

ВІДГУК
офіційного опонента

на дисертацію А.М. Біленької «Еволюція сценічного слова в українському театрі та кінематографі: історико-культурний аспект

(ХХ – перша четверть ХХІ ст.)»,

що подана на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології за спеціальністю 034 Культурологія з галузі знань 03 – гуманітарні науки

З розпадом СРСР і отриманням Україною державного суверенітету почався активний процес її деколонізації. Йде інтенсивний пошук оптимальної державної стратегії й тактики щодо формування концепції нації та української ідентичності. У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема деміологізації СРСР з акцентом на парадигму щодо злочинного характеру комуністичного тоталітарного режиму 1917–1991 років.

Одне з пріоритетних місць у вирішенні цієї проблеми відводиться українському театру та кінематографу як носіям національного культурного коду та ідентичності. У цьому ракурсі розробка питань, пов’язаних з розкриттям кореляції культури сценічного слова в українському театрі та кінематографі з історико-культурним контекстом, наданих у дисертації Анастасії Миколаївні, відбувається у межах одного з магістральних напрямків сучасних культурологічних досліджень.

Слід відзначити чітке формулювання автором проблемних «вузлів» дослідження, про що свідчить архітектоніка праці. Дисертація складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

У **Вступі** обґрунтована актуальність теми дисертації, визначено зв’язок роботи з науковими програмами, розкрито мету та завдання дослідження, а також об’єкт, предмет та методи дослідження, сформульовано наукову новизну, теоретичне та практичне значення отриманих результатів, зазначена форма апробації результатів дослідження, публікації за темою наукової роботи, структура та обсяг дисертації.

Розділ 1 «Теоретико-методологічні засади дисертаційної роботи» присвячений історіографії та джерельній базі дослідження, методам дослідження та понятійно-категоріальному апарату щодо дисертаційної проблематики.

У **підрозділі 1.1.** «Історіографія та джерельна база дослідження» здійснено ретроспективний аналіз історико-культурних, теоретико-виконавських та культурологічних розвідок щодо еволюції сценічного слова в українському театрі та кінематографі в межах культурного ландшафту України ХХ – першої чверті ХХІ ст.

Шляхом екстраполяції наукових ідей на дисертаційну проблематику визначені певні лакуни в осмисленні художньо-естетичних особливостей українського сценічного слова, сформована парадигма, на якій базується аналіз, а також алгоритм вирішення дослідницьких завдань.

Парадигмальну основу дисертаційного дослідження складає твердження, що гарантом існування та збереження культурної специфіки спільноті людей є, перш за все, мова, своєрідність якої вона моделює. Мова репрезентує ціннісні орієнтири спільноти, сприяє формуванню її ідентичності та культурного коду. Такий підхід дозволив дисертантці систематизувати й узагальнити цілу низу явищ, котрі відбувались в українській культурі протягом ХХ–ХХІ століть.

У **підрозділі 1.2.** «Методи дослідження» розкривається методологічний інструментарій дисертаційної роботи.

У своєму аналізі авторка виходить з уявлення, що процес еволюції сценічного слова носить контекстуальний характер, фіксуючи відносини не лише між суб'єктами творчої діяльності та реципієнтами, а й соціокультурним полем. Це дозволило дослідниці вийти за межі вузько-онтологічного осмислення сценічного слова й спрямувало вектор дослідження у бік взаємозв'язку феномена з культурним кодом та ідентичністю українського суспільства.

Методологічна стратегія дисертаційного дослідження ґрунтується на синтезі сучасних методів культурологічного аналізу. Завдяки поліаспектному вирішенню проблеми, авторці вдалось дослідити зв'язок між вербальним

виміром кіно- та театральних творів, а також осмислити їх кореляцію з історико-культурним контекстом.

