Бурлуцький А. В.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ШКІЛЬНОМУ ТЕАТРІ

У статті висвітлено специфіку українського сценічного мовлення у шкільному театрі – одному з яскравих явищ доби українського бароко. Структуровані за формами сюжети драматургічних творів шкільного театру. Систематизовані характерні особливості сценічного мовлення в українському шкільному театрі. Визначені характерні ознаки інтермедій, які розігрувалися між актами основної п'єси в шкільному театрі. Виявлені художні прийоми, завдяки котрим слово в інтермедії віддалялося від риторики, ораторської промови.

Ключові слова: українське бароко, шкільний театр, сценічне мовлення, інтермедія, сюжет, голос.

В статье освещена специфика украинской сценической речи в школьном театре – одном из ярких явлений эпохи украинского барокко. Структурированы по формам сюжеты драматургических произведений школьного театра. Систематизированы характерные особенности сценической речи в украинском школьном театре. Определены характерные признаки интермедий, которые разыгрывались между актами основной пьесы в школьном театре. Обнаружены художественные приемы, благодаря которым слово в интермедии отдалялось от риторики, ораторской речи.

Ключевые слова: украинское барокко, школьный театр, сценическая речь, интермедия, сюжет, голос.

This article deals with the specificity of the Ukrainian stage speech in the school theatre – one of the brightest phenomena in Ukrainian Baroque style. Structured forms stories plays school theater. Systematized characteristic features of scenic speech in the Ukrainian school theater. Determined the characteristic features of interludes that were played between the acts of the main pieces in the school theater. Found art techniques, thanks to which the word in the interludes отдалялось from rhetoric speaker's speech.

Key words: Ukrainian Baroque, school theatre, scenic speech, sideshow, plot, voice.

Актуальність обраної теми зумовлена кризою сучасної культури мовлення і необхідністю повернення до витоків театрального слова, культурних джерел золотої доби українського театру та головних парадигм українського сценічного мовлення як феномену національної театральної культури. Сценічне мовлення є однією з визначних складових театрального мистецтва, а відтак і одним з головних носіїв, в якому закарбовані соціокультурні чинники певної доби. Виявлення специфіки українського сценічного мовлення як соціокультурного феномену сприятиме пошуку оптимальних шляхів подальшого розвитку не тільки певних різновидів мистецтва, а й подоланню кризи культури мовлення в суспільстві.

Отже, мета даної публікації полягає у визначенні специфіки українського сценічного мовлення в шкільному театрі – одному з яскравих явищ доби українського бароко.

Українське сценічне мовлення як соціокультурний феномен є невід'ємною складовою системи художньої культури. Однак, у сучасній вітчизняній науковій думці практично немає досліджень, в яких були б визначені парадигми українського сценічного мовлення, детально простежувалася його еволюція, практика сценічного мовлення чітко відокремлювалася від його теоретичних та соціокультурних чинників. Зокрема, XVII – початок XVIII ст. в історії українського театру знаменується остаточним формуванням підвалин українського національного театрального мистецтва, а відтак і парадигм сценічного мовлення – цей етап став «шляхом до професійного театру» [4; 26]. Театральні дослідники називають цей етап також «старовинним українським театром» [3; 3], «театром козацького бароко» [2; 166]. Цю останню назву як таку, що містить найширше, на нашу думку, функціонально-стильове наповнення, ми й прийняли за основу в нашій періодизації парадигм українського сценічного мовлення, назвавши даний період «українським бароковим театром». В мистецькому феномені барокового театру вирішується основне питання барокової епохи: «уречевлення – втілення духовних еквівалентів і моральних постулатів як вічного протистояння світовим стихіям», і театр в цьому сенсі постає, «як всі барокові різновиди, зі слова» [3; 5], що, безумовно, актуалізує дослідження специфіки сценічного мовлення в означений період.

