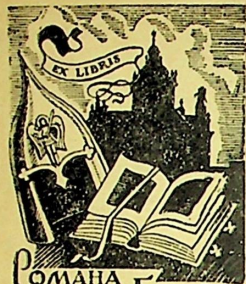


М. БАЖЕНОВ

ВИРАЗНЕ  
СЛОВО

ВЛАДИМИРСКОЕ  
ДЕЯТЕЛЬНОЕ  
1946



РОМАНА ГЕНИК  
БЕРЕЗОВСЬКОГО





М. М. БАЖЕНОВ

# ВИРАЗНЕ СЛОВО

## ТЕОРІЯ, ТЕХНІКА І МЕТОДИКА ВИРАЗНОГО ЧИТАННЯ

ПОСІБНИК ДЛЯ ВЧИТЕЛІВ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ, СТУДЕНТІВ  
ПЕДАГОГІЧНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ, КЕРІВНИКІВ ШКІЛЬ-  
НИХ ДРАМАТИЧНИХ І ДЕКЛАМАЦІЙНИХ ГУРТКІВ

*Затверджено НКО УРСР*

### ПОМІЧЕНІ ПОМИЛКИ

Стор.	Рядок	Надруковано	Треба читати
33	1 зверху	Кінцевий	Кожний
57	3 зверху	↑ кулі	↓ кулі
149	6 зверху	<u>задравши</u>	задравши
153	13 знизу	↓ <sub>2</sub> одіж	↑ <sub>2</sub> одіж
154	7 зверху	↓ <sub>3</sub> зо	↑ <sub>3</sub> зо

ВИДАВНИЦТВО  
„РАДЯНСЬКА ШКОЛА“  
КИЇВ • 1940

Редактор *Фінкель О. М.*  
Літредактор *Панчул К. К.*

Техредактор *Гінзбург У. А.*  
Коректор *Козленко Ш. Х.*

„Радшкола“. Рукопис № 472 (мова). Уповн. Головадиту № 591. Зам. № 3843. Тираж 15.000.  
Пап. арк. 5<sup>1</sup>/<sub>4</sub>. Друк. арк. 10<sup>1</sup>/<sub>4</sub>. Обл.- авт. арк. 13,09. Формат пап. 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>4</sub>. В 1 пап. арк.  
90.000 літер. Здано на виробництво 26/IX 1939 р. Підписано до друку 1/II 1940 р.

Ціна книги 2 крб. Оправа 70 коп.

---

Книжкова фабрика вид - ва „Радиська школа“ ім. Г. І. Петровського, Харків.

Якщо в цій книжці будуть дефекти, просимо повернути її для заміни на адрес:  
Книжковій фабриці ім. Г. І. Петровського, Харків, вул. К. Маркса, № 1.

## ПЕРЕДМОВА.

Головнє призначення цього посібника — допомогти вчителям середньої школи і студентам педагогічних шкіл і вишів в їх поглибленій роботі над собою в галузі виразного читання. Основна тема — техніка читання, що спирається на теорію виразного слова. Виклад основного питання попереджено короткою історією декламації. Один розділ цілком присвячено методиці виразного слова в школі. Отже, не слід дивитись на цю книжку, як на методичний лише посібник. Недоцільно було б писати методику дисципліни, якої вчитель ще не опанував ні по лінії теорії ні технічно. Спочатку треба навчити вчителя цілком свідомо ставитись до питань виразної мови взагалі, своєї — в першу чергу, озброївши його (і це головне) певними технічними засобами до практичного опанування елементів декламаційного мистецтва. Але, ставлячи в центрі уваги технологію виразного слова, сподіваємось, що читач зуміє вжити її з користю для трудящої людності, зробивши своїм лозунгом відому ідею композитора М. П. Мусоргського: „... мистецтво є засіб розмови з людьми, а не ціль“. Особливого значення набуває цей афоризм, застосований до мистецтва читання, яке використовує специфічними для нього засобами матеріали насиченої ідеологією художньої літератури. В зв'язку з цим і більшість моментів ідеологічного порядку в мистецтві декламації щільно пов'язана з елементами звичайного літературного аналізу, що дає нам право не наголошувати на них у посібнику, зважаючи на основний контингент читачів „Виразного слова“: вчителів мови і літератури та студентів відповідних факультетів.

На жаль, твердження: „ні вчитель ні учні не вміють читати“ — і старе і, так би мовити, інтернаціональне. Саме так висловився про школи Франції відомий Е. Легуве в брошурі, написаній шістдесят років тому<sup>1</sup>.

Але нас цікавить в даному разі не історія питання (їй ми відводимо окремих розділ): ми хочемо тільки ще раз підкреслити давно вже визнану пекучу потребу в запровадженні виразного читання в школі на основі відповідних знань і вмінь вчителя-керівника, допомогти якому є завданням „Виразного слова“. Справа тут не лише в настанові на певне коло читачів: в крайньому разі, вчитель міг би скористуватись і посібником з іншою орієнтацією. Стан з літературою усклад-

<sup>1</sup> Легуве Э. Чтение как искусство. М. 1879. Стор. 7.

нюється і тим, що протягом останніх років не вийшло жодної серйозної книги, яка охопила б головні питання виразної мови, звільнивши читача від потреби черпати відомості про дихання та голос з одного джерела, про інтонацію — з другого, про колективну декламацію — з третього і т. ін. В нашому ж підручнику зібрано і систематизовано все істотне в галузі декламації-читання, що можна було взяти з нової і старої наукової і методичної літератури предмета. Використав автор і дещо з того, що дали йому його практична робота і спостереження над роботою інших працівників у галузі живого слова. Запозичене з літературних джерел, звичайно, пропущено через критичне сито, а замість старих уявлень, — головним чином щодо дихання й голосу, — подано підсумки найновіших наукових досліджень.

Поданий у підручнику матеріал ми розподіляємо на дві нерівні частини: перша (пропедевтична) складається з історичного нариса, коротких відомостей про будову й роботу мовно-дихального апарату, стислого огляду фонетики і орфоєпії української мови, деяких порад щодо постановки голосу і боротьби з дефектами вимови; до складу другої частини входить матеріал, який висвітлює питання виразного слова у власному розумінні (інтонація, виразне читання, колективна декламація); там же вміщено методичні поради викладачеві мови в школі, додатковий розділ про заучування напам'ять (за Мейманом) і бібліографію. Для тих, хто не хоче або не може „надто“ заглиблюватись в трактований предмет, другорядний матеріал (в першій частині) подано дрібним шрифтом. Не виключена можливість користуватись і матеріалом самої лише другої частини, звертаючись до першої тільки в окремих випадках, як до довідника.

Використавши майже всю (за півстоліття) спеціальну літературу російською і українською мовами, автор лише незначну частину її вміщує в розділ бібліографії. Короткі анотації допоможуть читачеві дібрати хороший матеріал для того, щоб поширити і поглибити знання з окремих питань виразного слова.

Щоб уникнути загромодження книги підрядковими виносками, посилення на літературу робимо, головним чином, у випадках буквальних запозичень.



... музичний твір в той момент, коли він не звучить, — ... є мертвий твір, його нема. Він оживає, існує тільки годі, коли його чути... Те ж саме — справжня художня мова<sup>1</sup>.

А. Луначарський<sup>1</sup>.

Техніка мистецтва виразного слова складається, в основному, з таких загальних моментів: правильної, виразної інтонації, бездоганної вимови, добре поставленого голосу, тренованого дихання. Ця технічна сторона спирається на дані науки про виразне слово, досягнення якої треба знати кожному читачеві цієї книги.

Наука про виразну мову (в широкому розумінні) синтетична: елементи фізики (акустика), анатомії, фізіології і гігієни, фонетика з орфоепією і ритмо-мелодика мови на синтаксичній основі, окремі розділи з теорії літератури (віршознавство), психології і логіки — ось наукові основи, які підводяться в наші часи під мистецтво виразного слова.

З усіх мистецтв найближчими до мистецтва виразної мови є: музика (головним чином вокальна<sup>2</sup>) і поезія, яка, тільки вбрана в реальні звуки, живе всією повнотою справжнього життя<sup>3</sup>.

Поет — це не тільки автор літературного тексту, а й до певної міри композитор (мовний, декламаційний); проте, більшу частину творчості в цій останній галузі він перекладає на виконавця. Читець творить дві третини музики слова. Поет подає для цього надто обмежений матеріал: дуже умовні позначення якості окремих звуків (букви), віршовий розмір (далеко не вичерпуваний чергуванням рядків, строф та буквених знаків) і лише ті паузи, що зв'язані з розділовими знаками, які, між іншим, дуже мало передбачають багатющу область мелодії мови; більша частина пауз (психологічні і добра половина

<sup>1</sup> Записки Інститута живого слова. ПБ. 1919. Стор. 19.

<sup>2</sup> "...співи — це мова..., дисциплінована тональністю і ритмом" (Риман. Труды ГИМН'а. ГИЗ. М. 1926. Стор. 81).

<sup>3</sup> "Для того, щоб у повній мірі виявити свою дійовість, поетичний твір, застиглий на письмі, має бути знов покликаний до життя через усну інтерпретацію, через виконання". (Е. Сіверс. Цитується за С. Бернштейном. — "Русская речь". Новая серия. I. 1927. Стор. 7).

"Музична природа вірша виявляється з повною чіткістю тільки в тому вірші, який вимовляють, який звучить, тобто в декламації". (С. Вышеславцева. О моторных импульсах стиха. "Поэтика", временник отделения словесных искусств ГИИИ. Вид. "Academia". Л. 1927. Стор. 45).

"Тільки художнє читання може встановити про поетів ясне уявлення". (М. В. Гоголь).

логічних) ніяк не показується; не зазначається ні сила звука, ні темп, ні загальний тембр виконання. З погляду інтересів живої мови бажано було б, щоб поети, не обмежуючись розставленням звичайних розділових знаків, приділяли увагу більш-менш точному фіксуванню мовних інтонацій. Природною була б (а в галузі колективної декламації це вже факт здійснений) і поява окремого мовного композитора з функціями, які не збігатимуться з функціями виконавця і поета. В даний же час читець художніх творів може сказати про себе словами поета В. А. Жуковського: „у мене... все чуже... і все, проте, моє“.

Творчий процес автора виконавець не тільки повторює, а й доповнює новим творчим актом, специфічним для живої, усної мови (цілком аналогічно до музичного — інструментального або вокального — виконання). Звідси випливає величезна відповідальність читця-декламатора і величезне значення мистецтва читання взагалі, в наші часи — зокрема, а в школі — особливо. Справа в тому, що читець — співавтор поета не тільки в галузі його музичних задумів: в першу чергу, він відтворює емоційно-ідейний зміст твору, органічно пов'язаний в певну єдність з „формою“, до складу якої входять як моменти чисто літературні (образотворчі засоби мови тощо), так і специфічні саме для голосного читання (голосові забарвлення, мелодія і т. ін.). Кожна „формальна“ помилка (неправильний логічний наголос<sup>1</sup>, недоречне забарвлення і т. ін.) відбивається на сприйманні змісту слухачем, роблячи це сприймання неправильним або, в кращому разі, недостатнім. Недаремно скаржиться поет (І. Нікітін) на те, що його вірш, прийнятий вогнем і чесною думкою,

Перетлумачений, звучить в устах чужих,  
Як звук бездушний, неживий, холодний.

(Переклад наш).

<sup>1</sup> Умовність термінів — форма і зміст, — здається, найпростіше усвідомлюється саме на прикладі мистецтва виразного слова: логічний наголос, наприклад, будучи нібито формальною ознакою, нерозривно зв'язаний з „логосом“ (змістом) твору, виразником якого („логосу“) він є.

## ЧАСТИНА I.

## ПОПЕРЕДНІ ВІДОМОСТІ. ТРЕНУВАННЯ МОВНОГО АПАРАТУ.

## Розділ I.

## ІСТОРИЧНИЙ НАРИС.

**Греція.** Насамперед, і при тому найдокладніше, спинимось на розвитку мистецтва виразного слова в стародавній Греції, причому, в зв'язку з змістом матеріалу і його відповідною формою, розрізнятимемо декламацію епічну, ліричну, драматичну і ділову — ораторську.

Епічна декламація і її походження. Первісний зародок і грецької і всякої іншої поезії — триєдина хорéя, тобто синкретичне (недиференційоване) сполучення танців, музики і співів (із вкладеною в останні поезією у власному розумінні). Розрізняються хорéя обрядова (культова — молитва) і робоча. В останній, замість ритму танців, спостерігаємо ритмічні рухи самої роботи. Робоча хорéя в своєму розвитку була віддана самій собі (певніше — тим, хто з її допомогою полегшував і прикрашав свою працю), зберігши й до цього часу основні елементи свого первісного складу (співи плюс робочий рух); втрачено тільки інструментальний супровід, службова роль якого тепер зосереджена в ритмі вокального виконання. Сюди належать, між іншим, різні пісні і приспиви, які співають під час колективного пересування тягарів (наприклад, залізничних рейок) або забивання паль. Як бачимо, характер робочої хорéї, її призначення виключили можливість дальшої заміни вокального моменту суто мовним.

Не те дає нам історія обрядової хорéї. Царі старої Греції, що представляли свій народ перед богами, природно, взяли під свій захист обрядову хорéю, передоручивши її досвідченим особам, професіоналам, охоронцям як обрядової традиції, так і музичного ритму, — аедам (співцям). Аед, що відіграв свою роль під час релігійної церемонії, в якій брала участь більш-менш значна кількість присутніх, повинен був потім розважати персонально царя і близьких до нього людей. Так відпав один з елементів хорéї — танець: аед співав сидячи. Змінилися (у VIII ст. до нашої ери) соціально-економічні й політичні умови, і аудиторія співця-аеда розширилася: він почав обслуговувати громадські свята, виступаючи на них з піснею, яка вже за царських часів майже втратила свій колишній культовий характер, —

права, з пісню не тільки про людей, а й про богів, їх пригоди, втручання в людські справи тощо; ця (епічна) пісня могла викликати (і викликала через свою цікавість) чисто земний інтерес. На народних святах співці, що тепер уже називалися рапсодами, „зшивниками пісень“, змагалися один з одним у співах. Це була лише одна з численних форм святкових змагань, а співців, що брали участь у конкурсі, було дуже багато. Отже, співи, що гальмували хід змагань, змінила декламація. Чи справді причини цього були такі, як це подає наведена гіпотеза, чи, може, інші фактори сприяли тому, що декламація витиснула співи з програми святкового змагання, але саме тут і починається історія нашого мистецтва.

Збереглися деякі відомості про „читання“ рапсодів. Так, Іон (в діалогу Платона) говорить: „Коли я переказую щонебудь жалісливе, сльозами сповняються мої очі; коли ж — страшне або жахливе, — волосся встає від страху, і серце стрибає“. Отже, рапсод переживав зміст читаного тексту. Наслідком технічної майстерності, зв'язаної з великою емоціональністю, було те, що слухачі рапсода доходили до ентузіастичного стану. Враження підсилювалося дуже виразною мімікою рапсодів<sup>1</sup>.

**Лірична декламація.** Паралельно з епосом, почасти відсуваючи, але зовсім не усуваючи його, розцвітає, все упевненіш підносячи свій голос, лірика, представлена спорідненою з епосом (щодо форми) елегією, а також ямбографією і мелікою<sup>2</sup>.

Як і епос, елегія зберегла тільки два елементи старої хореї — слово і музику, — часом поступаючись і співом, тобто знову ж таки обертаючись у чисту декламацію<sup>3</sup>. Зміст елегій був надто різноманітний. Мрійно-сумний настрій не був тоді характерним для більшості елегій. Були між ними і войовничі вірші, що закликали до упертої боротьби з зовнішніми ворогами. Різні своїм змістом твори об'єднувались спільним для всіх розміром (так званий елегічний двовірш, тобто сполучення гекзаметра з пентаметром<sup>4</sup>).

Отже, декламація з самого початку свого існування стає помічником поезії, як провідника певного світогляду або животрепетних ідей сучасності.

Ще ясніше це в ямбографії, в якій яскраво відбилосся світовідчужання соціальних низів, що пробують розігнути свою спину або, принаймні, заявити про свої домагання. Сатирика-ямбографа Гіпонакта з Ефеса (VI ст.) відомий буржуазний вчений Ф. Зелінський характеризує навіть як „босяка і поета босяків“.

<sup>1</sup> Платон. Диалог. Ион. Стр. 167 і 190.

<sup>2</sup> Ямби — жартівливі, задиркуваті, іноді жовчні вірші. Розмір — здебільшого ямб (див. ч. II, розд. II). Зміст меліки дуже різноманітний: від почуття дружби й любові до палких політичних виступів і релігійних гімнів.

<sup>3</sup> Старогрецькі поети-лірики співали або декламували свої вірші самі, не користуючись послугами професіоналів (хорової лірики в своєму нарисі ми не розглядаємо).

<sup>4</sup> Див. ч. II, роздл II.

**Баєчна декламація.** Поминувши мелку, третій вид лірики, найщільніше зв'язаний з інструментальною музикою і вокалом (співами), згадаємо про споріднену з ямбографією щодо своєї сатиричної тенденції (але прозаїчну форму) байку. В цю епоху „байка лишалася у віданні краснобаїв, що тішили публіку взимку, при світлі, в голярнях і лазнях“ (Ф. Зелінський). Отже, в особі цих „краснобаїв“ ми бачимо оповідачів, представників розмовного жанру, як їх тепер би назвали.

Ясно, що в зв'язку з еволюцією поетичних жанрів відповідно еволюціонувала і декламація, різна щодо засобів у епічного рапсода, елегійного або ямбічного поета, складача й оповідача байок. Зазивні войовничі вірші не могли декламуватися тим же способом, що й спокійні оповідання про напівміфічну глибоку старовину, і т. ін. Один жанр вимагав більшої наспівності, другий стояв ближче до звичайної розмови. Всі вони, як ми бачили, походять від співів у власному розумінні (мабуть, мало схожих на співи сучасного європейця).

**Драматична декламація.** Окремо розглянемо драматичну декламацію, історія якої щільно зв'язана з історією афінської демократії. На світанку європейського театру, в трагедіях Феспіда (VI ст.), ми знаходимо вже довгі епічні розповіді дійової особи (монологи) і діалог її з заспівачем хору. Треба думати, що декламації в нашому розумінні тут ще нема; драма Феспіда — це ще музично-вокальний твір (подібний до кантати або ораторії). Есхіл (кінець VI — перша половина V ст.) і його наступники — Софокл і Евріпід (V ст.) — дають уже нам зразки власне трагедії, яка знає вже три способи вимовляння: співи, речитатив і декламацію. Співались хорові пісні, що супроводилися танцями; співали й окремі актори. Речитативно виконувалися монологи корифея (заспівача) і окремих членів хору, а часом і акторські репліки, витримані в довгих рядках відповідної форми. Ще ближче до говірного методу стояло виконання відносно коротких реплік діалогу. Але й тут декламація була велично-співуча, сильно відрізняючись від більш стриманої ораторської декламації. Супровід музичного інструмента, звичайно флейти, перетворював і цей вид декламації в мелодекламацію (певніше — ритмодекламацію, бо мелодія в античному акомпанементі займала не дуже значне місце).

Якщо трагедія, що ставилася за рахунок держави в присутності всіх шарів населення (крім рабів), повинна була ідеологічно обслуговувати сучасний лад, то комедія V століття була в різкій опозиції до цього ладу, принаймні, до представників тодішніх керівних кіл: демагогів (Клеон) і паліїв війни, — протиставлячи їм тверезі голоси мирно настроєного селянства (Дікеополіс в „Ахарнянах“ Арістофана).

Чисто мовний момент у комедії був сильніший, ніж у трагедії, як її зміст був ближчий до сучасної дійсності.

На виховання голосу актора в старій Греції зверталася велика увага: декламували просто неба для багатотисячної аудиторії.

В елліністичному театрі (IV—II ст.) розрізняли „34 способи акторської вимови, причому в середині кожного (з цих способів) мова актора диференціювалася ще відповідно до ампула („паразита“, „підлесника“, „старого вірного раба“ тощо)<sup>1</sup>.

**Ораторська декламація.** Ораторська декламація старіша, ніж розглянуті вже види (якщо не ототожнювати з декламацією її вокальних предків). В поемах Гомера знаходимо вже зразки судових і політичних промов. Приблизно в середині V століття появився новий вид — урочистого красномовства: функції ліричного поета взяв на себе оратор, що виступав з похвальною промовою на річному святі сподів про вбитих у боях з ворогами. Були спроби ввести в ораторську прозу і ритм; вони наблизили промовний матеріал до поезії, виконання ж — до художньої (ліричної) декламації. Ораторська мова стародавньої Греції наближалася до декламації у вузькому розумінні ще й тому, що текст її звичайно складався заздалегідь, а потім заучувався напам'ять, причому автором тексту міг бути і не той, хто його виголошував: в афінському суді представництво сторін не допускалося, кожний говорив за себе, що і примушувало багатьох замовляти текст промови професіоналам.

Рано появились в Греції школи красномовства, де, поряд з теорією конструювання промови, розроблялися і насаджувалися і методи її виголошування; первісні ж правила декламації подавалися ще в „граматичній“ (початковій) школі.

Класовий характер судового, — а особливо політичного, — красномовства очевидний; отже, не варто окремо спинятися на ньому. Ораторське мистецтво є в найбільшій мірі знаряддя класової боротьби. Таку роль воно відігравало й у старій Греції, де (в V—IV ст.) було, головним чином, провідником вимог і сподівань заможних класів.

Треба особливо підкреслити масову обізнаність відвідувачів старогрецьких театрів, судів тощо з правилами мистецтва живої мови, що виявилось, між іншим, у пригоді з актором Геголахом, який, за переказом, через один неправильний наголос був не лише обсвистаний глядачем, а і примушений зовсім покинути театральну кар'єру.

**Рим.** В Римі, країні законів і юристів (пригадаємо знамените римське право), природно, процвітала саме ораторська декламація. Молодий римлянин, що готувався до громадської діяльності, насамперед повинен був опанувати основи ораторського мистецтва. Ясно, що питання виразного слова в римській школі займали дуже почесне місце. Навіть досвідчений оратор усе життя працював над мовною стороною своєї професії. Ціцерон (106—43 р. р. до початку нашої ери), готуючись до виступу, не тільки писав текст майбутньої промови, а й декламував його. Мавши 60 років, він ще вправлявся в декламації. Квінтіліан (I ст. нашої ери) в своїй „Insti-

<sup>1</sup> Мокульський С. История западноевропейского театра. Част. I. М. 1936. Стр. 75.

tutio oratoria“ („Наука оратора“) багато уваги приділяє мові, міміці й жестам промовця: „Учитель повинен дбати ... про те, щоб при вимовлянні не пропадали закінчення, щоб ... жест відповідав мові, а вираз обличчя—жестові. Треба пильнувати також, щоб той, хто говорить, зберігав правильні риси обличчя, щоб губи не розтягувалися й не кривилися“ і т. д.

Драматична декламація знайшла собі місце, головним чином, в комедії. Громадська цінність римської комедії III століття до нашої ери (Плавт) не дуже велика. Аристократична влада дивилася на комедію, як на засіб, забавляючи „чернь“, відвертати її від політики, і театральна-поліційна цензура того часу не припускала в комедіях навіть римського місця дії. Трохи більше свободи дістали драматурги наступного віку. Виразно класовий характер мав мім, різновидність комедії, що з святкової комедіантської буди наприкінці наступного II століття пройшов до великої сцени. Його зміст— життя ремісництва, вуличні побутові картинки тощо. Манера вимовлення в комедії наближається до говірної („комічний актор говорить, трагічний—галасує“). Цікаво, що в Римі автор комедії і декламаційний композитор були звичайно різні особи.

Лірична декламація римської епохи набула камерного характеру: поет читав свої вірші серед „вибраних“. Ці читання, між іншим, стали найкращим способом популяризації автора і його творів. Книжки визнаних авторів епохи Августа (на межі двох ер) переписувалися і продавалися у великій кількості примірників. На допомогу ж початківцеві йшли публічні читання, дуже поширені в Римі часів імперії. Коло слухачів при цьому могло бути й досить широким: багатий, наприклад, не гребував засобами, щоб зібрати на таке читання як можна більше народу, і його аудиторія складалася, головним чином, з боржників і клієнтів поета. Останні діставали за відвідування таких зборів спеціальний „гонорар“.

Середні віки. Середньовіччя було епохою занепаду художнього читання: релігійні гімни співали, співали й лицарські романси; експлуатовані класи вперто трималися своєї безіменної — народної (світської змістом) — пісні. В руках церкви, природно, зійшлися й усі види декламації, відомі цій епосі: 1) насамперед, звичайно, власне церковна, служебна декламація (виголошення, євангельські читання тощо), що мала свої умовні ритмо-мелодійні форми; 2) ораторська: а) церковна проповідь, що досягає високого ступеня досконалості, б) схоластична дискусія на релігійно-філософську тему; 3) драматична (літургійна дія, містерія, міраклъ, мораліте<sup>1</sup>). Середньовічна драма, що поступово втрачала зв'язок з

<sup>1</sup> Літургійна дія—примітивна драматизація євангельської фабули,—переростає в значно складнішу містерію, справжню п'єсу на євангельський або біблійний (старозавітний) сюжет. В міраклъ змальовуються епізоди з життя святих (фр. miracle—чудо). Дійовими особами мораліте стають персоналізовані абстрактні поняття: різного роду чесноти (добродетели) і пороки (фр. morale—моральність, моральне повчання). Такі форми драматичного мистецтва існували на Україні XVII—XVIII ст. у вигляді так званої вертепної драми.

церковним приміщенням, відривалася від церкви і організаційно; з елементу відправи перетворюючись в самостійний спектакль, вона не могла не еволюціонувати також і в галузі власне декламаційній, де від специфічно церковних інтонацій переходила до реальних, говірних.

**Відродження.** За часів Відродження і пізніше ораторська декламація культивується знову ж таки в духовній школі, між іншим, і у нас, на Україні. Ця школа (на заході єзуїтська, на Україні православна, наприклад, Київська духовна академія) насаджує і театральну декламацію (шкільні вистави), що сполучала особливості ораторської і власне церковної декламації.

**XVII — XVIII століття.** Сам термін „декламація“, утворений ще за часів Римської держави, відродився тільки у Франції XVII ст., де під ним розуміли все мистецтво театральної гри, і тільки в другій половині XVIII ст. він набув значення, яке збігається з тим, що його вкладаємо в цей термін ми (декламація — художнє читання). Отже, слово „декламація“ спочатку відносять тільки до драматичної декламації, причому воно мимоволі зв'язується з французькою класичною декламаційною манерою, неприродною, пишномовною, що зародилася в театрі короля і повинна була розважати „його величність“ і близьких до нього осіб. Цим і пояснюється згадане вище прагнення замінити цей термін іншим, наприклад, терміном художнє читання.

Всі інші види художньої декламації в епоху французького класицизму копіювали декламацію театральну, з характерними для неї чергуваннями контрастів сил, висот, темпів і тембрів. Властива їй розспівність, чим ближче до нас, поступово замінювалася манерою ораторською, а потім і говірною.

В цю ж епоху, вперше в історії нових часів, ми зустрічаємо записи декламаційної мелодії: драматург Расін писав такі „ноти“ для однієї актриси, що грала в його трагедії.

В середині XVIII ст. класична декламаційна манера трохи спрощується, що відбивається і на декламаційному стилі молодого російського придворного театру.

В Англії тих же віків, ще з часів Шекспіра (кінець XVI — початок XVII ст.), навпаки, бачимо боротьбу за реалістичний стиль драматичної декламації („Гамлет“, д. III, карт. 2, вимоги до акторів).

**XIX — XX століття.** З деякими (звичайно, великими) змінами стара трагедійна декламація речитативно-ораторського (французького) типу дожила й до нашого часу, і ми її іноді чуємо навіть у виконанні кращих акторів сучасності. Еволюція в бік реалістичної декламації тривала аж до початку 1900 р.р., коли діяльність Московського художнього театру, здавалось би, зробила поворот до старих методів неможливим. Правда, в комедії реалістичні засоби декламації частково мали місце ще за часів Гоголя. В ті ж 1900 роки поети-символісти створили новий декламаційний стиль, — наспівний, однаково далекий як від



розспівно - ораторського, так і від реалістичного, говірного. Декламатор і поет, як це було і в стародавній Греції, знов збіглися в одній особі. Звичай декламувати свої твори публічно прищепився. Так роблять, і з великим успіхом, і сучасні радянські поети. Декламаційні жанри сучасних поетів - читців різноманітні, відповідно до тематики і форми, в яку ця тематика органічно виливається: у найталановитішого поета нашої епохи В. Маяковського („агитатора - горлана“, як він сам себе називає) ми чули ораторську манеру виконання; у нього ж можна було спостерігати звуконаслідний і моторний допоміжні засоби; дуже різнобарвним і гнучким декламатором є М. Асеев („Лезгінка“, „Естафета“, „Сині гусари“ і т. ін.); надзвичайно вдало подає пісенні і звуконаслідні моменти І. Сельвінський; цілком своєрідна манера виконання у П. Тичини і т. ін.

Розвивається і професійне (відокремлене від авторства) мистецтво читання. До Великої Жовтневої соціалістичної революції воно, здається, ніколи не випадало з рук акторів драматичних театрів, представників різних, іноді цілком протилежних шкіл і напрямів (порівняємо, наприклад, захоплюючий своєю ліро-епічною ширістю реалізм В. Комісаржевської і пафосну декламацію талановитих Адельгеймів). При радянській владі спостерігається щодо цього дуже помітна, навіть різка зміна. Поруч з Качаловим, Москвіним, Ільїнським, Яблочкіною, Гоголевою, Пашенною та іншими фахівцями сцени стоять тепер спеціалісти естрадного читання, з театром не зв'язані і від сценічних традицій вільні: Ефрос, Ярославцев, Камінка, Шварц, Балашов, Яхонтов і багато інших.

**Вивчення і викладання (в межах СРСР і колишньої Росії).** В російських школах XVIII і першої половини XIX століття, як духовних, так і загальноосвітніх, декламацію вивчали разом з теорією словесності (риторикою), що відбилося й у відповідних підручниках від Ломоносова до Буссе (1833 р.) включно.

Професійні театральні школи в царській Росії існували ще за часів кріпацтва. Викладали в них і декламацію, як один з елементів виховання актора. Але тільки з 900-х років спеціальні курси виразного читання, здавалось би, відірвані від служіння мистецтву сцени, так би мовити, самостійні, почали рости на території теперішнього Радянського Союзу, як гриби після дощу. Здебільшого це були „одноденки“, звичайно з актором на чолі: сезон або півсезону, і курси закривалися через від'їзд керівника, а учні лишалися недоуками. Нова особа — нові курси і т. д. Ухил фактично лишався старий, театральний. Панували традиції, штамп. Були, звичайно, і відрадні винятки. На Україні декламація, як допоміжна дисципліна, викладалася в єдиній до Жовтневої революції вищій музично-драматичній школі в Києві. У великих містах України були й „курси“ на зразок описаних. А проте, перед війною (1914 р.) на всю Росію було не більше двох десятків закладів, де вивчалася виразне слово.

Зараз же після Великого Жовтня у найбільших центрах відкрилися — в Петрограді в 1918 році, в Москві в 1919 році — інститути живого (усного) слова, — науково-учбові заклади, що приділяли багато уваги і декламації. В Москві ж, а потім і в Петрограді засновані і перші „театри читця“<sup>1</sup>: під керівництвом В. Серьожнікова (перший) і В. Суренського (другий). Почали відкриватися гуртки живого слова при школах різних типів, будинках освіти тощо. Про величезну роботу, що робиться в цій галузі сьогодні (в палацах піонерів, в будинках народної творчості, в будинках і палацах культури і т. д.), знає кожний.

**Спеціальна література.** Розглядаючи історію декламації, не можна не спинитись і на відповідній літературі. Про спеціальну літературу (в межах колишньої Росії) можна говорити лише з 70-х років минулого століття, коли вийшла велика робота П. Боборикіна „Театральное искусство“ (1872 р.), в якій близько 50 сторінок присвячено художньому читанню, і знаменита книга Е. Легуве „Чтение как искусство“ (1879 р.), перекладена з французької мови і багато разів перевидана в російському перекладі (у Франції вона видержала кілька десятків видань). У 80-х роках серед кількох інших друкуються статті й книги В. Острогорського, — відомого автора першої методики виразного читання в школі, — і М. Бродовського („Искусство устного изложения“ — перша спроба систематичного підручника декламації), а також перші роботи з гієни і фізіології голосового апарату. В 90-х роках появляються варті великої уваги статті й книги Д. Коровякова і Ю. Озаровського, а в 900-х роках — Г. Ерастова і В. Сладкопєвцева. Перше видання капітальної праці останнього „Искусство декламации“ (1910 р.) починає серію значних робіт переджовтневого періоду, до яких належать книги С. Волконського, О. Озаровської („Школа чтеца“) і Ю. Озаровського („Музыка живого слова“), а також підручники А. Долинова. З численних видань радянської епохи по РРФСР найважливіші: численні статті і книжки В. Всеволодського-Гернгросса, з яких особливо цікаві „Искусство декламации“ і „Теория речевой интонации“, і В. Серьожнікова („Техника речи“, „Музыка слова“, „Коллективная декламация“ та інші). Треба застерегти, що дожовтнева спеціальна література, навіть у найкращих її зразках (як „Музыка живого слова“ Ю. Озаровського), аж ніяк не задовольняє сучасних вимог з ідеологічного, а здебільшого і з лінгвістичного боку. Це зауваження

<sup>1</sup> Неточна назва: в „театрах читця“ майже відсутні елементи видовища — значить, це не театри, а мовні хори, навіть, можливо, оркестри. Невдала й друга половина назви: слово „читець“ звучить трохи вузько й умовно. Якщо перед нами не концерт, а дійсний спектакль з відповідним оформленням, головне ж — рухами, як органічним елементом вистави, то такий декламаційний театр ми запропонували б назвати театром слова.

Кілька років тому в Харкові існувала студія під такою назвою, що працювала саме над проблемою сполучення мовного звука з рухом.

поширюється почасти і на деякі пізніші видання, як талаювита „Живе слово“ Д. Ревуцького, „Музыка речи“ Л. Сабанеєва та інші.

## Розділ II.

### МОВНИЙ АПАРАТ І ЙОГО РОБОТА.

Фізичною основою виразної мови є звук людського голосу, який створюється мовним апаратом і сприймається вухом. Звуками взагалі ми називаємо все те, що відчуваємо ушима (чуємо). Кожний звук утворюється коливанням якогось тіла в пружному матеріальному середовищі, — газоподібному, рідкому або твердому, — найчастіше — в повітрі; принаймні, де б звук не зародився і в якому б середовищі не поширювався, наш орган слуху приймає, зрештою, хвилеподібні коливання повітря; сколихнута ними барабанна перетинка вібрає і, з допомогою слухових кісточок середнього вуха, передає ці коливання іншій („овальній“) перетинці, а через неї — рідині, що сповнює внутрішнє вухо (лабіринт); коливання рідини викликають вібрацію відповідних „струн“ кортієвого органа<sup>1</sup> (всіх їх близько 20 000), що відгукуються на кожний звук зовнішнього світу — від 15—20 до 20 000—22 000 коливань на секунду.

### Анатомія і фізіологія органів дихання і мови.

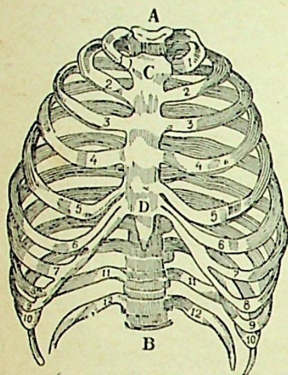
Звук людського голосу народжується в зв'язку з передачею повітря легенями до голосового органу у власному розумінні, а тому почнемо ознайомлення з нашим мовним апаратом з органів дихання.

Органи дихання. Вмістимо для легень, якими ми дихаємо, є грудна клітка (мал. 1), — рухомий футляр, що складається з 12 пар ребер, прикріплених ззаду до хребта і спереду до грудної кістки; безпосередньо сполучаються з грудниною лише верхні сім пар; 8-а, 9-а та 10-а пари зв'язані з 7-ю і через неї тільки з грудниною, останні ж дві пари закріплені кінцями своїми в м'яких частинах тіла. Міжреберні м'язи сприяють розширюванню і скорочуванню грудної клітки, але рухомість ребер неоднакова і поступово збільшується від верхньої (першої) пари до нижньої. Форма грудної клітки — конусоподібна: дуги, що їх утворюють нижні ребра, значно більші за верхні. В нижній частині грудної клітки є надзвичайно важливий для процесу дихання й мови м'яз — діафрагма, або грудно-черевна перепона, що відокремлює, як видно з назви, грудну порожнину від черевної. Всю грудну порожнину наповнюють два найважливіших органи: серце й губчаста речовина, що оточує його, — легені; крім того, через неї проходить стравохід,

<sup>1</sup> Волоконце слухового нерва.

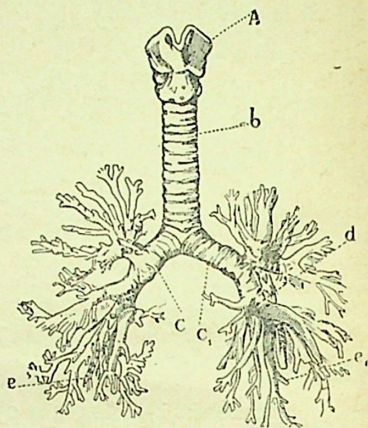
що далі, через діафрагму, переходить у черевну порожнину, розширюючись потім у шлунок; в черевній порожнині поміщаються також печінка, селезінка і кишки.

Повертаючись до дихального апарату, відмітимо, що легені, які складаються з величезної кількості легеневих пухирців (з поверхнею близько 200 кв. метрів), через бронхи з'єднуються з дихальним горлом—трахеєю, а далі з гортанню, де і зароджується звук (мал. 2).



Мал. 1 Грудна клітка.

AB — хребет; CD — грудна кістка;  
1—7 — сім справжніх ребер; 8—12 —  
п'ять несправжніх ребер.



Мал. 2. Дихальний апарат людини.

A — гортань; b — дихальне горло; CC<sub>1</sub> — бронхи;  
d — бронхіальні розгалуження в товщі легенів;  
e, e<sub>1</sub> — легені (права й ліва).

### Роль і робота органів дихання.

Висвітливши коротенько значення легень для людського організму, звернемося до самої роботи дихальних органів—як у дихальному, так і в мовному процесах. Спрацьована кров по венах через серце подається до легенів, де звільняється від вуглекислого газу (який видихається звичайним способом) і при вдиханні насичується киснем. Відновлена кров артеріями (знов таки через серце) несе життя в усі куточки нашого тіла. Проте, процес видихання не полягає тільки у вилученні непотрібних для організму газів, а й використовується, як побачимо далі, для утворення звука<sup>1</sup>.

**Діафрагма.** Проте, в дихальному процесі беруть участь не тільки легені, а й діафрагма і вся грудна клітка. В спокійному стані діафрагма має «двогорбу» форму, причому ці «горби» лежать нижче лінії сосків (правий—значно вище лівого).

<sup>1</sup> Для повноти відмітимо зв'язок дихання з роботою органів травлення, що в процесі дихання зазнають своєрідного постійного масажу.

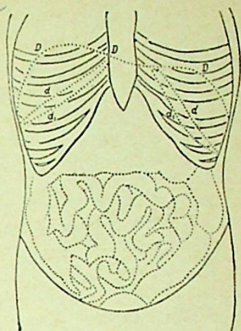
Скорочуючись, діафрагма набуває вигляду купола, середина якої прикріплена до навколосерцевої сумки. Як видно з малюнка 3, в такому випадку грудна порожнина збільшується в об'ємі за рахунок черевної.

**Процес дихання.** На це скорочення діафрагми і на властивість грудної клітки розширяться і спирається процес дихання. Як бачимо на малюнку 4, об'єм грудної порожнини, при одночасній роботі міжреберних м'язів і м'язів діафрагми, збільшується в двох напрямках: вертикальному (в зв'язку з опусканням

грудно-черевної перепони) і горизонтальному (через розширення грудної клітки). Нareshtі, легені, що заповнюють майже всю грудну порожнину, крім ділянки серця, розширюються і, завдяки атмосферному тиску, наповнюються повітрям, бо інакше газ, що міститься в легенях, став би більш рідким, ніж зовнішнє повітря, і ми не мали б рівності тиску, потрібної за фізичними законами. Так відбувається процес вдихання, в якому легені відіграють цілком пасивну роль (активні — діафрагма і реберні м'язи). Скорочується об'єм грудної порожнини (діафрагма й грудна клітка стають спокійні) — і легені стискаються, виштовхуючи вгору зайве повітря. Ось у чому, в загальних рисах, полягає процес дихання<sup>1</sup>.

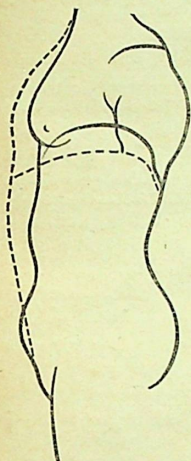
**Трахея.**

Маючи на увазі вернутися до цього трохи пізніше, коли буде йти мова про техніку дихання, закінчуємо сторінки, присвячені анатомії і фізіології дихально-мовного апарату, розглядом будови інших його частин —



Мал. 3. Схема рухів діафрагми під час дихання.

DDD — розслаблена діафрагма; dd — скорочена діафрагма; d, d<sub>1</sub> — максимум скорочення діафрагми.

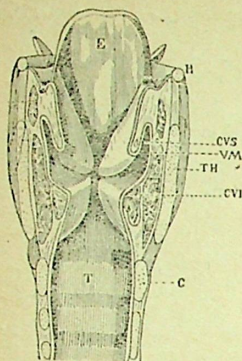


Мал. 4. Схема рухів, пов'язаних з диханням.

Суцільна лінія означає стан діафрагми, грудної клітки й живота до вдихання; пунктирна — після вдихання.

<sup>1</sup> Щоб усвідомити роботу діафрагми, можна радити такий спосіб. Лягають спиною на якусь рівну поверхню, наприклад на підлогу, з тоненькою подушкою („млинцем“) під головою і одну руку підкладають під криж, другу ж кладуть на верхню частину живота, — „під ложечку“, тобто під грудну кістку. Потім повільно і плавно (з присвистом, ніби вимовляючи довгий С) випускають з легень повітря (до відказу). При цьому живіт буде поступово западати (це зв'язується з ослабленням діафрагми). Тепер, не поспішаючи, беремо дихання, тобто вдихаємо, і бачимо, що живіт під нашою рукою випинається (наслідок скорочення діафрагми); нижня його стінка, навпаки, злегка підтягується (бо черевні м'язи теж скорочуються). Цю саму спробу можна робити і стоячи, але з меншим ефектом. Щоб усвідомити і роботу грудної клітки, одну руку кладуть на груди (в їх нижній частині), залишаючи другу на животі.

від трахеї до губ та носа включно. Дихальним горлом, або трахеєю, називається трубка, що утворюється з'єднанням двох бронхіальних трубок і складається з цілого ряду не замкнених ззаду хрящових кілець, зв'язаних між собою еластичною тканиною (мал. 2, 5, 9).



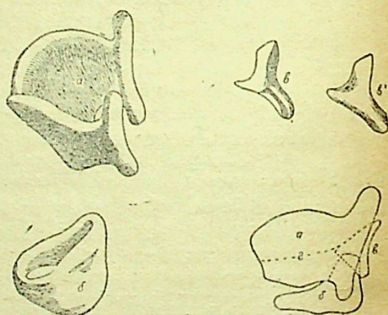
Мал. 5. Середина передньої частини гортані (гортань подано в розрізі).

*E* — надгортанник; *H* — розріз під'язикової кістки; *TH* — щитовидний хрящ; *CVS* — верхня (несправжня) голосова зв'язка; *CVI* — нижня (справжня) голосова зв'язка; *C* — персневидний хрящ; *T* — трахея (дихальне горло); *VM* — шлуночок Моргані.

Під час вдихання щілина більш-менш широко розкривається; при видиханні (нічому, без звукотворення) вона теж відкрита (так само і тоді, коли утворюються глухі приголосні). Голосні і дзвінкі приголосні звуки утворюємо з допомогою зімкнутої голосової щілини. Вище голосових зв'язок, що називаються *справжніми*, міститься друга пара м'язів, значно менш еластичних, але все ж здатних напружуватись, зменшуючи при цьому ширину щілини, яку вони утворили; вони називаються *несправжніми* голосовими зв'язками. Дві порожнини під цими останніми мають назву шлуночків Моргані. Над гортанню, між нею і язиком, міститься хрящ, який називається надгортанником. Він має в процесі дихання й мови положення, зазначене на малюнках, а коли ковтають, закриває вхід до трахеї і служить містком, по якому страва йде до стравоходу (мал. 5 і 9).

**Гортань.** У верхній частині трахеї міститься гортань, що складається, головним чином, з двох хрящів: персневидного (нижнього) і щитовидного (верхнього). Виступ щитовидного хряща („борлак“, кадик) легко намацати рукою. В гортані містяться і так звані голосові зв'язки — обтягнені слизовою оболонкою еластичні м'язи, прикріплені до голосових паростків черпаковидних (пірамідальних) хрящів, які, в свою чергу, прикріплюються до широкої частини персневидного хряща (мал. 6). М'язи, що керують рухами черпаковидних хрящів, завідують одночасно і діяльністю голосових зв'язок, які можуть напружуватись і закриватись або, навпаки, утворювати щілину, ту або іншу розміром і виглядом (мал. 7).

Під час вдихання щілина більш-менш широко розкривається; при видиханні (ні-



Мал. 6. Хрящова снасть гортані.

*a* — щитовидний хрящ; *b* — персневидний хрящ; *b'* — черпаковидні (або пірамідальні) хрящі; останній рисунок — вземне розташування зазначених хрящів пунктиром з показано місце голосової щілини. Всі малюнки лівим боком повернені до передньої частини шиї.

Аеродинамічна  
теорія голосо-  
творення.

В той час, як наукова традиція вважає звук (голос) результатом коливання голосових зв'язок, сучасна (аеродинамічна) теорія

першу роль в процесі голосотворення приділяє морганієвим шлуночкам (мал. 5), позбавляючи так звані справжні (нижні) голосові зв'язки більшої частини того значення, якого досі їм надавали.

Подаваний з легенів повітряний струмінь  $gg_1$  (мал. 8), якщо тиск повітря, що міститься в шлуночках  $CC_1$ , перевищується тиском трахеального повітря, — відхиляючись від осі, утворює вихрові повітряні течії ( $def, d_1e_1f_1$ )<sup>1</sup>. Ці останні вдаряють у повітря, що входить з трахеї, і на момент стискають його, затримуючи його рух. Але, не маючи достатнього повітряного припливу, тиск у цих бокових течіях зменшується, і вони вільно пропускають новий струмінь і т. д.

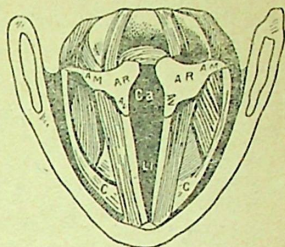
Таким чином, повітряний струмінь, що виходить з легенів, зазнає періодичних стискань з боку вихрових течій, які утворилися в шлуночках, і, в свою чергу, надає вібрації (того самого періоду) як молекулам бокових вихрів, так і атмосферному, або гортанному, повітрю. Ці вібрації дають ефект, аналогічний тому, який утворює сирена.

Зв'яжемо тепер ці попередні зауваження з процесом фонації (звукотворення). Напружені голосові зв'язки зближаються так, щоб пропускати кількість повітря, відповідну висоті утворюваного звука. Трахеальне повітря, зазнаючи тиску, відтиснує вгору і трохи розсовує краї голосових зв'язок, щоб поділитися потім на два потоки. Один,  $t$ , проходить безпосередньо вгору, другий,  $def (d_1e_1f_1)$ , — в морганієві шлуночки ( $CC_1$ ). Повітря, що виходить з шлуночків, як вихор, утворює тиск на стовп трахеального повітря  $gg_1$ , викликаючи першу вібрацію; інші коливання йдуть за першим. Повітряний струмінь звучить і утворює в надгортанних порожнинах, відповідно до їх розміру і форми, нові звуки; вони нашаровуються на звуки, що зародилися в шлуночках Моргані. Так пояснюються тембральні відмінні голосних звуків і приголосних дзвінків. Приголосні глухі утворюються широким (дихальним) потоком<sup>2</sup>.

Мал. 8. Схема повітряних течій (за аеродинамічною теорією).

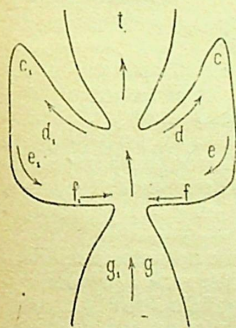
Надставна  
труба.

До виходу повітря прямує через так звану надставну трубу, тобто ротову й носову порожнини або через саму тільки першу, коли вхід у другу закритий (мал. 9). В обох випадках першим етапом на його шляху є зів (глотка), що міститься над гортанню і стравоходом. Ротова порожнина межує: зверху



Мал. 7. Вигляд гортані згори (розріз на рівні сподів черпаковидних хрящів).

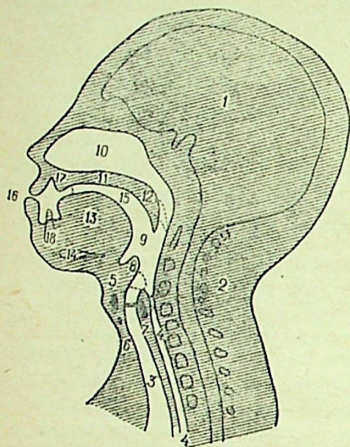
$CC$  — персневидний хрящ;  $AR, AR$  — черпаковидні хрящі;  $AM, AM$  — їх м'язові паростки;  $AV, AV$  — їх голосові паростки;  $Li$  і  $Ca$  — голосова щілина.



<sup>1</sup> Вихрі Лоотенса.

<sup>2</sup> Baratoux J. De la voix. Étude scientifique de sa formation et de son émission, ses maladies. Paris. 1923. Стр. 56 — 65.

з піднебінням (переднім, або твердим, і заднім, — м'яким; межа між твердим і м'яким піднебінням, точніше — задня ділянка твердого піднебіння, називається середнім піднебінням); знизу — з дном, висланим м'язами, що йдуть від ясен нижнього ряду



Мал. 9. Розріз голови і шії.

1 — головний мозок; 2 — хребці; 3 — дихальне горло; 4 — стравохід; 5 — розріз шийного хряща; 6 і 7 — розрізи персневого хряща; між 5 і 7 — місце голосової щільності; 8 — надгортанник (пунктиром зазначено стан надгортанника під час ковтання); 9 — зів; 10 — носова порожнина; 11 — тверде (переднє) піднебіння; 12 — м'яке (заднє) піднебіння під час вимовлення носових звуків (пунктиром зазначено стан м'якого піднебіння під час вимовлення неносових звуків); 13 — язик; 14 — частина під'язичкової кістки; 15 — ротова порожнина; 16 — губи; 17 — верхні зуби; 18 — нижні зуби.

передніх зубів до вуздечки (складка, утворена слизовою оболонкою язика), спереду — губами, яснами й зубами, з боків — яснами, зубами й щоками і ззаду — входом у зів (глотку). Дуже важливе значення для звукотворення має язик, що поміщається в ротовій порожнині, з його коренем (задня частина — біля надгортанника), спинкою (поверхня середньої частини) і кінчиком (передній кінець). М'яке піднебіння закінчується так званим язичком, який закриває вхід у носову порожнину, коли дихають через рот і утворюють більшість мовних звуків (крім носових); коли дихають носом, язичок опущений, як і тоді, коли утворюють *Н*, *М* і носові голосні (наприклад, у французькій та польській мовах); в такому випадку повітря, проходячи через носову порожнину, там відповідно забарвлюється<sup>1</sup>. В надставній трубі звук, що зародився в гортані, остаточно оформляється, а глухі приголосні цілком формуються в ротовій порожнині.

