

44
Б-16



М. М. ВАЖЕНОВ

ВИРАЗНЕ ЧИТАННЯ
І КУЛЬТУРА
УСНОЇ МОВИ

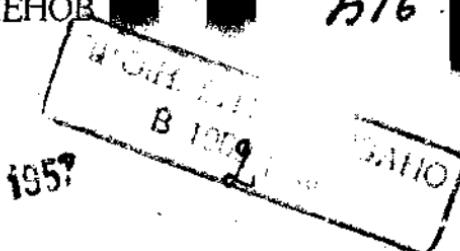


„РАДЯНСЬКА ШКОЛА”

1949

М. М. БАЖЕНОВ

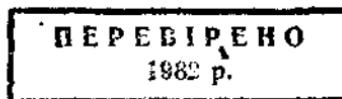
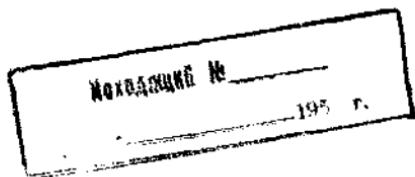
44
516



ВИРАЗНЕ ЧИТАННЯ І КУЛЬТУРА УСНОЇ МОВИ

Дозволено Управлінням у справах вищої школи
при Раді Міністрів УРСР як посібник для студентів
педагогічних та вчительських інститутів УРСР

Видання друге, перероблене та доповнене



ДЕРЖАВНЕ
УЧБОВО-ПЕДАГОГІЧНЕ ВИДАВНИЦТВО
«РАДЯНСЬКА ШКОЛА»
Київ—1949

43246

Редактор *Фінкель О. М.*
Техредактор *Карцев В. С.*
Коректор *Кемарська В. В.*

Н. Н. Баженов. Выразительное чтение и культура
устной речи. (На украинском языке).

БФ 04028. Зам. № 1052. Видавн. № 1419. Тираж 10.000.
Друк. арк. 13. Видавн. арк. 14,9. Формат па-
перу 60×92 ¼. Підписано до друку 14/XII 1949 р.
Книжкова фабрика ім. Фрунзе Укрполіграфвидаву
при Раді Міністрів УРСР,
Харків, Донецько-Захаржевська, 6/8.

ПЕРЕДМОВА.

Головне призначення цього посібника в його новому, грунтовно переробленому і доповненному варіанті — допомогти вчителям середньої школи і студентам університетів, педагогічних і вчительських інститутів УРСР в їх поглиблений роботі над собою в галузі виразного читання. Книга в окремих (за програмою) частинах цілком придатна також для безпосереднього використання під час практикуму з культури усної мови на мовно-літературних факультетах педагогічного і вчительського інститутів. Основна тема посібника — практика читця, що спирається на теорію виразного слова. Один розділ цілком присвячено методиці виразного читання й інших видів культури усної мови в середній школі. Отже, не слід дивитись на цю книжку як на методичний лише посібник. Недоцільно було б писати методику дисципліни, якої вчитель ще не оцінював ні по лінії теорії, ні технічно. Спочатку треба навчити вчителя цілком свідомо ставитись до питань виразної мови взагалі, своєї — в першу чергу, озброявшись його (і це головне) певними засобами до практичного опанування елементів декламаційного мистецтва. Сподіваємося, що уважний читач нашої книги зуміє вжити придбані з її допомогою знання з користю для трудящої людності, керуючись відомим висловленням композитора М. П. Мусоргського: "...мистецтво є засіб розмови з людьми, а не ціль". Особливого значення набуває це твердження, застосоване до мистецтва читання, яке специфічними для його засобами використовує матеріали ідейно насыченої художньої літератури.

Виразне читання, як і література, є мистецтво мовне; мова ж — це „найважливіший засіб людського спілкування“ (Ієнін), „знаряддя розвитку й боротьби“ (Сталін).

Історичні постанови ЦК ВКП(б) з питань ідеологічної роботи мають найближче відношення не лише до викладання літератури, а й до відтворення її в художньому читанні вчителя і до навчання цього мистецтва в школі.

Ідейно-виховнє значення виразного читання висвітлено і проілюстровано літературно-життєвим матеріалом в IV розділі II частини нашої книги. Але вказівки на керівну роль

змістового начала навіть у тому, що можна було б прийняти за чисту техніку, і попередження проти формального підходу до явищ звучацької мови знаходить собі належне місце і в інших розділах посібника.

Не вважаючи за свій обов'язок навчити читачів звичайному літературному аналізу, з елементами якого всі вони повинні бути вже добре обізнані, ми не раз звертаємося до нього на протязі II частини посібника.

Потреба в книзі, подібній нашему „Виразному читанню“, пояснюється не лише відсутністю на ринку книжок з виразного читання і культури усної мови взагалі з настановою на певне коло читачів, а й тим, що ми давно вже не мали й не маемо жодної книги, яка охопила б найголовніші 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 нашему ж посібнику зібрано і систематизовано, здається, все основне з галузі виразного читання, що можна було взяти з теоретичної і методичної літератури предмета. Використав автор і дещо з того, що дали йому його власна практична робота і спостереження над роботою інших працівників у галузі живого слова.

Матеріал посібника ми розподіляємо на дві нерівні частини: перша (пропедевтична) складається із вступного розділу, коротких відомостей про будову і роботу мовно-дихального апарату, найголовніших правил української літературної вимови і деяких порад щодо постановки голосу і боротьби з дефектами вимови; до складу другої частини входить матеріал, який висвітлює питання виразної мови у власному розумінні (інтонація, виразне читання, колективна декламація); там же вміщено методичні поради викладачеві мови в школі і бібліографію. Короткі анотації в останньому розділі допоможуть читачеві дібрати хороший матеріал для того, щоб поширити й поглибити знання з окремих питань виразності мови.

Другорядне (головно, 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.

Щоб уникнути загромадження книги підрядковими виносками, посилання на літературні джерела робимо не скрізь і не завжди, з достатньою (хоч і не вичерпною) повнотою подаючи використаний у книзі науково-методичний апарат в додатковому розділі.

М. Баженов.

В С Т У П.

Попередні за- Техніка виразного читання складається, в основ-
уваження. ному, з таких компонентів (складових частин):
правильної, виразної інтонації, бездоганної
вимови, добре поставленого голосу, тренованого дихання.
Вся технічна сторона спирається на дані науки про ви-
разну мову, основи якої треба знати кожному читачеві цієї
книги.

Наука про виразну мову (в широкому розумінні) синтетична: елементи фізики (акустика), анатомії, фізіології і гігієни, фонетики з орфоепією і ритмомелодика мови на синтаксичній осноvi, окремі розділи з теорії літератури, психології і логіки — ось що, синтезоване в певну цілісну єдність керівним ідейно-вихопним началом, найщло собі належне місце в сучасній теорії мистецтва виразного читання.

З усіх мистецтв найближчим до останнього є музика (головним чином вокальна)¹, матеріал же для читця-виконавця дає художня література, зокрема поезія, яка, тільки ібрана в реальні звуки, живе всією повнотою справжнього життя².

Поет в художньому читанні — це не тільки автор літературного тексту, як у вокальному мистецтві (опера, роман), а одночасно і композитор (мовний, декламаційний); проте більшу частину творчості в музично-композиційній 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 багаточастинну паузу (психологічні і добра

¹ "...співи — це мова...", дисциплінована тональністю і ритмом" (Труды ГИМНГа. ГИЗ. М., 1926, стор. 8).

² "Одне тільки майстерне читання може встановити про них (поетів) ясне уявлення" (Гоголь. Чтения русских поэтов перед публикою. Сочинение, вид. 15, т. VII. СПБ., 1900, стор. 24).

Дещо перебільшуючи, А. Луначарський каже: "...музичний твір в той момент, коли він не ззвучить... є мертвий твір, його нема. Він оживає, існує тільки тоді, коли його чути... Теж саме — справжня художня мова". (Записки інститута живого слова. П., 1919, стор. 19).

половина логічних) ніяк не показується; не зазначається ні сила звука, ні темп, ні загальний тембр виконання. Отже, читець художніх творів може сказати про себе словами В. А. Жуковського: „у мене... майже все чуже... і все, проте, мое“.

Творчий процес автора виконавець не тільки повторює, а й доповнює новим творчим актом, специфічним для живої, усної мови (цілком аналогічно до музично-інструментального або вокального виконання). Звідси випливає величезна відповідальність читця-декламатора і величезне значення мистецтва читання взагалі, в наші часи — зокрема, в школі — особливо. Справа в тому, що читець є співавтор поета не тільки в галузі його музичних задумів: у першу чергу, він відтворює емоціонально-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 наголос¹, недоречне забарвлення і т. ін.) відбивається на сприйманні змісту слухачем, роблячи це сприймання неправильним або, в країному разі, недостатнім, і вірш поета, пройнятий вогнем і чесною думкою,

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

(І. С. Нікітін.— Переклад наш).

З історії виразного читання в колишній Росії і в СРСР (XIX-XX ст. ст.) початок реалістичної манери художнього читання, що йшла на зміну старій класицистичній системі, в історії нашої країни пов'язується з ім'ям великого актора М. С. Щепкіна (1788—1863). З ініціативи й за участю останнього, в Москві 40-х років були організовані навіть „публічні читання творів наших письменників“ (Гоголь)². Еволюція

¹ Нерозривність форми і змісту найпростіше усвідомлюється саме на прикладі мистецтва виразного слова: логічний наголос, наприклад, будучи нібито формальною ознакою, якнайтісніше зв'язаний з „логосом“ (змістом) твору, виразником якого („логосу“) він є.

² В статті „Чтения русских поэтов перед публикою“ („Выбранные места из переписки с друзьями“) Гоголь висловлює багато цінних думок, пов'язаних з питаннями виразної мови взагалі, на російському ґрунті зокрема: „Умілі читці повинні утворитися в нас: серед нас... багато есть людей, что здатні кожному співчувати (курсив Гоголя.— М. Б.). ... Утворенню читців сприяє також і мова наша, яка нібито створена для майстерного читання, вмішуючи в собі всі відтінки звуків і найсміливіші переходи від піднесенного до простого в тій самій мові. Я навіть думаю, що публічні читання в майбутньому замінять у нас спектаклі... Нам треба звернутись до наших поетів, до тих високих творів віршових, які в них довго обдумувалися й оброблялися в голові, над якими і читець повинен попрацювати довго“ (Сочинения Гоголя, вид. 15, т. VII. СПБ., стор. 23).

Прекрасно, за спогадами сучасників, читали свої твори російські класичні письменники половини XIX ст.: Пушкін, Лермонтов, Гоголь,— але це було читання в більш-менш вузькому колі, читання для небагатьох.

в бік реалістичної декламації і все більш слабкий опір прихильників класицистичної манери на російській і українській сцені тривали аж до початку 1900 років, коли діяльність Московського Художнього театру зробила поворот до старих методів неможливим. В ті ж 1900 роки виступили з читанням своїх творів поети-символісти, пізніше (в 1910 роках) — егофутуристи і представники інших буржуазних і дрібнобуржуазних шкіл і школок. Їх публічні виступи були викликані намаганням використати і цей шлях з метою просування в маси своїх занепадницьких настроїв, настроїв дряхліючої й уже приреченої буржуазії. Потворному змістові їх віршів відповідали штучність і манерність їх декламації, цілком протилежні принципам реалізму. У відповідь їм і проти них виступив як автор-читець В. В. Маяковський, який остаточно викував свій стиль декламаційного виконання вже за часів радянської влади, і цей стиль, стиль соціалістичного реалізму, єдиний у різних його виявах і індивідуальних відмінностях, є тепер єдиним декламаційним стилем поетів-читців нашої великої доби.

В кінці XIX і на початку ХХ століть розвивається і професійне (відокремлене від авторства) мистецтво читання. До Великої Жовтневої соціалістичної революції воно, здається, ніколи не винадало з рук акторів драматичних театрів, представників різних, іподі цілком протилежних шкіл і напрямів (порівнямо, наприклад, захоплюючий своєю ліроепічною ширістю реалізм В. Комісаржевської і пафосну, в дусі „класицизму“, декламацію талановитих братів Адельгеймів).

При радянській владі спостерігається щодо цього дуже помітна, навіть різка зміна. Поруч з Кацаловим, Москвіним, Глыбінським, Яблочківою, Гоголевою, Пашеновою, Ужвій, Мар'яненком, Чистяковою, Федорцевою. Шумським та іншими фахівцями сцени зайняли місце спеціалісти естрадного читання, з театром не зв'язані, в переважній більшості, від сценічних традицій вільні: Закушняк, Ефрос, Камінка, Шварц, Коcharian, Журавльов, Яхонтов і багато інших¹.

Так народилося нове, радянське мистецтво художнього читання, нове як змістом, так і формою, мистецтво соціалістичного реалізму, мистецтво цілком нової якості. Немає країни, де б читець і його майстерність користувалися такою увагою уряду і широких мас, як наш Радянський Союз. Знаменно те, що одного з найкращих читців, Д. М. Орлова, в 1947 р. нагороджено премією імені

¹ Декого з названих тут майстрів художнього читання вже нема в живих. На зміну їм прийшла талановита радянська молодь: „за неповними даними, в Москві і Ленінграді“ в 1940 р. нараховувалося „400 професійних читців, які“ обслуговували „протягом року приблизно сорок мільйонів слухачів“. (С. Нагорний. Слухая чтецов. „Литер. газета“, № 27, 1940 р.).

Й. В. Сталіна, а в 1949 р. Сталінську премію одержав виключно талановитий Д. М. Журавльов.

Репертуар наших читців — величезний. Не обмежуючись зразками найідейнішої і найпередовішої в світі російської літератури, як сучасної, так і класичної, читці РРФСР дуже часто виконують твори письменників Радянської України й інших братніх республік. Українські майстри художнього слова читають (в оригіналах) російських авторів і т. п. Пригадаймо виконання московською читачкою В. Бельцовою „Камінного господаря“ Лесі Українки, читання пушкінських „Повестей Белкина“ народною артисткою УРСР В. М. Чистяковою тощо.

Вивчення і викладання (в межах колишньої Росії і СРСР). В школах XVIII і першої половини XIX ст., 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 існували у нас ще за часів кріпацтва. Викладалася в них і декламація як один з елементів виховання актора. Але тільки з 900 років спеціальні курси виразного читання, здавалося б, відірвані від служіння мистецтву сцени, так би мовити, самостійні, почали рости на території джовтневої Росії, як гриби після дощу. Здебільшого це були „одноденки“, звичайно з актором на чолі: сезон або пів сезону, 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, штампи. 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 тодішню Росію було не більше двох десятків закладів, де вивчалося виразне слово.

Зараз же після Великого Жовтня відкрилися у найбільших центрах — в Петрограді в 1918 р., в Москві в 1919 р. — інститути живого (усного) слова, — науково-учбові заходи, що приділяли багато уваги і декламації. В Москві ж, а потім і в Петрограді були засновані і перші „театри читця“¹, під керівництвом В. Серъожникова (перший) і

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

Кілька років тому в Харкові існувала керована автором „Виразного читання“ студія під такою назвою. Вона працювала саме над проблемою сполучення мовного звука з рухом.

В. Суренського (другий). Почали відкриватися гуртки живого слова при школах різних типів, будинках освіти тощо. Про величезну роботу, що провадиться в цій галузі сьогодні (в палацах пionерів, в будинках народної творчості, в будинках і палацах культури і т. д.), знає кожний.

Спеціальна література. Розглядаючи історію декламації, не можна не спинитися і на відповідній літературі. Про спеціальну літературу (в межах колишньої Росії), якщо не рахувати кількох статей і рецензій С. Т. Аксакова, можна говорити лише з 70-х років минулого століття, коли вийшли велика робота П. Боборикіна „Театральное искусство“ (1872 р.), в якій близько 50 сторінок присвячено художньому читанню, і багато разів перевидана брошура Е. Легуве „Чтение как искусство“ (I вид., 1879 р.). Тоді ж питання виразного слова знайшли собі місце і в кращих методиках викладання рідної мови в школі (див., наприклад, „Методику начального обучения отечественному языку“ К. Єльницького, видану ще 1878 р.). 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 з декламації), а також перші роботи з гігієни й фізіології голосового апарату. В 90-х роках появляються перші статті й книги Д. Коровякова і Ю. Озаровського, а в 900-х роках — Г. Ерастова і В. Сладкопевцева. Перше видання капітальної праці В. Сладкопевцева „Искусство декламации“ (1910 р.) починає серію значних робіт переджовтневого періоду, до яких належать книги С. Волконського, Ю. Озаровської („Школа чтеца“) і Ю. Озаровського („Музика живого слова“), а також підручники А. Долінова.

З численних видань радянської епохи найважливіші: статті і книжки В. Серъожникова („Техника речи“, „Коллективная декламация“ та інші), В. Суренського („Художественное чтение“), Г. Артоболевського (кілька статей у журналі „Русский язык в школе“ за 1939—1940 рр.). Див. також «Дальшість цієв, що ввійшли до складу бібліографічного списку, прикладеного до нашого посібника. Але перевага спеціальної літератури нашої доби перед дореволюційною — не лише кількісно, але, в першу чергу, і якісна: треба застерегти, що досягнуті в спеціальній літературі, навіть у найкращих її зразках (як „Музика живого слова“ Ю. Озаровського), аж ніяк не задовільняють сучасних вимог ані з ідеологічного, ані з лінгвістичного боку. Црадцять років тому (1927 р.) Пешковський говорив навіть про „шлаковиту лінгвістичну безграмотність“ старої декламаційної літератури¹.

