 рр., унаслідувала розширення діапазону можливостей через тематичну варіативність і збільшення україномовного продукту та збереження орфоепічного канону шляхом залучення акторів українських театрів, у тому числі франківців.

12. Виявлено, що історико-культурний контекст 1980-1990 рр., демонстрував суперечливе поєднання процесів адміністративно-ідеологічного контролю та демократизації, що, разом із русифікацією та «двомовністю», відобразилося на наявності цензури, превалюванні російськомовної продукції театральної та кіноіндустрії, втраті української фонетики акторами, проте уможливило відхід від соцреалізму та опору на український матеріал як вмістище маркерів національної ідентичності українців.

РОЗДІЛ 3

АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В СЦЕНІЧНОМУ СЛОВІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ТА ІГРОВОГО КІНО 1991-2023 рр.

Виокремлення засадничих положень конструювання української національної ідентичності в театрі та ігровому кіно років Незалежності допоможе окреслити концептуальні межі для аналізу художніх образів «чоловіка», жінки» та «свободи» як архетипних для української національної культури.

Окреслення особливостей вербальної репрезентації української національної ідентичності в театрі та ігровому кіно на прикладах створення образів «чоловік» і «жінка» засобами сценічної мови сприятиме встановленню культуротворчого потенціалу інтонаційного компоненту мовного малюнку ролі в театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст.

Ідентичність, репрезентована засобами мовної експресії в продуктах театральної та кінематографічної індустрії, зумовлена традиціями театру корифеїв, з основою в літературній традиції, та корелюється механізмом націєтворення з переходом від етнічно-культурної моделі до політичної.

Образ чоловіка є фундуєчим і таким, який відповідає традиційним логіко-семантичним структурам суспільства. Жіночий образ демонструє широку варіативність, в залежності від історико-культурного контексту. Варіативність чоловічого та жіночого образів конвертується в множинність простору культурі і демонструє розмаїття індивідуальностей.

Типологія образів в оптиці національної архетипіки адаптована до реалій 2020-х рр. шляхом синхронізації трансформаційних процесів ціннісних орієнтирів в культурі й художньо-мистецьких практиках конструювання образності як відображення історико-культурного контексту.

3.1. Конструювання української національної ідентичності в театрі та ігровому кіно років Незалежності

Рецепція механізму національної ідентичності від моменту здобуття Україною незалежності до 2020-х рр. показала поступову конкретизацію змісту процесу, зумовленого трансформацією концепції нації. Українські театральні та кінематографічні практики років Незалежності унаслідували кодифікацію ключових маркерів національної культури від радянського мистецтва. Так само архетипіка національної культури демонструвала тотожність радянському періоду. Проте розширення тематичного спектру та залучення актуальних жанрових форм забезпечили собою варіативність художніх образів. Легалізація статусу української мови зумовила зв'язку між художньою образністю та архетипами національної культури за допомогою інтонування як здатного формувати емоційно-ціннісний сенс.

У другому розділі дисертації було встановлено, що репертуарна політика українського театру періоду становлення сценічного слова спиралася на літературну традицію Наддніпрянщини другої половини XVIII – XIX ст. За умов відсутності власної державності, театр вибудовував на образах української літератури єдиний для українців простір культури. Практику театру корифеїв запозичили театральні та кінематографічні митці радянського періоду. Продовження та укрупнення масштабів впливу відбулося з розвитком кіновиробництва, в межах котрого продовжилася традиція формування національної ідентичності шляхом опори на корпус текстів художньої літератури, фактичну та легендарну історію. Ту ж саму місію український театр ніс на окупованих територіях і в евакуації під час Другої світової війни. Художні образи театру та кіно корелювалися з архетипікою національної культури. Тоді як адміністративний контроль та ідеологічний тиск Росії впливали на мистецький процес в підлеглий Україні, що відображалось на сенсах художньої образності й втручанні в механіку національної ідентичності з метою її нівелювання. Проте закладені українською літературою маркери національної ідентичності, хоч і обмежені

імперським, а потім і радянським цензуруванням, зберіглися в сценічному та кінематографічному просторі.

Як зазначив дослідник історії української літератури Є. Стасіневич, точкою відліку національної літератури для більшості європейських країн є переклад Біблії національною мовою. Біблія («Пересопницьке Євангеліє»), перекладена староукраїнською літературною мовою, датована 1561 р. як зворотна реакція на загрозу полонізації та католичення суспільства [219]. Тобто у сенсі формування національного менталітету, поява перекладу базового тексту християнської цивілізації спровокована загрозою нівелювання простору культури, приналежність до котрого ще не артикульована як національна ідентичність, проте позначена як «своя», котру треба виокремити від іншої культури як «чужої». Відтак, механіка зародження національної ідентичності здійснюється в матриці архаїчної свідомості «свій – чужий».

Другою ланкою з формування української ідентичності в просторі художньої літератури був період другої половини XVIII – початку XIX ст., де знаковою подією стала «Енеїда» І. Котляревського, яка зафіксувала в травестійні формі ідеалізований «дух українців», тоді як рубіжними були художні світи Г. Квітки-Основ'яненка та Т. Шевченка. Спільним місцем, як вже зазначалося в розділі 2, було протиставлення українських персонажів «москалю» як носію радикально іншої культури.

Сумарно, за висловом В. Агеєвої, представникам періоду «важливі наголоси на спорідненості громади та її мовній, а не політичній, єдності. А національна гідність і вищість (насамперед щодо переможців – завойовників) – ґрунтуються на моральних перевагах. Це стратегія недержавної нації, позбавленої численних важелів для утвердження своєї ідентичності» [3, с. 28]. Тож, механіка української ідентичності зумовлена чинником протиставлення себе росіянам як тим, хто є причиною відсутності державності й має негативні особистісні ознаки. Тоді як із середини ідентичність маркується через мовно-культурні ознаки.

Кінець XIX – початок XX ст. продемонстрував продовження традиції як із боку українців, так із боку колонізаторів. Як зазначила Т. Пресунько, С. Петлюру відрахували із семінарії за те, що керований ним хор виконав заборонену царатом пісню М. Лисенка «Б'ють пороги» на слова Т. Шевченка [175].

Звернення до шевченківського тексту поеми «До Основ'яненка» показало, що сюжетно ведеться оповідання про спорожнілі дніпровські пороги через знесення Запорізької Січі, відсутність козацтва, інституту гетьманату, пам'ять про що, однак, не зникне, адже: «Наша дума, наша пісня / Не вмере, не загине... / Отде, люде, наша слава / Слава України!» [210]. Тож, шевченкова поезія постає програмою національної ідентичності й для українців кінця XIX – початку XX ст. Маркери ідентичності так само залишаються в літературі й театрі, а згодом переносяться і в простір кіноекрану.

Окрім того, література, а за нею театр і кіно, замінювали собою науковий історичний наратив. Так, наведена поема Т. Шевченка показує мистецькі практики здатними фіксувати історію України як незаперечний факт.

Варто наголосити на тому, що художній твір не є тотожним історичному, з причини, котру позначив П. Берк: «історики позбулися права вигадувати своїх героїв чи їхні слова і думки» [143, с. 336]. Натомість у даній роботі здійснюється осмислення того, як художньо-мистецькі практики долучаються до формування суб'єктивно зумовленої національної ідентичності, через що постають феноменами культури та впливають на її ціннісні вектори.

Інтелектуальна настанова підходу, в рамках котрого зближуються, але не ототожнюються мистецькі практики із науковою рефлексією, міститься в некласичних концепціях історії, зокрема, Ф. Анкерсмита і Х. Уайта, які «демонструють залучення літературних практик і художніх образів до інтерпретаційних схем історії, чим уможлиблюють філософську рецепцію

художнього образу... як компоненту історичної свідомості українців» [217, с.103].

Прикладом того, що радянські митці розуміли значущість власної наукової моделі історії в процесі формування національної ідентичності, є слова О. Довженка в особистому щоденнику, які навела В. Агеєва: «Єдина країна у світі, де не викладалася в університетах історія цієї країни, де історія вважалася чимось заперетним, ворожим і контрреволюційним, це Україна... Ніхто не хотів вчитися на історичному факультеті. Посилали в примусовому плані. Професори заарештовувалися майже щороку... А що ж таке історія? Історія є рівнодіюча всіх духовних сил і здібностей народу» [3, с.236-237]. Відповідно театральні та кінематографічні рецепції історії України, за такою логікою, постають єдино можливим способом осмислити і зберегти історію, зробити її частиною історичної свідомості й структурним елементом національної ідентичності.

Суміщення цих двох місій (національна ідентичність й історичний наратив) набуло продовження у мистецьких практиках років Незалежності, через активне залучення історичного, літературного та легендарного матеріалу до сценаріїв вистав та ігрових фільмів, особливо протягом 1990-х рр.

Також варто навести слова Ю. Ілленка до знятого ним за його ж власним сценарієм фантасмагоричного ігрового фільму «Молитва за гетьмана Мазепу. Нова версія» (2010). У закадрових коментарях режисера під час сцени Полтавської битви Ілленко сказав: «Той, хто все ще тішиться думкою, що дивиться ігровий фільм, помиляється. Це жорстока документальна реставрація подій в форматі слідчого експерименту. Саме як слідчій експеримент було знято сцену анафеми... Так само слово в слово реставрую кривавий банкет, а якщо точніше тридобову безупинну пиятику на заваленому гарячими трупами людей і коней редуті. За столом, який, до речі накрив Мазепа».

Проте якщо Полтавська битва та обряд анафеми у м. Глухів були історичними фактами, тоді бенкет, накритий особисто Мазепою (Див. іл.11) –

це «фантасмагоричний сон про криваве свято трьох найбільших видінь європейської культури» [93]. Як зазначив Р. Шпорлюк: «Від фільму не варто сподіватися історичної достовірності. Він не ілюстрація до підручника з історії. Навіть дитина знає, що Петро I не міг, наприклад, розмовляти із Мазепою за обіднім столом у розпалі Полтавської битви... це рефлексії над певними постійними темами та закономірностями української історії такою, якою ми її сприймаємо» [211]. Тож, в цьому сенсі історичний факт став рівнозначний легенді та авторській уяві, які задіяні при формуванні цілісної картини світу, менталітету, а також впливають на механізм формування національної ідентичності.

Відмінність між попередніми періодами в формуванні національної ідентичності за допомогою засобів художньої виразності та процесом 1990-х рр. першої чверті полягають у тому, що зі здобуттям Незалежності: почала формуватися законодавча база, яка окреслила політико-правові межі культурних процесів у середині держави; відбувалася державна підтримка національного театру та кінематографу на початках їх становлення (зокрема, держава фінансувала створення кінострічок історичної тематики); поступово розширювався вжиток української мови та її легалізація.

Передусім варто звернути увагу на той факт, що конструювання національної ідентичності від початку Незалежності відбувалося за умов неузгодженості потреб націєтворення у його зв'язку з українською мовою та відповідної законодавчої бази України.

Також чинником формування національної ідентичності стало успадковане від СРСР русифіковане та «двомовне» суспільство, що відображалось на структурі ідентичності, а також на мистецькому процесі – продовженням традицій радянського театру та кіно. Водночас, простежувалися тенденції до оновлення тематики, ідеологічного навантаження та експериментів із формою, прийомами та естетикою, що демонструвало подальший поступ театрального та кіномистецтва за надскладних умов перебудови економіки з адміністративно-командної на капіталістичну.

Як охарактеризувала життя українських акторів театру та кіно І. Вітовська в 1990-і рр., коли вона обирала для себе професію: «Час був настільки нестабільним, що одна справа, коли в одне вухо заливають, що це твоє і ти ніби піддаєшся, а в друга справа – ти бачиш життя цих нещасних акторів, які опинилися в безгрошів'ї. Коли ти знаєш, що в театрах не виплачується зарплата, що люди працюють де завгодно, на базарі, ремонти роблять, хтось навіть у валютних ларьках, продають білизну, аби прогостувати сім'ї. Тоді ти думаєш, чи потрібно все це?» [89].

Вивчення законодавчої бази дозволило виокремити специфіку концепції української нації та механізму національної ідентичності, що є смисловою рамою театральних і кінематографічних практик у їх здатності структурувати простір національної культури за допомогою художньої образності.

Так, Конституція України 1996 р. містила протиріччя у визначенні нації, а також зберігала особливий статус російської мови. Преамбула повідомляє, що Конституція України прийнята Верховною Радою України «від імені Українського народу – громадян України всіх національностей» [108]. Тобто преамбула Конституції визначила націю як політичне утворення, конструйоване спільною ідеєю, державними правами і обов'язками. Зокрема, за визначенням Е. Сміта, національна ідентичність проявляє себе через мову, самовідчуття, символи та обрядово-ритуальну складову культури [182, с. 7]. Відповідно національна ідентичність є суб'єктивним ототожненням себе із спільнотою, що складається з представників різних народів.

Натомість згідно зі статтею 11 «Держава сприяє консолідації та розвитку української нації, її історичної свідомості, традицій і культури, а також розвитку етнічної, культурної, мовної та релігійної самобутності всіх корінних народів і національних меншин України» [108]. Тобто у статті 11 Конституції поняття «українська нація» звелось до етнічних українців, котрі протиставлені іншим етнічним спільнотам України. Відповідно, нація сповнилася сенсу етнічно-культурного утворення, котре зумовлює

національну ідентичність через походження, тобто заперечує можливість її набуття.

Окрім того, статтею 10 гарантується «вільний розвиток, використання і захист російської, інших мов національних меншин України» [108]. Тобто в Конституції, що наявно в її тексті і нині, російська мова виокремлена як одна з мов національних меншин України. Відтак, російська мова на рівні Конституції задіяна в процесі формування національної ідентичності.

Суперечлива характеристика української нації зберіглася, проте набула деталізації в законодавстві 2020-х рр., яка уможлиблює простежити механіку національної ідентичності у кореляції з мовою.

Прийнятий у 2019 р. Закон України «Про забезпечення функціонування української мови як державної» встановив знання української мови обов'язком кожного громадянина України, а також визначив державну мову як мову проведення культурно-мистецьких і видовищних заходів та їх інформаційного супроводу. Також у тексті Закону говориться про «застосування кримськотатарської мови та інших мов корінних народів, національних меншин України» [156]. Водночас виокремлення російської мови в тексті Закону відсутнє.

У результаті дискусій навколо закону частина депутатів Верховної Ради звернулася до Конституційного Суду України з метою обстоювання окремого статусу російської мови та закріплення за нею статусу другої державної. Результатом стало Рішення Конституційного Суду України 2021 р. у справі за конституційним поданням 51 народного депутата України щодо відповідності Конституції України (конституційності) Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної». Зокрема, у тексті Рішення було зазначено, що Закон прописує статус українського етносу як «автохтонного, найчисельнішого й титульного» [166]. Тоді як «українська мова покликана виконувати інтегративну (соборницьку) функцію та забезпечувати єднання й монолітність українського суспільства різнорівнево...Загроза українській мові рівносильна загрозі національній безпеці України, існуванню української нації та її держави... Поряд із

Державним Прапором України, Державним Гербом України та Державним Гімном України українська мова є невіддільним атрибутом Української держави» [166].

Тобто рішення Конституційного Суду так само, як і Конституція, встановило український етнос як той, навколо якого поліетнічна нація вибудовує державу, водночас націєтворення здійснюється за моделлю політичної нації. Відмінність між Конституцією та Рішенням полягає в тому, що українська мова як державна мова постала символічним виміром культури, здатним забезпечити монолітність. Тож, національна ідентичність, навіть за умов наявності «титульного етносу», уможлиблюється як конструйована зі складових етнічної та державної приналежності, а координація елементів зумовлена українською мовою як невід'ємно державною.

Окремо варто наголосити на тому, що текст Рішення визначив категорію «російськомовні громадяни» результатом русифікації та «двомовності» народів СРСР, через що вона «є політичним конструктом, а не юридичною категорією, на яку може поширюватися режим юридичного захисту, гарантований відповідними приписами Конституції України та інструментів міжнародного права» [166]. Відтак, російсько-українська штучно створена радянським урядом «двомовність» все ще збережена в тексті Конституції, проте Рішенням Конституційного Суду позначена як політична категорія, а не соціально-демографічна верства українського суспільства.

Не менш важливим для розуміння механізму національної ідентичності є Закон «Про національні меншини (спільноти) України», прийнятий у 2022 р., після початку повномасштабного збройного вторгнення Росії на територію України. Згідно зі статтею 1 національна меншина визначена як «стала група громадян України, які не є етнічними українцями, проживають на території... об'єднані спільними етнічними, культурними, історичними, мовними та/або релігійними ознаками, усвідомлюють свою приналежність до неї...» [160].

Також варто звернути увагу на зміст пункту 1 статті 6: «Кожний громадянин України має право вільно вирішувати, чи вважатися належним до національної меншини (спільноти) (кількох національних меншин (спільнот)» [160]. Тобто приналежність до спільнот є суб'єктивною та може бути множинною, що відповідає ідеї конструювання політичної нації.

Остання важлива позиція Закону, на якій варто наголосити, це визначення приналежності до українського етносу через прив'язку до географії та мови, яка, водночас, є нерозривно пов'язана з державністю: «Як визначальний чинник і головна ознака ідентичності української нації, яка упродовж багатьох віків проживає на споконвічно своїй території та становить абсолютну більшість населення України, українська мова завдяки закладеному в ній самій націєтворному началу є базовим системотвірним складником української державності та її основою» [160]. Відтак, українська мова трансформує етнічно-культурну модель нації на політичну, що уможливлює конструювання нації та механіку національної ідентичності.

Отже, законодавство 2020-х рр. встановило українську націю як змістовно етнічну, проте функціонально політичну, український етнос визначений як державотворчий, українська мова прирівняна до атрибутів державності, тоді як поняття «російськомовний громадянин» виведено за поля проблемності взагалі. Тож, механіка національної ідентичності здійснюється через приналежність до символічних ознак української державності при збереженні культурного розмаїття, де культура українського етносу є провідною, але не єдиною. Відтак, українська мова, задіяна в усіх культурних практиках і соціальних інституціях, є чинником впорядкування українського суспільства як простору культурної варіативності й конструювання національної ідентичності.

Звичайно, процеси державотворення, націєтворення та національної ідентичності супроводжувалися активною присутністю штучно створеної радянської владою російсько-української «двомовності», комуністичної ідеології в освітньому та мистецькому процесах, а також розмиттям і втратою ідентичності українців через уніфікацію простору культури СРСР.

Вивільнення від радянського спадку триває і нині, з відчутним розривом між законодавчим затвердженням національної ідентичності та впорядкуванням простору культури по засадничих положеннях законодавства.

Вивчення аудіо-візуальних джерел періоду Незалежності уможливило виокремлення низки характерних ознак творів театральної та кіноіндустрії:

- збереження візуальних образів та історичних тем із радянського періоду, але наповнення їх сенсами української культури (героїзація козацтва; переосмислення взаємин із Росією; соціальна несправедливість як умови для демонстрації людської гідності, а не класової боротьби; українське село як носій традицій, а не етнографічний заповідник);

- залучення заборонених радянською цензурою історичних тем (Козацька держава; експансивна політика Росії; національно-визвольні змагання 1917-1922 рр.; тема ОУН-УПА як складова історико-культурного процесу України та виборювання її незалежності; сталінські репресії, «розстріляне відродження»; Голодомор 1932-1933 рр.; депортація кримських татар);

- звернення до заборонених радянською цензурою персоналій з політичних, релігійних і мистецьких життя (Король Данило; Іван Мазепа; Роман Шухевич; Андрій Шептицький; Василь Стус);

- легендарні сюжети і поетизовані історичні події (Захар Беркут; Олекса Довбуш; розстріл бандуристів і лірників у м. Харків; бій під Крутами, Чорний Яр);

- сюжети про історичних особистостей загальнокультурного значення (Василь Вишиваний; Той, хто пройшов крізь вогонь; Іван Трясило);

- духовний вимір культури (релігійне життя; містичні практики);

- оновлення соціально-побутової тематики (шлюбна зрада; проституція; емансипованість жінки в патріархальному суспільстві; внутрішній світ людини, її гідність і самовизначення; особисте життя історичних персоналій);

- експерименти з жанровою формою в театрі (естетика «бідного театру», методика «фізичного театру»; інтерактивні елементи із глядачем;

вистава за межами приміщення театру; синтез жанрів – рок-опера, опера-жах);

- експерименти із жанровою формою в кіно (детектив про козацтво; балаган як форма оповіді про Мазепу; бенкет як режисерське рішення для Полтавської битви; екранізація коміксу);
- персонажі, котрі відображають різні соціально-демографічні верстви населення різних епох, міської та сільської місцевості;
- мовно-культурне розмаїття історичної та сучасної України (поляки, євреї, роми, німці, турки не як чужинці з негативними характеристиками, а як носії особистих властивостей та представники різних верств населення);
- оголене тіло як виражальний засіб (повія в борделі; прояв кохання; єднання з природою);
- розширення спектру виражальних можливостей сценічної мови (відхід від ідеалізації мови головного героя; розкриття образу через особливості мови персонажів; залучення непрофесійних акторів).

