

УДК 792:808.55"17/18"(477)

*Бурлуцький Андрій Володимирович,
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтва*

СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ ПЕРІОДУ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

У статті висвітлено специфіку сценічного мовлення періоду професіоналізації українського театру, який охоплює кінець XVIII – XIX ст. Проаналізовані особливості сценічного мовлення в кріпацькому, аматорському, антрепризному та музично-драматичному театрах. Наголошено на формуванні в означений період підвалин українського професійного театру, що зумовило подальший злет сценічного мовлення.

Ключові слова: професіоналізація українського театру, сценічне мовлення, кріпацький театр, аматорський театр, антрепризний театр, музично-драматичний театр.

В статье освещена специфика сценической речи периода профессионализации украинского театра, который охватывает конец XVIII – XIX вв. Проанализированы особенности сценической речи в крепостном, любительском, антрепризном и музыкально-драматическом театрах. Отмечено формирование в обозначенный период основ украинского профессионального театра, что обусловило дальнейший взлет сценической речи.

Ключевые слова: профессионализация украинского театра, сценическая речь, крепостной театр, любительский театр, антрепризный театр, музыкально-драматический театр.

This article deals with the specifics of elocution period of professionalisation of the Ukrainian theater, which covers the end of the XVIII - XIX centuries. The features of scenic speech in the serf, amateur, antrepriza, music and drama theaters. Out formation within the reporting period, the foundations of the Ukrainian professional theater, which resulted in a further rise of stage speech.

Key words: professionalisation of the Ukrainian theatre, scenic speech, the serf theatre, the amateur theatre, the antrepriza theatre, the music and drama theatre.

Сценічне мовлення як мистецький феномен в своїй основі спирається на художню образність. Отже, сценічне мовлення як соціокультурне явище є невід'ємною складовою системи художньої культури. У цьому контексті виявлення специфіки українського сценічного мовлення сприятиме пошуку оптимальних шляхів подальшого розвитку не тільки певних різновидів мистецтва, а й подоланню кризи культури мовлення в суспільстві сучасної України, що й зумовлює актуальність зазначеної проблеми. Утім, у сучасній вітчизняній науковій думці практично немає досліджень, в яких би детально простежувалася еволюція українського сценічного мовлення.

Допрофесійними періодами функціонування театральних форм можна вважати епоху первісної язичницької обрядовості (з I тис. до н. е.), коли елементи театральності вперше почали відокремлюватися від побуту східнослов'янських племен; добу Київської Русі (друга половина IX – XII ст.), коли функціонували скомороший та княжий театри; період середньовіччя (XII–XVI ст.) з літургійним театром та епоху українського бароко (XVII–XVIII ст.), коли відбулося остаточне формування підвалин генези українського національного театального мистецтва, а відтак і парадигм сценічного мовлення.

Кінець XVIII – XIX ст. характеризується соціальними зрушеннями, такими, як закріпачення українських земель, формування інфраструктури міст та будова постійних театральних приміщень тощо. Цей етап знаменує собою професіоналізацію українського театру. На тлі соціальних перетворень сценічне мовлення розвивалося в таких різновидах, як кріпацький, аматорський, антрепренерський театри. В означений час формувалися підвалини українського професійного театру, що зумовило подальший злет сценічного мовлення.

Отже, мета даної публікації полягає у визначенні специфіки сценічного мовлення в добу професіоналізації українського театру (кінець XVIII – XIX ст.).

Питання про час професіоналізації українського театру, на думку багатьох дослідників, і досі остаточно не з'ясоване. Значна частина театрознавців вважає першим професійним українським театральним колективом труп, засновану М. Кропивницьким у 1882 р., на підставі того факту, що саме в ній вистави гралися суто українською мовою [6, 11]. Тобто, концептом професійності театру в них слугує насамперед мовне питання. На нашу думку, погляд на природу національного театального процесу має бути глибшим і враховувати не тільки мовний фактор (безсумнівно, важливий і необхідний), і й інші – культурологічні, етнічні, соціальні, територіальні тощо. Так, соціокультурна ситуація, що склалася на етнічній території України наприкінці XVIII – початку XIX ст., зумовила певний синтез із Росією та подекуди з Польщею, тому розглядати стан театальної справи тих часів неможливо у відриві від означеної специфіки. Зокрема, не можна однозначно віднести до українського або російського театру творчість актора М. Щепкіна, драматурга М. Гоголя та інших митців.