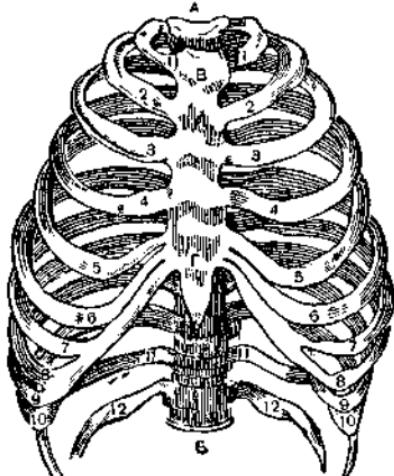
¹ „Академіка“, I, вид. ГАХН, М., 1927, стор. 55.

РОЗДІЛ І.

МОВНИЙ АПАРАТ І ЙОГО РОБОТА.

Звук, його природа, поширення і сприяння. Фізичною основою виразної мови є звук людського голосу, який створюється мовним апаратом і сприймається вухом. Кожний звук утворюється коливанням якогось тіла в пружному середовищі, — газоподібному, рідкому або твердому, найчастіше — в повітрі; але, де б звук не зародився і в якому б середовищі не поширювався, наш орган слуху приймає, кінець кінцем, хвильові коливання повітря; сколихнута ними барабанна перетинка вібрює і, з допомогою слухових кісточок середнього вуха, передає ці коливання іншій („овальній“) перетинці, а через неї — рідині, що сповнює внутрішнє вухо (лабірінт); коливання рідини викликають вібрацію відповідних „струн“ kortієвого органа¹ (всіх їх близько 20 000), що відгукуються на кожний звук зовнішнього світу — від 16—20 до 20 000—22 000 коливань на секунду.

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



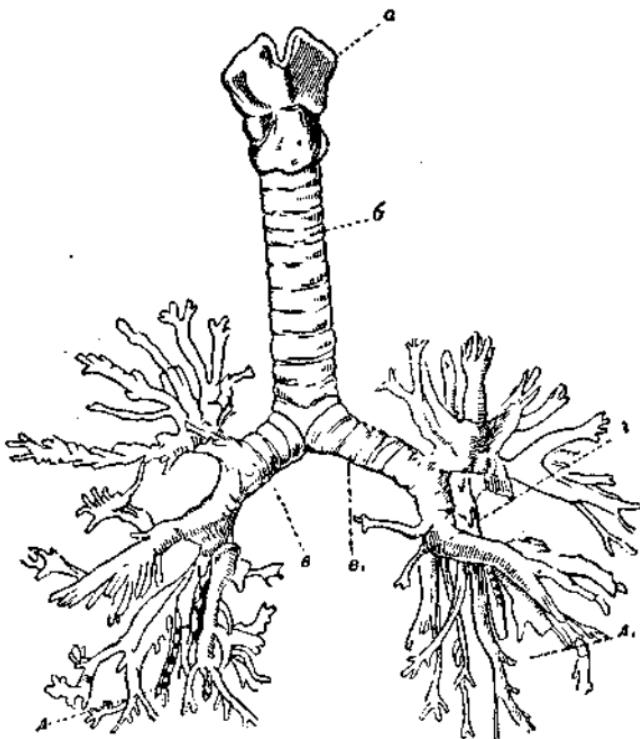
Мал. 1. Грудна клітка.
АБ — хребет. ВГ — грудна кістка;
1—7 — сім справжніх ребер;
8—12 — п'ять нespравжніх ребер.

плених ззаду до хребта і спереду до грудної кістки; безпосередньо сполучаються з грудною кісткою лише верхні сім пар; 8-а,

Органи дихання. Вмістищем для легень, якими ми дихаємо, є грудна клітка (мал. 1), — рухомий футляр, що складається з 12 пар ребер, прикрі-

¹ Волоконце слухового нерва.

9-а та 10-а пари зв'язані з 7-ю і через неї тільки з грудною кісткою, останні ж дві пари закріплені своїми кінцями в м'яких частинах тіла. Міжреберні м'язи сприяють розширюванню і скорочуванню грудної клітки, але рухомість ребер не однакова і поступово збільшується від верхньої (першої) пари до нижньої. Форма грудної



Мал. 2. Дихальний апарат людини.

a — горгтань; *b* — дихальне горло; *c i c₁* — бронхи; *e* — бронхіальні розгалуження в товщі легенів; *d i d₁* — легені (права і ліва).

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 найважливіші органи: серце і губчаста речовина, що оточує його, — легені; крім того, через неї проходить стравохід, що далі, через діафрагму, переходить у черевну порожнину, розширяючись 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, через бронхи з'єднуються з дихальним горлом — трахеєю, а далі з горганню, де й зароджується звук (мал. 2).

Роль і робота органів дихання.

Висвітливши коротенько значення легенів 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 видахується звичайним способом)

і при вдиханні насичується киснем. „Відновлена“ кров по артеріях (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 звука¹.

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).

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

Мал. 3. Схема рухів діафрагми під час дихання.

ДДД — розслаблена діафрагма;
ДД — скорочена діафрагма; АД — максимум скорочення діафрагми.

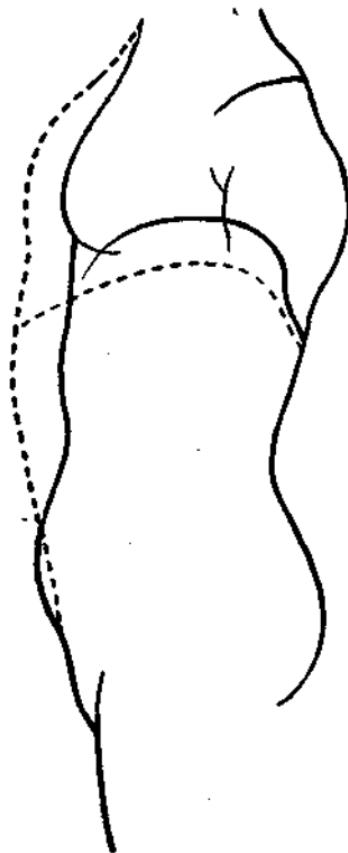
Процес дихання.

На це скорочення діафрагми і на властивість грудної клітки розширятися і спирається процес дихання. Як бачимо на мал. 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). Нарешті, легені, що заповнюють майже всю грудну порожнину, крім ділянки серця, розширяються і, завдяки атмосферному тискові, наповнюються повітрям, бо інакше газ, що міститься в легенях, став би більш розрідженим, ніж зовнішнє повітря, і не було б рівності тиску, потрібної за фізичними законами. Так відбувається процес вдихання, в якому легені відіграють цілком пасивну роль (активні — діафрагма

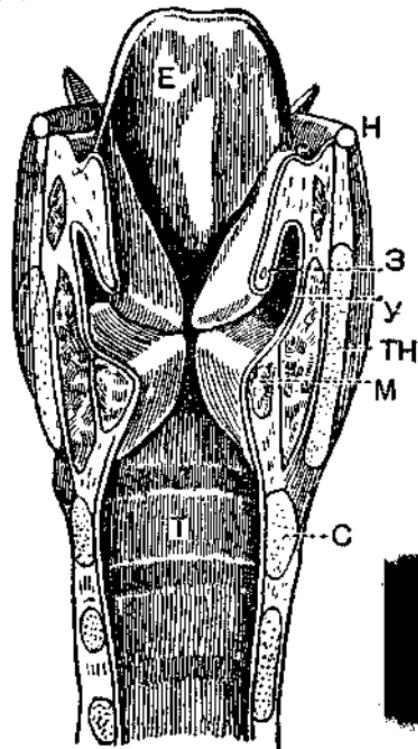
¹ Для повноти відмітимо зв'язок дихання з роботою органів травлення, що в процесі дихання визнають своєрідного постійного масажу.

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 дихання¹.



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

Суцільна лінія вказує стан діафрагми, грудної клітки і живота до вдихання; пунктирана — після вдихання.



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

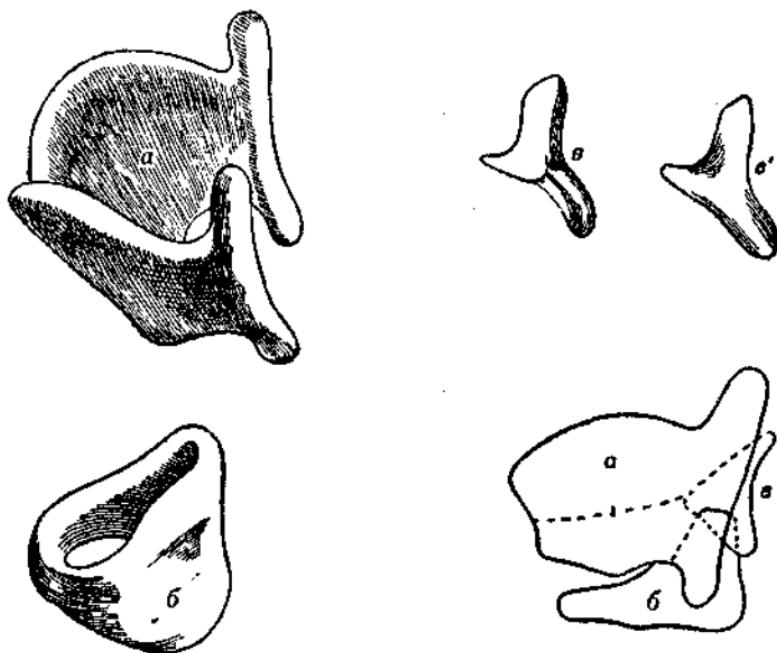
E — надгортанник; *H* — розріз під'язикової кістки; *TH* — щитовидний хрящ; *Z* — верхня (несправжня) голосова зв'язка; *M* — нижня (справжня) голосова зв'язка; *C* — перснєвидний хрящ; *Г* — трахея (дихальне горло); *У* — шлунчик Моргана.

¹ Щоб усвідомити роботу діафрагми, можна вдатись до такого прийому. Лягають на якусь рівну поверхню, наприклад, на підлогу, з тоненькою по-душкою („млинцем“) під головою і одну руку підкладають під кряж, другу ж кладуть на верхню частину живота — „під ложечку“, тобто під грудну клітку. Потім повільно і плавно (з присвистом, щоб вимовляючи довгий звук *C*) випускають з легенів 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 роботу грудної клітки, одну руку кладуть на груди (в їх нижній частині), залишаючи другу на животі.

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 — 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).

Гортань. У своїй верхній частині трахея утворює горгтань, що складається з чотирьох хрящів: персневидного (нижнього), щитовидного (верхнього) і двох черпалковидних (піраміdalних). Виступ щитовидного хряща („борлак“, кадик) легко намацати рукою. В горгані міститься і так звані голосові зв'язки, — обтягнені слизовою оболонкою еластичні м'язи, прикріплени до голосових паростків черпалковидних хрящів, які, в свою чергу, прикріплюються до широкої частини персневидного хряща (мал. 6). М'язи, що



Мал. 6. Хрящова снасть горгтані.

а — щитовидний хрящ; б — персневидний хрящ; в і в' — черпалковидні (або піраміdalні) хрящі; останній рисунок — взаємне розташування зазначених хрящів; пунктиром 2 показано місце голосової щілини. Всі малюнки лівим боком повернені до передньої частини шиї.

керують рухами черпалковидних хрящів, завідують одночасної діяльністю голосових зв'язок, які можуть напружуватись і закриватись або, навпаки, утворювати щілину, ту або іншу розміром і виглядом (мал. 7).

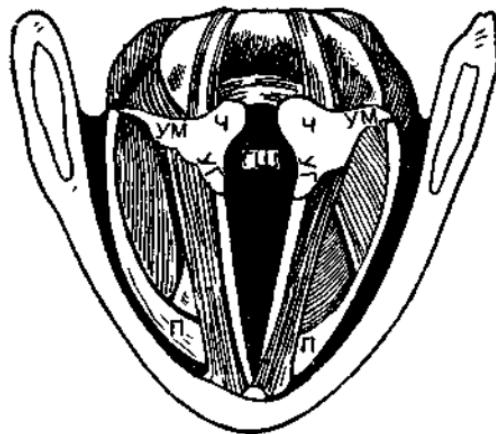
Під час вдихання щілина більш-менш широко розкривається; при видиханні (ніному, без звукотворення) вона теж відкрита (так само і тоді, коли утворюються глухі приголосні). Голосні і дзвінкі приголосні звуки утворюємо з допомогою зімкнутої голосової щілини. Вище голосових зв'язок, що називаються справжніми, міститься друга пара м'язів, значно менш еластичних, але все ж здатних напружуватись, зменшуючи при цьому ширину щілини, яку вони утворили; вони називаються і 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 і мови положення, зазначене на малюнках, а коли ковтають, закриває вхід до трахеї і служить мостом, по якому страва йде до стравоходу (мал. 5 і 9).

В той час, як наукова традиція, підтримувана Аеродинамічна теорія голосотворення. переважною більшістю дослідників, вважає звук (голос) результатом коливання голосових зв'язок, так звана аеродинамічна теорія першу роль у процесі голосотворення приділяє морганевим шлуночкам (мал. 5), позбавлюючи „справжні“ (нижні) голосові зв'язки більшої частини того значення, якого їм звичайно надається¹.

Якщо тиск повітря, що міститься в шлуночках ss_1 , перевищується тиском трахеального повітря, то повітряний струмінь gg_1 (мал. 8), подаваний з легенів через щілину між розсуваними ним напруженими голосовими зв'язками, відхиляється від осі, утворює вихрові повітряні течії (def , d_1 , e_1 , f_1). Ці останні вдаються у повітря, що продовжує входити в трахею, 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.

Цей процес супроводжується періодичним зближенням і розширенням напруженіх голосових зв'язок.

¹ Акал. Л. Шерба („Русский язык в школе“, № 5, 1930, стор. 20) вважає теорію коливання віджилою, пояснюючи „утворення музичного тону в гортані... періодичними повітряними поштовхами“, породжуваними напруженням голосових зв'язок (при замкненій голосовій щілині, що, однак, не завжди є неодмінною умовою). Див. також „Введение в общую фонетику“ М. Матусевич, стор. 20 і 21.



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

ПП — персневидний хрящ; Ч Ч — черпаковидні хрящі; УМ і УГ — їх м'язові паростки; УГ і УГ — їх голосові паростки; ГЛ — голосова щілина.

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 як молекулам бокових вихрів, так і атмосферному, або гортанному, повітря. Ці вібрації дають звуковий ефект, аналогічний тому, який утворюється сиреною. Так народжується голос. Висота певного тону залежить від частоти вібрацій.

Додамо до попереднього короткого викладу процесу фонакії (звукотворення) ще кілька пояснювальних зауважень.

Напруженні голосові зв'язки зближаються так, щоб пропускати кількість повітря, відповідну висоті утворюваного звука. Трахеальне повітря, зазнаючи тиску, який є результатом роботи вже відомих нам м'язів, відтиснє вгору і трохи розсуне край напружених і зближених голосових зв'язок, щоб поділитися потім на два потоки. Один, m , проходить безпосередньо вгору, другий, деф ($d_1 e_1 \phi_1$) — 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 надгортанниках порожнинах, відповідно до їх розміру і форми, нові звуки; вони нащаровуються на звуки, що зародилися в шлуночках Моргані. Так пояснюються тембральні відмінності голосних звуків і приголосних дзвінкіх. Приголосні глухі утворюються широким (дихальним) потоком.

Мал. 8.

ні відмінні голосних звуків і приголосних дзвінкіх. Приголосні глухі утворюються широким (дихальним) потоком.

Надставна труба.

До виходу повітря пряме 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 порожнina межує: зверху — 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 передніх зубів до вуздечки (складка, утворена слизовою оболонкою язика), спереду — з губами, яснами і зубами, з боків — з яснами, зубами й щоками, а ззаду — з входом у зів (глотку). Дуже важливe 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 опускається, як і тоді, коли утворюють *n*, *m* і носові голосні (наприклад, у французькій та польській мовах); у такому випадку повітря, проходячи через носову порожнину, там відповідно забарвлюється¹. В надстравній трубі звук, що зародився в горяні, остаточно оформляється, а глухі приголосні цілком формуються в ротовій порожнині.

Різні комбінації рухів і положень мовних органів, що впливають на якість звука, називаються артикуляціями; артикулюючи саме так, а не інакше, ми маємо *i*, а не *i*, *d*, а не *r* і т. ін.

При різних артикуляціях величина й форма корисного простору надстравної труби змінюється, в зв'язку з чим міняється й характер звучання.