У **підрозділі 1.3.** «Понятійно-категоріальний аппарат дослідження» висвітлюється понятійний ряд, що розкриває сутність ключового поняття «сценічне слово». У дисертації наводяться дефініції таких понять, як «інтонування», «національний театр», «національний кінематограф», «ігрове кіно», «архетипи», «національна ідентичність» і «менталітет», що в ходять в його семантичне поле.

У **Розділі 2** «Історико-культурна динаміка сценічного слова в українському театрі та ігровому кінематографі ХХ ст.» представлено систематичний аналіз генезису сценічного слова в українській культурі ХХ ст., здійснено періодизацію цього процесу.

У **підрозділі 2.1.** «Культура сценічного слова в українському театрі початку ХХ ст.» висвітлюються особливості формування сценічного слова в українському театрі на західних та східних теренах України.

В основі дослідження лежить парадигма, щодо взаємозв'язку сценічного слова з соціокультурним контекстом. Акцентується увага на тому, що через відсутність державної автономії, формування українського сценічного слова «відбувалося за умов полонізації та русифікації, що супроводжувалися виведенням української мови в побутову площину» (дис., с. 81).

Відправною точкою відмежування українського театру від польського та російського авторка вважає час створення першого професійного українського театру корифеїв у м. Єлисаветграді (1882). У той час у межах театру були розроблені прототипи сценічного слова (з акцентом на артикуляцію та інтонування), що заклаво основи формування спільнотного українського культурного простору та української ідентичності. Перша світова війна та політичні колізії першої чверті ХХ ст. детермінували ідейну кризу українського театру, що призвело до уповільнення процесу розвитку української культури сценічного слова.

Новий етап розвитку українського театру (1920–1930-і роки), за авторською періодизацією, пов'язаний з теоретико-практичними розробками Л. Курбаса в галузі культури сценічного слова, що визначили кардинальний поворот в українському театральному мистецтві. Концепт центрувався навколо ідеї, що сценічна мова повинна відбивати історико-культурний контекст епохи, передавати не стільки емоції, скільки громадську позицію автора вистави, що відповідало віянням часу. Авторка акцентує увагу на тому, що «Л. Курбас формував свій метод, створюючи альтернативний погляд на театр, але не зрікався надбання попередніх років театральної історії» (дис., с. 88). Активно залишаючи до репертуару театру український сценічний матеріал, він актуалізував проблему статусу української мови, як складової загальнокультурного надбання людства, зберігаючи у сценічних образах складові національної ідентичності.

У підрозділі 2.2. «Культурні практики сценічного слова у радянському українському театрі 1933–1991 рр.» розкриваються домінуючі тенденції розвитку культури сценічного слова у радянський період. На підставі емпіричного матеріалу верифіковано гіпотезу, що розвиток культурних практик сценічної мови слід розглядати в історико-культурному контексті.

Базуючись на цій парадигмі, авторка переконливо показує: по-перше, протягом всього радянського часу розвиток культурних практик сценічного мистецтва відбувався в умовах ідеологічного та адміністративного контролю з боку держави під гаслом соцреалізму та марксистсько-ленінської ідеології; по-друге, формування канону сценічної мови на теренах України супроводжувалось процесами масової русифікації українського суспільства; по-третє, жорстка ідеологічна політика у державі детермінувала відхід від концепту сценічного мовлення Л. Курбаса і повернення до іntonування як головного механізму передачі емоцій.

Як відмічає авторка, русифіковане середовище негативно вплинуло на становище українських театрів не тільки зменшенням їх кількості, а й зниженням культури сценічного слова та розмиванням національної ідентичності.

Ідеологічно зумовлена сільська тематика в українському театрі суттєво викривлювала образ українців. А соцреалізм як каталізатор конструювання культурного простору став суттєвою перепоною у розвитку українського сценічного слова.

У підрозділі 2.3. «Становлення культури сценічного слова в українському ігром кінематографі початку 1920-х – 1940-х рр.» аналізується проблема адаптації українського кінематографа до умов радянського суспільства на первинній фазі його формування. Особлива увага приділяється осмисленню його кореляції з традиціями українського театру та історико-культурним контекстом.