Ми вважаємо, що істину можливо знайти лише на стику думок, факторів, наук. Тобто, перевага не віддається жодному факторові окремо, а вони поєднуються між собою відношенням диз'юнкції, причому для твердження про професійний театр достатньо відповідності одному будь-якому фактору. Отже, професійним українським театром ми вважатимемо той театр, для якого характерні один чи кілька з наступних факторів: наявність авторської драматургії, створеної не органічно-стихійно, а спеціально й професійно (репертуарні п'єси, написані українською мовою або на основі української тематики); зайнятість у виставах артистів-українців за походженням та/або вихованих на місцевому ґрунті й ознайомих з мовою і звичаями народу; вистави, зіграні на території України (крім театрів національних меншин та гастрольних труп з інших країн).

Однією зі сфер функціонування професійного українського театру в означений період була пансько-маєткова культура. Українське панство наслідувало традиції

російського двору, для чого і створювалися кріпацькі театри. У п'єсах, спрямованих на відтворення «придворної» культури, серед акторів домінували принципи «псевдокласицистичної манери гри» [3], яка, як відомо, передбачає суворе дотримання твердих канонів виконання.

Згодом такі театри набували салонного характеру, що поступово змінило специфіку вистав на фольклорно-українську. Часто акторами виступали не тільки кріпаки, а й господарі та їх гості. Репертуар українських кріпацьких театрів був досить різноманітний: водевілі, комедії, інтермедії, наслідки шкільних релігійних драм (останні згодом практично зникли). Для сценічного мовлення в українському кріпацькому театрі були характерні: а) функціонування в межах «тришарового» репертуару, який поділявся на український, російський та перекладену драматургію; б) розмежування стилю виконання на псевдокласицистичний та фольклорно-український; в) значна кореляція сценічного виконання та особистісного фактору.

Український кріпацький театр проіснував близько ста років – приблизно до 1830-х – 1840-х рр., і фактично став найстаршою ланкою вітчизняних світських дійств, а також способом трансформації культурного феномену міста, поступово перетворюючись з інтимно-родинного явища на явище міської культури, проте таке, що зберегло в своїй основі фольклорні культурні елементи. Це активно вплинуло на формування національного професійного театру, а також дало початок приватній антрепризі. Саме український кріпацький театр став підґрунтям нової епохи українського театру, а відтак і нової парадигми сценічного мовлення.

Під терміном «аматорський театр» ми розуміємо угруповання, що створювалися на основі добровільної співпраці зацікавлених осіб, які не отримали спеціальної освіти і для яких театральна справа не була основною професією. Здебільшого аматорські театральні вистави гралися по містах і маєтках, їх «режисерами» були домашні вчителі, гувернери, вчителі навчальних закладів, а «акторами» – молоді чиновники, канцеляристи, студенти, члени родин, яких просто цікавила театральна справа або які відвідали театральні вистави у столиці або великих містах і забажали створити у себе свій, «партикулярний» [7, 109] театр. Жіночі ролі в таких театрах в основному виконували юнаки.

Репертуар аматорських театрів складала спочатку перероблені п'єси зі здобутку шкільного театру, сатиричні комедії, інсценування лицарських романів, пізніше – твори російського класицизму (О. Сумароков, Я. Княжнін, М. Херасков, М. Верьовкін, Д. Фонвізін та ін.), а з другої чверті XIX ст. додалася й українська класика (твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя тощо). Оскільки аматорський театр багато в чому виріс з традицій шкільного театру, «режисери» майстерно продовжували застосовувати його дидактичну функцію – викладачі навчальних закладів використовували сценічне мистецтво як один з найвпливовіших засобів засвоєння певних настанов. Для цієї мети добирався і спеціально створювався відповідний репертуар, включений у тематичні збірники. Так, в 1815 р. удрукарні Харківського університету вийшов перший з відомих тематичних репертуарних збірників для аматорських театрів – «Майская рекреация», який містив твори, що роз'яснювали користь медицини, пропагували щеплення тощо [5, 39]. Такі вистави були розраховані виключно на декламаційне виконання.