Складність аналізу сценічного мовлення того періоду полягає в суттєвому браку відомостей про шкільний театр – більшість драматургічних творів того часу не друкувалося й про них можна дізнатися лише зі згадок, які містяться в документах більш пізнього періоду.

Щодо сюжетів, драматургічні твори шкільного театру можна поділити на наступні форми:

– п'єси Великоднього і Різдвяного циклу («Різдвяні вірші Памви Беринди», «Слово о збуренню пекла» невідомого автора, «Властотворний образ человеколюбія Божія» М. Довгалевського, «Комедія на день Різдва Христова» Д. Тупталенка та ін.);

– житійні легенди («Олексій, чоловік Божий»);

– мораліте – п'єси, в яких діючими особами були персоніфіковані моральні чесноти і вади (наприклад, «Брань чесних добродетелей» Й. Горленка, «Мудрость предвечная» Д. Ростовського та ін.);

– історичні п'єси («Володимир» Ф. Прокоповича, «Милість Божа, Україну от неудобоносимих обид лядських через Богдана Хмельницького свободившая» Т. Трофимовича, «Благоутробіє Марка Аврелія» М. Казачинського та ін.).

Тексти п'єс створювалися здебільшого викладачами та священиками за виробленими канонами, вже встановленими на той час. Це обумовлювало і специфіку втілення п'єс, а відтак і відтворення сценічного мовлення. Відбувалося чітке розрізнення жанрів, особливо наголошувалося на відповідному мовленні: «Трагедія єсть поезія, действіємъ і речію ліцъ подражающая важнимъ действіямъ знаменитихъ мужей і преімущественно несчастіямъ і бедствіямъ»; «Комедія єсть такая поезія, которая… въ действіях воспроизводит деянія народа і виражаетъ їхъ речію ліц съ шутками і

остротами. … Комедія должна писатися слогомъ простимъ, плебейськимъ і мужицькімъ, но трагедія нуждается въ важномъ і високомъ слоге» [5; 45–46].

Однією з ранніх форм сценічного мовлення у шкільному театрі були віршовані діалоги. Так, відомо, що в 1614 р. вихованці Луцької єзуїтської колегії вітали уніатського митрополита Рутського «українським діалогом» [3; 54]. Виголошуючи діалоги, учні дотримувалися вимог класичної поетики: читали їх виразно, зі спеціально поставленими модуляціями голосу та відповідними рухами тіла. Форми діалогів могли бути різними: серія монологів («Різдвяні вірші Памви Беринди»), диспут – серія питань і відповідей («Бенкет духовний», «Володимир» Ф. Прокоповича тощо).

До ораторських жанрів близькі прологи й епілоги драм: деякі тяжіли до проповідей характерними для останніх риторичними запитаннями. Наявні також цитування релігійних текстів, наприклад, різдвяних та пасхальних співів «Слава в вишніх богу», «Христос воскрєсє із мертвих» [3; 180], слова молитов (як безпосередньо, так і в пародійному ключі), елементів церковних служб (ремарка в одній з п'єс «Пречистая панна стоячи Псалтир читає» [3; 181]).

Ще однією характерною особливістю сценічного мовлення шкільних п'єс є те, що не всі події показувалися через дії безпосередньо на сцені, «іныя должны быть виражаємы через рассказ разговарівающих лиц» [5; 46], наприклад, вбивства, релігійні обряди – відспівування, вінчання тощо. Назвемо цю специфічну особливість сценічного мовлення «евфемістичністю» (від «евфемізм», що означає перефразування).

У втіленні шкільної драми юні «актори», на відміну від досить стриманої зовнішньої виразності, активно використовували можливості свого голосу. Спробуємо систематизувати характерні особливості сценічного мовлення в українському шкільному театрі.

Розрізнення тембру мовлення позитивних і негативних персонажів. При озвученні позитивних персонажів актор залишав природний тембр голосу, щоб уникнути відмови від власного «Я» і прямого наслідування. При озвученні негативних персонажів, таких, як Пекло, Люцифер, чорти тощо, тембр голосу мав змінюватися.