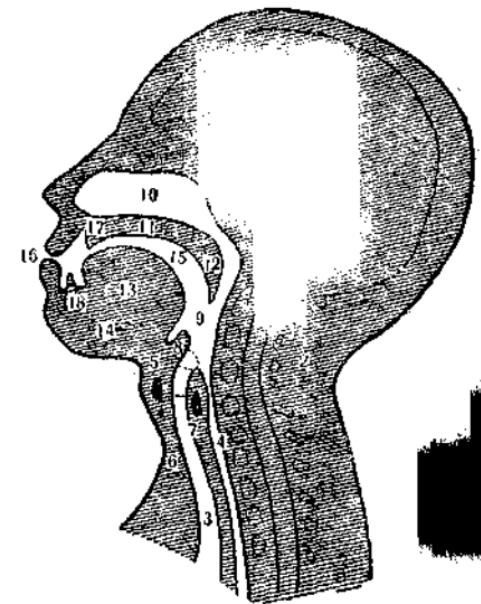
РОЗДІЛ II.

ДИХАННЯ.

Значення дихання для мови. Значення дихання для усної мови не потребує доказів. Дихання — фізіологічна основа усної мови, і читець повинен використати його як найвигідніше для мови.

Чим дихати (носом чи ртом)? Глядами 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 ртом. Якщо йдеться про дихання без мови, то ясно, що

¹ Вхід до носа і в першому випалку 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 — якщо патологічне, яке аж ніяк не сприяє красі голосу, навіки, позбавляє його деяких звичних (нормальних і природних) якостей.



Мал. 9. Розріз голови і шії.

1 — головний мозок; 2 — хребці; 3 — дихальне горло; 4 — стравохід; 5 — розріз щитовидного хряща; 6, 7 — розріз перспневидного хряща; між 5 і 7 — місце голосової щілин; 8 — надгортанник (пунктиром вказано стін падгортанника під час каштанки); 9 — зів; 10 — носова порожнинна; 11 —твердé (переднє) піднебіння; 12 — мяке (заднє) піднебіння під час вимовляння неносових звуків (пунктиром вказано стін мякого піднебіння під час вимовляння неносових звуків); 13 — язик; 14 — частина пізязикової кістки; 15 — ротова порожнинна; 16 — губа; 17 — верхні зуби; 18 — нижні зуби.

тільки носом. Цей висновок випливає 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, призначенню 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 отруйності газами. Все це показує перевагу дихання носом поза мовним актом. Якщо ж 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 порожнинною, і немає потреби (навіть незручно) на короткий час виводити його з цього стану. Щождо нечутності й непомітності, то обидва способи „брать дихання“ можуть бути однаково нечуткі й непомітні. Проте більш-менш значними паузами слід користуватися для того, щоб вдихати через ніс, маючи на увазі перелічені вище гігієнічні підстави.

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

Ключичне дихання. При каючичному (високому, плечовому) диханні м'язи плечового пояса підіймають дугори 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, у його верхній (вузькій) частині. При

шому діафрагма підтягується вгору, що приводить до мінімуму розширувальний ефект цієї операції. При ключичному диханні наповнюються повітрям лише верхні (малого діаметра) частки легенів і дихати доводиться 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.

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

Найпоширеніший у чоловіків тип дихання — діафрагматичний, або черевний (абдомінальний). Коли так дихають, (**черевне дихання**) діафрагма, скорочуючись, злегка натискує на черевну порожнину, від чого стінки II вигинаються вперед, а нижні ребра розсувуються, причому повітря насичує нижні частки легенів, які значно розширяються. Хиба цього типу — в тому, що середина і верхівки легенів недосить вентилюються.

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

Про вигідність грудно-черевного, або косто-абдомінального **Спірометричні** типу дихання свідчать, здається, об'ективні цифрові дані, дані. здобувані з допомогою спеціального приладу — спірометра.

Щоб конкретніше уявити собі ці дані, зазначимо, що всю кількість повітря, яка може вміститися в легенях (блізько 5000 куб. см), можна розкласти на такі доданки: 1) дихальне повітря, що його ми вдихаємо і 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 нилихаємо лише з напруженням (1500 куб. см), 4) залишкове повітря, що лежить в легенях після найглибшого вдихання (1500 куб. см). Сума перших доданків (блізько 3500 куб. см) і становить життєву місткість легенів, різну для дітей і дорослих, для людей різної статі і при різних типах дихання: у жінок вона звичайно буде 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, іх це здається на перший погляд, бо перевовнювати 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.

Найважливіше — те, що при грудно-черевному типі види-Черевний прес. хання повітря з легенів проводиться під тиском так званого **Підпора звука**, якого через видового преса — діафрагми (поступово розширюваної, але все ж напруженої), яку підпирає нутро-жінота, що забезпечує найбільшу плавність видихання, потрібну в процесі мови і співів. При тому типі дихання, який ми розглядаємо, діафрагма в процесі мови розслаблюється не зразу, бо під час видихання

вдихальні м'язи (діафрагма з міжреберними м'язами) не припиняють своєї роботи, але, злегка протидіючи роботі вдихателів (черевних м'язів), сприяють рівномірній течії повітря, утворюючи при цьому так звану підпору звука¹.

Чи є універсальним грудно-черевний (комбінований) тип дихання?

Не можна не погодитися з тим, що наведена вище класифікація типів дихання — умовно-схематична². 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“ (краще — спосіб) дихання, мимоволі вибираючи зовсім не рекомендований фахівцями. Це повинен мати на увазі кожен актор і декламатор. Інколи дихання повинно бути явно поверхове, а не глибоке, грудне або ключичне, а не черевне (в п'есах це іноді передбачають і авторові ремарки). „Коли ми говоримо що-небудь ласкаве, привітне, радісне й легке, — ми 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“³. Проте традиційна система вправ

¹ Підпора звука можлива і при інших типах дихання, навіть ключичному, де її утворять м'язи плечового пояса.

Тихонов (Труды ГИМН'a. ГИЗ. М., 1926, стор. 56) визначає підпору звука як тиск повітря (вищий за атмосферний), який під час звукотворення підтримується в грудях (тобто в легенях, бронках 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 фонациї. Тим часом „підпертим“ умовно називають звичайно звук блискучий, енергійний, „ловний“ (протилежність — тъмяний, млявий, „пустий“), що є результатом спільнотою погодженої роботи всіх частин голосового апарату, між іншим і резонаторів надстикові труби, які насичують його характерними для підпертого звука обертонами.

² Дослідники останнього часу беруть під сумісні 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 щілиною; 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 будь-яку точну систему в підніманні грудей і живота; в найбільш поширеному випадку одночасно піднімаються і опускаються стінки грудей та живота, що зовсім не вимагає ніякого спеціального тренування.

Лишастися, значить, не обираючи певного „типу дихання“, боротися з негарними зовнішніми явищами, зв'язаними з дихальним процесом; не можна, наприклад, припускати піднімання плечей під час вдихання, як дій, некрасивої і непотрібної.

³ Д. Аспелунд. Основные вопросы вокально-речевой культуры. МУЗГИЗ, М., 1933, стор. 78.

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

безпосередніх стосунків до мови); друга — післядує професійну мету. Таке розмежування пояснюється тим, що дихання, не зв'язане з мовою, і дихання в процесі мови може відрізняються одне від одного.

Поза мовним актом: 1) дихання відбувається автоматично; 2) час, затрачуваний на відхилення, 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) відхилення (плавне), в) пауза (перед імпульсом до повторного вдихання).

В процесі мови: 1) дихання організується свідомо; 2) тривалість вдихання зводиться до мінімуму, — відхилення може бути й дуже протяжне; 3) використовується трохи більший, ніж поза мовою, об'єм повітря; 4) порядок елементів дихального процесу: а) вдихання, б) пауза (свідома), в) відхилення (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, корисну для читців, частиною культури усної мови вважати не можна; безголосі ж вправи, не зв'язані з фізичними рухами, сучасна наука навіть визнає шкідливими (в країному разі — марними). Тому немає ніякої потреби розглядати (тим більше рекомендувати читцеві) велику кількість різноманітних вправ, описаних спеціалістами (Кофлер-Лобанова, Рейнеке-Скрауп-Серьожиников та інші): гімнастика голосу (див. наступний розділ) дасть достатнє тренування і дихальному апаратові.

РОЗДІЛ III.

ГОЛОС.

... Для того щоб відбивати найтонше і часто підсвідоме життя, треба мати надзвичайно чутливий і прекрасно розроблений голосовий і тілесний апарат.

К. Станіславський.

Гігієна голосу. Мовний апарат — це особливо досконалій вид духового музичного інструмента, невідновима в разі втрати дорогоцінності. Отже, треба поводитися з цим апаратом з особливою обережністю. Якщо

скрипач-віртуоз з своєї скрипки, як кажуть, кожну порошинку здуває, завжди дбає про те, щоб його інструментові не було ні дуже жарко, ні дуже холодно, щоб на ньому не грали, доки він не звикне до нової температури, 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 (блізько 18° Ц) опалення (найкраще — грубне, голландське, бо воно сприяє вентилюванню і не забирає з повітря потрібного процента вологи)¹; вільна одяга, що не заважає рухам, диханню і кровообігу.

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 — протипоказані. 3) Куріння зовсім забороняється або допускається в дуже обмеженій мірі (особливо шкодить никотин жіночому голосовому апаратові). 4) Рекомендуються прогулочки 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 виконанням — найкраще теплуватим чаєм. 9) Слід уникати не повітря і холоду, а застуди переповнених кров'ю після напруженої праці сосудів слизової оболонки верхніх дихальних шляхів; тому треба „остигати“ перед виходом на холод і, розпалившись, не пiti 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).

Що таке постановка голосу? Такі є правила охорони голосового апарату від можливих пошкоджень. Але, виконуючи їх, ми не набуваємо вміння користуватися своїм інструментом. Його ще треба настроити, — „розіграти“ його, як це роблять з новою гітарою, скрипкою, роялем, — одним словом, через вправи досягти поліп-

¹ При центральних системах доводиться вдаватись до штучного відволоження повітря, але з надмірною вологістю (вогкістю) треба боротися ще впіртіше: ворог здоров'я взагалі, вогкість особливо зле відбивається на органах дихання і мови.

шеної якості звука, — треба через м'язово-слуховий тренаж поставити голос¹.

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, хрипкістю, 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. Пригадаймо, 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 мовного голосу, за винятком підготовних вправ, через указану нижче причину відрізняється від співацької, але й у процесі виховання читця цілком доречним є попутне використання сольфеджю² та інших елементарних засобів вокальної постановки. Слід відмітити, що вокальна постановка голосу знаходить собі місце і в системі К. С. Станіславського³.

Головна різниця між співами і мовою полягає в природі мовного і вокального звука. Вокальний звук менш багатий на обертона⁴; він 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 голосу⁵.

¹ За поставленій прийнято вважати такий голос, в якому правильно (під контролем музичного слуху) координована робота всіх трьох факторів голосотворення: а) органів дихання, б) гортані і в) резонаторних порожнин.

² Вправа, в якій співають не слова, а назви нот.

³ К. Станіславський. Робота актера над собою. 2-е вид. М., 1938, стор. 343.

⁴ Кожий звук, крім основного тону, має в собі цілий ряд слабших, але вищих від його додаткових тонів, які називаються обертонаами. Присутність обертонів надає звукові повноти, соковитості і своєрідного забарвлення (тембр).

⁵ Між іншим, тембri розмовного і вокального голосу певної особи не завжди схожі. За негарним розмовним голосом часто криється прекрасний вокальний голос, і, навпаки, розмовному голосу прекрасного тембру може відповідати дуже неприємний вокальний звук.

Якості голосу. Поставити голос — це значить допомогти йому виявити в максимальній мірі властивості, які він повинен мати, тобто: 1) благозвучність (наявність „металу”, відсутність носового й інших неприємних відтінків); 2) діапазон (обсяг від найнижчої ноти до найвищої) — не менший за $1\frac{1}{2}$ октави; 3) витриманість (здатність довго, не стомлюючись, говорити повними, чистими звуками¹); 4) силу (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 у 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 камертону на резонаторному ящику і взагалі посилення звука з допомогою будь-якого 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 мертвую 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)² і головний (глотка, носоглотка, ротова й носова порожнини). Роль першого полягає виключно в посиленні звука (порівн. резонаторний ящик камертону)³. Значніша, як ми знаємо, роль головного резонатора, тобто так званої надставної труби.

Переходимо тепер до самого зародження звука — звукопочатку, або голосопочатку.

Голосопочаток (приступ, атака звука). Ми знаємо, що голосова щілина, розімкнута при вдиханні й видиханні, для утворення звука зникається. Засіб і швидкість, з якими голосові хрящі й голосові зв'язки переходят від дихального стану до голосового, так само, як і ступінь щільноті змикання голосових зв'язок, істотно впливають на голос у момент його за-

¹ За чистий звук вважається звук без усіх сторонніх привкусів: аспірації (придихання), хриплості, присвисту.

² Легені не можуть резонувати.

³ До резонаторів-підсилювачів залічують звичайно і морганієві шлуночки (мал. 5). Про роль цих „шлуночків“ за аеродинамічною теорією див. кінець і розділу, стор. 15—16,

римження, яке звичайно називають атакою звука, або приступом¹.

Шільне й швидке змикання голосової щілини, закінчене до початку звучання, називається твердою атакою (твірдим приступом). У такому випадку „видихуваний струмінь повітря зустрічає на своєму шляху щільно зімкнені голосові зв'язки, які він мусить ще спочатку відірвати одну від одної, щоб мати вільний вихід... для того, щоб утворити звук².

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

Найвищий ступінь твердої атаки, міцний удар голосовою щілиною, при якому на початку звука чуємо щось на зразок *k*, треба рішуче відкинути, бо при цьому повітря, діставши дуже різкого поштовху з боку черевного преса або інших видихальних м'язів, завдає 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 при дихового голосопочатку (вид м'якої атаки, який надає початковим голосним попереднього шуму через неповне змикання голосової щілини, яка пропускає повітря до утворення звука). Цей вид приступу є некрасивий і неекономний, бо порушує принцип доцільного вигравання повітря.

Тверда і м'яка атака одинаково прилатні, причому користування ними в значній мірі залежить від індивідуальних особливостей того, хто говорить.

Основний стан гортані і надставної труби. Гортань не залишається байдужою до тих звуків, які вона утворює: вона переміщається вверх і вниз, перебуваючи в самому низу, коли утворюють звук *u*, і на самому верху, коли вимовляють звук *i*. З позицією гортані зв'язана і висота тону: 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 їй гортань, глотка широко розкрита. Таким є стан мовних органів, між іншим, при позиції, що закінчується часто голосним видиханням повітря,

¹ А. Музехольд. Акустика и механика голосового органа. М., 1925, стор. 78.

² М. Эрбштейн. Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов. Л., 1928, стор. 137.

тільки що втягнутого в себе. З'ясувати собі це положення можна, викликавши штучне позіхання, — сильно спустивши нижню щелепу і зробивши повільне глибоке вдихання.

Проте добиватись будь-що наведеного вище положення гортані було б великою помилкою: вигідне для одного, воно може бути невигідним 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.

РОЗДІЛ IV.

ФОНЕТИКА І ОРФОЕПІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ¹.

Гімнастика голосу, до якої ми перейдемо в наступному розділі, має бути скерована на правильне звукотворення і на зразкову вимову як на його безпосередній наслідок. Правильне звукотворення є основою виразності мови. Щоб його засвоїти, треба зробити звичними положення й рухи мовних органів, властиві кожному звуку української мови як окремо, так і в сполученнях з іншими звуками.

Отже, перш ніж вправлятись у звукотворенні, треба перевірити власну вимову, порівнюючи її з даними фонетики й орфопеїї української мови, і, в разі потреби, почати боротьбу за правильну артикуляцію, посиливши увагу до процесу творення кожного звука, аж доки правильні артикуляції не стануть сталими звичками, над утворенням яких не доводиться задумуватись.

При цьому слід мобілізувати як м'язове чуття, так і зір (з допомогою дзеркала), і слух.

Поняття фонеми і звука. Не всі звуки, що їх може вимовити і фактично вимовляє людина, входять до складу мови. Для останньої звуковими одиницями є лише ті звуки, які однаково використовуються всіма, хто розмовляє певною мовою, для розрізнення змісту слів чи значущих частин слів. Такі соціально закріплені за певною мовою звукові типи, які використовуються для розрізнення змісту в процесі спілкування людей між собою, називаються фонемами. Отже, треба розрізняти фонему як одиницю мовну, що служить у процесі спілкування людей для виразу змісту мислення, і звук, що є одиницею фізичною і фізіологічною як наслідок роботи мовного апарату. Звук стає фонемою лише тоді, коли він використовується мовою для виконання специфічних мовних функцій: передачі змісту і зв'язку людей між собою.

¹ Автор — доцент ХДУ В. П. Невзорова, кандидат філологічних наук.

Кожна мова має свою характерну для неї систему фонем, здатних входити до складу слів і змінювати їх значення. З заміною однієї фонеми іншою змінюється значення слів.

В словах *кинь* (наказ, спосіб) і *кінь* і *і* є різні фонеми через те, що з їх зміною слова одержують різні значення; та *к* виступають як окремі фонеми тому, що вони змінюють значення таких слів, як *тінь* і *кінь*; у словах *сіль* і *сіл* — лім'яке і тверде є різні фонеми (мають, як кажуть, фонематичне значення) тому, що з їх зміною міняється значення слова, тощо.