Для сценічного мовлення аматорського театру другої половини XVIII – першої половини XIX ст. було характерним: а) функціонування в межах кількамовного репертуару, б) прагнення до використання українського мовлення, в) наявність спеціального декламаційного репертуару.

Серед численних колективів аматорів театрального мистецтва другої половини XIX ст. прискіпливої уваги заслуговує творчість Бобринецького та Єлисаветградського аматорських театрів, адже саме там почали свій творчий шлях корифеї української сцени – М. Кропивницький та родина Тобілевичів (І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Садовська-Білотті); вперше на Україні були поставлені «Назар Стодоля» Т. Шевченка й опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

Визначною є діяльність аматорського театру М. Бабича в Сумах. Особливо значимим є те, що крім звичайного, традиційного репертуару, Бабич ставив на сцені власні п'єси, де змальовував життя українського купецтва (проте, російською мовою). Деякі з цих п'єс не просто пройшли цензуру, а навіть були надруковані: «Гусар, или Интересная новость – трагедия или малорусская комедия», «Не рассмотрел, с кем перевернулся – малорусская комедия», «Чумак, или Бойкая дивчина – малорусская комедия» [5, 70–71].

Аматорські театральні колективи, які дали українській сцені багато професійних митців, часто створювалися при навчальних закладах. Так, організаторами студентського театру Київського університету була група студентів на чолі з М. Старицьким, М. Лисенком, П. Чубинським. Жіночі ролі виконували учасниці домашніх аматорських вистав та члени родин ентузіастів (дружини, сестри тощо). Знаменним є те, що одним із завдань, яке поставив перед собою цей театр, було «працювати над культурою мови» [5, 54]. В домашній виставі, створеній учасниками цього колективу, вперше в історії українського театру на сцені була втілена п'єса В. Шекспіра «Гамлет» у перекладі М. Старицького українською мовою.

Особливим ставленням до українського сценічного мовлення відрізнявся аматорський колектив з Чернігова «Товариство, кохаюче рідну мову». Засновником театру був байкар Л. Глібов, до складу колективу входив майбутній наставник Заньковецької П. Вербицький, український історик О. Лазаревський, П. Маркович зі своєю дружиною М. Вілінською (майбутньою письменницею Марко Вовчок). Це утворення відзначилося тим, що вперше в історії українського театру надрукувало афішу українською мовою – до вистави музично оновленої «Наталки-Полтавки» І. Котляревського [7, 60].

Для сценічного мовлення в українському аматорському театрі другої половини XIX ст. характерне: а) зростання впливу української мови на сцені, б) ретельне стеження режисерів за чистотою мовлення, в) збільшення українського репертуару (класичні та авторські п'єси), г) українізація театральної сфери (перші афіша та переклад класичного твору українською мовою, постановка твору Т. Шевченка тощо), д) поступове створення сценічної, в тому числі й мовної театральної «школи».

Творчі здобутки аматорського театру стали, по-перше, родючим ґрунтом для українського професійного, зокрема антрепризного театру, а по-друге, школою виховання майстерності українського аматорського театру майбутніх епох.

Межа XVIII–XIX ст. – «визначальний етап у формуванні українського професійного антрепризного театру і час закладення основ класичної української драматургії» [6, 11]. Ця епоха стала закономірним наслідком фази кріпацького театру на Україні, де започаткована відповідна театральна освіта, закріпилися способи облаштування театральних приміщень, виробилися і основні компоненти акторської професії – отже, театр остаточно стає явищем професійної, а не стихійно-народної культури.

