

Надія КУКУРУЗА,*orcid.org/0000-0002-3930-9422**кандидат мистецтвознавства, доцент,**завідувач кафедри сценічного мистецтва і хореографії**Навчально-наукового інституту мистецтва**Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника**(Івано-Франківськ, Україна) kukuruza.nv@gmail.com*

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МОВОЗНАВСТВА І ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА З ПРАКТИКАМИ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА В КУЛЬТУРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ХХ СТОРІЧЧЯ

Українське літературознавство і мовознавство в середовищі української діаспори, їхній взаємозв'язок в контексті розвитку українського літературного мовлення в сценічних практиках зокрема, допомагають аналізувати не тільки візуальний чинник постановок, а й їхній лінгвістичний аспект – мову.

З історії співпраці теоретиків і практиків відомо, що мовознавці (залежно від особистих творчих зв'язків з театральними діячами) надавали їм практичні консультації.

Серед науковців діаспори вперше мистецтво слова теоретично репрезентували батько і син Ковалеві (Пантелеймон Ковалів як мовознавець, Борис Ковалів як практик театру), які видали однойменний науково-популярний посібник (1948), де вміщено розділи з техніки й виразності слова, правила дикційних і орфоепічних норм української літературної мови, методику виконання різножанрових творів. Надалі, перебуваючи на американському континенті, Б. Ковалів був чи не єдиний в цій галузі, що стежив за мовою акторів у виставах. Рецензуючи постановки, він одночасно робив зауваги щодо виправлення помилок у мовленні.

Жанрово-стильові особливості мовлення в Українському театрі в Америці під орудою березільців Й. Гірняка і О. Добровольської відзначали у рецензіях письменник і перекладач діаспори В. Барка, письменниця Д. Гуменна.

Маючи дві фахових освіти, філолог і театрознавець Степан Чорний виступив репетитором зі стилю мовлення (постановка містерії «Дійство про Чоловіка»).

Окремі факти підтверджують декларативні намагання щодо професіоналізації сценічного мистецтва в ділянці слова і вони належать головно до періоду третьої хвилі еміграції науковців і митців, що вільно володіли українською та зуміли згодом організувати театри-студії на американському континенті.

Про етапи роботи зі словом також зазначила керівниця Студії Мистецького Слова Лідія Крушельницька. Перед поколінням українців діаспори, народжених в еміграції, були визначені деякі завдання, оскільки англійське середовище призводить до вимовлення українських слів з акцентом. Тож найперше слід було вчити мову з відповідним артикулюванням звуків.

Дотримання правил і норм літературної вимови в сценічному мистецтві діаспори залишається прямим обов'язком театральних педагогів, керівників театрів-студій, окремих читців. Філологи діаспори виконують при цьому спорадичну функцію. Слід зазначити, що мовознавство діаспори ніколи не виокремлювалося, не було відірвано від наукових шкіл України в ділянці процесів творення, удосконалення й модернізації української літературної мови, про що інформують в часописах діаспори.

Ключові слова: *українська діаспора, літературознавство, теорія мовознавства, літературна мова, сценічні практики, художнє читання, жанрово-стильові особливості, лінгвістика, артикуляція.*

Nadiia KUKURUZA,*orcid.org/0000-0002-3930-9422**Ph.D in Arts, Associate Professor,**Head of the Department of Performing Arts and Choreography**Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University**(Ivano-Frankivsk, Ukraine) kukuruza.nv@gmail.com*

THE INTERRELATION OF LINGUISTICS AND LITERARY STUDIES WITH THE PRACTICES OF STAGE ART IN THE CULTURE OF THE UKRAINIAN DIASPORA OF THE 20TH CENTURY

Ukrainian literary and linguistic studies in the Ukrainian diaspora, their interrelation in the context of the development of Ukrainian literary speech in stage practices in particular, help to analyze not only the visual factor of productions, but also their linguistic aspect – language.

The linguists (depending on personal creative connections with theater figures) also provided practical consultations as it is known from the history of cooperation between theorists and practitioners.