### Поняття про артикуляцію.

Різні комбінації рухів мовних органів, що впливають на якість звука, називаються артикуляціями; саме так, а не інакше артикуючи, ми маємо *И*, а не *І*, *Д*, а не *Р* і т. ін. При різних артикуляціях величина й форма корисного простору надставної труби змінюється, в зв'язку з чим міняється й характер звучання.

<sup>1</sup> Вхід до носа і в першому випадку закривається не цілком, і деяка (незначна) частина повітря попадає в носову порожнину навіть тоді, коли ми дихаємо через рот або вимовляємо неносові звуки. Отже, деякий ступінь носового забарвлення є властивий усім голосним і приголосним дзвінким звукам нашої мови, цілковита ж його відсутність — явище патологічне, яке аж ніяк не сприяє красі голосу, — навпаки, позбавляє його деяких звичних (нормальних і природних) якостей.



## Розділ III.

## ДИХАННЯ.

Значення дихання для мови.

Значення дихання для усної мови не потребує доказів. Адже наша мова — лише звучне видихання. А тому кожний, хто стикається з усною мовою, повинен пам'ятати, що дихання — її основа, і має прагнути використати його якнайвигідніше для мови.

Чим дихати (носом чи ротом)?

Перш ніж почати знайомитись з сучасними поглядами на дихання, доведеться розв'язати одне попереднє питання. Повітря входить у легені і виходить з них або через ротову порожнину, або через носову, а тому треба встановити, чим же дихати: носом чи ротом? Якщо йде річ про дихання без мови, то ясно, що тільки носом. Цей висновок впливає з таких міркувань: 1) температура зовнішнього повітря часто дуже різко відрізняється від температури нашого тіла; так, зимою ця різниця досягає в нашому кліматі 50—60°, а в Сибіру часто перевищує 80°; проходячи через вузькі канали носа, повітря доходить до гортані й легенів уже нагрітим і не загрожує застудити ніжні органи, що цілком може статися при диханні через рот; 2) шкідливі для організму тверді частинки, що носяться в повітрі (пил, кіпоть), осідають на стінках носової порожнини, висланих тканиною, призначення якої — фільтрувати повітря, що надходить зовні; ротова ж порожнина до цього не пристосована; 3) шкідливе для дихальних шляхів дуже сухе зовнішнє повітря, проходячи через ніс, стає вологішим; 4) ніс, як орган нюху, попереджає нас про небезпеку отруїтися газами. Все це показує перевагу дихання носом поза мовним актом. Якщо мати на увазі акт мовлення, то додається ще один доказ на користь дихання носом: коли дихають через рот, без потреби стомлюються органи артикуляції, які здебільшого не працюють, коли дихають носом.

Проте, в процесі мови вигоди від дихання через ніс зовсім не такі вже безперечні. Річ у тому, що ротова порожнина — це найкорисніший і, до того, найширший шлях, яким доводиться, здебільшого, користуватися в мовному акті, коли потрібно буває в наймінімальніший час ввести в легені досить значну кількість повітря. Крім того, в мовному процесі, що збігається з видиханням через рот (крім відносно рідких моментів вимовляння носових приголосних), язичок м'якого піднебіння перериває сполучення легенів з носовою порожниною, і немає потреби (навіть незручно) на короткий час виводити його з цього стану<sup>1</sup>. Проте, більш-менш значними паузами слід користуватися для того, щоб вдихати через ніс, маючи на увазі перелічені вище гігієнічні підстави.

<sup>1</sup> Не будемо спинятись на перевагах того або іншого способу поповнювати легені повітрям щодо нечутності й непомітності дихання; і той і другий можуть бути однаково нечутні й непомітні.

**Типи дихання.** В зв'язку з тим, що розширення легенів, яке веде за собою поповнення їх повітрям, можливе при умові роботи різних м'язів дихального апарату, — традиційна теорія установлює чотири основних типи дихання, до яких звичайно відносять ту чи іншу особу, виходячи з спостережень над зовнішніми рухами, з якими пов'язане її дихання, а саме: ключичне (високе, плечове), грудне (бокове, середньореберне, костальне), діафрагматичне (абдомінальне, черевне) і комбіноване (косто-абдомінальне, або грудно-черевне) дихання.

**Ключичне дихання.** Ключичне дихання (високе, плечове). М'язи плечового пояса підіймають догори плечі, лопатки, ключиці і верхні ребра. Об'єм грудної клітки збільшується через незначне збільшення висоти грудного конуса, тобто грудної клітки, від плечей до нижніх ребер в його верхній (вузькій) частині. При цьому діафрагма підтягується вгору, що приводить до мінімуму розширювального ефекту цієї важкої і невдячної операції. При ключичному диханні наповнюються повітрям лише верхні (малого діаметра) частки легенів, і треба дихати частіше, ніж слід було б, не кажучи вже про негативне з естетичного боку враження, яке справляє підняття плечей і очевидне напруження при цьому. Це відносно рідкий, аномальний вид дихання.

**Грудне дихання.** При грудному (боковому, середньореберному, костальному) диханні грудна клітка розширяється, головним чином, в ділянці середніх ребер, причому діафрагма не скорочується, а живіт втягується. Кількість вбраного повітря при такій формі дихання, очевидно, значно більша, ніж у першому випадку, але все ж нижчі частки легенів, найбагатші на повітряні пухирці, лишаються без роботи, а середина живота зазнає надмірно частого масажу. Проте, грудне дихання вигідніше, ніж ключичне, і зустрічається значно частіше, ніж це останнє. Між іншим, це дуже поширений тип жіночого дихання. Так дихають і чоловіки (головним чином ті, що зайняті сидячою роботою і не належать до професій, зв'язаних з частим і довгим користуванням мовним апаратом).

**Діафрагматичне (черевне) дихання.** Найпоширеніший у чоловіків тип дихання — діафрагматичний, або черевний (абдомінальний). Коли так дихають, діафрагма, скорочуючись, злегка натискує на черевну порожнину, від чого стінки її вигинаються вперед, а нижні ребра розсовуються, причому повітря насичує нижні частки розширюються. Хиба цього типу — в тому, що середина її верхівки легенів не досить вентилується.

**Комбіноване (грудно-черевне) дихання.** Цей дефект діафрагматичного дихання усувається через сполучення його з грудним і навіть почасти з ключичним, тобто через додаткове розширення середніх ребер і скорочення черевних м'язів в останній момент вдихання, в наслідок чого виникає невелике розширення і верхньої частини грудної клітки (відбите, автоматичне), яке не викликає ніякого напруження м'язів плечового пояса.

**Спірометричні дані.** Про вигідність грудно-черевного, або косто-абдомінального, типу дихання свідчать, здається, і об'єктивні цифрові дані, збудовані з допомогою спеціального прилада — спірометра. Щоб конкретніше уявити собі ці дані, зазначимо, що всю кількість повітря, яка може вміститися в легенях (близько 5000 куб. см), можна розкласти на такі доданки: 1) дихальне повітря, що його ми вдихаємо й видихаємо, дихаючи звичайно (500 куб. см); 2) додаткове повітря, яке можна ввести в легені після нормального (неглибокого) вдихання (1500 куб. см); 3) резервне повітря, яке видихаємо лише з напруженням (1500 куб. см), і 4) залишкове повітря, що лишається в легенях після найглибшого видихання (1500 куб. см). Сума перших трьох доданків (близько 3500 куб. см) і становить життєву місткість легенів, різну для людей різної статі і при різних типах дихання: у жінок вона звичайно буває менша, у чоловіків — більша; максимальні цифри дає комбінований тип дихання, мінімальні —

ключичний; цифри, показові для середньореберного і діафрагматичного типів, містяться між ними.

Проте, ці переваги грудно-черевного типу не такі вже істотні практично, як це здається на перший погляд, бо переповнювати легені до крайнього максимуму немає ніякої потреби, а в мовному акті навіть і шкідливо: не в тому справа, скільки повітря вдихнути, а в тому, як його витратити.

**Черевний прес.** Найважливіше — те, що при грудно-черевному типі видихання повітря з легенів провадиться під тиском так званого черевного преса — діафрагми (поступово розширюваної, але все ж напруженої), яку підпирає нутро живота; а це забезпечує найбільшу плавність видихання, потрібну в процесі мови і співів. При тому типі дихання, який ми розглядаємо, діафрагма в процесі мови розслабляється не зразу, бо під час видихання вдихальні м'язи (діафрагма з міжреберними м'язами) не припиняють своєї роботи, але, злегка протидіючи роботі видихателів (черевних м'язів), сприяють рівномірній течії повітря, утворюючи при цьому так звану підпору звука<sup>1</sup>.

**Чи є універсальний грудно-черевний (комбінований) тип дихання?**

Не можна не погодитися з тим, що наведена вище класифікація типів дихання — умовно-схематична<sup>2</sup>. В живому організмі кожен з них своєрідно видозмінюється, і навряд чи можна знайти людину, яка користувалася б завжди одним типом дихання. Кожна зміна настрою заставляє нас змінювати „тип“ (швидше — спосіб) дихання, мимоволі вибираючи зовсім не рекомендовані фахівцями. Це повинен мати на увазі кожен автор і декламатор. Інколи дихання повинно бути явно поверхове, а не глибоке, грудне або ключичне, а не черевне (в п'єсах це іноді передбачають і автори ремарки). „Коли ми говоримо щонебудь ласкаве, привітне, радісне й легке, — ми

<sup>1</sup> Підпора звука можлива і при інших типах дихання, навіть ключичному, де її утворюють м'язи плечового пояса.

<sup>2</sup> Тихонов (Труды ГИМН'а. ГИЗ. М. 1926. Стр. 56) визначає підпору звука, як тиск повітря (вищий за атмосферний), який під час звукоутворення підтримується в грудях (тобто в легенях, бронхах і трахеї) внаслідок енергійної і еластичної роботи дихальних м'язів.

Хоча це визначення і ширше, ніж звичайні, але все ж і воно зв'язує підпертість звука з діяльністю невеликої частини органів, що беруть участь у фонації. Тим часом, „підпертим“ умовно називають звичайно звук блискучий, енергійний, „повний“ (протилежність — тьмянний, млявий, „пустий“), що є результатом спільної погодженої роботи всіх частин голосового апарату, між іншим і резонаторів надставної труби, які насичують його характерними для підпертого звука обертонами.

<sup>3</sup> Найновіші дослідники (І. Левідов і інші) беруть під сумнів звичайний розподіл дихання на типи, зводячи зміни форм грудної клітки і живота, на яких цей розподіл базується, до функцій недихальних: докладно розглянуті вище рухи, справедливо кажуть вони, легко відтворити поза процесом дихання, — з закритим ротом і носом, зімкнутою голосовою щільною; всяке дихання — діафрагматичне, бо поза участю діафрагми нормального дихання не існує; найкращі артисти співають при майже цілковитій нерухомості грудної клітки і живота або виявляють таке дихання, при якому досить важко встановити будьяку точну систему в підійманні грудей і живота; в найбільш поширеному випадку одночасно піднімаються і опускаються стінки грудей та живота, що зовсім не вимагає ніякого спеціального тренування.

Лишається, значить, не обираючи певного „типу“ дихання, боротися з потворними зовнішніми явищами, зв'язаними з дихальним процесом; не можна, наприклад, припустити піднімання плечей під час вдихання, як акту некрасивого і непотрібного.

мимовільно користуємося верхнім типом. Навпаки, висловлюючи загрозу, мимовільно використовуємо нижній. Цей зв'язок емоціонального стану людини з типом дихання дуже глибокий, і його треба використати, а не порушувати догматичними формальними вимогами<sup>1</sup>. Проте, традиційна система вправ розрахована на дихання саме комбінованого реберно-діафрагматичного типу.

Два види дихальних вправ.

Частина цих вправ має на меті збільшувати життєву місткість легенів і сприяти загальному розвиткові дихального апарату (отже, не має прямих стосунків до мови); друга — переслідує професійну мету. Таке розмежування пояснюється тим, що дихання, не зв'язане з мовою, і дихання в процесі мови дуже відрізняються одне від одного. Поза мовним актом — 1) дихання відбувається автоматично; 2) час, затрачений на видихання, лише не більш як удвоє перевищує тривалість вдихання; 3) використовується лише „дихальне“ повітря (приблизно  $\frac{1}{7}$  частина життєвої місткості легенів); 4) порядок елементів дихального процесу: а) вдихання, б) видихання (плавне), в) пауза (перед імпульсом до повторного вдихання). В процесі мови — 1) дихання організується свідомо; 2) тривалість вдихання зводиться до мінімуму, — видихання може бути й дуже протяжне; 3) використовується трохи більший, ніж поза мовою, об'єм повітря; 4) порядок елементів дихального процесу: а) вдихання, б) пауза (свідомо), в) видихання (переривчасте, в зв'язку з „текстом“).

Про дихальні вправи першого типу (тобто ті, що не мають прямих стосунків до мови) треба сказати, що звичайну дихальну гімнастику частиною культури усної мови вважати не можна, безголосі ж вправи, не зв'язані з фізичними рухами, сучасна наука навіть визнає шкідливими (в кращому разі — марними). Тому немає ніякої потреби розглядати (тим більше рекомендувати читцеві) велику кількість різноманітних вправ, описаних спеціалістами (К о ф л е р — Л о б а н о в а, Р е й н е к е — С к р а у п — С е р ь о ж н і к о в та інші): гімнастика голосу (див. наступний розділ) дасть достатнє тренування і дихальному апаратові.

#### Розділ IV.

### ГОЛОС.

„Для того, щоб відбивати найтонше і часто підсвідоме життя, треба мати надзвичайно чутливий і пре-красно розроблений голосовий і тілесний апарат“.

*К. Станіславський.*

#### 1. Попередні відомості.

Мовний апарат — це особливо досконалий вид духового музичного інструмента, невідновима в разі втрати дорожочінність. Отже, треба поводитися з цим апа-

<sup>1</sup> А с п е л у н д Д. Основные вопросы вокально-речевой культуры. МУЗГИЗ, М. 1933. Стор. 78.

ратом з особливою обережністю. Якщо скрипач - віртуоз з своєї скрипки, як кажуть, кожну порошок здуває, завжди дбає про те, щоб його інструментові не було ні дуже жарко, ні дуже холодно, щоб на ньому не грали, поки він не звикне до нової температури, і т. інше, — то тим більш зрозуміла та особлива дбайливість, з якою ми мусимо оберігати наш ще цінніший голосовий інструмент.

Перелічимо вимоги загальної гігієни, що мають велике значення і для голосу: добра вентиляція; рівномірне (близько 18° Ц.) опалення (найкраще — грубне, голландське, бо воно сприяє вентиляванню і не забирає з повітря потрібного проценту вологи<sup>1</sup>); вільна одежа, що не заважає рухам, диханню і кровообігові.

Гігієнічні вимоги професійного характеру такі: 1) Промовець, актор, читець, оповідач не повинні виступати незабаром після їди, бо рухи діафрагми в такому разі утруднюються. 2) Спиртні напої, все дуже гаряче і гостре — проти показані. 3) Куріння зовсім забороняється або допускається в дуже обмеженій мірі (особливо шкодить нікотин жіночому голосовому апаратові). 4) Рекомендуються прогулянки на свіжому повітрі і гребний спорт, як один з видів дихальної гімнастики. 5) В житті слід завжди дихати носом; якщо дихання через ніс утруднюється, — потрібна допомога лікаря, аж до хірургічного втручання. 6) Не слід говорити й співати в курній атмосфері, на холоді і на вітрі. 7) Дбати про зуби — найважливіша справа: втрату цього резонатора, а разом з ним і здатності правильно утворювати ряд звуків — не можна цілком компенсувати, вставивши штучні зуби. 8) „Промочувати горло“ в перервах між виконаннями — найкраще теплуватим чаєм. 9) Слід уникати не повітря й холоду, а застуди переповнених кров'ю після напруженої праці судів слизової оболонки верхніх дихальних шляхів; тому треба „остигати“ перед виходом на холод і, розпалившись, не пити холодного. 10) Не можна зловживати висотою і силою звука: цим можна назавжди зіпсувати свій голосовий апарат. 11) Особливо обережним у звичайній мові і декламації треба бути після хвороби, навіть не зв'язаної з голосовим апаратом (особливо після грипу).

Такі правила охорони голосового апарату від можливих пошкоджень. Але, виконуючи їх, мене показуємо вміння користуватися своїм інструментом. Його ще треба настроїти, — „розіграти“ його, як це роблять з новою гітарою, скрипкою, роялем; одним словом, через вправи досягти поліпшення якості звука; треба, через м'язово-слуховий тренаж, поставити голос<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> При центральних системах доводиться вдаватися до штучного відволення повітря, але з надмірною вологістю (вогкістю) треба боротися ще впертіше: ворог здоров'я взагалі, вогкість особливо зле відбивається на органах дихання і мови.

<sup>2</sup> За поставлений прийнято вважати такий голос, в якому правильно (під контролем музичного слуху) координувана робота всіх трьох факторів голосотворення: а) органів дихання, б) гортані і в) резонаторних порожнин.

Інколи у професіоналів (учителів, лекторів, юристів), у зв'язку з особливостями їх постійної роботи, сама природа ставить голос,— так би мовити, в процесі виробництва. Але частіше буває навпаки: перед нами — жертви погано поставленого голосу — з катаром горла, хриплістю, швидкою втомлюваністю й іншими симптомами „вчительської хвороби“, через яку величезна більшість неодмінно проходить, але рідко щасливо. Багато людей навіть не знають, який у них справжній голос, і говорять зовсім „не своїм“ голосом, самі цього не підозріваючи. Пригадаємо, наприклад, дуже цікавий випадок з практики О. Озаровської: вчителька, яка говорила ледве чути, верескливо, що, безперечно, не відповідало її високому зростові і розвиненій грудній клітці, мала чудовий низький голос, легко виявлений під час студійної роботи.

**Постановка вокальна і мовна.** Постановка мовного голосу, за винятком підготовчих вправ, через указану нижче причину відрізняється від співацької, але попутне використання сольфеджіо<sup>1</sup> та інших елементарних засобів вокальної постановки вважаємо корисним, у зв'язку з тим, між іншим, що сучасні декламаційні методи часто примушують „читця“ замінити мову співами у власному розумінні, не кажучи вже про досить поширений наспівний метод. Слід відмітити, що вокальна постановка голосу знаходить собі місце і в системі К. С. Станіславського<sup>2</sup>.

Головна різниця між співами і мовою полягає в природі мовного і вокального звуку. Вокальний звук менш багатий на обертони<sup>3</sup>, але легко вкладається в рамки нотних знаків, строго держачись на одній висоті; мовний же звук швидше нагадує комплекс звуків, акорд, тобто сполучення кількох тонів, що звучать одночасно; цей акорд є значно багатший на обертони і протягом найкоротшого часу (подібно до звука скрипкової струни, по якій музикант проводить пальцем, поступово збільшуючи або скорочуючи її довжину) здатний ковзнути через цілу гаму тонів (так зване *glissando*). Звідси — й різниця в методах постановки голосу<sup>4</sup>.

**Якості голосу.** Поставити голос — це значить допомогти йому виявити в максимальній мірі властивості, які він повинен мати. Це провадиться шляхом засвоювання й розв'язання ряду умовних рефлексів, зв'язаних з фонацією<sup>5</sup>.

Ось головні властивості поставленого мовного голосу : 1) м и

<sup>1</sup> Вправа, в якій співають не слова, а назви нот.

<sup>2</sup> Станіславський К. Работа актера над собой. 2 видання. М. 1938. Стор. 343.

<sup>3</sup> Кожний звук, крім основного тону, має в собі цілий ряд слабших, але вищих від нього додаткових тонів, які називаються обертонами. Присутність обертонів надає звукові повноти, соковитості і своєрідного забарвлення (тембру).

<sup>4</sup> Між іншим, тембри розмовного і вокального голосу певної особи не завжди схожі. За негарним розмовним голосом часто криється прекрасний вокальний голос, і, навпаки, розмовному голосові прекрасного тембру може відповідати дуже неприємний вокальний звук.

<sup>5</sup> Звукотворенням.

лозвучність (наявність „металу“, відсутність носового й інших неприємних відтінків); 2) діапазон (обсяг від найнижчої ноти до найвищої),— не менший октави; 3) витриманість (здатність довго, не стомлюючись, говорити повними, чистими звуками<sup>1</sup>); 4) сила (здатність заповнювати звуками дане приміщення), що не завжди збігається з голосністю; 5) рухомість (здатність володіти так званими важелями тону: висотою, силою і тривалістю,— самовільно змінюючи їх в той або інший бік,— а також мистецтво міняти тембр, забарвлення звука).

**Резонатори.** Величезне значення в утворенні мовного звука і його забарвленні мають резонатори; до їх гімнастики й треба, насамперед, братися, ставлячи голос. Всім відомі факти слабого звучання струн поза інструментами, посиленого звучання камертона на резонаторному ящику і взагалі посилення звука з допомогою будьякого резонатора (навіть бичачого пузиря музичних клоунів). Те саме явище ми маємо і в людському мовному апараті, з тією різницею, що в ньому резонатори не лише регулюють силу звука, а й оформляють його, а деякі звуки (певніше, шуми, як у приголосних глухих) навіть цілком утворюються в „резонаторному ящику“ і залежать тільки від його форми. Значення резонаторів виявлено через ряд експериментів з живою і мертвою гортанню, які показали, що гортань сама по собі дає звуки одноманітні, негарні, які зовсім не нагадують розчленованих звуків людського голосу. Цих резонаторів два: грудний (трахея і бронхи з повітрям, що їх наповнює)<sup>2</sup> і головний (глотка, носоглотка, порожнина: ротова й носова). Роль першого полягає виключно в посиленні звука (порівняйте резонаторний ящик камертона)<sup>3</sup>. Значніша, як ми знаємо, роль головного резонатора, тобто так званої надставної труби.

**Голосопочаток** (приступ, атака звука).  
Переходимо тепер до самого зародження звука,— звукопочатку, або голосопочатку. Ми знаємо, що голосова щілина, розімкнута при вдиханні й видиханні, для утворення звука змикається. Засіб і швидкість, з якими голосові хрящі й голосові зв'язки переходять від дихального стану до голосового, так само як і ступінь щільності змикання голосових зв'язок, істотно впливають на голос в момент його зародження, який звичайно називають атакою звука<sup>4</sup>, або приступом.

Щільне й швидке змикання голосової щілини, закінчене до початку звучання, називається твердою атакою (твердим приступом). В такому випадку „видихуваний струмінь повітря зустрічає на своєму шляху щільно зімкнені голосові зв'язки,

<sup>1</sup> За чистий звук вважається звук без усяких сторонніх призвуків: аспірації (придихання), хриплості, присвисту.

<sup>2</sup> Легені не можуть резонувати.

<sup>3</sup> До резонаторів-підсилювачів залічують звичайно і морганієві шлуночки (мал. 5). Про роль цих „шлуночків“ за аеродинамічною теорією — див. кінець II розділу, стор. 19.

<sup>4</sup> Музехольд А. Акустика и механика голосового органа. М. 1925. Стор. 78.

які він мусить ще спочатку відірвати одну від одної, щоб мати вільний вихід... для того, щоб утворити звук<sup>1</sup>.

М'яка атака (м'який приступ) відзначається об'єднанням моменту змикання (неповного) з початком звукотворення.

Найвищий ступінь твердої атаки (фр.—*coup de glotte*, нім.—*Kpasklaut*, міцний удар голосовою щилиною, при якому на початку звука чуємо щось на зразок *K*) треба рішуче відкинути, бо при цьому повітря, доставши дуже різкий поштовх з боку червонного преса або інших видихальних м'язів, задає голосовим зв'язкам непосильну для них роботу, що викликає перевтому і сприяє передчасному спрацьовуванню голосу. Відповідне м'язове відчуття можна викликати, не довівши до кінця спробу штучно кашлянути і в останній момент замінивши звук кашлю звуком *A*.

Не слід допускати і придихового голосопочатку (вид м'якої атаки, який надає початковим голосним попереднього шуму через неповне змикання голосової щилини, яка пропускає повітря до утворення звука). Цей вид приступу некрасивий і нееконномний, бо порушує принцип доцільного витрачання повітря.

Тверда і м'яка атаки однаково придатні, при чому користування ними в значній мірі залежить від індивідуальних особливостей того, хто говорить.

Гортань не залишається байдужою до тих звуків, які вона утворює: вона переміщається вгору і вниз, перебуваючи в самому низу, коли утворюють звук *y*, і на самому верху, коли вимовляють звук *i*. З позицією гортані зв'язана і мелодія мови: високому стоянню гортані відповідає високий тон голосу і навпаки. Проте, в процесі роботи над голосом звичайно засвоюється, як найдоцільніше, малорухоме середнє (і навіть нижче середнього) положення гортані. Воно збільшує порожнину глотки,— отже, і об'єм головного резонатора,— і наближає місце звукотворення до грудних резонаторних порожнин.

При цьому кінчик язика лежить при нижніх зубах, корінь язика спущений (через що спущена й гортань), глотка широко розкрита. Такий стан мовних органів буває, між іншим, при позіханні, що закінчується часто голосним видиханням повітря, тількищо втягнутого в себе. З'ясувати собі це положення можна, викликавши штучне позіхання,— сильно спустивши нижню щелепу і зробивши повільно глибоке видихання.

Проте, добиватися будьщо наведеного вище положення гортані було б великою помилкою: вигідне для одного, воно може бути не вигідним і шкідливим для іншого. Найкращого для даної особи положення гортані не набувають, звичайно, в процесі безпосереднього, свідомого керування м'язами, до чого прагнуть багато педагогів,— його регулює музичний слух керівника і його учня,— слух, який вибирає те забарвлення голосу, що відповідає тому чи іншому стоянню гортані.

## 2. Фонетика і орфоепія української мови.

Гімнастика голосу, до якої ми перейдемо в наступному підрозділі, тісно зв'язується з правильним звукотворенням, вимовою. Отже, перш ніж почати вправлятися у звукотворенні, треба

<sup>1</sup> Эрбштейн М. Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов. Л. 1928. Стр. 137.



перевірити власну вимову, порівнюючи її з даними фонетики і орфоєпії української мови, і, в разі потреби, почати боротьбу за правильну артикуляцію, посиливши увагу до процесу творення кожного звука. При цьому слід мобілізувати як м'язове чуття, так і зір (з допомогою дзеркала) і слух.

**Голосні.** Лишаючи звичайний поділ звуків на голосні і приголосні, не зважаючи на деяку його умовність, звертаємось, насамперед, до голосних звуків, що вільно виливаються через русло, утворюване органами надставної труби; це русло надає звуку того чи іншого забарвлення, оформлює його.

Основні голосні звуки (фонемі) української мови: *е, і, и, а, о, у*. За місцем утворення вони поділяються на голосні переднього (*е, і*), середнього (*и*) і заднього ряду (*а, о, у*) залежно від того, яка частина язика піднімається до відповідної ділянки піднебіння. За способом утворення (за ступенем підняття язика до піднебіння) вони поділяються на голосні верхнього (*і, и, у*), середнього (*е, о*) і нижнього (*а*) підняття.

Якщо в утворенні звука діяльну участь беруть губи, що виступають вперед або закруглюються, то голосні називаються лабіалізованими (*о, у*). Голосних *е, ї, я, ю* немає в нашому списку, бо це лише йотовані *е, і, а, у* (*їе, їі, їа, їу*) або (крім *ї*) умовні знаки м'якості приголосного, який передує тим самим *е, а, у*.

Положення надставної труби при утворенні голосних звуків: *е* — передня частина язика трохи підіймається в напрямі твердого піднебіння, але не торкається ні ясен ні зубів; губи трохи розтягнуті в сторони.

*і* — передня частина язика підіймається в напрямі твердого піднебіння вище, ніж при артикуляції *е*, так само не торкаючись ні ясен ні зубів; губи напруженіші (сильніше розтягнуті в сторони і щільніш притискуються до зубів).

*и* — щодо артикуляції і акустичного враження звук середній між *і* та російським *ы* (ближчий до останнього).

*а* — положення язика майже те саме, що й під час мовчання; найширше розкриття губ.

*о* — задня частина язика трохи підіймається в напрямі м'якого піднебіння, кінець язика не торкається ні ясен ні зубів; губи трохи напружуються й виступають вперед.

*у* — задня частина язика підіймається в напрямі м'якого піднебіння більше, ніж при артикуляції *о*. Губи виступають вперед, напружуючись більше, ніж при *о*, і утворюючи невеличке закруглене розкриття; язик не торкається ні ясен ні зубів.

**Приголосні.** Приголосні розрізняються: 1) за місцем утворення, 2) за участю голосу і 3) за способом артикуляції.

1) За місцем утворення приголосні поділяються на гортанні, задньопіднебінні, середньопіднебінні, передньопіднебінні, альвеолярні<sup>1</sup> (зубні) і губні.

<sup>1</sup> Альвеоли — заглибини щелепної кістки, в яких містяться зуби.

2) За участю голосу приголосні поділяються на сонорні і шумні. Приголосні складаються з голосу, який зароджується в гортані, і шуму (наслідок тертя повітря об стінки надставної труби, через яку воно проходить) або з самого лише шуму<sup>1</sup>. Коли переважає голос, чуємо сонорні звуки, а коли переважає шум, — шумні. Шумні приголосні, що вимовляються без голосу, називають глухими, а ті, що вимовляються з голосом, — дзвінкими. Глухі від дзвінкх і сонорних можна відрізнити так: а) вимовляючи сонорні або дзвінки приголосні, ми можемо відчуті вібрацію стінок гортані, приклавши пальця до виступу щитовидного хряща (кадика); в протилежному разі вібрації не відчуваємо; б) затуливши обидва вуха пальцями, в першому випадку ми відчуваємо досить різке „відбиття“ звука, чого не помічаємо, вимовляючи глухі приголосні. При цьому треба вимовляти лише приголосний, не додаючи до нього голосних звуків (не *ze*, *pe*, а *z*, *p* тощо).

3) За способом артикуляції приголосні бувають: а) проривні (моментальні), коли шум є наслідок попереднього змикання й наступного розмикання органів; б) фрикативні (від латинського *fricare* — терти), або спіранти (від латин. *spirare* — дихати), коли шум є результат тертя повітря, що проходить між весь час однаково зближеними органами, і в) африкати, тобто неподільні сполучення проривного приголосного з утворюваним в тому ж місці наступним фрикативним; враження єдиного звука утворюють як дуже швидкий перехід від однієї артикуляції до іншої, так і зближення місць артикуляції обох звуків.

Пом'якшені приголосні відрізняються від твердих тим, що при них язик піднімається до твердого піднебіння (їх називають палаталізованими, від латинського *palatum* — тверде піднебіння), наче намагаючись під час вимовляння твердого звука вимовити також звук *i*.

Спинимось на артикуляції окремих приголосних.

**Сонорні.** *л* — звук передньопіднебінний (*ласкаво*). Кінець язика впирається в верхні зуби або їх альвеоли; між боками язика й верхніми зубами та яснами створюються щілини, якими проходить струмінь повітря. В деяких місцевостях чуємо *л* не твердий, а середній, близький до західно-європейського; що вимову не слід вважати літературною.

*л'* (м'який: *лінія*) — передня частина (не тільки кінець) язика впирається як у верхні альвеоли, так і в тверде піднебіння. Інакше: кінець язика торкається нижніх альвеол, спинка — верхніх альвеол та передньої частини твердого піднебіння; повітря проходить через бокові щілини.

*л* та *л'* можуть бути й довгі (на письмі — *лл*: *булла*, *зілля*).

*м* — губний носовий звук (*мати*). Губи щільно замкнуті. Повітря проходить через носову порожнину.

*м'* — чуємо тільки перед *і* та в словах запозичених: географічних назвах, як *Мюнхен*, прізвищах, як *Мюрат*, тощо.

<sup>1</sup> Незначний процент шуму буває і при утворенні голосних звуків.

*н* — звук зубний носовий (*народний*). Кінець язика впирається в верхні зуби або в альвеоли верхніх зубів. Повітря проходить носом.

*н'* — звичайна палаталізація, тобто спинка язика підіймається до твердого піднебіння (*нічого*).

*н* та *н'* можуть бути й довгі (на письмі — *нн*: *безсонна, знання*).

*р* — передньопіднебінний (*рот*). Краї середньої і задньої спинки язика впираються у верхні бокові зуби, а кінець язика вібрує, притискаючись до твердого піднебіння і відскакуючи від нього; отже, повітря виходить з перервами.

*р'* (палатальний: *вгорі*).

Гортанні. *г* — фрикативний, дзвінкий (*роги, ріг*). Утворюється безпосередньо в гортані.

*г'* — спинка язика, що не бере участі в артикуляції *г*, наближається до середнього піднебіння (в напрямі, відповідному до артикуляції *і*, перед яким лише й чуємо палатальний *г'*: *гість*).

Задньопіднебінні. *к* — проривний, глухий (*курка*). Задня частина спинки язика притискається до м'якого піднебіння; повітря прориває зімкнуті органи.

*г* (західно-європейський *g*) — проривний, дзвінкий (*гава*). Артикуляція — див. *к*. В українській мові зустрічається нечасто.

*х* — фрикативний, глухий (*хата*). Повітря проходить між задньою частиною спинки язика і м'яким піднебінням.

Всі задньопіднебінні перед *і* палаталізуються, тобто місце їх артикуляції пересувається трохи наперед, до середнього піднебіння (пор. *кит і кіт*).

Середньопіднебінні. *ж* (*ш*) — фрикативний, дзвінкий (глухий): *живу (шию)*. Краї середньої частини спинки язика притулюються до ясен бокових верхніх зубів. Кінець язика ні до чого не торкається, наближаючись до піднебіння.

*ж'* (*ш'*) — більш передні, ніж тверді *ж* і *ш* (можна вважати за передньо-піднебінні: *жінка, менші*). Можуть бути довгі (на письмі визначаємо подвоєною буквою: *збіжжя, піддашшя*).

Довгі бувають і тверді *ж, ш* (*зжати, зшити*: *зж* вимовляємо, як *жс* довгий; *зш* — як *ш* довгий).

*дж* — африката, дзвінка (*бджола*); артикуляція *д* плюс *ж* (див. загальне визначення африкати).

*ч* — африката глуха (*т + ш*: *чий*).

*ч'* — більш передній, ніж твердий (можна вважати за передньопіднебінний<sup>1</sup>: *чіткий*).

Можливі й довгі *ч* та *ч'* (*Прилуччина, клоччя*).

— палатальний, перший елемент „йотованих“ (*який, ягідка, м'ята, сім'я, сім'ю, сім'єю*). Найчастіше буває попередником голосних, але може артикулюватись і окремо (в кінці слова або слога, а також на початку, — перед приголосними). В кінці складу (*білий*), а почасти й на початку складу перед приголосними (*треба йти, вона й ти*) букві *й* може відповідати звук *і* (не-складовий).

<sup>1</sup> Буква *щ* визначає сполучення (не африкату) *ш + ч* (*що*) або *ш + ч'* (*трудячі*).

**Передньопіднебінні і альвеолярні (зубні).** *д* — проривний, дзвінкий (*дай*). Кінець язика притискується до ясен верхніх передніх зубів (може торкатись і зубів). Повітря прориває зімкнуті органи.

*д<sup>в</sup>* — кінець язика впирається в нижні зуби, торкаючись ясен; передня частина спинки язика притуляється до передньої частини твердого піднебіння (*дід*).

*т, т<sup>в</sup>* — відповідні *д, д<sup>в</sup>* проривні, глухі (*той, ті*).

*з* — фрикативний, дзвінкий (*знай*). Кінець язика торкається нижніх зубів з яснами; краї передньої частини притуляються до верхніх зубів та їх ясен проти передньої частини твердого піднебіння. Сходячи з спинки язика, повітря розбивається об верхні зуби з яснами.

*з<sup>в</sup>* — спинка язика ще більше наближається до передньої частини твердого піднебіння (*зів*).

*дз* — африката, дзвінка (*д + з: дзвін*).

*с, с<sup>в</sup>* — фрикативні, глухі (відповідні до *з, з<sup>в</sup>*: *сон, сіль*).

*ц* — африката, глуха (*т + с: цикл*).

**Губні.** *б* — проривний, дзвінкий (*бачу*). Повітря розриває губно-губне (білабіальне) замкнення.

*б<sup>в</sup>* — язик зводиться вгору (в напрямі, потрібному для того, щоб далі перейти до артикуляції *і*, перед яким лише<sup>1</sup> і чуємо палаталізований *б: білий*).

*п, п<sup>в</sup>* — відповідні до *б, б<sup>в</sup>* проривні, глухі<sup>2</sup> (*пай, пісня*).

*в* — фрикативний, дзвінкий (*воля, був*). В кінці слова і складу — двогубна артикуляція (наближається до *у*). В інших положеннях — губно-зубний, як у російській мові, тобто повітря виходить між верхніми зубами та спідньою губою.

*в<sup>в</sup>* — див. *б<sup>в</sup>* (*віри*)<sup>3</sup>.

*ф, ф<sup>в</sup>* — фрикативні, глухі (відповідні до *в, в<sup>в</sup>*: *фон, фірма*).

**Орфоепія і її значення.** Орфоепія (частина фонетики, — наука про правильну вимову) до останнього часу жертвувалася орфографії (правописові). А проте, усне слово, найнатхненніше щодо змісту, художньо тоноване і т. інше, — багато втрачає в силі враження, коли той, хто говорить, не володіє правильною вимовою. Зразкова („літературна“) вимова насаджується і закріплюється школою, естрадою і сценою, останнього ж часу і їх великими співробітниками: радіо і звуковим кіно.

Розглянемо особливості української літературної вимови.

Особливості української літературної вимови.

**Голосні.** *е* (*е*) не пом'якшує попереднього приголосного (крім *н* і *т* у закінченні прикметників м'якої відміни: *сине, третє*).

Ненаголошені *е* і *и* вимовляються майже однаково — дуже близько до *и* (*дериво, повернутися*). Порівн. аналогічне явище російської вимови.

<sup>1</sup> Та в запозиченнях (*Бюлов* і т. п.).

<sup>2</sup> *п<sup>в</sup>* не перед *і* — в запозиченнях (*Пляндж, Пул-де-Дом* і т. п.).

<sup>3</sup> *в<sup>в</sup>* не перед *і* — в запозиченнях (*Вюнше* і т. п.).

Ненаголошений *о* ніколи не вимовляється, як *а*. Кінцевий ненаголошений *о* перед наголошеним *у* сам наближається до *у* (*зозуля, козух*).

Це явище зустрічається і в складах перед наголосом взагалі (не лише перед *у*)<sup>1</sup>.

Сонорні. Сонорний *м* (як і інші губні), коли стоїть перед *ї*, *є*, *я*, *ю*, не пом'якшується: *м'ясо, сім'я, сім'ю, сім'єю* (винятки — див. вище).

Сонорний *н*, як і всі передньопіднебінні (зубні), палаталізується, коли стоїть перед палаталізованими (*Коцюбинський*); на письмі це явище не відбивається.

Сонорний *р* в кінці складу буває тільки твердий (*кобзар*). На початку складу і слова буває твердий і палатальний (пом'якшується перед голосними: *і, а, у*, а в деяких випадках і *о*<sup>2</sup>: *косарі*, але *риба*; *рад*, але *радий*; *бур'ю*, але *рудий*; *тр'ох*, але *трохи* і т. п. Не слід уникати в таких випадках м'якої вимови *р*).

Задньопіднебінні. Задньопіднебінний *к* перед дзвінками, крім сонорних та *в*, вимовляється дзвінко (асимілюється з ними): *як же* (орфографічне як *же*), але *крик, кволій*.

Перед дальшою палатальною всі задньопіднебінні вимовляються твердо: *квітка, сміль* (не *к'вітка*).

Середньопіднебінні. Середньопіднебінний *ж* в усіх позиціях звучить дзвінко: *ніж, ніжка*.

Правописне сполучення *дж* вимовляємо, як *д + ж* (кожен звук окремо), лише тоді, коли *д* належить приросткові, а *ж* — кореневі: *під-жарювати, від-живати* (але *джерело* — з африкатою *дж*).

В сполученні з дальшим *н* в деяких словах конкретного змісту вимовляємо *ч*, як *ш*: *пшенишний* (пишеться *пшеничний*). Але в менш поширених словах (*заочний, значний*) вимовляємо за правописом. Це, в першу чергу, стосується суфікса *-ичн-* (*-ичн-*) в словах іншомовного походження: *логічний, капіталістичний*.

В позиції перед наступним м'яким всі середньопіднебінні вимовляються твердо: *жніть* (не *ж'ніть*), *кleshню* (не *кlesh'ню*).

Зубні. Зубний *д* в усіх позиціях вимовляємо дзвінко: *рід, підтикати*.

Правописне сполучення *-ться* (в дієслівних формах) треба вимовляти *-цьця* (довгий м'який *ц*, плюс *а*<sup>3</sup>).

Сполучення *ти* вимовляється, як довгий *ч* (*чи*): *ччемо* (*тчемо*), *тіччин* (*тіччин*)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Богородицький В. Общий курс русской грамматики. 4-е видання. М. 1913. Стор. 342.

<sup>2</sup> На письмі — перед *ї, я, ю,ьо*.

<sup>3</sup> „Довгі“ проривні утворюються відокремлюванням артикуляції змикання й розмикання мовних органів. Вимовляючи, наприклад, *взуття* (*тьть*) або *віддай* (*дд*), ми затримуємо спинку язика біля твердого піднебіння трохи більше, ніж, наприклад, вимовляючи *котіть* (імператив) або *додаток*; зрозуміло, звук утворюється в такому разі лише в момент розмикання, відривання язика від піднебіння, і враження протяжності утворює тільки акт відокремлення (своєрідна пауза). У вимові „довгих“ *ц, ч* (*т + с, т + ш*) спостерігаємо таке саме явище (на початку артикуляції).

З майже скрізь звучить дзвінко: *мороз, казка*. Але прийменник з перед глухими звучить, як *с*: *стого* (правописне з *того*), *ского* (з *кого*), *спазухи* (з *пазухи*), *схлібом* (з *хлібом*), *сфедором* (з *Федором*), *сього* (з *цього*).

Префікс та прийменник з перед *ж* повністю асимілюються з цим останнім, тобто обидва звуки дають *жж* (умовне визначення *жж* довгого): *жжати* (правописне *жжати*), *жжалем* (правописне з *жалем*).

Аналогічно вимовляється прийменник (і префікс) з перед наступним *ш*: *шшії* (правописне з *шії*), *шшию* (правописне *шию*).

Перед *ч* прийменник (і префікс) з вимовляємо, як *ш*: *шчого* (правописне з *чого*), *шчистити* (правописне *зчистити*).

Не треба вимову *с* наближати до *ш* (як у польській) або з до *ж*.

**Гортанні.** Гортанний *г* в усіх позиціях звучить дзвінко (ніколи не замінюючись глухим *х*) і, де пишеться, там (у літературній вимові) не зникає.

Перед палаталізованим приголосним *г* завжди вимовляється твердо: *гнів* (не *г'нів*).

**Губні.** Губний *в* в усіх позиціях звучить дзвінко.

Властивості  
українського  
наголосу.

1. В двоскладових іменниках жіночого роду, що мають *к-а* на кінці, в множині наголос звичайно переходить на останній (в орудному відмінку — передостанній) склад: *кні́жка* — *кніжкі́*, *кніжб́к*, *кніжкáм*, *кніжкáми*, *кніжкáх*; *кáчка* — *кáчки*, *кáчками* тощо. При кількісних числівниках цього не спостерігаємо: *дві кні́жки*, *п'ять кні́жок*, *але багáто кні́жок*.

2. Іменники, утворені від прикметників на *ськ-ий*, *цьк-ий*, зберігають наголос останніх (*німе́цький* — *Німе́чина*, *па́нський* — *па́нщина*).

3. В двоскладових безсуфіксних іменниках чоловічого роду з префіксом (і трискладових з двоскладовим префіксом) наголос частіше падає на префікс: *ро́змір*, *перéклад*, *перéказ*. Щодо *ви*, це становить правило: *ві́твір*, *ві́пис* (але *вимо́ва*). Із двох природств наголошується ближчий до кореня: *рознóділ*, *рознрóдаж*, *запрóданець* (але *до́повідь* і кілька інш.).

4. В іменниках чоловічого роду з суфіксом *ок* і префіксами наголос також частіше (не завжди) буває на префіксі: *підлі́ток*, *прі́судок*, *відбиток*. У префіксі *недо*, як правило, наголошується другий склад: *недо́гарок*, *недо́людок*, *недо́биток*.

5. Наголос на префіксі маємо також в усіх майже словах на *ень*: *перéвертьень* і т. ін.

6. Віддієслівні іменники середнього роду з *я* в закінченні мають наголос на *а* при суфіксі *уванн* (*будува́ння*, *риштува́ння*), на *о* при суфіксі *ованн* (*будóвання*, *риштуóвання*). При цьому різниця в наголосі відповідає не лише фактичному складові суфікса, а й значенню слова (процес у першому випадку, його результат у другому).

7. Аналогічно: віддієслівні іменники на *їнн-я* наголошують

суфікс (ходіння, носіння), на *ени-я* — корінь (значення, посілення). Збірні наголошують *інн-я* (каміння, насіння).

8. Віддієслівні на *тт-я* наголошують закінчення (флексію): *життя, почувтя*.

9. Прикметники на *ов-ий* з одним складом перед суфіксом частіше наголошують закінчення: *верховий, польовий*. Як цей наголос, так і наголос на корені йдуть більш-менш паралельно російським: *майковий* тощо. В прикметниках з двома і більше складами перед суфіксом наголос переважно падає на цей останній: *науковий, принципівий, колісковий, безприбутковий* (але *березовий, парусиновий*).

10. Прикметники на *ев-ий* (*ев-ий*) наголошують звичайно на ристок: *вишневий, яблуневий, взуттєвий* (але *огневий і огневий*).

11. Прикметники другого ступеня на *иш-ий* наголошують переважно *і* (*веселіший*). В іншомовних словах, як і в словах дієприкметникового походження, зберігається наголос першого ступеня: *систематичніший, вихованіший, ученийший, зрозуміліший*.

12. Дієприкметники пасивні минулого часу завжди мають наголос на корені: *перенесений, розрізаний*; перейшовши до розряду прикметників (втративши ознаку часу) або іменників, слова з суфіксом *ен* звичайно наголошують цей останній.

## Дієприкметник

*учений  
варений*

## Прикметник

*учений  
варений.*

13. Іноді через наголос розрізняються доконані й недоконані дієслова (явище, характерне і для російської мови):

Недокон.    Докон.

*виміряти* — *вміряти*    (рос. *вымерять* — *вмірять*).  
*виклика́ти* — *вiкликати*    ( " *вызыва́ть* — *вiзвать*).  
*пізнаю́* — *пізнаю*    ( " *узнаю́* — *узнаю*).

Префікс *ви* в дієсловах доконаного виду завжди бере наголос на себе: *виправдати, випитати*.

14. В 1-й і 2-й особах множини теперішнього та майбутнього часу дійсного способу дієслів з цілком однаковою в російській і українській мові основою — в тих випадках, коли в російській мові наголос падає на ознаку відмінювання: *е* (1 відм.) або *и* (2 відм.), — український наголос припадає на *мо* й *те*: *сидимо́* (рос. — *сиди́м*), *несемо́* (рос. — *несё́м*).

15. В формах однини й множини минулого часу український наголос прикріплюється або до закінчення (*дала́, дало́, дали́; гнила́, гнило́, гнили́*), або до передостаннього складу (в дієсловах з *а* перед *л* і двома приголосними на початку основи: *зв́ала, зв́ало, зв́али; жд́ала, жд́ало, жд́али*).

16. В доконаних дієсловах минулого часу з префіксом (крім *ви*) наголос майже ніколи не падає на префікс: *умёр, прода́в*, але *віда́в*.

17. Дієприслівники на *чи* від дієслів з наголосом на кінці форм 1-ої та 2-ої особи множини теперішнього часу (*несемо, ведемо*) наголошують останній звук (*несучій, ведучій*). Винятки: *сідячи, лежачи, стоячи*. В інших — наголос — там, де й у другій особі однини й далі (*кажучи, тягнучи* тощо).

18. В займенниках двоскладових з прийменником наголос переходить на початковий склад слова: *до тебе, біля кого*.

19. Наголос на прийменнику перед іменником (рос. *під руку, за морем*) в українській мові дуже рідкий (*на ніч*).

### 3. Гімнастика голосу й вимови.

В кожному голосі є дві-три ноти (може, навіть одна), більш-менш приємні щодо тембру, які гарно звучать, утворюючись без помітного напруження. Це й будуть звуки так званого *натурального* (нормального, або середнього) тону.

„В центральній нервовій системі для цих „основних“ нот гніздяться ніби вже готові м'язові установки, які потім, в процесі постановки голосу, треба удосконалювати й переносити на інші ноти, що не мають ще цих нормальних, природних установок...“

В перенесенні готової природної м'язової установки з основних нот на суміжні, гірші, і мають полягати початкові вправи під час постановки голосу. Переходити до наступної ноти треба лише тоді, коли установка рота для попередньої вже більш-менш визначилася, коли її темброве забарвлення наблизилось до „натурального тону“<sup>1</sup>.

**Типи вправ.** I. Вимовляти на кращій ноті натурального тону неголосно, але енергійно артикуюючи (це стоюється всіх вправ до VI включно) сполучення *а* довгого з попереднім приголосним будьякої категорії: сонорним, звучним, глухим, твердим, м'яким; голосний затримувати; кожне сполучення повторювати 5—8 раз, потім відновлювати дихання і приступати до наступного сполучення.

Зразок: ба—а, ба—а, ба—а, ба—а, ба—а, ба—а ...  
 ва—а, ва—а, ва—а, ва—а, ва—а, ва—а...  
 ра—а, ра—а, ра—а, ра—а, ра—а, ра—а...  
 ша—а, ша—а, ша—а, ша—а, ша—а, ша—а...  
 бя—а, бя—а, бя—а, бя—а, бя—а, бя—а...  
 ля—а, ля—а, ля—а, ля—а, ля—а, ля—а...  
 ся—а, ся—а, ся—а, ся—а, ся—а, ся—а...

II. Те саме (послідовно) з звуками *і, е, и, о, у*.

III. Комбінувати: ба, бо, бе, бі, бу, би;  
 ва, во, ве, ві, ву, ви... і навпаки або в якомусь іншому порядку.

<sup>1</sup> Леви́дов И. Постановка голоса. „Тритон“. Л. 1928. Стор. 36 і далі.



IV. Будьякий ритмічний текст (наприклад, прислів'я, приказки, лозунги) повільно вимовляти на одній висоті, складами, на кожному з них роблячи наголос. В кінці вірша — пауза.

Ска - жи - ме - ні - будь - ла - слав - та - ту  
 Чо - го - яч - мінь - наш - так - по - ріс  
 Що - ко - ло - сків - пря - мих - я - ба - чу - тут - ба - га - то  
 А - де - я - кі - зо - всім - схи - ли - ли - ся - у - низ.

(Є. Гребінка).

V. Те саме, але цілими словами; всі наголошені — на одній висоті; слова ненаголошені утворюють одне ціле з суміжними словами; читати орфоепічно.

Шумів — зелений — лист, — а голос — той — коханий  
 Про волю — золоту — співав — мені.  
 В вінку — мінився — златом — ряст — весняний,  
 І золотим — дощем — лились — пісні.

(Л. Українка).