У той період театральне мистецтво відіграє значну роль в культурному житті країни. По містах України будуються постійні театри, які стають осередками театральної культури. У сценічному мовленні українського театру цієї доби наявні дві тенденції. Перша спиралася на сценічні канони класицистичної школи акторського виконання, які ґрунтувалися на європейських традиціях, що культивувалися французькими, німецькими, польськими труппами, а через них були запозичені й столичними акторами. Канони сценічного мовлення за цим способом виконання влучно описані актором-реформатором М. Щепкіним: «...гра складалася із вкрай спотвореної декламації, слова вимовлялися якомога голосніше і майже кожне слово супроводжувалося жестами» [7, 114]. Він також згадує про надмірну пристрасність мовлення в любовних ролях: особливо емоційно навантажені слова, такі, як «кохання», «ревності», «пристрась», «зрада» тощо мали вигукуватися акторами щосили, без внутрішнього виправдання сценічного крику. Наприкінці монологів акторами заведено було підносити руку і з цим жестом залишати сцену. Спотворювалося також спрямування мовлення: так, заради виграшної репліки актор міг покинути партнера і, вийшовши на авансцену, звертатися вже не до дійової особи, а просто до публіки, знову ж ніяк це внутрішньо не виправдовуючи. Характерними для сценічного мистецтва того часу, що належало до даної тенденції, а відтак і для особливостей сценічного мовлення, був розподіл на акторські «профілі гри» [7, 70] – амплуа: інженю, субретка, гранд-дама, комік, трагік тощо. Кожному амплуа належала не тільки відповідна, суворо закріплена манера гри, а і специфічні особливості сценічного мовлення. Так, наприклад, трагік обов'язково мав виголошувати репліки з пафосною інтонацією, гучним, низьким голосом.

Ця тенденція поступово була витіснена реалістичною манерою гри (і відповідного мовлення), що ґрунтується на так званій «щепкінській реформі». Саме щепкінська реформа лежить в основі другої тенденції акторської гри і сценічного мовлення того часу, яка пішла від мистецтва народних лицедіїв, манери виконання інтермедій та побутових народних драм. На принципах щепкінська реформа сценічного мистецтва згодом буде ґрунтуватися славнозвісна система Станіславського – школа театру переживання. Щодо сценічного мовлення, то протиставлення відбувалося насамперед між штучною, наспівною, раз і назавжди завченою класицистичною декламацією та простотою і життєвістю сценічного мовлення реалістичного актора, в якого слова його ролі «співає серце» [8, 237].

Д. Антонович зазначав, що театральні труппи «були здебільшого польсько-московсько-українські» [2, 57], а в один вечір могли грати польську, російську та українську п'єси. Слід зазначити, що в ті роки російська драматургія робила перші спроби висвітлення на сцені життя українського народу. Так, князь Шаховський написав російською мовою водевіль «Актер у себе на родині», присвячений акторові

Шумському, який був родом з України. Також Шаховський переробив один з французьких водевілів на п'єсу «Украинская невеста» (теж російською мовою). Він же створив водевіль, який був найбільш популярним в репертуарі тогочасних театрів «Козак-стихотворець». У прагненні відтворити український колорит на сцені Шаховський намагався написати водевіль українською мовою, хоча сам її не знав. Тому п'єса виявилася написаною «плутаним, каліченим жаргоном» [2, 58].

Обурений вищезгаданою п'єсою Шаховського «Козак-стихотворець», І. Котляревський, який на початку ХІХ ст. працював у полтавському театрі, створив «прабабку української драматургії» [6, 12] – п'єсу «Наталка-Полтавка», а трохи згодом і «Москаля-чарівника». Саме з полтавської сцени вони побачили світ вперше.

Саме в цьому театрі остаточно сформувалися творчі принципи М. Щепкіна, якого з директором театру І. Котляревським пов'язувала міцна дружба й спільні погляди на мистецтво. Слід зауважити, що, як зазначають деякі дослідники творчості М. Щепкіна, його мовлення було в першу чергу українське: «Ніколи Щепкін не міг подужати московської вимови... остільки, що ані московське г, ані московське акання, ані особливе московське ф у нього не вимовлялися, і в типових московських ролях Щепкін замість ф вимовляв щось подібне до хв» [2, 74–75]. Натомість відомий діяч української культури М. Максимович не раз підкреслював, як «чудово звучить у вустах Щепкіна українська мова» [4, 46]. С. Аксаков писав: «Щепкін переніс на російську сцену справжню малоросійську народність, з усім її гумором і комізмом. До нього ми бачили в театрі тільки грубі фарси, карикатури на співоchu, поетичну Малоросію» [1, 572].