Окрім того, дослідниця історії українського театру років Незалежності Н. Єрмакова вказала на такі особливості театрального процесу: фестивальний рух другої половини 1980-х рр., який забезпечив інтеграцію європейської театральної культури до мистецького процесу в Україні; мала сцена в театрах як легалізація експериментів і відхід від методів соцреалізму; поступовий перехід експериментальної режисури на велику сцену та поєднання з «великим стилем»; розширення географії театрального життя по обласних центрах шляхом демократизації мистецького процесу [71, с.787-790].

Тоді як дослідниця історії українського кіно незалежної України В. Зубавіна виокремила такі властивості: кіно як відображення неадекватності життя; криза наукової картини світу та вивчення впливу на психіку (маніпуляції, гіпноз, езотерика); аварія на ЧАЕС; Голокост [138, с.315-318].

Рубіжними подіями історико-культурного процесу, які впливали на поступове збагачення тематичного, сюжетного та жанрового розмаїття, а також стали чинниками змін у механізмі процесу національної ідентичності,

варто виокремити такі: Незалежність, Помаранчева Революція, Революція Гідності, АТО та ООС, повномасштабне збройне вторгнення Росії на територію України 24 лютого 2022 р.

Не дивлячись на фінансово-економічну ситуацію 1990-х рр., український театр демонстрував широкий діапазон творчого процесу, що зумовлювалося творим вивільненням та розширенням бази шляхом відкриття нових театрів. Осередком театрального канону сценічної мови так само залишався Київський український драматичний театр ім. І. Франка, відповідно канон акторської майстерності на сцені та в кіно зумовлювали представники цієї установи, зокрема Б. Бенюк, Б. Ступка, Н. Сумська, А. Хостикоев. Також високий рівень професіоналізму демонстрували актори Київського Національного академічного молодого театру, зокрема, І. Вітовська, В. Лінецький; Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка; Київського академічного театру драми та комедії на лівому березі Дніпра, м. Київ. Окрім того, мистецький процес був представлений Одеським академічним українським музично-драматичним театром ім. В. Василька, Чернігівським обласним академічним українським музично-драматичним театром ім. Т. Шевченка; Львівським академічним театром ім. Л. Курбаса; Національним драматичним театром ім. М. Заньковецької та іншими.

Найбільша кількість українських фільмів була створена протягом 1990-х рр., що, на думку В. Зубавіної, зумовлене «відчуттям ейфорії від нечуваної свободи: митці більше не залежали від чиновницького та бюрократичного свавілля, проте ще не потрапили у залежність від ринкових стосунків» [83, с.18]. Як зауважив Ю. Андрухович, Помаранчева Революція та Революція Гідності, зумовили собою не тільки позитивні зміни в мистецькому процесі, але й розширили аудиторію реципієнтів, у тому числі в Європі. Хвиля інтересу швидко вгасає, проте залишаються точкові поціновувачі окремих письменників в різних країнах, і з часом тих точок уваги стає більше [219]. Варто додати, що аналогічне підвищення уваги до

українського культурного продукту зумовлене і агресією Росії від 24 лютого 2024 р.

Однак, як зазначила дослідниця формування національної ідентичності за допомогою кіно О. Кузьменко, протягом 2000-2010-х рр. український кінематограф демонстрував радянську настанову ідеологічної інтерпретації подій історії України або ж замовчування «періодів Княжої доби, Козацької держави та Національного відродження як невігідних для Росії [236]. Тоді як Є. Стасіневич не розділяв ідеологічний тиск Російської імперії, СРСР та Росії від моменту здобуття Україною незалежності, узагальнено характеризував його як імперський та колоніальний [219]. Проте хоч і мінімальній кількості, проте український театр і кінематограф 1990-х здійснили ревізію історії та за допомогою української сценічної мови створювали художні світи, де російський вплив був відсутній. Тож, коректніше говорити не про продовження радянської традиції, а про формування нової російської ідеології, втручання котрої наявне в українському мистецькому процесі. Відтак, втручання впливало і на механіку національної ідентичності.

Для більш повного розуміння механіки національної ідентичності років Незалежності варто виокремити дві знакові для розуміння процесу деталі. Держава підтримувала український театр і кінематограф, які спиралися на класичну літературу, мали переважно сільську тематику та стереотипні образи персонажів-українців. Тоді як актуалізація архетипіки національної культури уможлиблювалася через звернення до сучасності (некласичні режисерські рішення, форми або сюжети, прив'язані до сьогодення) у творах театру та кіно.

За підтримки Міністерства культури знімалися ігрові фільми історичної тематики, котрі відтворювали ідеологічний канон радянського кінематографу, в рамках якого відбулася консервація образу України як етнографічного регіону, історично віддаленого в часі. На думку Дж. Фьорста, саме така тематика та образність «поетичного кіно» зумовила гальмування національної ідентичності українців, адже показувала Україну через Карпати

як регіон зі специфічною культурою та діалектом, ототожнюватися з яким у масового глядача не виникало бажання [231].

Прикладом класичного театрального твору є «Кайдашева сім'я» (2007) режисера П. Ільченка за твором І. Нечуя-Левицького, в межах котрого актори-франківці демонструють зразки сценічної мови та аутентики, уважне ставлення до сценарного матеріалу, використання аутентичних предметів побуту, відтворення одягу відповідно до статусу та віку чоловіків і жінок. Як зазначила Н. Сумська, котра грає Кайдашиху протягом 15 років, про долучення акторів молодших поколінь до вистави: «Це промовляє в мені моє село улюблене... Не вчіть молодих – дайте їм пожити. Хай вони самі відчують, але головне щоб вони відчули село. Справжність, неповторність, ментальність пластики, вимови, рухів, відчуття у просторі – сільського, того правдивого, первинного. Чого ж глядач і ходить на виставу – він бачить, він відчуває те, що ми туди заклали» [140]. Також варто навести слова завідувачки літературним відділом театру Н. Пономаренко про підготовку Н. Сумської до прем'єри: «Я пам'ятаю як Наталка їздила, збирала горщики, все те приладдя, яке зараз існує на сцені. Пам'ятаю, кільки вона привозила з дому, від своїх родичів і так далі, – шукалась аутентика, бо ми, все ж таки, національний театр, тому мусять бути костюми, зроблені нашими чудовими художниками. Якщо ми йдемо до національного театру, то ми хочемо відчути ту природу правдиву, яка існує» [90]. Тобто з позицій представників ключового українського театру, національна ідентичність формується шляхом долучення до сільської тематики сценарного матеріалу та аутентичних предметів на сцені.

Також протягом 1990-х рр. держава виступила замовником кінострічок про козаків, Запорізьку Січ, Богдана Хмельницького. Зокрема, козаччини присвячені фільми «Чорна долина» (1990), «Гетьманські клейноди» (1993), «Дорога на Січ» (1994), які візуально відповідають сформованому радянським кінематографом образу козацтва (шаровари, оселедець на голові, зухвалість пластичного малюнку ролі). Проте змістовно стосуються тем української державності, спротиву панській владі не як класовій ворожнечі, а

як обстоюванню власної гідності та свободи, а також розкривають образ Богдана Хмельницького безвідносно до союзу з Московією. Більш того, спільним місцем фільмів є відсутність або епізодичність персонажів із Московії. Козацтво збирально постає сміливим, патріотичним і таким, котре захищає слабких і бореться із несправедливістю. Інтенаційно персонажі-козаки розмовляють на середньому реєстрі, розмірено, що демонструє силу та досвід. Героїзація, тим не менш, не супроводжується однотипністю – простежується варіативність образів за віком, біографією персонажа та обставинами розкриття образу.

Тоді як жіночі персонажі у виставах і фільмах вписані в парадигму патріархального суспільства: активні в просторі хати і господарських обов'язків, опікуються дітьми та літніми родичами. Головна героїня струнка, юна, сором'язлива, мріє про справжнє кохання та заміжжя, з мелодійною розмовою на верхньому реєстрі та чіткою артикуляцією. Жінки-персонажі літнього віку переважно пишної комплекції, з наближеною до народної манерою розмови, дружини або вдовиці козаків.

Натомість прикладами зламу канону в театральному просторі варто навести вистави «І сказав Б...» (1991, реж. В. Більченко), «Сто тисяч» (1992, реж. В. Опанасенко), «Маклена Граса» (1993, реж. С. Пасічник), «Чарівниця» (1993, реж. Д. Богомазов), «Едіп» (2003, реж. Д. Богомазов), «Щастя поруч» (2003, реж. Д. Богомазов), «Тев'є Тевель» (2005, реж. С. Данченко), «Назар Стодоля» (2009, реж. Ю. Кочевенко) (Див. іл.6), «Коріолан» (2018, реж. Д. Богомазов).

Наприклад, «Чарівниця», «Маклена Граса», «Тев'є Тевель», «Закон», були поставлені в естетиці «бідного театру», з умовними декораціями, темним задником сцени, проте з виваженим акторським ансамблем, сумлінно продуманими пластичними і мовними малюнками ролей, в історичних костюмах без зайвого декору. Головні герої вистави «Маклена Граса» обмінюються одягом і ролями прямо на сцені. Сценографія, костюми та реквізит «Щастя поруч» за п'єсою І. Франка «Украдене щастя» відповідають естетиці міста середини ХХ ст., субкультури «стиляги», а не сільській

місцевості. Натомість «Едіп» при мінімальних декораціях, з активною роботою світла, де візуально домінують костюми акторів в естетиці саду античних скульптур. У свою чергу вистава «Що їм Гекуба?» є синтезом шекспірівського «Гамлета» з п'єсою П. Саксаганського «Шантрапа», сценографічно винесена в нейтральний простір, актори одягнені в піджаки та плащі. Так само в піджаках, майках, сорочках, комбінезонах, фуфайках актори та еkleктична сценографія заводського приміщення з римською скульптурою вистави «Коріолан».

Вистава Київського Національного академічного молодого театру «І сказав Б...» (1991, реж. В. Більченко), є ревізією самої форми сценічного мистецтва радянського періоду. Кульмінаційним моментом мистецької сміливості та провокативності є, як це описала Н. Єрмакова, «знаменитий епізод «урядового концерту», створений у гротесково-пародійній манері з використанням усіх пластичних, інтонаційних, пафосних прийомів, із вживанням усіх штампів, укорінених в жанрі «урядового концерту», був «озвучений» текстами, сказати б, загострено інтимними, еротично агресивними, прямо протилежними тим, які годилося вживати у спародійованому «різновиді» «великого» стилю» [71, с. 794]. Попитом серед глядачів вистава не користувалася, проте викликала ажіотаж серед професійних театрознавців [40].

У свою чергу вистава «Тев'є Тевель» (Див. іл.4) є візуально більш поміркованою, порушує питання віри, ідентичності й антисемітизму. Іронічна атмосфера, болісні питання, постійні звернення головного героя Тев'є (Б. Ступка) до Бога, колорит культури єврейської спільноти подають нестандартний для української сцени попередніх періодів погляд на українське суспільство як поліетнічне і таке, де вороже ставлення до представників інших культур політично зумовлене імперським урядом. Персонаж Б. Ступки говорить на середньому регістрі, використовує скоромовку для побутових та іронічних сцен, уповільнює темп і переходить на нижній регістр, коли говорить з дружиною про молодість і коли звертається до Бога. Але такі розмови з Богом, що додають глибини образу

легко перемикаються на іронічний тон, іноді інтенсивність голосу збільшується до вигукування окремих слів. Так, слова про Месію промовляються стиха, щиро та з відчаєм: «Прийшли нам Месію, щоб він повів нас, нарешті, в Царство Світу». Тоді як поява іншого персонажа, який вийшов на авансцену з глядацької зали, зумовила зміну тону на іронічний, голос стає гучним, фрази промовляються різко: «Менахем? А я дивлюся, хто це там йде? Чи не новий, бува, Месія? А якщо Месія, то чому без пальта?».

Яскравим і неоднозначним прикладом некласичних режисерських рішень і форми в кінематографі є фантазмагоричний ігровий фільм Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу. Нова версія» (2010). Карнавальна гротескна форма балагану, що зумовила скандал навколо стрічки, візуалізувала події програшу гетьмана України Івана Мазепи та подальшу помсту Петра I, війська котрого вирізали мирне населення м. Батурин і спричинили 300-річну окупацію України. Сюрреалістичний фільм є алюзією до історичних подій, які, за умов відсутності власної історії на початках існування незалежної держави (сценарій написано в 1997 р., роботу над фільмом завершено у 2001 р.), є спробою промальовування контурів ідентичності українців. Кінострічка висвітлює болісні теми викривлення історії на прикладі постаті Мазепи, окупації України, відсутності «братського» ставлення з боку росіян, армія котрих показана як армія мародерів. Відповідно оптика історії у виконанні Ю. Ілленка зумовлює ідентичність українця як того, котрий відмежований від росіянина як «чужого» в радикальному спектрі неприйняття. Тож, риторика фільму не припускає «братерства» з росіянами, а вказує на їх первинну ворожість. Відповідно, в структурі художнього образу української ідентичності росіяни та їх мова (тільки представники імперського двору у фільмі говорять російською) чітко протиставляються українцям, що долає трансльовану радянським кінематографом ідею «двомовності» й тотожності між росіянами та українцями.

Та ж сама позиція в українській літературі була властива, за словами В. Агеєвої, творчості Т. Шевченка: «Після Шевченкового одчайдушного

безбоязного розрахунку з минулим... готовність будувати свої державу разом з переможцями і у згоді з їхніми проектами безповоротно відійшла у минуле. Романтизм зосередився на пошуках нових моделей культурної пам'яті та національної тожсамости» [3, с. 54].

Тоді як прикладом залучення нової жанрової форми та актуального сучасного сюжету в кіно є історичний детектив «Золота лихоманка» (2003). Фільм є історією про пошуку вбивці підприємця, в результаті чого з'ясовується, що той був сином коменданта концтабору, де почали видобуток золота для сталінського режиму. Грашова винагорода, яку мали отримати герої, була з особистих накопичень коменданта. Герої відмовилися від грошей, що трансформувало детективний сюжет на ревізію історії. Фільм поєднав два світи: концтабір, де людське життя знецінене, на відміну від золота, і Україну початку 2000-х рр., де пересічні громадяни зберігають людську гідність та відмовляються від збагачення, бо воно родом із періоду поневолення їх країни та є результатом насильства та знецінення людського життя. Інтонаційно мова персонажів максимально наближена до природньої та містить ознаки кожної з епох. Однак, відмова від грошей, а не від минулого, показує, що радянська доба постає травматичним, але невід'ємним елементом у структурі художнього образу національної ідентичності українця.

Варто зазначити, що невідповідність героїв і героїнь у фільмах «Молитва за гетьмана Мазепу. Нова версія» та «Золота лихоманка» образам чоловіків і жінок із фільмів козацької тематики зумовлюють собою розширення архетипики шляхом залучення сучасного українського матеріалу та демонстрації доречності й розмаїття української мови в хронологічно розрізнених сюжетах і різних культурних практиках персонажів.

3.2. Вербальний малюнок архетипу чоловіка в українських спектаклях та ігрових фільмах 1991 – 2020-х рр.

Традиційній художній образності чоловічих персонажів як носіїв архетипики національної культури властива візуальна прив'язка до попередніх періодів із розширенням семантики в середині спектру.

Поступове вивільнення від стереотипів сільського, етнографічного, провінційного, вторинного регіону в театральних і кінематографічних практиках незалежної України супроводжувалося не шляхом руйнації, а шляхом наповнення новими культурними сенсами усталених художніх образів.

Вивчення аудіовізуальних джерел 1991 – 2020-х рр., які містять репрезентацію архетипу чоловіка в українській національній культурі, показало збереження образів селянина, козака, гетьмана та міщанина. Проте відхід від естетики соцреалізму, плакатності, гротескності й радянської ідеології забезпечили собою введення цих образів у нову ціннісну площину шляхом розширення голосових виражальних можливостей актора, опори на новий або не підлеглий ідеологічному цензуруванню сценічний матеріал і свободу режисерських рішень.

Як було показано у другому розділі дисертації, цензурована імперським і радянським контролем українська театральна культура спиралася на обмежене коло текстів і персонажів, зведене переважно до сільської місцевості. Окрім того, як зауважила В. Агеєва щодо специфіки української літератури середини ХІХ ст., «усе, що ми часом дещо зверхньо називаємо етнографічною манерою письма й не без підстав пояснюємо труднощами самоідентифікації зрадженої елітою «плебейської» нації, мало для Котляревського, Квітки, Нечуя, Мирного такі ж програмові ідеологічні конотації... Село тоді бачилося джерелом і скарбницею всіх національних вартостей, а зречення рустикальності прирікало, як здавалося, на цілковиту втрату своєї культурної ідентичності» [3, с.91-92]. Тобто письменники, тексти і персонажі, які стали ядром репертуарної політики театру корифеїв,

через творчість березільців і франківців перейшли зі сцени на екран, є лише одним із етапів історії української літератури, специфіка якого зумовлена увагою до села як джерела аутентичної культури.

Поява кінематографу ущільнила художньо-мистецькі практики стереотипізації українців ідеологією зради радянській владі або ототожнення з нею. Відповідно, образ селянина вмонтовувався в ідеологічний контекст: селянин із міцним господарством ставав «куркулем»; селянин, що не підтримував радянську владу, ставав зрадником; селянин, який підтримував ставав партизаном, червоноармійцем, колгоспником або їхав на будівництво. Візуально радянський кінематограф показував здатність до зради або лояльність до радянської влади через наявність або відсутність вишиванки відповідно. Інтенаційно мова була обмежена декларативною манерою та підкресленою гармотністю, або ж тяжінням до народної манери розмови – у антигероя.

Тоді як митці театральної та кіноіндустрії років Незалежності продовжили звертатися до української літератури з сільською тематикою, але виводячи образи з-під стереотипного упередження.

Зокрема, постановки «Сто тисяч», «Кайдашева сім'я», «Конотопська відьма», «Земля», «Лимерівна», «Мартина Боруля», «Наталка Полтавка», «Украдене щастя» (Див. іл.2), «Безталанна» є в репертуарі театру ім. І. Франка як головного українського театру України. Харківський театр ім. Т. Шевченка має в репертуарі, зокрема, такі вистави: «Лісова пісня», «Украдене щастя», «Мені однаково, чи буду...» (за творами Т. Шевченка), «Дуже проста історія». Тож, образи селян і селянок є невід'ємним компонентом репертуарної політики і основою архетипіки національної ідентичності.

Відмінність між радянським стереотипним селянином і образністю років Незалежності полягала у вивільненні від стереотипного ставлення до персонажа, а саме: зникає упередженість в намірі первинної «зіпсованості» селянина як власника землі, хати і худоби, якого треба перевиховати і надати нові можливості для праці. Натомість український селянин часів

Незалежності демонструє роботу на власній землі як нед'ємну властивість його образу.

Докорінна відмінність в образах селянина наявна, зокрема, у виставі «Сто тисяч» у постановках франківців із різницею в 34 роки: постановка 1958 р., режисер Г. Юра та постановка 1992 р., режисер В. Опанасенко.

У виставі 1958 р. Калитка (Д. Мілютенко) говорить розмірено та гучно, на середньому реєстрі. Інтонційно вимова пом'якшується та прискорюється у монологі про те, що придбав нову землю, додає гучності та агресії, коли говорить, що для нової землі потрібно більше грошей. Різка манера розмови, разом із похмурою мімікою та також є різкою пластичністю створюють образ грубої людини, яка шукає збагачення та не викликає співчуття у фіналі, коли його ошукав фальшивомонетник.

У виставі 1992 р. Калитка (Б. Бенюк) активно використовує середній і нижній реєстр, застосовує всі голосові атаки: як легатову (плавну), стокатову (різку), так а подекуди і переддихову атаку (на видиху) та на посмішці, що робить звук світлішим, а також і шепіт. Актор майстерно оперує гучністю голосу за різного емоційного наповнення сцен. Іноді змінює темп мови, іноді доводячи до скоромовки. В монологі про купівлю землі є слова про те, що персонаж любить землю, тому хоче, аби її було багато, що в інтонаційному малюнку ролі виконується з посмішкою, м'якістю, тихим голосом. Разом із жвавистію персонажа, розмаїттям його інтонаційного малюнку, створює образ селянина, який бажає не збагачення, а мати можливість працювати на землі.