For the first time the art of speech was theoretically represented among the scientists of the diaspora by the father and son Kovalev (Panteleimon Kovalev as a linguist, Boris Kovalev as a theater practitioner), who published an eponymous popular scientific manual (1948), which included such sections as technique and expressiveness of speech, the rules of diction and orthoepic norms of the Ukrainian literary language, and the methodology of performing works of various genres. Henceforth, B. Kovalev, being on the American continent, was almost the only one in this field who monitored the language of actors in the performances. He simultaneously made recommendations on correcting speech errors while reviewing the performances.

The writer and translator of the diaspora V. Barka and the writer D. Humenna pointed out in their reviews some genre and style features of speech in the Ukrainian Theater in America under the guidance of Berezhil actors Y. Hirnyak and O. Dobrovolska.

Philologist and theater expert Stepan Chornii, due to his two professional educations, was involved as a speech style tutor (performance of the mystery «The Action about a Man»).

Certain facts confirm the declarative efforts to professionalize the stage art in the field of speech, and they belong mainly to the period of the third wave of emigration of scientists and artists who were fluent in Ukrainian and later managed to organize studio theaters on the American continent.

Lidia Krushelnyska, the head of the Studio of the Artistic Word, also mentioned about the stages of working with the word. The generation of the diaspora Ukrainians, born in emigration, was faced with somewhat different tasks, since the English-speaking environment leads to the pronunciation of Ukrainian words with an accent. So, the first thing was to learn the language and articulate the sounds accordingly.

Adherence to the rules and norms of literary pronunciation in the stage art of the diaspora remains the direct responsibility of theater teachers, directors of theater studios, and individual readers.

Diaspora philologists perform a sporadic function in this regard. It should be noted that diaspora linguistics has never been isolated and separated from the scientific schools of Ukraine in the area of creation, improvement, and modernization of the Ukrainian literary language, as it is reported in the diaspora magazines.

Key words: *Ukrainian diaspora, literary studies, linguistic theory, literary language, stage practices, artistic reading, genre and style features, linguistics, articulation.*

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження зумовлена відсутністю систематизації в ділянці перетину теоретичних напрацювань українського мовознавства діаспори та намаганнями теоретиків здійснювати практичний вплив на розвиток і вдосконалення української літературної мови як в площині літератури і театру, так і розвивати його в середовищі репрезентантів інших процесів для фахового використання.

Аспектам дослідження мистецтва слова в середовищі української діаспори 2 пол. XX – першої чверті XXI сторіччя присвячено ряд праць, в яких досліджено взаємозв'язок теорії мовознавства в контексті дотримання норм української літературної мови у сценічних практиках як окремих виконавців, так і театральних колективів.

Українське мовознавство в середовищі української діаспори, його теоретичні надбання в контексті розвитку сценічного мовлення, зокрема, літературної мови, потребують дослідження в цій площині.

Важливою працею, що вказує на перманентну модернізацію літературного мовлення є «Довідник з української мови» (Церкевич, 1982: 285), в якому використано 12 праць видатних мовознавців, в тому числі й радянських. Розглядаємо її в якості певного підсумку періоду 30–80-х рр. XX сторіччя, що засвідчує потребу і бажання науковців діаспори не бути відірваними від процесів

творення і удосконалення української літературної мови.

Аналіз досліджень. Мистецтву слова в середовищі діаспори, зокрема, дослідженню його джерелознавчого підґрунтя в періоді 2 пол. XX сторіччя як теоретичного підґрунтя в оволодінні технікою сценічного слова, дикційними та орфоепічними нормами української літературної мови в сценічних практиках, проаналізовано у статті авторки (Кукуруза, 2024: 72–78).

У праці «Перехрестя мистецтв: міжкультурний діалог хореографічних і театральних практик української діаспори другої половини XX ст.» досліджено співпрацю хореографів і театральних практиків української діаспори 2 пол. XX сторіччя як засобу збереження національної ідентичності та сприяння міжкультурному діалогу, а використання елементів хореографії в сценічному мистецтві – як інструментів для збереження культурних традицій та мистецьких інновацій. Зокрема, висвітлено роль званої хореографині Роми Прийми-Богачевської з театральними колективами в контексті поєднання елементів пластики і хореографії в постановках драматичних творів, літературно-поетичних композицій (Kvetsko, 2024: 267–277).