VI. (Варіант п'ятого). Читати якийнебудь більш - менш довгий текст (вигідні: гексаметр — див. 1-й зразок — або сполучення гексаметра з пентаметром<sup>1</sup> — 2-й зразок) на середній висоті, голосно, але без напруження; темп — помірний; дихання відновлюється після кожного рядка. Читаючи такий текст, треба робити невеликі паузи між окремими словами (див. вправу V; ці паузи в першому тексті позначені вертикальними рисками); велику паузу робимо на кінці кожного рядка; крім того, значна пауза робиться в середині рядка, на так званій цезурі (в першому тексті її позначено двома вертикалями); в другому зразку таку паузу робимо в середині кожного парного рядка, між двома наголосами (після *пестили* у другому рядку, після *нитки* в четвертому і т. д.); такі цезури легко знайти і в непарних рядках „Весняної елегії“.

\* \* \*

Хмари | кругом | облягли || — і поле | у тінь | уступило.  
 Птаство | веселе | примовкло. || Затихнули, | зщулились | трави.  
 Тільки | берези | смутились. || За ними | вербиці | хитнулись.  
 Винирнув | вітер | з діброви || й курними | шляхами | понісся,  
 Наче | той | кінь, ||<sup>2</sup> що | зірвався || й тіка | від пожежі.  
 Вже | він | далеко | забіг, || а йому, | вороному, | здається:  
 Велит | жене, | здоганя, || гриву | огню | розпустивши.  
 Так | той | вітер | шалений, || вістун | громогніву | і зливи,  
 Деся | аж в байраки | забіг || і, знесилений, | впав | там | на землю.  
 Слідом | за ним | із діброви || дрібно - | червонеє | листя  
 Кинувось, | вихром | заграло, || мішаючись, | наче | у танці.  
 Довго | кружляння | носилось, || з тишею | гралося | плавко —  
 Вгору, | все | вгору, | аж поки || не бризнули | краплі | важкії  
 Й шум | не почав | наближатись. || Різнуло | по хмарах | і згасло.

<sup>1</sup> Про розміри і цезури — див. „Елементи віршознавства“, стор. 94.

<sup>2</sup> Додаткова (другорядна) цезура.

Тут | щирозлотне | мигтіння || пішло | коливатись | додолу —  
 Вниз | та униз | посідало, || мішаючись, | наче | у танці.  
 І, обкрутившись | востанне, || з них | кожне | лягало | на землю,  
 Кожне | на місці | своєму, || немов би | на сон | віковичний.  
 Блиснуло | вдруге— || <sup>1</sup> і регіт || із грудей | десь | гряхнув | у горах.  
 Тріснуло, | струхло | і стихло ... || Лиш шум | все | шумів | рясно-  
шумний,  
 Шум, | що його | все б | і слухав. || Свіжо | стало, | так | ясно...

(П. Тичина).

## ВЕСНЯНА ЕЛЕГІЯ.

Весно, ти мучиш мене! Розсипаєшся сонця промінням,  
 Леготом теплим пестиш, в сині простори маниш.  
 Хмари вовнисті, немов ті клубочки, шпурляєш по небі,  
 І, мов шовкові нитки, дощ із них теплий снуєш.  
 Сірюю грудку з землі ти підкинеш під небо блакитне,  
 І в жайворонкову трель грудка розсиплеться вміть.  
 Ти журавлиним ключем наvertsаєш нестерпную тугу,  
 Мрії про вільний простір, щастя далеке мое.  
 Ти лебединим крилом кришталевії хвилі скородиш.  
 Чую їх плеск аж у сні я на блакитній ріці.  
 Бачу, як чайкою ти колихаєшся над глибиною,  
 Як над широким Дністром гнешся лозою к воді.  
 Весно! Ти мучиш мене! Мільйонами кольорів, тонів,  
 Ліній і творів кричиш: воля, і рух, і життя!  
 І, мов безсильне стебло в бистрину ту, ти рвеш мою душу,  
 В серці зав'ялим, черствім будиш нові почуття.  
 Будиш бажання, яким не справдитись; освітлюєш пустку;  
 Ніжно гойдаєш в гілках осамотіле гніздо.  
 Пильно схиливши лице, роздуваєш погасле огнище;  
 Свистом від гаю зовеш, наче мій друг молодий.  
 Ні, не мені вже гулять по тім гаю, мій друже-соколе!  
 Ні, не мені вже зайцём в зелень пахучу нирять!  
 Серце тріпочеться, ще й у груді кров б'ється живіше,  
 Та напосіли літа, давить життя тягота.  
 Мрії безумні, немов той табун, вигравають по полю,  
 Гриви на вітер, іржуть, дзвінко копитами б'ють.  
 Ах, та се мрії, чуття легкокрилі, барвистії діти,—  
 Але тверда їх рука в поводах цупко держить.  
 Хвилька—і ляск батоба, і жорстоке, понуре „ніколи“.  
 Праця—і час весь мине! Весно! Ти мучиш мене!

(І. Франко).

VII. Від кращої ноти натурального тону переходимо до суміжної (вниз і вгору) ноти, не залишаючи роботи (вправи I—VI) доти, поки не визначиться відповідна новій ноті правильна м'язова установа, що відіб'ється на характері звучання.

<sup>1</sup> Додаткова цезура (в зв'язку з скороченням другої стопи).

## VIII. Вправи в уживанні так званих важелів тону:

## А. Висота.

1. Беріть уривок з гексаметра; перший рядок читайте на найнижчій доступній вам ноті, другий — на півтону вище і т. д., — всього рядків 10 (точне число залежить від діапазону вашого голосу); зважайте на свої можливості, не залітаючи дуже високо й не спускаючись надто низько; після кожного рядка беріть дихання.

2. Аналогічно до попереднього вправляйтесь у поступовому знижуванні.

3. Підвищуйте і знижуйте за порядком слів або стоп<sup>1</sup>, щоб шкала підвищення вмістилася в одному рядку, а зниження — в другому.

Примітка. Швидкість мови і сила вимовляння при цих вправах не змінюються.

4. На тихому звуку *a* вправляйтесь в глісандо<sup>2</sup>: від найнижчої ноти в межах вашого натурального голосу дуже повільно й поступово переходьте до найвищої.

5. Те саме — від високої вниз.

6. Те саме — туди й назад.

В 4-й, 5-й, 6-й вправах звук не треба поділяти на окремі складові частини різної висоти: він повинен нагадувати єдиний (безперервний) звук струни, що підтягується або ослаблюється під час звучання.

## Б. Швидкість.

Читайте перший рядок гексаметра найповільнішим темпом, другий — трохи швидше і т. д., на десятому, приблизно, рядку читання дійшовши до темпу скоромовки. Після відпочинку почніть якмога швидше, поступово затримуючи темп. Дихайте в міру потреби, — там, де це буде вигідно. Сила й висота залишаються весь час на одному рівні.

## В. Сила.

Те ж — від шепоту до максимуму сили і навпаки, — не змінюючи швидкості й висоти. Дихання — після кожного рядка.

Бездоганно чітка вимова.

## Г. Комбіновані вправи.

1. Підвищувати й прискорювати при одній силі тону.

2. Підвищувати й посилювати при одній швидкості і т. ін.

## IX. Скоромовки.

Робота з скоромовками має на меті виробити швидку (щоб „язик не плутався“), але чисту й чітку (без ковтання звуків) вимову. Чіткість артикуляції — основна умова цієї роботи. Кожну

<sup>1</sup> Див. „Елементи віршознавства“, стор. 94.

<sup>2</sup> Див. „Постановка вокальна і мовна“, стор. 26.

скоромовку корисно вимовляти спочатку повільно, звертаючи особливу увагу на артикуляцію.

1. Ходить квочка коло кілочка, водить діток коло квіток; вона каже: „квок“.

2. Цить, не плач: спечем калач, медом намажем, тобі покажем, самі ззімо, тобі не дамо.

3. Був собі цебер, та переполуцебрився на маленькі переполуцебрєнята; була собі макітра, та переполумакітрилась на маленькі переполумакітрєнята.

4. Наша перепеличка, мала й невеличка, під полукіпком розпідпадьомкалась.

Примітка. Для швидкої, але чистої вимови можна використати й кожний більш-менш складний з фонетичного боку віршований текст, не призначений для виразного читання. Колективні вправи на скоромовки не слід вживати.

Х. Систематичний матеріал для спеціальних вправ на приголосні.

... існує особлива манера говорити на сцені,— з добре поставленим голосом, виробленими голосними і, особливо, приголосними. З такою дикцією ви можете говорити тихо, як у кімнаті, і вас почують краще, ніж ваш крик, особливо, якщо ви зацікавите глядача змістом виголошуваного і заставите його самого вникати в ваші слова“.

*К. Станіславський.*

Додаємо кілька уривків з поетичних творів тощо, як систематизований матеріал для вправ на всі приголосні. В умовах середньої школи цей матеріал використовується факультативно, в міру потреби, переважно — в індивідуальному порядку.

**б — п.**

Не їсться, не п'ється, і серце не б'ється.

(Т. Шевченко).

Ой, піду я в бір теменький.

(Л. Українка).

Лисичка подала у суд таку бумагу:  
Що бачила вона, як попеластий віл  
На панській винниці пив, як мошенник, брагу,  
Їв сіно, і овес, і сіль.

(Є. Гребінка).

**в — ф.**

Раз на північ ішов караван, щоб одправить за море  
Награбовані скарби з руїн фараонів завзятих.  
Попереду везли саркофаг величезний порожній;  
Чорний камінь на сонці блищав, мов розпечена бронза.

(Л. Українка).

Учора ще „раби“ —  
Сьогодні — глянь, як твердо творять  
Філософію доби.

(П. Тичина).

г — х.

Доганяємо їх, доганяєм.

(П. Тичина).

Та хіба ж не завше молодь  
Молодіша од усіх!

(П. Тичина).

Битим шляхом та крутим  
Їхали ми на узгір'я Ай-Петрі.

(Л. Українка).

І прудко, мов іскри з багаття огнисті,  
Мов хвилі гірського потоку сріблісті,  
Летять голоснії пісні.

(Л. Українка).

г — к.

Рябко спитать хотів, але Рябків язик  
Був в роті спутаний, неначе путом з лик,  
І герготав щось, як на сідалі індик.

(П. Гулак-Артемівський).

... Під дубом зелененьким  
Кінь замордований стоїть.

(Т. Шевченко).

д — т.

У доброго судді і брат в неправді буде винуват.  
Життя прожить — не поле перейти.

(Прислів'я).

дж — дз.

Ой, за гаєм, гаєм,  
Гаєм зелененьким —  
Там орала джэнджеруха  
Воликом чорненьким.

(Народна пісня).

Задзвонили в усі дзвони  
По всій Україні.

(Т. Шевченко).

Ой, гоп таки так!  
Кличе Гандзю козак.

(Т. Шевченко).

Де не лилися ви в нашій бувальщині,  
 Де, в які дні, в які ночі —  
 Чи в Половеччині, чи то в князівській удалщині,  
 Чи то в козаччині, ляччині, ханщині, панщині —  
 Руськїї сльози жіночі!

(І. Франко).

Розбивши, вітер, чорні хмари,  
 Ліг біля моря одпочить.

(Т. Шевченко).

Вже поминули сади-виногради рясні, кучеряві,  
 Що покривають підніжжя гори, наче килим  
 розкішний.

(Л. Українка).

У чистім полі я пшеницю жав.  
 Був південь. Я спочити сів під дубом,  
 В душі ж мов світляний алмаз дрижав.

(І. Франко).

Моя ти доле молодая,  
 Не покидай мене! Вночі,  
 І вдень, і ввечері, і рано  
 Витай зо мною і учи,  
 Учи неложними устами  
 Сказати правду!

(Т. Шевченко).

Розкажіть нам пісню вашу:  
 Може, й ми заплачем.

(Т. Шевченко).

Я в хаті мучився колись.  
 Мої там сльози пролились,  
 Найперші сльози.

(Т. Шевченко).

Її обличчя вкрите покривалом,  
 Немов густим туманом.

(Л. Українка).

Садок вишневий коло хати,  
 Хрущі над вишнями гудуть,  
 Плугатарі з плугами йдуть,  
 Співають ідучи дівчата,  
 А матері вечерять ждуть.  
 Сім'я вечера коло хати;  
 Вечірня зіронька встає;  
 Дочка вечерять подає,  
 А мати хоче научати,—  
 Так соловейко не дає.

(Т. Шевченко).

Теплий кожух, тільки шкода —  
Не на мене шитий.

(Т. Шевченко).

З — с — ц.

Залізна стежка для залізних коней —  
Простягся шлях кудись у далечінь.

(Н. Забіла).

Місяць високо,  
Зірочки сяють.

(Т. Шевченко).

Соловейко в темнім гаї  
Сонце зустрічає.

(Т. Шевченко).

Рано - вранці новобранці  
Виходили за село.

(Т. Шевченко).

Л.

Зима була. Замерз зелений Сян,  
І по блискучім льодовім помості  
Гладкий протерли слід селянські сани.

(І. Франко).

Через село весілля йшло.

(Т. Шевченко).

М — Н.

І мене в сім'ї великій,  
В сім'ї вольній, новій,  
Не забудьте пом'янути  
Незлим, тихим словом.

(Т. Шевченко).

Сонний город ще дримає.

(І. Франко).

Р.

Тричі крига замерзала,  
Тричі й розтавала.  
Тричі наймичку у Київ  
Катря проводжала.

(Т. Шевченко).

Ой, гоп по вечері!  
Замикайте, діти, двері!  
А ти, стара, не журись  
Та до мене пригорнись.

(Т. Шевченко).

Ось одного разу чує  
Граф лихі, тривожні вісті:  
Донесла йому сторожа,  
Що не все спокійно в місті.

(Л. Українка).

Не заспокоїмось ми доти,  
Аж поки з поля весь бур'ян  
Не вирвемо.

(П. Тичина).

Ясно, що деякі з цих прикладів можна й перенести з певної групи до іншої.

Загальні зауваження до всіх вправ.

1. Не слід перевтомлювати організм надто довгими вправами: вони шкідливі і можуть зіпсувати голос назавжди.

2. Якщо можуть бути беззвучні дихальні вправи, то ізольовані від дихання голосові вправи абсолютно неможливі. Не забувайте взяти дихання вчасно. Швидко й непомітно (не швидше, ніж цього потребує пауза) ковтайте повітря (в тій кількості, яка вам потрібна, з найобмеженішим запасом). Видихайте на звук — економно і рівномірно.

3. Текст треба якнайшвидше вивчити напам'ять. Це не так важко, бо, крім вправ з скоромовками, можна користуватися одним універсальним текстом (див., наприклад, гекзаметри у вправі VI, стор. 37 — 38).

4. Певний текст, використаний для примітивно технічних потреб (наприклад, гекзаметр з усіма різновидностями його читання), — як власне декламаційний, вживати не слід.

5. Всі свої досягнення переносить і на свою звичайну мову, особливо на різні публічні виступи.

6. Культивуйте свій мовний слух: він допоможе вам, слухаючи, відтворювати в собі м'язову роботу голосового апарату людей з зразковою вимовою і добре поставленим голосом. Таке наслідування сприяє засвоєнню правильних навичок та їх фіксації на більш-менш довгий час.

М'язово-слуховий досвід (слух) допоможе і при засвоєнні інтонацій (див. част. II, розділ I). Звичайно, процес навчання, з одного боку, і процес вивчення, з другого, не слід зводити до безпринципного натаскування і голого наслідування: де прикладається свідомість і вольовий контроль, там наслідування повинно відступити на другий план. Проте, применшувати значення наслідування при всякому тренуванні було б непростимою помилкою.

7. Чи можна спростити систему вправ? Особи, примушені, через свою професію, постійно користуватися голосною мовою, фактично вправляються щодня. Якщо ці „вправи“ провадяться правильно (з погляду техніки голосу і вимови) і наслідки такої натуральної постановки очевидні, то увагу треба звернути тільки на вдосконалення гнучкості голосу (вправи на важелі тону): ця галузь виховання мови потребує безперервного тренування.

8. Відносна складність матеріалу, що подається в цьому розділі, пояснюється винятковим значенням голосових засобів для тих, чия професія зв'язана з регулярним вживанням виразної



мови. Недоцільно було б нав'язувати подану систему вправ загальноосвітній школі; проте, спеціальні гуртки слова в старших класах могли б де в чому цю систему використати.

Дефекти вимови і боротьба з ними. „Коли я спробував поліпшити свою мову,— говорить К. С. Станіславський,— я зрозумів, що це дуже важко зробити, і злякався того важкого завдання, що повстало передо мною. От коли я остаточно зрозумів, що ми не лише на сцені, а і в житті говоримо вульгарно й неграмотно..., що вміти просто й гарно говорити — ціла наука, яка повинна мати свої закони“<sup>1</sup>.

Природно, що, говорячи про важливість роботи над мовою, засновник МХАТ'у не має на увазі усунення дефектів вимови в розумінні різко неправильного (що межує з патологією) вимовляння окремих звуків. Йдеться про мову, з цього боку „досконалу“ (нормальну) і все ж таки, за висловом К. С. Станіславського, „неграмотну“, яка потребує невпинної роботи над собою. Нема чого й казати, що боротьба з згаданими найелементарнішими дефектами повинна служити „підготовчим класом“ школи виразного читання.

Розглянемо найголовніші з цих дефектів і способи боротьби з ними; при цьому читачеві доведеться повторити й відповідні відомості з фонетики української мови.

Дефект, на якому треба насамперед спинитись, це — 1) гаркавість. Вона буває двох видів: на *р* і на *л* (ці два види гаркавості можуть і не сполучатися в одній особі). Звук *р* гаркаві вимовляють подібно до *г* (в обох звукових значеннях цієї букви), *л* чи *й* або пропускають його (*радий* — *гадий*, *ладий*, *ядий*, *адий*). Замість *л*, у гаркавих чуємо *в*, що наближається до *у* (*у* нескладове: *лад* — *вад*, *уад*).

Щоб боротись за правильну вимову цих звуків, насамперед треба усвідомити їх артикуляцію (див. вище).

Артикуляція правильного *р*, з одного боку, близька до *ж* (*ш*), з другого — до *д* (*т*). На цьому й базуються підготовчі до опанування чистого *р* вправи. Один із способів боротьби за *р*<sup>2</sup> — такий: язик загинають до піднебіння якомога крутіше, потім видихають багато повітря і, випускаючи його без голосу, на самому лише шумі, намагаються примусити кінчик язика тремтіти; наслідком цього буде шум, подібний до *шрр*. Додавши до цього голос (після засвоєння безголосового тремтіння), матимемо *жрр* (приблизно). Далі переходимо до *ттр*... (без голосу), *ддд*... (з голосом). Це не буде якийсь довгий приголосний, бо *д* і *т* — раптові, проривні звуки; отже, доведеться відривати язик від піднебіння, щоб відновити вимову *т* чи *д*. Такі відриви треба робити якомога частіше, полегшуючи цей процес безперервним натиском повітря. Таким способом язик привчається коливатись, і перехід до *трр*... *дрр*, а далі й до чистого *р* в багатьох ви-

<sup>1</sup> Станіславський К. Моя жизнь в искусстве. М. 1926. Стор. 484.

<sup>2</sup> Один з варіантів відомого способу артиста Ф. Тальма.

падках стає можливим. Як матеріал для вправ, особливо щодо закріплення вимови, яка ще не стала навичкою, найбільше відповідають слова з цими ж сполученнями на початку, в середині або на кінці: *дрижати, драма, дружина, дратва, драбина, з друку, подругувати, подружжя, ковдр* (родовий відмінок множини); *трава, транспорт, трактор, треба, тривога, затремити, муштрувати, потрібний, літр...* Треба зауважити, що *р* (як і *л*) м'який легше засвоюється; через це краще починати з слів з сполученням *рі* (*дрі, трі*):<sup>1</sup> *дрімати, трійка, на ковдрі, затремити, потріпати, тріщати*.

Сполучення з *д, т* допоможуть і в боротьбі з гаркавим *л*, якого далеко важче позбутись. Починати треба з *л* м'якого, яке, між іншим, може в гаркавого звучати й правильно при цілковитій безсилості вимовити *л* тверде. Подаємо деякі придатні для вправ слова: *підлягати, підліся, підлітати, для; длубати, підливати, відлазити, відлипати, підлога; тліти, тля; тло*. Не можна, звичайно, в обох випадках (лікуючи хибні *р* та *л*) обмежуватись переліченими вправами: треба робити спроби й безпосереднього впливу на мовний апарат, надаючи правильного положення мовним органам „пацієнта“ через укладання їх належним способом (за описом). Щоб марно не витрачати часу, спочатку треба дізнатися в лікаря, чи немає у даної особи органічних дефектів, бо боротьба з ними — суто медична справа.

Не завжди органічними бувають також — 2) шепелявість і 3) сюсюкання. Дуже часто те й те — тільки погана звичка, від якої неважко відучитися. Сюсюкання і шепелявість — дефекти цілком протилежні: шепеляві обертають зубні (так звані „свистячі“) у відповідні середньопіднебінні („шиплячі“), вимовляючи замість *з — ж*, замість *с — ш*, замість *дз — дж*, замість *ц — ч*, замість *сц — ц*; при сюсюканні буває навпаки. Іноді свистячі в шепелявого тільки наближаються до шиплячих, більш-менш відповідно забарвлюючись (*с*, напр., вимовляється, як у польській мові); при сюсюканні — навпаки. В кожному разі, якщо „хворий“, стежачи за собою, може вимовляти правильно, треба тільки зробити цю вимову звичною, вправляючи його у вимові складів та слів з небезпечним щодо вимови звуком в найрізноманітніших сполученнях. Коли ж вимова цього звука (чи то звуків) в сполученні з іншими звуками „хворому“ не вдається, треба спочатку навчити його артикулювати хибний звук окремо, надаючи належного (за описом) положення мовним органам „пацієнта“.

4) Від тсякання (цякання) і 5) дзякання (*тягнуть — тсягнутсь — цягнуць; дядя — дзядзя*) здебільшого легко позбавляються на слух. 6) Декому не дається і звук *к*, який заміняють звуком *т* або зовсім пропускають. Треба стежити за тим, щоб кінчик язика „хворого“, не торкаючись верхніх зубів або їх ясен, лишився вільним (найкраще положення) або спускався до

<sup>1</sup> Можна брати й інші сполучення м'якого *р* з голосними (*рьо, рю, ря*), напр.: *трюх, трюк, трюм, тряс*; *дрюк, дряп* тощо.

ясен нижніх зубів чи ще нижче; задня частина язика одночасно притискується до заднього (м'якого) піднебіння; повітря прориває замкнення.

Трапляється зрідка й 7) на хил замінювати деякі дзвінкі глухими; найчастіше *б* замінюють звуком *п*, а *д* — звуком *т*. Дзвінки утворюються з участю голосу, тобто повітрям, що виходить з гортані вібруючи; глухі — продуванням між органами мови повітря, позбавленого вібрації. Дзвінки від глухих можна відрізнити за такими ознаками: а) прикладаючи палець до виступа кадика, відчуваємо (помацки) вібрацію стінок гортані, коли вимовляємо дзвінки приголосні; вимовляючи глухі, цього не відчуваємо; б) заткнувши обидва вуха, в першому випадку відчуваємо досить різке „відбивання“ звука, чого не помічаємо, вимовляючи глухі приголосні. Маючи це на увазі і довівши до свідомості учня (а це не так уже й важко), заставляємо його додати вібрації повітря до вимови *п* чи *т*, у крайньому разі застосовуючи ще такий спосіб: пропонуємо учневі щільно закрити ніс двома пальцями, намагаючись вимовляти *м* і *н* окремо або в таких словах, як *мама*, *на*; повітря, позбавлене можливості вийти носом, шукатиме собі виходу через рот, в наслідок чого почуємо не цілком чисті *б* і *д*; лишається навчити учня, при такому ж положенні мовних органів, випускати повітря просто через рот, не ізолюючи ніс штучно.

Останній дефект вимови, який ми розглянемо, — 8) гугнявість, тобто носове забарвлення голосних звуків і приголосних дзвінких. Причина — розслабленість м'якого піднебіння („язичка“), яке недосить щільно закриває вхід до носової порожнини, нормально відкритий лише під час вимовляння носових: губного *м* і зубного *н*<sup>1</sup>. Усуваємо гугнявість вправами на сполучення *м* та *н* з голосними (*ма*, *на*, *мо*, *мі*, *ні* тощо), вимагаючи енергійного переходу з носового приголосного на чистий голосний, що стимулює рухливість м'якого піднебіння. Корисно вправлятися і в обернених та комбінованих сполученнях (*ам*, *ан*...: *мама*, *Ганна*, *ненька*).

<sup>1</sup> Цілковите роз'єднання порожнини носа і зва позбавляє повітря, що є в носі, можливості, співколиваючись, впливати (через тверде піднебіння) на якість і силу звука. Отже, резонанс носової порожнини матиме місце лише в разі безпосереднього проходження в неї частини вібруючого повітря. Якщо голосовий струмінь майже цілком проходить через рот і лише незначна частина вібруючого повітря попадає в носоглотку, це надає своєрідного (цілком природного) забарвлення звукові, яке не дає ще нам права називати його „носим“ в звичайному (негативному) значенні цього слова. Ясно, що це може бути лише при умові неповного піднебінного замикання. Отже, частина внутрішнього повітря попадає (і повинна попадати) в ніс і в процесі творення неносових звуків: справа лише в кількості, яка в гугнявого надто очевидно переходить у якість.

## Розділ I.

## ІНТОНАЦІЯ.

Значення  
інтонації.

Яких високих результатів ми не досягли б у галузі тренування голосу й дихання, поза правильною (виразною, на вищому щаблі—художньою) інтонацією—серце й розум живої мови. Голосові дефекти декого з наших великих акторів і видатних ораторів стають непомітні через надзвичайну виразність їх мови, їх художню інтонацію.

Визначення  
інтонації.

Відкинувши надто вузьке розуміння інтонації, як мелодії мови<sup>1</sup>, і багато інших визначень, вважатимемо задовільною таку формулу В. Всеволодського-Гернгросса<sup>2</sup>: мовною інтонацією називається „відповідна рядові складів послідовність тонів, які можуть розрізнитись щодо висоти, сили, темпу і тембру“.

Цілком зрозуміло, що в цьому визначенні мова йде про один лише бік справи—формальний, який, звичайно, не може існувати ізольовано від того, що надає йому життя і змісту, тобто від вкладеної в певне речення думки, від ідеї цілого твору, від ідеології автора і читця, кінець-кінцем. Інтонаційна форма і думка, в неї вкладена, так само, як граматична форма речення і його зміст, становлять „діалектичну єдність мови-форми і думки-змісту, мови-оформлення з її технікою і мови-змісту..., мислення, з його технікою“ (Марр Н. Сдвиги в техніке язика и мышления).

Діалектична єдність мови-форми (в даному разі—інтонації) і мови-змісту з особливою яскравістю відбивається в теорії і практиці логічного наголосу (див. нижче), назва якого вже говорить за подвійно-єдину природу цього явища.

Зако́ни мовної  
інтонації.

Мовна інтонація підлягає певним законам,—визновкам з багатьох спостережень над природною живою мовою<sup>3</sup>.

Треба застерегти, що ці „зако́ни“ не є універсальні, виявляючи себе інколи недійсними (не тільки з причин психологічних), і що мова художня й читання віршів не можуть цілком підля-

<sup>1</sup> Корінь слова інтонація—тон, тобто звук певної висоти.

<sup>2</sup> Теория русской речевой интонации. ГИЗ. ПБ. 1922. Стор. 5—6.

<sup>3</sup> Спостерігати живі інтонації, уміти схоплювати їх слухом і затримувати їх у пам'яті—неодмінна умова для кожного читця, актора, оратора і т. ін.

гати нормам „природних“ інтонацій повсякденної мови, але ці останні все ж становлять основу інтонацій художніх, як мережка сільського вишивання стає основою стилізованого орнаменту.

Музика мови багата на невідомі музиці у власному розумінні різновидності інтервалів. Тільки наголошені склади з трудом втискуються в прокрустове ложе нотних знаків, але й тут ми бачимо явище, що різко відрізняє звук мовний від власне музичного: висота й інші ознаки мовного звуку на його протязі встигають змінитись безліч разів. Отже, мовний звук — це ціла шкала тонів, що піднімаються або спадають чи роблять дугообразні рухи: знизу вверх і знов униз або зверху вниз і навпаки (докладніше про це буде сказано далі). Проте, не слід забувати, що декламаційний звук, особливо наголошений, не тільки довший, а й стабільший щодо висоти, ніж звук звичайної розмови. Це найбільше стосується декламації віршової і методу наспівного, найменш — розповідної прози і методу говірного.

**Наголос.** Інтонаційний узор виразно виявляється в складах наголошених (надто яскраво — в словах з логічним наголосом). Будучи в основі словим, український наголос разом з тим містить в собі елементи довжини і висоти.

Кожне речення поділяється на так звані мовні такти, тобто групи слів, зв'язаних змістом, вимовлених без паузи і, розуміється, одним видихом, отже, відокремлених від сусідніх. Кожний такт має на чолі своє центральне слово, — логічний центр, або логічний наголос<sup>1</sup>. Такі слова вимовляємо голосніше й повільніше від інших слів, через що й досягаємо концентрації уваги слухачів на цьому слові. Приклад<sup>2</sup>:

*Артезіанський буде в нас: | не пропадем.* (П. Тичина).

Завдання того, хто говорить (завдання не тільки важливе, а й важке), — яскраво відрізнити ці фіксаційні точки (слова) в своїй мові, що дає слухачеві можливість правильно зрозуміти сказане.

Знаходженню логічних центрів, отже, — розбиванню тексту на мовні такти, допомагає такий спосіб.

Дане речення зіставляється з попередніми і наступними, тобто зміст його виявляється з контексту. В першому мовному такті наведеного прикладу логічний наголос міг би стояти, наприклад, і на *буде*, і на *в нас*, коли бажано було б не відтінити *тип* колодязя, а встановити той факт, що колодязь неодмінно *буде* чи *буде* саме *в нас* (не *в сусідів*). Попередній текст віршів („*Находить літо*“) показує, що ні про яку конкуренцію з сусідами мова не йде і що важливий саме

<sup>1</sup> Є в науці і зовсім інше розуміння мовного такту, як сполучення складів на чолі з наголошеним (у віршованій мові таке сполучення називається стопою). Приклад: *Прийшов | і сказав* (А. Томсон. Общее языковедение. 2-е видання. Одеса. 1910. Стор. 228).

<sup>2</sup> Вертикальна лінія роз'єднує мовні такти; логічні центри набрано чорним („жирним“) шрифтом.

тип колодязя: *артезіанський* повинен замінити *старий, примітивний*.

Отже, знаходячи логічні центри таким способом, даним у тексті поняттям протиставляють протилежні (контртерміни). Аналізуючи наведений вище приклад, ми повинні виявити, яке питання в ньому, власне, розв'язується: *артезіанський чи простий, копаний; буде чи не буде; в нас чи в когось іншого*.

Правильно і швидко знайти логічний наголос допоможе також звичайний граматичний аналіз тексту. При цьому беруться до уваги певні висновки з спостережень над живою мовою.

Кожне речення (просте самостійне або частина складного), як ми знаємо, поділяється на дві частини: підметову і присудкову. Кожна з них може мати і свої внутрішні поділи, зв'язані з наявністю однорядних членів і відокремлених слів та груп (дієприкметникових і дієприслівникових зворотів та інших словосполучень, не завжди визначених розділовими знаками). До підметової частини належать підмет і всі зв'язані з ним слова, до присудкової — присудок з керованими ним і прилягаючими до нього словами.

В підметовій частині носителем логічного наголосу, передусім, буває звичайно підмет, який втрачає логічний наголос в таких випадках:

1) Коли це — особовий займенник (*Я слухав учора промову т. Калініна*); паузи після підмета в такому випадку, звичайно, не буде; проте, у випадках протиставлення (*я, а не він*) займенник буде наголошений (*я перший, я розв'язав цю задачу — я, а не хтось інший*).

2) Коли підмет надто відомий (напр., тількищо згаданий) або весь інтерес полягає не в особі, а в тому, що вона зробила, що з нею трапилося: припустимо, що коло ліжка вмираючого хворого чергують його син і дочка; хтось із них заснув; саме в цей час батько помирає; другий будить заснулого та й каже: *Батько помер!*<sup>1</sup>

3) Коли підмет-іменник керує іншим іменником (безпосередньо або з допомогою прийменника), на який в цих випадках і переходить звичайно наголос: 1. *Світ вечірнього сонця | заглянув у причілкове вікно* ... (І. Н.-Левицький). 2. *Садок тітки* (але *тітчин садок*); *шматок хліба* (але *хлібна крамниця*); *гличик з молоком*; *шахи з слонової кістки*; *любов до матері* й т. ін. А проте, логічні й синтаксичні підстави можуть відкинути (і дуже часто відкидають) це твердження (напр., коли *слонову кістку* протиставляємо *штучній, любов — ненависті* тощо): *Половина двора | була вкрита ярим червоним світом, || половина | лежала в тіні*. (І. Н.-Левицький).

Правильно про перенесення наголосу з керуючого слова на кероване стосується і кожного іменника, що керує іншим іменником, незалежно від ролі першого в реченні: ... *після смороду од гнилого малясу, од горілих кісток* ... (І. Н.-Левицький). На-

<sup>1</sup> Тут можна було б і зовсім обійтися без підмета.

голошуємо не *смороду*, а залежні від нього: *малясу, кісток* тощо.

4) Прикметник, погоджений з підметом - іменником, наголошується за рахунок останнього дуже нечасто: найчастіше — при явному або скритому протиставленні (*Соціалістичний реалізм | є реалізм оптимістичний; соціалістичний — в протилежність буржуазному, оптимістичний — в протилежність песимістичному*). Зауваження стосується і непрямих відмінків.

Переходимо до присудкової частини.

Присудок (простий або дієслівна частина складеного присудка) частіше втрачає свій наголос, передаючи його:

1) підрядному слову (*Делегація турецьких промисловців | прибула в Ленінград*);

2) іменниковій частині складного присудка, — іменникові, прикметникові, дієприкметникові тощо (*Батько | був хворий*<sup>1</sup>. *Він учитель сільський. Будівники Біломорбуду | були нагороджені*).

До речі, коли при наголошеному логічно слові стоїть частка *не*, наголосу на ній не буває.

В розповідних і окличних реченнях типу *сніг іде, дощ іде* присудок буває звичайно ненаголошений.

Порівняльна  
сила логічних  
центрів, їх  
число в ре-  
ченні.

Логічні центри, в свою чергу, відрізняються один від одного силою свого наголосу; ось чому деякі автори запевняють, ніби в кожному реченні може бути один тільки логічний наголос; в цьому вони помиляються, але наявність силових градацій, що залежать од причин логічних, незаперечна:

*Ботвінник | був переможцем.*

Зміцненим наголосом підкреслюємо перше слово, якщо інтерес полягає в тому, *хто* саме переміг на турнірі. Коли ж нас цікавить, *переміг* Ботвінник чи ні, головний наголос зробимо на іменній частині присудка.

Отже, логічних наголосів у реченні (особливо в складному) буває кілька (нормально — не менше двох), при чому кількість наголосів залежить і від синтаксичної структури тексту. Не лише в віршованих творах, а і в прозі бувають іноді порушення звичайного порядку: наприклад, частини підмета та присудка можуть переплітатися одна з одною, тобто слова, підпорядковані присудкові або прилягаючі до нього, можуть стояти серед тих слів, що стосуються підмета, і навпаки. Для цих випадків нормально виділяти такі „приблудні“ слова (особливо ж цілі групи слів) в окремі мовні такти з логічними наголосами в кожному з них: „*Поміж повітовим панством | наша сім'я | лічилася за людей середнього достатку*“. (П. Мирний). Але „*Кругом | ліс обступив її*“. (П. Мирний). Хоч підмет і тут оточений словами, що належать до логічного присудка, але присудок (дієслово), втративши свій наголос, утворив тут єдиний мовний такт з підметом (явище звичайне).

<sup>1</sup> При протиставленні (наявному чи такому, що лише розуміється) можливий наголос і на *бути*, хоч воно і в цьому випадку лишається частиною складного присудка: *Був він хворий | чи не був?*

„Непевний“ логічний наголос. А проте, бувають випадки, коли ніякими способами не можна незаперечно встановити місце логічного центра, який може бути прикріпленим однаково і до одного й до іншого слова речення. В такому разі слід спинитись на якомусь одному тлумаченні і відповідно до нього взяти певну інтонацію.

Засоби, що полегшують знаходження логічних центрів. Зміна порядку слів. Особливо важко буває знаходити логічні наголоси у віршах у зв'язку з незвичайним порядком слів. В найважчих випадках доводиться переказати вірш прозою, не додаючи й не відкидаючи при цьому жодного слова (міняючи тільки порядок, не склад слів). Такий процес переоблювання віршового тексту часто наводить на правильний шлях.

Другий спосіб, що застосовується і в роботі з прозою,— скелетування, тобто конспектування, схематизування даного тексту, викидання з нього слів маловажних і, значить, виділення цінних. На жаль, цей спосіб не виправдує затрачених зусиль, бо разом з наголошеними словами доводиться залишати і слова службові, і підмет з присудком (незалежно від їх наголошеності), і слова, особливо тісно зв'язані з словами наголошеними; інакше — „скелет“ утратить характер цільності. Як наслідок, скелетований „Лісовий цар“ Гете, замість 186 слів, укладається в 98 слів<sup>1</sup>, тобто справа не варта заходу.

Як зразок логічного аналізу цілого твору, можна використати байку Л. Глібова „Гуси“ (див. розділ IV, № 4, стор. 148).

Мелодія мови. Одним з найважливіших елементів інтонації є мелодія, значно складніша, ніж музична, яку давно вже вкладено в рамки певних інтервалів тощо. В масштабі даної роботи питання про мовну мелодію може розглядатись тільки спрощено.

Середній (нормальний) тон. Знайомлячись з явищами мелодії мови, насамперед треба пригадати, що таке натуральний (нормальний, або середній) тон. Нормальним, середнім тоном називається домінуючий тон нашої мови, який найлегше створюється. Цей тон залежить від роду даного голосу (сопрано, бас, альт) та його індивідуальних якостей, не лишаючись постійним навіть для однієї особи: підвищуючись на кілька ступенів при голосній мові, розрахованій на велику аудиторію, і при стенічних емоціях—і знижуючись при емоціях астенічних<sup>2</sup>. Коли перші ноти мови, початої з особистої ініціативи (не в діалозі), будуть ненаголошені,— той, хто говорить, скаже їх у своєму середньому (нормальному) мовному тоні. Отже, середній тон—це відносно стала висота, на якій ми вимовляємо більшість звуків

<sup>1</sup> Смоленский И. О логическом ударении. Одеса. 1907. Стор. 122 — 123.

<sup>2</sup> Стенічними називаються емоції, які збуджують нашу нервову систему, підносячи загальний життєвий тонус; сюди належать, наприклад, надія, радість, гнів (останній—до певної межі). Астенічні (сум, страх тощо), навпаки, пригнічують загальну життєдіяльність людини.



нашої мови, відступаючи від неї здебільшого у вимові логічно наголошених слів.

**Каденца.** Перш ніж перейти до окремих питань мелодії мови, спинимось коротко на явищах каденци й інтервалу. Закінчуючи думку, ми здебільшого знижуємо тон і затримуємо темп. Це — явище фізіологічне. Під кінець мови спадає тиск повітря і напруженість гортанних м'язів, через що затримується і знижується звук. Інколи, навпаки, закінчуючи, ми прискорюємо темп і підвищуємо тон, — в усякому разі, різно мінємо течію звуків голосу. Обидва типи мелодії кінця фрази мають назву каденци, або каданса (спадання).

**Інтервали**<sup>1</sup>. Мовні інтервали розміром і способом творення не відповідають точно інтервалам музичним: мовна мелодія, користуючись і інтервалами консонансними, частіше має справу з дисонансами, невлдовимими для нашої нотної системи; крім того, характер мовного звука (дивись вище, стор. 49) робить цифрове визначення мовних інтервалів надто умовним. Між тонами запитання і ствердження вміщується нормальний діапазон середнього „обивательського“ голосу (октава). Професіоналові потрібно не менш, як  $1\frac{1}{2}$  октави.

**Головна і кінцева частини мовного такту.** Переходячи до огляду інтонацій, умовимось називати головною частиною мовного такту його початок до логічно наголошеного складу; кінцевою частиною — його кінець після логічно наголошеного складу; логічно наголошений склад не включається в обох випадках. Таким чином, односкладовий мовний такт (*Так. Ні. Хто?*) не має жодної з цих частин; але мовний такт з логічно наголошеним першим складом (*Хто це?*) має тільки кінцеву частину (*це*), і, нарешті, мовний такт з логічно наголошеним останнім складом (*Він пішов*) має лише головну частину (*Він пі*). Обидві ці частини від тону наголошеного складу намагаються (вверх або вниз) наблизитись до середнього тону, з якого інтонація виникла.

Ще одне попереднє зауваження. Треба строго розмежовувати напрям тону вверх чи вниз і відносну висоту тонів. Центром уваги вважатимемо напрям тону, позначаючи надалі стрілкою вверх центри, наголошена частина яких (певніше — її друга половина) іде вверх, а стрілкою вниз — центральні слова, наголошені склади яких кінцями направлені вниз. Напрямок тону вниз відповідає закінченню думки, надаючи мові відтінку певності; напрям тону вверх супроводить розвиток думки і свідчить про її незакінченість, будучи також особливо характерною ознакою питального речення.

<sup>1</sup> Вважаючи це питання спеціальним, коротко розкриємо зміст термінів. Інтервалом у музиці називається віддаль однієї ноти від другої, їх висотна різниця. Консонанс — суголосність (милозвучність), дисонанс — розходження звучань. Квінта — інтервал між тонами з відношенням числа коливань 2:3 (до: соль=289:387,5). Висхідним називається інтервал між нижньою нотою і вищою, низхідним — навпаки. Кварта — інтервал між тонами з відношенням 3:4 (фа: до). Октава — 2:1, тобто інтервал між двома найближчими однойменними нотою.

Типові випадки. Розглянемо тепер кілька типових випадків нормальних у звичайних умовах інтонацій.

I. Речення, що складається з одного лише мовного такту, тобто має один тільки логічний (він же й музичний) центр, буває звичайно мелодійно блідим, і кінцева частина наголошеного складу його логічного центра, незалежно від абсолютної висоти центрального голосного, здебільшого йде вниз (якщо дане речення не є питальне). Приклад: *Дошч іде*<sup>1</sup>.

II. Наголошені склади логічних центрів речення, яке складається з двох мовних тактів, — області підмета і області присудка, — незалежно від їх порядку, направлені: перший — вверх, другий — униз.

Приклади: 1. *Усі її думки* | *грали коло наймита*.  
(М. Вовчок).

2. *Багатство* | *skalічило твій розум*.  
(І. Тобілевич).

3. *А перед нами* — | *сам Дніпро*.  
(П. Тичина).

III. У складному реченні, що складається з двох простих, наголошені склади логічних центрів першого речення направлені в верх, підвищуючись на певний ступінь з кожним тактом, крім останнього, в якому логічно наголошений склад підвищується проти попереднього на два, приблизно, ступені; наголошені склади другого речення направлені вниз, якщо в цьому (другому) реченні один лише логічний наголос; коли ж друге речення складається з кількох мовних тактів, то вниз направлений тільки наголошений склад останнього логічного центра, попередні ж склади мають напрям вверх, розвиваючи мелодію аналогічно першому реченню, але починаючи її знов середнім тоном, або, принаймні, значно нижчим, ніж тон останнього центра першої частини.

Приклади: 1. *Хоч порох* — *чоловік*, ||  
*та вірю* я в той порох.  
(І. Франко).

2. *Ще літо* | за повним *столом*, ||  
*а в листі* | *вже жовче*.  
(П. Тичина)<sup>2</sup>.

IV. Складне речення, що складається з кількох простих, поділяючись мелодійно і паузою на дві частини (підвищення і зниження), тонується відповідно до сказаного вище. Коли мовних тактів у такому реченні-періоді дуже багато, то шкала

<sup>1</sup> Відносно мелодійну блідість не слід плутати з можливим враженням за гальної яскравості, зв'язаної з багатьма факторами: тембром, силою тощо.

<sup>2</sup> Відносна сила логічних наголосів показана жирним шрифтом і підрядковими рисками (не підкреслені, підкреслені однією і двома лініями). Стрілки визначають напрям звука — вверх і вниз.

підвищення поділяється на кілька „маршів“, і в кожному з них піднесення починається з першого ступеня. В поданому далі прикладі такі марші розмежовані двома вертикальними рисками, а зниження відокремлене від першої частини трьома рисками (одна вертикальна риска розділяє звичайні мовні такти). Зниження також розбито на дві частини: 1) ряд питальних речень з відповідною інтонацією (вверх) і 2) після підвищення на слові „це“ — зниження у власному розумінні („емігранти“). Ступені підвищення показані цифрами. Рівень логічної цінності наголошених слів не показаний. Центральний склад першого мовного такту другої частини з ряду причин вимовляємо з напрямом униз, що, між іншим, ще раз свідчить про можливість відходити від шаблону („напряму униз має тільки останній центр зниження“).

Коли <sup>↑</sup>почуєш, | як в тиші <sup>2 ↑</sup>нічний |  
<sup>3↑</sup>Залізним шляхом | <sup>5↑</sup>стугонять вагони, ||  
 А в них <sup>↑</sup>гуде | <sup>2↑</sup>шумить, | <sup>3↑</sup>пищить, мов рій,  
<sup>4↑</sup>Дитячий плач, | <sup>6↑</sup>жіночі скорбні стони, ||  
 Важке <sup>↑</sup>зітхання | і <sup>2↑</sup>гіркий проклін, |  
<sup>3↑</sup>Тужливий спів, | <sup>5↑</sup>дівочої дисканти, —|||  
 То не <sup>↓</sup>питає: | „Цей <sup>↑</sup>поїзд | — <sup>2↑</sup>відки він? |  
<sup>3↑</sup>Кого <sup>4↑</sup>везе? | <sup>6↑</sup>Куди? Кому <sup>↑</sup>вздогін? ||  
<sup>↑</sup>Це — <sup>↓</sup>емігранти<sup>1</sup>.

(І. Франко).

V. Надзвичайно багата на відтінки питальна інтонація. Загальна її ознака — напрям мелодії вгору, але це одно говорить ще дуже мало, як можна побачити з розглянутих далі випадків<sup>2</sup>.

Коли ви запитуєте: „*І ти був з ними?*“, ви можете центром питання зробити слово *ти*, прикріпивши до нього відповідну інтонацію („не тільки інші, а й ти, навіть ти?“). При цьому не тільки тембр (про це далі), а й мелодія буде різна (хоча й з загальним для всіх випадків напрямом вгору), коли ви вкладаєте в це питання: „*Виходить, — ти негідна людина!*“, або навпаки: „*От молодець!*“ чи — „*І пощастило ж тобі!*“. Можна зробити носителем питальної мелодії (з різними її відтінками) слово *був*; в разі недовірливого, наприклад, ставлення дамо запитанню такий внутрішній зміст: „*Інші були (знаю), а що ти не був, — в цьому я майже впевнений і, запитуючи тебе, задалегідь висловлюю тобі недовір'я*“. Нарешті, коли перенесемо наголос на слова *з ними*, то матимемо супровідні відтінки: „*з такими негідниками*“, або, навпаки, — „*з такими великими людьми*“, або „*з людьми, тобі зовсім чужими*“ і т. ін.

<sup>1</sup> Українці, що емігрували від cesарського (австрійського) уряду в Америку.

<sup>2</sup> Різносторонній аналіз питання див. у С. Волконського („Выразительное слово“. Стор. 121 — 135), в якого й запозичуємо зміст двох наступних абзаців.

Все це — форми звичайного часткового питання. Зрідка ж, виділивши один з моментів або навіть зробивши всі рівноправними, надають питальній інтонації кожному слову: повне недовір'я, найвищий ступінь докору й обурення звучать в такому реченні. При іншому емоціональному забарвленні так перепитують, повторюючи чиесь питання, боячись, що недочули, не так зрозуміли.

Отже, в переважній більшості випадків розділовий знак питання в кінці фрази не ставить її всю під мелодійний знак питання. Це ясно з таких випадків:

1. Ну, от, коли хто хоче вийти з юрти,  
А тут його не пустять, ще й прив'яжуть,  
То як по-вашому: де він сидить?

(Л. Українка).

Інтонації питання в цьому складному реченні зосереджені на останніх двох реченнях (в третьому рядку).

2. Ти раб йому про око людське тільки?

(Л. Українка).

В цьому простому реченні інтонація питання зосереджена на логічно наголошеному слові (*людське*), мелодія останнього слова (*тільки*) ніяких тенденцій підвищуватись не виявляє. На це треба звернути особливу увагу.

VI. Логічні центри оточуються іншими словами (складами), мелодія яких залежить від мелодії їх сильних сусідів, а саме: 1) склади, що стоять перед центром, мають напрям мелодії, протилежний напрямові центра; 2) склади, що йдуть після центрального наголошеного складу, мелодія якого йде вгору, „чіпляються“ за тон останнього, помалу спускаючи мелодію до висоти середнього тону; склади, які стоять між центральним складом і переломом, тобто перед початком зниження, намагаються зберегти висоту останнього центра; 3) склади, що йдуть після центрального складу з мелодією зниження, розвивають це останнє, утворюючи каденцу речення: *Стара пані* | *тільки що головою*  
в мур не б'ється, || *та нічого не вradить*.

(М. Вовчок).

Мелодія слова *стара* йде вниз (так само й далі: „*тільки що голо*“); висота складу *ні*, трохи знижуючись, наближається до висоти попереднього складу (*па*); мелодія складів *ю в мур не б'ється*, чіпляючись спочатку за тон переломного складу *во*, поступово опускається до висоти середнього тону; склади *та ні* мають тенденцію йти вгору; *не вradить* з попереднім *го* закінчують каденцу.

Трапляється, що цілі мовні такти бувають в положенні другорядних слів, підлягаючи взагалі тількищо зазначеним нами нормам; головне ж — більш швидке, дещо знижене й ослаблене „ковзання“ по цих словах.

„В самому ході | снували, | ніби в містечку на тротуа-

рі, | сонні постаті солдатів і командирів, || а поверх голів, |  
 як бджоли за взятком, | пролітали, | ніжно виводячи голо-  
 сок, | заблукані кулі“.

(П. Панч).

В наведеному прикладі логічні наголоси головних мовних тактів показані нами стрілкою, логічні ж центри другорядних тактів подані без стрілок над ними. Після переломного такту поставлено дві вертикальні риски. Отже, за другорядні такти вважаємо (з усіма наслідками, що з цього випливають): а) „снували, | ніби в містечку на тротуарі“; б) пролітали, | ніжно виводячи голосок“. Паузи між тактами в середині кожного з цих словосполучень значно менші, ніж звичайні, майже непомітні. Кожну пару тактів можна вимовляти й за один мовний такт.

Спинимось ще на ролі відносної висоти тону „при зіставленнях і протиставленнях. В цих випадках важливо виконувати такі умови: елементи, які зіставляються або протиставляються, мають бути розташовані в різних голосових регістрах, тобто, якщо один з них розташований в нижніх регістрах, то другий слід розташувати в верхніх. Кочкарьов говорить Подкольосіну: „Ну, що з того, що ти нежонатий? Подивись на свою кімнату: ну, що в ній? Он нечищений чобіт стоїть, он цебер для вмивання, он ціла купа табаки на столі, і ти от сам лежиш, як байбак, весь день на боці... (Після репліки Подкольосіна) Ну, а як буде в тебе дружина, так ти ж ні себе, нічого не пізнаєш: тут у тебе буде канапа, собачун, чижик якийнебудь у клітці, рукоділля... І уяви, ти сидиш на канапі—і враз до тебе підсяде жіночка, гарненька така, й ручкою тебе“...