На відміну від звука як явища фізичного, який визначається сталими ознаками (висотою, тембром, протяжністю та силою), фонема — це звуковий тип, який припускає варіанти в своїй вимові. Так, венаголошена фонема **о** української літературної мови в словах *холодний*, *осінній*, *собою* тощо вимовляється інакше, ніж в слові *голубка*, де **о** наближається до **у**; в цьому самому слові *голубка* в повільному темпі ми можемо почути **о** (як в слові *осінь*), а в швидкому — звук, близький до **у**. Отже, при вимові **о** в слові *голубка* з боку утворення і звучання спостерігаються три різні звукові відтінки (**о**, **о^у**, **у^о**), але ці звуки не використовуються для змінювання значення слова; тому ми вважаємо їх лише припустимими відтінками фонеми **о** української літературної мови, а не окремими фонемами.

Наявність в кожній мові своєї, характерної саме для неї системи фонем випливає з соціальної природи мови; на цій підставі акад. М. Я. Марр називає фонеми „відпрацьованими людством членоподільними звуками“¹.

При наявності декількох варіантів у вимові певної фонеми один з них завжди сприймається як зразковий і найтипівіший для даної мови.

Орфоепія і є той розділ фонетики, який визначає найтипівіші для даної мови фонеми з числа можливих варіантів і одночасно визначає зразкову вимову в тих випадках, коли правопис слова не відповідає його звучанню.

Докладне обізнання з характерним для кожної фонеми укладом мовних органів допомагає поставити чітку і правильну артикуляцію і цим забезпечує бездоганну дикцію як основу виразної мови.

Фізіологія звуків української мови.

Голосні.

Лишачи звичайний поділ звуків на голосні і приголосні, незважаючи на деяку його умовність, звертаємося, насамперед, до голосних звуків. Характерною ознакою їх є те, що вони вільно виливаються через русло, утворюване органами надставної труби, не зустрічаючи на своєму шляху перепон; це русло, відповідно змінюючись, надає звуку того чи іншого забарвлення, оформлене його.

¹ Н. Я. Марр. О происхождении языка. Сб. статей „По этапам развития яфетической теории“. М.—Л., 1926, стор. 319.

Основні голосні фонеми (звуки) української мови: і, ɪ, е, а, о, у.

За місцем утворення (місцем підняття язика) вони поділяються на голосні переднього (і, ɪ, е), середнього (а) і заднього ряду (о, ɔ, у) залежно від того, проти якої частини піднебіння артикулює (звукотворює) яzik.

За способом утворення (за ступенем підняття язика до піднебіння) вони поділяються на голосні високого (і, ɪ, у), середнього (е, ɔ) і низького (а) підняття.

За закритістю (більшим підняттям язика в напрямі до піднебіння івищим підняттям нижньої щелепи) вони поділяються на закриті, або вузькі, і відкриті, або широкі.

За напруженням (сильнішим або слабішим скороченням м'язів, що робить поверхню мовного органу твердішою або слабішою) вони поділяються на напружені і ненапружені.

Якщо в утворенні звуків губи виступають вперед або закруглюються, то голосні називаються лабіалізованими (о, ɔ, у); голосні, утворені без закруглення губ, називаються нелабіалізованими (а, ɪ, ɛ); при утворенні фонем е, ɪ, ɛ губи розтягнуті в сторони.

Положення надстavnoї труби — фонема високого підняття язика, переднього ряду; напруженого стану язика і губ; нелабіалізована.

голосних фонем. Маса язика в напруженому стані просунута вперед разом з під'язиковою кісткою; середня частина язика високо підіймається в напрямі до передньої частини твердого піднебіння, утворюючи вузьку щілину, яка поділяє

ротову порожнину на дві частини; кінчик язика вільно спущений; губи напружені, сильно розтягнуті в сторони і щільно притискаються до зубів. Фонема і утворюється при найменшому для голосних об'ємі ротової порожнини (мал. 10).

Е — фонема середнього підняття язика; переднього ряду, наблизена до середнього; ненапруженна, нелабіалізована.

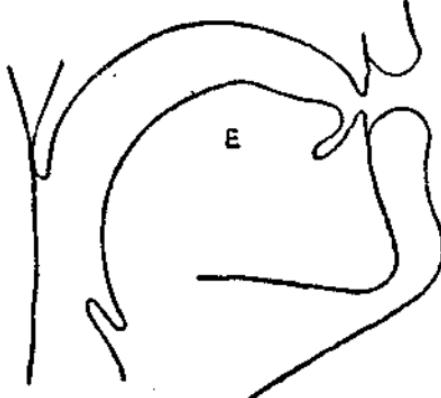
Маса язика просунута вперед; середня частина язика підіймається в напрямі передньої

частини твердого піднебіння, але нижче, ніж при і, і більше до середнього піднебіння; кінчик язика спущений і не торкається ні ясен, ні зубів; у передній частині язика утворюється впадина; своїми краями яzik торкається кутніх зубів; об'єм ротової порожнини невеликий; але відкриття рота досить значне,

Мал. 10.

що досягається розтягненням губ у сторони; фонема є вимовляється при ненапруженому стані артикулюючих органів.

Українська фонема е в наголошених складах наближається до російського э в словах *это*, *цеп*, *шест*, але російське э звук більш передній, ніж українське е (мал. 11).



Мал. 11.



Мал. 12.

И — голосна фонема високого підняття язика, середнього ряду, ненапруженна, нелабіалізована.

Маса язика ненапруженна і разом з під'язиковою кісткою відтягнена назад, що зменшує резонатор у задній частині ротової порожнини; середня частина язика піднесена до середнього піднебіння, вище, ніж при е, і нижче, ніж при і; за місцем підняття и знаходиться між і та рос. ы; кінчик язика спущений і не торкається ні зубів, ні ясен; впадини в передній частині язика немає; щодо акустичного враження, то цей звук є середній між і та російським ы (ближчий до останнього); губи трохи розтягнуті в сторони (мал. 12).

А — фонема низького підняття язика, заднього ряду, ненапруженна, нелабіалізована (мал. 13).

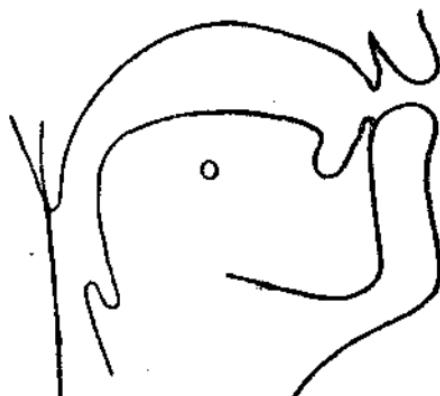
Артикуляційні органи розміщені в такий спосіб, що дають можливість утворювати найбільш повне звучання голосу: нижня щелепа низько спущена й утворює широке відкриття рота; губи залишаються цілком пасивними; їх рух зумовлений спуском нижньої щелепи; положення язика майже те саме, що й під час мовчання, але все тіло язика значно напруженіше, ніж у спокійному стані; язик у плошкій формі притулений до низу і разом з під'язиковою кісткою відсовується назад у такий



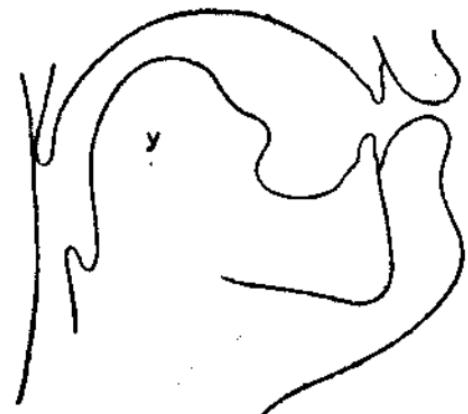
Мал. 13.

спосіб, що за коренем язика залишається дуже мало місця, а в ротовій порожнині утворюється великий резонатор; краями язик торкається нижніх кутніх зубів; м'яке піднебіння трохи напружене і спущене нижче, ніж при інших голосних.

Графічні **а** і **я** (*їа*) завжди вимовляються в українській літературній мові як широкі, ненапружені звуки: *дам, сам, брати, м'язи, тяжко* і т. ін.



Мал. 14.



Мал. 15.

О — голосна фонема, середнього підняття язика, заднього ряду, лабіалізована.

Вимовляється при проходженні повітряного струменя через резонатор, звужений і менший своїм об'ємом, ніж при **а**; губи напружаються і закруглюються, язикова маса відтягнута назад і не торкається своїм кінцем ні ясен, ні зубів; задня частина язика трохи підіймається в напрямі до м'якого піднебіння; артикуляція язика ненапруженена (мал. 14).

У — голосна фонема високого підняття, заднього ряду, лабіалізована.

Утворюється при середньому об'ємі ротового резонатора, який має вужчу форму, ніж при **о**. Язикова маса відтягнута назад; корінь спущений; задня частина язика підіймається в напрямі до м'якого піднебіння більш, ніж при артикуляції **о**; кінець язика спущений і не торкається ні ясен, ні зубів. Губи виступають вперед, напружуючись більше, ніж при **о**, і утворюючи невеличке закруглене розкриття. Артикуляція **у** — вузька, але ненапруженена (мал. 15).

Таблиця класифікації голосних за участю язика.

| Підняття \ Ряд | Передній | Середній | Задній |
|----------------|----------|----------|--------|
| Високе | і | и | у |
| Середнє | е | | о |
| Низьке | | | а |

Складові Голосні фонеми **а, о, у, е, и, і** мають здібність
і нескладові до утворення складів: **дам, дом, дума, тебе,**
голосні. **тихо, дід.** Як правило, в українській мові кіль-
кість складів відповідає кількості голосних: в словах — **нарбд,**
права, сила, держава, пошана — ми розрізняємо стільки складів,
скільки в них голосних.

На відміну від інших го-
лосних **у** та **і** можуть вживат-
тись і як нескладові. В пра-
вописі **і** нескладове (у фонетич-
ному письмі **ї**) визначається
літерою **й.** Знак **й** має зна-
чення нескладового **і** в кінці
складу: **знаите, пройду, дай;**
у нескладове (в фонетично-
му письмі **ӯ**) визначається че-
рез **у** або **в:** **дав** (фон. **даӯ**),
дівчина (фон. **діӯчина**), **навча-
ти** (фон. **наӯчати**), **зауважи-
ти** (фон. **заӯважити**) (мал. 16).



Мал. 16.

Приголосні. При утворенні приголосних повітряний струмінь
при виході через ротову або носову порожнину
натрапляє на перепони і утворює цілком виразний шум. На-
явність шуму з різними тембровими відтінками, характерними
для кожного окремого приголосного, відрізняє приголосні
звуки від голосних.

Приголосні розрізняються:

- 1) за участю голосу;
- 2) за способом утворення перепони;
- 3) за місцем утворення перепони;
- 4) за простою або ускладненою артикуляцією.

Класифікація Приголосні можуть бути утворені за участю
приголосних за голосу або без нього. В залежності від цього
участю голосу: приголосні поділяються на дві групи: **сонорні** і **шумні.**

Сонорні приго- Сонорні приголосні складаються з голосу і
лосні: плавні шуму й утворюються в такий спосіб, що голос

і носові. переважає шум. Повітряний струмінь утворює
шум при своєму проходженні коло місця дотику одного мов-
ного органу до іншого; разом з цим рухомі мовні органи
розміщені в такий спосіб, що забезпечують можливість для
вільного проходження повітряного струменя через ротову або
носову порожнину і для утворення голосу з силою звучання,
наближеною до сили звучання голосних.

У залежності від місця резонансу і напряму проходження
новітряного струменя сонорні поділяються на плавні, до
ких відносяться **р** і **л**, і **носові**, до яких відносяться **м** і **н.**

Плавні р, л утворюються при резонансі голосу в ротовій порожнині і при проходженні видихуваного повітря через рот. **Носові м, н** утворюються при виході струменя повітря через ніс і при резонансі в носовій порожнині.

Шумні приголосні: Шумні приголосні складаються або з шуму і голосні дзвінкі голосу, або з самого лише шуму. Відповідно і глухі. До цього вони поділяються на дзвінкі і глухі.

При вимові дзвінких приголосних голосові зв'язки знаходяться в стані, характерному для утворення голосу. Внаслідок цього до шуму, утвореного приголосним, додається голос, але в основі дзвінких шумних лежить шум, який переважає над голосом. До дзвінких фонем української літературної мови належать: **б, в, д, з, дз, ж, дж, г і** відповідні пом'якшені **б^в, в^в, д^в і т. д.**

Глухі приголосні вимовляються без активної участі голосових зв'язок. До глухих приголосних відносяться фонеми: **п, ф, т, с, ш, ц, ч, к, х** і відповідні пом'якшені **п^в, ф^в, т^в і т. д.** Глухі можна відрізнити від дзвінких і сонорних у такий спосіб: а) вимовляючи сонорні або дзвінкі приголосні, ми можемо відчути вібрацію стінок гортані, прикладши пальця до виступу щитовидного хряща (кадика); при вимові глухих 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 зе, ес, а з, с тощо).

Дзвінкі і глухі фонеми утворюють пари відповідних звуків, які вимовляються майже однаково і розрізняються між собою лише наявністю або відсутністю голосу. До таких пар приголосних в українській мові належать: **б — п, в — ф, д — т, з — с, ж — ш, дз — ц, дж — ч і т. д.** і відповідні пом'якшені. Не всі приголосні об'єднуються в пари. Так, українському дзвінкому приголосному **г** не відповідає жодна глуха фонема; глуха фонема **х** не має відповідної дзвінкої.

Таблиця основних типів приголосних за участю голосу.

Сонорні: м, н, р, л.

Шумні:

дзвінкі: б, в, д, з, дз, ж, дж, г (г), —

глухі: п, ф, т, с, ц, ш, ч, — к, х.

Слабі і сильні приголосні. Дзвінкі та глухі приголосні звуки української літературної мови розрізняються не тільки наявністю або відсутністю голосу: глухі приголосні вимовляються з більшим напруженням мовних органів

із більшою силою видиху (експірації), ніж дзвінкі. Внаслідок цього глухі приголосні мають назву **сильних**, дзвінкі — **слабих**.

Класифікація За способом утворення перепони приголосні звуки приголосних захищуються на проривні, щілинні способом утворення (або фрикативні) і африкати.

Проривні приголосні утворюються повним зімкненням мовних органів, тобто щільним дотиком одного мовного органу до іншого, і струм повітря прориває їх. До проривних фонем української мови відносяться: **б, б^в,** **п, п^в,** **д, д^в,** **т, т^в,** **к, к^в** і в декількох словах **г**.

Приклади: *буря, парус, дай, тихий, токар, коваль*.

Проривне **г** вимовляється лише в дуже незначній кількості слів (*ганок, гуля, грата¹, гудзик, гедзь тощо*) і в сполученнях **к** з дальнішим дзвінким, крім в і сонорних (на місці правописного **к**: *вокзал, екземпляр*).

В творенні проривних приголосних розрізняються три моменти:

1) замикання, тобто дотик одного мовного органу до іншого;

2) видержка замикання і, як наслідок цього, пауза;

3) прорив замикання, який і утворює той шум, що ми сприймаємо як приголосний проривний.

Звучання проривних триває мінімально короткий час; через це їх звуть також *раптовими звуками*.

Довгі проривні. Видержка між зімкненням і проривом може мати протяжність довшу за нормальну, і тоді звучить довгий проривний приголосний. Навіть ті з них, які на письмі позначаються двома однаковими буквами (*оббігати, віддавати, сміття*), вимовляються не двічі, а один раз, але з довшою видержкою. Порівнямо вимову проривних приголосних у словах *видати* і *віддати*; *смітти* і *сміття*; *вібігати* і *оббігати*. В словах *видати*, *смітти*, *вібігати* підкреслені проривні ми сприймаємо як коротші, ніж у словах *віддати*, *сміття*, *оббігати*, де вимова подвоєних **д, т, б** здається нам довгою. Проте звучання графічних подвоєних приголосних **бб, дд, тт** тощо аж ніяк не довше від звучання простих **б, д, т**. Враження довготи справляє протяжність усього часу від замикання до прориву. При так званих подвоєних проривних приголосних видержка перед проривом значно довша, ніж при неподвоєніх приголосних. Накопичення під час довшої видержки повітря перед місцем затвору спричиняється до більшої сили прориву. Отже, різниця між подвоєними проривними і неподвоєніми полягає в протяжнішій видержці перед проривом і в силі прориву.

¹ Іменник.

Щілинні, або фрикативні, приголосні утворюються неповним зімкненням мовних органів. Повітря проходить через щілину, утворену наближеними мовними органами. Внаслідок тертя повітря об стінки наближених мовних органів утворюється шум, характерний для фрикативних звуків (слово „фрикативний“ утворене від латинського *fricare*, що означає „терти“). До фрикативних приголосних української мови належать:

в, ф, з, с, ж, ш, х;
в^б, ф^б, з^б, с^б, ж^б, ш^б, х^б, й.

Приклади: *виразний, віз, факт, жити, шити, хата, садок, сісти.*

Довгі фрикативні. Утворення фрикативних звуків тертям повітря об стінки щілини припускає протяжну їх вимову. Протяжна вимова щілинних спостерігається в таких випадках:

1) при подвоєніх літерах: *волсся, галуззя, обличчя*; 2) при збігові кінцевих фрикативних попереднього слова з початковими наступного: *з землі, через зір*; 3) у групах приголосних внаслідок уподібнення попереднього приголосного наступному. Наприклад, слово „*смієшся*“ вимовляється „*сміє^сса*“ з подовженням *с^б*; *приєз* же вимовляється „*привіжжє*“.