Відтак, Калитка 1958 р. формує образ селянина, одержимого приватною власністю та збагаченням, тоді як персонаж 1992 р. є селянином, який хоче зміцнити своє господарство. Тож, радянський селянин створений в настанові первинного засудження його намірів, тоді як селянин років Незалежності має надмірну увагу до землі, але не як джерела збагачення, а як можливості чесної праці як форми існування. Тобто в межах радянської ідеології була відсутня пропозиція позбавити селянина землі, але ідеологічні наголоси вистави показували, що бути власником – це бути поза межами спільноти, обманювати, хотіти особистого збагачення, тобто демонструвати

негативні особисті якості. Натомість Калитка, зіграний Б. Бенюком – це персонаж, який має певні нотки комізму, викликає симпатію та демонструє не жагу до збагачення, а любов до землі. Відтак, образ селянина позбавлений радянського ідеологічного моралізаторства, а недоліком є надмірна жага до праці, яка сюжетно зумовила низку подій із негативними наслідками. Але в цілому образ селянина є культурно прийнятним.

Такий висновок перегукується з аналізом Ю. Шевчука про образ куркуля в радянському «німому кіно», де його зображення поза комічних складових вказує на те, що селянина-власника не можливо інтегрувати до колгоспної діяльності, перевиховати, «врятувати», тож, кіно підводить глядача до думки, що верства куркулів підлягає винищенню [121].

Також варто наголосити на тому, що в структурі образу селянина простежується здатність інституту сім'ї до трансформації, хоча поки що сім'я залишається основою ведення господарства.

За визначенням В. Землюка, батько-годувальник в українській традиційній культурі наділений функціями покарання та контролю [80, с.106]. Так само В. Храмова вказала на відсутність любові та довіри у взаєминах батька-селянина з дітьми, що зумовлювало зовнішній контроль та внутрішній бунт і бажання звільнитися з-під влади батька [200, с. 28]. Однак, у виставах і фільмах «Кайдашева сім'я», «Наталка Полтавка», «Сто тисяч», «Хазяїн», «Мартин Боруля», «Сватання на Гончарівці», а також фільмах «Тіні забутих предків», «Чорний птах з білою ознакою», «Кам'яна душа» порушено питання добровільного шлюбу як конфлікт доньки або сина з батьком-селянином, який є втіленням влади, авторитету й сили.

Сюжетно шлюб батька-селянина був за згодою батьків, а не добровільним вибором, тоді як нове покоління обстоює своє право на самовизначення в шлюбі та йде на відкритий конфлікт. В результаті, якщо з кимось із молодят нічого не трапляється («Тіні забутих предків», «Чорний птах з білою ознакою», «Кам'яна душа»), батько в результаті дає згоду на шлюб.

Показово, що син або донька (переважно донька) так само відповідають сільській парадигмі цінностей в усьому, окрім своїх прав, які обстоюють, що відбувається в фіналі, де молодята отримують благословення на шлюб. Інтонаційно це опрацьовано в стереотипній манері розмови головної героїні як мелодійній. Окрім ситуації відкритого конфлікту, коли персонаж аргументує свою позицію, що відтворено через впевнену інтонацію та збільшення інтенсивності голосу.

Виключення складають сюжети, де батько постає як персонаж, котрий помирає, його поведінка демонструє людяність і піклування відносно доньки або сина (фільми «Той, хто пройшов крізь вогонь», «Іван Сила»).

Окрем варто звернути увагу на образ селянина у фільмі «Поводир, або квіті мають очі», сюжет якого присвячено легендарній історії розстрілу козаків, бандуристів і лірників у м. Харків у 1930-і рр. Герой фільму Іван (С. Боклан) розмовляє на нижньому регістрі, переважно тихо, спокійно, тон рівний, на видиху (з великою кількістю повітря у голосі), що підкреслює його довгий життєвий шлях і набуту мудрість, манера мови трохи лінива, тому не завжди добре чутно закінчення, що показує втому персонажа. Лише в одній з останніх сцен, коли персонаж дізнається про вбивство коханої, він болісно, з хрипом викрикує її ім'я, витрачаючи всі свої сили для цього моменту. Візуально, це людина в маргіналізованім виглядом, на межі злиднів, тоді як інтонаційно персонаж має силу, впевненість і багатий життєвий досвід, який вказує на ширшу, аніж селянський контекст, культурну приналежність. Прихована сила, відображена в мовному малюнку ролі активує історичний наратив про бандуристів як колишніх козаків, які втратили боєздатність, але залишилися носіями козацької культури, героїзму та патріотизму. Глибина та індивідуальність такого образу виходить за межі будь-яких стереотипних уявень і показує специфіку образності сучасного театру та кіно.

Тож, відмінність між стереотипними образами селянина та їх сучасним наповненням полягає в тому, що вони сформовані баченням українським режисерів із позицій власного розуміння ідеї сценічного матеріалу та не

мають наміру викривити персонажа як представника соціально-демографічної верстви населення в колонізованій країні.

Тоді як спільним місцем образів селян українському театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. є відображення мотивації їх вчинків засобами голосової та пластичної виразності як психологічного розмаїття з індивідуальними рисами та різними життєвими обставинами. Також чинником узагальнення образів є спільна настанова прив'язки до землі як способу життя, а не засобу збагачення, та працьовитість.

Разом із культом землі селянин постає транслятором цінностей патріархальної культури. Однак, персонажу селянина протистоїть син або донька як носій оновлених цінностей волевиявлення, добровільного шлюбу за коханням, самореалізації. Оскільки вирішення конфлікту завершується згодою батька на шлюб, патріархальна картина світу в його особі не руйнується, а отримує оновлення. Відтак, персонаж еволюціонує, а простір культури демонструє здатність до трансформації, адаптивність, тобто постає як відкрита структура.

Козак також є усталеним у радянському театрі та кінематографі персонажем. Але припустиме залучення цього образу – історичні драми на теми соціальної несправедливості в оптиці класової боротьби і в намірах об'єднатися з «братським народом», а також комедійне спотворення.

В українському театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. образ козака характеризується героїкою та наповненням індивідуальними рисами. Козацтво показано якомога розмаїтою верствою, спільним місцем котрої є сміливість, рішучість, вірність слову, фізична сила та ідеологічна настанова захисту слабких, «люду православного» (українців), шанобливе ставлення до Запорізької Січі та віри. Свобода, котру обстоюють козаки, стає вища за владу. Шанобливе ставлення до гетьмана зумовлене або повагою до особистості (постать Богдана Хмельницького), або під час перебування за межами Січі.

Однак, простежується повага до отаманів як бойових керівників, взаємодія з котрими відбувається безпосередньо, тоді як гетьманська влада –

категорія абстрактна та віддалена. Виключення складають кінострічки «Гетьманські клейноди» (1993), «Богдан-Зіновій Хмельницький» (2006) та «Молитва за гетьмана Мазепу. Нова версія» (2010), де обстоюється актуальна для новітньої доби ідея державності як соборної України, яка потребує атрибутів (клейнодів), персоналізації влади (гетьмана) та дотримання закону (обраний загалом, а не самопризначений).

Мова козаків часто прикрашена колоритною лайкою без ненормативної лексики («Нехай мені ваш Шайтан в узвар плюне!», «Та щоб мені між очі Сатана дав!»). Елемент комічності стає не загальною характеристикою козацтва, а ситуативними епізодами та підтримується окремими персонажами.

Тож, з образом козака в українському театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. відбувається процес, суголосний образу селянина: позбавлення негативного значення. Козак реалізується в парадигмі серйозності, постає захисником, носієм позитивних якостей в очах селян. Тобто героїзація образу уможлиблюється шляхом протиставлення козаків іншим соціально-демографічним верствам населення. Водночас, сюжетно козацтво корелюється з іншими соціально-демографічними верствами населення як потенційним джерелом поповнення бойових загонів. Зокрема, стрічка «Дорога на Січ» ілюструє можливі шляхи долучення чоловіків до козацтва.

Проте коли середовище козаків змальовано окремо (Запорізька Січ, бойове віче, нарада, шинок, бойовий похід), тоді козацтво має відмінні риси: різну комплекцію тіла, тембр голосів, одяг, зачіски. Типізовано старшина говорить більш розмірено, уповільнено, ніж молодші за віком персонажі, проте в цілому у інтонаційно відображається сила та впевненість козацтва в порівнянні з іншими персонажами.

У більш ширшому контексті через козацьку тему постає тема соборності та незалежності України як ідеї, яка має надособистий і надстановий характер.

Наділення цієї ідеї цінністю зображується в модерновій варіації козацтва – чоловіках-українцях, образ котрих сконструйованих за логікою вимушеного героїзму, коли персонаж змушений залишити звичне життя та долучитися до народних борців проти несправедливості, зокрема, у фільмі «Олекса Довбуш» (2023) або фізичного спротиву радянській владі, як це показано у фільмах «Крути. 1918» (2019), «Чорний ворон» (2019), «Червоний» (2017). Або ж спротив російським військам під час АТО та ООС: «Позивний Бандерас» (2018), «Мирний 21» (2023).

Окремо варто звернути увагу на інтонаційній малюнок ролі та візуальну складову образу головного героя в «Крути. 1918», синтез яких показує якісно нового для українського мистецтва персонажа, у котрого відсутня динаміка. Андрій (Є. Ламах) вважає себе простою людиною, пацифістом, тому тон його голосу рівний, без різких перепадів гучності, без виражених «низів», що підкреслює його молодий вік, тембр не виражений, що дає змогу поставити на його місце будь-яку людину його віку зі схожим світоглядом. Навіть в найемоційніших сценах він менше за інших підвищує тон. Від початку до кінця фільму персонаж є незмінно стриманим, не пояснює свого внутрішнього світу через діалогами з друзями, сім'єю або дівчиною. Відтак, залишається не зрозумілим, чому молода людина бере зброю до рук і йде захищати Україну. Тож, відсутність деталізації та психологізму головного героя робить його слабким елементом стрічки (Див. іл.12) Головний герой не завдає емоційно-ціннісного вектору для сприйняття фільму. Тоді як героїзація та міфологізація сюжету загибелі курсантів-українців під час боїв із червоноармійцями завдає емоційний тон трагізму та урочистості.

Відповідно, фільм є показовим у плані вирішення проблеми зниження рівня акторської майстерності та залучення до акторського складу аматорів із шоу-бізнесу для привертання уваги аудиторії (музикант О. Скрипка брав участь та робив музичне аранжування мюзиклу «Наталка Полтавка», Джамала зіграла роль у фільмі «Поводир, або квіти мають очі»)

Архетип влади в українській національній культурі зумовлений образом гетьмана та має конверсійну природу. Інститут найвищої влади як такий в українському театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. не є самоцінністю. Реалізація влади на більш низьких щаблях або викликає заздрість і жагу долучитися до станових привілеїв (вистави «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Конотопська відьма») або зумовлює її неприйняття та спротив (вистава «Маклена Граса»; фільми «Дорога на Січ», «Червоний», «Чорний ворон», «Поводир, Або квіти мають очі»).

Натомість художньо-мистецька рецепція феномену влади в українській національній культурі доби Незалежності здійснена в фільмах, «Богдан-Зіновій Хмельницький», «Молитва за гетьмана Мазепу. Нова версія» та «Гетьманські клейноди». Перші два фільми містять діаметрально протилежні відносно радянського образи влади.

У фільмі «Богдан-Зіновій Хмельницький» візуально відбувається максимальне наближення до стереотипного гетьмана: суворий чоловік, з похмурим поглядом і розміреною мовою, що, разом із плавними рухами формує враження непохитної влади, легальної та визнаної спільнотою. В окремих епізодах відтворює пластичний малюнок ролі Богдана Хмельницького з однойменного фільму режисера І. Савченка (1941).

Проте образ розкривається через особисте життя, здатність кохати, ніжні почуття до доньки, піклування про позашлюбних дітей та їх матір. Водночас, Хмельницький дорікає дружині та потенційну зраду, тоді як наявність у нього позашлюбних дітей в контексті патріархального суспільства є унормованою практикою, через що показаний у фільмі без засудження. Особистий компонент у структурі образу гетьмана надає його постаті наближеності до людей та об'ємності. Тож, влада набуває позитивної конотації, коли персоналізується в особі з соціально прийнятними якостями.

Для виведення ідентичності на рівень її формування мовними засобами варто вказати, що у фільмі це показано надмірною експресивністю головного героя Мазепи та його антагоніста Петра І. Епатажність загального малюнку ролі Мазепи (Б. Ступка) та Петра І (О. Джигурда) співпадають.

Тоді як особливість образу Мазепи, забороненого радянською ідеологією, полягає у виконанні його ролі декількома акторами, де ключовим є Б. Ступка, голосом котрого озвучені й інші актори. Мозаїчність, хаотичність, багатолікість персонажа втілена різними акторами з різним пластичним малюнком ролі, набуває цілісності саме у голосі, мовна експресія котрого завершує розкриття образу художніми засобами. У багатьох сценах Б. Ступка використовує пришвидшений темп мови, розмовляє переважно на середньому регістрі, зрідка спускаючись на нижній регістр. Подекуди голос злітає вгору на фальцет, хоча перепади гучності під час мови незначні. Манера мови актора гіперемоційна, іноді гротескна. Протягом фільму наявне використання різних відтінків сміху, що підкреслює неординарність персонажа, режисерське бачення котрого довело до рівня трікстера. Але як би експресивно не говорив персонаж Ступки, його мові властива проникливість і щирість, коли той демонструє почуття до жінок, особливо у сцені вінчання із вбитою Мотрею. Тоді як манера персонажа Петра І характеризується криком на нижньому регістрі, що вже перетинає межу епатажу й впадає в екзальтованість.

Тож, із здобуттям Незалежності українському театральному та кінематографічному мистецтву властива ревізія історії та формулювання проблем національної ідентичності.

Специфіка художньо-мистецьких пошуків української національної ідентичності мистецького процесу було апелювання до радянського досвіду як такого, який все ж невід'ємно властивий простору культури, проте так само вимагає переформатування ціннісних векторів.

Так, «Гетьманські клейноди» (1993) є детективною історією про те, як донька Богдана Хмельницького після його смерті намагається захвати гетьманські клейноди аби ті не отримав негідний гематнства син, в чому їй допомагає козак Валько. Персонаж козака Валько (С. Романюк) розмовляє переважно на середньому регістрі, часто на видиху, широка інтонаційна палітра, голос впевнений, достатньо швидкий ритм мови, що показує його як

сміливого, спритного і проворного. Тобто інтонування посилює собою візуальний образ, який відповідає стереотипним уявленням про козацтво.

Однак, особливістю персонажа є те, що він має титул польського шляхтича, освіти й гарні манери. Протягом фільму персонаж ставить питання персонажам-українцям про те, чому на їх землі розбрат і персональне збагачення замість консолідації та розбудови держави.

В останній промові персонаж С. Романюка переходить на грудний регістр, щоб голос звучав переконливо, коли вбиває головного антагоніста та звертається до козаків із докором про те, що для того, аби отримати клейноди, персонажі інтригували, вбивали, тримали в заручниках жінку з малими дітьми (Див. іл.10): «Невже ви цього не розумієте? Ви ж люди, ви – українці!». Відтак, головний герой постає тим, хто, по-перше, демонструє, що інтегруватися в козацьку верству здатен чоловік будь-якого етнічного та соціального походження, по-друге, здатен побачити особливості менталітету українців, який на етапі Великої Руїни проявляється в розбраті й боротьбі за ознаки влади.

Відповідно, гетьманські клейноди, які головні герої закопують в землю, постають символами влади, боротьба за яку невиправдана, якщо ведеться нечесним шляхом обману. Тож, найбільшою цінністю є людське життя, самовизначення та свобода.

Поруч із алегоричністю феномену влади у фільмі «Гетьманській клейноди» варто поставити продукти театральної індустрії, які присвячені владі як універсальній категорії та розкривають її екзистенційні виміри. Зокрема, це «Король Лір» (1991), «Адвокат Мартіан» (2002), «Едіп» (2003), «Коріолан» (2018), «Калігула» (2020), «Кар'єра Артура Уї, яку можна було спинити» (2022) «Калігула» (2023), «Конотопська відьма» (2023) (Див. іл.7). Також вистави на європейському сценічному матеріалі допомагають виокремити українську владу як самобутню та зумовлену контекстом української культури.

У цілому культурна практика зображення гетьманства постає не просто як персоніфікована влада, а як візуалізація ідеї соборної України. Відповідно,

артикуляція інституту гетьманства в його повноті й суперечливості засобами художньо-мистецької виразності є відтворенням ідеї незалежності без ідеалізації, тобто не як кінцеву мету, а як початок державотворення та націєтворення.

Наведений раніше фільм «Гетьманські клейноди», а разом із ним вистави та фільми про феномен влади, при проекції на контекст національної культури демонструють, що вороже ставлення до влади знімається шляхом усвідомлення, що влада є не особистою властивістю гетьмана, а результативністю спільноти, тобто колективної відповідальності. Вистави з проблемою деспотичної влади («Калігула», «Кар'єра Артура Уї, яку можна було спинити») є вказівкою на те, що тоталітарний володар є продуктом колективної бездіяльності, відповідно його жорстокість – це колективна відповідальність. Тож, влада є продуктом спільноти, а не одноосібним проектом, саме тоді влада трансформується з негативної властивості складової культури на позитивну здатність її носіїв до взаємодії на найвищому щаблі.

Після 2014 р., подій Революції Гідності, АТО й ООС питання візуалізації носія влади не постає як проблема, яка потребує пошуків адекватної художньої виразності. Ідея влади поступається ідеї країни, відбувається їх зрощення та жіноча персоналізація. Наголос перемістився на принципи структурування суб'єктності персонажів, котрі боронять Україну. Відтак, незалежність, соборність і політична суб'єктність України є вихідною тезою, яка не потребує доказів.

Образ міщанина в українському театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. позбавився імперських і радянських ідеологічних контекстів і набув своєї повноти.

Надмірне залучення сільської тематики, зумовлене періодом уваги українських інтелектуалів до історично-етнографічної тематики, що відобразилося на змісті літературних творів, посилюється імперською та радянською цензурою, яка намагалася звести весь корпус текстів української літератури до літератури про життя селян. В результаті образ мешканця

міста, а разом із ним урбаністична культура, були небажаними елементами літературного, театрального та кінематографічного продукту до процесу «перебудови» та набуття Україною Незалежності. Руйнація штучно створеного образу української культури як сільської відбулася шляхом розширення сценарного матеріалу за рахунок заборонених радянською ідеологією авторів, текстів, естетики та художніх принципів.

Образ міщанина радянських часів або носив комедійний відбиток, як, зокрема, в комедії «За двома зайцями», або був джерелом загрози для мешканців сільської місцевості.

Так, головний герой вистави «Мартин Боруля», селянин, був одержимий наміром отримати дворянський титул, влаштував сина до судової канцелярії в місті, хотів силоміць видати доньку заміж, аби всіма способами позбавитися статусу мешканця сільської місцевості. Тоді як у виставі «Сто тисяч» фальшивомонетник приїздить до головного героя з міста в село. Якщо в постановці 1958 р., реж. Г. Юра, фальшивомонетник у виконанні самого Г. Юри говорить з німецьким акцентом і переходить на російську, тоді в постановці 1992 р., реж. В. Опанасенко, Невідомий (О.Задніпровський) розмовляє загалом на нижньому регістрі, впевненим спокійним тоном, з плавною легативою манерою (у монологічних шматках сцен) що передає його впевненість у кожному своєму слові. Часто застосовує суржик, а іноді повністю промовляє фрази російською. Причому темп його мови пришвидшується, коли він говорить російською.

Тож, стереотипно місто мало негативне забарвлення, характеристика чого узагальнено переносилася на всіх містян.

Проте, задіяні з 1991 р. сюжети уможливили розмаїття персонажів-містян, а також інтегрували урбаністичну культуру в структуру національної ідентичності. Зокрема, це вистави «Кирпатий Мефістофель» (2003), «Закон, 2006), Фільми: «Для домашнього огнища» (1992), «Записки кирпатого Мефістофеля» (1994). «Іван Сила» (2013), «Поводир, Або квіти мають очі» (2014).

Роман В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» (1917) став сценарним матеріалом для вистави режисера С. Пасічника «Кирпатий Мефістофель» Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка, та ігрового фільму режисер Ю. Ляшенка «Записки кирпатого Мефістофеля». Особливість персонажа полягає в тому, що він не є позитивним героєм, хоча за формою зберігає відповідність: грамотна мова, чітка артикуляція, інтелігентність.