Якщо ми будемо розташовувати перші фрази в нижніх регістрах (кінчаючи словами: „лежиш, як байбак, весь день на боці“), то з слів: „Ну, а як буде в тебе дружина, так ти“... і т. д.— всю дальшу картину ми повинні малювати неодмінно в верхніх регістрах. Якщо ми спробуємо, для переконливості зіставлення, малювати картину родинного щастя в тих самих звукових фарабах, що й картину парубочької мерзоти запустіння,—то потрібного нам протиставлення не матимемо.

Отже, зіставлення і протиставлення повинні лежати в різних голосових поверххах, в різних площинах. Тільки тоді звукові барви будуть виразними“<sup>1</sup>.

Відмітимо ще зв'язок між тоном і темою в емоціональному сприйманні: „Все, що говорить про життя, все, що тягнеться до нього,—все це по звукових хвилях іде вверх. Все, що говорить про смерть,—іде вниз... Все, що зв'язане з припливами життєвої енергії, з подивом, захватом, гнівом, жахом і т. д., і т. д.,—все це піде вверх. Все, що зв'язане з занепадом енергії, з апатією, з розчаруванням,—все це по звукових східцях піде вниз“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Судаков И. Беседы о первичных элементах актерского творчества. „Театр и драматургия“. 1934. № 4. Стор. 57.

<sup>2</sup> Там же.

**Темп.** Темп читання (декламації, промови) складається з двох моментів: звучань і пауз між ними.

Відношення між темпом мови — з одного боку — і важливістю даної частини тексту або акустичними умовами — з другого — можна було б подати формулою: „Швидкість темпу обернено пропорціональна відноській цінності виголошеного, а також акустичним дефектам аудиторії“. Отже, чим гірші акустичні умови приміщення, тим повільнішим повинен бути темп мови. Щодо першої частини формули, то вона виправдує „ковзання“ повз другорядні мовні такти, вставні речення тощо і швидше вимовляння цілих відділів промови, якщо вони не відіграють великої ролі в загальному масштабі. Крім акустичних і логічних факторів, темп зв'язаний також і з факторами емоціональними: спокійному настроєві відповідає повільний темп, зворушенню — жвавість мови. Відмітимо ще відносну швидкість темпу діалогічної мови і повільність монологічної. Сповільнення спостерігаємо також як спосіб підготувати слухача до того, що наближається кінець декламованого тексту.

**Паузи.** Логічні. Мовні такти відокремлюємо один від одного паузами. Тривалість таких (логічних) пауз відповідає, поперше, загальному темпові мови (чим повільніший загальний темп, тим більша пауза, і навпаки); подруге, — змістовій важливості і ступеню змістової близькості відокремлюваних мовних тактів: між реченнями (в складному реченні) пауза, очевидно, буде більша, ніж паузи між тактами в середині кожного з цих речень, тощо (чим ближчі змістом мовні такти, тим менша пауза між ними). Не можна заперечувати й деякого зв'язку тривалості такої паузи з явищами мелодійного порядку: чим вищий тон логічного центра попереднього мовного такту, тим більша пауза.

**Психологічні.** Іноді через психологічні вимоги нормальна тривалість паузи збільшується або зменшується. Іноді паузу робимо „несподівано“ (з граматичної точки зору). Такі паузи називаємо психологічними, або художніми (в умовному розумінні). Психологічною паузою ми широко користуємось, щоб виразно підкреслити попереднє або наступне наголошене слово: робимо паузу після наголошеного слова, спиняючи на ньому увагу слухачів, або перед цим словом (чи цілим комплексом слів), готуючи слухачів до його сприймання.

Приклади: 1. Ми будем вірити й любити: |  
 Ми знаємо, що тільки *гнів* ||  
 Міг нові обшири відкрити |  
 Для всіх занедбаних Сашків.

(М. Рильський).

Логічні паузи позначено однією вертикальною рисою. Дві риси відповідають психологічній паузі після особливо цінного своїм змістом слова. Структура вірша (кінець рядка) доводить, що такий був і намір поета: потрібні в даному місці

музичну й логічну паузи ми збільшуємо з міркувань психологічних.

2. Полюбите ви знов, | але...<sup>1</sup> ||

Учіться володіть собою.

(О. Пушкін).

Класичний приклад художньої паузи на початку мовного такту, після сполучника, який через це підкреслено наголошується, виділяючись навіть в окремий мовний такт. Паузу, звичайно, наповнює відповідна („моралізуюча“) міміка. Зміст виправдує паузу, а місце сполучника (кінець вірша) показує, що вона передбачена і автором: вимоги ритму тут збігаються з психологічними; при такій структурі — крапки тут не так уже й потрібні.

3. Ми в соняшній журбі | віки на вас робили: |

З крові | й кісток своїх | складали вам || дворці.

(В. Сосюра).

Між *журбі* й *віки* — логічна пауза. Так само й на кінці першого речення і разом — першого вірша (рядка). Перший член переліку (з *крові*) — відокремлений від другого (й *кісток*) невеликою паузою, становлячи собою другорядний мовний такт, що вимовляється майже монотонно, як знебарвлений сусіднім дуже яскравим мелодично й щодо сили центром (й *кісток*); після *своїх* — звичайна логічна пауза; останній такт — розірваний надвоє психологічною паузою перед словом *дворці*, особливо відзначеним, між іншим, підвищенням прикінцевого голосного — замість зниження (обурена людина звичайно підносить голос як щодо сили, так і щодо висоти тону).

Художніми вважаємо також і ті паузи, які відповідають якось рухові. Вони повинні бути досить довгими для того, щоб слухачі могли яскраво собі уявити ту дію, що відбувається під час такої мовчанки, або щоб напруження дождання знайшло собі вихід в наступному, тим самим сприйманому яскравіше і з більшим естетичним задоволенням.

Приклад: Онегін | зором полум'яним  
На них поглянув, | далі || встав ||  
І до дверей попрямував.

(О. Пушкін, переклад М. Рильського).

Паузи, позначені двома вертикальними рисками, відповідають тим діям, про які мова йде далі: а) *встав*, б) *до дверей попрямував*.

Пауза пропущеного слова стоїть на грані між логічною і художньою паузами.

Приклад: „Мати | — у могилі, || батько | — у шинку“.

(П. Грабовський).

<sup>1</sup> У М. Рильського — „однак“, викликане підставами формального порядку.

Паузи, зв'язані з порушенням звичайного порядку слів, відносимо до логічних.

... „А за твою, || мій брате,  
Своїм життям заплатила || честь“.  
(Софокл).

Паузи, специфічні для порушеного порядку слів, позначено двома вертикалями.

Поданий перелік пауз не є вичерпним, навіть не є і більш-менш повним. Тут, як і в галузі мелодії, дано лише метод, вірніше — ряд зразків, які допоможуть аналізувати матеріал, призначений для читання.

Значення пауз для виразної мови усвідомлено вже давно. Пригадаймо, що Гете пильно стежив за темпом мови акторів, ретельно фіксуючи чергування мови і пауз.

Сила звука. Ми вже децю говорили про проблему сили звука, наприклад, в зв'язку з питанням логічного наголосу. Додамо, що сила звука повинна відповідати розмірам аудиторії і її акустичним умовам, а також психічному станові тієї особи, чий почуття декламатор в цю хвилину переживає, емоціональному забарвленню декламованого твору взагалі.

Розглянемо ще деякі випадки зміцнення і ослаблення мовного звука.

Зміцнення звука спостерігаємо:

1) Якщо повторюється якесь слово або поняття<sup>1</sup>, наприклад:

Ой, сину, синку мій, синок!

(П. Тичина).

2) При перелічуванні (у зв'язку з поступовим підвищенням тону); наприклад:

Ні попівські торттури,  
Ні тюремні царські мури,  
Ані війська муштровані,  
Ні гармати лаштовані,  
Ні шпйонське ремесло —  
В гріб його ще не звело.

(І. Франко).

3) Якщо вимовляємо слова, взяті в лапки, надруковані курсивом, розрядкою або великим шрифтом, наприклад:

Отам то „*милостивій ми*“,  
Ненагодовану і голу,  
Застукали сердечну волю  
Та й цькуємо.

(Т. Шевченко).

Ослаблюємо голос: 1) в кінці речення (в кінці абзацу тим більше) при відсутності стенічних афектів; 2) якщо вимовляємо вставні слова й речення і все, що стоїть у дужках або надру-

<sup>1</sup> Можливий і зворотний динамічний хід.



ковано дрібним шрифтом; це ослаблення має вказувати на відносну маловажність відміченої таким способом частини тексту.

Подаємо зразок синтетичного розбору з погляду мелодії, сили (з логічними наголосами) і поділу речень на мовні такти (з визначенням пауз різної тривалості між цими тактами). Паузи неоднакової протяжності показано вертикальними рисками, ступені підвищення — цифрами, відносну силу логічних наголосів — підрядковими лініями. Такти, що не мають стрілок, читаємо середнім тоном або близько до нього<sup>1</sup>.

Ми в соняшній журбі | віки на вас робили, ||  
 З крові | й кісток своїх | складали вам || дворці!..  
 З глузливим реготом | тягли з нас соки, | жили |  
 Ви,— | паралітики, | життя мерці!  
 І срібло й золото | глибоко під землею,  
 В сирій, | холодній млі | довбали ми для вас...  
 І що ви нам дали | з „культурністю“ своєю,  
 Не побажаю я | і ворогу в злий час.  
 Красуням вашим | ми брилянти добували,  
 І сестри | шили їм убрання на бали,  
 А потім, | по ночах, | у вікна заглядали,  
 Де в звуках вальсу | ви крутились | і пливли...  
 (В. Сосюра).

Тембр. З обсягу поняття „інтонація“ (в нашому широкому тлумаченні) не будемо виключати і тембрових модуляцій; свідоме користування якими — найістотніша ознака художнього читання на його вищому щаблі. Тембр (забарвлення) звука утворюється тонами, додатковими до даного основного тону. Разом з основним ці тони утворюють більш-менш гармонійний акорд. Ці додаткові тони, які, так би мовити, акомпанують основним, створюють свою мелодію, що паралельна мелодії основних тонів, але не піддається більш-менш точному врахуванню.

Інструментовка мови. Зате легко враховувати другий елемент тембру, — темброві відміни голосних і приголосних, що утворюють так звану інструментовку мови. Рифми, наявність і планова послідовність звуків того чи іншого

<sup>1</sup> Перші два рядки розібрані вище.

типу надають відповідного забарвлення певній частині виголошеного тексту, що, в сполученні з іншими елементами інтонації, справляє емоціональний вплив відповідного порядку. Виявлення читцем фонетичних особливостей тексту — одне з завдань мистецтва художнього читання.

Почуття — міміка — тембр. Якщо постійне забарвлення нашого голосу, тобто тембр, безпосередньо від нас і не залежить, відповідаючи розмірам і формі нашого мовного апарату (грудей, гортані і надставної труби), то різнобарвні модуляції в межах основного тембру у великій мірі залежать від того, хто говорить (читає, декламує): тембр народжується в міміці, а міміка цілком підлягає декламаторові (читцеві). Він повинен навчитись знаходити потрібний тембр, утворюючи для нього належну базу в галузі міміки (і почуття, як першоджерела і міміки і тембру). Спостережень щодо взаємовідношень між цими трьома елементами (почуття, міміка, тембр) є багато, і особистому досвідові, без якого не обійтися, можуть допомогти детальні описи, що фіксують ряд моментів, — мімічних і тембральних, — в яких виявляється та або інша емоція.

Наведемо (за В. Всеволодським-Гернгроссом) опис двох тембрів, що пояснить нам зв'язок між окремими елементами потрібного комплексу: почуття — міміка — тембр — і дасть нам натяки на те, як методично використати цей зв'язок. „Раді й задоволені, ми вільно розгортаємось; в організмі — рівновага між рухами напруження й ослаблення, обличчя сильно посміхається, через що рот вільно й широко розкритий... Коли в цей час зазвучить сильний видих, то ми почуємо вигук „ах“, і вся тирада, яку ми в цю хвилину скажемо, зазвучить ясно, виразно й відкрито, в тоні голосної „а“, на середній теситурі<sup>1</sup>. І коли ми похмурі, воркотимо, бурчимо, — рот складається в довгу трубочку; коли ми в цей момент голосно видихнемо повітря, то зазвучить вигук „ух“, — вся тирада, яку ми в цю хвилину скажемо, зазвучить тьмяно, понуро, похмуро, важко, в тоні голосної „у“, на низькій теситурі<sup>2</sup>.

Спроби Ю. Озаровського. Коли в 1902 році Юрій Озаровський вів на драматичних курсах Державної театральної школи самостійний курс міміки (за методом Дельсарта) і давав учням різні теми для тих чи інших мімічних станів, разом з тим прохаючи студентів промовляти речення, які здавалися їм підходящими до цих станів, — він помічав, що ніколи ці речення не забарвлювались такими правдивими тембрами на лекціях декламації, як це помічалось на уроках міміки. Цілий ряд таких спостережень і експериментів дав достатній матеріал для висновків, зведених у згадану вище коротку формулу: тембр народжується в міміці.

<sup>1</sup> На середній висоті.

<sup>2</sup> В низьких тонах. — В. Всеволодський-Гернгросс. Теорія руської речевої інтонації. ГИЗ. ПБ. 1922. Стор. 102.

Наукові об-  
грунтування  
висновків  
Озаровського.

Як же науково обґрунтувати це твердження? На те чи інше психічне відчуття реагує не одна тільки дана точка, не один лише даний орган людського тіла, а й весь організм в цілому (від жаху не тільки „ноги підкошуються“). Отже, всяка емоція відбивається, між іншим, у тілесному овалі (голова, шия, груди), який містить у собі апарат мови в найближчому сусідстві з зосередженими в цьому овалі органами чуття. Мімічні зміни тілесного овалу—це зміни не тільки зовнішньої пластичної форми, а і внутрішньої: зовнішнім мімічним змінам, які можна бачити й очима, відповідають зміни форм відбивних поверхонь тембрових камер (резонаторів). Отже, мімічним змінам повинні відповідати зміни тембральні.

**Читець і міміка.** Якщо значення міміки в усній мові таке величезне, то не можна обмежуватися лише допущенням її до мовного процесу, як підсобного образотворчого засобу, а треба наполягати на широкому користуванні мімікою як формантом. Отже, кожному декламаторові треба володіти не самими тільки музичними даними, як слух і голос, а й мімічними (рухомість м'язів мовного овалу). Щоб розвинути в собі ці мімічні дані, працівник живого слова повинен бути, насамперед, пильно спостережливим у цій галузі, використовуючи як реальне життя, так і живопис, скульптуру, театр. Спостереження повинні переходити в спроби відтворити побачене, зв'язані з словом чи відокремлені від нього (чиста міміка). Методика міміки, як окремої дисципліни, висуває і спеціальні вправи, але це вже виходить за межі нашого завдання. Добре вже, якщо читач засвоїв ту просту істину, що міміка—не ілюстрація (швидше—не тільки й не стільки ілюстрація) до тексту і що саме забарвлення звука є функцією міміки. Далі нам ще доведеться зачепити це питання.

**Класифікація тембрів.** Цілком достатньої класифікації емоціональних тембрів ми не маємо. Найзручніше було б, на нашу думку, прикріпити їх до психічних станів (гнів, радість тощо), яким вони відповідають. Так і робить В. Сладкопєвцев у розд. „Про мовну мелодію“ (стор. 215—292 першого видання „Искусства декламации“, 1910). Але той же автор, ідучи за Е. Легуве, дає і спрощену чотиригранну тембральну схему, дуже умовну і зовсім не універсальну, але все ж досить зручну для початківця, який, застосовуючи її до відповідних творів, на практиці зрозуміє, що таке емоціональний тембр взагалі, а звідси вже недалеко й до більш вільного і гнучкого творення і застосовування в тій же практиці незчисленних проміжних і суміжних тембрів. Наводимо опис фіксованих усхемі тембрів за В. Всеволодським-Гернгроссом. Він розглядає такі типи тембру: золотий („сурма“), срібний („дзвіночок“), мідний („дзвін“) і „бархатний“ („віолончель“). Перший з них—позитивний, мажорний, ясний, радісний, яскравий, сильний, дзвінкий; другий—відмінний від першого тільки своєю м'якістю; третій—негативний, мінорний, темний, енер-

гійний, поважний, гучний, і, нарешті, четвертий — відмінний від третього своєю м'якістю і сумом.

Повторюємо: схему Е. Легуве ми аж ніяк не вважаємо всеосяжною; багато творів в неї не вкладається або вкладається лише частково; кожному відтінкові настрою відповідає певний відтінок тембру, відтінки ж настроїв безмежно різноманітні.

Можна було б, і знову ж таки умовно, уникаючи дещо спірної термінології, основні тембральні забарвлення поділити за емоціями, приблизно, так: 1) нейтральне (спокійне, спічне), 2) урочисте, 3) веселе, 4) темне (похмуре), 5) сумне (смутне, журне). Ця схема, також не вичерплива, майже цілком (виключаючи відсутній у Легуве перший член поділу) збігається з тількищо розглянутою. А проте, ознаку „урочисте“ не можна вважати характерною для всіх різновидностей „золотого“ забарвлення.

Наводимо зразки, при декламуванні яких можна застосувати той чи інший з названих у Е. Легуве тембрів.

### І. Золотий тембр.

*М. Рильський.*

#### ПІСНЯ ПРО СТАЛІНА.

Ізза гір та зза високих  
Сизокрил орел летить...  
Не зламати крил широких,  
Того льоту не спинить!

На вершини всі ми линею,  
Сонце—променем в очах...  
Льотом сонячним, орлиним  
Вождь показує нам шлях!

Хай шумить земля піснями  
В цей крилатий, гордий час!..  
Слово Сталіна—між нами,  
Воля Сталіна—між нас!

Нам скорились темні води,  
В ноги нам лягли поля,  
Розспівалися заводи,  
Оновляється земля!

Уперед полком єдиним  
Більшовицька сила йде,  
Льотом Сталінським, орлиним  
Мудрий вождь усіх веде!

Пурпуровими огнями  
Нам новий сіяє час...  
Слово Сталіна—між нами,  
Воля Сталіна—між нас!

В. Сосюра.

## СТАЛІН.

Твоє ім'я, як сурми срібний звук;  
В борні за день завжди ти перед нами.  
Тебе до зір знесли мільйони рук,  
Щоб ти палав, як прапор, над віками.

Ти нас ведеш, як вів колись давно,  
До перемог, скоривши час і далі.  
Коли серця мільйонів злить в одно,  
Твоє це серце буде, рідний Сталін!

Шумлять міста, і сонце знов і знов  
Встає для нас за даллю голубою.  
Тобі вітчизна шле свою любов,  
Як кожне серце, сповнене тобою!

Цвіте мій край, як пісня у боях,  
У світлі зір і шелесті акацій.  
Ти це зробив, це — партія твоя,  
Це — кожний з нас, хто вірний справі праці!

Не марно, ні, боями край гримів.  
Минули дні і злиднів, і негодні:  
Гримить країною тепер могутній спів.  
Тобі цей спів щасливого народу!

Твоє ім'я у наш щасливий час —  
Велична пісня в бойових колонах.  
Ти світиш нам, ведеш в майбутнє нас,  
Віків маяк і слава мільйонів!

В. Сосюра.

ДНІПРЕЛЬСТАН<sup>1</sup>.

Цвіте могутня Україна.  
Де хвиля в берег б'є дзвінка,  
Там, де Дніпро гримить і лине,  
Уже поставила турбіни  
Міцна робочого рука.

Пороги, вежі, мури, брами...  
І от над шумами ріки —  
Спокійні велетні - динамо,  
Де золотими двигунами  
Біжать за склом маховики.

Коліс і кроків біганина...  
Хто дав розгін? Який титан?  
Шаленим током Україну  
Непереможно і невпинно  
Жене в Комуни Дніпрельстан...

<sup>1</sup> Скорочено.

Шумить Дніпро... Керують люди —  
 Двигіння сил, глухе, сліпе.  
 Машини дмуть могутні груди...  
 СРСР дала це чудо  
 Безсмертна воля ВКП!  
 В росі Тарасова могила,  
 Навколо—мармур і чавун...  
 Спокійно спи, поете милий:  
 Вже простягли над світом крила  
 Міцні республіки комун.  
 В бетони й сталь наш край закутий.  
 Нам не страшний ворожий стан.  
 Минуло: „Бути чи не бути?“  
 Над синню буйною Славити<sup>1</sup>  
 Про це вирує Дніпрельстан.

Л. Українка.

### CONTRA SPERM SPERO<sup>2</sup>.

Гетьте, думи, ви, хмари осінні!  
 То ж тепера весна золота!  
 Чи то ж так у жалю, в голосінні  
 Проминуть молодії літа?  
 Ні, я хочу крізь сльози сміятись,  
 Серед лиха співати пісні,  
 Без надії таки сподіватись —  
 Жити хочу! Геть, думи сумні!  
 Я на вбогім сумнім перелозі  
 Буду сіять барвисті квітки,  
 Буду сіять квітки на морозі,  
 Буду лить на них сльози гіркі.  
 І від сліз тих гарячих розтане  
 Та кора льодовая, міцна;  
 Може, квіти зійдуть, і настане.  
 Ще й для мене весела весна.  
 Я на гору круту, крем'яную  
 Буду камінь важкий підіймать  
 І, несучи вагу ту страшную,  
 Буду пісню веселу співать.  
 В довгу, темную нічку невидну  
 Не стулю ні на хвильку очей,—  
 Все шукатиму зірку провідну,  
 Ясну владарку темних ночей.  
 Так! Я буду крізь сльози сміятись,  
 Серед лиха співати пісні,  
 Без надії таки сподіватись,  
 Буду жити!—Геть, думи сумні!

<sup>1</sup> Дніпра.

<sup>2</sup> Буквально — „Всупереч надії надіюся“. — Цікавий приклад тембрального „стопу“ (золото з міддю).

## II. Срібний тембр.

Т. Шевченко.

\* \* \*

Садок вишневий коло хати,  
Хрущі над вишнями гудуть,  
Плугатарі з плугами йдуть,  
Співають ідучи дівчата,  
А матері вечерять ждуть.  
Сім'я вечеря коло хати.  
Вечірня зіронька встає.  
Дочка вечерять подає,  
А мати хоче научати,—  
Так соловейко не дає.

Поклала мати коло хати  
Маленьких діточок своїх,  
Сама заснула коло їх.  
Затихло все... Тільки дівчата  
Та соловейко не затих.

Л. Українка.

## БАХЧИСАРАЙ.

Мов зачарований, стоїть Бахчисарай.  
Шле місяць з неба промені золотисті;  
Блищать, мов срібні, білі стіни в місті;  
Спить ціле місто, мов заклятий край.  
Скрізь мінарети й дерева сріблисті  
Мов стережуть цей тихий сонний рай;  
У темряві та в винограднім листі  
Таємно плеще тихий водограй.  
Повітря дише чарівним спокоєм.  
Над сонним містом легкокрилим роєм  
Витають красні мрії, давні сни.  
І верховіттям тонкої тополі  
Кивають стиха, шепотять поволі,  
Про давні часи згадують вони...

П. Тичина.

\* \* \*

Арфами, арфами—  
Золотими, голосними— обізвалися гаї—  
Самодзвонними:  
Йде весна  
Запашна,  
Квітами - перлами  
Закосичена.  
Думами, думами,—  
Наче море кораблями, переповнилась блакить—  
Ніжнотонними:  
Буде бій  
Вогневий!

Сміх буде, плач буде  
 Перламутровий...  
 Стану я, гляну я—  
 Скрізь поточки, як дзвіночки, жайворон як золотий  
 З переливами:

Йде весна  
 Запашна,  
 Квітами - перлами  
 Закосичена.  
 Любая, милая,—  
 Чи засмучена ти ходиш, чи налита щастям вкрай  
 Там, за нивами?

Ой, одкрий  
 Колос вій!  
 Сміх буде, плач буде  
 Перламутровий...

*П. Тичина.*

\* \* \*

А я у гай ходила	Я зайчика зустріла;
По квітку ось яку.	Дрімав він на горбку.
А там дерева—люлі,	Була б його спіймала,—
І все отак зозулі:	Зозуля ізлякала:
Ку—	Ку—
Ку!	Ку!

### III. Мідний тембр.

*І. Франко.*

Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!..  
 Це в мене в серці дзвін посмертний дзвонить.  
 Вона умерла! Мов тяжезний трам,  
 Мене цілого щось додолу клонить.  
 Щось горло душить. Чи моїм очам  
 Погасло світло?.. Хто це люто гонить  
 Думки з душі, що біль в собі заперла?  
 Сам біль! Вона умерла! Вмерла! Вмерла!

Ось бач: ще рожі на лиці цвітуть,  
 І на устах красніє ще малина...  
 Та цить і подихом одним не труть  
 Її. Твоїх бажань це домовина.  
 Бам-бам! Бам-бам! Далеко, зично чуть  
 Цей дзвін... Припадь і плач, немов дитина!  
 Це ж твоїх мрій заслону смерть роздерла,  
 Розбила храм твій! Цить! Вона умерла!

І як це я ще досі не здурів?  
 І як це я гляджу і не осліпну?  
 І як це досі все те я стерпів  
 І у петлю не кинувся коніпну?



Аджеж найкращий мій огонь згорів!  
Аджеж тепер повік я не окріпну!  
Повік каліка! Серце гадь пожерла,  
Сточила думи всі. Вона умерла!

Лиш біль страшний, пекучий в серці там  
Сповняє все, усю мою істоту.  
Лиш біль і це страшенне: бам, бам, бам!  
А сліз нема, ні крові, ані поту.  
І меркне світ довкола, і я сам  
Лечу кудись в безодній холод, сльоту.  
Ридать! Кричать! — Та горло біль запер.  
Вона умерла! — Ні, це я умер...

*В. Брюсов.*

#### МУЛЯР.

— Муляре, муляре! З цегли міцної  
Що ти будуєш? Кому?  
— Ніколи нам розмовляти з тобою.  
Бачиш: будуєм тюрму.  
— Муляре, муляре! Хто ж без надії  
Буде в ній долю клясти?  
— Вже ж не з багатих виходять злодії,  
Ситих і теплих, як ти.  
— Муляре, муляре! Темну скорботу  
Хто тут зазнає вночі?  
— Може, й мій син, що копає вам золото,  
Сам у норі живучи.  
— Муляре, муляре! Може, згадає  
Він, хто цю цеглу носив?  
— Годі балакать! Нам часу немає!  
Знаєм це, знаєм без слів.

(Переклад М. Рильського).

#### IV. Бархатний тембр.

*Т. Шевченко.*

#### ТРИ ШЛЯХИ.

Ой, три шляхи широкії  
Докупи зійшлися!  
На чужину з України  
Брати розійшлися.  
Покинули стару матір.  
Той жінку покинув,  
А той — сестру, а найменший —  
Молоду дівчину.

Посадила стара мати  
Три ясени в полі,  
А невістка посадила  
Високу тополю;  
Три явори посадила  
Сестра при долині...  
А дівчина заручена —  
Червону калину.

Не прийнялись три ясени,  
 Тополя всихала;  
 Повсихали три явори,  
 Калина зов'яла.  
 Не вертаються три брати—  
 Плаче стара мати,  
 Плаче жінка з діточками  
 В нетопленій хаті;  
 Сестра плаче, йде шукати  
 Братів на чужину...  
 А дівчину заручену  
 Кладуть в домовину...  
 Не вертаються три брати,—  
 Пó світу блукають,—  
 А три шляхи широкі  
 Терном заростають.

*П. Грабовський.*

### ДО СОЛОВЕЙКА.

Розтòхкався соловейко  
 На калиноньці;  
 Щось не спиться серед ночі  
 Сиротиноньці.

Чи судилось мені мати  
 Свою квітоньку,  
 Чи тинятись вік по наймах  
 Серед світоньку?

— Розваж, розвій, соловейку,  
 Мою тугоньку;  
 Чи забуду прикру людську  
 Я наругоньку?

Чи знайду я колинебудь  
 Власну доленьку?  
 Чи все тягти чуже ярмо  
 Та невольеньку?

Тòхка, плаче соловейко  
 На калиноньці,  
 Та не знає дати ради  
 Сиротиноньці.

*Л. Українка.*

(З циклу „Хвилини“).

Талого снігу платочки сивенькі,  
 Дощик дрібненький, холодний вітрець,  
 Проліски в рідкій травиці тоненькі,—  
 Це була провесна, щастя вінець;

Небо глибоке, сонце ласкаве,  
 Пурпур і злото на листі в гаю,  
 Пізніх троянд процвітання яскраве  
 Осінь віщує — чи то ж і мою?

Що ж, хай надходить! Мене навіть радує  
 Душного літа завчасний кінець.  
 Провесни тільки нехай не нагадує  
 Дощик дрібненький, холодний вітрець.

Додаємо зразки нейтрального, „епічного“, „спокійного“ (за другою схемою) забарвлення. Всі ці епітети беремо в лапки, бо абсолютної нейтральності ми не знайдемо навіть у Гомера, наведені ж вірші „епічні“ лише умовно (зразок другий) або частково (зразок третій): „нейтральність“ „Напису на руїні“, наприклад, вкрита деяким мідним нальотом; окремі зовсім не „спокійні“ місця (не кажучи вже про кінець твору) впадають в око. Так само далекий від повної безпристрасності другий абзац „Села Михайловського“ Ю. Карського. Забарвлення художнього твору не може бути цілком нейтральним. Лише окремі (прозові змістом) уривки (див. перший зразок) вкладаються в рамки відносної нейтральності.

*І. Нечуй - Левицький.*

### З ПОВІСТІ „МИКОЛА ДЖЕРЯ“.

На Бесарабії не було такої панщини, як на Україні. Люди одробляли панам за поле, але пани не мали права продавати й купувати людей. Бесарабські пани з великою охотою приймали на свої землі українських втікачів, бо в них було землі багачько, а людей мало. Сюди втікали за часів панщини українці з Поділля, з Київщини, з Херсонщини й навіть зза Дніпра, з Полтавщини. Вони оселялись в Акерманщині, в Бендерщині і навіть між молдаванами, скрізь по Бесарабії. В Акерманщині всі нові села ділились на посади; в кожному посаді був пристав, цебто поліція, й староста з писарем, замість волосного голови. Народ приписувався у міщани, бо в Акерманщині панщинних селян не було.

*Л. Українка.*

### НАПИС НА РУЇНІ.

(З „Єгипетських барельєфів“).

„Я, цар царів, я, сонця син могутній,  
Собі оцю гробницю збудував,  
Щоб славили народи незчисленні,  
Щоб тямилі на всі віки потомні  
Імення“... Далі — круг і збитий напис.  
І вже ніхто з нащадків наймудріших  
Царського імення прочитати не може.  
Хто збив той напис, — чи сперечник-владар,  
Чи просто час потужною рукою, —  
То невідомо. Дивним візерунком  
Багато слів написано край нього  
Про славу безіменного владаря,  
Змальовано царя славетні вчинки:  
Он цар сидить високо на престолі,  
Народи подолані йдуть з дарами  
Коштовними й додолу клоняють чола,  
А він сидить, немов камінний ідол,  
Під опахалами з барвистих пер.

Лице його подібне до Тутмеса,  
 І до Рамзеса, і до всіх тиранів.  
 Он далі він, схопивши за волосся  
 Одразу цілий гурт якихось повстанців,  
 Кривим мечем над ними замахнув.  
 Лице його подібне до Тарака,  
 До Менефта, як і до всіх тиранів.  
 З лицем тим самим він левів полює,  
 Левіафанів ловить, б'є пташок.  
 І іде полем через людські трупи,  
 І бенкетує по своїх гаремах,  
 І на війну жене своїх підданих,  
 І посилає на роботу люд,—  
 На ту страшну єгипетську роботу,  
 Що має вславити царське імення.  
 Іде той люд, мов хвилі в океані,  
 Без ліку, без числа — на бойовисько  
 І стелється під ноги коням царським.  
 А хто живим zostався з того люду,  
 Той гине на єгипетській роботі:  
 З його могили хоче цар зробити  
 Для себе пам'ятник — хай гине раб!  
 І раб копає землю, теше камінь,  
 Приносить мул з ріки і робить цеглу,  
 Виводить мури, статуї великі,  
 Запрігшись, возить самотужки й ставить  
 І щось буде вічне і величне,  
 Щось незрівняне і потужно-гарне,  
 Мальоване, мережане, різьблене.  
 І кожна статуя, колона, малювання,  
 Мережечка, різьба і навіть цегла  
 Незримими устами промовляє:  
 „Мене створив єгипетський народ!“  
 Умер давно той цар з лицем тирана,  
 Зоставсь по ньому — круг і збитий напис.  
 Співці, не марте, вчені, не шукайте,  
 Хто був той цар і як його наймення.  
 З його могили утворила Доля  
 Народу пам'ятник, — хай гине цар!

*Юрій Карський.*

### СЕЛО МИХАЙЛОВСЬКЕ.

Здравствуй, племя,  
 Младое, незнакомое! Не я  
 Увижу твой могучий поздний возраст.  
 А. С. Пушкин.

Замислена ялинова алея  
 Веде в село Михайловське. Навколо  
 Столітні сосни бачить подорожній,  
 І невеликий біля них ставок,

І човен в нім забутий. Всюди спокій:  
 Стоять ялини сиві нерухомо;  
 Вони немов би памороззю вкриті.  
 І вітерець не потривожить їх.  
 У далені струмує світла Сороть.  
 Лежить край неї озеро прозоре,  
 Глибоке, чисте... Сонце вересневе  
 На нього промінь золотий кладе.  
 На цім горбі стояв колись будинок  
 Самотній, дерев'яний, застарілий  
 І вікнами високими виходив  
 У невеликий яблуневий сад.  
 Тут Пушкін жив...

По лісовій дорозі,  
 Устеленій багряними листками,  
 Любив він їздити на коні в Тригорське,  
 До милих друзів у гостинний дім.  
 А ввечері, в неприбраній кімнаті,  
 Лице закривши блідими руками,  
 Він слухав няні дивні повідання,  
 Її журбою сповнені пісні.  
 А потім тихо до вікна підходив,  
 Стояв печально і вслухався пильно,  
 Чи не брєнить дзвіночок запізнїлий,—  
 Та не було нікого на шляху.  
 Він сумував у затишку сільському,  
 Він працював багато і натхненно,  
 І задуми великі достигали  
 І в твори одягались, і перо  
 Тут обрело свою безсмертну силу.  
 В глибокім зосередженні, два роки  
 На самоті, у творчому горінні  
 Він у селі Михайловськїм провів...  
 З того часу сто років проминуло,  
 І той лісок, який він бачив юним,  
 Уже підвів свої столїтні крони,  
 Зелені і могучі,— і шумить...  
 Я скоро у Михайловське приїду.  
 Побачу сиві, стародавні сосни,  
 І тепло подорожнього зустрїне  
 Їх дружній шум...

Можна також відзначати спосіб брати звук (глухо, важко, легко і т. ін.). Можливий і комбінований спосіб тембральних визначень (тембр золотий, радісно, легко).

Але ми не завжди виконуємо твір з початку і до кінця в одному тембрі: часто, в зв'язку з змістом, частини якого пройняті будьякими (часто протилежними) емоціями, міняємо і тембр виконання. Такий, наприклад, вірш Т. Шевченка „Сон“ („На панщині“)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Текст — у розділі III, стор. 128.

Починаючись бархатним тембром,— в другій частині („Сон“) виконання потребує вже срібного забарвлення, тоді як мінор третьої частини („Пробудження“) повинен бути глибший, ніж той, яким ми забарвили початок твору, вимагаючи від читця наближення до мідного тембру, який ми яскраво почуємо, принаймні, в першому вірші цієї частини („Прокинулась“...).

Сполучення бархатного і срібного тембрів знайдемо і в вірші Т. Шевченка „Огні горять“. Треба, проте, сказати, що навіть перша частина (до слів „Тільки я“), в основному забарвлена в срібний колір, має на собі деякий наліт мінорного забарвлення („музика грає“, але вона й „плаче“), справжній же бархатний тембр ми почуємо лише в другій частині, перші півтора рядки якої („Тільки я... дивлюся“) доцільніше прочитати мідним тембром. Це поглибить, між іншим, змістовий контраст з попереднім („І всі регочуться, сміються, і всі танцюють“), а те, що межа двох тембрів припадає на середину вірша, робить цей контраст ще значнішим.

Огні горять, музика грає,  
Музика плаче, завиває.  
Алмазом добрим, дорогим  
Сіяють очі молодії;  
Витає радість і надія  
В очах веселих. Любо їм,  
Очам негрішним, молодим!

І всі регочуться, сміються,  
І всі танцюють... Тільки я,  
Неначе заклятий, дивлюся  
І нишком плачу, плачу я.  
Чого ж я плачу? Мабуть, шкода,  
Що без пригоди, мов негода,  
Минула молодість моя.

Читання віршів О. Пушкіна „В'язень“, починаючись мінором (тембр бархатний, наближається до мідного), закінчується мажорно (тембр переключається на золотий):

Дивлюся крізь ґрати в темниці вогкій:  
Невільник ізмалку, орел молодий,  
Сумний мій товариш, махає крилом  
І здобич криваву клює під вікном.

Клює він, і кида, і зорить в вікно,  
Немов би зо мною задумав одно.  
І зором він кличе, і криком своїм,  
І вимовить хоче до мене: „Летім!

Ми вільні птахи; вже, брате, пора!  
Туди, де зза хмари біліє гора,  
Туди, де синіють далекі моря,  
Туди, де гуляємо — вітер... та я!“

(Переклад наш).

Ритм. З усього сказаного в цьому розділі ясно, що елементи інтонації в широкому розумінні цього слова, як висота, сила, темп і тембр, не існують розрізнено: темп зв'язаний з мелодією і т. ін. Кожен з мовних тактів містить у собі такі елементи, як підвищення, посилення,

прискорення і протилежні їм: зниження, ослаблення і сповільнення. Закономірне чергування цих протилежних якостей і являє собою ритм мови<sup>1</sup>.

Виявлення ритму мови, різне в віршах і прозі, декламації і ораторському мистецтві,—одне з найскладніших питань в інтонаційній області.<sup>1</sup>

Ритмо-мелодійне значення розділових знаків.

Подаємо далі опис мелодії розділових знаків і пауз, зв'язаних з ними.

Інтонацію крапки ми характеризуємо, як спокійне (не завжди) і глибоке зниження голосу з дальшою великою паузою. Звичайна мелодія крапки навряд чи потребує прикладів. Приклади неспокійного зниження подано у виносці<sup>2</sup>.

Читання крапок після закінченого речення супроводиться такою самою інтонацією, але тут потрібна довша пауза, коли цей знак відповідає переходові до нової серії думок або фактів, відіграючи роль, близьку до тієї, яку звичайно виконує абзац (новий рядок):

— Ну, слухайте, Петро Макаровичу, це ж—навмисне закривати очі або ховати, мов струсь, голову, щоб тільки не бачити... Я боюсь за вас. Побудьте хоч день у містечку, хоч доки ешелон зможе рушити далі. (П. Панч)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Інші визначення мовного ритму охоплюють це складне явище не всебічно. Так, наприклад, В. Сладкопєвцев, не включаючи до складу ритму мелодію, обмежується загальнопоширеною формулою: „Ритм... є правильне чергування наголошених і ненаголошених складів“.

<sup>2</sup> — Де ти була?

— Марка рятувала.

— Утік?

— Утік.

— А батька забили.

Більше не було слів. Ніхто не будив вже чорної тиші, що наливалася крізь вікна у хату.

(М. Коцюбинський).

<sup>3</sup> Після звичайної крапки в кінці абзацу також потрібна пауза, довша від нормальної. Крапки ж в кінці абзацу, якщо вони не означають синтаксичної незакінченості речення, відповідають, звичайно, ще більшій паузі:

Це питання держить його серед дерев бульвару, білих на сірому небі, як ряд кісток з риби, в брудному кориті алеї. І здається, що коли б він вирвався звідти, воно, може б, лишилось позаду нього, засипане криком ворон...

Антін покидає бульвар і виходить на міську площу, де в самому центрі — калюжа.

(М. Коцюбинський).

Тотожне значення мають крапки і на початку абзацу (яким іноді передують і більш звичні крапки в кінці попереднього уривку):

... Вбивай мене, кате! Ти забиваєш народ...

... Ніколи перше не думав, що світ такий гарний; що клапоть неба, дерево, сміх, голос людини — приносять глибоку радість; як повітря, потрібні людям.

(М. Коцюбинський).

Крапки, якими починається твір, в читанні можна відбити лише великою (більшою, ніж звичайна) паузою після назви твору.

„Невідомий“. Етюд М. Коцюбинського.

... До чого? І звідки бажання? (І т. д.).

Це стосується і таких крапок, які, не відокремлюючи одного змістового ряду від іншого, лише показують, що той, хто говорить (звичайно це буває в прямій мові), з якихось підстав (найчастіше — психологічних), робить між реченнями паузи, довші від нормальних:

А там що радé знать було все! ... Усе, було, розпитує вчителя, усе розпитує — і про се, і про те, — як і дощ, як і сніг.

(А. Тесленко).

Коли мова переривається крапками серед речення, потім відновлюючись, то після крапок зберігається та сама інтонація, яка була б у цьому місці, коли б крапок не було:

„Це, — каже, — щоб... ланцюг чіпляти“.

(Л. Глібов).

Якщо крапки визначають синтаксичну і змістову незакінченість речення, яке потім уже не продовжується, то перед ними маємо інтонацію, що була б і тоді, коли б речення довели до кінця:

Дивізія наша стояла тоді... Ви куди йдете?..<sup>1</sup>

(М. Коцюбинський).

Інтонація знаку питання зводиться до своєрідного (специфічно-питального) підвищення тону логічно наголошеного слова, яке може й не бути останнім у реченні. В такому разі після слова, на якому зроблено наголос, тон поступово знижується:

1. А що тут побачив?

(І. Тобілевич).

2. І це давно було?

(І. Тобілевич).

Знак оклику вимагає особливо підкресленої вимови логічно наголошених слів, не завжди відбиваючись в мелодійно підвищеному тоні. Іноді, навпаки, вживаємо зниження мелодії, властиве, наприклад, журбі. Речення „Вмер!“ можна прочитати двома способами з достатніми в обох випадках психологічними підставами. Знак оклику — знак емоціональний, і тому сама тільки мелодія без тембрального забарвлення (сумного, веселого, суворого) в цьому випадку цілком недостатня. Крім того, велику роль відіграють і темпи: від повільнішого, в зв'язку з тональністю урочистості, до швидкого (рішучість, гнів тощо).

Паузи після знаків питання та оклику приблизно такі, як і після крапки.

Двокрапці здебільшого передують неспокійне ритмом попереджаюче зниження, не таке глибоке, як перед крапкою, і, так би мовити, обірване, з прискоренням темпу чим ближче до дво-

<sup>1</sup> Увагу звертаємо на перші крапки.



крапки: воно не припускає (лише з рідкими винятками) повільної вимови останнього логічно наголошеного слова, як це буває при крапці.

1. Вийшов один... і сказав курінному:  
„Я комсомолец... Стреляй!“

(В. Сосюра).

2. А сміливий нащадок Прометея  
Знаходив смутну долю свого предка:  
Вигнання, муки, нерозривні пута,  
Дочасну смерть у дикій самотині.

(Л. Українка).

3. Вона була при зброї: у руках  
Був заступ гострий, а в кишені куля,  
Набитая знадобом розривним.

(Л. Українка).

4. А хто живим zostався з того люду,  
Той гине на єгипетській роботі:  
З його могили хоче цар зробити  
Для себе пам'ятник...

(Л. Українка).

Двокрапку причинно-наслідкового і пояснювального типів (див. приклади 3 і 4) характеризує подібність інтонації обох частин речення (перед двокрапкою і після неї).

Кома вимагає (майже завжди) підвищення тону в найближчому до неї логічно наголошеному слові, але характер цього підвищення неоднаковий:

1. Інтонація переліку, яка полягає в кількаразовому однотипному (але не однотонному) підвищенні і яку чуємо, коли перелічують однорядні слова, групи слів або цілі речення:

1. Служу, наймаюся, заробляю...

(М. Вовчок).

2. Ходить осінь по долині і снує свої сіті. Обснувала димами гори, заповнила мрякою яри, потяглася сірою курявою за течією рік і потоків, вішається по гілках дерев, суне туманами по шляхах, облягає цілими коломнами села, досягає бовдурями до неба. Під її дотиком тихнуть голоси, співи та викрики, жовкне листя, стулюється з болю й жалю за минулим. Вона закриває перспективи, відбирає ясність, оживлює сумніви та знеохоту.

(І. Франко).

3. Вона мене і щипає, і штирхає, і гребінцем мене скородить, і шпильками коле, і водою зливає: чого-чого не доказує над моєю головонькою бідною.

(М. Вовчок).

II. Підрядна інтонація (в складному реченні), яка не вкладається в рамки першої групи:

1. „Нащо,— каже,— маю викидати гроші, коли земля однаково буде моя“.

(М. Коцюбинський).

2. Хто не жив посеред бурі, той цини не знає силі.

(Л. Українка).

III. Клична інтонація, коли звертання стоїть на початку речення<sup>1</sup> (в таких випадках знак оклику на місці коми набагато збільшує паузу):

1. Дядьку, он зима біліє.

(Л. Глібов).

2. Панько! Ти будеш на варті біля грошей.

(І. Тобілевич).

Звертання в середині речення читають так, як і вставні слова,— швидко, однотонно, неголосно, здебільшого зовсім не виділяючи його паузами:

Пора, Онегіє, мені.

(О. Пушкін, переклад М. Рильського).

Порівн.: Гуртом, мовляли, і батька бить добре.

(М. Коцюбинський).

Не всяка кома „читається“, тобто так чи інакше відбивається в усній мові. Сюди належать такі, наприклад, випадки:

1) кома після сполучника (*і, та, але*):

І день іде, і ніч іде... І, голову схопивши в руки, дивуешся...

(Т. Шевченко).

2) кома при деяких вставних словах:

Звичайно, був.

3) часто кома перед підрядним реченням, що починається сполучником *що*:

Бачу, що так.— Знаючи, що він прийде о шостій, я не дуже турбувався.

Треба звернути увагу й на протилежне явище—інтонацію коми з дальшою паузою в тих місцях, де її ставити „заборонено“:

<sup>1</sup> Спостереження показують, що звертання на початку речення, головним чином, якщо до його складу входить кілька слів, може вимовлятися і з інтонацією зниження.

1) між частинами підмета та присудка:

Бліда, невиспана пані Наталя | одхилила двері із спальні в столову, де вже стирала порохи Варвара.

(М. Коцюбинський).

2) між двома присудками, зв'язаними сполучником *і*, коли другий з них визначає не одночасну з першою, а наступну дію:

Рішуче відсунула чай | і почала шукати свою єдину шовкову сукню.

(О. Копиленко).

3) після останнього члена в багаточленному переліку:

У полі, в пана, вдома | ніс кріпак свій великий тягар.

4) взагалі, на місці так званих фізіологічних пауз, при обтяженості певних членів речення пояснювальними словами:

а) На чорній зритій землі | по краях поплуталась огудина суха гарбузова.

(А. Головка).

б) На блідому обличчі | застиг вираз наляканого птаха.

(М. Коцюбинський).

В останньому прикладі, в зв'язку з структурою речення, фізіологічна пауза поглинула паузу, що буває звичайно між ділянками головних членів (в даному разі — між *застиг* і *вираз*).

Мелодія крапки з комою — така, як і мелодія коми, коли крапка з комою стоїть між перелічуваними супідрядними реченнями, і наближається до мелодії крапки (але голос не так глибоко знижується), коли цей знак розділяє самостійні (сурядні) речення. В тому ж разі, коли цим знаком відділяються однорядні члени речення з залежними від них словами (приклад 1), можливі обидва типи мелодії. Пауза в усіх випадках — середня між паузами крапки й коми.

Приклади: 1. Правда... всі долини покрила травою зеленою, завітчала квіточками запашними; всі гори заслала лісами темними, борами непрохідними; по деяких тільки місцях покидала лисинки гострі, щоб на них рано й пізно вилітати, землю оглядати.

(П. Мирний).

2. Коли б життя в домашнім колі

Навік замкнути я хотів;  
Коли б щасливий вирок долі  
Отцем і мужем будь велів;  
Коли б родинності картину  
Злюбив я на одну хвилину,—  
То вірте: тільки вас одну  
Узяти марив за жону.

(О. Пушкін, переклад М. Рильського).

3. Лице, колись кругле та рум'яне, пожовкло, згрижене брудом і нуждою, обвисло в долину, мов порожній мішок; губи, давніше повні, рум'яні і різко викроєні, посиніли, віддулися; очі помутніли, скаправіли.

(І. Франко).

Слова в дужках (тире або тире з комами) читаються, як звертання в середині речення або вставні слова в комах (див. вище); тут особливу увагу слід звернути на потребу точно продовжувати після дужок мелодію, почату перед ними, зберігаючи попередній темп і силу:

1. От, може, вам колись,— часами це буває,—  
Розглянути старі шпаргалки прийде хіть...
2. ... Тут „чужий“ зрадів  
(Не знаю вже, чого) і знов питає...

(Л. Українка).

Це стосується і слів, що показують, хто саме вимовив чи вимовляє репліку, коли вони вставлені в неї або стоять після неї:

1. „От така рости, дочко,— сказав,— та щаслива будь“.

(М. Коцюбинський).

2. „Живий?“— питає Маланка.

(А. Головка).

3. „Ні“,— схвильовано доказала дівчина.

(А. Головка).

**Лапки**, що обрамовують пряму мову (чужі слова), заставляють нас або вимовляти їх, додержуючись характерних особливостей мови даної особи (старого, дитини тощо), або підкреслювати важливість думки, висловленої в цитаті, посиленням голосу, задержанням темпу і зміною висоти тону в ту чи іншу сторону. Лапки при назвах дуже рідко впливають на вимовляння (читали „Бур'ян“). „Іронічні“ лапки віддаємо здебільшого відповідним забарвленням голосу (тембр), до якого приєднується особливо підкреслена артикуляція з деяким задержанням темпу і невеликі паузи на місці лапок: Капіталісти „журяться“ з приводу зростання безробіття.

**Тире** вживаємо в найрізноманітніших випадках і неоднаково „читаємо“: іноді бачимо його на місці дужок, іноді на місці пропущеного слова, наприклад, є, при чому його часто й зовсім не „читають“: Старість—не радість. В таких випадках і ставити тире не завжди потрібно. Звичайно наявність тире відбивається в довшій або коротшій паузі. Часто, при наявності умовного або часового зв'язку, перед паузою голос дуже підносять, а перше після тире логічно наголошене слово вимовляють з особливою енергією.

Приклади: 1. Селянам — радіо. Культуру — на степи.  
(О. Жаров).

2. А дорога в місто — через ліс.  
(О. Копиленко).

3. Під'їздить ближче — хлопець розхристаний,  
босий.  
(О. Копиленко).

Не можна розглянути всі випадки вживання тире. Зазначимо лише, що воно чимраз ширшає. Вживають тире також поруч з іншими розділовими знаками (найчастіше з комою), не змінюючи в цьому випадку мелодії сусіднього знаку, але здовжуючи паузу після нього:

Смішні чужим, своїм пролетарям чужі,—  
Це ж вам, недоноскам, в обличчя час плює!

(П. Тичина).

Пам'ятаймо, що мелодія розділових знаків є мелодія звичайної мови і застосування розглянутих правил, цілком доречно, коли читають прозу (тим більш ділову), потребує деяких обмежень, якщо декламуються вірші.