Наступна праця досліджує виміри і форми міжкультурної комунікації діячів музичної і театральної культури сучасної української еміграції та діаспори в кризових умовах російсько-української

війни, що триває. Зазначено про вагомість лінгвістичного рівня у сферах театрального/читецького мистецтва: «Російсько-українська війна загострила потребу в національній ідентичності серед митців, але також призвела до активізації популяризації української культури в різних сферах... Це стосується як лінгвістичного, так і символічного рівнів у сферах мистецтва, освіти та науки. Спостерігаємо активну популяризацію української літератури та драматургії..., академічних музично-театральних проєктів для міжкультурної взаємодії» (Berehova, 2024: 331).

Сценічному мистецтву в середовищі української діаспори також присвячені апробаційні статті, присвячені митцям діаспори двох різних періодів: читцеві Ю. Генику-Березовському (2 пол. XX ст.) та акторові, режисерові Іванові Бернацькому (Кукуруза, 2024: 339–341; 2024: 82–85).

Мета статті. Проаналізувати взаємозв'язки мовознавців і літературознавців діаспори з практиками театру у 2 пол. XX ст., їхній вплив на вивчення і засвоєння норм української літературної мови, також на жанрово-стильові особливості, яким підпорядковувалося мовлення в окремих сценічних постановках, на намагання професіоналізувати цю ділянку в освітньо-педагогічному й театральному процесі. Розглянути наукові дослідження теоретиків мовознавства діаспори як намагання перебувати в невідривному процесі з розвитком мовознавства на українській етнічній території.

Виклад основного матеріалу. Українське мовознавство в середовищі української діаспори, його теоретичні надбання в контексті розвитку сценічного мовлення, зокрема, літературної мови, потребують дослідження в цій площині.

Інформацію про стан українського літературного мовлення в сценічному мистецтві отримуємо з рецензій та інформативних дописів про різножанрові постановки в площині читецького виконавства.

Аналіз сценічного мистецтва діаспори II пол. XX сторіччя в ділянці сценічного мовлення слід здійснювати за наступними чинниками:

– актори, читці, що по переїзді на американський континент як носії рідної мови володіли професією, маючи або ж театральну фахову освіту, чи досвід роботи в театральних колективах;

– молодше покоління учасників аматорських театральних/читецьких колективів, першочерговим завданням для яких стало вивчення української мови загалом.

Натомість, увага до української літературної мови засвідчує рівень професійності колективу, окремих акторів й акторів-читців.

Серед керівників, що провадили творчо-педагогічну діяльність – знані очільники театральних колективів третьої хвилі еміграції на теренах США у II пол. XX ст.: О. Добровольська (Український театр Америки, Театр Слова), Л. Крушельницької (Студія Мистецького Слова).

Завдячуючи рецензіям на постановки українських письменників діаспори, мовознавців можемо визначити творчий почерк керівників колективів, їхню методику роботи зі словом, підпорядкуванню мовлення жанрово-стильовим особливостям.

Письменник Василь Барка називає театр Й. Гірняка і О. Добровольської «найоригінальнішою творчою одиницею» в театральному житті українського театру загалом, а після постановки «Мойсея» сприймає цей колектив як «великий оркестр» завдяки читецькому стилю групових читань в хоровому супроводі (композитор – М. Фоменко, диригент Л. Крушельницький).

Письменник відзначає високий рівень читецького виконання поезії, жанрову відповідність у виконанні тексту Єгови у виставі (Володимир Змій), яку асоціює з «небесною величністю у віршах».

Одна з зауваг В. Барки стосується відповідності з інтерпретацією матеріалу: ліричні засоби виконання він пропонує більше драматизувати, бо постановка «Мойсея» для письменника – вісник «нового Відродження нашого творчого духу, після трагічних 20-х років, – і видно: біля світильників Біблії пролягає їх напрямок, беручи собі нескорту силу» (Барка, 1992: 497).

Завдяки рецензії на «Мойсея», складаємо уяву про методи роботи О. Добровольської з віршованою формою, яка виявляла її творчий почерк, стиль: це класицистична манера виконання з «протягнутими ритмічними хвилями» як «чудовий стиль для українського віршу» (Барка, 1992: 496).