Однофокусні та двофокусні щілинні. Тertia повітряного струменя утворюється, як правило, при проходженні видиху через щілину, утворену в одному місці ротової порожнини.

Приголосні, утворені в такий спосіб, мають назву однофокусних. До них відноситься, наприклад, фонема *х*, утворена піднесенням задньої частини язика; фонема *й*, утворена піднесенням середньої частини язика; фонема *с* — піднесенням передньої частини язика.

Двофокусні щілинні утворюються в такий спосіб, що перепона для утворення шуму знаходиться в двох місцях. Так, при вимові так званих шиплячих приголосних фонем *ш, ж, ч* видих проходить, по-перше, через щілину, утворену піднесенням задньої частини спинки язика так, як це характерне для фонеми *х*; і по-друге, — піднесенням передньої частини язика. Отже, при двофокусних щілинних шум утворюється в двох місцях.

Африкати. Африкати — це звуки з складною артикуляцією: вони починаються з прориву, який, не дійшовши до кінця, переходить на тертя. Через те, що цей перехід відбувається дуже швидко, а перепона утворюється в тому самому місці тими самими органами, ми вимовляємо і чуємо не два звуки, а один (якщо навіть на письмі африката позначається двома буквами).

До африкат української мови відносяться фонеми *ц, ч, дз, дж* (*—* знак злитної вимови звуків *дз* і *дж*).

Приклади: *ціль, час, дзвін, джерело.*

Основні типи шумних приголосних за способом утворення перепони.

| | проривні | фрикативні | африкати |
|----------|-----------|--------------|----------|
| дзвінкі: | б, д, (г) | в, з, ж, г,— | дз, дж |
| глухі: | п, т, к | ф, с, ш,—, х | ц, ч |

Вібруючі приголосні. З різних способів артикуляції слід відзначити можливість утворювати звуки внаслідок вібрації активно діючого мовного органу. Вібруючими рухами кінчика язика утворюється плавна фонема *r*: *рука,rik,радість.*

Особливості в утворенні сонорних приголосних. Сонорні приголосні *m, n, л* утворюються при повному зімкненні мовних органів, але повітряний струмінь спрямований у такий спосіб, що утворюється тертя об стінки зімкнутих мовних органів.

Класифікація приголосних за діючим органом. В утворенні приголосних фонем беруть участь всі звукотворчі мовні органи. Наближаючись до нерухомих мовних органів, рухомі частини мовного апарату утворюють перепону для вільного проходження повітряного струменя.

За активно діючим мовним органом приголосні фонеми української мови розподіляються на губні, язичні і гортанні.

Губні приголосні Губні приголосні можуть утворюватися двома способами:

фонеми. 1) губо-губним, або білабіальним (двогубним), укладом мовних органів, тобто за участю верхньої і нижньої губи: *б, п, м, ū(v);*

2) губо-зубним укладом мовних органів, тобто дотиком нижньої губи до передніх верхніх зубів: *в, ф.*

Язичні приголосні. Язык – це найрухоміший з усіх мовних органів. Він припускає різноманітні зміни всієї своєї

маси і рухи окремих своїх частин у різних напрямах. Еластичність язикової маси дає можливість утворювати велику кількість приголосних фонем. Переважна більшість їх саме і відноситься до язичників.

Численність і складність артикуляцій язика викликає потребу покласти в основу характеристики язичників приголосних різні принципи, а саме:

1. Місце язика, яким він артикулює (утворює звук).
2. Місце верхньої щелепи, до якої язик торкається.
3. Простоту або ускладненість артикуляції.

Класифікація приголосних за місцем артикуляції язика. В утворенні переважної більшості звуків бере участь передня, середня і задня частина спинки язика. Відповідно до цього приголосні розподіляються на передньоязичні, середньоязичні і задньоязичні.

До передньоязичних відносяться звуки: н, л, д, т, з, с, дз, ц, ж, ш, дж, ч.

До середньоязичних відносяться всі пом'якшені (палаталізовані) приголосні: д^в, т^в, з^в, с^в та ін., а також звук й (т. зв. палatalний).

До задньоязичних відносяться к, х, г (в словах типу *гава*).

Невелика кількість звуків утворюється кінчиком і краями язика. Дрижанням кінчика язика утворюється звук р. За активною участю країв язика вимовляються приголосні ж, ш, л.

Класифікація язичних приголосних за місцем, до якого торкається язик. За місцем, до якого торкається язик, приголосні розподіляються на зубні і альвеолярні, передньопіднебінні (або палаталізовані), середньопіднебінні (або палatalальні) і задньопіднебінні.

До зубних і альвеолярних відносяться: л, н, р, д, т, з, с, дз, ц, ж, ш, дж, ч; до передньопіднебінних (або палаталізованих) відносяться всі пом'якшені губні, зубні і альвеолярні приголосні; до середньопіднебінних, або палatalальних, відносяться пом'якшені г, к, х і звук й, який вимовляється на початку складів при графічних: я (=їа), ю (=їу), і (=їі), е (=їе).

Приклади: *його, йому, яблуко, мою, йхати, мое.*

До задньопіднебінних відносяться фонеми к, х і г: *коваль, дах, гава.*

Гортанні приголосні. До гортанних приголосних фонем української літературної мови відноситься придихове г: *нога, гора.* Фонема г — це шум, який утворюється в гортані від тертя повітря об краї наближених голосових зв'язок.

Ускладнена артикуляція приголосних. Поруч з основними тембровими відтінками приголосні звуки можуть характеризуватися і додатковими, які виникають внаслідок ускладнення артикуляції. До явищ, пов'язаних з ускладненням артикуляції, відноситься пом'якшення, або палatalізація, приголосних і лабіалізація, або губне забарвлення.

Палatalізація, або пом'якшення, приголосних залежить від піднесення середньої частини спинки язика до передньої частини твердого піднебіння (в основі слова палatalізація лежить латинське *palatum*, яке визначає „твёрде піднебіння“), тобто до того місця, де утворюється звук і.

У вимові пом'якшених приголосних ми розрізняємо дві категорії звуків. При творенні одних звуків піднесення середньої частини язика до твердого піднебіння ускладнює основну артикуляцію. Так, губні приголосні і деякі зубні, як, приміром, в словах: *бідний, півень, місто, зілля, несіть* (наказовий спосіб), — поруч з своєю основною артикуляцією, характерною для твердих **б**, **п**, **м**, **з**, **с**, одержують додаткову, пов'язану з піднесенням середньої частини язика до твердого піднебіння. Але часто пом'якшення приголосних виникає внаслідок невеликого зсуву основної артикуляції в напрямі до твердого піднебіння. Такий зсув спостерігаємо при пом'якшенні деяких зубних, альвеолярних і задньопіднебінних приголосників.

При переході від твердих зубних і альвеолярних **д**, **т**, **н**, **л**, **р** до відповідних пом'якшених замість передньої частини язика артикулює середня, яка торкається передньої частини твердого піднебіння. Переходячи від **д** до **д'**, від **т** до **т'**, від **л** до **л'** і т. д., ми відчуваємо, як яzik відсувається назад.

При переході від твердих задньопіднебінних до пом'якшених яzik посувається до твердого піднебіння в протилежному напрямі. При переході від **к**, наприклад, в слові *коњ* до **к'** в слові *кінь* або від **х** до **х'** (*ходу—хід*), яzik посувається наперед і торкається середнього піднебіння.

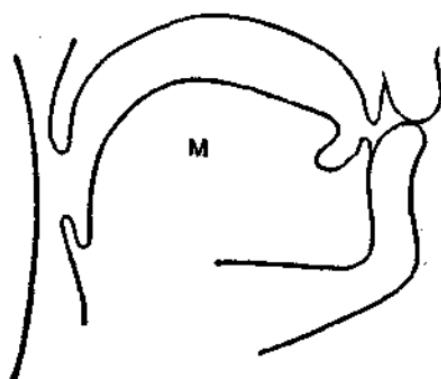
Лабіалізація. Основна артикуляція приголосних може бути ускладнена додатковою, пов'язаною з закругленням та висуненням губ наперед. Такий додатковий рух характеризує шиплячі приголосні **ш**, **ч**: *шум, чутти, шостий, чорний, шар, час*.

Артикуляція окремих приголосних. **М** — носова сонорна фонема, білабіальна (губна). Губи щільно зімкнуті. Видих проходить через носову порожнину, утворюючи шум тертям коло губ. Голос, утворений у горяні, підсилюється в носовому резонаторі і набирає звучності, характерної для гласних.

Приклади: *мати, може, дам* (мал. 17).

М' — носова сонорна фонема, білабіальна, пом'якшена; утворюється при додатковому піднесені середньої частини язика до твердого піднебіння.

Приклади: *міст* вимовляється *m'ist*, *Мюнхен* — вимовляється *m'unhen*,



Мал. 17.

Б — проривна дзвінка фонема, білабіальна. Повітря розриває губо-губне зімкнення (мал. 18).

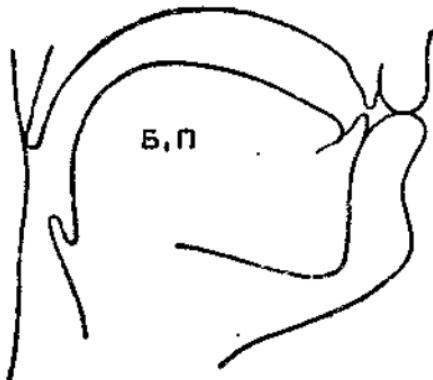
Приклади: *бачу, хліб*.

Б^в утворюється, як **б**, з додатковим пом'якшенням; середня частина язика піднесена до твердого піднебіння; кінчик язика притулений до нижніх зубів.

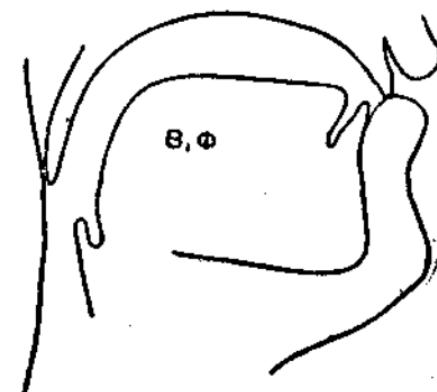
Приклади: *бідний, тобі, бюро (б^вуро)*.

П, п^в — відповідні до **б, б^в** глухі фонеми; вимовляються з міцнішим притиском, ніж **б, б^в**.

Приклади: *палець, копати, півень* (вимовляється *п^вівень*).



Мал. 18.



Мал. 19.

В — фрикативна дзвінка фонема, губо-зубна; в певних положеннях може чергуватися з **у** нескладовим¹ (мал. 19).

Приклади: *вода; вчителька—учителька; в саду—у саду*.

В^в — пом'якшена фонема, утворюється, як **в**, з додатковим піднесенням язика до твердого піднебіння.

Приклади: *vіter, вість* (вимовляється: *v^vіter, v^vіst^v*).

Ф, ф^в — відповідні до **в, в^в** глухі фонеми.

Приклади: *факт, факультет, фізика, фірма* (вимовляється *фізика, фірма*).

Язичні сонорні. **Н** — носова сонорна фонема; передньоязична, зубна. Характерний для **н** шум утворюється проходженням повітря коло стінок передньої частини спинки язика, яка впирається в верхні зуби і їх ясна.

Утворений у гортані голос виходить через ніс і підсилюється в носовому резонаторі так, що він переважає шум.

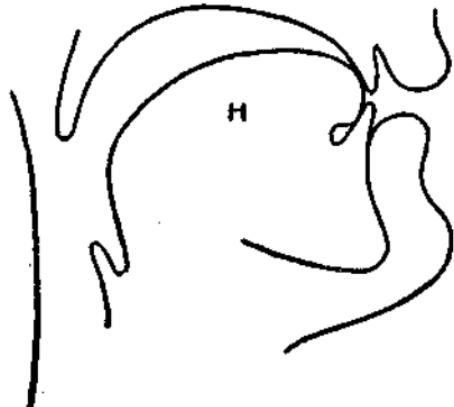
Приклади: *народ, він*.

¹ Див. „Український правопис”. Київ, 1946, стор. 15.

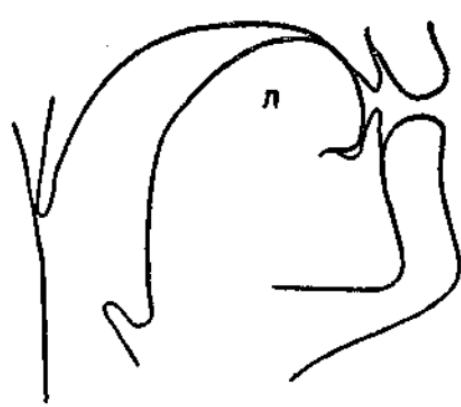
Н^в — палatalізована фонема; утворюється, як тверде **н**, з відсуненням язика і піднесенням у напрямі до твердого піднебіння (мал. 20).

Приклади: *німай, ні, ніс, нюанс*.

Н і Н^в можуть бути довгими (на письмі — **ни**: *безсоння, знання* вимовляються *безсон^ня*, *знан^ня*; **безвинний, іменник** вимовляються *безвинн^ний*, *іменн^ник*)¹.



Мал. 20.



Мал. 21.

Л — плавна сонорна фонема; передньоязична, зубна. Все язикове тіло зжате і загострене в напрямі передньої його частини. Передня частина язика впирається в зуби і ясна; між боками язика і верхніми зубами створюються щілини, якими проходить повітря з характерним для **л** шумом.

Внаслідок зжатого положення язика утворений у горяні голос підсилюється настільки, що він переважає шум (мал. 21).

Приклади: *ловити, ласкаво, лук*.

Л^в — палatalізована плавна сонорна фонема; утворюється, як тверде **л**, але з відсуненням язика і піднесенням у напрямі до твердого піднебіння.

Приклади: *ліс, льоду, любить*.

Л, Л^в можуть бути й довгими.

Довгі **л** і **Л^в** позначаються на письмі подвоєними літерами: *вілла, зілля* (вимовляються *вілла, зіл^лля*).

Р — плавна сонорна фонема; утворюється кінчиком язика; альвеолярна. Весь мовний апарат перебуває в напруженому і нерухомому стані; ступінь ротового розкриття великий і відповідає характеру артикуляції попередніх і наступних голосних; нижня

¹ Знак \sim визначає, що графічне **ни** вимовляється не як два, а як один звук.

щелепа залишається в нерухомому стані при міцному напружені м'язів, які її підтримують; корінь язика відтягнений назад і спущений вниз, максимальне напруження і нерухомий; краї середньої і задньої частини спинки язика впираються у верхні бокові зуби; передня частина язика розплощається для утворення вільних рухів; кінчик загинається назад і торкається альвеол; повітряний струмінь з силою відкидає декілька разів кінчик язика, який знову повертається на своє місце, утворюючи в такий спосіб вібраційні рухи; вони приводять до трептіння повітря, характерного для звуку *r*.



Мал. 22.

Приклади: рот, гора, твір.

P^b — палаталізована плавна, сонорна фонема; утворюється при міцнішому, ніж при *r*, напруженні всієї язикової маси; кінчик язика притуляється більшою своєю частиною до альвеол і передньої частини твердого піднебіння; кількість вібрацій менша, ніж при твердому *r*. Губи розтулені так, як це характерне для голосного і.

Приклади: різати, ряд, рюкзак.

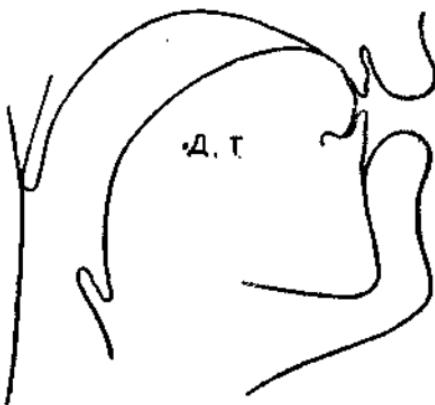
Д — проривна дзвінка фонема, перед-

шумна, проривна. Кінчик язика, передньоязична, зубна; передня частина язика притискується до ясен верхніх зубів (може торкатись і зубів); повітря прориває зімкнуті органи (мал. 23).

Приклади: дати, під.

Д^b — пом'якшена (палаталізована) проривна дзвінка фонема; середньоязична; кінець язика впирається в нижні зуби, торкаючись ясен; передня частина спинки язика притуляється до передньої частини твердого піднебіння.

*Приклади: дядько, діти, ведмідь (вимовляються *д'ядько*, *д'ити*, *ведм'ідь*).*



Мал. 23.

Т, т^в — відповідні до д, д^в проривні глухі; сильні, тобто утворені з більшим притиском артикулюючих органів, ніж дзвінкі д, д^в, і з більшою силою видиху (експірації), який прориває утворене зімкнення.

Приклади: *там, темний; тінь* (вимовляється *т'інь*), *тютюн* (*тъутъун*).

Д, д^в, т, т^в можуть бути довгими: *віддати, знаряддя, от так, сміття.*

К — проривна глуха фонема; задньоязична, задньопіднебінна. Задня частина спинки язика торкається м'якого піднебіння; повітря, виходячи через ротову порожнину, прориває утворене зімкнення (мал. 24).