## Розділ II.

### ВИРАЗНЕ ЧИТАННЯ.

Коли відкинемо надто абстрактний, загальний для всіх форм мистецтва живої мови термін — „ви-мовляння“, залишаться три конкурентні назви нашого мистецтва: виразне читання, художнє читання, декламація. Перше з них показує на психологічну експресивність читання, неможливу поза логічною правдивістю і технічною досконалістю; друга — підкреслює, що ми маємо діло з мистецтвом (технічна досконалість тощо тут уже розуміється); третя (декламація) відрізняється від двох перших своєю короткістю та відсутністю слова „читання“, що звужує зміст мистецтва і далеко не завжди розуміється буквально. Спроби надати кожному з цих термінів специфічного значення (наприклад, виразне читання вважати за перший ступінь художнього), здається, час уже відкинути: всі ці назви рівнозначні і лише відмічають різні сторони того самого мистецтва<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гете так розрізняє декламацію і читання: при читанні „слухач весь час повинен почувати, що мова йде про третю особу“; декламуючи ж, я мушу „цілком перенести себе в стан і настрої того, чия роль я декламую“. („Правила для акторів“. — „Театр и драматургия“. 1933. № 3. Стор. 37.)

Внутрішній зміст декламаційного матеріалу і його музичне вираження.

Думка, так чи інакше забарвлена емоційно, — ось до чого зводиться зміст кожного поетичного твору. В декламації вона набуває музичної форми мелодії і тембру. З мелодією тісно зв'язаний і динамічний, силовий момент (логічні наголоси); в ньому, насамперед, виявляється логічний бік („думка“) твору. Логічне „читання“ (умовно, замість ширшого „вимовляння“) ще не є мистецтво: логіко-мелодійна частина доступна кожному. Тільки впровадження до мови психологічного моменту, що музично міститься в тембрі, перетворює її в мову художню, роблячи з неї твір мистецтва:

„Нема справжнього мистецтва без переживання. Отже, воно починається там, де почуття входить у свої права“<sup>1</sup>.

Отже, наявність емоціонального елементу відрізняє мову „психологічну“ від „логічної“, тобто тембральна досконалість є неодмінна ознака художньої мови. З цього ясно, яку роль треба приділити темброві в декламаційній практиці. Але виявлення тембральних скарбів навіть найдосконалішого щодо тембру голосу може бути справді художнім тільки тоді, коли декламатор (читець) має добре розвинену художню уяву, поза якою не мислиться і не існує мистецтво взагалі. Художню уяву можна виховувати так само, як і суто технічні навички. Щоб уміти в потрібний момент витягти із сфери емоціональної пам'яті те або інше заховане там враження (почуття захвату, той чи інший відтінок гніву, мімічний образ розпаду і т. ін.), — треба мати в своїх „льохах таємних“ багаті запаси найрізнобарвніших вражень.

Як же нагромаджувати ці запаси?

Для цього треба:

1. Слухати добрих читців, акторів, ораторів і оповідачів.
2. Читати кращі твори художньої літератури, навіть не призначені для декламації; вдумуватись, вчуватись в читаний текст, виявляючи максимальну спостережливість.
3. Пильно приглядатись до всіх явищ навколишнього життя, насамперед — до конкретної людини з усіма її характерними особливостями.
4. Спостерігати й вивчати природу і мистецтво (в широкому розумінні).

Особливо напруженої роботи художньої уяви вимагає попередня проробка твору, взятого для читання. Вдумуючись в кожне слово тексту і підставляючи на його місце ряд зорових, звукових та інших образів, ми перетворюємо аналізований текст у живий малюнок, заразом досягаючи трьох цілей: 1) „перевтілюючись“ в автора або дійову особу його твору, так би мовити, присвоюючи читаний текст собі; 2) отже, легко вивчаючи текст

<sup>1</sup> Станіславський К. С. Работа актера над собой. 2-е видання. М. 1938. Стор. 62.

напам'ять і 3) розвиваючи свою уяву. Таким чином, слово і „переживання“ з'єднуються, і мова автора стає нашою мовою.

„Роль готова тільки тоді, коли актор зробив слова ролі своїми словами,— пише Вахтангов у своєму щоденнику.

— Але слова ролі стануть своїми словами тільки тоді, коли актор добре зрозуміє все те, що лежить під словами.

Під словами ж лежать думки, якими живе даний образ...

Мета, для якої людина вимовляє ті або інші слова, виявляється звичайно в тому, як людина їх вимовляє.

А тому, щоб вимовити слова ролі правильно, треба знати ту мету, для якої ці слова вимовляються.

Навіть запитання „Котра година?“ не завжди ставиться лише для того, щоб дізнатись, котра година. Це запитання можна задавати з найрізноманітнішими намірами, наприклад: докорити вам за спізнення; нагадати комусь, що пора йти; поскаржитись на скуку; попросити співчуття і т. д., і т. ін.

Відповідно до різних намірів того, хто запитує, будуть розрізнятися і ті глибинні „думки“, що лежать під текстом цього запитання („Котра година?“), абсолютно не збігаючись з прямим змістом слів. Під запитанням „Котра година?“ можуть лежати, наприклад, такі думки: „Чого ж ви спізнюєтесь?“, або „Чому ж ви не йдете?“, або „Ох, яка скука!“, „Я, здається, спізнився?“ та ін.

Відповідно до різних думок, що лежать під даним відтинком тексту, розрізнятимуться між собою як інтонації, так і жести. В цьому легко переконатися, коли запитання „Котра година?“ спробувати вимовляти, підкладаючи під нього то ту, то іншу з указаних вище думок.

Ось чому Вахтангов завжди вимагав, щоб учні говорили не слова, а „думки“. Роботу по відшукуванню тих „думок“, що лежать під словесним текстом, він називав „розкриванням тексту“.

Отже, щоб „слова ролі стали своїми“, треба зробити своїми ті „думки“, якими живе дана дійова особа<sup>1</sup>.

Все, що тут сказано про актора і його роль, цілком стоується й читця з його декламаційним матеріалом.

Перш ніж подати ряд практичних вказівок щодо Дихання як засіб виразності. літературно-декламаційного аналізу поетичних творів, доведеться розглянути дуже важливе питання про те, як застосовувати з художньою метою ті засоби мови, що їх ми розглянули в перших розділах книги.

Насамперед, спинимось на диханні. Декламаційна норма е дихання непомітне, беззвучне. Проте, іноді художній замисел вимагає того, щоб декламатор робив його помітним для

<sup>1</sup> Захава Б. Вахтангов и его студия. Academia. Л. 1927. Стор. 56 (е друге видання).

слухачів, наприклад, змальовуючи силу пристрасті: гніву, ненависті тощо. Чутним і мімічно помітним диханням супроводиться надмірна втома після швидкої ходьби, підняття на гору і т. ін. („Дайте віддихатись: засапався“). Коли ми хочемо змалювати напружену увагу („Слухає, дух затаївши“), ми повинні затримати дихання, потім відновити його, може, зробити його помітнішим, навіть гучним, яскраво підкреслити акт вдихання, залежно від того, що дала нам увага: сполох чи полегшення, неприємність чи задоволення і т. ін. Дослідники стверджують, що страждання завжди супроводиться важким, а тому й помітнішим вдиханням, приємне почуття — посиленням видиханням.

Художня ви-  
мова. Вище ми говорили про вимову правильну<sup>1</sup>, тут ми будемо говорити про вимову художню. Це вже — явище тембрального характеру. Кожен звук має своє обличчя, своє художнє значення. Старі і нові поети цілком свідомо „інструментують“ свої вірші, віддаючи перевагу певним звукам і цим утворюючи потрібний художній ефект (звуконаслідний, емоціональний, образний). Відкидаючи надмірності, доводиться визнати велику виразну силу такого звукопису, якщо він не ріже слуху своєю штучністю, як це часто бувало у символістів - декадентів. Завдання читця — якомога краще використати звукові повтори і підкреслити їх, виконуючи твір. Було б непростимо не відзначити голосом звукопису хоч би такого уривку з поеми „Утоплена“ Т. Шевченка:

Вітер в гаї не гуляє —  
Вночі спочиває;  
Прокинеться — тихесенько  
В осики питає:  
„Хто се, хто се по сім боці  
Чеше косу? Хто се?..  
Хто се, хто се по сім боці  
Рве на собі коси?..  
Хто се, хто се?“ — тихесенько  
Спитає, повіє  
Та й задріма, поки неба  
Край зачервоніє.

Роль приголосних — *х, с, ц, ч, ш* — в цьому уривку надто видима: тиша, легкий шелест вітру, нічні шорохи, такі тихі, але так виразно чутні на фоні урочистого безгоміння літньої ночі, — ось про що говорять ці звуки.

Не можна не підкреслити в читанні повторення *л* в „Лілеї“ Т. Шевченка:

„За що мене, як росла я,  
Люди не любили?  
За що мене, як виросла,  
Молодую вбили?..“

<sup>1</sup> „Насамперед треба цілком звільнитись від усіх помилок діалекту і добитись бездоганно чистої вимови“. (Г е т е.)



І заплакала лілея.  
 А цвіт королевий  
 Схилив свою головоньку  
 Червоно-рожеву  
 На білее пониклее  
 Личенько лілеї.

Дуже цікава щодо інструментовки „Пісня про буревісника”  
 М. Горького:

### ПІСНЯ ПРО БУРЕВІСНИКА.

Над простором сивим моря вітер гори хмар збирає.  
 А між хмарами і морем там ширяє Буревісник, наче чорна блискавиця.

То крилом торкає хвилю, то летить стрілою в хмари.  
 Він кричить — і хмари чують радість в смілім крику птаха.

В крику цім — жадоба бурі! Силу гніву, племінь палу  
 і упевненість звитяжця чують хмари в цьому крику.

Чайки стогнуть, чувши бурю, — стогнуть в остраху над морем і на дні свій жах готові перед бурею сховати.

І гагари теж там стогнуть — їм, гагарам, не відчуті насолоди битв життєвих: грім ударів їх лякає.

Глупий пінгвін товсте тіло боязко ховає в скелях...  
 Тільки гордий Буревісник вільно й сміливо ширяє над од пінн сивим морем!

Все похмурише і нижче хмари купчаться над морем,  
 і співають, ринуть хвилі в височінь, назустріч грому.

Грім гуркоче. Хвилі гнівно сперечаються із вітром.  
 Ось в міцних своїх обіймах вітер зграю хвиль стискає і кидає, що є сили, в лютій злобі їх на скелі, розбиваючи на бризки й порох гори смарагдові.

Буревісник же ширяє, наче чорна блискавиця; як стріла, він нижче хмари й піну хвиль крилом зриває.

Ось шугає він, мов демон, — гордий, чорний демон бурі, — і сміється, і ридає... Він із чорних хмар сміється, він од радості ридає.

В гніві грому, — чуйний демон, — він давно утому чує, та він певен: не сховають хмари сонця, не сховають!

Вітер виє... Грім гуркоче...

Синім полум'ям палають зграї хмар над виром моря.  
 Море ловить блискавиці і в своїй безодні гасить. Наче вогненні змії, в'ються в морі і зникають в хвилях ясні блискавиці.

— Буря! Скоро гримне буря!

Це сміливий Буревісник серед блискавок ширяє над ревучим гнівним морем, він віщує перемогу:

— Хай сильніше гримне буря!

Лейтмотив „Пісні“ — буря, грім, рев, крик (сміливий крик буревісника). Звідси — *р*, як домінуючий приголосний. Виття вітру (*Viter vire*) подано через сполучення приголосного *в* з голосними *і*, *и* (в оригіналі — *о*). Підкреслена артикуляція *в* плюс затягування голосних з поступовим зниженням другого (*и*) і, тим більш, третього (*є*) дадуть належний декламаційний ефект. Цілком протилежні атрибутам активної боротьби стогін, острах, навіть жах приречених на загибель чайок, гагар, пінгвіна треба відбити в відповідному вимовлянні довгого *о* в тричі повтореному *стогнуть* (головним чином, перші два рази) і приголосних: *х, ж, с*.

Звичайно, ці вказівки не вичерпують і малої частини всього звукопису „Буревісника“ (навіть у перекладі).

**Звуконаслідне.** Розглянемо кожний з основних типів фонетичного забарвлення окремо. Найелементарніший вид — це забарвлення звуконаслідне (*р* — грім, *б* — бій, барабан, *ш* — шелест, шепіт); воно відносно легко дається і авторові і читцеві. Надто вдячний матеріал для його виявлення ми маємо у сучасних поетів.

Візьмемо, як приклад, уривок з поеми П. Тичини „Хор лісових дзвіночків“, де, правда, звуконаслідування суто фонетичне (головне — в словах: *дзвіночки, дзвоном, день, тїнь*) значно ускладнено ритмомелодійними моментами, зв'язаними з тим же наслідуванням музики дзвіночків.

Ми дзвіночки,  
Лісові дзвіночки,  
Славим *день*.  
Ми співаєм,  
Дзвоном зустрічаєм:  
*День!*  
*День!*  
Любим сонце,  
Небосхил і сонце,  
Світлу *тїнь*.  
Сни розкішні,  
Все гаї затишні:  
*Тїнь!*  
*Тїнь!*

Линьте, хмари!  
Ой, прилиньте, хмари!  
*Ясний день*.  
Окропіте,  
Нас благословіте:  
*День!*  
*День!*  
Хай по полю,  
Золотому полю  
*Ляже тїнь*.  
Хай схитнеться —  
Жито усміхнеться:  
*Тїнь!*  
*Тїнь!*

**Образне.** Тонше, а тому й важче щодо відтворення, образне забарвлення. Візьмемо початок п'ятої строфи відомого твору Л. Українки „*Contra spem spero*“:

Я на гору круту, крем'яную  
Буду камінь важкий підіймать...

Читаючи ці два рядки, підкреслюємо вимовою (особливо таких слів: *гору, круту, крем'яную, камінь, важкий*) неймовірну трудність роботи, про яку тут іде мова. Це досягається не

лише затягуванням голосних і загального темпу читання, а й відповідною, ніби утрудненою, зате особливо виразною вимовою приголосних (напр., *р* в словах першого рядка, особливо в сполученні його з *к*), низькими тонами і „темним“ емоціональним тембром голосу виконавця. Прямо протилежним буде забарвлення другого рядка першої строфи:

То ж тепера весна золота.

Ніякого затягування голосних (крім *а* в логічно наголошеному *весна*), ніякої „утрудненості“ у вимові приголосних, темп — помітно швидший попереднього, загальний тон — набагато вищий, емоціональний тембр — позитивний, радісний, ясний.

Ще один приклад (з П. Тичини, — скорочено):

Ще пташки в дзвінких піснях блакитний день  
купають,  
Ще половіє золотом хвиль на сонці жита риза  
(Вітри лежать, вітри на арфу грають), —  
А в небі свариться вже хтось. Завіса чорно-сиза  
Пів неба мовчки зап'яла. Земля вдягає тьм...  
Мов звір, ховається людина...  
Мовчить гора. Мовчить долина...

\* \* \*

І враз — роздерлась пополам завіса! — Тиша. Мертва...  
Метнувсь огонь: розцвівсь, розпавсь — аж води  
закипіли...

Ідуть потужні сили! Морок. Жах...  
... І дзвонять десь в селі.  
І вже тремтять, вже спокій сіють  
Сріблясті голуби у небесах.

Якщо слова *роздерлась*, *дзвонять*... дадуть нам приклади звуконаслідного забарвлення, то *лежать*, *мов звір*, *мовчить*, *тиша*, *мертва*, *тремтять*... потребують уже забарвлення образного, в той час як у *свариться* зіллється обидва (грим — свара). Ясно, що певне забарвлення „окремого“ слова можливе лише в певному контексті.

Емоціональне. Емоціональне забарвлення, коротко кажучи, зводиться до того, що текст, пройнятий веселим настроєм, вимовляється весело, сумним — сумно тощо. При цьому яскравіш забарвлюються головні носителі настрою, тобто „окремі“ (умовно) слова з специфічною емоціональною семантикою (безнадійний, бадьорий, радісний, тяжкий та ін.). Щоб таке читання не перетворилося в формалістичне, штучне, нещире, треба, звичайно, почувати те, що хочемо передати голосом, пов'язуючи свій настрій з загальним змістом твору, принаймні — з контекстом в широкому розумінні. „До пустих слів, — говорить К. С. Станіславський про актора, — не може бути піднесеного

ставлення. Вони потрібні лише як звуки, на яких можна показати голос, дикцію, техніку мови, ... темперамент. Щождо самої думки і почувань, ради яких писалася п'еса, то їх, при такій грі, можна передати тільки „взагалі“ сумно, „взагалі“ весело, „взагалі“ трагічно, безнадійно тощо. Така передача є мертва, формальна, ремісницька<sup>1</sup>.

Емоціональне забарвлення легше образного, бо для того, щоб схопити й передати настрої, не треба такої роботи художньої уяви, як тоді, коли ми звуками намагаємось замінити зорові, скажемо, враження.

Слід відмітити, що фонетичне забарвлення іноді набуває дуже великої виразної сили, конкуруючи з логічним наголосом, з яким його легко сплутати і з яким воно часто (але далеко не завжди) і збігається<sup>2</sup>.

Як дуже вдячний матеріал для самостійного аналізу з боку різнотипних фонетичних забарвлень, подаємо уривок з оповідання І. Франка „Під оборогом“:

Помалу картина змінилася.

Досі лише над Ділом хвиля за хвилею мигали червоні блискавки, — немов незримі руки перекидалися там розпеченими залізними штабами. Та тепер раптом потемніло. Небо засунено густими фіранками, а під оборогом засіла майже щільна пільма. Але в тій же хвилі якась сердита рука роздерла фіранку від одного краю неба до другого і обсіпала всю землю страшним сліпучим світлом. І рівночасно ревнули немов сотки громів, немов тисячі гарматних вистрелів. І затряслася земля. І Миронові бачилося, що оборіг із сіном і оборожинами з жаху підскочив на сажень від землі і зараз же знову сів на своє місце... Рев був такий страшенний, що Радичів і Панчужна мов оніміли і не озвалися привичною луною, — може, не могли з себе видати такого міцного голосу. Тільки далекі Діли — Попелівський та Бориславський — озвалися і заклекотіли довгим грізним гуркотом.

Але за першим ударом швидко наступив другий, третій. Блискавки бігли з різних сторін до середини неба, саме до того місця, під яким стояв оборіг. Вихор клав на землю збіжжя, ламав гілляки дерев, свистів вербовим пруттям біля оборога і, здавалося, спирався дужими плечима о сіно та оборожини, щоб перевернути оборіг або, принаймні, зірвати з нього наголовач. У природі скрізь пішов нечуваний заколот, рев, шум, тріск і скрип. Мирон лежав на сіні, не чуючи нічого, не бачачи нічого, і тільки витріщав оченята, затилав долонями вуха: силкувався, силкувався щось пригадати собі.

<sup>1</sup> Станіславський К. С. Работа актера над собой. 2-е видання. М. 1938. Стор. 105.

<sup>2</sup> Іноді таке забарвлення дістає назву наголосу („символічний“ наголос).

Він не боявся смерті, і ця думка, що ось перун може вдарити в оборіг і вбити його, якось не повстала в його голові. Так само він не боявся ані реву бурі, ані гуркоти громів, — бо все те було не чуже йому, до всього того він придивлявся не раз. Так само не боявся він самоти серед того шаленого танцю природи, — він любив самоту, і йому не першина була пробувати самому під дощем та громами. А проте, щось немов млоло його в нутрі, щось важке налягало на душу, підступало до горла, душило, мов силоміць стримуваний кашель або задавлювані сльози... Жах чим раз сильніше хапав його за груди, волосся на голові їжилось, холодний піт покривав дитиняче чоло...

Аж нова блискавка, що розпоролася черево п'їтьми і велетенським зигзагом скочила в Радичів і тут же розсипалася оглушливим брязкотом, мов би з безмірної висоти висипано сто возів усякого заліза на скляний тік, — аж оця блискавка допомогла йому уяві. Раптом він зрозумів, чого йому страшно, зрозумів, що значить цей глухий гуркіт у хмарі, грізніший і важчий від тріскоту громів та реву бурі, і що значить той тоненькій бренькіт, що ледве-ледве продирався до його слуху крізь загальний гармидер розшалілої природи, бренькіт немов золотої мушки, що сіпається в паутинню: се був голос дзвонів, якими дзвонено на тривогу, на прогнання граду і який тепер, супроти тої гігантської музики в природі, виглядав, мов цінкання дрімби супроти могутньої оркестри. Мирон зрозумів усе те відразу. Блискавка показала йому ясно широкі поля, покриті ось-ось уже доспілим житом, колосистою пшеницею, вівсом, конюшиною; сіножаті, покриті травами, — і все те аж прилягає до землі під шаленими подувами вітру, хилиться, кланяється, молиться, благає:

— Пощади нас! Пощади нас!

І його уява бачить уже, як страшний велетень там, угорі, кривиться злобно, морщиться, регочеться тим колосальним реготом, від якого Діли стрясаються в своїх віковичних посадах, і реве своїм страшним голосом:

— Га, га, га! Ось я вас зараз! Ось я вас зараз!..

Отже, мало вимовляти правильно: вимова повинна виконувати, в міру потреби, і чисто художні функції.

**Монотон.** Серед технічних способів, застосовуваних при постановці голосу, ми вже відмічали в світі час мовний монотон. Але той же монотон, дещо модифікований, становить і прекрасний виразний спосіб. Він надає виконанню урочистості, величності. Недаром це — улюблений засіб культової декламації. Не треба плутати монотон з монотонністю. Монотон допускає незначні відхилення від основного тону і може бути значно яскравіший, ніж мова, побудована на великих висотних різницях, розміщених однамітно.

Чи можна, застосовуючи звичайну мовну мелодику, прочитати художньо відомий „Едельвейс“ Горького!

1. Лід і сніг нетлінним саваном одвіку одягають вершини Альп, і панує над ними холодне безгоміння, — мудре мовчання гордих висот.

2. І безмежна пустиня небес над вершинами гір, незчисленні зажурені очі світил над снігами вершин.

3. Де підніжжя гори, — там, на тісних рівнинах землі, неспокійно життя там росте, і страждає, втомившись, людина, рівнин володар.

4. В темних ямах землі — стогін, сміх, шепотіння любові і лютості крик... Скільки звуків в похмурій музиці земного життя! Безгоміння ж верхів'їв гори і байдужості зір не бентежать всі людські зітхання важкі.

5. Лід і сніг нетлінним саваном одвіку одягають вершини Альп, і панує над ними холодне безгоміння, — мудре мовчання гордих висот.

6. Але, ніби для того, щоб нам розказать про нещастя землі, про страждання і втому людей, — коло смуги льодів, в царстві тиші, що завжди німа, в самотині росте гірська квітка сумна — Едельвейс.

7. Понад нею, в безмежній пустині небес, гордо сонце мовчазне пливе; сумно місяць світить німий, і безмовно зорі тремтячі горять.

8. І холодної тиші покров, що спустився з небес, обіймає і вдень і вночі гірську квітку сумну — Едельвейс.

(Переклад наш.)

Не треба бути великим художником, щоб переконатися в тому, що, читаючи цей твір, ніяк не можна користуватися багатого на висотні інтервали звичайно вживаною мелодикою. Значного відхилення від монотону вимагає лише четвертий абзац, менш значного — третій та шостий абзаци. В інших абзацах — монотон, звичайно, теж відносний.

Роль міміки  
в мистецтві  
декламації.

Значення міміки, як фактора, що формує тембр, ми вже висвітили. Але міміка є і самостійним засобом виразності, що, прилучаючись до декламації, сприяє спільному з нею виразному ефектові.

Інтернаціональний мімічний язык (виявлення жаху, страждання, піднесення...) є зрозуміліший навіть, ніж язык інтонацій<sup>1</sup>. Навіть пауза, мімічно заповнена, незмірно значніша, ніж мімічно „пуста“. Тому міміка, — емоціональна й характерна (наприклад, для старика, дитини і т. ін.), — неодмінна умова, що супроводить декламацію, певніше — її неподільна складова частина.

<sup>1</sup> „Запевніть себе, що ваша аудиторія складається наполовину з глухих, наполовину з сліпих і що ви повинні тих і других в однаковій мірі зворушити, зацікавити, переконати. Треба, щоб голосові відтінки були мімікою для сліпого, міміка ж — голосовим відтінком для глухого“. (Дельсарт). Н. В. Цитати з Дельсарта подаємо за „Хрестоматией актера“. Театропечать. 1930.

Міміка — це скульптура, рухлива, жива, що її вирізьблює митець з найближчого до нього матеріалу, — з самого себе, свого тіла, в першу чергу — з мовного овалу, з обличчя, а більш за все — з очей, які повинні бачити все, про що говорить їх хазяїн, щоб те саме побачили і слухачі<sup>1</sup>.

**Жест.** З мімікою (в нашому розумінні) надто близько зв'язаний жест<sup>2</sup>, який ми не вважаємо обов'язковим в художньому читанні.

„Для того щоб жест був прекрасний, він повинен бути наперед правдивим, тобто загальною своєю формою відповідати душевному настроєві особи, що жестикулює; жест повинен гармоніювати з загальною пластикою фігури; жест повинен відповідати принципів гнучкості (грації), не порушувати, на решті, а підтримувати шанси найбільшої рівноваги тіла. Мало цього, — прекрасний жест, — це такий жест, що знає, чим і коли він починається, де й коли кінчається“<sup>3</sup>.

„Нема нічого гіршого, ніж жест, якщо він не є виправданий“ (Дельсарт). Один з героїв Ф. Достоєвського („Ідіот“, ч. IV) говорить про себе: „Я завжди боюся своїм смішним виглядом скомпрометувати думку, головну ідею. Я не маю жести. Я маю жест завжди протилежний, і це викликає сміх і принижує ідею“.

Все це, з одного боку, указує на велике значення жести, а разом з тим — і на велику відповідальність, яку жестикуляція покладає на виконавця, з другого ж, — малює і великі труднощі, зв'язані з жестикулюванням, застерігаючи від непомірної жестикуляції.

З усіх видів декламаційного матеріалу найважче обійтись без жестів у декламації драматичній і мішаній (з діалогічним ухилом), але навіть промову Брута з Шекспірівського „Юлія Цезаря“ можна цілком художньо провести на самій лише міміці обличчя (корпусу в його верхній половині).

В галузі жести „недодержка“ завжди краща, ніж „передержка“. Справжні артисти дозволяють своїм жестам видавати лише

<sup>1</sup> „Передавайте думки голосом і словами, а очі нехай допоможуть доповнити те, що не передається мовою“. (К. С. Станіславський. Работа актера над собой. 2-е видання. М. 1938. Стор. 417).

<sup>2</sup> Думками театральних діячів цікаво зіставити вислови представників нібито далекої від питань виразного слова науки, — ендокринології.

Перефразуючи старе прислів'я („Обличчя є дзеркало душі“), відомий учений Кречмер говорить: „Обличчя — це візитна картка загальної конституції індивідуума“. Проф. В. М. Коган-Ясний, цитуючи Кречмера, додає, що „багата міміка обличчя може іноді віддати всі психомоторні і психосенсорні рухи людини“. (Творчество актера и наука о человеке. X. 1934).

<sup>2</sup> Середину між мімікою у вузькому розумінні і жестом займають незчисленні випадки умовної (символічної) міміки: підморгування (мовляв, „зверніть увагу“), зневажливе зморщування носа, підведення брів (знак подиву) і т. ін.

<sup>3</sup> Озаровский Ю. Музыка живого слова. Стор. 123. — Жест і міміка взагалі (за Дельсартю) ґрунтовно висвітлені в книзі С. Волконського „Выразительный человек“. „Аполлон“. СПб. 1913. — Треба зауважити, що книги С. Волконського, не зважаючи на їх позитивні якості, потребують критичного підходу з боку радянського читача.

десяту частину тих зворушень, що вони змальовують словом і мімікою. В. Скотт, Гете і Тік цілком заперечували жестикуляцію в мистецтві художнього читання.

#### Класифікація жестів.

Відбиваючи переважно жвависть темпераменту і ступінь зворушення, жести, за Вундтом, поділяються на дві основні категорії: вказівні і наслідувальні. Щоб розуміти ці останні (наслідувальні), звичайно, треба мати уяву, зоровий образ предмета; отже, вони складніші від перших. Жести символічні, межуючи з наслідувальними, спочатку теж визначають конкретний образ, який потім звичайно забувається (палець біля губ, що закликає до мовчання; палець, що погрожує, кличе і т. інше).

Трохи іншу класифікацію подає С. Волконський: „Один жест викликається потребою: ви простягаєте руку, щоб узяти, підіймаєте руку, щоб ухилитись,—це жест механічний, з усіх жестів найпотрібніший, навіть неминучий і найменш цікавий. Другий жест—описовий, мальовничий, найменш потрібний і дуже часто вживаний. Третій жест—психологічний, найцікавіший і найгірше вживаний“<sup>1</sup>. (Розрядка скрізь наша—М. Б.). Щодо жесту другої категорії, то ним слід користуватися лише у випадках очевидної неминучості, не забуваючи при цьому загального для всіх видів жесту твердження: жест попереджає слово, зорове враження передує слуховому (з невеликими винятками, наприклад,—в ораторській промові, де жест часто ніби підкреслює одночасне з ним слово). Значно цікавіший—жест, що ілюструє не факти, а наше до них ставлення, а це вже—галузь психології.

**Жест і міміка.** Жест повинен строго погоджуватися з мімікою, причому іноді це розуміється своєрідно, наприклад: „Коли ми говоримо комусь: „Ідіть геть!“—очі дивляться на нього, рука ж показує на двері—згідно з загальним правилом: „Око заклопотане тим, з ким говоримо,—рука—тим, про що говоримо“. Знайомлячи когось з нашим знайомим, ми рукою показуємо на останнього, а дивимось на того, з ким розмовляємо“ (С. Волконський).

**Жест і логічний наголос.** „Дуже цікавий—зв'язок між жестикуляцією людини і логічним наголосом. Цей зв'язок якнайвигідніше спостерігати в тих випадках, коли людина говорить з запалом... Цей зв'язок полягає в тому, що жестикуляція завжди супроводить наголос. Візьмемо приклад. Хтось гнівно вимовляє фразу: „Це *ви* мені зробили стільки зла!“. Вимовляючи цю фразу, він робить виразний жест рукою. Постає питання, в який момент той, хто говорить, зробить цей жест? Очевидно, що він зробить його саме тоді, коли вимовлятиме слово „ви“<sup>2</sup>. Якщо він надумав би зробити цей жест, вимовляючи якенебудь інше слово, то склалося б надто

<sup>1</sup> Волконський С. Человек на сцене. „Аполлон“. СПб. 1912. Стр. 11—33. В защиту актерской техники. I. О театре.

<sup>2</sup> Або в паузі перед ним (дивись вище).



комічне враження... З психологічного погляду цілком зрозуміло, чому саме такий збіг повинен мати місце. Мета логічного наголосу — привернути увагу слухача до цього саме, а не до якогось іншого слова... Така ж сама і мета жесту. Жест і наголос, підсумовуючись, посилюють враження"<sup>1</sup>.

**Вірші і проза.** Коли ми наполягаємо на любовному поводженні з фонетичною структурою мови, оскільки вона визначається в інструментовці слова, речення чи цілого твору, то, безсумнівно, повинні будемо так само поставитись і до форми вірша: треба не приховувати її, а навпаки, виявляти втілені в ній музичні задуми поета.

„Навіщо... писати віршами, коли читати їх, як прозу?“ — запитує С. Т. Аксаков.

„П'ятистопні вірші без рифм вимагають цілком нової декламації“, пише в листі до брата (1822) О. С. Пушкін.

Чітка рифма<sup>2</sup>, визначений, але не „рублений“ (крім моторних моментів) розмір, музичні паузи між віршами (та й у середині вірша, коли він своєю структурою поділяється на частини, як от гекзаметр<sup>3</sup>), всі елементи, що утворюють ритм, — все це повинне зайняти своє місце в художньому трактуванні віршів.

Треба поважати авторів замисел, і тому нема виправдань манері деяких упорядників декламаційних збірок знеосіблювати поетів, що виявляється в самовільному зливанні розірваних письменником віршових рядків. Зовсім не однаково читаються такі рядки, як

„Хіба жар

такий

термометрами міряється?“

або

„Хіба пульс

такий

секундами гуде?“<sup>4</sup>

і ті самі вірші, зібрані в один рядок.

Ці розриви надають ритмові різнобарвності (особливо у віршах моторної групи), передбачаючи поділ на мовні такти, що не завжди збігається з логічним членуванням.

Проте, авторове дробіння вірша не завжди можна оправдати як з музичної, так і з логічної сторони. Таке, наприклад, виділення в окремий рядок одного складу, притому ненаголошеного (сполучник, прийменник) або навіть одного приголосного (!).

Рівновеликість рядків-віршів класичних розмірів, природно, тягне за собою витрату однакових (приблизно) відрізків часу на їх виголошення. Сучасні вірші далекі від такої рівновеликості, і тому принцип рівночасності (ізохронності) до них

<sup>1</sup> Смоленский И. О логическом ударении. Одеса. 1907. Стр. 73.

<sup>2</sup> Крім надто шаблонної, яку можна й приховати, і сучасної „приблизної“, асонантної чи алітераційної, яку треба подавати дуже легко, немов би ковзаючи по звуках невідповідних, але підкреслюючи звуки, що збігаються.

<sup>3</sup> Шестистопний дактиль.

<sup>4</sup> Маяковський В. Ми не віримо. (Переклад наш).

застосовується лише відносно: короткі вірші виголошують повільнішим темпом і паузи в середині й після них затягують. Зайва пунктуальність у вживанні цього принципу, який має достатні музичні основи, може привести і приводить не тільки до бездушної механічності, а й до утворення зяючих пустот,— невинуватих нудних і довгих пауз, які повинні окупати недостатню тривалість звучання короткого рядка вірша. Принцип ізохронності поширюється й на частини нормального вірша. В цьому випадку, коли автор способом друку хоче показати, що розглядає ці частини, як елементи одного вірша, хоч і розірваного (див. приклад), зберігається відносна рівночасність цих частин, але ніяк не рівність (щодо часу) кожної частини певного вірша сусіднім віршам, які не зазнають такого членування.

„В жалобі  
площі,  
Вулиць чавунні вени,  
І прапором вітер полоще,  
І слово на прапорі — Ленін.

(М. Бажан).

По суті, вірші і проза — явища одного порядку, якщо вони художні. Обидва мають свій ритм, обидва однаково допускають різні забарвлення вимови і т. ін. Але вірш має свої музичні особливості, які саме повинен показати і декламатор. Щоб справлятися з цим завданням, треба хоч трохи знати техніку елементарного аналізу віршової мови з відповідною термінологією. Тут ми подамо лише азбуку віршознавства, сподіваючись, що більшість читачів в дальшій своїй роботі не пройде мимо спеціальних книжок, зазначених у розділі бібліографії.

### Елементи віршознавства.

**Стопа.** За одиницю віршованої мови визначається віршовий рядок — вірш. В свою чергу, вірш складається з кількох стоп. За стопу в різних системах віршування вважаються цілком різні комплекси. Так, у вживаній у нас силабо-тонічній системі за стопу вважається сполучення наголошеного і ненаголошених складів. Розрізняються дві основні різновидності цієї системи: силабо-тонічна у власному розумінні (переважно — у класичних письменників), де за стопу вважається ненаголошений і певна кількість наголошених складів у певному ж розміщенні, і дуже поширена в сучасній поезії система дольників, де за стопу вважаємо комплекс складів, що вимовляємо з одним наголосом, незалежно від їх порядку і від числа ненаголошених складів, які до цього комплексу входять.

Щодо кількості складів, розрізняють такі основні різновидності силабо-тонічної стопи: 1) двоскладові (хорей і ямб) і 2) трискладові (дактиль, амфібрахій і анапест).

Хореем називають сполучення наголошеного (першого) і ненаголошеного (другого) складів. Приклади:

1. Та́м без | мо́вно | сто́гнуть | со́сни,  
Жо́вта | кро́в со | чи́ться | з ра́ни.

(Н. Забіла).

2. Я́сне | не́бо, | я́сне | мо́ре,  
Я́сні | хма́рки, | я́сне | со́нце.

(Л. Українка).

Ямб — сполучення ненаголошеного (першого) з наголошеним (другим):

1. „Гара́зд“ | — „Ко́лі ж ?“ | — „Хоч за́ | раз. Та́м,  
Звича́й | но, ра́ | ді́ бу́ | дуть на́м“.

2. Мелька́ | є, в'є́ть | ся пе́р | ший сні́г,  
Ляга́ | зірка́ | ми вздо́вж | до́ріг.

(О. Пушкін, переклад М. Рильського).

Дактиль — наголошений (перший) плюс два ненаголошені:

1. Де́ не ли | лі́ся ви | в на́шій бу | ва́льщині...

(І. Франко).

2. Мі́сяць яс | не́сенький  
Про́мінь ти | хе́сенький  
Кі́нув на | на́с.

(Л. Українка).

Амфібрахій — наголошений поміж двома ненаголошеними:

У мі́сті | пану́є | вели́ка | триво́га.  
Тума́ном | оку́та | ла вра́жа | обло́га...

(Л. Українка).

Анапест — наголошений після двох ненаголошених:

Запали́ | лося́ слоб́ | во вкíнець,  
І спали́ | ло тонкий́ | папіре́ць...

(Л. Українка).

Об'єднання під одним наголосом двох двоскладових стоп, з яких одна втратила свій наголос (умовно будемо називати її не-реальною), стає єдиною чотирискладовою стопою — пеоном.

Пеон перший<sup>1</sup> (наголос на першому складі):

Ру́х при | ту́х. Се | ло́ вже | сну́ло.  
Вра́з По | тьо́мкіним | стру́с | ну́ло.

(П. Тичина).

Пеон другий:

Дідо́к | сказа́в | сво́є, | тепе́р | і́ я́ | дода́м...  
Шкода́ | молот́ь | брехню́ | по ро́жнім ві́ | тряка́м.

(Л. Глібов).

<sup>1</sup> Трапляється відносно рідко.

Пеон третій<sup>1</sup>:

Шум юр | бі нав | ко́ло, | на́че | в лісі | вітер...  
Ніжна | і про́бра | Ле́ніна ру | ка.

(В. Сосюра).

Пеон четвертий:

Лісі, | лісі | без ме́ж | і без кінця.

(Н. Забіла).

З наведених прикладів ясно, що пеони чергуються з ямбами (другий і четвертий) і хорейми (перший і третій).

**Метр.**

Сполучення стоп у певній кількості і певній послідовності називаємо метром (розміром). Метр, утворений із стоп одного характеру, називається чистим; метр, утворений стопами різного характеру в постійній послідовності,— складним (пеони розглядаються, як похідні з відповідних двоскладових стоп, і тому ямбічні, наприклад, вірші з пеонами не слід вважати складними); стопами різного характеру в змінній послідовності,— мішаним.

Розрізняють метри: одностопні, двостопні і т. д. (за кількістю стоп у вірші-рядку).

Лице вірша міняється і в залежності від того, чи не скорочено його останню стопу (на кілька складів) або до неї додано „зайві“ ненаголошені склади:

1. І зна́ | ли ми́, | що та́м, | далé | ко де́сь | у сві́ | ті...

(І. Франко).

2. Місяць яс | не́сенький  
Прóмінь ти | хéсенький  
Кінув на | на́с.

(Л. Українка).

В першому прикладі маємо додатковий ненаголошений склад; в другому— в останній стопі неvistачає двох ненаголошених складів.

**Паузні вірші.** Іноді спостерігається заміна певної стопи стопою іншого метра в середині або на початку вірша. Найчастіше це буває наслідком втрати якихнебудь складів у тій або іншій стопі, компенсованої паузою відповідної довжини. Такі вірші називаються паузниками. Приклади паузників знайдемо в наведеному нижче творі П. Тичини, який ми вибрали і для загального стихологічного аналізу:

### ПІСНЯ ПРО КІРОВА.

Зелен сад—виноград,  
Славне місто. Ленінград!  
А які твої слова  
Про Сергія Кірова?

<sup>1</sup> Дуже поширений. Поруч—пеон перший.

— Слава, честь більшовику,  
 Що у місті у Баку  
 Під єдине із знамен  
 Кличе тюрок і вірмен!  
 Гей, червоне знамено,  
 Ти від партії дано!  
 Раз ми разом, значить разом,  
 Всі ми сходимось в одно.

Сланець, торф і метал,  
 Біломорський канал!  
 А які ж у вас слова  
 Про Сергія Кірова?

— Слава, честь більшовику,  
 Що на труднім на віку  
 Був трибуном і бійцем —  
 З мужнім, світлим лицем!  
 Гей, червоне знамено,  
 Ти від партії дано!  
 Раз ми разом, значить разом,  
 Всі ми сходимось в одно.

Зелен стан, красен стан,  
 Славен краю Дагестан!  
 А які твої слова

Про Сергія Кірова?

— Слава, честь більшовику,  
 Що в своєму у полку  
 Він прапора не схиляв,  
 Нас від пана визволяв!  
 Гей, червоне знамено,  
 Ти від партії дано!  
 Раз ми разом, значить разом,  
 Всі ми сходимось в одно.

Нівабуд і Свірбуд,

Ой, який прекрасний труд!

Все вдається, все біжить —

Тільки б жити, тільки жити!

— Слава, честь більшовику,

Що на труднім на віку

Всі деталі розумів,

Стать улюбленим зумів!

Гей, червоне знамено,

Ти від партії дано!

Раз ми разом, значить разом,

Всі ми сходимось в одно.

Ой, Нево, ой, ріка,

Де ж життя більшовика?

Ворог в Кірова стріляв,

Гад у партію ціляв!

Поклянімося ж ізнов:

Ми відплатимо за кров!

За бійця, за сталінця  
 Всіх поб'єм їх до кінця!  
 Гей, червоне знамено,  
 Ти від партії дано!  
 Раз ми разом, значить разом,  
 Всі ми сходимось в одно.

Попереджаючи про можливість інших тлумачень стихологічного складу „Пісні“, за основний метр твору вважатимемо чотиристопний хорей із скороченою останньою стопою: „Ой, я | кий пре | красний | трūd!“

Кілька разів зустрічається і повностопний метр (без скорочення): „Рáз ми | рáзом, | знáчить | рáзом“<sup>1</sup>.

Випадають із схеми 1, 13, 20, 25, 37, 49 вірші, які ми схильні розглядати, як паузники:

1. Зéлен | сáд—|| вино | грáд.
13. Слáнець, | тóрф, || і ме | тáл.
20. З мýжнім, | світлим || ли | цém.
25. Зéлен | стáн, || красен | стáн.
37. Нíва | б́уд—|| і Св́ір | б́уд.
49. О́й, Не | вó,— || о́й, рі | кá.

1-й і 13-й вірші структурою тотожні: передостання стопа наголосів не має (читається разом з останньою, перетворюючись практично в анапест); паузу на місці відсутнього складу знаходимо в другій стопі (паузи скрізь позначені двома вертикальними рисками).

В 20 вірші немає наголошеного складу в передостанній стопі, що ніби перетворює сполучення останніх двох складів у ямб.

25 і 49 вірші аналогічні першому, з тією різницею, що передостання стопа в них цілком „реальна“ (не втратила свого „наголосу“).

37-й вірш має „нереальні“ першу і третю стопи, що нібито перетворює цей вірш у двостопний анапест.

Лише виразно подаючи паузи на позначених місцях, можна зберегти основний метр твору. Інакше — створиться враження переходів метра. Такі переходи можливі не лише в межах метричного ряду-вірша (так звані іпостаси), не лише в межах строфи, де окремі вірші можуть бути різні щодо метра, а й у межах цілого твору, в якому окремі строфи можуть бути різних метрів. Такі переходи іноді справляють враження різкої зміни метра. Цей музично-емоціональний стрибок, зрозуміло, підкреслює і декламатор. Прекрасний приклад змін метра знаходимо в „Кримських спогадах“ Л. Українки (IV. „На човні“).

<sup>1</sup> Знаком наголосу в дужках показуємо „зайвий“ наголос у стопі (наголошений на місці ненаголошеного за схемою). Такий наголос в читанні трохи приховується.

Початок і кінець твору (4+4 строфи) складаються з тристопних дактилів:

Не змага́ | юся вже́, | не борю́ | ся,—  
Потопа́ | ю в срібля́ | стому сні.

Між ними містяться 5 строф з шестистопних і тристопних ямбів:

Пліньмо | геть за | тее́ | корабе́льне | місто,—  
Там, де́ | нам пре | краса́  
Доріже́нка | сяє, | де́ па | ла́ ог | ністо  
Stélla | mágis<sup>1</sup> | ясна.

Через самовільний (авторів) поділ вірша на частини (псевдо-вірші) трапляються випадки так званих фальшивих переходів.

Рівно  
За десять  
Хвилин до відплаву  
Твістер  
З'явився  
На борт пароплава.

(С. Маршак, переклад М. Рильського).

Це — звичайний чотиристопний дактиль; ніякого чергування хорей (перший вірш) з амфібрахієм (другий і третій вірші) тут нема. Розбивка має відбитись на декламації лише з паузального боку. Краще було б надрукувати так:

Рівно  
за десять  
хвилин  
до відплаву  
Твістер  
з'явився  
на борт пароплава.

Гекзаметр і пентаметр. З складних метрів дуже поширений (переважно в перекладах з грецької та латинської мови, трапляється і в оригінальних творах) гекзаметр, часто поруч з пентаметром. Гекзаметром називаємо складний шестистопний дактило-хореїчний метр, в якому остання стопа — завжди хорей, передостання — майже завжди дактиль. Хореїчні іпостаси дактилів краще розглядати, як паузні стопи, відбиваючи це і в читанні.

I. —Ну́, пере́ | се́дили? | —Га́йда! По | ра́, то́ва | рі́ство, в  
до | ро́гу...

II. Кі́нувши | о́ком нав | ко́ло, | та́к він по | ча́в гово | рі́ти.  
(П. Тичина).

<sup>1</sup> Морська зірка.

Пентаметр вживається лише поряд з гекзаметром — у парних (другому, четвертому і т. д.) рядках. Склад пентаметра — два дактилі (зрідка їх заміняють хорей), односкладова стопа, — знов два дактилі (хореями не заміняються) і односкладова стопа (наголошений склад):

Мрії про | вільний про | стір, || щастя да | леке мо | ё.

(І. Франко).

**Цезура.** Читаючи пентаметр, треба всередині, між двома однаковими щодо складу частинами, робити велику паузу. В метриці така пауза називається цезурою. Ясно, що з декламаційного боку маємо тут лише добре знайомий нам поділ на мовні такти. В обох половинах можуть трапитись, звичайно, паузи і меншої тривалості (між другорядними мовними тактами). Цезури треба відтіняти й читаючи гекзаметр:

„Сірюю | грўдку з зе | млі|| ти під | кїнеш під | нёбо бла | кїтне.

(І. Франко).

**Дольники.** З мішаних метрів розглянемо так звані дольники. В них за стопу вважається не певне сполучення наголошених і ненаголошених складів, але неозначена щодо порядку і кількості група складів з одним головним наголосом. Отже, основні стопи в дольниках такі: 1) наголошений з ненаголошеним у будьякому розміщенні, 2) наголошений з двома ненаголошеними (порядок ролі не відіграє), 3) з трьома і т. д. ненаголошеними. Можливі й скорочені стопи (з одного наголошеного). Число стоп у вірші й кількість складів у стопі зберігаються однакові (приблизно) на протязі цілого твору.

І тільки | мі,  
Кільцє | молодців,  
В лицє | чумі  
Смієм | сміятись.

(М. Асеев, переклад наш).

Перед нами — двостопний дольник, в якому трискладові стопи чергуються з двоскладовими; в першому рядку маємо й односкладову (скорочену) стопу.

**Вільні вірші.** В так званих вільних віршах окремі рядки чи групи рядків (строфоїди) мають свій самостійний метр — тонічний у вузькому розумінні або дольниковий. Кількість стоп в окремих віршах довільна.

І. — Тебє | я слў | хала б | дові | ку, кў | ме мій,  
Абі б | хотів | співа | ти.

— А ті, | голў | бднько, | ти, кр́а | лечко | мой,  
Покї | співа | еш на | кали | ні,  
То вє | село | мені, | і за | був́а | ю я  
Свою́ | недó | леньку, | життя́ | своє́ | пога́ | не  
Та без | тал́ан | не.

(Л. Глібов).



Витриманий баєчний метр (ямб), вільне число стоп у рядку (дві, три, чотири, шість).

Ц.

1. Є

за кор | доном  
кон | то́ра | Ку́ка.

2. Скóро

ну | до́ти  
о | го́рне вас |  
му́ка

3. І | схо́чється | в світі

по | ба́чить Ал | жір,

4. О́стрів Та | і́ті,

Па | рі́ж і Па | мі́р,—

5. Ку́к

для | ва́с  
в од | ну́ хви | лі́ну

6. На кора | блі

приго | ту́е ка | бі́ну,

7. Чи само | льо́та

по | да́ти зве | лі́ть,

8. Чи дрома | де́ра

при | шле́ вам  
за | мі́ть.

(С. Маршак, переклад М. Рильського).

„Вільність“ цих віршів, якщо не вважати кожен рядок за окремий вірш (як їх звичайно друкують),— дещо обмежена й відносна: основний метр—дактиль; поряд з ним (у першому вірші) маємо хорей<sup>1</sup>; п'ятий вірш—цілком хореїчний; у третьому маємо додатковий (перший) ненаголошений склад. Всі вірші—чотиристопні. Отже, єдина ознака „вільності“ тут—заміна основного метра іншим у 5-му вірші.

Додаткові зауваження.

Не слід по-вульгаризаторському спрощено дивитись на структуру вірша, ототожнюючи в своїй уяві музику однойменних метрів. Кожен віршований твір (іноді і окремий вірш) має свою оригінальну фізіономію, для якої, крім якості і кількості стоп в елементарному розумінні, велике значення мають і інші фактори, що відбиваються на ритмі вірша: дуже різноманітне чергування міжсловесних пауз, які не так уже часто збігаються з межами стоп і звичайно не беруться до уваги; більша чи менша насиченість вірша приголосними, що робить ритм вірша більш або менш „важким“, тощо; головне ж—зміст твору або певної його частини, який навіть однойменним метрам надає зовсім не однакової щодо ритму характеристики. Треба добре пам'ятати, що в мистецтві

<sup>1</sup> Тут його можна вважати паузним дактилем.

читання віршова форма цікавить нас лише з погляду її декламаційного виявлення, яке ніяк не можна абстрагувати від змісту твору (звичайно, коли його текст — не футуристична „заумь“).

Об'єктивне забарвлення. Розгляньте вище тембральне (фонетичне) забарвлення сприяє кращому з'ясуванню суті уявлень, зв'язаних з тим або іншим словом чи виразом, незалежно від особи автора або читця. Навіть емоціональне забарвлення може бути цілком об'єктивним, підкреслюючи лише основний зміст, з даним словом зв'язаний. Таке (об'єктивне) забарвлення мови найширше вживається при читанні епічних творів.

Треба застерегти від зловживання об'єктивним забарвленням. Поперше, можна зайти надто далеко, забарвлюючи майже кожне слово, наслідком чого „за словами не буде видно мови“. Подруге, є небезпека підкреслити те, повз що слід було б проскочити; наприклад, говорячи від особи дуже скромної, яка розповідає, скажемо, свою біографію, „об'єктивно“ забарвлювати кожне слово, зв'язане з її здібностями, знаннями, громадським станом тощо, — обертаючи цю особу в тип цілком протилежний, і т. ін. Надто обережним треба бути з прикметниками. Безглузде забарвлення слів, якого вони не потребують, веде за собою і протиприродне розставлення логічних наголосів.

Суб'єктивне забарвлення. Але кожному слову можна надати й суб'єктивного забарвлення, виявивши своє особисте ставлення до його внутрішнього змісту. Читайте, як друге я автора, повинен, на випадок потреби, показати слухачеві своє (чи авторське) ставлення до того або іншого явища, факту. Як приклад, візьмемо „Сучасну приказку“ І. Франка.