Однак, персонаж Яків Михайлюк, на прізвисько «Кирпатий Мефістофель» (С. Романюк) використовує зазвичай спокійний рівний тон голосу, м'який, на середньому регістрі, зрідка переходить на верхній, або нижній регістр, не використовує всю палітру мовних засобів, що підкреслює, на думку інших персонажів, його «моральну порожність», безхарактерність і байдужість. Актор використовує м'який тон із видихом в епізодах для привабливості героя для жінок. Тож, структурування образу Якова Михайлюка відбувається на невідповідності зовнішнього вигляду та внутрішнього світу, де вказівкою на справжнє єство персонажа постає його інтонація, вказує на негативно оцінювану модель поведінки.

Однак, у контексті визначення особливостей вербальної репрезентації архетипіки української національної культури в театрі та ігровому кіно 1991–2020-х рр. значущість постаті Кирпатого Мефістофеля зумовлена тим, що головний герой не є позитивним героєм, що розширює семантичний діапазон чоловічих образів та демонструє неодномірність простору культури. Система цінностей героя демонструє змінюваність від відстороненості та зверхнього ставлення до життя і людей в бік зацікавленості та піклування. Простір культури за такою схемою є персоналізованим і центрується навколо головного героя, де інші персонажі виконують функціональне призначення. Рубіжною подією стала невдала спроба вбити власне немовля. Тож, дитина постає чинником відходу персонажа від замкненого світу до взаємодії з іншими людьми. Відтак, персонаж, котрий демонструє динаміку, в контексті формування національної ідентичності є прикладом трансформації, пластичності, зміни поглядів в результаті накопиченого особистого досвіду.

Окрім світоглядної моделі персонажа екранізація візуалізує матеріально-побутовий вимір культури, який демонструє простір українського міста початку ХХ ст., його повсякденного життя, одяг представників різних верств населення, котрі зображені не в класовому протистоянні, а в міжособистісній взаємодії.

Окрем варто вказати на фільм, який є знаковими у контексті досліджуваної тематики, а також має значення при дослідженні еволюції виражальних можливостей сценічного слова «Іван Сила» (2013), який розповідає про чемпіона Європи з важкої атлетики та боротьби Івана Фірцака, який був родом з України. Мовний малюнок ролі головного героя не підлагає аналізу, бо Д. Халаджі, котрий зіграв головного героя, є спортсменом без будь-якої професійної акторської підготовки, промовляє кілька односкладних реплік і доне демонструє еволюції персонажу. Структурно він вже має усталену мораль про перемогу правди, а не сили, хоча є найсильнішою людиною Європи. Тоді як акторський склад другого плану В. Андрієнко, В. Гіндін, О. Сумська, І. Письменний використовують всі голосові та пластичні можливості, чим забезпечують емоційно-ціннісний супровід присутності в кадрі спортсмена. Окрім того, фільм розширює географічні межі образу України, залучаючи українські землі у складі Чехословаччини. Тоді як герой, що не має відношення по політичного та героїчного життя України демонструє розмаїття персонажів і показує культурне надбання та можливості людського ресурсу України. Тому навіть за такої специфічної ситуації зі спортсменом у головній ролі вистави та фільми з аналогічними сюжетами мають безпосереднє відношення до формування національної ідентичності, адже демонструють різні сторони та персоналії історико-культурного процесу.

Тож, загальною тенденцією зображення чоловічої архетипіки засобами голосової виразності в українському театрі та кіно 1991–2023 рр. є демонстрація розмаїття шляхом індивідуалізації як відображення багаторівневості простору культури. Відхід від стереотипності радянського кінематографу є, водночас, унаочненням зламу традиційної патріархальної

культури та обернення її на модернову, що показано інтонаційно-ціннісними наголосами мовних малюнків ролей.

3.3. Сценічна мова у створенні архетипу жінки в українському театрі та ігровому кіно років Незалежності

Жіночі образи в театральних і кінематографічних практиках унаочнюють стратегію модифікації традиційної культури, мають варіативність і функціонально висвітлюють недосконалість ціннісної шкали традиційної культури. Модифікації жіночих образів зумовлені емоційно-ціннісною зв'язкою з історико-культурним контекстом трансформаційних процесів незалежної України.

Жіноча образність в традиційні художньо-мистецькій парадигмі унаочнює глибинну прив'язку до патріархальної культури та намір її оновити шляхом структурування простору культури через категорію самовизначення. Жіночі персонажі, котрі викривають спотворення ціннісної шкали патріархальної культури, набувають негативної семантики через використання чоловічої моделі поведінки, а не емансипації. Розширення спектру жіночих персонажів як носіїв архетипики української національної культури уможлиблюється так само через новий сценарний матеріал, акторські можливості мовної експресії голосу та режисерські рішення.

Перш ніж вводити чинники диференціації образу жінки в українському театрі та ігровому кіно, варто вказати на властивість, яка масштабується відносно всіх модифікацій жіноцтва класичних і некласичних варіантів. Збирально жінка в українських художньо-мистецьких практиках є алегорією України. Відтак, можливості жіночого персонажа корелюються з суспільно унормованими культурними практиками жінки. Тож, первинно, оцінювання поведінкових характеристик жінки через аксіологічну лінзу національної культури обертається на апробацію цієї культури як простору для самореалізації жіноцтва, його емансипованості та суб'єктності.

Відповідно, друга властивість, яка узагальнено розповсюджується на жіночі образи з їх варіативністю, це насильство як метафора колонізації України. На цю властивість вказала В. Агеєва при аналіз творів «Сердешна Оксана» та «Щира любов» Г. Квітки-Основ'яненка: «Метафорою колонізації, чужеземного загарбання та насильства часто стає звалтування, поганьблене жіноче тіло, збезчещене материнство. Причому національна й гендерна упослідженість виявляються нерозривно пов'язаними» [3, с.36-37]. Аналогічна модель інтерпретації жіноцтва простежується і в новітній історії. Під час Другої світової війни та від початку повномасштабного вторгнення Росії та територію України звалтування залишається одним з елементів встановлення контролю на окупованих територіях, тобто інструментом війни.

Тож, образ жінки, котра не мала чоловіка та самотійно виховує дитину (вистави «Лімерівна», «Кирпатий Мефістофель», фільми «Записки кирпатого Мефістофеля») наділяється суперечливою оцінкою: з одного боку традиційна культура негативно сприймає покриток, з іншого, вони постають втіленням скаліченої реальності, де жінка не має на кого спертися та бере на себе традиційно закріплені за чоловіком обов'язки. Однак, вдова має вищий статус, аніж покритка («За двома зайцями», «Кирпатий Мефістофель», фільми «Записки кирпатого Мефістофеля»). Також негативна характеристика закріплюється за жінкою, котра перебуває в офіційному шлюбі, проте не має дитини (вистави «Украдене щастя», вистави і фільм «Закон»).

Аналогічну інтерпретацію мотиву безпліддя в «поетичному кіно» дала В. Зубавіна, ототожнивши його з процесами демократизації і волевиявленням жінок, що згодом змінилося на «застій» і розчарування, метафорою чого стала неспроможність жінки народити [84, с.54].

Отже, узагальнено образ жінки з її репродуктивною функцією в відповідає архаїчним моделям культури з ототожненням жіноцтва з плодючістю як запорукою суспільного добробуту.

Аналіз аудіовізуальних джерел 1991 – 2020-х рр., які відображають залучення сценічної мови до створення архетипу жінки в українському театрі

та ігровому кіно, показав відповідність образів універсальній матриці Т. Вольф: матір, гетера, медіум та амазонка [82, с.19]. Тоді як інші персонажі-жінки є модифікаціями цієї схеми.

Образ матері в архетипіці української національної культури такий само фундуєчий, як образ селянина. Адже первинно матір простежується в сільській сюжетності й так само транслює цінності патріархальної культури, любить землю та багато працює. Тобто сільська жінка, прив'язана до натурального господарства.

Важливою ознакою образу матері є шлюб і материнство. Тож, всі інші жіночі образи або є майбутньою матір'ю або відносяться до інших типів матриці Т. Вольф. Зокрема, образ жінки, котра ніколи не мала чоловіка та самостійно виховує дитину (вистави «Лімерівна», «За двома зайцями», «Кирпатий Мефістофель», «Закон», фільми «Записки кирпатого Мефістофеля», «Закон») наділяється суперечливою оцінкою: з одного боку традиційна культура негативно сприймає покриток, з іншого, вони постають втіленням скаліченої реальності, де жінка не має на кого спертися і бере на себе традиційно закріплені за чоловіком обов'язки. Однак, вдова має вищий статус, аніж покритка («За двома зайцями», «Кирпатий Мефістофель», фільми «Записки кирпатого Мефістофеля»).

Також негативна характеристика закріплюється за жінкою, котра перебуває в офіційному шлюбі, проте не має дитини. Концептуально такі твори висвітлюють трансформацію інституту шлюбу від оптимальної форми ведення господарства до добровільного союзу двох рівних за світоглядом людей. Проте співставлення цих модернових властивостей з ціннісним виміром традиційної культури показує їх збитковість. Так, вистави «Кирпатий Мефістофель», «Закон» та фільми «Записки кирпатого Мефістофеля» і «Закон» висвітлюють проблеми відсутності дитини в шлюбі та виховування дитини одним із батьків. Сюжет не втрачає актуальності й нині, проте фінали синхронні у ціннісних векторах: ідея шлюбу зі спільною дитиною перекреслює всі інтелектуальні налаштування культури.

Вистава «Украдене щастя» сюжетно порушує питання відсутності дітей в шлюбі, але відсутня внутрішня рефлексія героїні Анни або її горомови з чоловіком на цю тему. Є тільки репліка куми про те, що «Нічого, будуть ще діточки», яка промовляється тихим, улесливим тоном. Тож, сільський контекст проблеми позбавлений рефлексії з цього приводу. Тоді як залученість персонажок із міської культури демонструє трагічність, а відтак негативну оцінку відсутності дітей.

Зокрема, у виставі «Закон» (2006) персонаж Люда, що під час вагітності згодна була віддати дитину на виховання, після пологів змінила свою думку та в діалозі з батьком дитини з пристрасстю кричить: «Та хіба ж я знала, що таке мати?... Мільйони мені давайте, на шматки мене ріжте – не віддам! Яке? Яке виховання? Та хто ж краще може виховати, аніж мати? Та в курки, в собаки відберіть її дитину – ж вам очі видряпає, а я що? Я що? Гірша за собаку?». Тоді як всі попередні сцени Люда демонструє відкритість і щирість, через емоційну манеру мови. Інтонаційно показує дитячу наївність та молодість через переважання середнього та верхнього регістру над верхнім. Чемна, сором'язлива дівчина, тобто поведінка її соціально прийнятна та позитивно сприймається у просторі культури, після народження дитини редукує поведінку на вітальний щабель існування, що виявляється більш соціально придатним, аніж її інтелігентність. Адже батько її у фіналі п'єси полишає свою безплідну дружину, бо в ньому прокидаються ті ж самі природні інстинкти батьківства. Відповідно, репродуктивна здатність в парадигмі національної культури має статус біологічної даності, а не усвідомленого рішення.

Первинно матір можна охарактеризувати як проактивну, працьовиту, енергійну, цілеспрямовану. Вона самодостатня, але в просторі хати і господарських питань, що вказує на її приналежність до патріархальної культури.

Класичним прикладом матері є Кайдашиха з твору І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», яка стала сценічним матеріалом для вистав, фільмів і серіалів. Зокрема, у виставі режисера П. Ільченка «Кайдашева сім'я» (2007)

Національного Академічного драматичного театру ім. І. Франка, Кайдашиху незмінно грає Н. Сумська (Див. іл.5). Акторка використовує весь голосовий діапазон і різноманітні мовні засоби, щоб підкреслити лідерські якості та безкомпромісність своєї героїні, демонструючи характер бойової жінки. Протягом вистави Кайдашиха розмовляє переважно на грудному регістрі, але з крикливою манерою, подача звуку зазвичай пряма, але плавна на голосовій атаці легато, проте іноді, коли героїня в грайливому настрої, або ж під час істерики, звук злітає до фальцету. Щоб підкреслити свій вік, героїні багато «кряхтять», натякаючи на своє поважне положення і прагнучи поваги. У фразях робить багато наголошених слів, щоб всіх повчати.

Героїня сюжетно конфліктує з невістками Мотрею та Малашкою. Іронічно виглядає репліка «Господи, доведеться сваритися на свята», котру акторка промовляє пошепки, очі підняті вгору, тобто вона звертається з молитвою до Бога, коли назріває новий скандал. Мотря (Н. Ярошенко/Х. Федорак) майже нічим не поступається не лише у внутрішніх, а й у мовних характеристиках персонажа, використовуючи ті ж самі мовні засоби, хіба що вже не використовуючи фальцет, тим самим демонструючи «молоду» версію сильної і незалежної Кайдашихи.

Підтвердженням такого висновку є слова самої Н. Сумської про акторське розуміння образу Кайдашихи: «Вважається, якщо Кайдашиха, то це погана має бути обов'язково. Вона має бути брутальною, грубою А вона нещасна жінка, вона горбатиться зранку до ночі так само, як і Мотря, і вони на рівних існують. І вся комедія побудована на тому, що ніхто не винен, це життя так складається» [90].

Натомість режисер вистави П. Ільченко наділив персонажа Кайдашиху здатністю впорядковувати внутрисімейний простір, із чим вона не впоралася, тому сім'я розвалилася: «Він будував сім'ю, і він її зруйнував. Каже: «Був я колись Кайдаш, а тепер маленький Кайдашик». І далі він нищить себе сам. Але почала це нищення Марія фразами «Ти напився» тощо. Замість того, щоб зрозуміти, чому п'є Кайдаш. А Кайдаш просто як батько не зміг пережити,

що діти стали самостійними. А замість того щоб зрозуміти і допомогти як більш тонка і мудра жінка, Марія, навпаки, його виставила» [57].

Однак, властивість матері – підтримувати та захищати дітей, навіть якщо це відбуватиметься за рахунок конфлікту з чоловіком. Так, Кайдашиха розпалює конфлікт між синами і навіть між онуками. Тож, структурування образу матері відбувається із синтезу традиційних і нових елементів культури. Тоді як «Хазяїн», «За двома зайцями», «Сто тисяч», «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці» містять приклади того, як матір або підтримує доньку в її намірі вийти заміж за коханого, а не за того, з ким домовився батько, або перша погоджується скасувати заручини з нелюбов і вмовляє чоловіка.

Невідповідність матері ролі підтримки та захисту зумовлює руйнацію простору культури, демонстрація чого міститься в образі Лімерівни з вистави режисера І. Уривського «Лімерівна» (2019), Національного Академічного драматичного театру ім. І. Франка. Інтонційно персонаж демонструє силу та впертість, що приписується чоловічим якостям.

В основі образу лежить легенда про матір, котра змусила доньку вийти заміж на нелюба, через що та вчинила самогубство. Відповідно функціонально матір відповідала образу батька, через що перервала свій рід і втратила доньку. Контрастом цієї руйнівної поведінки та її невідповідності системі цінностей національної культури є взаємини доньки з коханим, засновані на тотожності світоглядів і взаємній повазі.

Звернімо увагу, що образ Березині, трансльований масовою культурою від початку 1990-х рр. має суперечливу природу. Первинно образ відсилав до архаїчної культури та матріархальної форми суспільного устрою, проте, на що, зокрема, вказували О. Кісь та І. Ігнатенко [101; 86] версія про матріархат досі не набула цілісної аргументації. Тоді як в новітній час образ Березині був артикульований в публічному просторі як супровідний елемент конструювання національної ідентичності з активною участю сільської патріархальної культури. Негативний наслідок цього культурного анахронізму, на думку О. Кісь, полягає в тому, що «Подвійна шкода, що її

завдають жіночій свідомості подібні тексти, полягає в тому, що вони, з одного боку, репродукують консервативні гендерні стереотипи з характерним прикріпленням жінки виключно до приватної сфери (сім'ї, дому), з іншого ж – під гаслом «відродження традиції» насаджують штучну модель жіночої ідентифікації, що насправді має небагато спільного з українською минувиною» [101].

Тож, образ Березини носить маніпулятивну природу та спрямований на штучне консервування «справжніх» сімейних цінностей та зведення жіноцтва до репродуктивної функції та забезпечення побутового комфорту. Тоді як образ матері в архетипі національної культури відповідає її ціннісним орієнтирам і володіє варіативністю.

Образ гетери простежується в сюжетах вистав і фільмів «Украдене щастя», «Закон», «Для домашнього огнища», а також в «поетичному кіно» – фільми «Вавилон ХХ» та «Тіні забутих предків».

Звернімо увагу на протиріччя між художнім образом та його історико-культурним контекстом, на що вказувала, зокрема І. Ігнатенко. В традиційній культурі українців простежуються ознаки ведення статевого життя до шлюбу, перевірка цнотливості нареченої контролювалася батьками, тоді як з боку нареченого засудження не було [86].

Вірогідно, з цієї причини гетери, вписані в контекст сільської культури, набувають різко негативних ознак.

Фільми «Вавилон ХХ» та «Тіні забутих предків» показали жінку-гетеру як таку, що транслює чуттєве задоволення, все ще вписана в контекст традиційної патріархальної культури, але негативно оцінюється з боку інших її представників. Так, героїні Л. Поліщук з фільму «Вавилон ХХ» на хвiртці сусіди залишають напис «хвойда». З аналогічною героїнею в «Тіні забутих предків» жінки вчиняють жорстоко: зав'язують сорочку над головою та залишають саму.

Тоді як глибина образу розкривається в героїні Анни з вистави «Украдене щастя» (1992), у постановці І. Бориса, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка. Героїня Анна

(С.Февральова) розмовляє переважно на нижньому (грудному) регістрі (в емоційні моменти на середньому), подача м'яка, звук достатньо глухий і невпевнений, що показує її слабку позицію у суспільстві, як жінки, чия доля залежить від волі чоловіків (у I та II діях). Далі, коли вона віддається своєму коханню до Михайла, вона починає ігнорувати думки односельчан, у неї прокидається внутрішня свобода, що одразу чутно за зміною її мовної «поведінки». Її мова починає перериватись співом, голос звучить гучніше, впевненіше, подача звуку більш пряма. Відтсуність дітей і шлюб із нелюбом постають як особиста драма жінки, що позбавлена щастя. Для підкреслення цього драматизму в постановці 1950 р. режисера Г. Юри (театр ім. І. Франка), окремі фрази, що містять особистий біль персонажа, супроводжуються луною, яка імітує журавлиний крик. Тож, образ Анни демонструє не засудження кохання в очах односельчан, а його надмірність, відхід від поміркованості.

У парадигмі особистої драми зображена головна героїня твору В. Винниченка «Закон» (вистава та фільм «Закон») Інна, котра після операції втрачає репродуктивну функцію, але має намір мати дитину бо «Родина там, де є дитина». Інна (М. Струннікова) виступає достатнього різкою та безкомпромісною, її звук часто прямий, без зайвої ніжності і повітря у голосі. Проте, як сильна жінка, Інна вміє ховати свою печаль за удаваним сміхом і жартами на верхньому регістрі. Але коли проривається назовні її реальний розпач, голос іноді переходить на крик, темп мови прискорюється і висота голосу то знижується, то в найемоційніших моментах звук злітає до фальцету. Лише в монологі про дитину, яка і є її головним бажанням, голос ніжнішає, через розмову на видиху і посмішці. Тобто внутрішній конфлікт героїні з самою собою зумовлений розламом між її ідентичністю та даністю: вона готувалася до ролі матері, тоді як вимушена стати гетерою.

Хоча героїня наділена позитивними особистими якостями, вистава транслює ідею усвідомленого ставлення до сім'ї, фінальна частина презентує нуклеарну сім'ю зі спільною дитиною як ціннісну доміную культури. При тому, що чоловік, який залишає Інну заради дитини, народженої від некоханої жінки, продовжує кохати свою дружину.

В такій саме логіці вибудована сюжетна лінія роману В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля», фільм і вистава показують жіночий персонаж Білу Шапочку, котру кохає головний герой, але гіпнотично прив'язується до жінки, з якою мав тимчасовий зв'язок, після якого народилася дитина. Так само почуття до Білої Шапочки не вгаслі та її образ стоїть весь час перед очима, але герой робить вибір не між жінками, а між коханою жінкою та рідною дитиною. Біла Шапочка, тим саме, вимушено відповідає образу гетери.