Приклади: *казати, коваль.*

Г.— У невеликій кількості слів орфографічне г визначає проривну дзвінку фонему, відповідну до глухої фонеми к (*гава, ганок*). Ця фонема може позначатись і літерою к перед наступними дзвінками приголосними (крім в): *великдень* вимовляється *велигдень*; *екзема* вимовляється *егзема*; *екзамен* — *егзамен*; *як би* — *йагби*.

К^в — пом'якшена фонема; місце артикуляції пересувається трохи наперед, до середнього піднебіння.

Приклади: *кіт* (порівн. *кит*), *кювета* (*к'ювета*).

З — фрикативна дзвінка фонема; передньо-шумні фрикативні. Язична, зубна. Кінець язика торкається нижніх зубів з яснами; край передньої частини язика пригушується до верхніх зубів та їх ясен проти передньої частини твердого піднебіння; на передній частині язика утворюється жолобок, притулений до різців; повітря проходить через цю щілину і розвивається об верхні зуби і ясна з шумом, характерним для свистячих.

Приклади: *зима, знати, зуби.*

З^в — пом'якшена (палаталізована) фрикативна фонема; передньоязична, зубна. Утворюється, як з, але з додатковим піднесенням середньої частини спинки язика до передньої частини твердого піднебіння.

Приклади: *зірка* (вимовляється *з'ірка*), *зів* (вимовляється *з'їв*).

С, с^в — глухі фонеми, фрикативні, передньоязичні, зубні. Вимовляються, як з, з^в, але без участі голосу. На відміну від дзвінких з, з^в — сильні, тобто вимовляються з більшим



Мал. 24.

притиском звукотворчих органів і з більшою силою тертя повітря об стінки наближених мовних органів (мал. 25 і 26).

Приклади: *стіл*, *сонце*, *весна*; *систи* (вимовляється *с'исти*), *сіль* (вимовляється *с'іл'*); *сьогодні* (вимовляється *с'о-годн'i*).



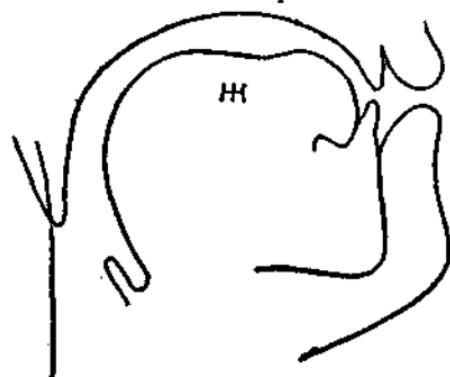
Мал. 25.



Мал. 26.

З, з^б, с, с^б можуть бути довгими; *безземелля, беззубий, мотузя* (вимовляється *мотуз^бз^ба*); *зстригти* вимовляється *сстригти*; *зсув* (вимовляється *ссув*); *волосся* (вимовляється *волосс^ба*).

Ж — фрикативна дзвінка фонема; шум утворюється двома частинами язика: передньою і задньою. Край спинки язика піднесені і притуляються до ясен і альвеол бокових верхніх зубів; розширеній у передній частині язик наближається до твердого піднебіння; задня частина язика піднесена до м'якого піднебіння, як для утворення звука **х**: кінчик язика спущений і відсунений від зубів. Між двома піднесеннями — задньої і передньої частини язика — утворюється ніби впадина в формі широкого жолобу. Видиховане повітря, проходячи через подвійне звуження, викликає специфічний шум, характерний для шиплячих звуків (мал. 27).



Мал. 27.

Приклади: *життя, жалість*.

Ш — фрикативна глуха фонема, сильна; утворюється, як **ж**, але без участі голосу і з більшим напруженням мовних органів, лабіалізована. При вимові **ш** губи закруглюються і виги-

наються вперед; це продовжує жолобок, утворений у передній частині ротової порожнини і підсилює шум, характерний для шиплячих (мал. 28).

Приклади: *шаг, шум, шептати*.

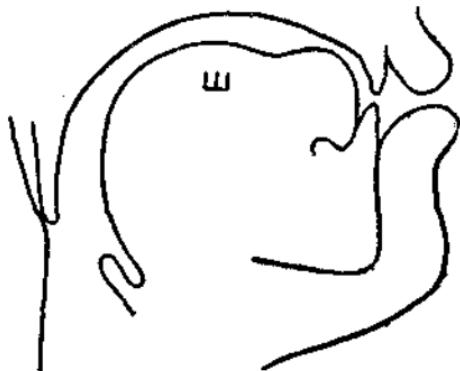
Ж^б, Ш^б утворюються, як ж, ш, але при додатковому піднесенні середньої частини язика в напрямі твердого піднебіння і при напруженішому дотику кінчика язика до ясен і альвеол.

Приклади: *жінка, менши*.

Ж, ш, ж^б, ш^б можуть бути довгими. Довгі ж, ш, ж^б, ш^б позначаються на письмі подвоеною літерою або сполученнями свистячих і шиплячих.

Приклади: *жежонка; зжувати* (вимовляються *жежонка, жежувати*); *зшити* (фон. *шийти*); *збіжжя* (фон. *збіжж^ба*); *піддашия* (фон. *піддаш^ба*).

Х — фрикативна глуха фонема; задньоязична, задньопіднебінна; утворюється при проходженні повітря через довгасту



Мал. 28.



Мал. 29.



Мал. 30.

щілину між піднесеною задньою частиною язика і м'яким піднебінням (мал. 29).

Приклади: *хата, хвіст*.

Х^б — пом'якшена фонема; місце артикуляції пересувається трохи наперед, до середнього піднебіння (мал. 30).

Приклади: *хіба, хірург*.

Ї — палатальна дзвінка фрикативна приголосна фонема, вимовляється майже як x^b , але за участю голосу. Позначається на письмі буквою Ї або входить як перший елемент до складу

їотованих я, ю, і, е: *йорж*, *який* (фон. *йакий*), *сім'ю* (фон. *сім'ю*) (мал. 31).



Мал. 31.

Дз — дзвінка африката; утворюється одночасною артикуляцією д і з.

Приклади: *дзвін*, *дзеркало*.

Ц — відповідна глуха африката; складається з злитої вимови т і с.

Приклади: *цап*, *циуратися*.

Ц^b — відповідна до Ц палатізована фонема; утворюється з додатковим піднесенням язика до передньої частини твердого піднебіння.

Приклади: *цина*, *цилій*.

Ц^b може бути довгим.

Приклади: *сміється* (вимовляється *съм'їєцъцъа*), *доцці* (вимовляється *доццъцъі*).

Дж — дзвінка африката; утворюється одночасною артикуляцією д і ж.

Приклади: *бджола*, *джерело*.

Ч — відповідна глуха африката; утворюється одночасною артикуляцією т і ш.

Приклади: *час*, *чисто*.

Дж^b, ч^b — пом'якшені фонеми, утворені при додатковому піднесенні середньої частини язика до твердого піднебіння.

Приклади: *бджілка*, *чіткий* (вимовляються *бджілка*, *чъіткий*).

Ч і ч^b можуть бути довгими.

Приклади: *Прилуччина*, *клоччя*.

Гортані. Г — дзвінка фонема, придихова; утворюється легким зжаттям у гортані внаслідок тертя об краї злегка наблизених голосових зв'язок.

Приклади: *гора*, *нога*.

Г^b — відповідна пом'якшена фонема. Спинка язика, що не бере участі в артикуляції г, наближається до середнього піднебіння.

Приклади: *гість*, *гіркий*.

Таблиця основних типів приголосних фонем.

| Артикулюючий орган Місце утворення | ГУБНІ | | ЯЗИЧНІ | | | | ГОРТАННІ | |
|---------------------------------------|------------|------------|---------------------------------------|--|--|---------------------------------|---------------------------------|---|
| | Губо-губні | Губо-зубні | Передньо-язичні (зубні і альвеолярні) | Середньоязичні | | Задньоязичні (задньопіднебінні) | | |
| | | | | Передньо-піднебінні (палаталізовані) | Середньо-піднебінні пала-тальні | | | |
| СОНОРНІ | M, Ў(В) | — | N, Л, Р | M ^b , Н ^b , Л ^b , Р ^b | — | — | — | — |
| ШУМНІ | Проривні | Б, П | — | Д, Т | Б ^b , П ^b , Д ^b , Т ^b | — | К ^b (рос. Г) | — |
| | Фрикативні | — | В, Ф | З, С, Ж, Ш | В ^b , Ф ^b , З ^b , С ^b , Ж ^b , Ш ^b | Й | Х ^b , Г ^b | Х |
| | Африкати | — | — | ДЗ, ДЖ Ц, Ч | ДЗ ^b , ДЖ ^b , Ц ^b , Ч ^b | — | — | — |

Орфоепія і її
значення.

Орфоепія (частина фонетики, наука про правильну вимову звуків і слів) до останнього часу жертвувалася орфографії (правописові). А проте усне слово, найнатхненніше щодо змісту, емоціонально насилене, художньо-тоноване, 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.

Особливості
української
літературної
вимови.

Розглянемо особливості української літературної вимови і звукове значення окремих графічних знаків і їх сполучень.

Українська літературна вимова досить точно передається встановленими правилами українського правопису. Фонеми (звуки), як правило, передаються на письмі певними графічними знаками (буквами), і, навпаки, окремі графічні знаки мають одне звукове значення. Український правопис передає в переважній більшості випадків ті зміни, які відбуваються у вимові внаслідок фонетичних особливостей окремих груп звуків. Так, у групі приголосних **ст** звук **т** може випадати: **щасливий**, **зависливий**, але в словах **пестливий**, **кістлявий**.

тощо т залишається. Ці особливості вимови точно передаються і на письмі.

Проте правопис не завжди відповідає живій вимові. Одну і ту ж фонему можна передати різними способами. Так, пом'якшення л перед голосними а, у, і передається буквами я, ю, і після л: *куля*, *люлька*, *ліс*; перед голосним о пом'якшеність визначається знаком ь: *льоду*, *льох*. І, навпаки, різні фонеми можна передати одним графічним знаком. Так, буква г в словах *грати* (діеслово, рос. *играть*) і *грати* (іменник, рос. *решётка*) визначає різні фонеми: в першому слові — придиховий гортаний звук, у другому — проривний задньоязичний.

Переходимо до огляду найважливіших особливостей української літературної вимови.

Голосні. Голосні фонеми української літературної мови відповідають майже послідовно орфографічним знакам.

і — кінь, сіль, на селі, жінка;
и — тихо, мило, чисто;
е — темний, день, весь, дешевий;
а — край, слава, народ, час;
о — сонце, ворот, пшено, щока;
ү — дума, шум.

Після пом'якшених приголосних а, у, е позначаються буквами я, ю, і: *дятел* (вимовляється *д^бател*), *тяжко* (*т^важко*), *люди* (*льуди*). Отже, букви я, ю, і позначають а, у, е і пом'якшеність попередніх приголосних.

Пом'якшеність приголосного перед о позначається знаком ь між приголосним і о: *льон* (вимовляється *ль^вон*), *сьогодні* (вимовляється *с^вогод^вн^ві*).

На початку слова і після голосного букви я, ю, е, і означають звукосполучення й+а, й+у, й+е, й+i: *яблуко* (*йаблуко*), *моя* (*мойа*); *юнак* (*йунак*), *мою* (*мойу*); *мое* (*мойе*); *їхати* (*йіхати*).

Сполучення й+о означається на письмі через їо: *його*, *чи-його*, *батальйон*.

Після знака ' (апостроф) я, ю, е, і також вимовляються, як й+а, й+у, й+е, й+i: *п'ять* (*п'ят'*), *п'ють* (*п'ят'*); *з'їзд* (*зайзд*); *під'їхати* (*підайхати*).

В окремих випадках спостерігається розбіжність між поширеною вимовою і письмом.

Ненаголошенні е і и вимовляються майже однаково, близько до и: *великий*, *веду*, *пливуть*, *криве* — вимовляються: *ве^влікий*, *ве^вдү*, *пла^вутъ*, *кри^ве*.

Ненаголошене о ніколи не вимовляється, як а.

Іноді, особливо перед **у**, ненаголошено **о** наближається до **у**: *зозуля* (зозуля), *ко́жух* (кожух). Нормою літературної вимови ненаголошеного **о** вважається виразне **о**.

I перед **и** на початку слова в декількох словах може вимовлятися, як і: *інший*, *іноді*, *індик* тощо.

Приголосні. Приголосні фонеми української літературної мови майже послідовно передаються окремими графічними знаками. Буква, як правило, має одне звукове значення. Але маємо й ряд винятків.

Щ означає два звуки: **ш+ч** або **ш+чъ**: *щока*—*щока*, *трудящі*—*трудящі*.

Г означає, як правило, придихове гортанне **г**: *гора*, *нога*; в невеликій кількості слів **г** вимовляється, як російське **г**, тобто як проривний дзвінкий звук: *гедзь*, *гава*, *грунт* тощо.

Написання **дж** і **дз** можуть означати один неподільний звук, дзвінку африкату: *дзвін* вимовляється *дзвін*; *бджола* вимовляється *бджола*; ці самі написання можуть означати два окремі приголосні звуки: **д** і **з** або **д** і **ж**; *віджати* вимовляється *від-жати*, *підземний* вимовляється *під-земний*. Така вимова характеризує графічні групи **дз**, **дж** у словах, в яких приставки закінчуються на **д**, а корінь починається з **ж** або **з**.

Довгі приголосні. Довгі приголосні позначаються на письмі по-двоєнням букв: *волосся*, *збіжжя*. Подвоєні букви вимовляються, як один довгий звук: *волоссъа*, *збіжжъа*, *твіннъю*. Протяжність у вимові подвоєних проривних і африкат утворюється, як уже було сказано, довгою видержкою перед проривом і міцнішою експирацією: *сміття*, *знаряддя* вимовляються *съмътъа*||*твіннъа*, *знаръа*||*ðвдъа* (|| — знак видержки). *Нічию* вимовляється *нъи*||*чъи*||*ю*; *міццю* вимовляється *мъи*||*цъи*||*ю*. Губні приголосні, **р** і **щ** не подвоюються: *любовъю*, *матиръю*, *нехворощю*; подвоєння не відбувається при збігові приголосників у кінці основи: *повістю*, *смертью*.

Подовжені приголосні утворюються в низці сполучень внаслідок уподібнення попередніх приголосників наступним.

Правописне сполучення **ться** вимовляється **цъца** (довга норм'якшена фонема **цъ+а**): *сміттється* вимовляється *съмътъа*||*цъца*.

Як **цъцъ**, вимовляються графічні групи **чц**, **тц**: *доцці* вимовляється *доццъі*; *річці* вимовляється *ръицъі*; *тітці* вимовляється *твіцъі*.

Сполучення тч вимовляється, як довге ч: *тчено* вимовляється *ччено*, *тітчин* вимовляється *тїтчин*, *вітчизна* вимовляється *в'їтчизна*. Сполучення зш, зж вимовляються, як довгі ш, ж: *зшию* вимовляється *шшийу*, *зжати* вимовляється *жжати*.

Шс^в вимовляється, як с^в с^в (довге с^в): *берешся* вимовляється *береcъсъа*.

М'яка і тверда вимова приголосних. Для позначення пом'якшених приголосних має окремих букв; пом'якшеність позначається слідуючими за приголосними буквами: ь, я, ю, е.

Ь означає пом'якшенну вимову приголосних л, н, д, т, з, с, ц, дз в кінці слова і складу, наприклад: *кінь*, *вісь*, *сталь*, *кінець*, *кільце*, *близько*, *гедзь*.

Ь означає також пом'якшенну вимову приголосних перед о: *сьогодні*, *дьоготь*, *циого*, *трьох*.

У словах іншомовного походження ь означає пом'якшенність попереднього приголосного перед я, ю, е, і, ю: *мадьяр*, *Ньютон*, *марсельеза*, *батальон*.

Перед я, ю, е приголосні вимовляються пом'якшено, якщо після них не стоїть апостроф ('): *воля*, *колючий*, *останнє*.

Перед і приголосні пом'якшуються: *điđ*, *l'ič*, *t'iń*, *żiń* інка, *мовчіть* (наказовий спосіб), *k'it*, *g'ip* (род. відм. від гора), *zag'īn*, *x'iba*. В словах, що закінчуються на -ський, -цький, -зький, -ськість, -цькість, -зькість, -сько, -цько, -зько, -ському, -ськи, -цькому, -цьки, -зькому, -зьки, фонеми з, с, ц вимовляються з пом'якшенням, відповідно до їх правопису¹: *селянський*, *радянський*, *донецький*, *нізький*, *людськість*, *близько*, *по-українському* (*по-українськи*).

В невеликій кількості слів з і с у сполученнях -зкий, -ский вимовляються твердо: баский, боязкий, в'язкий, дерзкий, ковзкий, плаский і т. д. Так само вимовляються і утворені від них прислівники: *баско*, *в'язко* і т. д.

В суфіксах -еньк, -оньк, -есеньк, -ісіньк, -юсіньк и завжди пом'якшений: *горенько*, *рученька*, *малесенький*, *тонісінький*, *голівонька* і т. д.