*І. Франко.*

### СУЧАСНА ПРИКАЗКА.

Ви чули ту пригоду?  
В часи розливу рік  
Попав у бистру воду  
Нещасний чоловік.  
В глибокім вирі б'ється  
І тоне вже туй-туй.  
До кума, що на мості,  
Кричить: „Рятуй! Рятуй!“  
А кум, що на поруччя  
Поважно лікті спер,  
Глядить критично: „Втоне  
Чи вирне ще тепер?“  
Вкінці махнув рукою  
І мовив лиш одно:  
„Не тратьте, куме, сили:  
Спускайтеся на дно!“

Та що це? Він не тоне,  
Хапаєсь берегів;

Не слухає поради  
Облесних ворогів;  
І під ногами чує  
Вже твердший, твердший  
грунт.  
А ті, на мості, в репет:  
„Це бунт! Це бунт! Це бунт!“  
Під ними міст хитаєсь,  
І хвиля прясла рве,  
І з моста крик лунає:  
„Рятуйте, хто живе!  
Рятуйте більшу власність,  
Рятуйте панський лан.  
Рятуйте трон і вівтар,  
Давай обложний стан!“

Гай, гай! Таких кумів нам  
Не два, не три, не п'ять  
В життю щодня, щохвилі

Приходиться стрічати.  
 Ти в горю, нужді б'єшся,  
 Мов риба у саку,  
 Працюєш, тачку тягнеш,  
 Мов панщину важку;  
 Тут сумнів мучить душу:  
 Що місце, то боляк,—  
 А він лиш критикує:  
 „Це зле!“ і „Це не так!“  
 За поміч і пораду  
 Він мав лише одно:  
 „Не тратьте, куме, сили:  
 Спускайтеся на дно!“

І наш народ так б'ється  
 В матні вже много літ,  
 І хвилі напосілись  
 Його розмити слід.  
 А на безпечнім мості  
 Фальшивії брати  
 Стоять і ждуть—чи, може,  
 Щоб поміч принести?  
 Стоять і ждуть на хвилю,  
 Що брата проковтне,

Числять: тепер ще вирне,  
 Тепер вже чи й пірне.  
 На крик його й благання  
 В них слово лиш одно:  
 „Не тратьте, куме, сили,  
 Спускайтеся на дно!“

А що, як Немезіда  
 Собі одного дня  
 Позволить жарт зробити  
 І ролі поміня?  
 На своїм ґрунті стане  
 Народ наш на ногах,  
 А супротивна хвиля  
 Піде по ворогах?  
 І ті, що нас із виру  
 Спасали мило так,  
 Самі скоштують троха,  
 Який то в мокрім смак?  
 Народ на їх благання  
 Їм відповідь одно:  
 „Не тратьте, братця, сили:  
 Спускайтеся на дно!“

Речення: „Не тратьте, куме, сили: опускайтеся на дно“ — в перших трьох випадках і в останньому звучить цілком різно. Якщо в останньому ми чуємо енергійний, безапеляційний вирок судді-переможця, то перші три подані крізь поступово збільшувану щодо сили іронію автора по адресу „фальшивих братів“—лицемірів, що радіють з нещастя „брата“, звичайно, нічогісінько не роблячи для того, щоб його врятувати. Крізь ту ж таки іронію, що доходить уже до сарказму, треба подати й слова — „спасали мило“ — в останній строфі. З гіркою іронією скажемо: „чи, може, щоб поміч принести?“ (третя строфа).

У вірші: „Красуням вашим ми брилянти добували“ (з В. Со-сюри) — об'єктивне забарвлення першого слова повинно було б посилити яскравість образу, носителем якого воно буває звичайно. Забарвлене суб'єктивно, воно відіб'є гнівне чи презирливе ставлення експлуатованого пролетаря до тих, на кого він століттями робив, не покладаючи рук. Надто очевидна різниця між об'єктивним і суб'єктивним забарвленням слова брилян-ти: не захоплення їх блиском, а вищий ступінь обурення проти експлуататорів вкладається автором в це слово.

Нарешті, виконання драматичних творів, байок і оповідань з наявністю діалогів вимагає від нас індивідуального забарвлення. Ті ж самі слова в устах різних осіб звучать зовсім по-різному: стать, вік, соціальний стан, розумовий розвиток, темперамент — всі риси, з яких створюється певний образ, — накладають свій відбиток на

Індивідуальне  
забарвлення.

однорідні, на перший погляд, почуття, — отже, й на звуки, якими ці почуття визначаються. Ясно, що і вся мова даної особи набуває відповідного, характерного для неї забарвлення.

Маленьке застереження. Те, що в сценічному мистецтві — тільки художній реалізм, в естрадній декламації може зробити враження дешевого натуралізму. У декламатора всього два-три засоби виразності: тон, міміка, почасти — жест; немає відповідного костюма, гриму, обстановки й інших умов, що створюють враження від сценічної гри. З цього інколи роблять надто помилковий висновок, з утрированою інтенсивністю пускаючи в хід свої тональні засоби (мотив: тон, що ним орудує декламатор, повинен замінити всі відсутні можливості). Але на сцені всі засоби виразності один одним зрівноважуються і стримуються; у читця цих засобів менше. Тому він, використовуючи один-два з них, замість точної „фонографії“ індивідуальної мови повинен дати художній натяк, своєрідну стилізацію, так би мовити, „ослаблену природу“<sup>1</sup>. Це має особливе значення в розповіді про минуле, яке не може бути таким же реальним, як сучасність, в яку воно перетворюється на сцені:

„Мистецтво читання — барельєф, а не скульптура“<sup>2</sup>.

Кращі майстри художнього слова застерігають від користування готовими штампами індивідуального забарвлення: „старечим“, „дитячим“, „світським“, „побутовим“ тощо. Такий штамп, внутрішньо не обгрунтований, з даною конкретно особою (типом) пов'язаний лише зовні, може повести читця неправильним шляхом.

Відповідне голосове забарвлення треба органічно пов'язати із змістом мови і образом особи, від якої читець виступає. „Різка, впевнена в собі, владна, сильна людина буде вимовляти слова, тобто звучати дикційно, зрозуміло, інакше, ніж хвора, квולה, хитка, полохлива“<sup>3</sup>.

**Колорит виконання.**

нання.

Весь комплекс забарвлень, застосований до декламаційного тлумачення даного твору або його частини, ми будемо називати колоритом виконання.

**Декламаційні методи.**

За інтонаційними ознаками (в широкому розумінні) розрізняються методи декламації. В. Всеволодський-Гернгросс встановлює такі дев'ять (власне вісім) декламаційних методів: говірний, ораторський, розспівний (речитативний), наспівний, пісенний (вокальний), моторний, евфонічний (гармонічний), звуконаслідний і, нарешті, комбінований.

**Говірний.** Інтонації говірного декламаційного методу найближчі до розмовних, відрізняючись від останніх чіткішим вираженням ритму, більшою мелодійною закономірністю.

<sup>1</sup> Виключаємо, хоч і не цілком, чистий монолог і діалог, тобто власне драматичну декламацію.

<sup>2</sup> Глумов А. „Советский театр“. 1931. № 10 — 11. Стор. 41.

<sup>3</sup> Пашенная В. „Театр и драматургия“. 1933. № 6. Стор. 57 — 58.

Найпридатнішим для виконання за цим методом матеріалом є особливо реалістичні щодо теми та її трактування (форми) твори, переважно прозаїчні (наприклад, описова та розповідна частини більшості оповідань — не лише в прозі, а й у віршах). Говірний метод — найпростіший, загальнозрозумілий, ширий, „реалістичний“, і тому багато читців користуються переважно цим методом, незалежно від матеріалу. Його близькість до так званої простої мови, що, безперечно, виходить за межі мистецтва (не зважаючи на цілковиту навіть бездоганність з погляду логічної ритмомелодики), загрожує декламаторові збитись на немудряшого оповідача-побутовця. Говірний метод — метод стилізованої „розмовної“ мови. Місцями він може межувати з іншими методами або навіть на деякий час витискатися ними. В належному виконанні він є цілком художній і музичний, а в умовах шкільної роботи — основний, на виховання якого й звертається головна увага.

Як зразок, наведемо невеликий художній нарис композитора-поета Г. Коляди

### „ДОРОГОЮ ВІД ТЕБЕРДИ ДО ПІВНІЧНОГО НАМЕТУ“.

Довкола — гори, одвічні ліси та річка Куначкір із зелено-каламутною водою.

Дорога йде скелястим берегом Куначкіра, й гуркіт води та несподівані примхи природи чекають на мандрівника.

Ось величезний камінь вагою в тисячу тонн (приблизно) зірвався зі скелі високої, а як летів він через ліс, то проламав алею, яку помітно ще й досі.

Камінь угруз у протилежному березі Куначкіра зі всією придбаною під час неймовірного льоту велетенською вагою.

Шокілометра — чудесні водоспади, — та надаремне вони витрачають енергію падіння...

Тут можна набудувати силу гідроелектричних станцій, використовуючи дармову енергію блакитного вугілля, а разом з цим поставити лісопильні, спорудити ливово-повітряні шляхи, — щоби не пропадав марно прекрасний будівний ліс, щоби не гинула марно колосальна енергія від спаду гірської води.

Дикий край чекає на людей енергійних та завзятих, багатства чекають на інженерів.

І тоді на кожній щонайвищій горі, мов зорі, засяють електричні лампи, а на льодовиках будуть готелі, театри й танцюватимуть „яблочко“.

Хай буде!

Але ж як тут гарно!!

На висоті 3.000 метрів — як легко дихати!

Довкола — льодовики, водоспади й гірські озера з брудною зеленою водою.

Коли жбурнути з цього верхів'я вниз камінь, який на силу підійняти, то він відскакує від скель, як гумовий м'яч, немов аматеріальний.

Але яке прекрасне видовисько!

Південне сонце палить промінням, і, йдучи брудною кригою та снігом льодовика, здається, ти стоїш на грані віковичності.

Скільки фарб і відтінків на горах!

Блакитне повітря підкреслює рельєф гір, і цей гірський ланцюг — немов би усмішка радості на обличчі Землі.

**Ораторський.** „Сама наша проста мова,— каже В. Всеволодський-Гернгросс,— якщо до теми прилучаються питання соціально значні, розраховані на широкий масовий вплив,— зацікавлення, лекцію, збори, мітинг, банкет і т. ін.,— значно змінюється. Ми говоримо в таких випадках голосніше, теситура нашої інтонації підвищується, діапазон і інтервали зростають, артикуляція стає стараннішою, вся мова повільнішою. Виконавець хоче не просто розповідати, оповідати, говорити, але доводити, навчати, наказувати, переконувати, надихати... Такими є риси, що істотно відрізняють моменти ораторських виступів від інтимної розмови. Так само міняється й декламаційний метод ораторський, порівнюючи з говірним. Якщо додається форма вірша, ми маємо право тут сподіватися розмірів плавних і урочистих, в темі ж — патетичних вигуків, піднесень, похвал, закликів — всього того, що звичайно носить ім'я гімнів і од...

Охоплюючи, з одного боку, лекції, прозаїчні промови — судові, політичні й інші — і маючи, з другого, — оди й гімни, ораторський декламаційний метод дуже широкий щодо свого діапазону, дуже різноманітний, причому його мелодійні тенденції обмежуються, проте, урочистою, мірною і пивною, пишною, перебільшеною, прикрашеною мовною інтонацією<sup>1</sup>.

Приклади — промова секретаря завкому Свира з „Повісті наших днів“ П. Панча і „Гімн“ І. Франка.

*П. Панч.*

### З „ПОВІСТІ НАШИХ ДНІВ“.

Нарешті товариш Свир закінчив загальний огляд і перейшов до конкретних фактів нашого сьогодні. І голос його раптом задзвенів уже твердо, упевнено й переконливо:<sup>2</sup>

Тиждень тому, в день Жовтневої річниці, ... ми, товариші, урочисто відсвяткували пуск механізованих скляних заводів. Товариші, наші мрії обернулися в дійсність. Ми стали на твердий шлях індустріалізації. Хто ще вчора міг без зухвальства подумати, що на місці облуплених, беззубих, розвернутих гут сьогодні будуть красуватись залізобетонні заводи, найкращі в скляній промисловості на всю

<sup>1</sup> Всеволодский-Гернгросс В. Искусство декламации. Л. 1925. Стор. 72.

<sup>2</sup> Підкреслюємо останнє речення.

Європу? Ми можемо тішитися цими заводами не тільки тому, що вони найкращі на всю Європу, але й тому, що їх спроектували й збудували наші радянські інженери, наші донецькі хіміки, наші робітники...

... Коли старі гуті були справжнім пеклом, де все робилося людськими ногами, руками, легеньями, навіть зубами, що виганяло з робітників річки поту, то тепер, товариші, механізовані заводи сміливо можна назвати палацями праці!.. Робітник тепер — не раб виробництва, а його володар!

*І. Франко.*

## ГІМН.

Вічний революціонер —  
 Дух, що тіло рве до бою,  
 Рве за поступ, щастя й волю, —  
 Він живе, він ще не вмер!  
 Ні попівській тортури,  
 Ні тюремні царські мури,  
 Ані війська муштровані,  
 Ні гармати лаштовані,  
 Ні шпійонське ремесло  
 В гріб його ще не звело.

Він не вмер, він ще живе!  
 Хоч від тисяч літ родився,  
 Та аж вчора розповився  
 І о власній силі йде! —  
 І простується, міцніє,  
 І спішить туди, де дніє...  
 Словом сильним, мов трубою,  
 Мільйони зве з собою, —  
 Мільйони радо йдуть,  
 Бо ж це голос духа чуть.

Голос духа чути скрізь:  
 По курних хатах мужицьких,  
 По верстатах ремісницьких,  
 По місцях недолі й сліз.  
 І де тільки він роздасться,  
 Щезнуть сльози, сум, нещастя,  
 Сила родиться й завзяття —  
 Не ридать, а здобувати,  
 Хоч синам, як не собі,  
 Крашу долю в боротьбі.

Вічний революціонер —  
 Дух, наука, думка, воля —  
 Не уступить пільмі поля,  
 Не дасть сплутатись тепер.  
 Розвалилась зла руїна,  
 Покотилася лавина,  
 І де в світі тая сила,  
 Що б в бігу її спинила,  
 Що б вгасила, мов огонь,  
 Розвидняючийся день?

**Розспівний.** На розспівному методі (речитативному) спинятись не будемо, бо це — метод майже виключно культовий, богослужбний, що зрідка вживається у фольклорі; в декламації його використовують рідко, — в специфічних (вняткових) випадках (фольклор і його стилізація у поетів).

**Наспівний.** Мовні риси декламаційної інтонації, що прямують до вокальної сталості вже в розспіві, ще більше втрачають свій говірний характер в наспівному методі. Мовний звук, що допускає відносно точне мелодійне нотування лише в місцях основних наголосів, — в наспівній декламації прагне до того, щоб і поза логічним наголосом уступити своє місце чисто вокальному звукові. При цьому виявляють себе сталішими не тільки мелодія, а й тривалість окремих звуків. Близьке до співів розповідання билин у північній Росії належить до цього методу, почасти переходячи в розспів. В декламації цей метод успішно застосовується

до виконання ліричних творів, а в епосі — до виконання поем, балад, дум, історичних пісень. Нарешті, наспівний метод — не більше, як стилізація говірного (так само, як інтонаціями останнього стилізуються інтонації звичайної мови).

Наводимо зразки творів, придатних цілком або частково для виконання розглянутим методом.

*П. Беранже.*

### КОРОЛЬ ІВЕТО.

Жив-був король десь в Івето,—  
Та й сліду вже не стало.  
Їв, пив та спав — та й все ото —  
І дбав про славу мало.  
А за корону мав ковпак  
І надівав його то так,  
то сяк.

Хо-хо! Хо-хо! Ха-ха! Ха-ха! { Рефрен (приспів).  
Ну й мали короля!  
Ля-ля!

Чотири рази на день їв  
В солом'янім палаці,  
Любенько царство об'їздив  
На власному осяці,—  
І — вдача лагідна така! —  
Він мав за почет та служба —  
Бровка.

Рефрен.

Не мав король великих вад —  
Любив лише чарчину.  
Завів по царству добрий лад  
В щасливу годину:  
Від бочки брав не більш двох кварт.  
Чого такий податок варт? —  
Мов жарт!

Рефрен.

Не зачіпав чужого він —  
Сусіда був він смирний —  
І знав закон одним-один:  
Будь втіхам завжди вірний.  
Не даром, як король сконав,  
Увесь народ його ховав,—  
ридав:

Рефрен.

Його портрета маєм ми —  
І досі не згубився:  
У шинку висить над дверми,  
Щоб хто не заблудився.



Як люд збереться в свято пить,  
Він на портрет його глядить —  
кричить :

Хо - хо ! Хо - хо ! Ха - ха ! Ха - ха !  
Ну й мали короля !  
Ля - ля !

(Переклад С. Буди).

*П. Тичина.*

### ПІСНЯ КОМСОМОЛЬЦІВ.

То не вітер з двох боків,  
З нашого і з того, —  
То завихрилося скрізь  
Буряно і много, —  
Молодого, молодого,  
Молодистого !

Гей, вставай, вставай, вставай !  
Не гризня, не секта,  
Юна армія труда,  
Грізна, повноклекта,  
Класового архітекта —  
Карла Лібкнехта !

Знов на Заході буржуй  
З капіталом - богом...  
Ой, та будемо ж їх бить —  
Радісно і строго, —  
Молодого, молодого  
Молодистого !

Хай гноять по тюрмах нас, —  
Не вбить ревколлекта:  
Суне армія труда,  
Грізна, повноклекта,  
Класового архітекта —  
Карла Лібкнехта !

*Н. Забіла.*

### БАЛАДА.

Шепочуться трави в хитливій красі, —  
Ой, трави, стрільчастії трави ! —  
І дивні казки стародавніх часів  
Сплітають в вінок зеленавий.

В хатині убогій красуня жила, —  
Ой, сонце липневе — красуня !  
Виходила ранком на сонячний лан,  
Де жито гойдалося струйно.

Вітають піснями безхмарними день, —  
Ой, птиці, юрливії птиці !  
А дівчина по воду стежкою йде  
В глибинь лісову до криниці.

Та що ж це за гомін так лунко розлявсь ? —  
Ой, лунко, схвильовано - лунко ! —  
То їде переліском князь Доброслав  
Суворо назустріч красуні.

— Скажи мені, дівчино, хто ти й чия ?  
Ой, дівчино, дівчино - красо !  
Та хто б не була, а сьогодні моя  
Липнева запальчата казка...

— Не буду я, князю, ніколи твоя, —  
Ой, князю, всевладнику - князю ! —  
Піду до криниці прозорої в яр, —  
Втоплюсь, та не визнаю образи...

Сплеснувся вогонь в позвірілих очах,—  
 Ой, очі суворо-блискаві!..—  
 Й гарячі рубіни на лезо меча  
 Лягли візерунком кривавим.  
 Та птиці підслухали все, що було,—  
 Ой, птиці, ой, вісники - птиці!—  
 Розбуркали галасом всеньке село  
 І в ліс привели до криниці.  
 І полум'ям помсти серця зайнялись,—  
 Ой, помста, ненависть до князя!—  
 І все нагадав їм збентежений ліс:  
 Сваюло, знуцання й образи.  
 Не грози весняні по лісі ячать,—  
 Ой, грози, нещаднії грози!—  
 То коси, й сокири, і вила блищать, —  
 Кущі нахилились в тривозі...  
 Уперто й похмуро до князівських брам  
 Посунули помстники - лави,  
 І чорною кров'ю напилися вкрай,—  
 Ой, трави, стрільчастії трави!..  
 Вітають піснями народження дня,—  
 Ой, птиці, юрливії птиці!—  
 Лісові дзвіночки лилово дзвенять  
 Над синім свічадом криниці.  
 Гойдаються трави в кривавій росі,—  
 Ой, п'яні, схвильовано - п'яні!—  
 І дивні казки стародавніх часів  
 В вінки заплітають багрянні.

*Л. Українка.* (З циклу „Сім струн“).

Місяць яснесенький	Тяжка годинонько!
Промінь тихесенький	Гірка хвилинонько!
Кинув на нас.	Лихо не спить...
Спи ж ти, малесенький,	Леле, дитинонько,
Пізній бо час!	Жить — сльози лить.
Любо ти спатимеш,	Сором хилитися,
Поки не знатимеш,	Долі коритися!
Що то печаль;	Час твій прийде
Хутко прийматимеш	З долею битися,—
Лихо та жаль.	Сон пропаде...

Місяць яснесенький  
 Промінь тихесенький  
 Кинув на нас...  
 Спи ж ти, малесенький,  
 Поки є час!

Цілком підходить для виконання наспівним методом „Дума про трьох вітрів“ П. Тичини.

Наводимо уривок з цієї стилізації народної думи:

... Ой, за горами, за високими,  
Там, за морями та за глибокими,  
Ще й за шляхами несходимими,—  
Рано-пораненьку Ясне Сонечко сходило.  
Ясне Сонечко сходило,— братів своїх, Вітрів,  
до себе іскликало...

**Пісенний.** Ще один ступінь у напрямі від мовної музики до чисто вокальної, — і ми зустрінемося з пісенним методом, в якому риси мовної інтонації тонуть в оздобленнях, які мають самостійний характер, та й основний мелодійний узор звичайно відривається від мовної мелодії. Декламація у власному розумінні тут уже переходить у пісню-романс, виходячи за межі нашої теми. Цей метод застосовують, між іншим, як елемент, до декламації колективної (іноді й сольної). Коли ми маємо лише наближення до чистого вокалу, певніше буде залічити його до попереднього (наспівного) методу.

Усі розглянуті методи становлять одну мелодійну групу: основу кожного становить послідовність тонів різної висоти, тобто мелодія.

Решту методів назвемо гармонійними. Виходячи з тієї ж мовної інтонації, вони менше пов'язані з мелодикою, ніж з ритмом і звукописом.

**Моторний.** Моторний (руховий) метод використовує ритм твору, щоб ілюструвати той або інший вид руху, натискаючи головним чином, на два важелі тону: темп і силу. При цьому мелодика блякне (за винятком танечних пісень, де чувається досить яскравий мелодійний „мотив“). Вживання моторного методу повинне строго відповідати змістові твору, його темі і, звичайно, розмірові вірша (скакання вершника з хворим хлопчиком у „Лісовому царі“ Гете і т. ін.). Розмір майже прозоро скандується (навмисне підкреслюється).

*В. Гете.*

### ЛІСОВИЙ ЦАР.

Хто іде в негоду тим лісом густим?  
То батько, спізнившись, і хлопець із ним.  
Обнявши малого, в руках він держить,  
Його пригортає, його він пестить.  
— Чом личко сховав ти, мій синку милий?  
— Ой, тату! Чи бачиш? — Он цар лісовий,  
У довгій кереї, в короні... дивись.  
— То, синку, тумани навкруг простяглись.

„Мій хлопчику любий, до мене сюди  
На луки зелені ти гратись іди!  
В моєї матусі є пишні квітки,  
Гаптовані золотом тобі сорочки“.

— Ой, тату, він кличе на луки рясні.  
 І квіти, і злото дає він мені!  
 — Нема там нічого, мій синочку. Цить!  
 То вітер між листям сухим шелестить.

„До мене, мій хлопче! В дібровах густих  
 Дочок уродливих побачиш моїх.  
 Вестимуть таночок і будуть співать,  
 Співаючи, будуть тебе колихать“.

— Ой, тату, мій тату! Туди подивись:  
 В танку королівни за руки взялись.  
 — О ні, усе тихо у темряві там:  
 То верби старії схилились гіллям.

„Мене, хлопче, вабить урода твоя;  
 Чи хочеш — не хочеш, візьму тебе я“! —  
 — Ой, тату, вже близько!.. Він нас дожене!  
 Він давить, він душить, він тягне мене!..

Наляканий батько не їде — летить...  
 А хлопець нудьгує, а хлопець кричить.  
 Добіг він додому, і дивиться він:  
 В руках уже мертвий лежить його син.

(Переклад Б. Грінченка)

Л. Квітко.

### ЧЕРВОНА КАВАЛЕРІЯ.

Їдуть парні, їдуть гарні,  
 Кавалерія червона:  
 Коники переступають,—  
 Аж двигтять од передзвона —

Цок

цок

Цоки

цок.

В ряд по бруку! Спис угору!  
 Падай, враже, падай ниць:  
 Непоборна наша міць.  
 Їдуть високо у сідлах  
 При військовім пишнім строї  
 Парні з сел та із заводів,  
 Всі ж червонії герої —

Цок

цок

Цоки

цок.

В ряд по бруку! Спис угору!  
 Зачепи таких, ану!  
 Вдивляються в далину...

А дорога вся од коней  
 Мов покрешена, побита.  
 Тільки й чути, що об камінь  
 Дзвінко цокають копита —

Цок  
 цок

Цоки  
 цок.

В ряд по бруку! Спис угору!  
 Аж туди, аж до границь —  
 От де, враже, наша міць!  
 Чуєте — із того боку  
 Хрюкають та риють ходи...  
 Це свинячі лізуть рила  
 У радянські огороди...

Цок  
 цок

Цоки  
 цок.

Сильним будь! Напоготові!  
 Тільки хрюкнуть, — так і бий!  
 Хай не лізуть на двобій.

(Переклад П. Тичини).

**Евфонічний.** В евфонічному методі (в чистому вигляді явно формалістичному) мелодія і ритм відходять на задній план. Основне завдання — виділення фонетичної інструментовки: рифм, алітерацій (повторностей однакових приголосних) і асонансів (повторностей голосних звуків). Як допоміжний, цей метод має всі права. Матеріал для відповідного трактування дадуть твори, яскраво інструментовані. (Див. уривки з Т. Шевченка в підрозділі „Художня вимова“, стор. 84, і „Хтось гладив ниви“ П. Тичини.)

Хтось гладив ниви, все гладив ниви,  
 Ходив у гніві і сів співи:  
 „О, дайте грому, о, дайте зливи!  
 Нехай не сохнуть золотисті зриви“.  
 Хтось гладив ниви, так ніжно гладив...

Плили хмарини, немов перлини...  
 Їх вид рожевий — уста дитини!  
 Набігли тіні — і... ждуть долини!  
 Пробігли тіні — сумні хвилини:  
 Плили хмарини чужі, далекі...

Сліпучі тони — і дика воля!  
 Ой, хтось заплакав посеред поля!  
 Зловісна доля, жорстока доля!  
 Здаля сміялась струнка тополя.  
 Сліпучі тони — й смутні волошки...

Зверніть увагу на роль приголосних в фонетичному складі цих рядків.

**Звуконаслідний.** Звуконаслідна інструментовка викликається не так естетичними вимогами, як бажанням зобразити ті або інші позамовні звуки або шуми. Щоб виявити таку інструментовку, треба застосувати відповідний (звуконаслідний) метод. Часто він переплітається з моторним, бо звуки зображаються звичайно, як результат рухів, які їх викликали (стукування поїзда, цокання маятника тощо).

Прекрасний зразок звуконаслідної інструментовки в зв'язку з моторними моментами дає вірш П. Т и ч и н и, яким починається збірка „Вітер з України“:

Нікого так я не люблю,  
Як вітра вітровіння,  
Чортів вітер! Проклятий вітер!  
Він замахнеться раз—  
Рев! Свист! Кружіння!  
І вже в гаю торішній лист—  
Як чортове насіння...

Або:

Упнеться в грузливу ріллю,  
Піддасть вагонам волі—  
Ух, як стремлять вони по рельсах!  
Аж нагинаються тополі!..  
Чортів вітер! Проклятий вітер!

Завдання читця — передати рев, виття, свист вітру, його кружіння, шалений біг вагонів по рейках:

... вітра вітровіння.  
... Рев! Свист! Кружіння!  
... Ух, як стремлять вони по рельсах!  
Чортів вітер! Проклятий вітер!

**Комбінований.** Лише небагато творів з початку і до кінця допускають трактування в дусі якогось одного методу. Звичайно маємо комбінацію кількох методів — одночасну чи послідовну. Більшість перелічених методів може увійти, наприклад, у декламацію „Дванадцяти“ О. Блока (в перекладі В. Сосюри).

1) Говірний: „... І у нас були збори...

— Ось у цім дому...

Обсудили—

і ухвалили:

За стрічу — десять, на ніч — двадцять п'ять...

... І менше ні з кого не брать...

Ходім спать...

2) Наспівний:

Дерев'яну  
І рум'яну,  
Товстозадую.

## 3) Пісенний :

Як пішли наші хлоп'ята  
До червоних послужить,—  
До червоних послужить—  
Головою наложить.

## 4) Моторний :

Революційний тримайте хід:  
Не спить наш ворог біля воріт.

## 5) Евфонічний :

... В білім із троянд вінку  
В ніч холодну і дзвінку...

## 6) Звуконаслідний :

1. Трах - тарарах — тах - тах — тах - тах!..
2. Вітер, вітер —  
По всьому світу.

Спрощена схема  
декламаційних  
методів.

Практично з восьми „чистих“ декламаційних методів можна було б з успіхом виключити розспівний і пісенний, з'єднавши перший з наспівним і відкинувши другий (бо він виходить з мовної сфери). Отже, в мелодійній групі залишаться три методи: говірний, ораторський і наспівний. Евфонічний і звуконаслідний методи — лише різновидності одного, звукописного. Друга група, в такому разі, буде представлена двома методами: моторним і звукописним. Зрозуміло, що прикріплення твору або його частини до того чи іншого методу — річ дещо суб'єктивна і на безперечність претендувати не може. Проте, щоб не впасти в пустий і шкідливий формалізм, якому не може бути місця в справжньому мистецтві, — вибираючи метод, треба виходити, насамперед, із змісту трактованого твору, добиваючись органічної єдності змісту і декламаційної форми. Крім того, особливості декламаційних методів у їх практичному застосуванні повинні відповідати особливостям літературного стилю письменника.

Темперамент. Декламований твір часто вимагає від виконавця не лише емоціональної правдивості, а й яскраво виявленого темпераменту. Темпераментними (умовно) називають твори, пройняті великою емоціональною напруженістю, пристрасністю (наприклад, наведена вище „Пісня про буревісника“ М. Горького, стор. 85).

Розкувати почуття виконавця, зробити його здатним до смілого втілення цього почуття — одне з найважливіших завдань декламаційного виховання, що здійснюється наполегливою роботою з різними щодо характеру темпераментними творами: глибина скорботи або обурення, безмежна радість, перетворена в екстаз переможця, чи буйна гульба людини, якій нема чого втрачати, — повинні знайти своє виявлення у виконанні декла-

матора - читця. Але не треба забувати, що індивідуальні особливості ставлять певні перешкоди в опануванні темпераментного діапазону в усій його широті. Не треба при цьому йти по лінії найменшого опору: емоціональний діапазон повинен бути максимальний, але і тут, як і в інших випадках, треба зважати на природну базу, щоб не витратити зусиль недосить продуктивно: навіть найкращі читці уникають декламувати речі, що стоять поза межами їх темпераменту.

Декламаційний  
аналіз.

Аналізуючи вибрані твори, читець повинен, очевидно, враховувати всі моменти, які треба виявити і які впливають з ідеї, змісту і форми твору, — насамперед — логічні паузи і наголоси (в зв'язку з розбиванням мови на такти), мелодію, почасти зв'язану з методом декламації, і темп, який зумовлюється рядом обставин, перелічених у IV розділі I частини посібника. Велику увагу треба приділити, звичайно, колоритові виконання в усіх його елементах, в зв'язку ж з ним — і визначенню основного емоціонального тембру (або чергування тембрів). Тембр же нерозривно зв'язаний з темпераментом, а через те, що тембр народжується в міміці, то й міміка намічається з перших же моментів роботи. Паралельно розв'язується питання і про доцільність жесту та ступінь його участі у виконанні. Нарешті, перш ніж обрати декламаційний метод, треба зважити й на літературну форму твору: чим далі від мовної норми стоїть ритмо-синтаксична організація слова в поетичному творі, тим далі від звичайних норм відійде й декламаційне виконання даного тексту.

А проте, вибір методу диктують не тільки змістові й формальні особливості твору, а й можливості (і нахили) самого виконавця. Звичайно, заміна певного методу іншим не завжди буває цілком безболісна.

До факторів, на які треба зважити до початку читання, належить і кількісний склад аудиторії. Щоб декламація в невеликій аудиторії не здавалася, так би мовити, гіпертрофованою, не робила враження штучності, одну з технічних пружин — силу голосу — треба попустити; темп потребує деякого прискорення; жестикуляція стає скупішою і якісно (щодо сили та діапазону), і кількісно, аж до цілковитого усунення. Самій обставинці надається більше інтимності: навіть естрада може стати непотрібною... Отже, враховуються як слухові, так і зорові моменти.

Якісний склад аудиторії (віковий тощо) береться до уваги при виборі матеріалу для декламації, зміна ж декламаційних способів припустима тільки в межах художності. Ясно, що слухач відіграє колосальну роль у процесі читання: слухач — це своєрідний партнер читця, з яким останній повинен бути в якнайтіснішому контакті. Але великою помилкою було б намагатись утворити потрібний зв'язок з аудиторією будьякими штучними засобами:

„Якщо публіка не приймає сміхом, що, виходячи з попередньої роботи, здавалося, повинно було б прийматись сміхом, актор



(цілком переносимо на читця), аж ніяк не повинен видавлювати сміх з публіки штучками, притиском... Ніяк не можна примушувати публіку слухати себе, підсиливши голос або темперамент,— взагалі, в жодному разі не можна, фальшуючи, вести за собою увагу публіки“. „Треба правдиво, серйозно переживати всі моменти, а результат вийде сам по собі. Треба передавати суть даного моменту, зміст і передавати завжди серйозно“<sup>1</sup>.

Так читав один з найкращих читців свого часу М. В. Гоголь: коли він „розповідав щонебудь смішне, в ньому вражала цілковита серйозність. Він розповідав найсмійніші речі так, наче й не розумів, що вони смійні. Сміх був для нього ніби стороння справа, і він навіть кидав погляд, другий на глядачів і слухачів: чому це вони смійються? Адже він і не думає смійатись“<sup>2</sup>. Так створюється натуральний зв'язок між читцем і аудиторією.

#### Практичні поради.

Готуючи до наступної проробки декламаційний матеріал (вірші, оповідання, п'єсу), радимо переписувати його в спеціальний зошит. В тексті й на полях слід робити всякі замітки, поділяючи речення на такти (тобто занотовуючи паузи і відмічаючи їх тривалість); підкреслюючи логічні наголоси; зазначаючи швидкість та силу вимови („швидко, повільно, поступово прискорюючи, голосно, тихше“ і т. ін.)<sup>3</sup>, відносячи весь твір або частину його до певного типу емоційного тембру; зазначаючи, які звуки треба виділити вимовою (наслідуючи звуки або посилюючи настрій), які слова треба забарвити згідно з їх безпосереднім змістом, а які — згідно з тим, як ми (автор) ставимося до дії, явища або речі, що ці слова визначають, і т. ін.

Не завжди, як ми вже знаємо, твір цілком укладається в рамки одного з розглянутих вище тембрів, та й у межах кожного з них можна зазначити ряд мінливих настроїв (обурення, глум, лють, відчай...). Виразно відмічаючи ці настрої, можемо до декламаційного матеріалу умовних термінів (за схемою) і не застосовувати.

Але зовсім не завжди потрібний такий всебічний аналіз: характер розбору залежить від змісту й форми декламованого матеріалу: не завжди, наприклад, треба шукати звуконаслідування (такого місця може не бути в цілому творі) або намагатися відмітити в тембрі наше особисте ставлення до значення певного слова. До того, більш-менш досвідчений читець зовсім не потребує багатьох нотаток. Але для початківців докладний аналіз буде дуже корисним.

А проте, який би він не був (більш чи менш детальний), не треба забувати, що перелічені моменти — лише форма, яка не тільки пов'язується з змістом, а з нього й впливає. Через це приступати до формального розбору можна, тільки

<sup>1</sup> Пашенная В. Как, по-моему, надо работать над ролью. „Театр и драматургия“. 1933. № 7. Стр. 61. № 5. Стр. 58.

<sup>2</sup> Дурыйлин С. Гоголь - актер. „Театр и драматургия“. 1933. № 5. Стр. 55.

<sup>3</sup> Хто знає музику, може користуватися музичними термінами: „алєро“, „форте“ тощо.

остаточно усвідомивши зміст читаного в усіх, навіть найменших, його деталях, до окремих слів і словосполучень включно.

Особливо глибоким повинен бути змістовий аналіз драматичних і розповідних творів, де є діючі і розмовляючі особи, що потребують многосторонньої попередньої характеристики, на фоні якої і виростає в уявленні читця їх мова як в загальних рисах, так і в кожному окремому висловлюванні або в найменшій його частині; через мову читець і малює, в основному, образ певної людини, залежний, між іншим, і від ставлення читця до даної особи,—позитивного чи негативного з усіма проміжними відтінками. Кожен образ з декламованого твору повинен стати цілком зрозумілий читцеві, з найомий, як добре знайома людина. Ясно, що, готуючи уривок з певного твору, матеріал для характеристики дійової особи треба шукати і поза межами уривку, на протязі всієї драми чи оповідання.

В чистій ліриці (монологічній) цікавимося характеристикою автора, єдиної особи, від якої ми в даному разі виступаємо. Світогляд, який відбивається в творчості письменника, відіграє при цьому величезну роль. Але, в основному, це—звичайний в практиці вчителя мови літературний аналіз, через що ми, зважаючи на основний склад наших читачів, лише згадуємо про потребу починати з цього саме краю, не спиняючись на техніці звичної для читача справи.

Як зразок робочого запису, подаємо аналіз легкого змістом і приступного щодо виконання твору П. Тичини „Іду з роботи я“... (кілька зразків подано в розділі IV, стор. 148—154).

Загальні зауваження. Тембр золотий, наближається до срібного, який ясно чуємо в другій строфі. Перші два і останні три рядки забарвлені не так яскраво... Темп—середній; паузи (неоднакової тривалості) показано вертикальними рисками; логічно наголошені слова—горизонтальними (одною, двома, трьома, залежно від важливості)<sup>1</sup>. Відміни щодо висоти й сили наголошуваних центрів показано цифрами (ступені підвищення) і підрядковими лініями (сила, що відповідає відносній важливості логічних наголосів). Метод—говірний (відхиляється в бік ораторського).

Іду з роботи я, | з завода, |

Маніфестацію стрічать. ||

В квітках всі вулиці кричать: ||

„Нехай, | нехай живе | свобода!“ |||

Перші два такти—на монотоні, поступово підсилюючи. *Свобода*—широко, міцно, затягуючи голосні.

<sup>1</sup> Підкреслено не окремі слова, а цілі комплекси, що відповідають групі звуків, об'єднаних одним наголосом; отже, сполучники і прийменники (іноді й займенники, ненаголошені з тих чи інших міркувань) прилучаються до наголошеного слова.

Сміється сонце з небозвода, |  
 Кудись хмарки на конях мчать ... |||

Иду з роботи я, | з заводу, |  
Маніфестацію стрічать. |||

Яка весна ! | Яка природа ! ||  
 У серці промені звучать ... |||

— Голоту | й землю повинчать ! ||  
Тоді лиш | буде вічна згода. |||  
 Иду з роботи я, | з заводу.

Задумливо. Темп сповільнений.

Повторюючи, слова з *завода* можна вимовити прискорено, зниженим тоном, не так яскраво щодо мелодії, як у першому рядку.

Радісно, яскраво (об'єктивне забарвлення наголошених слів).

Роздумливо (філософський висновок з травневих спостережень і настроїв).

Монолог  
і діалог.

Читаючи уривки з драматичного твору або тексту мішаного характеру, треба зважати на те, з чим маємо справу: з діалогом (мовою для інших)

чи з монологом (мовою для себе). Для монолога недоцільна інтонація, багата на різноманітні мелодії та інші ознаки жвавої розмови: треба пам'ятати, що герой думає вголос, що він сам-на-сам з собою. Звичайно, тут маємо на увазі справжній монолог, а не кожную більш-менш довгу репліку дійової особи: промова Брута („Юлій Цезар“ Шекспіра) — зовсім не монолог в цьому розумінні. З цим зв'язане і вимовляння за уважень у бік: це — теж маленький монолог, думка, чутна для публіки, але не чутна для співрозмовників того, хто говорить.

А проте, монологічним називають і таке висловлювання, що відповідає довгочасній формі впливу на співрозмовника, — протилежно діалогічному, яке відповідає відносно швидкій зміні акцій і реакцій взаємодіючих індивідів.

З цього погляду, промови на мітингу, в суді тощо також є безперечні випадки монолога, але на них, розуміється, не можна поширювати тількищо зроблені зауваження про особливості монолога у власному розумінні. Навпаки, їх вимовляння в житті і художнє відтворення на сцені (естраді) наближаються до діалогічного. Ясно, проте, що наявність попереднього обдумування і довгочасність промовляння все ж таки тягнуть за собою більшу стилістичну закінченість тексту, його деяку „зв'язаність“, що не може не відбитись і на характері виконання, не розрахованого на негайну репліку і тому плавнішого, так би мовити, „незалежнішого“ (від реплік співрозмовника).

Серед проміжних між монологом у вузькому розумінні і діалогом типів відмітимо обмін монологами, куди можна віднести як згадані вище мітингові й судові промови, так і обмін привітан-

нями або маленькими виступами під час різних церемоній і свят, змінне (чергове) розповідання про пережите, що може перериватися й короткими репліками, які наближають його до діалога, примушуючи того, хто говорить, трохи перестроюватись, орієнтуючись на автора репліки, і т. ін.

Дальший ступінь — бесіда — з повільнішим, ніж під час звичайної розмови, темпом і з наявністю більшої (відносно) обдуманості, отже — гармонійності і плавності мови.

Ми пам'ятаємо, що середній тон у різних осіб різний. Через це на початку діалогу звичайно утворюється взаємне підстроювання, вироблюється компромісний загальний тон, трохи вищий або нижчий, ніж середній тон тих, що говорять. Інакше — навіть немусикальна людина помітить, що вони „не попадають в тон“ одне одному: так ріже це враження вуха кожного.

Діалог, навіть у виконанні одного декламатора, повинен бути гармонійним сполученням реплік, поділених зрозумілими щодо змісту паузально-мімічними „словоподілами“. Надто стосується це колективного читання за ролями: учасники діалога не говорять, а розмовляють, отже, взаємно заражаються настроями, виходячи з останньої репліки партнера, — а не з своєї попередньої. Таке читання п'єси за ролями може, ускладнюючись, вилитись у форму сценічного виконання її без декорації, гриму і костюмів. „Цей вид сценічних виступів дає можливість передавати зовнішню дію п'єси тільки стриманими рухами і натяками, зосереджуючи всю увагу глядача на внутрішньому житті дійових осіб, що відбивається в міміці, в очах і в інтонації голосу“<sup>1</sup>.

Останнє зауваження пов'яжемо з неодмінною вимогою до декламації у власному розумінні: читаючи драматичні твори або уривки з них, не слід забувати про умовність естрадного виконання, утримуючись від надто жвавої жестикуляції, послаблюючи навіть характерне забарвлення тощо. Тим більше це стосується розповідного жанру, де „пряма мова“ — лише елемент тексту і де посилена характерність монологів і діалогів могла б справити враження випадання таких уривків з загального декламаційного плану. Особливо чутливі до цього вірші. Пересіл у характерному забарвленні мови героїв будьякої поеми або роману в віршах зробив би враження нестерпної вульгарності, художньої нетактовності. Проза (тим більше гумористична), а з віршованих творів байка — вимагають різкіших забарвлень, допускаючи й багатшу жестикуляцію. Окремо стоять прозові оповідання, що йдуть від особи оповідача, який не зливається з автором і крізь призму думок і почуттів якого змальовується все і всіх у читаному творі. Ясно, що крізь ту саму призму пропускається і мова тих, про кого він розповідає, набуваючи рис, характерних для самого оповідача, і не позбавляючись особливостей, властивих дійовій особі, якою оповідач (не декламатор!) її собі уявляє.

<sup>1</sup> Станіславський К. С. Моя жизнь в искусстве. М. 1926. Стор. 318.

**Читання по книзі.** Чи можна художньо читати по книзі? Чи можна читання винести на естраду, або воно має громадянські права тільки за столом у читальні? На перше запитання відповімо: безумовно, можна. Щождо естради, то все залежить від загальної побудови концерту і програмного оточення читця. При цьому нормальна обстановка утворюється не тільки тоді, коли читання ілюструє лекцію на літературну тему або вся програма присвячена декламації і читанню у власному розумінні (по книзі), а й тоді, коли програма різноманітна, але вдало добрана і досить серйозна.

Репертуар читця (в прямому розумінні—читця по книзі) є специфічний: головне — сюжетна проза — те, що звичайно називають оповіданням.

Відносна зв'язаність читця (книга, стілець, а може й стіл, іноді дуже корисний, часто ж зовсім непотрібний) не так обмежує, як дисциплінує, виконавця, диктуючи цілий ряд положень, що з неї випливають: 1) як правило, жест виключається; а проте, з великою обережністю, керуючись художнім тактом, читець може дозволити собі й помірну жестикуляцію (верхньої частини корпусу) — під час великих пауз або виголошуючи відповідну частину тексту напам'ять; ніяке пересування по естраді не припускається; 2) міміка умовна (підморгування, кивання) припустима, але навряд чи необхідна; 3) міміка емоціональна потрібна не менш, ніж у звичайній декламації (згадаймо: тон народжується в міміці); 4) відносна обмеженість позаголосових виразних засобів тягне за собою особливу делікатність тембрально-мелодійної обробки<sup>1</sup>; 5) книга не повинна бути перешкодою до єднання з аудиторією: треба вміти відриватися від книги — не тільки в паузах, а й у процесі читання — отже, треба вміти швидко прочитувати „вперед“, затримуючи в пам'яті більш-менш значні відрізки тексту; в усякому разі, треба прагнути до того, щоб тримати голову як можна пряміше, не заслоняючи рота книгою, але направляючи звукові хвилі в аудиторію. Вміння прочитувати „вперед“ дає можливість досвідченому читцеві непогано з художнього боку (не кажучи вже про логічну частину декламації) в потрібних випадках читати навіть експромтом (*à livre ouvert*), без усякої попередньої підготовки. Мова йде, звичайно, лише про незалежні від волі читця крайні випадки.

**Мелодекламація** Для повноти викладу зачепимо ще одну форму виразної мови — мелодекламацію. Заперечувати її право на існування ми не збираємось, але повинні прилучитися до тих дослідників, що вимагають органічного зв'язку декламації з музичним супроводом, тобто зміцнення вокального елемента в голосі (наспівності) і такої організації акомпанементу, щоб інструментальна музика орієнтувалася на музику мови, не в розумінні пристосування акомпаніатора до декламатора, а в розумінні під-

<sup>1</sup> Характерні тембри краще не подавати в доцільному на сцені натуралістичному плані: читання по книзі вимагає відносної умовності, уникаючи гострих кутів.

леглості музичного композитора мовному або їх сполучення в одній особі. Мовна інтонація, що лежить в основі кожного декламаційного методу, повинна почуватись і в мелодекламації, не поступаючись своїм місцем ради самостійної, не погодженої з текстом мелодії.

Мова під музику.

З мелодекламацією не слід змішувати декламацію на фоні музики, що зв'язана з текстом єдністю теми (наприклад „Весняні мелодії“ М. Горького і „Весна“ Е. Гріга), але зовсім не зумовлює особливостей мовного виконання. Цей спосіб, цілком придатний (певніше — надзвичайно придатний) для колективної декламації (див. наступний розділ), аж ніяк не заважає мові виконавця, і, коли музику вибрано (або написано) вдало, дає значний емоціонально-художній ефект. Погодженість музики з текстом при цьому досягається (цим і обмежуючись) через поділ того й другого на відповідні відрізки, початки і кінці яких у музиці й мові збігаються. Це не заважає музиці заповняти мовні паузи, закінчуючи свою партію після закінчення мовного уривку або вступаючи раніше голосу (до коротенької „увертюри“ перед початком словесної частини включно).

**Шумові ефекти.** Колективна декламація припускає і шумовий супровід, цілком припустимий, якщо він оправдується текстом, сила ж і ритм його цілком відповідають певному інтонаційному моментові. Не слід забувати при цьому, що навіть невеликий шум приглушує слова акторів більше, ніж найголосніша музика. Коли ж узяти на увагу, що майже всі шумові (і звукові: гудок та інші) ефекти можна створити й голосовим способом, — треба дати перевагу цьому останньому.

### Розділ III.

## КОЛЕКТИВНА ДЕКЛАМАЦІЯ.

Історична довідка.

Період 1905 і попередніх років породив підвищений інтерес до античної драматургії, що захопив тоді як письменників, так і діячів сцени, знайшовши безпосередній вияв у формі повернення до античного репертуару (Ю. Озаровський в Александринському театрі, П. Гайдебуров у Пересувному театрі й інші). Від чергування голосових груп, що входили до складу трагедійного хору в поставах Ю. Озаровського, був лише крок до декламації багатоголосої, з поділом хору на партії, як у вокальному хорі або симфонічному оркестрі.

Ця форма колективної художньої мови, що формувалася вже напередодні Жовтня (1915—16 рр.), була підхоплена низовими (шкільними і клубними) осередками, давши й ряд організацій ширшого значення: Ленінградський театр читця під керівництвом В. Суренського, Харківський („Героїчний“) тощо. Цей рух перекинувся і за кордон.

Особливості  
колективної  
декламації:  
вибір мате-  
ріалу.

Будучи різновидністю декламації взагалі, колективне виконання має і свої специфічні відмінності, передусім щодо вибору матеріалу: для колективної декламації найкраще підходять твори широкого, значного змісту (найменш придатна лірика інтимних переживань), з яскравою звуковою інструментовкою. Дуже поширене при цьому комбінування текстів (об'єднаних темою і музично вдячних) з різних творів, навіть з різних авторів (так звані літературні монтажі).

**Оркестрування.** Найголовніша властивість колективної декламації — „оркестрування“, тобто розкладання основної композиції на голоси і групи голосів. Кількість партій, на які поділяється декламаційний хор, може бути різна:

1) В. Серьожніков поділяє хор на такі групи: альти, баси, тенори, сопрано, меццо-сопрано<sup>1</sup>; 2) В. Суренський обмежується першими чотирма групами; 3) М. Пашков до номенклатури В. Серьожнікова додає ще баритональну партію; 4) Еспе, залишаючи баритони, відкидає меццо-сопрано; 5) П. Жаткін, маючи на увазі шкільний мовний хор, поділяє чоловічі голоси на високі й низькі („баритони й тенори“), жіночі — так само (сопрано й альти); 6) Ефрос (для шкільного хору) залишає тільки три партії (перших, других і третіх голосів: дисканти, альти, баритони).

Ми в своїй практиці звичайно обмежувалися розподілом мовного хору дітей і підлітків на дві партії: високих і низьких голосів (в більшості такий розподіл збігався з поділом на чоловічі й жіночі голоси, але не завжди); у „Театрі слова“ практикувався, крім того, розподіл хору на три групи.

Частини хору виступають відокремлено (тенори, сопрано і ін.) або комбіновано (тенори плюс сопрано, баси плюс альти тощо). Поділяти хор на голоси треба, виходячи з характерних особливостей так званого „середнього“ тону (див. вище), але за мовними, а не вокальними ознаками, бо буває так, що ті, в кого співацький голос високий, мають, порівнюючи, низькі мовні тембри і навпаки.