Окремо варто вказати на виставу та фільм «Для домашнього огнища», головна героїня якого не є гетерою, проте довга відсутність чоловіка-військового змусила її долучитися до організації роботи публічного будинку, що викликало осуд з боку чоловіка та суїцид. Анеля (Дуновська) і Юлія (Н.Сумська) мають також теплий тон голосу, у Юлії він більш високий і дзвінкий, але глухий, повітряний. Більш низький у Анелі, але вона також розмовляє на видиху (з повітрям у голосі) Проте у другій половині фільму голос набирає сили, гучності та грудних нот, а інтонація стає більш впевненою, що вказує на розвиток персонажа з невпевненої у своєму майбутньому молодої жінки, яка звикла коритись чоловічій волі у мотивовану, впевнену у своїх діях жінку, яка прагне вижити у чоловічому світі. Однак, загроза арешту та суїцид вказують на те, що жінка, яка підлаштувалася під вимоги чоловічого світу аби вижити, виявилася не життєздатною.

Кульмінаційна розмова, де голос героїні набув сили, тобто максимально наблизився до чоловічого, втратив лагідність, змістовно полягав у тому, що існування борделів є провиною чоловіків, які мають потребу відвідувати такі заклади, а не її як жінка, котра намагалася піклуватися про дітей за умов безгрошів'я. Смерть героїні не є позитивним фіналом, проте вона вказує на слабкість світу, де жінка недієздатна, не має освіти, роботи, власних коштів і здатна годувати дітей або тяжкою фізичною працею, або незаконними засобами збагачення.

На контрасті з образом Анелії персонаж Антіна (А. Хостикоєв) первинно зображений як виключно позитивний: сильний грудний голос,

інтонація впевнена, вольова, іноді командна, що властиво позитивним персонажам з воєнним минулим, але тон м'який, що надає теплоти голосу. Проте сенс кульмінаційного діалогу обертає його на того, хто користувався привілеями патріархального суспільства, де є місце експлуатації жінок, але публічне обговорення проституції або дотичне відношення до неї засуджувалося та не визнавалося як складова повсяденного життя.

Тож, закладання образу гетери в архетипіці української національної культури супроводжується маркуванням її поведінки як соціально не прийнятної.

Медіум є маргіналізованою постаттю, яка має суперечливий статус: контакт із потойбічним світом практикується, але не вважається соціально унормованою дією. Відповідно, відносно жінки-медіума можливі будь-які дії з боку громади.

Прикладом медіума є стара та молода знахарки з ігрового фільму «Голос трави». Жабуниха (Недашківська) має грудний, але мелодійний голос, інтонація впевнена, іноді власна, але періодично монотонна, спокійна, що свідчить про характер сильної жінки. Коли вона відчуває, що помирає, говорить на нижньому регістрі, але з видихом, додаючи повітря, глухо, щоб надати голосу «змученості».

Дівчина (Сумська), розмовляє переважно на верхньому та середньому регістрі, дзвінко, особливо на верхньому регістрі, у голосі завжди багато видиху, мелодійності, щоб надати додаткової «легкості» і поетичності характеру героїні, різкі перепади гучності. Живо, захоплено, емоційно, подитячому реагує на все нове, що надає експресивності інтонації. Образ молоді допитливої, щирої, наївної дівчини, яка лише пізнає життя, тому голосу бракує впевненості, а інтонації твердості.

Зважаючи те, що фільм знято у жанрі «поетичного кіно», інтонація персонажів доволі наспівна, надто експресивна, що підкреслює фантастичність сюжету.

Революційним, на перший погляд, є образ амазонка, тобто жінка-воїн. Як зазначила В. Зубавіна, «визначення функціоналу «героїчного» через

автентику чоловічого начала надають, зокрема, Карл Густав Юнг, Микола Бердяєв, Отто Вейнінгер. Натомість жіноче начало у того ж О. Вейнінгера обмежується тріадою архетипів Мати, Повія, Незайманка, базовими характеристиками яких є чуттєве, несвідоме, інтуїтивне, нерациональне, пасивне, внутрішнє. На протиположності такій детермінації мізогінічного штибу швейцарська психоаналітикиня Тоні Вольф, близька колега й однодумниця К. Г. Юнга, повернула історично виплекану «войовничу» складову жіночому началу, запропонувавши модель чотирьох основних жіночих архетипів: Матір, Гетера, Медіум й Амазонка» [82, с.19]. Тобто завдяки типології жіночих образів Т. Вольф уможливилось застосування поняття героїзму відносно жінки.

Образ амазонки перебуває на протилежному краю семантичного спектру жіноцтва в українському театрі та ігровому кіно 1991 – 2020-х рр. Функціонально амазонку можна ототожнити з образом ділової жінки, про який, зокрема, писала О. Кісь: «внаслідок стереотипного сприймання гендерних ролей жінку-підприємця розглядають радше як годувальницю і заробітчанку, що силою економічних обставин тимчасово змушена займатись бізнесом, а за сприятливих умов могла б повернутись до традиційного розподілу гендерних ролей. Крім того, передбачається, що така Ділова Жінка не присвячує себе цілковито кар'єрі, а завжди зберігає рівновагу між своїми професійними функціями і материнськими обов'язками» [101].

Амазонка постає жінкою, котра з певних сюжетних обставин змушена не просто виконувати чоловічі обов'язки у господарстві, як матір у статусі вдовиці, а за функціями бути тотожною козаку, тобто бути жінкою-воїном.

Дослідниця образу жінки-воїна в українському кіно В. Зубавіна вказала на образ Люби Кочубей з фільму режисера Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу»: «Попри свідчення історичних джерел, одним з головних персонажів цієї фантазмагорії постає жінка – Люба Кочубей. Вона стає наочним втіленням образу «оргіазмічної матері», «матері насолоди» (так визначає відомий теоретик постмодернізму Юлія Кристева жіночий тип, що поєднує ознаки матері й самиці з традиційної типології жіночого начала).

Жінка, яка не тільки стверджує власну сексуальність та вирізняється розкутістю бажань та поведінки, а й являє найрадикальнішу версію міфу войовничої «жіночності» в українському кіно всупереч історичним, релігійним традиціям та соціальним, психоаналітичним, іншим упередженням» [82, с.21]. Тобто амазонка є поєднання глибинно архаїчних універсальних структур жіночності в культурі з новітньою суб'єктністю жінки як такої, котра спроможна артикулювати власні бажання, отримувати чуттєву насолоду та бути рівною чоловікові в публічному просторі.

Проте звернімо увагу на той факт, що Люба Кочубей візуально уподібнилася козаку, коли вирішила помститися Мазепі за вбивство чоловіка, вона навіть поголила голову. Але інтонаційно вона залишилася мелодійною, що зумовило негармонійність образу та стало свідченням його «штучності», вимушеності. Також ситуація вписування в чоловічий образ є вказівкою не на емансипованість персонажа, волевиявлення та обстоювання своїх прав, тобто є способом відповідати патріархальній культурі, відтворювати її, ущільнювати її простір і ціннісну шкалу. Тож, образ амазонки має таке ж функціональне наповнення, як і образ ділової жінки, охарактеризований О. Кісь [101].

Однак, В. Зубавіна вказала на тяглість традиції образу жінки-воїна в українській культурі: «коли козаки-запорожці відправлялись «парубкувати» на Січ, незалежні й сильні жінки несли на собі подвійну відповідальність за дім та його безпеку, майстерно вправляючись із рушницею. У Новітній історії, у роки Другої світової війни, жінки брали активну участь у бойових діях: варто згадати про жінок-зв'язкових, доброволиць УПА, збереглися документальні екранні свідчення про партизанок, льотчиць, снайперок, воєнних фотокореспонденток тощо. Слід визнати, що кінематограф періодично засвідчує актуалізацію архетипного ядра «войовничої діви». Насамперед таке звернення до образу жінки-воїтельки є маркером непростих часів» [82, с.21]. Тож, амазонка кристалізує мотиви здатності жінки транслювати суб'єктність за умов відсутності чоловіків, що й зумовлює крихкість її образності, фіксованої інтонаційно.

Не менш значним є впорядкування взаємин між образом чоловіка та жінки в їх варіативності. Вивчення аудіовізуальних джерел 1991 – 2020-х рр., які містять репрезентацію архетипу чоловіка показало впорядкування взаємин за допомогою категорії свободи.

Свобода артикульована засобами художньої виразності на рівнях особистої взаємодії, спільноти і держави.

Злам патріархальної культури через обстоювання права на шлюб за взаємною згодою молодих, а не їх батьків є проявом свободи на побутовому рівні. У виставах і фільмах «Кайдашева сім'я», «Наталка Полтавка», «Сто тисяч», «Хазяїн», «Мартин Боруля», «Сватання на Гончарівці», а також фільмах «Тіні забутих предків», «Чорний птах з білою ознакою», «Кам'яна душа» ідея шлюбу за коханням супроводжується словами про свободу жінки обирати собі чоловіка.

За визначенням дослідників українського менталітету свобода постає як базова цінність в культурі. Так, дослідниця українського менталітету В. Храмова зазначила, що деспотичний контроль батька в традиційній матриці культури супроводжується жагою до позбавлення такого контролю та вагомість ідеї [200, с. 28]. Тоді як Т. Воропаєва вказала на те, що базові цінності (доброзичливість, самовияв, універсалізм, традиційність, автономію, гармонію, безпеку, рівноправ'я, конформізм, майстерність) мають не ієрархізовані взаємини, а взаємопов'язані одна з одною, зокрема поєднання універсалізму з самовиявом вказує на тяжіння до справедливості й толерантності; доброзливість і універсалізм – про альтруїзм, конформність і традиційність свідчать про бажання стабільності шляхом добровільного підпорядкування й самообмеження [20, с. 97-102]. Відповідно, здатність молодшого покоління персонажів на спротив і обстоювання права на добровільний шлюб є спробою відходу від традиційних цінностей, властивих патріархальній культурі.

Свобода особистої взаємодії розкривається через обстоювання шлюбу за згодою молодих, а не волею батьків. Свобода на рівні спільноти є свідченням внутрішньої рефлексії в традиційній культурі та відображення її як

пошуку балансу між колективними очікуваннями та власним волевиявленням.

Свобода є однією з найважливіших цінностей для українців, як у фізичному, так і в моральному аспекті. Українцю властивий індивідуалістичний культурний цикл з бажанням самовияву назовні. Він заглиблений у собі, має відчуття гідності і не терпить зазіхань на особисту свободу, прагне подолати соціальні перепони, схильність підпорядковуватись в українця від природи слаборозвинена. І хоча радянська влада намагалась контролювати всі творчі процеси, але менталітет українців нагадував про себе через сценічні образи вітчизняних акторів театру та кіно, зокрема через їх мовну, а точніше, інтонаційну складову.

Проблемі свободи присвячено багато творів художньої літератури, створено велику кількість сценічних образів у театральних виставах та кінофільмах. Тема свободи розкривається як у окремих монологів героїв у п'єсах та романах, так і у шматках діалогів, чи репліках.

Якщо взяти театр та кіно радянського періоду, то зазвичай такі монологи, чи окремі репліки промовлялись на підвищеному тоні з романтичною піднесеністю, іноді з зайвою наспівною інтонацією та зазвичай на нижньому, інколи на середньому регістрі. Жести в цей час мали бути широкими, але влучними, доречними.

Вистави та кінострічки з настанням незалежності України, в яких приділяється увага темі свободи у будь-яких її проявах через діалоги і монологи персонажів, характеризуються стриманими, більш м'якими інтонаціями, відсутністю мелодекламації, простотою та щирістю мови.

Наведені приклади розкриття образів чоловіка та жінки засобами мовної виразності супровідним елементом мали засудження непоміркваності, що периферійно вказувало на поміркованість, гармонійність та ідею балансу як ціннісно прийнятних. Одержимість землею, пристрась у коханні, жага до дітонародження, деспотизм відносно власних дітей набувають негативного контексту, чим вказують на збалансованість як врегулювання простору культури. Збалансованість між власними запитамі і

думкою односельчан, особистою позицією та громадським запитом, індивідуальними інтересами і державною метою, є, відтак, культурно прийнятними практиками, активація яких у структурах поведінкових моделей персонажів зумовлює їх свободу. Від непомірного кохання сільської жінки до владних амбіцій гетьмана свобода та її відтворення в усіх модифікаціях є найвищою цінністю. Відтак, свобода постає категорією, яка корелює взаємини у просторі культури.

Підтвердженням актуальності питання свободи є слова дослідниці концепту волі (свободи) Ю. Письменна, «Криза, зумовлена військовими діями в Україні, торкнулася всіх аспектів життя української держави та всіх її громадян. Порушення основоположних прав і свобод людини, економічні, соціальні та гуманітарні виклики в умовах військової агресії, загроза життю мирних мешканців, вимушена еміграція й ін. неминуче призводять до перегляду та переосмислення базових ціннісних категорій, до яких, зокрема, належить концепт СВОБОДИ / ВОЛІ. За результатами опитування, проведеного Соціологічною групою «Рейтинг» у травні 2022 року на замовлення громадської ініціативи «Український арсенал свободи», понад 90% опитаних згодні з тезою, що свобода є однією з головних цінностей для українців» [151].

Варто наголосити на тому, що в даній роботі досліджувався не сам механізм націєтворення та формування національної ідентичності, а його репрезентація засобами мовної виразності в театральному та кінематографічному процесах України.

Відповідно, виведена схема формування національної ідентичності й її зв'язок з архетипами національної свідомості через інтонування як емоційно-ціннісну зв'язку між мистецькими практиками та національною культурою є спробою дослідження сценічної мови в театральних і кінематографічних індустріях як взаємозумовлених із культурою.

Повномасштабне збройне вторгнення Росії на території України 24 лютого 2022 р. висвітлило значущість української мови, її залучення до театральних вистав та ігрових фільмів, а також вказало на вагомість сенсів,

закладених у театральну та кінематографічну діяльність. Потреба формування національного театру та національного кінематографу вже підкріплена законодавчою базою з використання української мови та визначення національної ідентичності української нації як поліетнічної. Однак, впровадження цих законодавчих здобутків в театральні та кінематографічні практики потребує не тільки системності з боку держави, алей й проактивної позиції суспільства. Також у взаємодії із суспільством, згідно зі задумом Л. Курбаса, можлива розбудова національного мистецтва як глобальної відповіді мистецьких практик на запит спільноти, яка одним з елементів самовизначення вбачає національну ідентичність. Опікування національною ідентичністю з боку театру та кінематографу здатне впорядковувати простір культури за допомогою образів як носіїв ознак національної архетипіки. Така система навігації зумовлюватиме собою формування кодів культури, спільних для носіїв української національної ідентичності.

Висновки до розділу 3

1. Виокремлено як засадничі положення конструювання української національної ідентичності в театрі та ігровому кіно років Незалежності наслідування літературно-театральної традиції протиставлення власної мовно-культурної самобутності та спільного мовно-культурного простору за відсутності власної державності й часткової інтегрованості в уніфікований та русифікований контекст, з поступовим розширенням можливостей української мови в театральному на кінематографічному процесах як трансляторів національної ідентичності, разом із обмеженням російсько-української «двомовності» й демонстрацією поліетнічності і полікультурності української нації, але з наголосом на українській національній культурі.

2. Архетипи української національної культури в художній образності театрального та кінематографічного мистецтва показані як такі, візуальна специфіка яких закладена іще до появи театру корифеїв та основ

сценічної мови як інструменту виразності актора при розкритті образу в театрі, а також за часів «німого кіно» – в кінематографі.

3. Виокремлено та досліджено вербальну презентацію художніх образів чоловіків як архетипіки національної культури новітнього часу, яка вміщує в собі ознаки патріархального суспільства та модерного. Через вербальний малюнок ролі показано сутнісні ознаки персонажів «селянин», «козак», «гетьман» і «міщанин» та встановлено зв'язок між ними як перетин аутентичної сільської культури і урбаністичної. Спільними рисами інтонаційного малюнку ролі наділено козацьких і гетьманських персонажів, котрі говорять на середньому регістрі, розмірено, з демонстрацією сили та впевненості. Комічний або демонічний елемент, властиві чоловічим образам радянського періоду, є ситуативними, а не загальною характеристикою. Тоді як інтонаційний малюнок (і сценічна мова загалом) у модифікаціях образів козака та гетьмана, а також чоловічих образах селянина та міщанина, демонструють не узагальнено-типологічні ознаки, а індивідуалізовані риси персонажа, зумовлені сценарним матеріалом, режисерськими та акторськими рішеннями.

4. Досліджено вербальний вимір жіночої образності як такий, що зумовлений матрицею Т. Вольф (матір, гетера, медіум та амазонка). Наголошено на культурній унормованості жіночих образів через репродуктивну функцію. Показано, що інтонаційний малюнок ролі жіночих образів унаочнює розширення спектру виражальних можливостей голосу для відтворення індивідуальних рис персонажок, проте демонструє ознаки ідеалізації (грамотність, верхній та середній регістр, мелодійність) та вимушеної тимчасової емансипованості через уподібнення матері та амазонки до чоловічих образів селянина та козака відповідно – шляхом відтворення елементів костюму та пластичного малюнку ролі, що вказує на прив'язку спектру жіночих образів до цінностей традиційної патріархальної культури.

5. Показано, що сценічна мова чоловічих і жіночих образів у театральних і кінематографічних практиках років Незалежності наслідує

співочу манеру та канони орфоепії театру корифеїв, чим вписує сучасних персонажів у ціннісну систему координат традиційної культури. Інтонаційний малюнок ролі спрямовується на розкриття індивідуальних рис, але демонструє однотипність та ідеалізацію головних героїв відповідно до канонів радянської сценічної мови. Виключення складають персонажі у виконанні акторів-аматорів, реалістична мова котрих зумовлюється інтонаційним контекстом акторів другого плану.

6. Виявлено, що інтонаційний малюнок ролі в жіночих і чоловічих образах демонструє, за допомогою мовної експресії, вагомість особистої свободи як баланс між індивідуальними інтересами, очікуваннями громади та загальним культурним контекстом. Засоби мовної виразності негативно висвітлюють пристрасть та ігнорування суспільної думки, натомість позитивно відображують шлюб за взаємною згодою як культурно регламентовані взаємини, що лежать в суспільного добробуту.

7. Встановлено, що інтонування постає як емоційно-ціннісний зв'язок між образністю в художньо-мистецьких практиках та архетипами національної ідентичності. Залучення образів до структури національної ідентичності зумовлює їх культуротворчий потенціал.

ВИСНОВКИ

Дослідження механізмів культуротворення за допомогою сценічного слова в українських театральних і кінематографічних практиках ХХ – першої чверті ХХІ ст. дозволило сформулювати висновки.

1. Вивчення історіографії роботи виявило академічну традицію з дослідження сценічної мови в українському театрі та кінематографі. З числа розвідок, що сприяли написанню дисертації, можна виокремити три напрями: історико-культурний, теоретико-виконавський та культурологічний. Змістом історико-культурного напрямку є культурний ландшафт України ХХ – першої чверті ХХІ ст. як передумова формування традицій сценічної мови в театрі та кінематографі. В межах напрямку вивчаються соціальні, політичні та мистецькі передумови формування українського професійного театру та звукового кінематографу, а також закладання основ сценічної мови, її подальша динаміка в театрі та ігровому кіно. Теоретико-виконавський напрям представлений теоретичними роботами режисерів-практиків, акторів, театрознавців і кінознавців і висвітлює особливості підготовки актора з оволодіння сценічною мовою, роботу режисера з підготовки актора, їх сумісну роботу з пошуку рішень у створенні сценічного образу, а також значення сценічного слова у творах театральної та кіноіндустрії. Зміст культурологічного напрямку полягає в комплексному вивченні театральних і кінематографічних практик України як таких, що мають власні виражальні засоби, є носіями авторського стилю та жанрових особливостей, однак відображають і формують національну ідентичність за допомогою вербального малюнку ролі.

Також вивчена історіографія роботи показала необхідність комплексного дослідження сценічного слова в українському театру та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. в історико-культурному контексті як спроможне транслювати сенси національної ідентичності через вербальну експресію акторської гри. Розгляд змісту й уточнення зв'язку між поняттями «сценічне слово», «інтонування», «національний театр», «національний кінематограф», «ігрове кіно», «архетипи», «національна ідентичність» і

«менталітет» уможливило визначити поняття «сценічне слово» як спроможність сценічної мови забезпечувати художньо-образне втілення культурних кодів за допомогою логіко-емоційної виразності інтонування та формувати національну ідентичність у її зв'язку з історико-культурним контекстом. У зв'язку з поліаспектністю досліджуваного явища обґрунтовано доцільність залучення міждисциплінарного інструментарію, представленого культурологічним і мистецтвознавчим підходами.