Застосування риторичних прийомів. Актор шкільного театру був передусім учнем, який проходив серед інших і курс риторичних наук, що чітко декларували вимоги виразності мовлення. Отже, учні використовували різні інтонації залежності від словесних умов (різною інтонацією промовлялися слова, наприклад, вісника, свідка, правителя, вигуки, запитання тощо), а також від зображуваного почуття. В одному з підручників риторики, що збереглися з того часу, міститься розділ про сценічне виконання: «аще требуєт страсті гнєва, долженствуєт вимовлять глас острий, жестокий, часто усікаємий, рєвность прообразующий…аще і іныя суть страсті… не токмо разлічних страстей, но і в разних частях какових страстей, каковую не буді отмінность гласа страсті прілічную» [1; 27–28].

Дотримання паузи. Пауза спеціально зазначалася в ремарках – «слово шкільної драми не йшло безперервним потоком» [3; 280].

Специфіка регулювання сили голосу. Ремарки свідчать про варіювання сили голосу в широкому діапазоні від сценічного вигуку до сценічного шепотіння. Наприклад, в п'єсі Д. Ростовського ірод кличе слуг «немощним гласом», а в останній яві перед

смертю «шепчучи говорить»; люди на весіллі Олексія, чоловіка Божого, за ремаркою, «весело кричать» [3; 280].

Специфіка регулювання темпу сценічного мовлення. Теж характерне варіювання, про яке свідчать ремарки на зразок «Йов, восставши, по малу начат глаголаті» [3; 221].

Специфіка інтонаційної забарвленості сценічного мовлення. Про різноманітність сценічної інтонації, крім ремарок, свідчать дані аналізу текстів п'єс, з яких можна виділити наступні типи інтонаційного забарвлення:

– емоційне: гнівний голос: «Гнів Божий на Натуру Людськую зело ярится» [3; 281], ремарка до ролі Вравія в п'єсі «Царство Натури Людської» ясно позначає: «В серцах оний кажет»; в «Комедії уніатів з православними» один з селян «з гнєвом говорит»; сумна інтонація: у «Жахливій зраді»: Пиролюбець каже «Що убо скорблю аще»; радісна інтонація як контраст зі смутком, скорботою: «Радость над радості, котрая нас обходіт»;

– іронічне: в ремарці розмови Імператора з філософами сказано «Дивуючись», Аспірант відповідає Деканові «Сомневаясь» [3; 282];

– улесливе: так розмовляє імператор зі Святою Катериною.

Особливості невербальних аудіальних проявів. Актори на сцені шкільного театру широко використовували різноманітні засоби невербальної аудіальної виразності, як-от ([3; 280–284]): плач (Душа в «Суперечці душі і Тіла» «ридая глаголет», сміх (Геракліт «посмєйвайся міру сєму», вигуки «Ахъ мнє», «уви»), звуконаслідування (Змій «поїдєт рича і яряся»), різноманітні звуки, що передають стан персонажа («почнувся Ірод стогнет», грішник Діоктіт, «упавши, захарчал і умре», грішники в пеклі «стенящіє і вопіющіє»).

Спрямованість мовлення. По-різному виголошувалися репліки та монологи, адресовані публіці і учасникам дії, слугам, рівним, супротивникам. Ремарки часто це підкреслювали («Сидящим глаголет цар», «І ко приходящим глаголет старцам», «К Іроду глаголет» [3; 264]).