Також В. Барка характеризує стиль мовлення Й. Гірняка у виставі «Людина і герой» про гетьмана Мазепу, в якій актор виступив у ролі ведучого і в ролі актора-проповідника: «...він виявив незвичайну вимовність, з енергією, гаразд розміреною протяжністю в дикції. Зосереджуючись на низьких тонах, провадив розповідь стримано, але з найбагатшими почуттєвими сугестіями і гіпнотичною уявністю, з різко вираженими індивідуальними, суто „гірняківськими” інтонаціями, при глухуватому грудно-придиховому тембрі». Це вказує на тривання актора в жанрі театру читця, основне завдання якого – творення слова-образу (регістрова палітра і темп мовлення) з додаванням усіх елементів театального дійства на допомогу слову (світло, звук, пластика) (Ревуцький, 1985: 125).

Письменниця Докія Гуменна також відзначає стиль мовлення у виставі за режисурою О. Добровольської «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, як такий, що спрямований «... проти побутового примітиву і примітивного відтворення його (твору – *Н. К.*) на сцені. Принцип режисерки – відійти від побутових штампів. Вона «нівелювала встановлену побутову манеру подачі текстів, тобто штамп мови. Вона встановила свою власну, усучаснену, більш природню ритміку мови і підпорядкувала тій ритміці цілу постановку» (Ревуцький, 1985: 120).

Безпосередню співпрацю мовознавців і театральних практиків простежуємо в творчій діяльності філолога і театрознавця Степана Чорнія (Тис-Крохмалюк, 1982: 32–36).

У часописі «Терем», присвячений постаті митця й літератора діаспори, «людини театру» Зеновія Тарнавського письменником Ю. Тисом-Крохмалюком описано роботу над постановкою вистави «Дійство про Чоловіка» (релігійна драма невідомого автора-монаха половини XIV сторіччя з перекладом на українську мову З. Тарнавського), режисер – З. Тарнавський (1961), в якій аналізує культуру слова, важливу, на його думку, саме для жанру вистави-містерії, а також роботу в ділянці сценічного мовлення Степана Чорнія.

Тис-Крохмалюк надає ваги слову, адже «визнання віруючої людини вимагає... зосередженої уваги глядача. Це мусять бути слова щирі, прості й величні» (Тис-Крохмалюк, 1982: 33–34). Оскільки драма, на думку автора статті, не містить дійового начала, що обов'язковий для драматичного твору, а текстова основа написана вільним віршем, то за відсутності динаміки поставала загроза або ж монотонного стилю мовлення, або надмірного пафосного визвучування текстів. Тобто, середньовічний жанр вистави-мораліте (драми ідей, як визначає автор допису) без оволодіння відповідним стилем мовлення міг би перетворитися у «буденний реалізм або звести її на манівці при шаржування містикою» (Тис-Крохмалюк, 1982: 34).

Тис-Крохмалюк завдячує саме Степанові Чорнію, виконавцеві головної ролі Чоловіка, чий теоретичні знання в площині мовознавства і сценічного виконавства сприяли наданню фахової допомоги акторському складові вистави щодо оволодіння технікою й виразністю слова, читецьким (класицистичним) стилем мовлення, як того вимагає драматургія, а також пластикою (мізансценування, слово в русі). Автор характеризує мистецтво художнього читання як найскладніше з усіх родів мистецтва, адже, підтверджує думку, що читець позбавлений всіх атрибутів, що нале-

жать театрові, естраді, і його головний інструмент – слово і зазначає, що успіху в цій ділянці досягають поодинокі майстри-читці. С. Чорнія він вважає саме таким фахівцем: «Його слово лунає зі сцени чисто, повне плеканної культури; в нього він вкладає всю любов, що випливає із таланту, а ще до того із дбайливих студій над культурою і вивченням рідної мови... Слухаючи Чорнія в ролі Чоловіка, ви усвідомлюєте собі факт, що українська мова є музикоподібна і в устах майстра слова звучить, як мелодійна музика»...» (Тис-Крохмалюк, 1982: 35).