2. Показано формування культури сценічного слова в українському театрі початку ХХ ст. та ігровому кінематографі від 1930-х рр. з подальшою динамікою в радянський період як зумовлені історико-культурним контекстом феномени. Закладання основ української сценічної мови здійснили фундатори театру корифеїв М. Кропивницький, М. Старицький і М. Садовський наприкінці ХІХ ст. у м. Єлісаветград (нині м. Кропивницький), у складі Російської імперії, з подальшим наслідуванням їх досвіду на українських землях у складі Австро-Угорщини, із осередком в театрі «Руська бесіда» (м. Львів). Технологія роботи актора з голосом носила ситуативний характер, проте заклала актуальні донині складові вербальної культури в театрі: орфоепічні норми; засоби голосової виразності як спосіб поєднання творчих рішень актора з режисерським баченням і сенсом твору; інтонування як основний виражальний засіб у роботі актора з голосом. Водночас, сценічна мова мала загальнокультурне значення як практика подолання негативно-побутового ставлення до української мови, а також формування спільного культурного простору для українців як запоруку збереження ідентичності за умов відсутності власної держави.

У дисертації зазначено, що впровадженню Л. Курбасом (театр «Березіль», м. Харків) під час українізації 1920-х рр. методики роботи актора з голосом на матеріалі української мови передувала політика урядів Української Центральної Ради, Гетьманату П. Скоропадського та Директорії УНР із надання українській мові статусу державної. Методика режисера являла собою теоретико-прикладний комплекс із щоденної фізичної, орфоепічної та вокальної підготовки акторів. У поєднанні з обговоренням

ідейних і практичних аспектів у рамках створених Л. Курбасом режисерських лабораторій та взаємодії з глядачем було закладено основи для формування театрального простору як такого, де визріватиме вербальна культура.

Виявлено, що методика роботи актора зі сценічним словом набула цілісності в режисерсько-педагогічній діяльності Г. Юри (драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ) у форматі вистав соціально-побутового психологізму та обумовленості репертуарної політики художнім методом соцреалізму протягом 1930-х – 1950-х рр.

У дисертації показано, що залучення режисерських і акторських ресурсів театру «Березіль» і театру ім. І. Франка інтегрувало режисерську методику Л. Курбаса до кінематографічного процесу України на стадії «німого кіно» 1920-х рр. та актуалізувало курбасівську методику роботи актора з голосом у звуковому кіно. Адаптація театральних канонів сценічної мови до особливостей кінематографу (наближеність до побутової манери розмови, лаконічність і чіткість пластики, вміння актора зберігати емоційне наростання мови відповідно до сюжету без збереження послідовності зйомок окремих сцен. Протягом 1930-х – 1950-х рр. супроводжувалася обмеженням української мови соціально-побутовими і комедійними фільмами, сюжетами і мотивами, а також фольклорними складовими (пісні, танці, традиційний одяг, побут) в парадигмі соцреалізму. Кінематограф Другої світової війни та повоєнних років сформував візуальний образ України як сільської етнографічної екзотики, що проявляється візуально, музично та на рівні реплік, водночас закріпив за українцями здатність до співпраці з ворогом, показником чого є українська мова.

Кіно 1960-х – 1980-х рр. актуалізувало в мистецькому процесі український матеріал із урахуванням регіонального мовного розмаїття, створило варіативність спектру «герой – зрадник» у чоловічих образах українців, а також показало диференційований соціально-віковий підбір жіночих образів, закладений театром корифеїв. Проте закріпило стереотип України як екзотичної сільської місцевості. Нерозривність української мови із візуальним образом українця, конструювання кінематографічної реальності

із залученням історичних і легендарних сюжетів показало суб'єктність України у складі СРСР як культурно та мовно суверенної.

Також зазначено, що спільним місцем динаміки українського сценічного слова 1960-х – 1980-х рр. в театрі та кіно став історико-культурний контекст примусової русифікації та «двомовності» України, що зумовило втрату української фонетики акторами, легалізувало «двомовність» на сцені та в кадрі, проте зафіксувало у вербальній культурі емоційно-ціннісні складові та архетипи української ідентичності.

3. Здійснено виокремлення таких засадничих положень конструювання української національної ідентичності в театрі та ігровому кіно років Незалежності як наслідування літературній традиції із зародження ідентичності через протиставлення загрози ополячення та католичення; формування спільного мовно-культурного простору за допомогою літературних і театральних практик за відсутності власної державності й політичної роздільності українців; збереження власної мовно-культурної самобутності в контексті уніфікації простору культури Російською імперією; комбінування мовно-культурних ознак української ідентичності з русифікованими, уніфікованими та ідеологічними складовими у структурі ідентичності в радянський період; структурування простору культури незалежної України політико-правовими умовами для розширення можливостей українських мовно-культурних практик як трансляторів національної ідентичності в художньо-мистецькому дискурсі з паралельним обмеженням російсько-української «двомовності» й демонстрацією поліетнічності й полікультурності української нації з пріоритетністю української національної культури.

4. Показано, що закладання сутнісних ознак архетипів української національної культури в художній образності театального та кінематографічного мистецтва відбулося до появи професійного театру й методики сценічної мови. Зазначено, що опора на літературно-художню традицію з домінуванням сільської тематики і патріархальної культури зумовлена цензурою та етнографічною орієнтованістю мистецтва, що

вплинуло на ідеалізовано-співочу манеру сценічної мови, яка набула продовження в «німому кіно» та кінематографі радянського періоду. Підкреслено, що українська мова стала виражальним засобом, за допомогою якого була створена контраверсійна образність українця. Тоді як розширення тематичного спектру та залучення актуальних жанрових форм у театральній та кіноіндустріях часів «перебудови» та Незалежності забезпечили варіативність художніх образів українця та започаткували процес вивільнення від радянської ідеології.

Також показано, що легалізація української мови в театрі та кіно зумовила зв'язку між усталеними художніми образами та архетипами національної культури за допомогою інтонаційного малюнку ролі як здатного формувати емоційно-ціннісний сенс і показувати індивідуальне розмаїття персонажів як відображення багатомірності простору культури.

5. Окреслено особливості вербальної репрезентації архетипіки української національної культури в театрі та ігровому кіно 1991 – 2020-х рр. на прикладах створення образів «чоловік» і «жінка» засобами сценічної мови як зумовлені ціннісною системою координат патріархальної культури з початковими проявами трансформації через обстоювання власної суб'єктності. Інтонаційний малюнок ролі відповідає співочій манері та мовному канону театру корифеїв і властивій радянським образам ідеалізації головних героїв через підкреслену грамотність. Виключення складають персонажі, зіграні акторами-аматорами, реалістична вимова котрих вмонтовується в інтонаційний контекст професійних акторів другого плану та ціннісно регламентується ним.

У дисертації виокремлено та досліджено через мовний малюнок ролі сутнісні ознаки образів «селянин», «козак», «гетьман» і «міщанин» як такі, що репрезентують архетипіку національної культури, яка вміщує ознаки патріархального та модерного суспільства. Мовний малюнок образу селянина відтворює прив'язку до аграрної культури і патріархальних цінностей. Зазначено, що спільні риси інтонування наявні у козацьких та гетьманських персонажів (середній регістр, розмірена манера вимови, демонстрація сили та

впевненості засобами голосової виразності). Тоді як мовний вимір образу міщанина (зміна темпу як відображення балансування і верткості; обмеженість палітри мовних засобів як ознака обмеженості внутрішнього світу; м'який тон із видихом для привабливості) демонструє відхід традиційних ціннісних векторів і забезпечує оновлення простору культури. Комічність або демонізація як характерні ознаки чоловічих персонажів радянського періоду в роки Незалежності носять ситуативний характер і зумовлені художніми рішеннями. Наголошено на тому, що інтонаційний малюнок (і сценічна мова загалом) при розкритті чоловічих образів як носіїв національної архетипіки спрямовані на створення індивідуальних рис персонажа, а не узагальнено-типологічних ознак.

Також вивчення вербального виміру жіночої образності як репрезентанта архетипіки української національної культури показало її відповідність матриці Т. Вульф (матір – гетера – медіум – амазонка). Виявлено, що культурна унормованість жіночих образів зумовлена репродуктивною функцією, тоді як збирально жіноча образність є уособленням України. Інтонаційний малюнок ролі жіночих образів демонструє залучення усього спектру засобів голосової виразності, спрямованих на відтворення індивідуальних рис, однак, наявні ознаки ідеалізації (підкреслена грамотність, мелодійність). Зазначено, що в жіночій образності простежується емансипованість як вимушена тимчасова характеристика через уподібнення чоловічим образам козака або селянина шляхом посилення мовної експресії (перехід із теплового голосу на силу, гучність і грудні ноти) або відтворення елементів костюму та пластичного малюнку ролі, що прив'язує жіночі образи до цінностей традиційної патріархальної культури. Показано, що інтонаційно (грудний регістр, криклива манера, перехід на фальцет зі зміною настрою або у конфліктній ситуації, наголошені слова як моралізаторство) проактивність і самодостатність матері обмежена господарсько-побутовими обов'язками, проте характеризується можливістю трансформувати простір культури через підтримку дітей як носіїв нововведень у їх протистоянні батьку як втіленню

непохитних цінностей культури. Інтонаційно гетера (чергування прямого звуку та різкої манери для демонстрації внутрішньої сили – із м'яким ніжним голосом на видиху з посмішкою в інтимних ситуаціях і розмові про дитину) як носій чуттєвої насолоди та опіки над чоловіком, а не дітьми, реалізована в контексті колективного засудження як невідповідна цінностям традиційної культури. Мовний малюнок ролі жінки-медіуму (інтонаційні коливання, тотожні образу гетери) роблять її не тільки обов'язковим структурним елементом традиційної культури, але й маргіналізованим, але не через містичні практики, а через невідповідність призначенню жінки в суспільстві. Амазонка інтонаційно (коливання манери розмови від внутрішньої м'якості до трансляції сили), у поєднанні з візуальним уподібненням чоловічому образу козака демонструє поєднання архаїчних універсальних структур жіночності в культурі з жіночою суб'єктивністю як вимушеною й тимчасовою.

Також у дисертації зазначено, що вербальна репрезентація жіночих і чоловічих образів як архетипіки української національної культури корельовано категорією свободи як сутнісно властивої українському менталітету цінності. Мовна експресія варіативності жіночих і чоловічих образів відображає значимість особистої свободи персонажів як пошук балансу між індивідуальним виміром, очікуванням громади і загальним культурним контекстом. Тоді як висвітлення засобами мовної виразності пристрасі й ігнорування суспільної думки (в коханні, внутрисімейних і політичних відносинах) є втратою балансу та чинником дестабілізації простору культури.

6. Інтонування як інструмент логіко-емоційної виразності мови актора в театрі та кіно здатне поєднувати акторські рішення з режисерським баченням, авторським задумом, а також із контекстами формування та виконання твору. Експресивний малюнок ролі залежить від системи цінностей, властивих історико-культурному періоду, що забезпечує здатність інтонування завдавати аксіологічну систему координат національної ідентичності.

Зазначено, що мовний малюнок ролі, регламентований перетином суб'єктивного, мистецького та національного, постає як художньо-образне втілення архетипів у значенні культурних кодів поведінки та цінностей. Наголошено на тому, що інтонування є спільним символічним простором, де когнитивно-чуттєвий індивідуальний досвід зумовлюється досвідом спільноти, що обертає його на національну ідентичність як прояв менталітету.

Відповідно встановлення культуротворчого потенціалу інтонаційного компонента мовного малюнку ролі в театрі та ігровому кіно ХХ – першої чверті ХХІ ст. показало спроможність української сценічної мови створювати і транслювати ціннісно зумовлені контури української національної культури, де архетипи «чоловіка» та «жінки» є культурними константами, варіативність яких втілена в художній образності мистецтва, зумовленого історико-культурним контекстом.

Перспектива подальших наукових розвідок полягає в рецесії структурування мистецького простору України ХХІ ст. за принципом відповідності архетипам національної ідентичності. Окремої уваги потребує українська оперна драматургія як вокально-музичне сценічне втілення емоційно-ціннісного виміру українського менталітету.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова І. Г. До проблем української ментальності // Вісник Запорізького національного університету. 2008. № 2. С. 7–11.
2. Абрамович І. Межа зусиль національного постеклектизму: український арт-гурт останньої чверті ХХ століття в культурного контексті доби // Сучасне мистецтво. 2019. №15. С. 9–22.
3. Агеєва В. За лаштунками імперії. Есе про українсько-російські культурні відносин. Київ : Віхола, 2023. 360 с.
4. Алфьорова З. Кіно сімдесятих років в історико-політичному контексті // Нариси з історії кіномистецтва України / Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва; ред.-упоряд. І. Зубавіна ; голова ред. кол. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 2006. С.267–289.
5. Анатолій Хостікоєв про першу українську рок-оперу «Енеїда». <https://www.youtube.com/watch?v=T8APn6jSPs4>
6. Андрій Малишко та Гнат Юра. «Рядок про матір» та «Мені однаково» // Золотий фонд Українського радіо: блог Миколи Амосова. URL: <http://www.nrсу.gov.ua/ur4/schedule/play-archive.html?periodItemID=3039584>(дата звернення: 2.09.2023).
7. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619-1919. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925 (Друк. «Легіографія»). 272 с.
8. Антонович Д. Український театр // Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська ; вст. ст. І. М. Дзюби. Київ : Либідь, 1993. URL: <http://litopys.org.ua/cultur/cult23.htm> (дата звернення: 10.09.2023).
9. Бабанська Н. «Суду історії я не боюсь, бо я роблю моє діло...» : про драматургію М. Кропивницького // Слово і час. 1995. №5–6. С. 25–28.
10. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія ; пер. з англ. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
11. Бачинський Д. Місце та роль української інтелігенції в національній політиці радянської держави на початку 20-х рр. ХХ ст. //

Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика. 2009. Вип. 15(2). С. 107–120.

12. Бачинський Д. Українська інтелігенція – основна рушійна сила українізації // Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика : зб. ст. Київ : Ін-т історії України НАН України, 2001. Вип. 5. С. 144–154.

13. Бибик С. П. Статус усної практики в концепції історії української літературної мови // Лінгвістика. 2013. № 1. С. 5–11.

14. Біленька А. Сценічне слово у вітчизняному кінематографі 30-40-х рр. через призму історико-культурного процесу // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26-27 листоп. 2020 р.) / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 35–37.

15. Біленька А. Вплив ціннісних орієнтацій на особливості сценічного слова у театрі та кіно // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали. міжнар. наук. конф. (17-18 листоп. 2022 р.) / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 30–32.

16. Біленька А. Культурна спадщина театру корифеїв у контексті сценічного слова // Духовна культура України перед викликами часу : тези доп. учасників ІV Всеукр. наук.-практ. конф. 14 квіт. 2021 р. / МОН України, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, каф. культурології. Харків : Право, 2021. С. 111–114.

17. Біленька А. Культурологічний вимір особливостей сценічного слова на прикладі творчого методу Л. Курбаса // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук. конф. молодих учених 22-23 квіт. 2020 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 14–16.

18. Біленька А. М. Еволюція сценічного слова у вітчизняному історико-культурному процесі // Культура України. Харків : ХДАК, 2021. Вип.72. С. 7–12.

19. Біленька А. М. Сценічне слово у театрі ім. Івана Франка у контексті історико-культурного процесу // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. №2. С. 74–79.

20. Біленька А. М., Світлична О. О. Використання віршованого матеріалу на заняттях зі сценічної мови // Культура України. Харків : ХДАК, 2020. Вип.70. С. 9–18. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.01>

21. Біленька А. Роль художнього слова у творчій спадщині актора театру «Березіль» Р. Черкашина // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (21-22 листоп. 2019 р.) / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 191–192.

22. Біленька А. Свобода як основоположна цінність українців у контексті сценічного слова // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 26–28.

23. Біленька А. Сучасний стан сценічного слова у вітчизняному культурному процесі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали. міжнар. наук. конф. (18–19 листоп. 2021 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. / Харків. держ. акад : ХДАК, 2021. С.42–43.

24. Біленька А. Сценічне слово в 30-60-х рр. у контексті історико-культурного процесу на прикладі театру ім. Франка // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 травня 2022 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2022. С.17–19.

25. Біленька А. Сценічне слово у театрі «Березіль» у контексті історико-культурного процесу // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук. конф. молодих учених 23-23 квіт. 2021 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. С. 8–11.

26. Біленька А.М. Сценічне слово у вітчизняному кінематографі 30–40-х років ХХ століття: історико-культурний аспект // Питання культурології. 2021. Вип.38. С. 14–23.
27. Білодід І. Мова української соціалістичної нації // Сучасна українська літературна мова. Вступ. Фонетика ; за ред. І. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1969. С. 7–43.
28. Блок М. Апологія історії або ремесло історика. Київ : Laugus, 2018. 144 с.
29. Бобошко Ю. Гнат Юра. Київ : Мистецтво, 1980. 186 с.
30. Бобошко Ю. Штрихи до портрета // Український театр. 1987. №6. С.14–16.
31. Богданець-Білокаленко Н. І. Культурні коди та мистецька комунікація діячів українського театру кінця ХІХ – початку ХХ століть / Н. І. Богданець-Білокаленко, Л. М. Недін, І. В. Погребняк // Вісник Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Ідея-Принт, 2019. - № 4. - С. 37-42
32. Богуславський О. В. Інформаційно-пресова діяльність Центральної Ради та українських урядів 1917-1920 рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08. Київ : Київськ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. 20 с.
33. Бойко Б. Обірвана доля вистави // Український театр. 1999. №3. С. 24–30.
34. Бороденко О., Удовиченко К. Історико-антропологічний підхід: історіографія питання та сучасне шкільне історіописання // Правові, економічні та соціокультурні засади регулювання суспільних відносин / наук. ред. Р. Басенко ; Полтав. ін-т екон. і права Університету «Україна». Полтава – Київ : Ун-т «Україна», 2022. С. 321-345.
35. Брюховецька Л. Вісім років української автономії. До 90-річчя ВУФКУ // Кіно-Театр. 2012. №2. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1331 (дата звернення: 7.10.2023).

36. Буравченко Д. А. Культурне життя за Директорії УНР: здобутки та втрати // Симон Петлюра в історії та національній пам'яті : матеріали Всеукр. наук. конференції (20–22 травня 2009 р.) / Укр. ін-т нац. пам'яті, Ін-т історії України НАН України, Полтавський держ. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка; відп. ред. В. Ф. Верстюк. Київ : Фоліант, 2009. С. 127-140.
37. Бурлуцький А. В. Сценічне мовлення в українському театрі: проблема періодизації // Культура України. 2013. Вип. 44. С. 222-228.
38. Бурлуцький А. В. Українське сценічне мовлення в драматичному театрі – від джерел до сьогодення. Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса : Астропринт, 2011. 212 с.
39. Бушанський В. В. Мовні суперечності в Україні: від раннього модерну до сьогодення // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2011. Вип.6. С. 433-445
40. Валерій Більченко: «Разом з естетичним слухом ми втрачаємо почуття совісті». URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/valeriy-bilchenko-razom-z-estetychnym-slukhom-my-vtrachayemo-pochuttya-sovisti> (дата звернення: 11.10.2023).
41. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ : Держ. вид-во образотворчого мист-ва і муз. літератури УРСР, 1962. 195 с.
42. Василько В. С. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 450 с.
43. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
44. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930-1950) // Український театр ХХ століття : колектив. моногр. / редкол.: Корнієнко Н. та ін. ; Держ. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. Київ 2003. С. 276–320.
45. Возняк С. С., Костюк Т. В. Культура як соціальне явище: аксіологічний вимір // Соціологічні студії. 2012. № 1. С. 16–22.

46. Володимир Тихий: «Документальне кіно – це високоточна зброя, а ігрове – касетна бомба. Велике покриття без гарантії попадання». URL: https://lb.ua/culture/2023/08/20/570630_volodimir_tihiy_dokumentalne.html
47. Ворожейкін Є. П. Візуальні стратегії сучасної екранної культури: філософсько-антропологічний аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2018. 19 с.
48. Воропаєва Т. Українство у світі: базові цінності, ідентичність, самоактуалізація // Український вимір : міжнар. зб. інформаційних, освітніх, наукових, методичних статей і матеріалів з України та діаспори : у 3 т. Т. 1. Чернігів : ЧДПУ ім. Т. Г. Шевченка, 2009. URL: <http://ukrbulletin.univ.kiev.ua/Visnyk-11/Voropayeva.html> (дата звернення: 10.09.2023).
49. Воропаєва Т. Українська мова як основа національної ідентичності // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченко. Серія: Українознавство. 2007. Вип. 11. С. 13–17.
50. ВУФКУ. URL: <https://vufku.org/found/> (дата звернення: 2.10.2023).
51. Галушко К. Ю. Ментальність, менталітет // Енциклопедія історії України: Т. 6: Ла-Мі / Редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Ін-т історії України. Київ : «Наукова думка», 2009. 790 с. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Mentalnist> (дата звернення: 10.10.2023).
52. Голик С. В. Мовна особистість як об'єкт лінгвокультурологічних досліджень // Вісник Львівського університету. Серія : Іноземні мови. 2013. Вип. 21. С. 258–264.
53. Головенко К. В. Концепти «доля», «воля», «серце» в українській мовній картині світу та їх віддзеркалення в англomовному світосприйнятті // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2007. Вип.33. С. 189–192.
54. Гордієнко О. А. Основи риторики у системі формування педагогічної компетенції майбутніх педагогів // Професійнокомпетентнісне становлення майбутніх педагогів початкової та дошкільної освіти у ВНЗ : зб.