Під феноменом українського музично-драматичного театру ми розуміємо театральні вистави кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст., близькі, з одного боку, до водевілю (тим, що обов'язково містили танці та спів), а з іншого, до фольклорного театру (передачею національного побуту, мови, типових характерів). Найяскравішими прикладами таких вистав стали класичні «малоросійські опери» І. Котляревського «Наталка-Полтавка» і «Москаль-чарівник», Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» тощо. Для виконання ролей в цих п'єсах актори повинні були володіти не лише драматичним талантом, а й неодмінно мати вокальні дані, які в рецензіях оцінювалися чи не в першу голову. Наприклад, у відгуку на гру першої виконавиці ролі Наталки актриси І. Пряженківської харківський рецензент писав: «Співає вона добре, голос у неї приємний» [7, 85]. М. Щепкін в ролі Макогоненка в «Наталці-Полтавці» «приспівуючи, танцює на сцені» [7, 87].

Український музично-драматичний театр спричинив великий вплив на подальший розвиток українського театру, зокрема сценічного мовлення: підготував ґрунт для розвитку реалістичних традицій сценічного мистецтва. Практично всі працівники українського професійного театру починали свій шлях в п'єсах музично-драматичного репертуару: М. Кропивницький – в ролі Стецька, М. Садовський – в ролі Шельменка тощо. Традиції українського музично-драматичного театру, в тому числі і мовленнєві, продовжувалися в драматургічній творчості М. Старицького, М. Кропивницького та інших корифеїв української сцени.

Отже, характерними ознаками сценічного мовлення в добу професіоналізації українського театру (кінець ХVІІІ – ХІХ ст.) були:

- в кріпацькому театрі: функціонування в межах «тришарового» репертуару, розмежування стилю виконання на псевдокласицистичний та фольклорно-український, значна кореляція сценічного виконання та особистісного фактору;

- в аматорському театрі: функціонування в межах кількамовного репертуару, наявність спеціального декламаційного репертуару, поступове зростання впливу української мови на сцені, ретельне стеження режисерів за чистотою мовлення, українізація театральної сфери, поступове створення сценічної, в тому числі й мовної театральної «школи»;

- в антрепризному театрі: поступовий, але невпинний перехід від декламаційної до реалістичної манери виконання, формування вимог до техніки сценічного мовлення (регулювання гучності голосу, дотримання інтонації при розділових знаках, правильність вимови слів, наголосів, передача соціальної забарвленості мовлення тощо), особистісні характеристики сценічного мовлення в якості засобів створення образу;

- в музично-драматичному театрі: поступове зростання ролі української мови як художнього образного фактору, підвищення її літературного потенціалу, остаточний відхід від «кабацького» бурлеску, органічна єдність музичних, вокальних номерів з образною тканиною п'єси, насиченість мовлення персонажів фольклорними елементами.

Література:

1. Аксаков С. Избранные сочинения / С. Аксаков. – Москва–Ленинград : Искусство, 1949. – 684 с. 2. Антонович Д. Триста років українському театру / Д. Антонович. – Прага : ПНТ, 1925. – 232 с. 3. Веселовська Г. Кріпацький театр в Україні / Г. Веселовська. – Український театр. – 1998. – № 1. – С. 21–23. 4. Дурилін С. Творча єдність / С. Дурилін. – Київ : Державне видання образотворчого мистецтва і муз. літератури, 1957. – 173 с. 5. Казиміров О. Український аматорський театр / О. Казиміров. – Київ : Мистецтво, 1965. – 168 с. 6. Пилипчук Р. Українському професійному театрові – 175 років / Р. Пилипчук. – Український театр. – 1994. – № 1. – С. 11–13. 7. Український драматичний театр: Нариси історії [В 2 т.] / Під ред. М. Рильського. – Т. 1 : Дожовтневий період. – Київ : Наукова думка, 1967. – 518 с. 8. Щепкин М. С. Записки. Письма / М. С. Щепкин. – Москва. : Искусство, 1952. – 682 с.