Оркестрування найтісніше зв'язано з змістом тексту або певної його частини. Ось характеристика звучань за М. Пашковим: „все міцне, величне, монументальне — в спокої, статиці — і все бунтівливе, бурхливе — в русі, динаміці — яскравіше відіб'ється в тембрі баса чи альта, як усе легке, ніжне, мініатюрне й світле — в тембрі сопрано. М'які тони, тони ніжного суму, легше передати ліричному декламаційному сопрано; поривання в далину й деяке завзяття чуємо в темпераментнім виконанні тенора. Пристрасть, морок, твердість, владність і загроза досконаліше відіб'ються в тембрі альта, ніжна ж любов або радість ближчі до ніжного сопрано і т. д.“. Цікаві формулювання

<sup>1</sup> Перші дві становлять „тверду“ половину хору, решта — „м'яку“. Кількісний мінімум, який допускає В. Серьожніков, — 16 голосів (6 — 8 — чоловічі, 8 — 10 — жіночі).

В. Серьожнікова: „С (сопрано) — найніжніші, молоді голоси (скрипки); М (меццо-сопрано) — менш ніжні й молоді, зате мрійніші, змістовніші емоціонально, глибші (оркестрові альти); Т (тенори) — близькі до М, але з більшою душевною широтою, безмежністю, не кажучи вже про те, що вони — голоси чоловічі. А (альти) — з одного боку підходять до передачі розповідей, фактичних повідомлень, з другого ж — до висвітлювання найпристрасніших місць: обурення, жагучої любові, яскравого сарказму й т. ін.; Б (баритони) відповідають А, але ґрунтовніші, важчі (тромбони, контрабаси)“<sup>1</sup>. Коли твір (або дане місце) не дає матеріалу для використання голосів за емоціональною ознакою, то, оркеструючи текст, доводиться керуватись, головню, музичними вимогами; проте, принципи чисто музичного порядку займають значне місце при оркеструванні матеріалу будьякого змісту і форми.

Принципи і способи оркестрування.

Один з таких (чисто музичних) принципів — 1) принцип різноманітності, — зміни тембрів: темброва однорідність звучання не повинна бути довгочасною. Велика перевага багатоголової декламації над індивідуальною — не так у силових відтінках (соло, дуєт, частина хору, хор, тощо), як у тембральних, і вона повинна бути виявлена, особливо ж у невеликих п'єсах. Декламація творів, великих обсягом, наприклад, поем, що може тривати півгодини й більше, місцями переходячи в справжню драму, — потребує застосування того ж таки принципу, але на значніших (кількісно) уривках, відповідно до загального масштабу; проте, й тут окремі ліричні місця потребують частіших тембрових змін, аж до розподілу одного рядка між кількома групами голосів або окремими голосами.

До принципу різноманітності додаються ще два: 2) принцип обрамовування і 3) принцип наростання, схильний переходити в свою протилежність — поступове слабшання. Першим з них користуємось, починаючи й кінчаючи строфу або інший відрізок (чи цілий твір) однорідним звучанням, наприклад, спільним хором; другий, схематично, можна подати формулою: соло, група, сполучення груп, усі. Ця схема може спрощуватись (наприклад, соло, група, всі) або ускладнятись (напр.: соло сопрано, соло тенор, соло бас, чоловічі голоси, всі). Характер тексту не завжди допускає застосування цих способів, при тому ж надто часте користування одним з них вносить певну одноманітність у композицію.

Багато говорити про необхідність домогтися абсолютної єдності виконавців не доводиться. Розуміти цю єдність треба не тільки, як додержування загального ритмо-мелодійного малюнку в ансамблі, але і як гармонійне продовжування початкої мелодії з боку того (чи тих), хто її підхоплює. Додамо сюди ж і єдність емоціонально-мімічну.

Колективна декламація допускає користування будьяким ме-

<sup>1</sup> Серьожніков В. Коллективная декламация. М. 1927. Стор. 47 й інші.



тодом виконання — отже, й чистим вокалом (насамперед там, де це передбачає і сам автор: „Як пішли наші хлоп'ята“ і „Не чути гомону і гону“ — в „Дванадцяті“ О. Блока і т. ін.).

Розглянутий вище принцип мелодійної єдності не усуває можливості застосування в колективній декламації досить складного композиційного способу — контрапункту<sup>1</sup>, тобто одночасного звучання різних мелодій з різним текстом. Сюди ж можна віднести й декламацію на фоні співів, що вже межує з виконанням під музику, особливо в тому випадку, коли співають саму мелодію (з закритим ротом). Про це, як і про шумовий супровід, — див. у кінці попереднього розділу.

Якщо керівникові доводиться самому оркеструвати вибраний твір, то з цього й треба йому почати, готуючи матеріал до колективного виконання. Докладно проаналізувавши текст і встановивши поділ матеріалу на партії (колективні і сольні) в зв'язку з змістом тексту і чисто музичними міркуваннями, диригент починає працювати з хором: ознайомлює хористів з текстом (всі учасники мусять знати весь твір напам'ять), домагаючись цілковитого розуміння його змісту кожним учасником хору; поділяє виконавців на партії, обирає солістів, сам читає твір за своїм власним трактуванням, читає його з виконавцями. Найкраще — це дати можливість прочитати (вголос) весь твір кожному хористові окремо, але через брак часу це, на жаль, роблять дуже рідко. А проте, читання тієї або іншої хорової чи ансамблевої партії кожним з виконавців даного уривку окремо слід ввести в програму перших репетицій. Проробка колективної декламації — досить складна річ; тому зовсім не слід допускати одночасне готування багатьох творів до дня публічного виступу.

До речі — про диригента. Під час виконання він може й не бути на естраді, але треба встановити якесь „сигналізування“ одночасних вступів (особливо на початку декламації). Дуже полегшують завдання солісти, кінцями своїх коротеньких реплік ніби подаючи знак одночасного початку всьому хорові або якійсь групі. Звичайно, зовсім не в цьому полягає основна роль солістів; якщо всіх виконавців поділено лише на два хори, солісти надають декламації різнобарвності; з їх допомогою краще вдаються ті нюанси, які при складнішому оркеструванні припадають на темброві групи. Солісти можуть об'єднуватись в ансамблі (дуети, тріо, квартети і т. п.), а через те, що це — найкращі голоси, то з їх допомогою можна досягти не меншого музичного ефекту, ніж поділяючи хор на 5—6 тембрових груп.

Відсилаючи для ознайомлення з складнішими оркеструваннями до відомої праці В. К. Серьожнікова „Коллективная декламация“, наведемо спочатку зразок найпростішої композиції з нашої попередньої практики. Умовні знаки: Ч — чоловічі голоси, Ж — жіночі (тобто низькі й високі: можна й не додержуватись

<sup>1</sup> Приклади — у В. Серьожнікова (Коллективная декламация. Стор. 96 і далі) і у В. Суренського (Речевые композиции. М. 1938).

поділу на чоловічі й жіночі), Всі — спільний хор, Сж — соло жіноче, Сч<sub>2</sub> — соло чоловіче друге.

*В. Сосюра.*

### ЧЕРВОНА ЗИМА.

(Уривок).

- Сж Зима.
- Ч На фронт,  
Всі на фронт!  
Сч А на пероні — люди...
- Ч Біля вагонів ми співаєм „Чумака“...
- Ж І радість лоскотно бентежить наші груди...
- Ч Шикують злидні нас  
Всі юнак до юнака!
- Сч Багнетів гострий блиск...  
Ч Шапки кругом лахматі...
- Ж Коло дзвінка сестра, сумуючи, стоїть...
- Сж А мати не прийшла на бій випроводжати, —
- Ж І серце іноді невільно защемить...
- Сж Стою неначе в сні.  
Всі Чекають нас вагони...
- Ч І ворог шле з гармат нам зза Дінця привіт...
- Всі Але не боїмось ми банд злотопогонних:
- Ч Уже не мало їх пустили ми під лід...
- Сж Зима...  
Ч На фронт,  
Всі на фронт!  
Сч А на пероні — люди...
- Ч Біля вагонів ми співаєм „Чумака“...
- Ж І радість лоскотно бентежить наші груди...
- Ч Шикують злидні нас  
Всі юнак до юнака!

Дальші зразки подаємо в трактові М. Розенштейн. Починаємо з складнішої, ніж наша, інтерпретації попереднього вірша В. Сосюри. Зауваження на полях і після тексту можуть служити зразком для тих, хто починає роботу в галузі організації колективного читання. Вибираємо найпростіші композиції (найелементарніша — остання).

Скорочення: Т-ри, Т (тенори), Б-ни (баритони), Б. Од. (бас один), А-ти (альти), Д-ти (дисканти), А. Од. (альт один), Д. Од. (дискант один).

*В. Сосюра.*

### ЧЕРВОНА ЗИМА.

(Уривок. Для чоловічого хору).

- Т-ри Зима...
- Т. Б-ни На фронт, на фронт!
- Б. Од. А на пероні — люди...

- Б - ни Біля вагонів ми співаєм „Чумака“ ... | Бадьоро,  
Т - ри І радість лоскотно бентежить наші груди... | радісно.
- Т. Б - ни Шикують злидні нас  
Всі юнак до юнака!  
Баси Багнетів гострий блиск...  
Б - ни Шапки кругом лахматі...  
Т - ри Коло дзвінка сестра, сумуючи, стоїть...  
Б. Од. А мати не прийшла | Тон ліричний.  
на бій випроводжати,—
- Т. Б - ни І серце іноді невільно защемить...
- Т. Од. Стою неначе в сні.  
Всі Чекають нас вагони...  
Т - ри І ворог шле з гармат нам зза Дінця привіт.  
Б - ни Але не боїмось ми банд злотопогонних: | Героїчний тон.  
Всі Уже не мало їх пустили ми під лід.
- Т - ри Зима...  
Т. Б - ни На фронт, на фронт!  
Б. Од. А на пероні — люди...  
Б - ни Біля вагонів ми співаєм „Чумака“ ...  
Т - ри І радість лоскотно бентежить наші груди...  
Т. Б - ни Шикують злидні нас  
Всі юнак до юнака!

У виконанні належить відрізнити ліричні моменти від героїчних: „А мати не прийшла“ і т. д.—„Але не боїмось ми банд. .!“ і т. д. Початок і кінець — яскраво, радісно й бадьоро. Загальний темп — не дуже швидкий.

І. Франко.

### КОНКІСТАДОРИ<sup>1</sup>.

(Для чоловічого хору).

- Баси По бурхливім океані, | Повільно, символізувати  
Серед пінявих валів, | бурхливі хвилі океану.
- Т - ри Наша флота суне, б'ється |  
Б - ни До незвісних берегів. | Прискорення темпу.
- Т - ри Плещуть весла, |  
Б - ни гнуться щогли... | Протяжно.
- Т. Б - ни Ось і пристань затишна! | Радісно.  
Б. Од. Завертай!
- Т - ри І бік при боці.  
Б - ни І стерно біля стерна.
- Б. Од. Кидай якорі! На берег |  
По помостах виходи! | Інтонації наказу.
- Всі Ні чичирк! Тихо й обірвати.  
Т - ри Ще ледве дніе...

<sup>1</sup> Іспанські завойовники XVI століття, які захопили Центральну і Південну Америку.

Б - ни	Пусто скрізь ...	Тихо, протяжно.
Всі	Ставай в ряди!	Рантovo. Наказ.
Т - ри	Сонний город ще дрімає...	
Т. Б - ни	Схопимо його у сні...	Протяжно. Рішуче.
Всі	Перший крик—наш окрик бою І побідні пісні.	Революційне піднесення.
Б. Од.	Та заким рушать! Пускайте Скрізь огонь по кораблях, Щоб всі знали, що нема нам Вороття на старий шлях.	Дужим голосом. Інтонації наказу.
Баси	Бухнув дим!	
Т - ри	Хлюпоче море...	Повільно.
Б - ни	Щось мов стогне у судні...	
Т. Б - ни	Паруси залопотіли, Наче крила вогняні.	Швидше.
Б - ни	Гнуться реї,	
Т. Б - ни	сиплють іскри,	Наростання.
Т - ри	Мов розпалені річки...	
Баси	Снасть скрипить... Високі щогли	
Т. Б - ни	Запалали, мов свічки.	Замкнути.
Б. Од.	Що за нами, хай навіки Вкриє попіл життєвий! „Або смерть, або перемога!“ —	Коротко, героїчний тон.
Всі	Се наш оклик боевий!	
Т - ри	До відважних світ належить.	З запалом.
Б - ни	К чорту боязнь навісну!	
Т. Б - ни	Кров і труд ось тут здвигне нам	Бойовий акорд.
Всі	Нову, кращу вітчизну!	

Т. Шевченко.

## СОН.

(Для жіночого хору).

Всі	На панщині пшеницю жала,	
А. Од.	Втомилася; не спочивать Пішла в снопи,	Епічний тон.
Всі	пошкандибала Івана сина годувать.	
Д - ти	Воно сповитеє кричало	Ніжність і жаль.
А - ти	У холодочку під снопом.	
Д. Од.	Розповіла, нагодувала, Попестила; і ніби сном,	Сповідальний темп.
Всі	Над сином сидя, задрімала.	
Д - ти	І сниться їй	
А - ти	той син Іван	
Всі	І уродливий, і багатий, Уже засватаний, жонатий —	



- Сч<sub>2</sub> Такий, що збиває людину з ніг.  
 Ч Вітер, вітер —  
 Всі По усьому світу.
- Сжв<sub>2</sub> Як закрутить вітер  
 Білий сніжок,  
 А під ним — льодок.  
 Віє, меле...  
 Тільки пройде хто, —  
 І впаде, ой леле! Ж
- Сжн<sub>1</sub> Мур на мурі вгору,  
 Поміж них — канат,  
 А на нім — плакат:  
 Ч „Влада вся Встановчим Зборам!“
- Сжв<sub>3</sub> Старенька побивається, плаче,  
 Бо не втямить ніяк, що це значить,  
 Сжн<sub>3</sub> Чому такий величезний шмат  
 Угорі під вітром гуде,  
 Теліпається марно ще й досі.  
 Скільки б вийшло онуч для дітей,  
 Коли кожний роздягнений, босий...
- Сжв<sub>3</sub> І куркою старенька  
 Повзе через намет.  
 Сжн<sub>3</sub> — Нас у гріб, ой, ненько,  
 Більшовик жене!
- Сжн<sub>2</sub> В'яне в тривозі  
 Даль од заграва...  
 Сч<sub>2</sub> І буржуй на розі  
 Зовсім охляв.
- Сжв<sub>4</sub> Це хто? Аж на плечі волосся, Сжн<sub>1</sub>  
 І щось він під ніс бубонить:  
 Сч<sub>3</sub> — Іуди!  
 — Загинула Росія!  
 Сжн<sub>1</sub> Це, мабуть, письменник,  
 Піт...
- Сжв<sub>2</sub> А он і довгогривий,  
 Од снігу мов осліп...  
 Сч<sub>1</sub> Чом нині нещасливий,  
 Товаришу піп?
- Сч<sub>4</sub> Згадай, як бувало  
 Ти йшов, — гей, гей!  
 І пузо сяло  
 Хрестом на людей.

- СЖВ<sub>1</sub> Он бариня в каракулі  
До другої — мов креп:
- СЖВ<sub>4</sub> — Ой плакали ж ми, плакали...  
Спіткнулась і... ген! Ч
- Ж — Ой, ай!  
Ч Тягни, підіймай!
- СЖВ<sub>5</sub> Вітер веселий,  
Усім на зло,  
Крутить і стеле.  
Чи місто, чи село?
- Сч<sub>4</sub> Тисне, рве і носить  
Плаката вгорі:
- Всі „Влада вся Встановчим Зборам!“  
Сч<sub>5</sub> І слова доносить:
- СЖН<sub>2</sub> ...—І у нас були збори...  
СЖВ<sub>1</sub> ...—Ось у цім дому...  
СЖВ<sub>4</sub> ...—Обсудили  
СЖН<sub>2</sub> ...—І ухвалили:  
За стрічу — десять, на ніч — двадцять п'ять...  
СЖН<sub>1</sub> ...—І менше ні з кого не брать...  
СЖВ<sub>4</sub> ...—Ходім спать...
- Сч<sub>1</sub> Чорний вечір.  
СЖВ<sub>6</sub> Біла вулиця.  
СЖН<sub>1</sub> Один нетяга  
До муру тулиться.  
СЖВ<sub>1,4</sub> Та вітер свистить і лютує...  
ССч — Ех, бідолахо!  
Ч — Підходь, поцілую...  
Сч<sub>5</sub> — Хліба!  
СЖН<sub>2</sub> ... Обрубки руки...  
Ч Проходь!  
Сч<sub>1</sub> Еч, який!
- Сч<sub>4</sub> Дико чорніє небо.  
Сч<sub>2</sub> А лють наростає така,  
СЖН<sub>2</sub> Що серце, мов вир, мов остання жага... СЖВ<sub>5</sub>
- Сч<sub>3</sub> Товаришу, не лови  
ССч Гав!

## II

- СЖВ<sub>1</sub> сніг, і вітер... Туманна путь. СЖН<sub>2</sub>  
Ч Кудись дванадцятєро йдуть.  
Сч<sub>5</sub> Рушниць вилискують ремні,  
Ж Навколо їх — огні, огні...  
СЖВ<sub>2</sub> В зубах цигарка, блином картуз, СЖН<sub>2</sub>  
Сч<sub>4</sub> На спину б треба бубновий туз.

- Ч Гей, свобода, свобода,  
Без хреста!
- Всі Тра - та - та!..
- Сч<sub>1</sub> Холодно, товаришу, холодно!
- Сч<sub>3</sub> — А Ванька з Катюкою в шинку...  
Сч<sub>2</sub> — У неї керенки в чулку.
- Сч<sub>4</sub> — Ну й субчик Ванька, ну ж і гад!  
Сч<sub>5</sub> — Колись був наш, тепер солдат.  
Сч<sub>1</sub> — Ну, Ванька, іродів буржуй.  
Мою попробуй — поцілуй!
- Ч Гей, свобода, свобода!  
Всі ми, хлопці, без хреста.
- Сч<sub>3</sub> Катюка з Ванюкою, — гай, гай...  
Сч<sub>2</sub> Що там роблять, одгадай...  
Всі Тра - та - та!..
- Ж Кругом — огні, огні, огні...  
Сч<sub>5</sub> А на плечах — рушниць ремні.  
Ч Крок тримай революційний:  
Ж Близько ворог наш настійний!  
Сч<sub>1</sub> Ти будь, мій друже, не боягуз, —  
Сч<sub>4</sub> Візьмем на мушку святую Русь,
- Сч<sub>2</sub> Дерев'яну  
Сч<sub>3</sub> І рум'яну,  
Сч<sub>5</sub> Товстозадую.
- Всі Гей, гей, без хреста!

## III

Як пішли наші хлоп'ята **Всі** (спів<sup>1</sup>)  
До червоних послужить,  
До червоних послужить,  
Головою наложить.

Ех ти, горе, горенько, **Ж** (мова)  
В серці біль один.  
Шинель моя нелатана,  
Австрійський карабін.

Ми на горе всім буржуям **Всі** (спів)  
Світовий пожар роздуем,  
Світовий пожар в крові —  
Господи, благослови! **Всі** (мова).

<sup>1</sup> Мелодія — „Ах, вы, сени, мои сени“.



## IV

- Сч<sub>5</sub> Бережись !.. — візник кричить. СЖн<sub>1</sub>  
 СЖн<sub>2</sub> Ванька з Катюкою летить,  
 Ж Ще й ліктричний ліхтарьок  
 ССЖВ Світить, світить на сніжок.
- СЖн<sub>1</sub> У шинелі він салдацький,  
 СЖн<sub>2</sub> На лиці фасон дурацький,  
 ССЖ Він жартує і сміється,  
 ССч Чорним вусом задається.
- ЧССЖн Ванька - хлюст не ловить гав,  
 Ч Мов на все він наплював.  
 СЖн<sub>3</sub> Сани мчать у тьму безкраю...  
 Сч<sub>2</sub> Катюку Ванька обнімає.
- Ж От так Ванька! Все він може. ССЖн  
 ССч А вона сидить, як рожка...  
 СЖн<sub>3</sub> Сани в тьму безкраю мчать...  
 Сч<sub>1</sub> Ах ти, Катю, моя Кать!

## V

- Сч<sub>1</sub> Ой, лишив у тебе, Катю,  
 Шрам на шиї ніжик мій.  
 Під грудьми у тебе, Катю,  
 Шрам од нього ще й другий...
- ССч Потанцюй же, Катю, Кать!  
 В тебе ніжки на ять.
- Сч<sub>1</sub> Дорогі вбрання носила  
 У шовках і кружевах,  
 З офіцерами ходила  
 І блудила з ними, ах!..
- Тільки ще раз поблуди, —  
 Вип'ю з серця руди.
- Пам'ятаеш офіцера? —  
 Наказав він довго жить...  
 Що? Забула вже, холеро?!  
 Може, пам'ять освіжить?
- ССч Ех, ех, освіжи!  
 Спать з собою положи...
- Сч<sub>1</sub> Панські гетри ти носила,  
 Шоколаду їла тьми,  
 З офіцерами ходила,  
 А тепер з солдатами...
- ССч Ех, ех, согріши, —  
 Сч<sub>1</sub> Буде гарно на душі!

## VI

- Сжв<sub>3</sub> І знов копитами шумить.  
Сжн<sub>3</sub> Візник гукає і летить...
- Сч<sub>1</sub> Стій, стій! Андрюшко, помагай! Сч<sub>3</sub>  
Сч<sub>4</sub> Ти, Петько, ззаду забігай!
- Всі Трах - тарарах - тах - тах - тах - тах...
- ССжв Лиш біла курява в очах...
- Сжн<sub>1</sub> За візником гуде, мов гай...  
Сч<sub>5</sub> І Ванька з ним... — Стріляй, стріляй!.. Сч<sub>1</sub>
- Всі Трах-тарарах... Хай знає гад, Сч<sub>1</sub>  
Як одбивать чужих дівчат...  
А Катька де? Лежить в крові... Сч<sub>2</sub>
- Сжн<sub>2</sub> І половина голови...
- Сч<sub>1</sub> Що, Катю? З'їла? Ні гу-гу...  
Лежи, падлюко, на снігу!
- Ч Крок тримай революційний:  
Всі Близько ворог наш настійний!

## VII

- ССжн І з гвинтівками дванадцять  
Ч В тьму ідуть, мов так давно...  
Сжв<sub>1</sub> Лиш у вбійника - нетяги  
Не лице, а полотно.
- Сжв<sub>2</sub> Він ходить забув, не вміє,  
Сч<sub>3</sub> Мов кобила, що на брак.  
Сжв<sub>3</sub> Замотав платок на шиї,  
Сжн<sub>3</sub> Не очуняє ніяк...
- Сч<sub>4</sub> — Що ти, друже, ловиш кисі,  
Мов ворону з пір'ям з'їв?
- Сч<sub>2</sub> — Що ти голову повісив?  
Сч<sub>5</sub> Може, Катьку пожалів?
- Сч<sub>1</sub> — Ой ви, друженьки кохані,  
Цю дівчину я любив.  
Тільки з нею ночі п'яні,  
Чорні ночі я водив.  
Це ж своїми я руками  
За огонь у синь - очах,  
За родиму милу пляму  
Біля правого плеча  
Загубив її, нетяма,  
Загубив навіки ... ах!..
- Сч<sub>3</sub> — Ну, поїхав, розпатронивсь...  
Ех ти, курка, — не герой!

- Ти держи себе в фасоні  
І натурі дай контроль.
- Сч<sub>1</sub> Ти не баба, не дитина;  
Стисни серце у груді.  
Не така іще година  
Нас чекає впереді.
- Сжв<sub>1</sub> І Петрунь іде тихіше,  
Мов направлені часи.
- Сжн<sub>2</sub> Він очима коле - ріже,  
ССжв Знов веселий, як і всі.
- Ж Ех, іх!  
Ч Нам погратися не гріх.
- Сч<sub>1</sub> Замикайся, ти, буржуй!  
ССч Гнів наш, бурею вируй!  
Ж Погреби нам одчиняй!  
Всі Хто з голотою,— гуляй!

## VIII

- Сч<sub>1</sub> Ех ти, горе-горенько  
І нудьга смертельна...
- Ж Ех, і я годиночку  
Проведу...
- Ч Почешу я тім'ячко,  
Повне дум.
- Ж Гей, і я насіннячко  
Погризу...
- Всі Ще й по горлу ножничком  
Полосну...
- Сч<sub>1</sub> Гей ти, вітре, вітровій.  
Вип'єм кров з буржуя!..  
Хай любов у тій крові  
З горем утоплю я.
- Всі Хто за нами,— гей, виходь...  
Ч Ми на мури — боем...  
Сч<sub>1</sub> А на небі хай господь  
Катю заспокое.

Скучно.

## IX

Не чути гомону і гону. Всі (спів<sup>1</sup>)  
Де невська вежа, тишина.  
Уже немає „фараона“.  
Гуляй же, хлопці, без вина!

<sup>1</sup> Мелодія — „Не слышно шума городского“ або „Вот мчится тройка удалая“.

Стоїть буржуй на перехресті  
 І в ковнір носа заховав.  
 Облізлий пес об нього треться,  
 Штовхає носом у рукав.  
 Стоїть буржуй, мов пес голодний,  
 Мов знак запитання, мовчить.  
 І світ старий, мов пес безродний,  
 За ним на вітер скавучить<sup>1</sup>.

## X

- СЖВ<sub>4</sub> Заліпила очі хуга,  
 СЖН<sub>1</sub> Замела сліди дорог...  
 ССЧ<sub>2,3</sub> І ні ворога, ні друга  
 Не побачиш і за крок.  
 СЖВ<sub>4</sub> Хуга плаче і шумить,  
 Сніг, мов кучері, летить...  
 СЧ<sub>1</sub> — Ох, і хуга ж, боже мій!  
 СЧ<sub>4</sub> — Гей, Петрунь! Брехать не смій!  
 Де ж та милость, де ж той гнів  
 Золотих твоїх богів?  
 Де їх правда, честь і слава?..  
 Несвідомий ти, їй-право,  
 Хоч замазав пальці в кров  
 Через Катькину любов.  
 Крок тримай революційний: Ч (мовою)  
 Близько ворог наш настійний!  
 Не гармати в мури б'ють, — Ч (спів)  
 То іде робочий люд.

## XI

- СЖВ<sub>1</sub> І ідуть без імени святого  
 Всі дванадцять вдаль,  
 На усе готові,  
 Ні на що не жаль.  
 СЖВ<sub>4</sub> Їх гвинтівоньки зі сталі —  
 На невидних ворогів, —  
 Там, де хуга з чорним шалом  
 У провулках без огнів;  
 Там, де сніг тамує хід,  
 Що й не витягнеш чобіт.  
 Ж В вічі б'ються  
 Прапори.  
 Ч Кроки рвуться:  
 Раз, два, три!

<sup>1</sup> Останні два рядки повторює (мовою) СЖВ<sub>1</sub>.

Всі Револуцій, —  
 ССЖн Не мари.  
 СЖВ<sub>1</sub> Хуга в вічі їх гергоче  
 СЖВ<sub>4</sub> Дні і ночі,  
 СЖВ<sub>1,4</sub> Ночі й дні...  
 Всі Гей, робочий, на огні!

## XII

Ч ... В даль ідуть державним кроком.  
 Сч<sub>1</sub> — Хто ще там? Виходь скоріш!  
 СЖВ<sub>4</sub> Це прапор червонокровий  
 Розгулявся угорі.  
 СЖВ<sub>3</sub> Впереді намет холодний...  
 Сч<sub>5</sub> Хто в наметі? Гей, пальба! Ч (Гей), Всі  
 СЖн<sub>2</sub> Тільки виє пес безродний  
 І позаду шкандиба...  
 Сч<sub>1</sub> — Ну, коли ж воно одстане,  
 Звільнить голову мою?...  
 Світ минулий, світ поганий,  
 Провались, а то заб'ю!  
 Сч<sub>3</sub> ... Шкірить зуби вовк голодний,  
 — Хвіст крючком, не відстає...  
 СЖн<sub>1</sub> Пес голодний, пес безродний...  
 Сч<sub>1</sub> — Цитьте, хлопці!.. Хто іде?  
 Сч<sub>2</sub> — Навіть прапора не видко...  
 Сч<sub>4</sub> — Хто тікає там у тьмі?  
 І ховається так швидко  
 За будинки, за дома?...  
 Сч<sub>1</sub> — Все одно тебе здобуду, —  
 Краще здайся нам живцем!  
 Ч — Ей, товариш, гірше буде!  
 Виліжай, стрілять почнем!  
 Всі Трах - тах - тах!.. І луни дико СЖн<sub>3</sub>  
 Одбиваються в домах...  
 СЖВ<sub>4</sub> Тільки хуга довгим сміхом  
 Заливається в снігах.  
 Всі Трах - тах - тах!..  
 Ч Трах - тах - тах!..

## Розділ IV.

## ВИРАЗНЕ СЛОВО В ШКОЛІ.

(Методичні поради).

Окремі методичні поради, які зможе використати при викладанні мови кожний уважний читач „Виразного слова“, — розпо-рошені по всіх попередніх розділах II частини і в IV розділі

І частини книги. Завдання ж даного розділу — виділити моменти, специфічні саме для роботи в початковій і, головним чином, в середній школі, додавши до відомого вже і новий матеріал. Почнемо з початкової школи.

Боротьба з дефектами вимови і читання.

Вже з першого класу треба систематично працювати над вихованням правильної вимови учня — як у зв'язку з читанням, так і в процесі розмови. Протягом усіх чотирьох років курсу початкової школи треба провадити боротьбу з дефектами вимови (з якими і як саме, див. част. I, розділ IV, стор. 45). Одночасно слід навчати учнів керувати диханням в процесі мовлення. На керуванні диханням спинимося зараз, додавши до цього коротенький розгляд засобів усунення ще деяких дефектів мови-читання, не пов'язаних безпосередньо з правильною вимовою окремих звуків. При цьому доведеться, звичайно, де в чому повторити вже сказане в спеціальних розділах, „процитувати“ навіть окремі місця з них.

„Повітря не вистачило“, — так, цілком правильно, ми визначаємо той випадок, коли читець (дитина), намагаючись „одним духом“ дочитати до крапки (а може й до другої), починає раптом прискорювати темп, ковтаючи слова, і, нарешті, спиняється, не дочитавши речення до кінця, або навіть буквально серед слова.

Борючись з цією хвилюю, треба, насамперед, привчати дітей, роблячи велику паузу на крапці (не кажучи вже про абзаци), набирати повітря повними грудьми. Треба також домогтися того, щоб під час читання дитина трималася прямо (струнко). Це — доконечна умова правильного дихання.

Навчаючи правильно вдихати під час мовлення, не слід обминати й видихальний процес, пильнуючи, щоб дитина видихала в процесі звукотворення (отже, не витрачаючи повітря даремно).

Як уже зазначено, в житті, з гігієнічних міркувань, слід дихати носом; в процесі ж читання нормально робити навпаки: рот, відкритий для вимовляння (видихання), використовується і для того, щоб вдихнути; переключатися на ніс було б важко і недоцільно.

Де треба, мимохідь усуваємо чутність дихання (як при вузькому так і при широкому розкриванні рота), а також звичку, дихаючи, піднімати плечі. Про запровадження якогось певного типу дихання не дбаємо, бо в шкільних умовах навряд чи можна було б це здійснити, не говорячи вже про спірність питання про дихальні типи.

Великий дефект читання — зайва квапливість читця, що рідко поєднується з умінням читати швидко, але досконало з технічного погляду. Квапливий плутає не лише окремі звуки, а й цілі слова, підставляючи одне на місце одного (подібного), повертаючись назад, повторюючи останню групу слів чи якесь слово, тощо. Членування мови, паузи, навіть головні, тут відсутні. Думок, вкладених у текст (змісту цього тексту), не за-

своє не слухач, ні сам читець. Від квапливого слід вимагати не тільки уповільнення загального темпу, а й додержування відповідних пауз на розділових знаках.

Квапливість майже завжди супроводиться монотонністю, яку виправляємо в процесі виразного читання у власному розумінні. Можна сказати, що, борючись з монотонністю, чималою мірою перемагаємо і квапливість: не можна не спинитись на комі, піднісши перед нею голос, або на крапці, знизивши його до певного рівня.

Вправи на повільне читання великих (відносно) уривків легкого щодо змісту й будови ритмічного тексту<sup>1</sup> можна застосовувати і для класу в цілому. Такі вправи допомагають також вихованню витриманості звука, тобто здатності довгий час і без утоми читати (говорити) чистим і повним голосом. До того ж, це дуже добра дихальна вправа.

Діаметрально протилежна квапливості — тягучість читання, яку не слід плутати з утрудненим через технічну недосконалість повільним читанням початківця. Тягучість — це звичка під час читання користуватися з „одного назавжди“ повільного темпу, затягнутого ніби з утоми, лінощів чи недбалства. Таких дітей, з одного боку, треба підганяти пояснювальними зауваженнями (звичайно, цілком спокійними), що в деяких випадках може дати належний ефект; головне ж — вправляти в читанні вивченого напам'ять тексту прискореним темпом. Добрий стимул — колективне читання (з частиною групи, щоб не утворилася „каша“). Неодмінна умова — диригувати таким хором. Прискорюючи темп з кожним рядком, не слід допускати відповідного поступового підсилювання та підвищування голосу, що можна використати в іншому випадку. Таке швидке читання мимовільно стає монотонним, а з пауз зберігаються лише прикінцеві<sup>2</sup>, на яких відновлюємо запас повітря. Прискорювання можна припинити на восьмому рядку тексту<sup>3</sup>, після цього ж почати поступове сповільнювання темпу (без знижування тону або зменшування сили голосу). Вправа, корисна й кожному учневі.

Спинимось ще на нечіткості швидкого читання і труднощах, які спричиняють важкі звукосполучення (маємо на увазі ковтання звуків).

Вправа на швидкість, яку ми тількищо розглянули, повинна бути і вправою на чіткість: дбаючи про набування темпу, треба пильно стежити й за ясністю вимови. Допоможе в цьому й робота з скоромовками, яку можна провадити навіть з учнями першого класу. Виробляючи чисте й точне (без ковтання звуків) читання, вправи з скоромовками допомагають опанувати й швидкість його; отже, ці вправи треба застосовувати і як засіб боротьби з тягучістю, боротьби за опанування темпу читання. А проте, скоромовки стають ними лише в процесі роботи, як її вищий щабель. Спочатку ж їх вимовляємо дуже повільно, стежачи за правильністю

<sup>1</sup> Краєц — одного з трискладових метрів з кількома стопами в рядку.

<sup>2</sup> На кінцях віршових рядків.

<sup>3</sup> Після кількох попередніх вправ з меншим розмахом (на 4—6 ступенів).

артикуляції (звукотворення). Набувши доброї вимови, починаємо прискорювати темп, терпляче дороблюючи місця, де „язик спиткається“. Швидкість доводимо до приступної межі, не домагаючись непотрібних практично рекордів.

Якщо читання хибує на певні звуки, які дитина вимовляє неправильно, хоч і може, стежачи за собою, дати правильну артикуляцію, рекомендуємо вправляти дітей в багаторазовому читанні коротеньких речень, напр., прислів'їв, де вживаються відповідні звуки (приклади — в IV розділі I частини, стор. 40—44).

Коли ж хиби вимови — серйозніші, тобто дитина і при напруженій увазі артикулює неправильно, підмінюючи один звук іншим, додаючи непотрібний призвук чи зовсім пропускаючи певні звуки, але ніяких органічних дефектів не має, — доводиться застосовувати спеціальні артикуляційні вправи.

Перш ніж перейти до систематичного (за класами) викладу методичних порад в справі викладання вразного читання у власному розумінні, вважаємо за потрібне попередити цей розгляд кількома зауваженнями загального порядку.

1. Навички виразності треба прищеплювати учням на уроках з усіх дисциплін, в зв'язку з чим всі викладачі, незалежно від спеціальності, повинні говорити й читати виразно, вимагаючи того ж і від учнів.

2. Звичайно, навчаючи читати, визначають такі головні етапи цього процесу: а) правильність і швидкість, б) свідомість і в) виразність читання (до найвищого її ступеня — художності). Але чи це ж справді етапи з певною послідовністю проходження, чи, може, тільки різні сторони єдиного процесу? Справедлива, безперечно, остання думка. Якщо з самого початку не звертати уваги на свідомість читання, не вимагати від учнів розуміння читаного тексту, то й надалі їм загрожуватиме небезпека під час читання поринати лише в звуки та їх сполучення, не зв'язуючи їх з укладеним в них значенням, тобто утвориться звичка читати несвідомо. До того ж, читання зрозумілого тексту легше, ніж незрозумілого (гадаємо, що це твердження аргументів не потребує). Та й механізм читання тільки виграє при свідомості процесу. Учень, що читає, не доходячи змісту читаного, перекручує слова, і ніщо не спиняє його; навпаки, коли дитина читає цілком свідомо, відсутність змісту спинить її, коли вона прочитає неправильно. Виразність читання щільно зв'язана з обома моментами (свідомістю й механічною правильністю); вона неможлива поза ними і становить собою по суті не що інше, як ту ж таки свідомість, виявлену в звучанні. Але, працюючи одночасно в усіх трьох галузях, учитель на кожному щаблі навчання надає більшій увазі тій або іншій стороні єдиного процесу.

3. Отже, було б цілком помилково й навіть шкідливо вимагати від дітей виразного читання тих творів, де відбито недоступні віковій думки й почуття (несвідоме читання не може бути виразним).



4. Виправляти помилки учнів треба цілком спокійно, без крику і гніву: ця загальнопедагогічна умова під час уроків виразного читання набуває особливої ваги.

5. Чим молодші віком учні, тим більше поєднується виразне читання з іншими ділянками роботи з мови, становлячи на першому ступені лише складову частину читання вголос, щільно зв'язаного з аналізом змісту читаного.

Отже, на першому році навчання, домагаючись, насамперед, читання без пропусків, повторень і перекирочень, фіксуємо інтонацію крапки з належною паузою поміж реченнями. Мелодія крапки усвідомлюється, як певне зниження голосу. Інтонація ж інших знаків, що можуть потрапити до букваря або читанки першого року, засвоюється через наслідування.

Порядок проробки віршованого твору (наголошуємо на моментах виразності, не деталізуючи змістового аналізу) рекомендуємо такий: а) виразне читання вчителя, б) загальні запитання (з їх допомогою виявляємо, в якій мірі схоплено зміст твору), в) читання вдруге (читає знов учитель), г) дрібні запитання—за текстом—з текстуальними ж (буквальними) виразно тонованими, без перекирочень відповідями на них; відповіді можна давати й дивлячись у книжку, але краще—напам'ять, з виправленнями з боку тих учнів, які краще запам'ятали текст; д) кількаразове читання твору з книжки (читають окремі учні); е) спроба прочитати весь твір напам'ять, з виправленнями щодо текстуальної точності, технічної правильності і виразності (виправляють учні; „підштовхує“ учитель, якщо треба); є) колективне читання—всією групою або ланками; краще починати з ланок; окремі місця можна так і зафіксувати за певними ланками, інші ж (за змістом) доручити всій групі. Читаючи вірш час від часу на дальших уроках, засвоюємо його остаточно<sup>1</sup>. Не виключається і читання в ролях, якщо текст придатний для цього. До читання (декламації) можна додати й відповідні рухи читців-„акторів“. Наслідком цього матимемо примітивну інсценізацію твору. Авторів зауваження, якщо вони короткі й малоцінні („Кіт Вовкові сказав“ і т. д.), вилучаємо, як непотрібні при такому способі виконання твору.

Робота в II класі не дуже відрізняється від тількищо розглянутої. З розділових знаків додаємо знак питання, знак оклику та кому<sup>2</sup>: їх мелодію усвідомлюємо, інші засвоюємо порядком наслідування. Питальну інтонацію легко опрацювати, ставлячи знаки запитання за змістом твору, виразно їх тонує і вимагаючи від учнів, у належних випадках, відповідного тонування. Логічні наголоси, без яких, зрозуміло, не обійшлося і на першому році, тепер уже робимо свідоміше; при цьому, в разі потреби, вчитель наводить учнів на вірний шлях відповідними

<sup>1</sup> Треба застерігти молодого вчителя від небезпеки „зачитати“ текст, наслідком чого може бути цілковита втрата інтересу до нього з боку учнів. В старших класах такі факти тим більш можливі.

<sup>2</sup> Ставити кому учні навчаться в четвертому класі, читати ж її треба вміти вже з другого.

запитаннями. Напр., за контекстом треба читати: „Гроші він узяв собі“, — учень же зробив наголос на *узяв*; тоді можна запитати: „А кому він повинен був віддати гроші?“ — Учень відповідає: „Семенові“. — А зробив що? — „Узяв собі“, — не може не відказати учень<sup>1</sup>. Читання в ролях з належними рухами, а також колективне читання, яке переходить уже в елементарні форми колективної декламації, відповідаючи розитковій дітей, набувають великого значення серед робіт, що входять до плану другого класу.

В III—IV класах робота по виразному читанню розгортається вглиб і вшир. Логічні наголоси усвідомлюємо не так примітивно, як на попередньому етапі, і підводимо під них деякі основи, не обмежуючись питаннями типу тількищо поданих і доводячи обґрунтування даного місця наголосу до свідомості дитини. Не обминаємо й терміну („наголос на слові“). Відшукуючи логічні наголоси, одночасно розбиваємо речення на мовні такти (без відповідної термінології), усвідомлюючи паузи між ними. Свідоміше ставимось до тембру, темпу, сили і ритмо-мелодики читання: вчимося за барвлювати голос за настроєм (сумним, веселим, гнівним тощо); вправляємось в читанні даного тексту різними темпами; провадимо аналогічну вправу й щодо сили голосу (читаємо вірші, починаючи зовсім тихо, але цілком чітко, виразно; з кожним рядком найбільшумо силу голосу; з п'ятого рядка, — а після кількох попередніх вправ навіть з дев'ятого, — навпаки, поступово послаблюємо голос, доводячи до тієї сили, якою почали читати); мелодію і ритм (головним чином, — паузи) поєднуємо в основному з розділовими знаками, які в третьому і четвертому класах в процесі читання використовуємо всі. Про колективну декламацію див. у розділі III, стор. 122<sup>2</sup>. Опанування цих моментів виразності і зв'язаних з ними галузей роботи відкриває вже широке поле застосуванню їх у громадському житті.

Отже, при нормальній постановці справи в молодших класах, до середніх надходить людський матеріал, не лише вільний від елементарних дефектів усної мови взагалі, читання зокрема, а й інтонаційно підкований: обізнаний (елементарно) з логічними наголосами і розподілом речень на мовні такти (в зв'язку з практичним вживанням пауз в середині речення), здатний до елементарних (емоціональних) забарвлень голосу, знайомий з найживішими мелодійними формами мови (частково — в зв'язку з розділовими знаками).

В середніх класах школи іде (концентрично) аналогічна робота. І, чим кращий фундамент закладено в молодших

<sup>1</sup> При цьому вважаємо за потрібне застерегти проти можливого зловживання підкреслюванням логічного моменту, щоб підсилювання певних членів речення не набуло цілком механічного характеру.

<sup>2</sup> При читанні хором в усіх його видах аж до колективної декламації у власному розумінні, в молодших класах краще користуватись трискладовними розмірами, в яких музичні наголоси здебільшого збігаються з „граматичними“.

класах, тим меншу увагу доводиться звертати на власне технічні деталі в середніх і старших. Примітивну драматизацію молодших класів заміняє складніша, аж до справжньої вистави з гримом і костюмами, а з одноманітного хорового читання виростає колективна декламація з більш-менш складним оркеструванням. Навчання розділових знаків з самого початку пов'язується з ритмо-мелодійними моментами<sup>1</sup>, що аж ніяк не означає відриву від змісту і синтаксичної будови того, що читають: навпаки, мелодія і ритм — найщільніше поєднані з думкою, звичайно, невід'ємною від своєї синтаксичної оболонки; і зміст і синтаксис повинні зайняти перше місце в процесі навчання пунктуації. Та ми й не рекомендуємо, вивчаючи розділові знаки, цілком покладатись на інтонацію, що іноді призводить до небажаних результатів (вживання „заборонених“ знаків тощо); говоримо лише про використання розділових знаків, як нотних, в процесі читання.

В V—VII класах спостерігаємо два одночасні, ніби протилежні, але цілком натуральні шляхи опанування техніки виразної мови (читання): з одного боку, виразне читання поривається, так би мовити, відокремитись від інших галузей роботи з мови, частково виходячи за межі щоденних класних вправ і набуваючи цілковитої самостійності в декламаційному гуртку або входячи, як складова частина, в роботу драматичного чи літературного гуртка; з другого, — воно ще тісніше пов'язується з курсом граматики (ритмо-мелодика розділових знаків, поділ речення на області підмета і присудка тощо) і літератури (голосне читання за програмою, — краще, звичайно, з попередньою домашньою підготовкою).

Читання, зв'язане з чисто літературними завданнями, має ту перевагу, що опанування техніки виразної мови тут не тільки не відірвано від змісту пророблюваного матеріалу, а, навпаки, „з перших же кроків скеровано на деяку об'єктивну мету, яка полягає в розкритті ідейно-емоціонального змісту того чи іншого певного художнього твору“ (І. Левідов).

До зауважень загального порядку, які і в даному разі передують оглядові роботи по класах, треба додати ще побажання якнайобережніше ставитись до дитячого голосу в період мутації (перехідний період). Значна частина учнів переживає цей період у сьомому (і старших), почасти в шостому і навіть у п'ятому класах, в чому й полягає одна з негативних сторін роботи з виразного читання в середній школі. На жіночих голосах це майже не відбивається і навряд чи зв'язано з будьякою небезпекою для їх звучання в майбутньому. Щождо хлопців, то їх голос, поперше, набуває хрипкого або верескливого забарвлення, подруге ж — частенько детонує, тобто утворює тони, вищі або нижчі від тих, які потрібні і які хотів би утворити хлопчик, позбавлений цієї можливості не через поганий слух, а з цілком

<sup>1</sup> Пов'язується з ними, а не базується на них.

інших причин. В цей період співи або цілком забороняються, або дуже обмежуються. Виразне ж читання допускається, але з деякими застереженнями. Головне — не зловживати силою й висотою звука. В противному разі, наслідки можуть бути непоправні.

„Чоловічий голос під час перелому знижується майже на октаву, і в той час, як слух і воля намагаються зберегти висоту дитячого голосу“, органи мови, „через зміну розмірів..., утворюють значно нижчі звуки. Через це голос, в періоді мутації у чоловіків непостійний, зривається і виявляє найнесподіваніші переходи від низьких тонів до високих (як кажуть, „голос зіскакує“). Часто зміна голосу триває надто довго, інакше кажучи, затягується. Молоді люди іноді довго не можуть звикнути до нового стану голосу і уникають користатися ним, соромлячись говорити басом... Не завжди зміна співацького і розмовного голосу надходить одночасно: іноді спізнюється одна, іноді друга“<sup>1</sup>.

Як же розподілити за роками роботу з виразного читання в середніх і старших класах середньої школи?

Якщо фундамент в молодших класах закладено добрий, в середніх іде, в основному, поглиблення роботи з окремих галузей читання, а не її розширення.

В V класі, наприклад, головну увагу віддаємо питанню про змістові (логічні) наголоси, пов'язуючи це з вивченням будови простого речення. А через те, що основна мелодійна крива проходить саме через наголошені логічно слова, не обминається і мелодійне питання, яке буде поглиблено в VI—VII класах, де ми пов'яжемо його з вивченням розділових знаків на фоні ґрунтовнішого ознайомлення з синтаксисом. Розподіл на мовні такти, загальне уявлення про різну тривалість пауз між ними не можуть бути відірвані від роботи над логічними наголосами. Багато можливостей для того, щоб висвітлювати питання про звукові забарвлення і показувати різницю між об'єктивним і суб'єктивним забарвленням, дає такий пункт програми з мови: „Багатозначність слова. Слово набирає точного значення в контексті... Пряме і переносне значення слова“. Крім того, цілком можлива і бажана робота з колективної декламації.

В VI класі, як уже сказано, поглиблюємо мелодійні моменти. Додаємо ще серйознішу роботу над різними видами звукового забарвлення. Робота з колективної декламації ускладнюється як композиційно, так і щодо театралізації (коли роботу групи вносимо на „громадський перегляд“).

В VII класі мелодійна робота, в зв'язку з курсом граматики, розвивається вглиб і вшир. Вміння читати вірші удосконалюється, ґрунтуючись на більш-менш міцних стихологічних засадах. Ускладнюється і декламаційний аналіз, як той, що його дає керівник, так і той, що його пробує утворити сам учень (такі спроби можна почати ще з VI класу). Про колективну декламацію —

<sup>1</sup> Левидов И. Развитие голоса певца. М. 1933. Стр. 37.

див. V клас. Контроль роботи тут, як і в попередніх класах, органічно пов'язується з усними відповідями синтаксичного порядку і з поточним читанням творів (за програмою). Форми обліку в класному масштабі — колективна декламація.

В старших (VIII — X) класах іде поглиблення роботи в усіх напрямках, при чому ті елементи декламації, які досі засвоювалися, головним чином, в порядку наслідування, тепер доводяться до свідомості учнів; усвідомлюються, між іншим (в поза-класній роботі), і деякі найуживаніші декламаційні методи. Посилюється робота в гуртках (декламаційному і драматичному).

Додаємо короткий огляд ще кількох форм застосування виразного слова в школі.

**Драматизація та інсценізація.** Драматизація і інсценізація — явища одного порядку, але де в чому вони істотно відрізняються одна від одної. Інсценізацією називаємо звичайне пристосування розповідного літературного твору до сценічних умов, тобто перетворення його форми в драматичну (інсценуємо, наприклад, байку, майже не змінюючи тексту; див. вище). Драматизація ж — це драматичне опрацювання сюжету, що не має ще словесної форми і навіть словесної основи (канви).

Драматизація вимагає більшої активності, творчості, дає більше простору для фантазії, більше відповідає драматичним інстинктам дітей. Вистава з усіма її аксесуарами (сцена, декорації, костюми, грим) зовсім не є кінцева мета такої творчої роботи — гри, яку називають драматизацією. Тут може й не бути певно фіксованого тексту: задалегідь обмірковують лише сценарій, де може бути зазначено, хто про що має говорити (про що, а не як саме, якими словами). Отже, текст створюється під час самого виконання — імпровізується.

Звідки ж брати теми для драматизації? — З художньої літератури (не намагаючись зберегти готові тексти), з історії полорожей і великих відкриттів, з історії революційної боротьби<sup>1</sup>, з особистих вражень (цікаві епізоди з минулої екскурсії тощо) і сучасного життя взагалі. Сценарій складають колективно, але за основу можна взяти роботу одного автора (учня). Схему може дати й викладач. До процесу готування входить також робота над джерелами, якщо матеріал книжковий або драматизується історична подія, для чого треба вивчати епоху тощо; складання певного списку і характеристики дійових осіб з визначенням функцій для кожної з них; опрацювання моментів зв'язки, розв'язки і найбільшого напруження дії (так званого кульмінаційного пункту). Чимало уваги доводиться приділяти й мові дійових осіб: соціальна приналежність, епоха, вік, вдача — все це треба з'ясувати і взяти до уваги.

<sup>1</sup> Драматизування історичних подій — акт дуже відповідальний (насамперед з ідеологічного погляду). Через це до такої роботи треба ставитись надто обережно.

Якщо треба, викладач стимулює дитячу творчість, але він же дає їй і певні межі, запобігаючи надмірному нагромадженню подій, скорочуючи, по можливості, число моментів статичних, розповідних, підкреслюючи потребу надати драмі якнайбільшої динаміки і боротьби.

Драматизацію можна показати батькам, шкільним товаришам (напр., роботу VI—VII класів учням III—IV класів), але можна з нею навіть і не виходити за межі даного класу, розігравши її (буквально розігравши, а не поставивши) в класній кімнаті, в лісі під час гулянки, в будь-якому місці, по змозі відповідному до зазначеного в сценарії оточення подій. Зрештою, це не дуже й важливо: місце дії може описати хтось із співавторів перед кожною картиною драматичної гри, а дві-три речі допоможуть дітям створити собі потрібну ілюзію. Проте, в п'ятому і вищих класах такий примітив може й не задовольнити дітей.