наук.-метод. праць / за заг. ред. В. Є. Литнєва, Н. Є. Колесник. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2011. С. 95–101.

55. Гордійчук О. О. Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз // Вісник Житомирського державного університету ім.І. Франка. Філософські науки. 2018. Вип.1. С. 15–19.

56. Господаренко О. В. Проблема ментальності у працях М. Блока та Л. Февра: два шляхи розв'язання // Історичний архів. Наукові студії: Зб. наук. пр. Миколаїв: ЧДУ ім. Петра Могили, 2008. Вип.2. С. 10–17.

57. Грабченко Н. «Кайдашева сім'я» – матриця цілої України: у театрі Франка провели 350-й показ знакової вистави (інтерв'ю з режисером). URL: <https://suspilne.media/culture/565123-kajdaseva-sima-matrice-ciloi-ukraini-u-teatri-franka-proveli-350-j-pokaz-znakovo-i-vistavi-intervu-z-reziserom/> (дата звернення: 11.10.2023).

58. Грачова В. М. До історії перших вистав Л. Курбаса в театрі «Березіль»: (Драми Ернста Толлера на українській сцені) // Радянське літературознавство. 1987. №2. С. 21–23.

59. Гадамер Г-Г. Естетика і герменевтика // Гадамер Г-Г. Герменевтика і поетика : вибрані твори ; пер. з нім. Київ : Юніверс, 2001. С. 7–16.

60. Давва В. В. Ідеологічні чинники розбудови української національної культури у 20-тих рр. ХХ ст. // Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. 2012. Вип.4. С. 41–47.

61. Давва В. В. Питання української національної культури в політиці революційних урядів у 1917-1920 рр. // Культура України. 2014. Вип. 46. С. 119–127.

62. Дадукевич О. В., Цивата Ю. В. Інтонація як засіб логіко-емоційної виразності в словесній дії професійного актора // Вісник Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 4. С. 161–166.

63. Доброєр Н. В., Баторій А. В. Театральний костюм і національна ідентичність : лінії перетину // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія. 2018. Вип. 29. С. 109–116.
64. Доманська О. А. Театральна сценічна мова як фактор розвитку сучасних арт-практик : автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01. МОНМС України, Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2012. 17 с.
65. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ, 2001. 16 с.
66. ЕКМАТЕДОС презентує уривок з драматургічного твору М. Куліша «Маклена Граса». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o5SS6AEIJuE> (дата звернення: 11.10.2023).
67. Енеїда. Іван Котляревський // Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. URL: <http://ft.org.ua/ua/performance/eneuida> (дата звернення: 2.09.2023).
68. Етнополітичний контекст соціокультурних трансформацій у сучасній Україні / ред. кол. О. Рафальський (голова), В. Войналович, Л. Нагорна. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2017. 512 с.
69. Євсєєв К. Мовна ситуація й історична пам'ять в Україні: чинники символізації // Політичний менеджмент. 2013. № 59. С. 126–134.
70. Єрмакова Н. П. Березільська культура: Історія, досвід / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
71. Єрмакова Н. Проблема «великого стилю» в українському драматичному театрі 90-х рр. ХХ століття // Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 787–827.
72. Живіцька І. А. Паремії на означення рис характеру людини в українській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 – укр. мова. Дніпропетров. нац. ун-т ім. О. Гончара. Дніпропетровськ, 2013 20 с.

73. Жигалкіна С. С. Кіно як засіб конструювання реальності (філософсько-культурологічний аналіз) : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.04 ; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2010. 20 с.
74. Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.
75. Заболотна В. Амвросій Бучма. Київ : Мистецтво, 1984. 168 с.
76. Захаревич М. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка: динаміка соціокультурних перетворень 1920-2001 років. Київ : Зерно, 2016. 336 с.
77. Захаревич М. Соцреалізм у репертуарі театру імені Івана Франка: Негативне і позитивне у 1960–1970-х // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2013. Вип. 5. С. 163–171.
78. Захаржевська О. Театр імені Івана Франка : Нарис. Київ : Мистецтво, 1949. 58 с.
79. Здіорук С. І., Литвиненко О., Розумна О. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті : аналітична доповідь. Київ : НІСД, 2012. 64 с.
80. Землюк В. Етнопсихологічні й етнополітичні особливості ідентичності українців // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2007. Вип. 34. С. 93–110.
81. Зіненко А. «Наративні історії» як пошук ідентичності у сучасній образотворчості (на прикладі творчості Андрія Хіра) // Сучасне мистецтво : Зб. наук. праць. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (ІПСМ НАМ України). Київ, 2017. №13. С. 81–89.
82. Зубавіна І. Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку ХХІ-го століття // Сучасне мистецтво : зб. наук. праць. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2022. №18. С. 19–26.

83. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 296 с.

84. Зубавіна І. Ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі Матері (на матеріалі кінематографа України) // Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. праць. Київ, 2022. Вип. 31. С. 51–60.

85. Іванишин М. Теоретико-методологічна модель націологічної інтерпретації: основні постколоніальні аспекти // Рідне слово в етнокультурному вимірі: зб.наук. праць / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка : Просвіт, 2015. С. 363–371.

86. Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців. Харків : КСД, 2016. 224 с.

87. Ігрове кіно URL: https://filmschool.com.ua/igrove_kino (дата звернення: 10.10.2023). (дата звернення: 10.10.2023).

88. Інтоніяція // Академічний словник української мови (1970-1980) URL: <http://sum.in.ua/s/intonacija> (дата звернення: 10.10.2023).

89. Ірма Вітовська: сім'я, гартування, успіхом, звільнення Фаріон та чому досі не в політиці. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WkgJaG9IIWc> (дата звернення: 2.11.2023).

90. Історія однієї вистави «Кайдашева сім'я». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=22OUubpLxc0> (дата звернення: 11.10.2023).

91. Історія українського кіно. Т. 2: 1930–1945 / голов. ред. Г. Скрипник, НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 448 с.

92. Каганов Ю. О. Конструювання «радянської людини» (1953–1991): українська версія. Запоріжжя : Інтер-М, 2019. 432 с.

93. Капралова А. Про Мазепу з любов'ю: розбираємо провокативну класику Юрія Іллєнка URL: <https://plomin.club/mazepa/> (дата звернення: 2.10.2023).

94. Кара-Васильєва Т. В. Нове дослідження мистецтва бароко. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2009. №6. С. 137-151.

95. Карасевич А., Федорова М. Нормативно-правова база українського кінематографа: порівняльний аналіз радянського та пострадянського періодів // Уманська старовина. 2020. №7. URL: <https://doi.org/10.31499/2519-2035.7.2020.222190> (дата звернення: 2.10.2023).
96. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія / пер. з польської С. Яковенка ; упряд. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ : Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 518–541.
97. Касян Л. Г. Аудіовізуальні документи як джерело вивчення історії українського театру ХХ століття // Архіви України. 2014. № 3. С. 158–169.
98. Кислюк К. В. Методи соціокультурної детермінації та соціокультурної каузальності як основа культурологічного підходу // Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія. / за заг. ред. проф. Ю. С. Сабадаш; редактори-укладачі: проф. Ю. С. Сабадаш, проф. І. В. Петрова. Київ : Видавництво Ліра-К, 2019. С. 8–30.
99. Кіно ігрове. URL: https://vue.gov.ua/Кіно_ігрове(дата звернення: 10.10.2023).
100. Кіно на службі диктатур. Улюблені режисери Сталіна, Гітлера, Муссоліні та Кім Чен Іра. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bmYD0rVo39Y> (дата звернення: 7.10.2023).
101. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні // Ї. 2003. № 27. С. 38–58.
102. Кісь Р. Етнічна маргінальність і мовлення. URL: <https://zbruc.eu/node/102871>. (дата звернення: 15.10.2023).
103. Клековкін О. Ю. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : «Фенікс», 2017. 800 с.
104. Клековкін О. Ю. *Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник / ППСМ НАМ України*. Київ : Фенікс, 2013. 432 с.
105. Клековкін О. Ю. *Театральна культура України : Сценарії. Ролі. Статуси*. Київ : Арт Економі, 2020. 232 с.

106. Коваленко Ю. «Розумний арлекін» – С. Пасічник (штрихи творчого портрету актора) // «Когнітивне музикознавство – 2». Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць ХНУМ ім. І. Котляревського. Вип. 32. Харків. 2011. С. 205–217.

107. Кононенко В. І. Мова у контексті культури. Івано-Франківськ ; Київ : Плай, 2008. 390 с.

108. Конституція України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр#Text> (дата звернення: 2.10.2023).

109. Конституція України: Прийнята на позачерговій сьомій сесії Верховної Ради Української РСР дев'ятого скликання 20.04.1978. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/888-09#Text> (дата звернення: 20.10.2023).

110. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998. 468 с.

111. Корнієнко Н. М. Театр як діагностична модель суспільства (Деякі універсальні механізми самоорганізації худ. культури) : автореф... д-ра мистецтвознав. у формі наук. доп.: 17.00.01. АН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ 1993. 77 с.

112. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.

113. Косачова О. А. Історична тематика в ігровому і документальному кінематографі: порівняльний аналіз // Культура України. 2023. Вип. 79. С. 46–59.

114. Котова-Олійник С. В. Візуальні репрезентації гендеру в культурі: теоретичні та методологічні підходи до вивчення проблеми // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. 2009. Вип. 47. С. 27–32.

115. Кравченко Т. Особливості використання мови під час роботи на сцені та в кадрі // Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ : ВПП «Компас». 2018. Вип. 23. С. 35–41.
116. Красильнікова О. Історія українського театру ХХ ст. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
117. Кузьмичова В. К. Інтонація – важливий елемент культури мовлення // Питання мовної культури. Київ. 1967. Вип. 1. С. 42–48.
118. Кульчицький О. Світовідчужання українця // Українська душа. Київ : МП Фенікс, 1992. 128 с.
119. Курбас Л. Філософія театру ; упорядн. М. Лабінський ; післямови М. Москаленко, Д Лабінська ; ред. М. Москаленко. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
120. Лановик М. Б. Розвиток концептів «символ», «архетип» і «міф» у теоретико-літературних дослідженнях науки про переклад // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. 2005. Вип. 22. С. 150–155.
121. Лекція Юрія Шевчука «Советський кінематограф і Голодомор». <https://www.youtube.com/watch?v=LN57qJmGt6s>. URL: (дата звернення: 10.09.2023).
122. Лесь Курбас. Спогади сучасників: збірка / за ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. 257 с.
123. Лесь Курбас: Система і Метод / передм. та публ. О. Клековкіна // Український театр. 1998. №4. С. 12–15.
124. Лисинюк М. В. Мова як універсальна форма буття національної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. культурології : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2019. 16 с.
125. Лященко І. Концепція культури і синергетика // Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії. 2020. Вип. 33. С. 55–61.

126. Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х р. Київ : Ніка-Центр, 2010. 348 с.
127. Марко Лукич Кропивницький : збірник статей, спогадів і матеріалів. Київ : Мистецтво, 1955. 530 с.
128. Маслова Ю. П. Моделі гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні (на матеріалах друкованих ЗМІ) // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського Нац. ун-ту ім. І. Огієнка. Кам'янець-Подільський : Аксіома. Вип. 20. С. 425–436.
129. Мацько Л. Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту // Культура слова. 2011. Вип. 75. С. 56–66.
130. Миславський В. Н. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. Харків : Мадрид, 2016. 44 с.
131. Миславський В. Н. Українське кіномистецтво 20-х рр. ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.04. Харків, 2018. 469 с.
132. Мізяк В. Д. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.04 – українська культура (мистецтвознавство). Харківська державна академія культури, Харків, 2018. 224 с.
133. Мізяк В. Д. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 – українська культура ; Харківська державна академія культури, Харків, 2018. 21 с.
134. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу) // Вісник Харківського

національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Філософія. Філософські перипетії. 2014. №1130. Вип. 51. С. 90–94.

135. Мудренко А. В. Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2012. Вип.18(1). С. 40-45.

136. Нагорна Л. П. Ідентичність національна // Енциклопедія історії України: Т. 3: Е-Й / Редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : «Наукова думка», 2005. 672 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Identychnist_nacionalna (дата звернення: 11.10.2023).

137. Наконечна О. В. Детермінанти художнього образу в контексті театральної культури : автореф. дис... канд. мистецтвознав. Харк. держ. акад. культури. Харків, 2008. 15 с.

138. Нариси з історії кіномистецтва України / Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва; ред.-упоряд. І. Зубавіна ; голова ред. кол. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 2006. – 864 с.

139. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

140. Наталя Сумська про 350-ту ювілейну виставу Кайдашевої сім'ї й новий театральний сезон. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aiLhAZCuRo> (дата звернення: 11.10.2023).

141. Нечаєнко Т. В., Винар О. Б. Мистецтво сценічного мовлення як основа професійної підготовки майстрів театру і кіно // Мистецтвознавчі записки. 2017. Вип.31.С. 308–316.

142. Ніколаєва Г. О. Театр як модератор сучасного міського міфу (на прикладі діяльності Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного): автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01; М-во культури України Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 18 с.

143. Нові підходи до історіописання / за ред. П. Берка ; пер. з англ. Київ : ніка-Центр, 2013. 368 с.
144. Овчинникова А. П. Сценічна мова: традиції і перспективи // Культура України. Мистецтвознавство. Харків, 2001. Вип.8. С. 64-70.
145. Овчинникова А. П. Виразальні засоби мовного дискурсу у метахудожньому контексті : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01 – історія теорія культури; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 32 с.
146. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. Київ : Абрис, 1991. 142 с.
147. Паві П. Словник театру ; пер. М. Якуб'як ; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Факультет культури і мистецтв. Кафедра театрознавства та акторської майстерності. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.
148. Партола Я. Авангардний театр і глядач: рух на зустріч чи лінії, що не перетинаються // Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури : матеріали міжнар. наук. конф. до 125-річчя від дня народж. Л.Курбаса, 14-15 берез. 2012 р. / Упр. культури і туризму Харків. облдержадмін., Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків. держ. акад. культури. Харків ; Київ : Нац. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса, 2012. URL https://www.academia.edu/38656095/АВАНГАРДНИЙ_ТЕАТР_І_ГЛЯДАЧ_РУХ_НАЗУСТРІЧ_ЧИ_ЛІНІЇ_ЩО_НЕ_ПЕРЕТИНАЮТЬСЯ (дата звернення: 4.11.2023)
149. Петькун С. М. Мова як складова культури в умовах світової глобалізації // Наука. Релігія. Суспільство : Вісник Європейського університету. 2012. №1. С.97-101
150. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.) / Олександр Клековкін (передмова); НВП «Видавництво «Наукова думка» НАН України» ; Львівський Нац. ун-т ім. І. Франка, каф.

театрознавства та акторської майстерності. Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.

151. Письменна Ю. Концептосфера Воля в українських публіцистичних текстах // Вісник Київського Національного Університету ім. Т. Шевченка. Сер. : Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. 2022. Вип. 2(32). С. 54-58.

152. Поляков А. Правда і кривда «хрущовської відлиги» : суб'єктивні нотатки про український театр 50-60-х рр. // 1996. № 2. С. 19–23.

153. Пономаренко Л. Г. Експлікація архетипів і символів у сучасних українських художніх фільмах // Держава та регіони. Серія : Соціальні комунікації. 2021. №2. С. 8-14.

154. Поцюрко О. Ю. Феномен свободи в українських філософів-романтиків М. Костомарова, П. Куліша і Т. Шевченка // Наукове пізнання: методологія та технологія. Філософія. 2021. Вип. 1. С. 71 77.

155. Прилуцька А. Є. Театральне дійство як соціокультурний феномен : автореф. дис...канд. філософ. наук : 09.00.04 / Харківський державний університет. Харків, 1999. 18 с.

156. Про забезпечення функціонування української мови як державної: Закон України від 21.03.2023. №2996-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#Text> (дата звернення: 20.10.2023).

157. Про кінематографію: Закон України від 02.07.2023. № 9/98-ВР. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-вр#Text> (дата звернення: 20.10.2023).

158. Про культуру: Закон України від 24.08.2023. №2310-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/2778-17#Text> (дата звернення: 20.10.2023).

159. Про мови в Українській РСР: Закон Української Радянської Соціалістичної Республіки від 28.10.89. №8313-11. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/8312-11#Text> (дата звернення: 20.10.2023).

160. Про національні меншини (спільноти) України: Закон України від 21.09.2023. №3389-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2827-20#Text> (дата звернення: 20.10.2023).

161. Про репресії проти українців та євреїв другої половини 1940-х, 1950-х говорить історик Олег Бажан. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/zustrichi/borotba-z-kosmopolityzмом-ta-zhdanovshchyna-abo-represiyi-proty-yevreyiv-i-ukrayinciv> (дата звернення: 2.10.2023).

162. Про театри і театральну справу: Закон України від 22.06.2023. №2605-IV. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text> (дата звернення: 20.10.2023).

163. Про театри і театральну справу: Проект Закону (Повторний розгляд з пропозиціями (вето) Президента України) URL: <http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/pt/reports.leftcol?ptid=3140> (дата звернення: 20.10.2023).

164. Процик І. В. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. 2011. Вип. XXIV, ч. 2. С. 368–377.

165. Процик Л. Л. Театр імені Івана Франка: становлення та тенденції розвитку (20-ті рр. XX століття): автореф. дис... канд. іст наук: 17.00.01; Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2005. 20 с.

166. Рішення Конституційного Суду України у справі за конституційним поданням 51 народного депутата України щодо відповідності Конституції України (конституційності) Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної» №1-р/2021 від 14 липня 2021 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/v001p710-21#Text> (дата звернення: 2.10.2023).

167. Сабадаш Ю. Культуротворчий потенціал мистецтвознавства: до постановки проблеми // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія. 2019. Вип. 17. С. 52-61.

168. Саїд Е. В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ : «Основи», 2001. 511 с.

169. Салата О. Український театр в умовах німецької окупації 1941-1942 рр. // Наукові зошити історичного факультету Львівського університету. 2022. Вип. 23. С. 83–92.
170. Самойленко Т. І. Особливості становлення та розвитку українського радянського кінематографу (1920-1930-ті рр.) // Наукові записки Тернопільського Нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. 2010. Вип. 2. С. 255–258.
171. Семигінівська Т. Г. Вплив глобалізації на мову як аспект культури суспільства // Вісник Сумського Державного Університету. Серія Філологія. 2007. №1. Т.2. С. 45–49.
172. Сенік Л. Роман опору. Український роман 20-х років : проблема національної ідентичності. Львів : Академічний експрес, 2002. 239 с.
173. Сердюк Л. Роздуми і нотатки актора. Київ : Мистецтво, 1989. 253 с.
174. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад.мист-в України. Київ : ВХ [студіо], 2008. 187 с.
175. Симон Васильович Петлюра та українська культура. Лекція Тіни Пересунько. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Thts7vRgrRo&t=1831s> (дата звернення: 2.10.2023).
176. Симоненкова Т. П. Інтонаційна виразність усного мовлення особистості як показник загальної мовної культури // Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8 : Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). 2013. Вип. 5. С. 156-161.
177. Склярєнко Г. До проблеми національного відродження в українській культурі та мистецтві ХХ сторіччя // Художня культура. Актуальні проблеми. 2013. Вип. 9. С. 79–92.
178. Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект // Народознавчі зошити. 2012. №1. С. 90–97.