Автор допису подає короткі біографічні дані про творче й наукове становлення С. Чорнія (1918–1980): магістр української філології, викладач української мови і літератури в одній зі шкіл Львова, викладач культури української мови у Львівському педагогічному інституті, після 2 Світової як професійний актор працює у Державному театрі ім. М. Заньковецької, виконуючи у виставах головні ролі.

Отже, наукову й творчу діяльність мовознавця і театрознавця С. Чорнія розглядаємо як поодинокий приклад, коли поєднання двох фахових освіт реалізовані на практиці з метою професіоналізації сценічного слова, його техніки й виразності (Чорній, 1979: 124).

Про намагання професіоналізувати сценічне мистецтво з метою дотримання науково-об'єктивних підходів в оволодінні технікою й виразністю сценічного слова, українською літературною мовою свідчать перші кроки українських театральних діячів і мовознавців в еміграції на теренах Європи післявоєнного періоду. Перший з'їзд професійних митців української сцени (Аугсбург, 27–28 лютого 1946 р.) започаткував видання часопису «Театр», в якому висвітлювалося життя українських митців на теренах Німеччини в повоєнний час (гол. редактор – В. Блавацький). Мета – максимальне сприяння розвитку українського театального мистецтва в еміграції: часопис «.. повинен і мусить бути оборонцем шляхетної музи театру перед заливом еміграційного провінціалізму і дилетантизму, що нажалі у наслідок специфічних наших умовин є в наступі» (Театр, 1946: 2).

В другому номері журналу опубліковано Постанову ОУМ, де учасники установчих зборів і з'їзду «Об'єднання українських музик» (Карльсфельд, квітень, 1946 р.) постановляють про всі «інші мистецькі об'єднання письменників, акторів та ін. створити спільний союз усіх діячів усіх ділянок мистецтва, які враз з *науковими працівниками* гуртували б усі творчі сили українського

культурного світу», а отже в основі опанування мистецькою професією слід надавати перевагу об'єктивно-науковим методам (Театр, 1946: 44).

Підтвердженням цих намірів у цьому ж таки часописі надруковано статтю мовознавця П. Ковалева «Сценічна мова», де науковець висвітлює значення української літературної мови для сценічного мистецтва.

П. Ковалів наголошує на значенні літературної мови, яка має свої норми «чистоти й правильності», що обов'язкові для всієї національної території та народу як нації. Сенса оволодіння літературною мовою чи в школі, чи за її межами, – писемною й усною полягає в тому, щоб вона була зрозумілою широкому загалу, її характеризують чистота і правильність – з одного боку, узагальненість – з іншого.

Факт поширення літературної мови робить її ближчою і зрозумілою широкому загалу, хоча далеко не всі володіють нею. Мову поширюють через пресу, школу, театрі, кіно, в судах, у церкві, вона стає ближчою, як українська культура, що розвивається саме цією мовою.

Наголошуючи на зразковості української літературної мови, Ковалів торкається аспекту емоційного сприйняття масовим слухачем «уважно обдарованого оратора, висококультурного проповідника, кваліфікованого диктора» (емоції, враження). Як наслідок, слухач також прагне оволодіти такою мовою, і це спонукає його до наслідування.

Мовознавець вважає, що на таку зразковість «чистоти й правильності» повинна претендувати і сценічна мова, оскільки театр виконує місію розвитку національного мистецтва. Тому мова має стати еталоном літературності: «Актор користується різними засобами в своїй грі, але основним засобом є мова. Ефект театральної гри залежить не тільки від того, як грає актор, але й від того, якою мовою він грає, яку мистецьку вартість має його сценічна мова, а особливо вимова» (Ковалів, 1946: 14).

Як факт правильної сценічної вимови П. Ковалів наводить яскравий приклад з історії німецької літературної мови, в основі розвитку якої «лежить не розмовна мова якогось економічно-культурного центру, а письмова мова міських і князівських канцелярій з горішньо-німецькою діалектною основою. Зате зразком спільної вимови німецькі вчені вважають сценічну вимову» (за працею видатного німецького лінгвіста Пауля Германа «Prinzipien der Sprachgeschichte» («Принципи історії мови», 1880) (Ковалів, 1946: 15).