У родовому відмінку множини іменників жіночого роду м'якої групи приголосні на кінці пом'якшених: *вишня* — *вишень*, *читальня* — *читалень*, *готовальня* — *готовалень*, *ударниця* — *ударниць*, *вівця* — *овець*.

У дієслівних формах теперішнього часу закінчення т завжди м'яке: *водить*, *водять*, *ідуть*, *несуть*.

¹ Див. „Український правопис”, стор. 17.

У наказовому способі приголосні д, т, з, с, л, н в кінці основи пом'якшуються; **кинь** — **кинь-мо**, **кинь-те**; **дозволь** — **дозволь-мо**, **дозволь-те**; **порадь** — **порадь-мо**, **порадь-те**.

Губні, шиплячі і приголосний р у кінці дієслівної основи не пом'якшуються: **вір** — **вір-мо**, **вір-те**; **насип** — **насип-мо**, **насип-те**; **помаж** — **помаж-мо**, **помаж-те**; **поклич** — **поклич-мо**, **поклич-те**.

Приголосні вимовляються, як пом'якшені, перед наступними м'якими приголосними, за якими йдуть букви я, ю, е, і, ь: **свято**, **сонця**, **користю**, **радістю**, **сніг**, **сміх**, **пізнє**, **гість**.

Пом'якшеність л перед наступним пом'якшеним приголосним позначається буквою ь: **ідалня**, **пальці**.

Пом'якшена вимова довгих приголосних, які позначаються подвоєними буквами, передається знаками я, ю, е після них: **знаряддя**, **ллеться**, **груддю**.

Пом'якшені с і з (**сіль**, **волосся**, **галуззя**) вимовляються, як чисті свистячі, без шиплячого відтінку.

Перед и і е приголосні не пом'якшуються: **тихо**, **дерево**, **перший**, **учитель**, **вечеря**, **пшениця**.

Особливу увагу слід звернути на тверду вимову г, к, х перед и, е: **кит**, **м'яке**, **пороги**, **туге**. М'якими г, к, х бувають тільки перед і: **кіт**, **загін**.

Губні і шиплячі приголосні, як правило, вимовляються твердо:

1) на кінці слів: **голуб**, **насип**, **сім**, **глоб**, **любов** (вимовляється **лъубоў**), **кров** (вимовляється **кроў**), **їж**, **несеш**, **піч**, **ніж**, **ніч**, **борщ**,

2) в кінці складу перед приголосними: **ніжка**, **правте**, (вимовляється **праўте**), **насипте**.

Губні перед 'я', 'ю', 'е', розділені апострофом, вимовляються твердо: **голуб'ята**, **п'ять**, **м'ясо**, **в'язати**, **верб'я**, **п'є**.

Губні і шиплячі за загальним правилом пом'якшуються перед і: **міст**, **вісімі**, **співати**, **бідний**, **жінка**, **гарячі**, **шість**.

В положенні перед наступними м'якими приголосними шиплячі ж, ш, ч, а також г, к, х і р вимовляються твердо: **жить** (не **жѣнѣть**), **клешню** (не **клешнью**), **гніт**, **поверніть**, **стверділий**, **клямка**, **хлюпати**.

Р у кінці слова і складу вимовляється твердо: **пекар**, **то-кар**, **секретар**, **тепер**, **бур** (род. мн. від **буря**), **вір** — **вірте** (наказовий спосіб), **Харків**.

Р перед графічними я, ю, і, е, ь вимовляється з пом'якшенням: **буря**, **вірю**, **бури**, **Рєпін**, **трьох**.

Ц припускає як тверду, так і пом'якшенну вимову: **цал**, **кільце**, **кінець**, **кінця**.

Н перед ж, ч, ш, щ і суфіксами -ств(о), -ськ(ий) вимовляється твердо: **кінчик**, **менший**, **тонший**, **банщик**, **громадянство**, **український**.

В групах лч, лц, коли вони походять з лк, звук л не пом'якшується: *спілка* — у *спілці*, *спілчанський*; *комсомолка* — *комсомолці* (дав. і місц. одн.). Але *комсомолець* — *комсомольці*.

В групі лък пом'якшена вимова зберігається: *Галька*, *Гальчин*, *Гальці*.

Дзвінкі і глухі Дзвінкі приголосні в українській літературній мові в кінці слова і перед наступним глухим приголоснім, зберігають свою дзвінку вимову і не переходять у глухі: *дуб* (з б, а не п), *дід*, *сад* (д, а не т); *дубки*, *бабка* (не *дупки*, *бапка*).

Не зберігається дзвінка вимова в префіксах з-, роз-, без-, через- перед наступним глухим приголосним; як с, вимовляється прийменник з перед словами, які розпочинаються з глухого приголосного: *з хати* вимовляється *с хати*; *розпитати* вимовляється *роспитати*; *безхвостий*, *бессоромний* вимовляються: *бесхвостий*, *бессоромний*; *безперечний* вимовляється *бесперечний*. Перед ч прийменник (і префікс) з вимовляється, як ш: *щого* (з *чого*); *щистити* (*чиистити*).

В середині слова г перед глухими приголосними переходить в х: *легко*, *вогко*, *нігті* вимовляються: *лехко*, *вожко*, *ніхті*.

Задньопіднебінний приголосний к перед дзвінкими, крім сонорних і в, вимовляється як дзвінкий проривний г: якже вимовляється *йагже*, вокзал вимовляється *вогзал*, екзамен вимовляється *егзамен*.

Глухі приголосні перед дзвінкими вимовляються дзвінко: *боротьба*, *молотьба* вимовляються *бородьба*, *молодьба*.

Внаслідок асиміляції (уподібнення звуків) ш, т, ч перед ц переходять у свистячі, утворюючи часто разом з ними довгий приголосний: *смієшся* вимовляється *съм'єсъса*, *учиться* вимовляється *учицъца*, *доці* вимовляється *доцъци*, *тіці* вимовляється *тъцъци*. Порівн. також *товариство* з *товарищество*, *чеський* з *чесьський*.

Спрощення У групах стн, зди, жди, стл випадають д і т: груп приголос- *чесний* (від *честь*), *усний* (від *уста*), *тижня* них. (від *тиждень*), *щасливий* (від *щастя*). Але в деяких словах т в цих групах зберігається як у правописі, так і у вимові: *пестливий*, *кістлявий*, *хвастливий* і інші.

У групі приголосних сли випадає л: *мисль* — *навмисний*: *масло* — *масний*.

У групах приголосних скн, зкн випадає к в дієсловах, утворених суфіксом -ну: *блиск* — *бліснути*, *тріск* — *тріснути*, *плюснути*, *брязнути*.

Спростилися групи приголосних у словах: *сонце*, *серце*, *міський*.

Правописне *студентський* вимовляється *студенський*, *невістчин* — *невішчин*¹.

РОЗДІЛ V.

ГІМНАСТИКА ГОЛОСУ І ВИМОВИ.

Попередні зауваження. 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 (у нас — VII і VIII А. — М. Б.) під час постановки голосу”².

Типи вправ. I. Вимовляти на кращій ноті натурального тону неголосно, але енергійно артикулюючи (це стосується всіх вправ до VI включно) сполучення а довгого з попереднім приголосним будь-якої категорії: сонорним, дзвінким, глухим, твердим, м'яким; голосний затримувати; кожне сполучення повторювати 5—8 разів, 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 *i*, *e*, *u*, *o*, *y*

¹ До орфоепічних норм належать і норми літературного наголосу. Знання цих норм — такий самий обов'язок студента-філолога, вчителя, промовця, як і знання особливостей вимови окремих звуків і їх сполучень.

Питанню про місце наголосу в українській літературній мові присвячена брошуря дійсного члена АН УРСР Л. А. Булаховського „Український літературний наголос (характеристика норми)“. Поданий в ній детальний огляд норм літературного наголосу систематизовано за граматичними категоріями і формами.

Відсилаємо читачів „Виразного читання“ до цієї невеликої, але важливої роботи.

² И. Левидов. Постановка голоса. „Тритон“. Л., 1928, стор. 36 і далі.

III. Комбінувати: ба, бо, бе, бі, бу, би;
ва, во, ве, ві, ву, ви...

і навпаки або в якомусь іншому порядку¹.

IV. Будь-який ритмічний текст повільно вимовляти на одній висоті, складами, на кожному з них роблячи наголос. В кінці вірша — пауза.

Шумів-зе-ле-ний-лист,-а-го-лос-той-ко-ха-ний
Про-во-лю-зо-ло-ту-спі-вав-ме-ні.
В він-ку-мі-нив-ся-зла-том-ряст-ве-сня-ний,
І-зо-ло-ти-м-до-щем-ли-лісь-піс-ні.

(Л. Українка).

V. Те саме, але цілими словами; всі наголошені звуки — на одній висоті; слова без наголосу утворюють одне ціле з суміжними словами; читати орфоепічно (так само і в наступних вправах).

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

(Л. Українка).

VI (варіант п'ятого). Читати який-небудь текст з більш-менш довгих рядків (вигідні: гекзаметр — див. I зразок, або сполучення гекзаметра з пентаметром² — II 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), додаючи до слів з повним наголосом не лише ненаголошені (сполучники, прийменники, частки), але й слова з ослабленим наголосом (деякі займенники, займенникові прислівники); 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 *пестіш* у другому рядку, після *ниткій* в четвертому і т. д.; такі цезури — після наголошеного складу третьої стопи — легко знайти і в непарних рядках „Весняної елегії“).

¹ Корисна вправа і на самі лише голосні (без приголосних): а, о, е, і, у, и тощо — на суцільному безперервному звучанні, але при підкреслено виразній артикуляції кожного окремого звука.

² Див. стор. 123—129.

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 кінь¹, || 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,
 Десь | аж в байраки | забіг || і, знесилений, | впав там |
 | на землю.
 Слідом | за ним | із діброви || дрібно- | червонее | листя
 Кинулось, | вихром | заграло, || мішаючись, | наче | у танці.
 Довго | кружляння | носилось, || з тишею | гралося |
 | плавко—
 Вгору, | все вгору, | аж поки || не бризнули | краплі |
 | важкій
 Й шум | не почав | наблизатись. || Різнуло | по хмарах |
 | і згасло.
 Тут | щирозлотне | мигтіння || пішло | коливатись |
 | додолу—
 Вниз | та униз | посідало, || мішаючись, | наче | у танці.
 І, обкрутившись | востаннє, || з них кожне | лягало |
 | на землю,
 Кожне | на місці | своєму, || немовби | на сон | віковічний.
 Бліснуло | вдруге—² || і регіт || із грудей | десь гріхнув |
 | у горах.
 Тріснуло, | струхло | і стихло... || Лиш шум | все шумів |
 | рясношумний,
 Шум, | що його | все б і слухав. || Свіжо | стало, |
 | так ясно...
 (П. Ти чина).

ВЕСНЯНА ЕЛЕГІЯ.

Весно, ти мучиш мене! Розсипаешся 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 снуеш.
 Сірую грудку з землі ти підкинеш під небо блакитне,
 І в жайворонкову трель грудка розсиплеється вмить.
 Ти журавлиним ключем навертаєш нестерпну тугу,
 Мрії про вільний простір, щастя далеке мое.

¹ Додаткова (другорядна) цезура.

² Додаткова цезура.

Ти лебединим крилом кришталеві! 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'ялім, черствім будиш нові почуття.
Будиш бажання, яким не справдиться; 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 зайцем в зелень пахучу ниряти!
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 легокрилі, барвисті! діти, —
Але тверда Іх рука в поводах цупко держить.
Хвилька — і ляск батога, і жорстоке, понуре „ніколи“.
Праця — і час ввесіть мене! Весно, ти мучиш мене!

(І. Франко).

VII. Від вправ на кращій ноті натурального тону переходимо до використання суміжної (вниз чи вгору) ноти, не перестаючи вправлятись, поки не визначиться відповідна новій ноті правильна м'язова установка, що відіб'ється на характері звучання. Матеріал лишається попередній (вправи V і VI).

VIII. Вправи в уживанні так званих важелів тону.

A. Висота.

1. Беріть уривок з гекзаметра; 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 і 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 стоп¹, щобшкала підвищення вмістилася в одному рядку, а зниження — в другому.

Примітка. Швидкість мови і сила вимовлення при цих справах не змінюються.

¹ Див. стор. 124.

Б. Швидкість.

Читайте перший рядок гекзаметра 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 й 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 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 з'їмо, тобі не дамо.

3. Був собі цебер, та переполуцебрився на маленькі переполуцебренята; була собі макітра, та переполумакіт-рилась на маленькі переполумакітренята.

4. Наша перепеличка, мала й невеличка, під полукипком розпідладьомкалася.

Примітка. Робота з скоромовками є дуже корисною, але її дуже важкою (Пешковський називає її „спеціальним катуванням органів мови“¹). Для швидкої, але чистої вимови можна використати й кожний більш-менш складний з фонетичного боку віршованій текст, не призначений для виразного читання. Колективні вправи на скоромовки не слід вживати.

X. Систематичний матеріал для спеціальних вправ на приголосні.

Додаємо систематизований матеріал для вправ на приголосні в різних позиціях. В умовах середньої школи він використовується факультативно, в міру потреби, переважно — в індивідуальному порядку. Вимовляється з підкреслено виразною артикуляцією.

¹ Ars poëtica, I. ГАХН, М., 1927, стор. 39.

б — п.

На тлі багрових сполохів висот,
 По вплетених колючим дротом схилах,
 По пагорбах, бурхливо залимілих,
 Йшли з півночі порядки наших рот.

(М. Бажан).

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

(Є. Гребінка).

в — є.

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

(Л. Українка).

Ім не спинить наш бойовий розгін,
 Не погасить народів дружбу чисту.
 Узбек, вкраїнець, руський і грузин
 Зуміють гідну відсіч дать фашисту.

(М. Терещенко).

г — х

Із Києва до Львова,
 Як золота ріка,
 Єдина ллеться мова
 Шевченка і Франка.

(М. Рильський).

Та хіба ж не завще молодь
 Молодіша від усіх!

(П. Тичина).

Битим шляхом та крутым
 Іхали ми на узгір'я Ай-Петрі.

(Л. Українка).

І прудко, мов іскри з багаття огнисті,
 Мов хвилі гірського потока сріблисті,
 Летять голосні пісні.

(Л. Українка).

e — є.

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

(П. Гулак-Артемовський).

... Під дубом зелененьким
Кінь замордований стоїть.

(Т. Шевченко).

ə — ə.

Ідуть полки. Розмірний брязк металу.
Прифронтових доріг суворий лад.
Над вербами й озерами помалу
Пливуть дими гіантські. Сталінград.

(М. Бажан).

Міддю дзвінкою, окриленим дзвоном
Понад Дніпром, понад Волгою й Доном
Слово велике пливе і гуде:
Військо червоне — Сталін веде!

(М. Рильський).

Коли народ усім своїм життям
Присягся діло праве боронити, —
Його ніяким не розбити громам,
Ніяким океанам не залити!

(М. Рильський).

Віддам я спів і кров, моя отчизно мила,
За кров, що ти дала, за спів, якого вчila!

(М. Рильський).

дж — дз.

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

(Народна пісня).

Задзвонили в усі дзвони
По всій Україні.

(Т. Шевченко).

Дзвени ж, пісенне джерело,
На радість нам, лихим на зло!

(М. Терещенко).

Де не лилися ви в нашій бувальщині,
 Де, в які дні, в які ночі —
 Чи в Половеччині, чи то в князівській уdalьшині,
 Чи то в козаччині, ляччині, ханщині, панщині —
 Руські слізози 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, їх ми заплачем.

(Т. Шевченко).

Я в хаті мучився колись,
 Мої там слізози пролились,
 Не перші слізози.

(Т. Шевченко).

Її обличчя вкрите покривалом,
 Немов густим туманом.

(Л. Українка).

Садок вишневий коло хати,
 Хрушці над вишнями гудуть,
 Плугатарі з плугами йдуть,
 Співають іduчи дівчата,
 А матері вечерять ждуть.

Сім'я вечеря коло хати;
 Вечірня зіронька встає,

Дочка вечерять подає,
А мати хоче научати,—
Так соловейко не дає.

(Т. Шевченко).

з — с — ц.

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

(Н. Забіла).

Місяць високо,
Зіроньки 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 великий,
В сім'ї вольний, новий,
Не забудьте пом'янути
Незлим, тихим словом.

(Т. Шевченко).

Сонний город ще дрімає.

(І. Франко).

п.

Тричі крига замерзала,
Тричі й розставала.
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.

1. До кожної нової вправи переходимо, лише загальні зауваження до всіх опанувавши попередню. Переїшовши до нової, вправ. повторюємо і всі попередні (серіями: нова і кілька старих).

2. Не слід перевтомлювати організм надто довгими вправами: вони шкідливі і можуть зіпсувати голос назавжди. Цілком досить 10—15 хвилин за один прийом (при кількох серіях вправ у день з великими перервами). Відчуття втому — кращий критерій, на який треба пильно зважати. Обережність — перша умова роботи без керівника.

3. Вправляйтесь лише стоячи (струнко, не сутулячись).

4. 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 вимагає пауза) ковтайте повітря (в тій кількості, яка вам потрібна, з найобмеженнішим запасом). Видихайте на звуку — економно і рівномірно.