Графічність мовлення. Оскільки в дану епоху графічна структура слова мала не менше значення, ніж фонетична або граматична, театральне слово не тільки вимовлялося – часто використовувалося слово написане та/або прочитане – слово, яке апелювало до характерної для барокової культури видовищності, зображальності, слово, якому властива функція «емблематичності» [3; 286]. Так, наприклад, в антипролозі «Жахливої зради» написи провіщають дію всієї п'єси, ніби «спілкуються». «сперечаються» між собою. В «Різдвяній містерії» три царі читають з книги вголос Писання. Іноді написане слово не прочитувалося безпосередньо, а тільки малося на увазі, між тим на цьому міг будуватися цілий епізод. Наприклад, в «Торжестві Єства людського» Совість і Гріх несуть дошку, на якій, за сюжетом, нібито перераховані гріхи Пиролюбця, але насправді прочитати написане неможливо. Іноді прочитане слово пародіювалося, особливо церковне слово. Так, у «Просьбі, або Суплиці на попа», за сюжетом, селяни диктують, а дяк записує скаргу на місцевого священика, при цьому витримується офіційний стиль скарги, прийнятий на той час, але сам текст пародіюється. Також до графічності мовлення віднесемо випадки, коли підписи укладача чи переписувача тексту передавалися в незвичній графічній формі, наприклад, у формі анаграми: «Михайло Мокрієвич – «Ах, мой ли меч крові» [3; 288].

Якщо текст самих п'єс шкільного театру створювався, як зазначалося вище, вчителями із суворим дотриманням відповідних канонів, то інтермедії – невеличкі жартівливі сценки, які розігрувалися між актами основної п'єси, або окремі сценки, пов'язані зі змістом драми або (частіше) самостійні, незалежні від сюжету головної п'єси – створювали талановиті учні, дотримуючись лише покликів свого хисту. Часто це було їх домашнім завданням, яке вони виконували самостійно, спираючись, зазвичай, на відомі зразки і правила, в межах відповідних вчительських вимог.

Найстарші відомі нам українські інтермедії створювалися при польській шкільній драмі і за рівнем літературних вимог дещо перевищують інтермедії кінця XVII ст., комізм яких більш схожий до карикатури. Основні сюжети інтермедій поділяються на:

– картини побуту різних соціальних верств населення (наприклад, інтермедії до драм Гаватовича);

– взаємовідносини українців з іншими народами, особливо часто зустрічаються іронічні описи зіткнень з поляками («Комедія уніатів з православними» тощо);

– «шкільні» сюжети – скарги на шкільне життя, або, навпаки, теми безтурботності школяра («Синаксара», «На пам'ять пиворізам (цікаво, що ця назва так і закріпилася за учнями цієї епохи. – А. Б.) об ізобліченії сивухи» тощо).

Персонажами інтермедій, відповідно до правил шкільної поетики, були звичайні люди, які належали до найрізноманітніших верств населення (дід, баба, шляхтич, шинкар, піп, ксьондз) та різних національностей (українець, москаль, поляк, німець, циган, єврей).

Щодо мовлення інтермедій, то воно переважно було віршоване. Часто наявне мовне протиставлення з текстом основної частини вистави, що, як зазначалося вище, створювалася здебільшого книжною церковнослов'янською або латинською мовою. Мова ж інтермедій здебільшого наближалася до живої, народної, проте не замінювалася нею остаточно, адже вірші апріорі не можуть звучати, як побутове розмовне мовлення: рими вимовлялися з окремим піднесенням, і, як зазначає Д. Антонович, «чим вірші були помпезніше, тим помпезніше їх належало і скандувати» [1; 48].

Якщо у шкільній драмі над ігровим домінувало слово, близьке за стилем виголошення до риторики, ораторської промови, в інтермедії ситуація була зворотною: слово віддалялося від ораторського за допомогою цілої низки відповідних художніх прийомів.

Звернення до національних особливостей мовлення. Зображаючи мовлення людей, які належали до різних національностей, автори навіть у написаному, а не тільки виголошеному тексті вдаються до передачі специфіки певної мови та навіть її діалектів. Наприклад, в одній з інтермедій козак обурюється через похвальбу поляка, нібито ляхи здавна володіють здебільшого українських земель: «А доки ж ви, бестелюги (собаки), будете звегати (гавкати)? / Чи то ми вас не зможем киями прогнати?» На допомогу йому приходить москаль: «Казак, не боися, бери с плечей дваих, / А я тотчас уберу далгаполих тих. / А што здезь а рубежах они вспаминали, / Будто ляшонки Украйну в облястях держали, / Дабро! Вот покажем рубежи кнутамі на спинє!» (автентична орфографія збережена – А.Б.) [5; 51]. У наведеному уривку збереження оригінальної орфографії свідчить про особливості передачі як російської, так і діалекту української мови.