Мовознавець Ковалів підтримує думку П. Германа про те, що правильна вимова може бути в

серйозній драматичній грі, бо тільки в сценічному слові вона мусить бути позбавлена місцевих мовних форм, аби бути зрозумілою широкому загалу і справляти естетичне враження. Тож німецьку літературну мову формували філологи-германісти і сценічні глядачі, знайомі з практиками кращих німецьких театральних колективів.

Вимоги до сценічного мовлення за Ковалевим – це відсутність локального забарвлення, зрозумілість для широкого загалу, а також виразність і «навіть приємною на тембр». Актор повинен відійти від властивого йому побутового мовлення і опанувати фізіологію звуків, притаманних мовленню літературному, напрацювати його артикуляційну базу, а також володіти основними правилами дикційних і орфоепічних норм вимови (Ковалів, 1946: 14–18).

Найголовніше, чому найперше приділяли увагу навчаючи студійців – українське сценічне мовлення. Існування в англомовному середовищі призводило до вимови українською з акцентом. З інтерв'ю Л. Крушельницької розуміємо, наскільки копіткою була саме ця ділянка роботи, яку педагог провадила за кількома етапами: «Молодшим не раз трудно повторити правильно слово за мною. Тим то вправи на кожен звук – це початок навчання. Дальшим етапом є читання віршів поодиноці й гуртом... На моє велике здивування, я переконалася, що багато з них не розуміють змісту... Тому мушу опрацьовувати не тільки зміст, але кожне слово зокрема. Коли подаю завдання написати незрозумілі слова, то назбирається їх досить довга стрічка» (Чапленко, 1992: 542–544). З огляду методики засвоєння тексту авторка статті наводить приклад укладання читанок зі словниками освітянки, громадської діячки Марії Дейко з Австралії, де англійські слова вона ставила на перше місце, а навчальний процес згодом довів, що така практика вивчення рідної мови в іншомовному середовищі є правильною, адже навчання на курсах українознавства і традиція спілкування українською вдома не в силі перевищити щоденне англійською.

Крім того, зважаючи на різноманітний вік студійців, Л. Крушельницька ділить їх на групи, і раз на тиждень протягом трьох годин учасники займаються суто вдосконаленням мовлення (Чапленко, 1992: 796).

Публікуючи систематично дописи мовознавців діаспори про правила й нові зміни в українській літературній мові, універсальний ілюстрований місячник «Нові дні» також друкує статтю актора-безділля, викладача сценічної мови Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського

«Увага! Мова...» (передрук з журналу Український театр». 1972 рік, Ч. 4, липень-серпень) про сценічну мову на сценах українських театрів: «Сценічну мову наслідують, бо це художньо оброблена жива мова народу...». Р. Черкашин зауважує про відставання в українських театрах такого важливого компоненту як сценічна мова, оскільки «над мовою мало працюють», подає приклади поширених мовних вад на сценах театрів, наголошує, що сценічна мова вимагає точного знання мовних закономірностей і досконалого практичного опанування їх у живому мовленні... Важлива думка – що «від режисера залежить, як звучатиме мова у виставі» (Черкашин, 1974: 29–32).

Важливою підсумковою працею в ділянці мовознавства періоду 1950–1980-х рр., що вказує на перманентну модернізацію літературного мовлення є «Довідник з української мови», в якому використано 12 праць видатних мовознавців, в тому числі й радянських. В довідник увійшли розділи, наявні в класичних посібниках сценічної мови: «Фонетика», «Орфоепія (вимова)».

Розглядаємо її в якості певного підсумку періоду 30–80-х рр. ХХ сторіччя, що засвідчує потребу і бажання науковців діаспори не бути відірваними від процесів творення і удосконалення української літературної мови.

Літературознавець діаспори Лука Луців в передньому слові Довідника подає його як взірць рідної мови, за яким мають вивчати вдосконалювати українське літературне мовлення публіцисти, свя-

щенники, учасники театральних гуртків, акторичитці (Церкевич, 1982: 285).