179. Скуратівський В. Українське кіно – ХХ. Проспект до монографії // Сучасність. 1999. №10. С. 126–136.
180. Слободян В. Акторська школа в українському кіно // Нариси з історії кіномистецтва України / Академія м-в України, Ін-т проблем сучасного м-ва; ред.-упоряд. І. Зубавіна ; голова ред. кол. В. Сидоренко. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 719-738.
181. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
182. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / пер. з англійської П. Таращука. Київ: Основи, 1994. 224 с.
183. Смусь А. Про кіно в Україні як зброю масового ураження // Нова інформаційна ситуація та тенденції альтернативного розвитку ЗМК в Україні: Матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та молодих вчених / за заг. ред. канд. філос. наук, доц. Л. В. Квасюк. Острого : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. С. 165-167.
184. Сокирко Л. Г. Слово актора: поради з орфоепії українського сценічного мовлення. Київ : Мистецтво, 1971. 56 с.
185. Становище української інтелігенції в умовах німецько-фашистської окупації 1941-944 рр. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-5265.html> (дата звернення: 10.09.2023).
186. Стасевська О. А. Духовні цінності і соціокультурна ідентичність: проблема взаємообумовленості // Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». Серія : Філософія. 2016. № 4. С. 113-122.
187. Степаненко К. Відродження фольклорної стилістики в українському кіно 2000-х років // Молодь і ринок. 2019. № 12. С. 138-143.
188. Степаненко К. Місце фольклорних мотивів в українському поетичному кіно Юрія Ілленка // European philosophical and historical discourse. 2017, V. 3, Iss. 4. P. 84–88.

189. Степаненко К. С. Відтворення національного буття українців у кінотворчості Івана Кавалерідзе // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. 2019. Вип. 41. С. 52–57.

190. Суковата В. Гендерний аналіз реклами // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. 2002, №2. С.176–182.

191. Танюк Л. Мар'ян Крушельницький: школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом. Київ : Либідь, 2007. 358 с.

192. Танюк Л. Талан і талант Леся Курбаса. Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, Національна опера України, Державне підприємство «Мистецтво України». Київ : [б. в.], 2007. 44 с.

193. Тарарак Н. Г. Еволюція аксіологічних концепцій формування «ціннісних орієнтацій» в науковій думці // Вісник Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Філософія / ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Харків : ХНПУ, 2013. С. 151–159.

194. Тетяна Міхіна: «Ступка мене помітив, коли я грала у масовці». URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3214915-tetana-mihina-aktrisa-teatru-j-kino-narodna-artistka-ukraini.html> (дата звернення: 2.11.2023).

195. Телушкіна О. Українські національні риси в сучасному образотворчому мистецтві як предмет наукових рефлексій // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: культурологія. Рівненський державний гуманітарний університет. Вип. 45. 2023. С. 151–156.

196. Тримбач С. Історія українського кіно: від появи до кінця 1930-х рр. URL: <https://uculture.com.ua/publications/64?fbclid=IwAR1yFwLE7umlQyuZW5mI1TYU1epBGMPcbRgnVrU5KTW8JbNxUOzggzW16rE> (дата звернення: 2.09.2023).

197. Турчина М. О. Архетип трікстера та його інтерпретація в українській музичній культурі кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (кандидата культурології) за спеціальністю 034 – культурологія (03 «Гуманітарні науки»). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 200 с.

198. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманіт. дослідж., Наук. т-во ім. Шевченка ; за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 109–135.
199. Хоролець Л. Слово мовлене: значення слова в акторській практиці // Науковий вісник Київського національного ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2016. Вип. 19. С. 36–40.
200. Храмова В. До проблеми української ментальності // Українська душа : зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ : Фенікс, 1992. С. 3–35.
201. Цимбалістий Б. Родина і душа народу // Українська душа. Київ : МП Фенікс, 1992. С. 66–96.
202. Чапленко В. Українська літературна мова (XVII – 1917 р.). Нью-Йорк : Український Технічний Інститут у Нью-Йорку, 1955. 328 с.
203. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів : Літопис, 2014. 584 с.
204. Черкашин Р. Довгождане видання // Український театр. 1989. №3. С. 30–31.
205. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – Березильці. Театральні спогади. Харків : Акта. 2008. 311 с.
206. Черничко І. Українське театральне мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Київ : Факт, 1998. 362 с.
207. Чорна Н. Теоретико-методологічні основи дослідження сучасних українсько-польських відносин // Україна-Європа-Світ : міжнар. зб. наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини. 2014. Вип. 13. С. 221–232.
208. Шаповалова А. Концепт свободи як волі у поетичній творчості Тараса Шевченка // Шевченкознавчі студії. 2012. Вип. 15. С. 44–57.
209. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900- 1941) Чернівці : Рута, 1998. 208 с.
210. Шевченко Т. До Основ'яненка. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev113.htm> (дата звернення: 2.10.2023).

211. Шевчук Ю. «Молитва за Гетьмана Мазепу» в Гарварді. Кіно-Театр. 2005. №1. URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/molytva-za-hetmana-mazepu/> (дата звернення: 2.10.2023).
212. Шевчук Ю. Мова в сучасному кінематографі України. URL: <https://zbruc.eu/node/102930> (дата звернення: 15.09.2023).
213. Шевчук Ю. Одеський міжнародний фестиваль: парад російського гламуру URL: <https://detector.media/infospace/article/109378/2015-07-21-odeskyu-mizhnarodnyu-kinofestyval-parad-rosiyskogo-glamuru/> (дата звернення: 15.09.2023).
214. Шейко В. М. Історико-культурологічні аспекти психоаналізу. Харків : Основа, 2001. 152 с.
215. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти). Київ : Національна акад. мистецтв України, Ін-т культурології, 2011. 624 с.
216. Шейко В., Богуцький Ю. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XX ст.) Київ : Генеза, 2005. 592 с.
217. Шолуха Н. Є. Художній образ Івана Мазепи в некласичній парадигмі філософії історії // Актуальні проблеми філософії та соціології : науково-практич. журнал / Нац. ун-т «Одеська юридична академія». Одеса, 2022. Вип. 39. С. 102–108.
218. Щаслива Н.С. Риси ментальності носіїв української та англійської мов // Молодий вчений. 2017. №12.1 (52.1). С. 56–60.
219. Що українського в українській літературі? Ю. Андрухович, Є. Стасіневич. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jXTaNFJFzrY> (дата звернення: 2.11.2023).
220. Юрій Шевчук: кіно притискають, щоб не стало нації // BBC Україна, 24 січня 2011. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/news/2011/01/110123_shevchuk_ie (дата звернення: 15.09.2023).

221. Юшкевич Ю.С. Аксіологічна складова української ментальності та механізми її збереження // Наукове пізнання : методологія та технологія. 2012. № 1(28). С. 140–144.
222. Якимов Д., Кучина В. Опанування сценічної мови (новаторство Леся Курбаса) // Соціально-гуманітарний вісник. 2017. Вип. 17. С. 68–70. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sochumj_2017_17_17. (дата звернення: 15.10.2023).
223. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України / Український науковий інститут Гарвардського університету; Інститут Критики. Київ : Критика, 2006. 584 с.
224. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Мюнхен : УВУ, 1993. 218 с.
225. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичних виявах // Перший український педагогічний конгрес 1935 р. Львів : Рідна школа, 1938. URL: <https://zbruc.eu/node/106053> (дата звернення: 15.10.2023).
226. Ярема Я. Український характер // Літературний Львів. 1993. Число 7. С. 3.
227. Ярмоленко М. І. Мовна політика в УРСР у 40-80-х роках ХХ століття // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2013. Вип. 3. С. 365–377.
228. Яусс Г. Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація / пер. з фр. Я. Цимбал // Слово і час. 2007. № 6. С. 37–46.
229. Barthes R. *Mythologies*. Selected and translated from the French by A. Lavers. New York : The Noonday Press, 1991. 158 p.
230. Bilaniuk L. *Contested Tongues: Language Politics and Cultural Correction in Ukraine*. Ithaca London : Cornell UP, 2005. 230 p.
231. First J. *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw*. London : Bloomsbury Academic, 2015. 264 p.
232. Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton-Oxford: Oxford University Press, 1990. 408 p.

233. Gates L. The Need for a Shared Pedagogy for the Successful Use of the Singing/Speaking Voice in Theatre Voice Training // Journal of Logopedics, Phoniatrics and Vocology. 1998. №23 (Suppl. 1) P. 6–9.

234. Jung C.G. Instinct and the Unconsciens. URL: // <https://www.the16types.info/vbulletin/showthread.php/39374-Instinct-and-the-Unconscious-by-Carl-Jung> (дата звернення: 15.09.2023).

235. Kimbrough A. M. The sound of meaning: theories of voice in twentieth-century thought and performance: A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in The Department of Theatre. Louisiana State University. 2002. 321 p.

236. Kuzmenko O. Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст // Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog. Т. II. 2012. S. 66–75.

237. Lindsey. L. L. Gender roles : a sociological perspective. New York : Imprint Routledge, 2015. 576 p.

238. Stambusky A. Speech in the theatre: The importance of voice science to director and actor // The Speech Teacher. 1963. Vol. 12, Issue 4. P. 289–298.

239. Thompson K., Bordwell D. Film History. An Introduction. New York : McGraw Hill. 2003. 864 p.

240. Turner C. Voice and Speech in the Theatre sixth edition edited by Jane Boston. London : A & C Black Publishers Limited, 2007. 176 p.

241. Tylor E. B. Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. Cambridge : Cambridge University Press. 2010. Vol.1. 468 p.

242. Wilson Pat H. Act, Sing, Speak: Voice in the World of Theatre // Voice and Speech Review, 22 Jul 2013. P. 298–304.

243. Woolf D. The Social Circulation of the Past: English Historical Culture 1500-1730. Oxford : Oxford University Press, 2003. 401 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових виданнях,**які включено до переліку наукових фахових видань України:*

1. Біленька А. М., Світлична О. О. Використання віршованого матеріалу на заняттях зі сценічної мови // *Культура України*. Харків : ХДАК, 2020. Вип. 70. С. 9–18. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.01>

Особистий внесок здобувача: проаналізовано мовну складову українського театру, який від зародження тяжів до характерної для української мови мелодійності й поетичності вираження почуттів і думок. З'ясовано, що на відтворення історичної властивості мовної складової українського театру має бути спрямований мовний аспект підготовки майбутніх акторів у сучасний період українізації національного театру.

2. Біленька А. М. Еволюція сценічного слова у вітчизняному історико-культурному процесі // *Культура України*. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 72. С. 7-12. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.01>

3. Біленька А.М. Сценічне слово у вітчизняному кінематографі 30–40-х років ХХ століття: історико-культурний аспект // *Питання культурології*. 2021. Вип. 38. С. 14-23. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.245523>.

4. Біленька А. М. Сценічне слово у театрі ім. Івана Франка у контексті історико-культурного процесу // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 74-79. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262210>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Біленька А. Роль художнього слова у творчій спадщині актора театру «Березіль» Р. Черкашина // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (21-22 листоп. 2019 р.) / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. ; Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 191-192.

6. Біленька А. Культурологічний вимір особливостей сценічного слова на прикладі творчого методу Л. Курбаса // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук. конф. молодих учених 22-23 квіт. 2020 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 14-16.

7. Біленька А. Сценічне слово у вітчизняному кінематографі 30-40-х рр. через призму історико-культурного процесу // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26-27 листоп. 2020 р.)* / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. ; Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 35-37.

8. Біленька А. Сценічне слово у театрі «Березіль» у контексті історико-культурного процесу // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук. конф. молодих учених 23-23 квіт. 2021 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. С. 8-11.

9. Біленька А. Культурна спадщина театру корифеїв у контексті сценічного слова // *Духовна культура України перед викликами часу : тези доп. учасників IV всеукр. наук.-практ. конф. 14 квіт. 2021 р.* / МОН України, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, каф. культурології. Харків : Право, 2021. С. 111-114.

10. Біленька А. Сучасний стан сценічного слова у вітчизняному культурному процесі // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (18–19 листоп. 2021 р.)* / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. ; Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. С. 42–43.

11. Біленька А. Сценічне слово в 30-60-х рр. у контексті історико-культурного процесу на прикладі театру ім. Франка // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 трав. 2022 р.* / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 17-19.

12. Біленька А. Вплив ціннісних орієнтацій на особливості сценічного слова у театрі та кіно // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні*

стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17-18 листоп. 2022 р.) / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 30-32.

13. Біленька А. Свобода як основоположна цінність українців у контексті сценічного слова // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 26-28.

14. Біленька А. Особливості вербального малюнку архетипу «Жінка» в українському театрі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 47-49.

ВИСТАВИ

1. Украдене щастя (1950, Державний Академічний драматичний український театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. Г. Юра)
2. У степах України / В степях Украины (1953, Державний Академічний драматичний український театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. Г. Юра)
3. Мартин Боруля (1953, Державний Академічний драматичний український театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. Г. Юра)
4. Сто тисяч (1958, Державний Академічний драматичний український театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. Г. Юра)
5. Свічене весілля (1960, Державний Академічний драматичний український театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. В. Добровольський)
6. Хазяїн (1976, Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, реж. О. Ріпка)
7. Украдене щастя (1980, Державний Академічний драматичний український театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. С. Данченко)
8. Енеїда (1986, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. С. Данченко)
9. Мина Мазайло (1989, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, реж. О. Беляцький, А. Стародуб)
10. І сказав Б... (1991, Київський Національний академічний молодий театр, реж. В. Більченко)
11. Сто тисяч (1992, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. В. Опанасенко)
12. Король Лір (1991, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, реж. І. Борис)
13. Украдене щастя (1992, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, реж. І. Борис)
14. Маклена Граса (1993, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, реж. С. Пасічник)

15. Чарівниця (1993, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, реж. Д. Богомазов)
16. Адвокат Мартіан (2002, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, реж. С. Пасічник)
17. Едіп (2003, Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька, реж. Д. Богомазов)
18. Кирпатий Мефістофель (2003, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, реж. С. Пасічник)
19. Цар Едіп (2003, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. П. Ільченко)
20. Щастя поруч (2003, Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька, реж. Д. Богомазов)
21. Тев'є Тевель (2005, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. С. Данченко)
22. Віолончель (2006, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, реж. С. Пасічник)
23. Закон (2006, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, реж. А. Бакіров)
24. Наталка Полтавка (2007, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. О. Ануров)
25. Кайдашева сім'я (2007, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. П. Ільченко)
26. Назар Стодоля (2009, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. Ю. Кочевенко)
27. Наше містечко (2014, Театр юного глядача на Липках, м. Київ, реж. Д. Богомазов)
28. Земля (2018, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. Д. Петросян)
29. Коріолан (2018, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. Д. Богомазов)

30. Лімерівна (2019, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. І. Уривський)
31. Хазяїн (2019, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, П. Ільченко)
32. За двома зайцями (2020, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. П. Ільченко)
33. Калігула (2020, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, реж. О. Ковшун)
34. Безталанна (2021, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. І. Уривський)
35. Лісова пісня (2021, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, реж. І. Борис)
36. «Кар'єра Артура Уї, яку можна було спинити» (2022, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. Д. Богомазов)
37. Калігула (2023, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. І. Уривський)
38. Конотопська відьма (2023, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. І. Уривський)

ФІЛЬМОГРАФІЯ

1. Звенигора (1927, УРСР, реж. О. Довженко)
2. Арсенал (1929, УРСР, реж. О. Довженко)
3. Земля (1930, УРСР, реж. О. Довженко)
4. Іван (1932 р., реж. О. Довженко)
5. Коліївщина (1933, УРСР, реж. І. Кавалерідзе)
6. Наталка Полтавка (1936, УРСР, реж. І. Кавалерідзе)
7. Вершники (1939, УРСР, реж. І. Савченко)
8. Щорс (1939, УРСР, реж. О. Довженко, Ю. Солнцева)
9. Богдан Хмельницький / Богдан Хмельницкий (1941, УРСР, реж. І. Савченко)
10. Партизани в степах України / Партизаны в степях Украины (1942, УРСР, реж. І. Савченко)
11. Райдуга / Радуга (1943, УРСР, реж. М. Донський)
12. У степах України / В степях Украины (1952, УРСР, реж. Г. Юра)
13. Мартин Боруля (1953, УРСР, реж. Г. Юра)
14. Назар Стодоля (1954, УРСР, реж. Г. Чухрай)
15. Сто тисяч (1958, УРСР, реж. Г. Юра)
16. Сватання на Гончарівці (1958, УРСР, реж. І. Земгано)
17. Сон (1964, УРСР, реж. В. Денисенко)
18. Тіні забутих предків (1964, УРСР, реж. С. Параджанов)
19. Криниця для спраглих (1965, УРСР, реж. Ю. Іллєнко)
20. Пропала грамота (1972, УРСР, реж. Б. Івченко)
21. Наталка Полтавка (1978, УРСР, реж. Р. Єфименко)
22. Вавилон ХХ (1979, УРСР, реж. І. Миколайчук)
23. На вістрі меча / На острие меча (1986, УРСР, О. Павловський)
24. Кам'яна душа (1989, УРСР, реж. С. Кліменко)
25. Для домашнього огнища (1992, Україна, реж. Б. Савченко)
26. Голос трави (1992, Україна, реж. Н. Мотузко)
27. Гетьманські клейноди (1993, Україна, реж. Л. Осика)

28. Дорога на Січ (1994, Україна, реж. С. Омельчук)
29. Записки кирпатого Мефістофеля (1994, Україна, реж. Ю. Ляшенко)
30. Золота лихоманка (2003, Україна, реж. М. Беліков)
31. Богдан-Зиновій Хмельницький (2006, Україна, реж. М. Мащенко)
32. Молитва за гетьмана Мазепу. Нова версія (2010, Україна, реж. Ю. Ілленко)
33. Іван Сила (2013, Україна, реж. В. Андрієнко)
34. Поводир, Або квіти мають очі (2014, Україна, реж. О. Санін)
35. Червоний (2017, Україна, реж. З. Буадзе)
36. Крути. 1918 (2019, Україна, реж. О. Шапарєв)
37. Позивний «Бандерас» (2018, Україна, реж. З. Буадзе)
38. Чорний ворон (2019, Україна, реж. Т. Ткаченко)
39. Довбуш (2023, Україна, реж. О. Санін)
40. Мирний 21 (2023, Україна, реж. А. Сеїтаблаєв)

ФРАГМЕНТИ ВИСТАВ І ФІЛЬМІВ

Іл.1. Вистава «Свічене весілля», 1960, Державний Академічний драматичний український театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. В. Добровольський



Іл.2. Вистава «Украдене щастя» (1980, Державний Академічний драматичний український театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. С. Данченко)



Іл.3. Вистава «Енеїда», 1986, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. С. Данченко



Іл.4. Вистава «Тев'є Тевель» (2005, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. С. Данченко)



Іл.5. Вистава «Кайдашева сім'я», 2007, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. П. Ільченко



Іл.6. Вистава «Назар Стодоля» 2009, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. Ю. Кочевенко



Іл.7. Вистава «Конотопська відьма» 2023, Національний Академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, реж. І. Уривський



Іл.8. Фільм «Звенигора», 1927, УРСР, реж. О. Довженко



Іл.9. Фільм «Щорс», 1939, УРСР, реж. О. Довженко, Ю. Солнцева



Іл.10. Фільм «Гетьманські клейноди», 1993, Україна, реж. Л. Осика



Іл.11. Фільм «Молитва за гетьмана Мазепу. Нова версія», 2010, Україна, реж. Ю. Ілєнко



Іл.12. Фільм «Крути. 1918», 2019, Україна, реж. О. Шапарєв



АКТ ПРО ВПРОВАДЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

«Затверджую»

В.о. ректора Харківської державної
академії культури, доктор
мистецтвознавства, доцент


Наталія РЯБУХА
« 01 » _____ 2023 р.

Акт

про впровадження основних наукових висновків та результатів дисертаційного дослідження А.М. Біленької «Еволюція сценічного слова в українському театрі та кінематографі: історико-культурний контекст (XX – перша чверть XXI ст.)», поданого на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології,
в Харківській державній академії культури

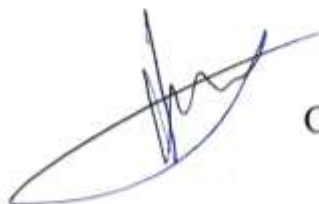
Основні наукові висновки та результати дисертаційного положення А. М. Біленької «Еволюція сценічного слова в українському театрі та кінематографі: історико-культурний контекст (XX – перша чверть XXI ст.)» реалізовано:

- у змісті фахової навчальної дисципліни «Сценічна мова», яка викладається здобувачам, що навчаються за освітніми програмами «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно» та «Акторське мистецтво музично-драматичного театру» в Харківській державній академії культури;
- під час участі в міжнародних наукових конференціях «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»,

«Культура та інформаційне суспільство XXI століття», організованих Харківською державною академією культури у 2019-2023 рр.;

- у двох наукових публікаціях здобувача за темою дослідження, опублікованих у збірнику наукових праць «Культура України» (наукове фахове видання) у 2020 та 2021 рр. (Вип. 70, 72).

Завідувач кафедри культурології
та медіакомунікацій ХДАК,
доктор культурології, професор



Олександр КРАВЧЕНКО

Проректор за наукової роботи,
доктор педагогічних наук, професор



Алла СОЛЯНИК