Вдавання до пародій. Сакральне слово, завжди присутнє в усіх формах театру епохи бароко, нерідко ставало об'єктом пародії в досить різноманітних формах:

– введення сакрального слова у незвичний, побутовий контекст (наприклад, євангельські цитати супроводжують сцени отримання хабарів, знайомства, лайки тощо); в одній з інтермедій школяр урочисто декламує пасхальні вірші, а потім, відволікаючись, мріє погуляти в лісі з телятками: «Бо вже ся мені школа бардзо ізбридила» [3; 49];

– зміна або введення до сакральної цитати інших, профанних слів (наприклад, в одній з інтермедій персонаж пародіює конкретний церковний кондак: «Радуйтеся, пиворізи, і паки реку: радуйтеся!» [1; 43];

– створення нового тексту за зразками сакрального (найчастіше відбувається блазнівська заміна тексту найвідоміших молитов).

Навмисні фонетичні неправильності. Ця особливість досить часто зустрічається в інтермедіях для збільшення художньої виразності, для втілення характерних особливостей персонажа наприклад, передачі його віку (Баба шамкотить до Цигана: «А жа шо мене бабою жовеш, поганине?» [3; 54], належності персонажа до іншого соціуму (наприклад, Посланець трьох царів у відповідній інтермедії навмисне плутає роди, відмінки і числа: «Моя господина», «Моя дуже рада, що здорова ходила» [3; 54–55].

Зіткнення церковнослов'янської та просторічної мов. Відбувається не тільки задля пародійності, а для означення протиставлення груп персонажів. Наприклад, у «Торжестві Єства людського» Йосип і Никодим розмовляють церковнослов'янською мовою: «Єсть въ вертоградє моем гробъ новъ іссіченний. / Въ нем же не въ никтоже з мертвецевъ положенний» [3; 78], жінки біля гробу кажуть варті, користуючись побутовим просторічним мовленням: «Слухайте, голубонки, хочей би онъ востал» [3; 78], а начальник лає сп'янілу варту: «Што лежите, п'яниці, лихо бъ вамъ у живітъ!... Хороший то калавуръ – лежит як убитий!» [3; 78–79].

Отже, підводячи підсумок щодо особливостей сценічного мовлення в українському шкільному театрі, зазначимо значну різноманітність сценічного слова, яке, безумовно, саме в цей період остаточно перестало бути суто літературним текстом, набувши якостей власне сценічного мовлення. Інтермедія, яка пережила шкільні вистави, заборонені наприкінці XVIII ст., існувала і поза стінами навчальних закладів, поступово стаючи елементом народного театру – необхідним щаблем на шляху до українського професійного театру.

Література:

1. *Антонович Д. Триста років українському театру / Д. Антонович – Прага : ПНТ, 1925. – 232 с.* ***2.*** *Лужницький Г. Український театр: [наукові праці, статті, рецензії] / Г. Лужницький. – Львів : ЛНУ, 2004. – Т. 1. – 344 с.* ***3.*** *Софронова Л. Старовинний український театр / Л. Софронова. – Львів : ЛНУ, 2004. – 336 с.* ***4.*** *Український драматичний театр: Нариси історії [В 2 т.] / Під ред. М. Рильського. – Т. 1 : Дожовтневий період. – К. : Наук. думка, 1967. – 518 с.* ***5.*** *Хоменко Ю. Український театр: від джерел до сьогодення / Ю. Хоменко. – Ніжин : НДПУ, 2002. – 129 с.*