Висновок. Літературознавство і мовознавство в поєднанні зі сценічними практиками діаспори 2 пол ХХ ст. не могли системно взаємодіяти з певних обставин:

- відсутність фахових театральних українськомовних закладів діаспори, де сценічна мова – обов'язковий чинник опанування дикційною виразністю слова відповідно з фонетичними нормами літературної;

- організація театральної справи на аматорських засадах, де роботі з текстами (написання сценарію, редагування) в ділянці артикуляції й дотримання літературних норм мовлення приділяють неналежну увагу, висуваючи на перший план фінансово-технічні складники постановок (організація виступу, виготовлення декорацій, костюмів і т. ін.);

- коли першочергове завдання для керівників театральних колективів – навчити юне покоління, народжене за межами України, рідної мови шляхом залучення до літературно-сценічних постановок за творами українських авторів (Л. Крушельницька).

Аналіз оглядово-критичних дописів літературознавців/письменників діаспори про жанрові особливості окремих постановок засвідчують про надання великого значення сценічній мові в поєднанні з усіма компонентами відтворення режисерського задуму (О. Добровольська, Й. Гірняк, С. Чорний).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барка В. Мойсей у театрі Гірняка і Добровольської. Наш театр. Книга діячів українського театального мистецтва. 1915–1991 / за ред. Григора Лужницького. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто: ОМУС, 1992. Т. II. 796 с.
2. Berehova O., Dutchak V., Karas H., Kukuruza N., & Fedorak V. (2024). Intercultural communication in crisis: addressing the new wave of Ukrainian emigration. *Cadernos De Educação Tecnologia E Sociedade*. 2024. V. 17, No. SE4, pp. 315–333. DOI: <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse4.315-333>.
3. Д-р Степан Чорний С. Граматика української мови. Мюнхен: Український Вільний Університет, 1979. 124 с.
4. Kvetsko O., Vasiruk S., Kyrylchuk N., Kukuruza N., Prokopiak V. (2024) Crossroads of arts: intercultural dialogue of choreographic and theatrical practices of the Ukrainian diaspora in the second half of the 20th century. *Brazilian Journal of Education, Technology and Society (BRAJETS)*. V. 17, No SE3, pp. 267–277. DOI: <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse3.267-277>.
5. Ковалів П. Сценічна мова. Театр. Мюнхен-Аугсбург: Об'єднання Мистців Української Сцени, 1946. 48 с.
6. Кукуруза Н. Джерелознавчі аспекти дослідження мистецтва слова в середовищі української діаспори ХХ сторіччя. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 71. Том 2. С. 72–78.
7. Кукуруза Н. Специфіка мови і літературно-читецького стилю Ю. Геника-Березовського в контексті сценічного мистецтва української діаспори. Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2023 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 1–5 квітня 2024 р., м. Івано-Франківськ. Електронне видання. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2024. С. 339–341.
8. Кукуруза Н. Український театр Івана Бернацького в Нью-Йорку: історія, творчі традиції, тематична й жанрова специфіка репертуару. «Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри», Івано-Франківськ, 23–24 травня 2024 р. Матеріали і тези міжнародної науково-практичної інтернет-конференції. Івано-Франківськ: Ксерограф, 2024. С. 82–85.

9. Ревуцький В. Нескорені березильці Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1985. 201 с.
10. Театр. Мюнхен-Аугсбург : Об'єднання Мистців Української Сцени, 1946. Ч. 1. 34 с.
11. Тис-Крохмалюк Ю. «Дійство про Чоловіка» в Дітроїті. Терем. Ч. 8. Воррен : Асоціація діячів української культури, 1982. С. 32–36.
12. Церкевич К., Павловський В. Довідник з української мови. Нью-Йорк : Науково-Дослідне Товариство Української Термінології, 1982. Т. I. 285 с.
13. Чапленко Н. Студія Мистецького Слова. Наш театр. Книга діячів українського театального мистецтва. 1915–1991 / за ред. Григора Лужницького. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто: ОМУС, 1992. Т. II. 796 с.
14. Черкашин Р. Увага! Мова... Нові дні, 1974. Ч. 293. С. 29–32