Отже, визнаючи велике значення драматизації, треба сказати, що в V—VII класах школи таку роботу можна проводити дуже рідко: найпростіші її форми, імпровізаційні, цілком доцільні в початковій школі, не виправдують себе в середній; щождо більш-менш серйозних форм драматизації, то їх можна здійснити тільки поза навчальним розписом. Крім того, діти старшого віку цікавляться „виставою“ у власному розумінні: тим то драматизація, не завершена постановкою певної форми, можливо, їх і не зацікавить.

У таких випадках можна спинитись на перехідній формі від драматизації, як ми її розуміємо, до використання готового драматичного твору—інсценування, що має навчально-виховні переваги, порівняно з постановкою готової драми. Елемент словесно-композиційної творчості досить сильний і в такій формі роботи: треба лише добрати для драматичного опрацювання відповідні сцени й картини розповідного твору: скоротити або доповнити список дійових осіб; цілком викинути чи, може, скоротити деякі репліки, що їх подає автор; „збудувати мости“ між окремими сценами, добраними відповідно до наявності діалога, динаміки, боротьби; уникнути повторень тощо. Серйозно опрацьована інсценізація може дати нарешті справжню п'єсу, цінну і з художнього і з ідейного погляду.

До розглянутої вище драматизації наближається деякими своїми ознаками, виключаючи, насамперед, монологічну форму,—так зване творче розповідання, передбачене й програмами НКО. Це—або оповідання про те, „чому свідетель в житті был“, або художня вигадка, творчість у точному розумінні цього слова. І перше і друге (особливо друге) вимагають дуже серйозної попередньої роботи: треба скласти план викладу, список головних і другорядних дійових осіб з їх портретами і характеристиками; з'ясувати собі, а потім обрисувати (в думках або в письмових нарисах) оточення—природне, архітектурне, речове, людське і т. ін.; створити мову, специфічну для кожного з героїв майбутньої п'єси. Вся ця підготовча робота повинна відбитись

не лише в конструкції твору, його змісті і стилі, а й у самому акті розповідання, який повинен бути художньо оформленим і з боку акустично-зорової виразності, підлягаючи всім поставленим вище вимогам.

Різновидність творчого розповідання становить переказ художнього твору або уривків з нього, близький до тексту, місцями текстуальний, виконуваний звичайно за певним завданням (висунути на перший план якусь другорядну особу, підкреслити ту чи іншу рису характеру героя тощо); при цьому переказ скорочується за рахунок менш важливого з певного погляду матеріалу.

**Доповідь.** Питання про доповідь, яка займає таке значне місце в шкільному навчанні і в громадському житті школи, ми розглянемо, спинившись тільки на звуковому та мімічному моментах. Доповідач повинен пильно додержувати елементів виразності, починаючи з логічних наголосів і закінчуючи тембральним забарвленням. Основним тоном голосу доповідача повинен бути його звичайний, середній тон. Коли доповідач, порушуючи це правило, зловживає високими тонами (на яких часто буває побудована ціла промова), то це справляє на слухачів погане враження, стомлюючи і розхолоджуючи їх. Треба боротись і з зайвою голосністю вимови наголошених складів, сполучуваною звичайно з невиразним мимренням решти голосних і приголосних звуків, як і з зловживанням силою звука взагалі<sup>1</sup>. Міміка обличчя промовця весь час повинна бути досить виразною, відповідаючи емоціональному змістові окремих місць доповіді (сумному, радісно піднесеному, зазивному, гнівному, докірливому тощо). Жести повинні бути не часті, але влучні: безперервне потрясання правим кулаком, орудування вказівним пальцем або просто безладне вимахування руками — це може витримати без нарікання лише дуже невибаглива аудиторія. Але своєчасно зробити вказівний рух, розвести руки на знак нерозуміння, навіть на хвилину стиснути кулак, піднявши його на рівень голови, — це значить посилити враження від доповіді, додавши яскравий зоровий образ до слухових відчужень, що доповнюють логіку фактів та висновків з них.

**Зразки декламаційного аналізу.** Додаємо ще кілька зразків декламаційного аналізу, які можна було б використати практично в середній школі. Подати всебічний аналіз не стараємось, в різних випадках роблячи наголос на різних особливостях твору — саме тих, які, на нашу думку, потребують в даному разі якнайпильнішої уваги.

<sup>1</sup> Існує особлива манера говорити на сцені (кафедрі, естраді. М. Б.) — з добре поставленим голосом, виробленими голосними і, особливо, приголосними. З такою дикцією ви можете говорити тихо, як в кімнаті, і вас почують краще, ніж ваш крик, особливо — якщо ви зацікавите глядача (переносимо на слухачів доповіді тощо — М. Б.) змістом виголошуваного і примусите його самого вникати в ваші слова. (К. С. Станіславський. Работа актера над собой. 2-е видання. М. 1938. Стор. 449).

## ГУСИ.

День | за горою погасав; ||  
 Затихло все в гаю густому. ||  
 Гусятник - хлопець | заганяв |  
 Од берега | гусей | додому: ||  
 Гукав їм „Гайда!“ | і свистав,<sup>↑2</sup>  
 Лозиною лінивих підганяв. || |  
 „Оттак ми дожились з дурною головою! ||  
 Оттак нас стали шанувать!“ — |  
 Гелгочуть гуси між собою. — |  
 „Нам тільки й світа — | мандрувать |  
 Від хліва | до болота, |  
 Та ще к тому така голота |  
 Лозиною тебе жене: ||  
 Я, мов, отаман — | бійсь мене!  
 Де ж вона в світі правда тая, |  
 Коли такее<sup>↑2</sup> | діється з гусьми? ||  
 Забула, мабуть, доля злая, |  
 Відкіль наш рід<sup>↑2</sup> | і що за птиці ми. ||  
 Учені та розумні люди |  
 Усюди славу рознесли, |  
 Що наші прадіди<sup>↑2</sup> — | нехай їм легко буде — ||  
 Великий город Рим<sup>↑3</sup> | од ворога спасли...“ || |  
 А хлопець слуха | і сміється: ||  
 — „Тривайте, | прийдуть празники — |



І ваша <sup>↑2</sup>славонька | <sup>↓</sup>минеться: ||  
<sup>↑</sup>Хазяйка | <sup>↑</sup>побере за вас <sup>↑</sup>коповики; ||  
 Пообпадають ваші <sup>↑2</sup>роги |  
 Наперекір старовині; ||  
 Лежатимете ви <sup>↑</sup>на чирені, |  
 Між стравою <sup>↓</sup>задравши <sup>↓</sup>ноги“. ||||

\* \* \*  
 Сказав би байку ще <sup>↑2</sup>не так, ||  
 Та мій <sup>↑</sup>язик | <sup>↓</sup>примовкнуть мусить: ||  
 Буває, <sup>↑</sup>вискочить гусак, |  
 Почне <sup>↑2</sup>сичать | та ще й <sup>↓</sup>укусить.

Байку „Гуси“ (придатна для V—VI класу) аналізуємо лише з погляду розподілу тексту на мовні такти, довжини пауз, виділення логічних центрів та їх мелодії. Такти без підкреслень вимовляються монотонно.

З творів, що входять до програми V класу, „Пісню про Сталіна“ М. Рильського і „Місяць ясененький“ Л. Українки вміщено вище, як зразки золотого тембру; „Сон“ Т. Шевченка розглянуто, як твір з мінливими тембрами і як матеріал для колективної декламації (багато зауважень можна використати і при індивідуальному розучуванні віршів); „Пісню про Кірова“ П. Тичини і „На човні“ Л. Українки піддано стихологічному аналізу.

Л. Українка.

### ДАВНЯ ВЕСНА.

Була весна,—весела, щедра мила,—  
 Промінням грала, сипала квітки;  
 Вона летіла хутко, мов стокрила;  
 За нею вслід—співучії пташки!  
 Все ожило, усе загомніло:  
 Зелений шум, веселая луна!  
 Співало все, сміялось і бриніло,—  
 А я лежала хвора й самотна.  
 Я думала: „Весна для всіх настала,  
 Дарунки всім несе вона, ясна,  
 Для мене тільки дару не придбала,  
 Мене забула радісна весна“.

Ні, не забула! У вікно до мене  
 Заглянули від яблуні гілки,  
 Замиготіло листячко зелене,  
 Посипались білесенькі квітки.  
 Прилинув вітер, і в тісній хатині  
 Він про весняну волю заспівав,  
 А з ним прилинули пісні пташині,  
 І любий гай з ним відгук свій прислав.  
 Моя душа ніколи не забуде  
 Того дарунку, що весна дала.  
 Весни такої не було й не буде,  
 Як та була, що за вікном цвіла.

Метод — говірний, не без деякої наспівності. Тембр перших семи рядків — срібний, з відхиленням у бархатний (чудова картина крізь призму болю); далі (8—12 рядки) — мідний, наближається до бархатного; в IV строфі — срібний; далі — наближається до золотого. Темп — помірний; затримується в 8—12-му рядках; повертається до попереднього в IV строфі; ще прискорюється в V строфі; в останній строфі знов трохи сповільнюється. Кульмінація сили — на словах *Прилинув вітер*; посилення (відносно) зберігається й далі, дещо спадаючи в останній строфі. *Вітер і волю* особливо підкреслюємо, надаючи їм відповідного забарвлення.

Аналізований твір є придатний для опрацювання в VI—VII класах.

З програми VII класу, крім детально розібраного „Іду з роботи я“ П. Тичини, подаємо ще „Каменярів“ І. Франка і уривок з „Фата моргана“ М. Коцюбинського (з деякими окремими зауваженнями). Про інструментовку „Пісні про буревісника“ М. Горького (з програми російської літератури) сказано в розділі II част. II (стор. 85). „Гімн“ І. Франка наведено там же (стор. 107), як зразок ораторського методу.

І. Франко.

### КАМЕНЯРІ.

Я бачив дивний сон. Немов передо мною  
 Безмірна, та пуста і дика площина,  
 А я, прикований ланцем залізним, стою  
 Під височенною гранітною скалою,  
 А далі тисячі таких самих, як я.

У кожного чоло життя і жаль порили,  
 І в оці кожного горить любові жар,  
 А руки в кожного ланці, мов гадь, обвили,  
 А плечі кожного додолу ся схилили,  
 Бо давить всіх один страшний якийсь тягар.

У кожного в руках тяжкий залізний молот,  
 І голос сильний нам згори, мов грім, гримить:

„Лушайте сю скалу! Нехай ні жар ні холод  
Не спинить вас! Зносить і труд, і спрагу, й голод,  
Бо вам призначено скалу оцю розбити“.

І всі ми, як один, підняли вгору руки,  
І тисяч молотів о камінь загуло,  
І в тисячні боки розприскалися штуки  
Та відривки скали; ми з силою розпуки  
Раз-по-раз гримали о кам'яне чоло.

Мов водопаду рев, мов битви гук кривавий,  
Так наші молоти гриміли раз-у-раз,  
І п'ядь за п'ядею ми місця здобували;  
Хоч не одного там калічили ті скали,  
Ми далі йшли, ніщо не спинювало нас.

І кожний з нас те знав, що слави нам не буде,  
Ні пам'яті в людей за цей кривавий труд;  
Що аж тоді підуть по цій дорозі люди,  
Як ми проб'єм її та прорівняєм всюди,  
Як наші кості тут під нею зогниють.

Та й слави ж людської зовсім ми не бажали,  
Бо не герої ми і не богатирі...  
Ні, ми невольники, хоч добровільно взяли  
На себе пута. Ми рабами волі стали.  
На шляху поступу ми лиш каменярі.

І всі ми вірили, що своїми руками  
Розіб'ємо скалу, роздробимо граніт;  
Що кров'ю власною і власними кістками  
Твердий змуруємо гостинець — і за нами  
Прийде нове життя, добро нове у світ.

І знали ми, що там, далеко десь у світі,  
Котрий ми кинули для праці, поту й мук,  
За нами сльози ллють мами, жінки і діти,  
Що други й недруги, гнівні та сердиті,  
І нас, і намір наш, і діло те кленуть.

Ми знали це, і в нас не раз душа боліла,  
І серце рвалося, і груди жаль стискав.  
Та сльози, ані жаль, ні біль некучий тіла,  
Ані прокляття нас не відтягли від діла,  
І молота ніхто із рук не випускав.

І так ми всі йдемо, в одну громаду скуті  
Святою думкою, а молоти в руках.  
Нехай прокляті ми і світом позабуті,—  
Ми ломимо скалу, рівняєм правді путі,  
А щастя всіх прийде по наших аж кістках.

Подаємо кілька окремих зауважень:

1) в першому рядку II строфи, в зв'язку з порядком слів (логічний підмет — *життя і жаль* — в середині логічного присудка), робимо паузу після слова *чоло*; 2) другому рядкові III строфи надаємо звуконаслідного забарвлення (*згори, мов грім, гримить*); 3) той же вид забарвлення знаходимо в 3, 4 і 5 віршах IV строфи, в 1 і 2 рядках V строфи; 4) з особливою виразністю вимовляємо кульмінаційний вірш твору — останній рядок VII строфи, після якого, як і перед останньою строфою, робимо велику паузу.

Метод — ораторський, тембр — мідний, швидкість — помірна.

*М. Коцюбинський.*

### МОНОЛОГ ГАФІЙКИ.

(З „Фата моргана“).

Агуш, агуша, йдись собі порпатися попід тином... | Ну, чого сокочете, дурні? | А ти чого, зозуляста, витягаєш шию та заглядаєш до рук? Я вже тобі давала їсти. Вам тільки аби їсти, дурні. Сердишся, що таке кажу? А от поспитай Марка, послухай, що розумні люди скажуть. Він би вам сказав: „Дурні, зроду-звіку дурні. Вам дають жменьку пшона, а забирають всі ваші яйця або ріжуть вас на юшку“. | А ти, півне, по-дурному тріпаєш крилами, хробреш. Коли б ти був такий сміливий, як Марко, ти не дав би своїх дітей продавати панам на печеню. | А може ні? Ну, та ти півень, а Марко — орел. Ти послухав би, що він каже... Він каже... Та що ти тямив? Ти нічого не розбереш! Бо, коли б ти був розумніший, то побачив би, що й люди такі, як кури... | Ну, чого кудкудучеш, біленька? Чого смієшся? Думаєш, я не знаю, що у вас добре? Думаєш собі, що ти кохаєш, кого сама схочеш, а я мушу віддатися за Прокопа, бо мати його за мене сватають? Дурна, дурна... Та нехай мене печуть, нехай ріжуть... нехай краще закопають мене в землю! | Чуєш ти, зозулястенька? Ну, пішла геть, коли головою крутиш, невірна! Не бійсь, Марко нікому мене не дасть... бо він орел... а над ним, знаєте, кури, вороння того, вороння... мало не закліють. Коли й люди на нього, і староста, і навіть тато нападаються... а він добра хоче людям. Не тато, а Марко. | Чуєте ж, кури, який він добрий. Марко мій... Зате його парубки й дівчата страх люблять... і слухають. | А ти куди, проклятий? Агуш! Бач — наслідив на книжці! Що мені Марко скаже, як побачить на ній півнячі сліди? Скаже: „Півень більше начитав, ніж ти“. | Ну, тепер усі гетьте, агуша, бо мені треба читати. | Присунусь ближче до сонечка, хай і воно загляда в книжку, хай і воно читає... Ну, разом!..

Прекрасний зразок індивідуального (характерного) забарвлення. Щоб знайти фарби, якими будемо малювати Гафійку, треба наперед скласти її коротку характеристику, — як за

твором в цілому, так і за поданим уривком (останнє — в тому розумінні, що знайдені риси ми використаємо настільки, наскільки цього вимагатиме даний уривок тексту).

Розучуючи і виконуючи уривок, треба весь час мати на увазі, що це — не так монолог, як діалог, розмова з багатьма об'єктами, репліки яких розуміються, що відбивається на паузах між реченнями і надає виразності „реплікам“ Гафійки. А проте, це й не розмова з людьми, на що також треба зважати: надто голосне читання, приміром, тут було б зовсім не до речі, та й мелодійний малюнок повинен трохи зблякнути.

Вертикальними рисками розбиваємо текст на окремі репліки. Все інше доведеться зробити читачеві на основі сказаного вище.

З творів, придатних для роботи в старших класах, „Дванадцять“ О. Блока (з програми російської літератури) ми використали в розділі, присвяченому колективній декламації (стор. 129—137).

Подаємо ще детальний аналіз „Ткачів“ Г. Гейне (X клас).

Г. Гейне.

### ТКАЧІ.

Вже <sup>↑</sup>оці смутніі | <sup>↓</sup>не плачуть сльозами, ||  
 Ткачі <sup>↑</sup> | за станками цокочуть <sup>↓</sup>зубами: ||  
 „Країно! | Тобі смертну <sup>↓</sup>одіж ми тчем,— ||  
 Потрійний <sup>↓</sup>проклін у тканину вплетем. || |  
 Ми <sup>↑</sup>тчемо, | ми <sup>↓</sup>тчемо! || |  
 Проклін тому <sup>↑</sup>ідолу, | богу безодні, |  
 Йому ж ми <sup>↓</sup>молились | голодні й холодні! ||  
 Даремне з нас <sup>↑</sup>кожний | <sup>↓</sup>до нього зорив: ||  
 Він з нас <sup>↑</sup>насміявся, | він нас <sup>↓</sup>одурив. ||  
 Ми <sup>↑</sup>тчемо, | ми <sup>↓</sup>тчемо! || |  
 Цареві <sup>↑</sup>проклін, | що панує <sup>↓</sup>з панами! ||  
 Чому він <sup>↑</sup>не зглянувсь над бідними нами? ||  
 Останню <sup>↑</sup>копійку бере у ткачів, |  
 А <sup>↑</sup>потім | ще каже <sup>↓</sup>стрілять, наче псів! || |  
 Ми <sup>↑</sup>тчемо, | ми <sup>↓</sup>тчемо! || |

Проклін<sup>↑</sup> | отій нашій - ненашій країні,<sup>↑2</sup> |  
 Де сором<sup>↑</sup> | та ганьба<sup>↓</sup> панують єдині, ||  
 Де гинуть<sup>↑</sup> дочасно | хороші квітки,<sup>↑2</sup> ||  
 Де в цвілі<sup>↑</sup> | та в гною<sup>↑2</sup> | живуть робаки.<sup>↓</sup> || |  
 Ми тчемо,<sup>↑</sup> | ми тчемо!<sup>↓</sup> || | |  
 Літа прудкий човник,<sup>↑</sup> | тріщать наші кросна;<sup>↑2</sup> ||  
 Вдень<sup>↑</sup> мучить нас праця, | зрива навіть зо сна.<sup>↓3</sup> || | |  
 Державі старій | смертну одіж<sup>↓</sup> ми тчем, ||  
 Потрійний проклін<sup>↓</sup> у тканину вилетем! || | |  
 Ми тчемо,<sup>↑</sup> | ми тчемо!<sup>↓</sup>

(Переклад Л. Українки).

Метод — ораторський. Тембр — мідний. Темп — помірний. Мелодію, паузи, логічні наголоси показано звичайними знаками.

З стихологічного боку перед нами — чотиристопний амфібрахій, в першій половині кожної строфи повний, в другій — скорочений на один склад; рефрен („приспів“) — двоскладовий дактиль.

Не позначаємо ледве помітної паузи після *вже* (1-й рядок), яку викликає відірваність цього слова від області присудка, від якої слово *вже* відділяється логічним підметом (*очі смутній*). Цезури (музичні паузи після другого амфібрахія, напр., у другому вірші після слова *станками*) касувати не треба, але цілком виразні вони будуть лише там, де збігаються з логічними паузами (1-й рядок, 7-й рядок тощо).

Зауваження до окремих рядків: 1) *богу безодні*, — прикладку до слова *ідолу*, — вимовляємо швидко, монотонно; тон — нижчий, ніж середній; 2) після *А потім* (кінець III строфи) — психологічна пауза (зміст — хвилювання, обурення в зв'язку з наказом царя стріляти, про що дізнаємось після паузи); 3) перший рядок останньої строфи, надто в першій половині, читаємо, наслідуючи ритм роботи; 4) в дальшому рядку протиставляємо *вдень* і *зо сна*; щоб дати правильну мелодію, можна спробувати вимовляти з відповідною інтонацією не повні комплекси, а самі лише підкреслені члени речення; 5) рефрен (*Ми тчемо, ми тчемо!*) вимовляємо все суворіше, загрозливіше, сильніше, рішучіше; помилкою було б відбити в цих словах безнадійність, покору, навіть одчай.

## ЗАУЧУВАННЯ НАПАМ'ЯТЬ.

(За Мейманом<sup>1</sup>).

## I. Типи заучування і типи пам'яті.

(Типи уявлення).

Найважливіші практично два основних види пам'яті у різних індивідів: 1) пам'ять, що відзначається швидкістю заучування, і 2) пам'ять, відмітна особливістю якої — надійність і тривалість зберігання заученого. Хто швидко заучує, той швидко й забуває, хоч так само швидко й відновлює в пам'яті колись вивчене. Проте, серед тих, хто швидко заучує, є й такі, що добре зберігають заучене. Манера заучування в обох типів різна: повільний дуже багато часу витрачає на саме прочитання, швидкий старається якнайшвидше почати говорити напам'ять. Успіх від вправ у повільного відносно більший, ніж у швидкого.

З типами заучування багато де в чому тісно зв'язані так звані типи пам'яті (типи уявлення). Деякі особи „мислять“ образами раніш сприйнятого (тип зоровий), інші — словами: їх мислення — це їх внутрішня мова. Крім того, дехто з індивідів другого типу „чує“ звукові образи слів (слуховий тип); в інших у пам'яті оживають відчуття, здобуті від руху м'язів голосового апарату при вимовлянні заучуваного тексту (руховий, або м'язовий, тип). Окремі представники останнього типу, згадуючи („про себе“) заучене, напружують ці м'язи в процесі „німої мови“. Нарешті, інші „бачать“ зорові образи друкованих або писаних слів (різновидність зорового типу). Мішаний тип являє собою ту чи іншу комбінацію основних типів, при чому спирається, головним чином, на такі елементи уявлень, які в нього переважають, з використанням інших лише як допоміжних.

Звідси випливає, що спосіб подавання словесного матеріалу далеко ще не визначає способу сприймання цього матеріалу. Якщо ми подаємо учням матеріал слуховим порядком, з допомогою мови, то учні чисто слухового типу сприймають його чисто слуховим шляхом, учні зорового типу намагаються, в міру можливості, перетворити його в зорові образи, учні ж рухового (м'язового) типу повторюють (про себе або навіть пошепки) слова, що їх вимовляє вчитель.

Відзначаювана дослідниками перевага слухових сприймань у молодших класах і зорових — в старших, між іншим, свідчить про те, що типи пам'яті (типи уявлення) не є раз назавжди встановлені і можуть змінюватися під впливом тих або інших факторів: з допомогою вправ можна виробити певний тип

<sup>1</sup> Мейман Ерист. Економія и техника памяти. „Космос“. М. 1913.

Тут ми подаємо не більш, як коротку компіляцію (місяцями текстуальний конспект) особливо цікавих для нас розділів і сторінок названої книги.

Прийнятій автором порядок викладу іноді порушується. Думки, яких автор безпосередньо не висловив, можуть знайти собі місце в нашому викладі лише в тих випадках, коли вони становлять собою розвиток ідей автора, з очевидністю з них випливаючи.

увявлення, якщо тільки людина не хибує на цілковиту відсутність відповідних елементів. Отже, шкільне навчання повинне привчити учнів оперувати і з увявленнями невластивого їм типу. В наслідок тривалих вправ повинна виробитись здатність користуватись усіма засобами увявлення. При цьому все ж слід мати на увазі, що, повільніше працюючи, зорова пам'ять дає звичайно надійніші результати.

З усього сказаного впливає потреба в таких шкільних вправах на заучування, при яких, поруч з конкретною метою засвоєння певного матеріалу, в той самий час переслідувалася б мета формального вдосконалення пам'яті.

## II. Економія заучування.

З усіх умов заучування для школи і практичного життя найбільше значення мають три: затрата часу, затрата роботи (затрата сил) і засіб творення асоціацій, які повинні діяти при дальшому відтворюванні.

Таке заучування, яке дає тривалу й точну фіксацію тексту в пам'яті за найкоротший час і з найменшою затратою сил, — ми називаємо економічним.

Однією з умов економічного заучування є заучування цілком, при якому заданий матеріал не розподіляється на частини, а прочитується щоразу від початку й до кінця: воно сприяє доцільному встановленню асоціацій, вимагає меншої затрати часу, меншої кількості повторень і забезпечує рівномірніше й триваліше запам'ятування.

На чому ж ґрунтуються переваги такого роду заучування?

1. При заучуванні віршів або уривку прози частинами створюється цілий ряд зайвих і шкідливих асоціацій, які потім, при відтворенні заученого напам'ять, доводиться знищувати штучно: коли, наприклад, після закінчення певної частини тексту переходять до початку її, то кінець розділу асоціюється з його початком, замість того, щоб асоціюватись з продовженням заучуваного тексту, тобто з початком нового розділу; щоб такі асоціації замінити корисними, увагу на переходах від однієї частини до другої доводиться фіксувати окремо; спрямовані на це повторення — при заучуванні відразу всього тексту — відпадають.

2. При заучуванні відразу всього тексту увага розподіляється рівномірно на всі частини матеріалу (якщо, зрозуміло, всі вони однаково важкі). Самий метод виключає потребу надто частих повторень одного якогонебудь місця чи надто малої затрати сил на якенебудь інше.

Переваги заучування відразу всього тексту виступають тим яскравіш, чим ширший матеріал для заучування, і полягають не так в економії часу (при цьому способі читання йде повільніше — відповідно до більшого напруження уваги), як у більш надійному збереженні в пам'яті.

Треба відмітити, що відмінні в методах заучування, такі важливі для людей дорослих і юнаків, далеко не такі дійові щодо дітей до 14-річного віку.

Крім того, які б не були великі переваги заучування відразу всього тексту, все ж вживання його на практиці потребує певного пристосування. Коли в даному тексті трапляються місця, значно важчі, ніж інші, то той, хто заучує відразу весь текст, прямолінійно наслідуючи метод, — поруч з незаученими місцями буває примушений повторювати й засвоєні. Крім того, при заучуванні відразу тексту, більш-менш значного розміром, максимум концентрації припадає на початок і кінець заучуваного матеріалу, середина ж засвоюється значно гірше. Ці дві хиби можна подолати з допомогою так званих проміжних методів. Один з них полягає в тому, що весь матеріал, відповідно до трудності своїх частин, поділяється на кілька розділів, які відділяються один від одного якимнебудь знаком або (при переписуванні) порожнім проміжком. При заучуванні після читання (або спроб відтворювання) кожної частини робиться невелика пауза; проте, після неї не переходять до початку того самого розділу, а продовжують роботу в нормальній для такого заучування послідовності, проміжні ж паузи дають можливість спрямовувати увагу на кожний розділ з новою свіжістю і з найбільшою силою концентрації.

Неодмінною умовою економічного заучування є розуміння заучуваного тексту. Від нього в значній мірі залежить і швидкість заучування: якщо ми читатимемо перший раз як можна повільніше й уважніше і потім будемо поступово все прискорювати читання й заучування, ми досягнемо найкращих наслід-



ків. В усякому разі, темп заучування відповідає індивідуальності людини<sup>1</sup> і тому ступеню, на якому стоїть розуміння тексту.

Другою дуже важливою умовою заучування є ритм мови. Силою заглиблюючи ритмічність заучуваного матеріалу, ми надзвичайно знижуємо ефект заучування.

Має значення й голосність читання при заучуванні. Якнайсприятливіше — напівголосне читання: голосна мова надто відвертає увагу.

Величезну роль відіграє і те, як ми користуємося повторенням при заучуванні. Заучуючи текст більш-менш значного розміру, недоцільно було б пробувати завчити його відразу, з допомогою великої кількості безперервних повторень: в таких випадках заучування розподіляється на кілька прийомів. Навпаки, при матеріалі легкому й невеликого обсягу краще заучувати разом, до повного знання напам'ять.

Тісно зв'язане з попереднім і те твердження, за яким міцність засвоєння матеріалу вимагає багатьох повторень і після першого цілком правильного відтворення напам'ять. Якщо ми хочемо запам'ятати будь-який матеріал надовго, ми повинні час від часу відновлювати заучування.

З побічних обставин для представників однієї з різновидностей зорового типу досить істотна — просторова локалізація матеріалу при заучуванні (фіксація в пам'яті місця даного уривку на сторінці; в наслідок цього маємо свого роду „зчитування“ з уявленої в думці книжки, сторінки й т. ін.).

Треба розрізняти такі особливості в індивідуальній методиці, як заучування з допомогою читання у власному розумінні (без відриву від книжки) і слухання самого себе (з заглядуванням в текст лише в випадках утруднень). Друге приводить до бажаних результатів значно швидше, ніж перше. Але й у цьому випадку до спроб відтворення (з заглядуванням у книжку або з підказуванням у випадках записок) переходять, звичайно, лише після багаторазового уважного читання заучуваного матеріалу. А проте, діти заучують майже виключно в процесі читання з книги, і є підстави сумніватись в тому, що повторення напам'ять для дітей так само сприятливе, як і для дорослих.

Щодо кількості матеріалу для заучування в один прийом, то вона не повинна, очевидно, перевищувати обсяг, який відповідає силам того, хто заучує. Обсяг цей слід установити досвідним шляхом, не спрощуючи завдання механічним поведінням розмірів „урока“ до можливого мінімуму.

Про відношення між концентрацією уваги при заучуванні і кількістю повторень можна сказати, що справедлива взагалі формула — „чим інтенсивніша увага того, хто заучує, тим меншої кількості повторень вимагає запам'ятування“ — трохи обмежується тим фактом, що економія в повтореннях, якої можна досягти через особливе напруження уваги, не гарантує міцності й тривкості засвоєння, які потребують додаткових повторень. Звичайно, в однакових умовах (при однаковому числі повторень) ступінь напруженості уваги відіграє рідну роль.

На результат заучування і збереження в пам'яті, крім інтенсивності уваги, впливає також рівномірність її концентрації протягом усього заучування, почасти зв'язана з стійкістю (витриманістю) уваги. Шкідливий вплив нерівномірного розподілу уваги між окремими частинами заучуваного тексту, а також вплив нахилу до втоми (протилежного витриманості) помітно ослабляється застосуванням розглянутого вище методу пауз.

Уміння регулювати увагу, як і взагалі технічна спритність в справі заучування напам'ять, набувається й розвивається вправлінням, з допомогою якого створюються потрібні навички, які значно прискорюють і полегшують процес заучування: можливість удосконалення пам'яті — безмежна.

Щикаво, що розвиток пам'яті, викликаний запам'ятуванням будь-якого матеріалу (наприклад, віршів), переноситься й на інші матеріали, суттю відмінні від першого (історичний, географічний тощо).

<sup>1</sup> При заучуванні на слух для осіб слухового типу доцільний швидкий темп мови; для людей зорового типу потрібний повільний темп, який дає їм можливість внутрішньо уявити собі зорові образи, і лише в цьому випадку уявлення їх будуть водночас ясні і певні.

БІБЛІОГРАФІЯ (з 1922 року)<sup>1</sup>

1. Андреев Н. 1. Акустика. 2. Физиологическая акустика. Большая Советская Энциклопедия. Т. 2. М. 1926. Стор. 88.

Вимагає деяких попередніх знань.

2. Артюшков А. Основы стиховедения. М. 1929.

Короткий (73 стор.), але систематичний і ясний виклад теорії силабо-тонічного й тонічного („строного“ і вільного) вірша, включаючи і звукову інструментовку.

3. Брюсов В. Основы стиховедения. Курс ВУЗ. Ч. I и II. Общее введение. Метрика и ритмика. Изд. 2-е. ГИЗ. М. 1924. Для підготовленого читача. Виклад сухий.

4. Всеволодский-Гернгросс В. Искусство декламации. Научно-популярное руководство для актеров, слушателей театральных учебных заведений, педагогов, членов художествен. кружков и учащихся единой трудовой школы. ЛГОНО. Л. 1925.

Багато свіжого, оригінального. Найважливіші — розд. III і далі (про декламаційні методи і декламаційну нотацію) та хрестоматійна частина з 16 зразками різних методів. Запис зроблено звичайним для музичних творів способом, з незначними змінами.

5. Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. ГИЗ. П. 1922.

Одна з найцінніших книг щодо інтонації. Широко використана іншомовна література. Інтонація розглядається тут, як „коefficient, що обертає графічне слово в живе“. Це дуже розширює рамки питання.

6. Горский А. Выразительное чтение. Пособие для учителей и учащихся школ повышенного типа. ГИЗ. М.-Л. 1930.

Чимало хибного, але книжка грамотніша, ніж багато подібних, і може придатись на перших ступенях роботи.

7. Гречишников А. Выразительное чтение в школе. Стаття в збірн. „Литературное чтение в V—VII кл.“. М. 1938. Стор. 94.

Кілька сторінок з історії виразного читання в старій школі, спроба виявити зміст поняття виразне читання, окремі практичні поради.

8. Заседателев Ф. Научные основы постановки голоса. Труды ГИМН. ГИЗ. М. 1925.

Ряд відомостей з анатомії і фізіології голосового апарату.

9. Зернов В. Колебания и волны. Звук и музыка. Изд. I. МГУ. М. 1930.

10. Ирисов А. Звук и музыка. Под ред. А. Бачинского. ГИЗ. М.-Л. 1926 (видання друге; перше вийшло 1923 р.).

Популярні книжки з питань акустики й елементарної теорії музики. Допмагають усвідомити музичні терміни, про які йде мова в теорії виразного слова. Книжка Ірисова цінніша за попередню.

11. Корсакова Е. Кілька бесід по художньому читанню і сценічній мові в журн. „Колхозный театр“ за 1934 р. №№ 1 (співавтор — Толмачев И.), 7, 10, 11, 15.

<sup>1</sup> Майже вичерпаву літературу предмета з 1772 р. до 1929 р. вміщено в праці В. Серьожникова „Мастерство чтеца“. Л. 1930.

Найцікавіші — 7 і 10. Статті з того ж циклу в №№ 3 і 5 належать Саричевій Є. (див. також анотацію № 26).

12. Левидов И. Постановка голоса и функциональные расстройства голосового аппарата. Опыт научных предпосылок к методике обучения пению. Изд. „Тритон“. Л. 1928.

Багато нових даних з галузі фізіології з практичними висновками з них.

13. Левидов И. Развитие голоса певца и профессиональные болезни голосового аппарата. Научные предпосылки к методике постановки голоса. МУЗГИЗ. М. 1933.

Зведення всіх попередніх робіт автора з багатьма змінами й додатками. Багато оригінального, навіть парадоксального. Читцеві можуть придатись, головним чином, „Краткий очерк по анатомии и физиологии голосового аппарата и сведения по акустике“.

14. Левидов И. Охрана и культура детского голоса. ГИЗ. Л.-М. 1939.

Як і дві попередні, має, в основному, вокальну установку. Проте, всі, хто в роботі стикається з дитячими голосами, тобто більшість читачів „Виразного слова“, — матимуть велику користь, ознайомившись з першими п'ятьма розділами цієї книги (формування дитячого голосу; дихання; дикція; мутація; методи охорони).

15. Музехольд А. Акустика и механика голосового органа. Перевод Розенова. Труды ГИМН. ГИЗ. М. 1925.

„Надзвичайно цінна праця з акустики і фізіології голосотворчого апарату, в якій в стислій і доступній формі викладено історію наукових дослідів у цій галузі і новітні дані, що до неї належать“. (З передмови).

16. Немировский Л. Акустика физическая, физиологическая и музыкальная. Курс лекций, читанных в Петроградской народной консерватории. ГИЗ. М.-П. 1923.

Зміст книги ясний із заголовка.

17. Озаровская О. Моей студии. Этюды по художественному чтению. Вып. I. ГИЗ. М.-П. 1923.

Автор свідомо відмовляється від перспективи — написати „систематичний курс в його звичайній формі, вважаючи за краще дати читачеві ряд окремих практичних етюдів, в яких розпорошені були б потрібні теоретичні відомості“. Проте, другий випуск етюдів так і не вийшов. Найцінніше в книжці — розділ про заучування напам'ять. Цікаві зразки аналізу художніх творів. Як теоретик, автор на самостійність не претендує.

18. Пашков Н. Декламационная хрестоматия. Опыт применения упрощенной орфоэпической транскрипции и речевой нотации к практике чтения. С научно-популярным очерком: „Законы и правила художественного чтения“. Пособие для чтецов, актеров, поэтов, певцов, рассказчиков, ораторов, лекторов, педагогов и всех изучающих живое слово и родной язык. С приложением статьи Смоленского И.: „Несколько новых вопросов декламации“. Изд. „Думнов-Салаевы“. М. 1924.

Невелика (19 п'єс) хрестоматія з досить значного розміру (біля 60 сторінок) вступним нарисом. Кожен твір видруковано

двічі: звичайним способом і орфоепічно; останній текст, крім того, мелодично і ритмічно нотовано. В системі нотації автор в цілому йде за В. Серьожниковим. З нотацією проф. Пашкова погодитись можна не завжди; а проте, це — справа дещо суб'єктивна. Гірше — встановлення ряду законів, що здаються авторові непогрішними, насправді ж, крім небагатьох випадків, принаймні, спірні. Взагалі, книжка потребує критичного підходу.

19. Писаренко Ю. Хрестоматія актера. Мимика, грим, прическа, движение и речь, искусство актера. Сборник составлен по книгам и статьям Волконского, Дельсарта, Коклена, Лебединского, Ленского, Станиславского и др. Театинопечатъ. 1930.

Головна цінність книги (для новаків) — уривки з творів С. Волконського, які в оригіналі знайти важко (бібліографічна рідкість). Деякі з наведених цитат сучасного читача задовольнити не можуть.

20. Прянішников А. Речевой тренаж в клубе. Основы прозносительной техники. Театинопечатъ. 1930.

Добра книжка. Розглянуто дихання, голос і вимову (російську)<sup>1</sup>.

21. Пяст В. Современное стиховедение. Ритмика. Изд-во писателей в Ленинграде. 1931.

Автор має на увазі, головним чином, „осіб, що присвячують себе відтворенню поетичних творів, тих декламаторів, що бажають дбайливо і свідомо ставитись“ до свого мистецтва.

Книга формалістичного напрямку, проте менш схоластична, ніж „Основы стиховедения“ В. Брюсова<sup>2</sup>.

22. Рабинович А. Под ред. проф. Гарбузова Н. Краткий курс музыкальной акустики. ГИЗ. М. 1930.

Велика праця на тему, популярно викладену А. Ірісовим і В. Зерновим (див. №№ 9, 10).

23. Работнов Л. Основы физиологии и патологии голоса певцов. МУЗГИЗ. М. 1932.

Солідна праця, цікава для нас, головним чином, змістом перших двох розділів (дихання і голосотворення).

24. Радлова-Казанская Н. Работа над речью. Театинопечатъ. Л.-М. 1930.

Не позбавлена деяких мінусів популярна книжка з мовної техніки (з хрестоматією).

25. Рыбаков П. Методика выразительного чтения. „Русский язык в школе“. 1938. № 5-6. Стор. 82.

Цікава спроба вмістити всю методику виразного читання (з ритмо-мелодикою розділових знаків) на 10 сторінках. Не

<sup>1</sup> Див. також популярні брошури, складені А. Прянішниковим в спів-авторстві з Є. Корсаковою, під назвами: а) „Логика речи“, б) „Техника речи“. Пособие для театральных кружков. М. 1937 і 1938. Перша вийшла двома виданнями.

<sup>2</sup> До речі, звертаємо увагу читачів на статтю М. Асеева „Как читать Маяковского“. (В. Маяковский. Избранные произведения. ГИЗ. М.-Л. 1930).

Зміст статт. поширюється й на інших поетів, які не дотримуються класичних розмірів, головню ж — розривають вірш на коротенькі рядки.

зважаючи на окремі хиби по суті (а їх немало) і неминучу поверховість викладу, може бути корисна вчителям-початківцям.

26. Саричева Е. Техника сценической речи. Учебник для театральных учебных заведений. М.-Л. 1939.

Охоплює три розділи: 1) вимова, 2) дихання і 3) голос. Багато хиб в термінології і в теоретичних висловлюваннях. Далеко не бездоганна мова. Цілком традиційні установки. Потребує критичного підходу.

27. Сережников В., проф. Искусство художественного чтения. Вып. 1. Музыка слова. Пособие для чтецов, рассказчиков, актеров, поэтов, лекторов, певцов, композиторов и ораторов. С приложением: „Искусство речи перед публикой“ — Ф. Гаррисона. М.-П. 1923. Є 2-е й 3-е (1930 р.) видання.

Різносторонньо висвітлює питання про те, що таке мистецтво художнього читання, і детально досліджує музику звука, складу й окремого слова, як елементу мови. Книга побудована на солідній ерудиції автора і на його особистому досвіді. Пропонована В. Серьожниковим система нотації мови багата на можливість передачі найдрібніших відтінків інтонації, але для практичної мети надто складна і потребує спрощення, що автор і робить в № 5 „Родного языка в школе“ за 1924 р. (стор. 75 — „Коллективная декламация“). Тієї ж спрощеної нотації додержується і М. Пашков в своїй „Декламационной хрестоматии“. Підготовлений читач здобуде багато користі, простудіювавши книгу В. Серьожникова. Додана до книги стаття Гаррисона про ораторське мистецтво не викликає значного інтересу.

28. Сережников В., проф. Искусство художественного чтения. Вып. 2. Техника речи. Пособие для чтецов, рассказчиков, актеров, поэтов, лекторов, певцов, композиторов и ораторов с приложением: „Научные обоснования правильной постановки голоса для пения и речи“ — проф. Ф. Заседателява. „МАКИЗ“. М.-П. 1924.

Дуже корисний посібник з техніки мови (дихання, голос, вимова). Менш оригінальний, але популярніший, ніж названа вище „Музыка слова“. Цінним додатком до книги є стаття проф. Ф. Заседателява про постановку голосу для співу й мови.

Те ж, 2-е вид. М. Театр. изд. 1926. (Без статті Заседателява).

Те ж, 3-е вид. (автора). 1929.

29. Сережников В., проф. Коллективная декламация. Теория и практика в научно-популярном изложении. Руководство для преподавателей художественного чтения и драматического искусства, кружководов, музыкальных композиторов, композиторов речи, режиссеров, поэтов, работников просвещения и культработников (избачей и др.). С 25-ю речевыми композициями и примечаниями к ним. М. Театр. изд. 1927.

Найзначніша праця з питань колективної декламації. Вимагає солідної музичної підготовки, доступна небагатьом, не кажучи вже про низових культпрацівників.

30. Сережников В., проф. Мастерство чтеца. Теория и методика художественного чтения. Театропечать. Л. 1930.

Прекрасно добрані цитати з різних авторів, строго систематизовані, здебільшого дуже цікаві. Підручника замінити не можуть, але читачеві, елементарно знайомому з питанням, можуть дати багато цінного.

31. Сонки С. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, производящих звук. Методика сольного пения. Изд. 8. „Тритон“. 1925.

Детально розглянуто анатомію і фізіологію мовного апарату.

32. Станиславский К. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. 2-е изд. ГИЗ. „Художественная литература“. М. 1938.

Моменти мовного порядку повинні були знайти собі місце тільки в четвертому (частково, мабуть, і в третьому) томі „системи“. Проте, окремі зауваження про голос і мову актора, про значення і виховання художньої уяви і т. ін., розпорошені по сторінках даного (другого) тома геніальної праці основоположника Московського Художнього театру, повинні привернути увагу нашого читача і до видрукованої її частини.

33. Суренский В. Речевые композиции. ГИЗ. „Искусство“. М.-Л. 1938.

Досить складним композиціям (для колективного виконання) передують дуже скупі „інструктивно-методичні і режисерські вказівки“, призначені для більш-менш підготовленого керівника мовного хору.

34. Тимофеев Л. Проблемы стиховедения. Материалы к социологии стиха. „Федерация“. М. 1931.

Перша спроба підходу до вірша з марксистських позицій. Великий фактичний матеріал.

35. Хватцев М. Дефекты речи. Происхождение, профилактика и воспитательное лечение. ГИЗ. М.-Л. 1930.

Серйозна праця, розрахована, головним чином, на лікаря-логопеда.

36. Шервинский С. Художественное чтение. Учебник для театральных вузов, техникумов, студий. Рекомендован Управлением театральных, зрелищных предприятий Наркомпроса РСФСР. „Художественная литература“. М. 1935. Додаток — хрестоматія.

Ряд цінних висловлювань поряд з деякими сумнівними, парадоксальними твердженнями. Окремі розділи („силовое ударение“, „тембр“, „темп“ і ін.) надто короткі. Підручником служити не може.

37. Эйхенбаум Б. Литература. „Прибой“. Л. 1927. Стор. 226. „О камерной декламации“.

Багато спірного, навіть відверто формалістичного. Цікаві наведені думки В. Скотта, Гете, Шлегеля, Тіка й ін.

38. Эрбштейн М. Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов. Курс для преподавателей и учащихся пению и декламации. С 37 рис. в тексте. Изд. 2-е, испр. и доп. Л. 1928.

Детальна, але популярна проробка питань, зазначених у заголовку книги.

ЗМІСТ		Стор.
Передмова . . . . .		3
Вступ . . . . .		5

### Частина I.

#### Попередні відомості. Тренування мовного апарату.

<i>Розділ I. Історичний нарис.</i>		Грудне дихання . . . . .	22
Греція . . . . .	7	Діафрагматичне (черевне) дихання.	22
Епічна декламація . . . . .	7	Комбіноване (грудно-черевне) дихання . . . . .	22
Лірична декламація . . . . .	8	Спірометричні дані . . . . .	22
Баєчна декламація . . . . .	9	Черевний прес. Підпора звука . . . . .	23
Драматична декламація . . . . .	9	Чи є універсальний грудно-черевний (комбінований) тип дихання? . . . . .	23
Ораторська декламація . . . . .	10	Два види дихальних вправ . . . . .	24
Рим . . . . .	10		
Середні віки . . . . .	11		
Відродження . . . . .	12		
XVII — XVIII століття . . . . .	12		
XIX — XX століття . . . . .	12		
Вивчення і викладання . . . . .	13		
Спеціальна література . . . . .	14		

#### *Розділ II. Мовний апарат і його робота.*

Звук, його природа, поширення і сприймання . . . . .	15	1. Попередні відомості . . . . .	24
Анатомія і фізіологія органів дихання і мови . . . . .	15	Гігієна голосу . . . . .	24
Органи дихання . . . . .	15	Що таке постановка голосу? . . . . .	25
Роль і робота органів дихання . . . . .	16	Постановка вокальна і мовна . . . . .	26
Діафрагма . . . . .	16	Якості голосу . . . . .	26
Процес дихання . . . . .	17	Резонатори . . . . .	27
Трахея . . . . .	17	Голосопочаток (приступ, атака звука) . . . . .	27
Гортань . . . . .	18	Основний стан гортані і надставної труби . . . . .	28
Аеродинамічна теорія голосотворення . . . . .	19	2. Фонетика і орфоєпія української мови . . . . .	28
Надставна труба . . . . .	19	Фізіологія звуків української мови . . . . .	29
Поняття про артикуляцію . . . . .	20	а) Голосні . . . . .	29
		б) Приголосні . . . . .	29
		Особливості української літературної вимови . . . . .	32
		Властивості українського наголосу . . . . .	34
		3. Гімнастика голосу і вимови . . . . .	36
		Попередні зауваження . . . . .	36
		Типи вправ . . . . .	36
		Загальні зауваження до всіх вправ . . . . .	44
		Дефекти вимови і боротьба з ними . . . . .	45

#### *Розділ III. Дихання.*

Значення дихання для мови . . . . .	21
Чим дихати (носом чи ротом)? . . . . .	21
Типи дихання . . . . .	22
Ключичне дихання . . . . .	22

### Частина II.

#### Виразне слово.

#### *Розділ I. Інтонація.*

Значення інтонації . . . . .	48	Звук мовний і музичний . . . . .	49
Визначення інтонації . . . . .	48	Наголос . . . . .	49
Закони мовної інтонації . . . . .	48	Мовні такти, логічні наголоси . . . . .	49
		Засоби відзначення логічних центрів . . . . .	49

	Стор.		Стор.
Порівняльна сила логічних центрів, їх число в реченні . . .	51	Основні різновидності силаботонічної стопи . . . . .	94
„Непевний“ логічний наголос . . .	52	Метр . . . . .	96
Засоби, що полегшують знаходження логічних центрів . . .	52	Паузи в вірші . . . . .	96
Мелодія мови . . . . .	52	Гекзаметр і пентаметр . . . . .	99
Середній (нормальний) тон . . .	52	Цезура . . . . .	100
Каденца . . . . .	53	Дольники . . . . .	100
Інтервали . . . . .	53	Вільні вірші . . . . .	100
Головна і кінцева частини мовного такту . . . . .	53	Об'єктивне забарвлення . . . . .	102
Типові випадки . . . . .	54	Суб'єктивне забарвлення . . . . .	102
Темп . . . . .	58	Індивідуальне забарвлення . . . . .	103
Паузи . . . . .	58	Колорит виконання . . . . .	104
а) Логічні . . . . .	58	Декламаційні методи . . . . .	104
б) Психологічні . . . . .	58	Спрошена схема декламаційних методів . . . . .	115
Паузи, зв'язані з порушенням звичайного порядку слів . . .	60	Темперамент . . . . .	115
Сила звука . . . . .	60	Декламаційний аналіз . . . . .	116
Тембр . . . . .	61	Практичні поради . . . . .	117
Інструментовка мови . . . . .	61	Монолог і діалог . . . . .	119
Почуття — міміка — тембр . . .	62	Читання по книзі . . . . .	121
Спроби Ю. Озаровського . . . .	62	Мелодекламація . . . . .	121
Наукові обґрунтування висновків Озаровського . . . . .	63	Мова під музику . . . . .	122
Читець і міміка . . . . .	63	Шумові ефекти . . . . .	122
Класифікація тембрів . . . . .	63		
Ритм . . . . .	74	<i>Розділ III. Колективна декламація.</i>	
Ритмо-мелодійне значення роздільних знаків . . . . .	75	Історична довідка . . . . .	122
		Особливості колективної декламації: . . . . .	123
<i>Розділ II. Виразне читання.</i>		Вибір матеріалу . . . . .	123
Суперечка про термін . . . . .	81	Оркестрування . . . . .	123
Внутрішній зміст декламаційного матеріалу і його музичне вираження . . . . .	82	Принципи і способи оркестрування . . . . .	124
Художня уява, її виховання і застосування . . . . .	82	Готування матеріалу . . . . .	125
Дихання як засіб виразності . . .	83	Диригент, солісти, ансамблі . . .	125
Художня вимова . . . . .	84		
Основні типи фонетичних забарвлень . . . . .	86	<i>Розділ IV. Виразне слово в школі.</i> (Методичні поради).	
Монотон . . . . .	89	Боротьба з дефектами вимови і читання . . . . .	138
Роль міміки в мистецтві декламації . . . . .	90	Виразне читання у власному розумінні . . . . .	140
Жест . . . . .	91	Драматизація та інсценізація . . .	145
Класифікація жестів . . . . .	92	Творче розповідання . . . . .	146
Жест і міміка . . . . .	92	Доповідь . . . . .	147
Жест і логічний наголос . . . . .	92	Зразки декламаційного аналізу . .	147
Вірші і проза . . . . .	93		
Елементи віршознавства . . . . .	94	<i>Додатки:</i>	
Стопа . . . . .	94	I. Заучування напам'ять. (За Мейманом) . . . . .	155
		II. Бібліографія . . . . .	158









Ціна 2 арб. 70 коп.