Показано, якщо у добу «німого кіно» мовою фільму була мова субтитрів, то з появою звукового кіно домінуючим засобом виразності стає сценічне слово. Український кінематограф адаптував методику роботи актора театру з сценічним словом до потреб кіно, зберігаючи за іntonуванням статус емоційно-ціннісного виміру художнього твору. Через ідейно-адміністративний тиск, вектор розвію українського кіно цього періоду був спрямований на закріплення фольклорного, відірваного від реальності образу України, що призвело до нівелювання іманентних особливостей української кіноіндустрії.

У підрозділі 2.4. «Специфіка сценічного слова в культурі радянського українського ігром кінематографу 1950–1991 рр.» набуває подальшого розвію проблематика щодо контекстуальності українського ігром кінематографу.

Спираючись на історико-культурний контекст, авторка диференціює алгоритм дослідження на декілька періодів. Показано, що протягом 1950-х років українська сценічна мова, як і раніше, розвивалась в руслі соціалістичного реалізму. Відбувався подальший процес русифікації українського суспільства та розмивання національної ідентичності. І хоча кіноіндустрія цього періоду збагатилася зразками україномовних фільмів, її розвиток здійснювався в межах парадигми сталінського «фольклорного повороту».

Зміни в українському кінематографі стали відчутні після розвінчення культу Сталіна. З хрущовською «відлигою» візуальний образ України, створений сталінським кіно, поступово трансформується, відповідно до історико-

культурних реалій, збагачується уявлення щодо регіонального розмаїття української культури. Однак ці процеси супроводжується жорстким контролем мистецького процесу з боку держави та вихолощуванням образу України в продуктах радянського кіновиробництва неукраїнського виробництва.

У 1980–1991-х роках відбувається поворот державної культурної політики від соцреалізму в бік демократизації: реабілітуються заборонені раніше фільми, йде повернення української мови на екрани та звернення до методики сценічного слова Л. Курбаса й Г. Юри.

Отже, на підставі численного емпіричного матеріалу авторка переконливо верифікує гіпотезу щодо контекстуальності українського ігрового кінематографу.

У розділі 3 «Архетипи української національної культури в сценічному слові українського театру та ігровому кіно 1991–2023 рр.» увага фокусується на архетипах української національної культури як базових універсаліях і детермінаторах конструювання національної ідентичності в загальному контексті розбудови незалежної України.

Підрозділ 3.1. «Конструювання української національної ідентичності в театрі та ігровому кіно років Незалежності» присвячений питанню формування української національної ідентичності як стратегічної проблеми сучасної державної політики, вектор якої спрямований на декомунізацію та дерусифікацію українського суспільства. Особлива увага приділяється активзації української мови та архетипів української національної культури як провідним каталізаторам формування українського культурного коду.

В основі дослідження лежить парадигма, що сучасна українська ідентичність є штучним конструктом, який містить інваріантний компонент, центркований навколо базових архетипів української культури, та варіативну складову, обумовлену колонізаційними процесами на теренах України.

Аналізуючи варіативну складову в ракурсі адаптивного підходу, дисерантка ідентифікує її як результат пристосування українського суспільства до соціокультурних умов життя, детермінованих спочатку імперською

політикою, а потім комуністичним режимом. За авторським концептом, характер варіативного процесу залежить від відкритості спільноти до змін, ступеня закріплення інноваційного варіанта у людській свідомості та відповідності інновації соціокультурній специфіці суспільства.

Результати проведеного аналізу взаємодії української та «чужої» культур переконливо свідчать, що під впливом донорської культури відбулася лише часткова заміна українських патернів, внаслідок якої склалась так звана «змішана культура». Однак ці процеси не призвели до культурної асиміляції українців і втрати іманентної ідентичності.

Тому головною стратегією сучасної культурної політики стає пошук та запровадження реформістсько-інноваційних підходів для переформування стереотипів свідомості та поведінки, норм і цінностей, способу життя та картини світу, що нав'язувалися українському народові протягом століть колонізаторами. Важлива роль у цьому процесі відводиться театру та кіно як ресурсу суспільного розвитку.