REFERENCES

1. Barka V. (1992) Moisei u teatri Hirniaka I Dobrovolskoi [Moses at Hirniak and Dobrovolska theater] Nash teatr. Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnoho mystetstva. 1915–1991. – Our theater. A collection of historical essays and memoirs. 1915–1991. New-York-Paris-Sidney-Toronto: OMUS, T. II. 796. [in Ukrainian]
2. Berehova O., Dutchak V., Karas H., Kukuruza N., & Fedorak V. (2024). Intercultural communication in crisis: addressing the new wave of Ukrainian emigration. *Cadernos De Educação Tecnologia E Sociedade*. 2024. V. 17, No. SE4, pp. 315–333. DOI: <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse4.315-333>.
3. D-r Stepan S. Chornii (1979) Hramatyka ukrainskoi movy [Ukrainian grammar]. Munich: Ukrainian Free University. 124. [in Ukrainian]
4. Kvetsko O., Vasiruk S., Kyrylchuk N., Kukuruza N., Prokopiak V. (2024) Crossroads of arts: intercultural dialogue of choreographic and theatrical practices of the Ukrainian diaspora in the second half of the 20th century. *Brazilian Journal of Education, Technology and Society (BRAJETS)*. V. 17, No SE3, pp. 267–277. DOI: <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse3.267-277>.
5. Kovaliv P. (1946) Stsenichna mova [Stage language]. Teatr [Theater]. Munich-Augsburg: Association of Ukrainian Theater-Artists. 48. [in Ukrainian]
6. Kukuruza N. (2024) Dzhereloznavchi aspekty doslidzhennia mystetstva slova v seredovyschi ukrainskoi diaspori XX storichchia. [Source study aspects of researching the art of speech in the Ukrainian diaspora of the 20th century]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. – Current Issues of the Humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University. Helvetica Publishing Group, 71. 72–78. [in Ukrainian]
7. Kukuruza N. (2024) Spetsyfika movy i literaturno-chytetskoho styliu Yu. Henyka-Berezovskoho v konteksti stsenichnoho mystetstva ukrainskoi diaspori. [Specificity of the language and literary style of Yu. Genyk-Berezovsky in the context of stage art of the Ukrainian diaspora] Materialy zvitnoi naukovoï vebkonferentsii vykladachiv, doktorantiv, aspirantiv universytetu za 2023 rik Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka, 1–5 kvitnia 2024 r., Ivano-Frankivsk. Electronne vydannia. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk precarpathian National University. 339–341. [in Ukrainian]
8. Kukuruza N. (2024) Ukrainskyi teatr Ivana Bernatskoho v Niu-Yorku: istoriia, tvorchy tradytsii, tematychna i zhanrova spetsyfika repertuaru [Ivan Bernatskyi Ukrainian Theater in New York: history, creative traditions, thematic and genre specifics of the repertoire] Tvorchyi universalizm u kulturi, mystetstvi, osviti: identyfikatsiinyi, komunikatsiinyi, synerhetychnyi vymir, Ivano-Frankivsk, 23–24 travnia 2024 r. Materialy i tezy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii. Ivano-Frankivsk: Xerograf. 82–85. [in Ukrainian]
9. Revutskyi V. (1985) Neskoreni bereziltsi Yosyp Hirniak i Olimpiia Dobrovolska [Undeafated Berezil actors Joseph Hirniak and Olimpia Dobrovolska]. New-York: The Word. Ukrainian Writers' Association. 201. [in Ukrainian]
10. Teatr [Theater]. Munich-Augsburg: Association of Ukrainian Theater-Artists, 1946. 1. 34 [in Ukrainian]
11. Tys-Krokhmaliiuk Yu. (1982) Diistvo pro cholovika v Ditroit [The action about a Man in Detroit] Terem, 8. Warren: Association of Ukrainian Cultural Figures. 32–36. [in Ukrainian]
12. Tserkevych K., Pavlovskyi V. (1982) Dovidnyk z ukrainskoi movy [Ukrainian language reference book]. New York: Research Society for Ukrainian Terminology. T. I. 285. [in Ukrainian]
13. Chaplenko N. (1992) Studiia Mystetskoho slova [Studio of the Artistic Word]. Nash teatr. Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnoho mystetstva. 1915–1991. – Our theater. A collection of historical essays and memoirs. 1915–1991. New-York-Paris-Sidney-Toronto: OMUS, T. II. 796. [in Ukrainian]
14. Cherkashyn R. (1974) Uvaha! Mova.... [Attention! Language...]. Novi dni [New days], 293. 29– 32. [in Ukrainian]