Авторка пропонує власний концепт конструювання української ідентичності – через звернення до архетипів української національної культури у сценічному слові українського театру та ігрому кіно.

У **підрозділі 3.2.** «Вербальний малюнок архетипу чоловіка в українських спектаклях та ігром фільмах 1991–2023 рр.» на численному емпіричному матеріалі верифікується теза, що легалізація статусу української мови за часів незалежності сприяла посиленню кореляції художніх образів театру та кіно з архетипікою національної культури.

За авторкою, «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» (дис., с.159). Ця тенденція особливо простежується в інтерпретації образу чоловіка в українських спектаклях та ігром фільмах, завдяки інтонаційному малюнку, голосовій виразності актору.

Авторка відзначає, що закладання сутнісних ознак архетипів української національної культури в художню образність театрального та кінематографічного мистецтва стає важливим механізмом формування національної ідентичності.

У підрозділі 3.3. «Сценічна мова у створенні архетипу жінки в українському театрі та ігровому кіно років Незалежності» висвітлюється процес трансформації традиційного українського жіночого образу в історико-культурному контексті.

Відзначено, якщо «жіноча образність в традиційній художньо-мистецькій парадигмі унаочнюю глибинну прив'язку до патріархальної культури» (дис., с. 174), то за часів незалежності відбувається розширення спектру жіночих образів, завдяки акторської мовної експресії. Інтонування в художньо-мистецьких практиках стає тим дісвим механізмом, який зв'язує сценічну образність з архетипами української національної культури, підпорядковуючи їх проблемі формування національної ідентичності.

Позитивно оцінюючи працю, відзначу певні дискусійні моменти.

1. Авторці слід більше фокусувати увагу на власних думках, судженнях та поглядах. Тексти-донори слід використовувати лише як відправну точку для розвитку теми або для підтвердження, уточнення, конкретизації власних ідей.
2. Вважаю, було б доречно у дисертації розширити коло архетипів: окрім архетипів жінки та чоловіка, визначити інші іманентні архетипи та архетипові символи української культури, під впливом яких люди реалізують у своїй поведінці універсальні моделі сприйняття світу, мислення та дії. У цьому контексті рекомендую звернутися до теоретичної системи Юнга. Це дозволило б не лише збагатити арсенал сценічного слова, а й скласти основу для інноваційних перетворень української ідентичності.
3. Робота може здобути більшу цінність, якщо включити аспекти психології та соціології сприйняття сценічного слова глядачами, що зумовлює зворотний зв'язок між реципієнтом і культурою сценічного слова.

Однак ці зауваження не руйнують загального позитивного враження від дисертації. Чітка структура роботи, логіка викладання матеріалу, вільне володіння літературною українською мовою дозволили Анастасії Миколаївні розкрити нові аспекти сценічного слова в українському театрі та кінематографі ХХ – першої чверті ХХІ століття. Авторські публікації повно відбивають основний зміст дисертації, а її ідеї оприлюднені на наукових конференціях.

Спираючись на вищезазначене, з урахуванням наукової новизни обстоюваних у роботі наукових положень, теоретичної та практичної значущості досягнутих у ній результатів, можна стверджувати, що дисертація А.М. Біленької «Еволюція сценічного слова в українському театрі та кінематографі: історико-культурний аспект (ХХ – перша чверть ХХІ ст.)» має завершений, цілісний, авторський характер і відповідає вимогам Постанови Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44 «Про затвердження Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», а її автор – Біленька Анастасія Миколаївна заслуговує на присудження ступеня доктора філософії з галузі знань 03 – Гуманітарні науки за спеціальністю 034 – Культурологія.

Офіційний опонент:

доктор культурології, професор,
завідувачка кафедри філософії та культурології
Київського національного університету технологій та дизайну

П.Е. Герchanівська