5. Текст треба якнайшвидше вивчити напам'ять. Це не так важко, бо, крім вправ із скромовками, можна користуватися одним універсальним текстом (див., наприклад, гекзаметри у вправі VI, стор. 53—54).

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

7. Всі свої досягнення переносять і на свою звичайну мову, особливо на різні публічні виступи.

8. 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, розд. 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.

Треба зауважити, що „відсутність“ (недостатність) музичного слуху у певної особи може сполучатись з мовним слухом видатної якості і навпаки. „...Маяковський при слабкому розвитку в нього музичного слуху мав надзвичайно високі мовні дані (ораторське мистецтво, чуття мовного ритму і т. д.)“¹.

9. Чи можна спростити систему вправ? Особи, примушенні через свою професію постійно користуватися голосною мовою, фактично вправляються щодня. Якщо ці „вправи“ провадяться правильно 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.

10. 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.

„Коли я спробував поліпшити свою мову,— говорить К. С. Станіславський,— я зрозумів, що це з ними. 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“².

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 най-елементарнішими дефектами повинна служити „підготовчим класом“ у школі виразного читання.

¹ Изучение мозга В. В. Маяковского. (Беседа с директором института мозга проф. С. А. Саркисовым), „Известия“, № 9, 1941.

² К. Станіславський. Моя життє в искусстві. М., 1925, стор. 484.

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

1. Дефект, на якому треба насамперед спинитись, це гаркавість. Вона буває двох видів: на р і на л (ці два види гаркавості можуть і не сполучатися в одній особі). Звук р гаркаві найчастіше 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 ў (у нескладове: *лад* — *вад*, *уад*), ї (*лампа* — *їампа*), р (*лось* — *рось*); іноді його і зовсім пропускають (*лук* — *ук*).

Щоб засвоїти правильну вимову цих (як і всіх інших) звуків, треба усвідомити їх артикуляцію (див. вище) і вправлятись у ній, наполегливо спробуючи відтворити потрібний звук безпосередньо. Якщо це не дасть бажаних наслідків, треба звернутись до описаних нижче засобів.

Артикуляція правильного р, з одного боку, є близькою до ж (ш), з другого — до д (т). На цьому й базуються підготовчі до опанування чистого р вправи. Один із способів боротьби за р¹ — такий: язик загинають до піднебіння якомога крутіше, потім видихають багато повітря і, випускаючи його без голосу, на самому лише шумі, намагаються примусити кінчик язика триматіти; наслідком цього буде шум, подібний до *shrr*. Додавши до цього голос (після засвоєння безголосого тримання), матимемо *жrr* (приблизно). Далі переходимо до *ttt...* (без голосу), *dd...* (з голосом). Це не буде якийсь довгий приголосний, бо д і т — раптові, проривні звуки; отже, доведеться відривати язик від піднебіння, щоб відновляти вимову т чи д. Такі відриви треба робити якомога частіше, полегшуючи цей процес безперервним натиском повітря. Таким способом язик привчається коливатись, і перехід до *ttrr...* *drrr*, а далі й до чистого р у багатьох випадках стає можливим. Як матеріал для вправ, особливо щодо закріplення 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*, *подружся*, *ковдр* (род. відм. мн.); *трава*, *транспорт*, *трактор*, *треба*, *тривога*, *затримтіти*, *муштрувати*, *потрібний*, *літр...* Треба зауважити, що р (як і л) м'яке легше засвоюється; через те краще починати з слів з сполученням рі (дрі, трі)²: *дрімати*, *трійка*, *на ковдрі*, *затріпомтіти*, *потріпнати*, *тріщати*.

Сполучення з д, т допоможуть і в боротьбі з гаркавим л, якого далеко важче позбутись. Починати треба з л м'якого,

¹ Один з варіантів відомого способу Тальмá.

² Можна брати й інші сполучення м'якого р з голосними (рьо, рю, ря), наприклад: *трьох*, *трюк*, *трюм*, *тряс*; *дрюк*, *дряп* тощо.

яке, між іншим, може в гаркавого звучати й правильно при цілковитій безсилості вимовити л тверде. Подаемо деякі придатні для вправ слова: *підлягати, підлісся, підлітати, для; дубати, підливати, відлазити, відлипати, підлога; тліти, тля; тло.*

Не можна, повторюємо, 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 „пациєнта“ через укладання їх належним способом (за описом).

Щоб марно не витрачати часу, спочатку треба дізнатися в лікаря, чи немає в даної особи органічних дефектів, бо боротьба з ними — сухо медична справа.

2. Не завжди органічними бувають також шепелявість і сюсюкання. Дуже часто те й те — тільки погана звичка, від якої неважко відучитися. Сюсюкання і шепелявість — дефекти цілком протилежні: шепеляви обертають зубні (так звані „свистячі“) у відповідні передньопіднебінні („шиплячі“), вимовляючи замість з — ж, замість с — ш, замість дз — дж, замість ц — ч, замість сц — шч (щ); при сюсюканні буває навпаки. Іноді свистячі в шепелявого тільки наближаються до шиплячих, більш-менш відповідно забарвлюючись (с, наприклад, вимовляється, як польський §). 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 у найрізноманітніших сполученнях (головне — перед голосними). Коли ж вимова цього звука (чи то звуків) у сполученні з іншими звуками „хворому“ не вдається, треба спочатку навчити його артикулювати хибний звук окремо, надаючи належного (за описом) положення мовним органам „пациєнта“.

3. Тсякання (цикання) і дзякання (тягнуть — тсягнутись — цягнуць; дядя — дзядя) здебільшого легко позбавляються на слух, вправляючись у вимовлянні слів з т і д (головно — перед голосними).

4. Декому не дається і звук к, який замінюють звуком т (кішка — тішта) або зовсім пропускають (кінь — інь). Треба стежити за тим, щоб кінчик язика „хворого“, не торкаючись верхніх зубів або їх ясен, лишався вільним (найкраще положення) або спускався до ясен нижніх зубів чи ще нижче; задня частина язика одночасно притискується до заднього (м'якого) піднебіння; повітря прориває замкнення.

5. Трапляється зрідка й нахил замінювати деякі дзвінки глухими; найчастіше б замінюють звуком п, а д — звуком т. Дзвінки утворюються з участю голосу, тобто повітрям, що виходить з горгані вібрауючи; глухі — продуванням між органами мови повітря, позбавленого вібрації. Дзвінки від глухих можна відрізнити за такими ознаками: а) прикладаючи палець

до виступу кадика, відчуваємо (помацки) вібрацію стінок гор-тані, коли вимовляємо дзвінкі 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 й довівши до свідомості учня (а це не так уже й важко), заставляємо його додати вібрації повітря до вимови *п ч т*, у крайньому разі застосовуючи ще такий спосіб: пропонуємо учнів 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, внаслідок 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.

6. Останній дефект вимови, який ми розглянемо,—*гугнівість*, тобто носове забарвлення голосних звуків і приголосних дзвінкіх. Причина—роздябленість м'якого піднебіння („язичка“), яке недосить щільно закриває вхід до носової порожнини, нормальню відкритий лише під час вимовляння носових: губного *м і* зубного *н*¹. Усуваємо гугнівість 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 вправлятись і в обернених та комбінованих сполученнях (*ам, ан,...: мама, Ганна, менька*).

¹ Цілковите роз'єднання порожнини носа і зіва 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 „носовим“ у звичайному (негативному) значенні цього слова. Ясно, що це може бути лише при умові відповідного піднебінного замикання. Отже, частина внутрішнього повітря попадає (і повинна попадати) в ніс і в процесі творення неносових звуків: справа лише в кількості, яка в гугнівого надто очевидно переходить у якість.

ЧАСТИНА ДРУГА.

ВИРАЗНЕ ЧИТАННЯ Й ІНШІ ВИДИ ВИРАЗНОЇ МОВИ.

РОЗДІЛ I.

ІНТОНАЦІЯ.

... писане мистецтво, хоч і дуже розроблене граматично, є цілком марним, коли треба передати інтонацію; так, наприклад, єсть п'ятдесят способів сказати „так“ і п'ятсот способів сказати „ні“ — і лише один спосіб це написати".

B. Шоу¹.

Визначення інтонації. Яких високих результатів ми не досягли б у галузі тренування голосу й дихання, поза правильною (виразною, на вищому щаблі — художньою) інтонацією наші досягнення — мертвий капітал; в інтонації — серце і розум живої мови.

Відкинувши надто вузьке розуміння інтонації як мелодії мови², зазначимо, що як у цьому визначенні, так і в багатьох інших, значно повніших, 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 ній 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, в їїого технікою“³.

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

Спробу (і непогану), визначаючи інтонацію, поєднати обидві сторони (змістову і формальну) робить Е. Кротевич у своїй

¹ З передмови до „Неприємних п'ес“. Избранное. ОГИЗ, 1946, стор. 11.

² Корінь слова інтонація — тон, тобто звук певної висоти.

³ M. Mapp. Вибрані твори, т. II. Вид. Академії наук УРСР. К., 1938, стор. 275.

статті „К вопросу о синтагматическом членении речевого потока“: „Інтонація—це ритміко-мелодична будова мови, що відбиває як інтелектуальну, так і емоціально-вольову сторони мови в послідовних змінах висоти тону, сили й часу звучання, а також тембуру голосу“¹. Перевага цього визначення перед усіма іншими очевидна.

Закономірності мовної інтонації. В галузі мовної інтонації спостерігаються певні закономірності, яким підлягає звичайна (природна) жива мова².

Треба застерегти, що ці закономірності не є універсальні, виявляючи себе інколи недійсними (не тільки з причин психологічних): мова художня і читання віршів не можуть цілком підлягати нормам „природних“ інтонацій повсякденної мови, але ці останні все ж становлять основу інтонацій художніх, як мережка сільського вишивання стає основою стилізованого орнаменту. Взагалі ж правильне читання зумовлюється правильним розумінням тексту, і наведені нижче правила, при всій своїй безперечній корисності, мають лише допоміжно-підготовний характер.

Звук мовний. Музика мови багата на різновидності інтервалів, і музичний. невідомі музиці у власному розумінні. Тільки наголошені склади з трудом втискаються в прокрустове ложе нотних знаків, але й тут ми бачимо явище, що різко відрізняє звук мовний від власне музичного: висота й інші ознаки мовного звука 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. Проте не слід забувати, що декламаційний звук, особливо наголошений, є не тільки довшим, а й сталішим щодо висоти, ніж звук звичайної розмови. Це найбільше стосується віршової декламації з властивою їй більшою чи меншою наспівністю.

Наголос. Інтонаційний узор виразно виявляється в складах наголошених (надто яскраво—в словах з логічним наголосом). Будучи в основі силовим, український наголос разом з тим містить у собі елементи довжини і висоти: наголошений склад—не лише підсиленій, а ще й подовжений і, найчастіше, підвищений.

Мовні такти, логічні наголоси. Кожне речення поділяється на так звані мовні такти (мовні ланки, як їх іноді називають), тобто групи слів, зв'язаних змістом і інтонацією, вимовлюваних без паузи і, розуміється,

¹ Наукові записки Львівського державного університету, т. III. Серія філологічна, вип. 2. 1946, стор. 86.

² Спостерігати живі інтонації, уміти схоплювати їх слухом і затримувати їх у пам'яті—неодмінна умова для кожного читця, актора і т. ін.

одним видихом, отже, відокремлюваних від сусід-
віх угруповань паузою¹. Кожний (з рідкими винятками)
такт має на чолі своє центральне слово, — логічний центр,
інакше — слово з логічним („сингаксичним“) наголосом,
з фізичного боку — з підсиленням звичайного наголосу на слові.
Такі слова вимовляємо голосніше й повільніше від інших слів
(здебільшого з деяким підвищеннем наголошеного звука проти
наголосів сусідніх слів)², через що й досягаємо концентрації
уваги слухачів на цьому слові.

Приклад³: *Артезіанський буде в нас: | не пропадем.*
(П. Тичина).

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

Засоби визна. Знаходження логічних центрів, отже, розбиванню члення логічних тексту на мовні такти, допомагає такий спосіб.

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

Отже, знаходячи логічні центри таким способом, даним у тексті поняттям протиставляють протилежні. 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 при-

¹ Не будемо ототожнювати мовний такт з синтагмою, хоч вони і збігаються у величезній більшості випадків.

Є в науці і зовсім інше розуміння мовного такту, — як сполучення складів на чолі з наголошеним (у віршованій мові таке сполучення називається стопою).

² Порівн. И. Смоленский. О логическом ударении. Од., 1907, стор. 22.

³ Вертикальна лінія роз'єднує мовні такти; логічні центри набрано чорним („жирним“) шрифтом.

судкову. Кожна з них може мати і свої внутрішні поділи, зв'язані з наявністю однорідних членів і відокремлених слів та груп (дієприкметникових і дієприслівниковых зворотів та інших словосполучень, не завжди позначені 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 носієм логічного наголосу, передусім, буває звичайно підмет, який втрачає логічний наголос у таких випадках:

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

2. Коли підмет надто відомий (наприклад, тільки що 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 заснуваного та й каже: *Батько помер!*¹.

3. Коли підмет-іменник керує іншим іменником безпосередньо або з допомогою прийменника, на який у цих випадках і переходить звичайно наголос (незалежно від того, який це член речення: неузгоджене означення, як у більшості випадків, чи додаток, як у 2б, 2г, 2е прикладах):

1. „*Світ вечірнього сонця | заглянув у причілкове вікно...*“ (І. Нечуй-Левицький). 2. а) *садок тітки* (але *тітчин садок*); б) *щматок хліба* (але *хлібна крамниця*); в) *глечик з молоком*; так само і г) *глечик молока*; д) *шахи з слонової кістки*; е) *лю보́в до матери* і т. ін. А проте логічні й синтаксичні підстави можуть відкинути (і часто відкидають) це твердження (наприклад, коли *слонову кістку* протиставляємо *штуцній, любов — ненависті, глечик — відро тощо*): „*Половина двора | була вкрита ярим червоним світом, || половина | лежала в тіні*“. (І. Нечуй-Левицький).

Правило 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. Нечуй-Левицький). Наголошуємо 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 про-*

¹ Тут можна було б і зовсім обйтися без підмета.

тилежність буржуазному, оптимістичний — в протилежність пессимистичному). Стосується і неприміх відмінків.

Зauważення. Логічний наголос іноді змішують з так званим художнім забарвленням, яке дуже часто припадає саме на прикметник у ролі означення: *Крізь маленьки вікна | можна було заглянути | в середину зали.* | Перед палацом стояли маленькі дерева. Вони оточували | маленьке дзеркальце . . . (З казки). Прикметники — маленькі (в першому такті первого речення і в другому реченні) і маленьке (в другому такті третього речення) в цьому уривку треба образно забарвити (див. відповідний пункт розд. II част., II), підкреслюючи вимовою мініатюрність предметів, які вони характеризують, носіями ж логічного (в основі — силового) наголосу повинні бути (в перелічених тактах) лише назви згаданих предметів (іменники: *вікна, дерева, дзеркальце*).

Переходимо до присудкової частини.

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

1) підрядному слову (*Делегація болгарського уряду | прибула в Ленінград*);

2) іменній частині складного присудка, — прикметникові, дієприкметникові тощо (*Батько | був хворий. Майстри соціалістичних ланів | були нагороджені*)¹.

До речі, коли при наголошенному логічно слові стоять частка не, наголосу на ній звичайно не буває.

В розповідних і складних реченнях типу *сніг іде, дощ іде*, які змістом наближаються до безособових (дощить), присудок буває звичайно ненаголошений.

Примітка. Твердження акад. Щерби, нібіто логічний наголос („посилення словесного наголосу“) характеризує останнє слово в синтагмі,² спростовується багатьма з наведених прикладів.

Порівняльна сила логічних центрів, їх чи-сло в реченні. 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; у цьому вони помиляються, але наявність силових градацій, що залежать від причин логічних, незаперечна; наприклад:

Ботвіннік | був переможцем.

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

Отже, логічних наголосів у реченні (особливо в складному) буває кілька (нормально — не менше двох), причому кількість

¹ При протиставленні (наявному чи такому, що лише розуміється) наголос переходить на зв'язку (був, були): *Був він хворий | чи не був? Були вони нагороджені (чи ні)?*

² Л. Щерба. Фонетика французского языка. Вид. 2. 1939, стор. 82. Йдеться про російську мову.

наголосів залежить і від синтаксичної структури тексту. Не лише у віршованих творах, а й у прозі бувають іноді порушення звичайного порядку: наприклад, частини підмета та присудка можуть переплітатись одна з одною, тобто слова, підпорядковані присудкові, або прилягаючі до нього, можуть стояти серед тих слів, що стосуються підмета, і навпаки. Для цих випадків нормою є виділяти такі „приблудні” слова (особливо ж цілі групи слів) в окремі мовні такти з логічними наголосами в кожному з них: „*Поміж повітами панством | наша сім'я | | лічилася за людей сереонього 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).

„Непевний логічний наголос. Проте бувають випадки, коли ніякими способами не можна незаперечно встановити місце логічного наголосу, який може бути прикріпленим однаково і до одного і до іншого слова

речення. В такому разі слід спинитись на якомусь одному змістовому тлумаченні і відповідно до нього взяти певну інтонацію.

Взагалі, можливість вільного (звичайно, мотивованого) вибору місця логічного наголосу не є дуже рідкою. Наприклад: „*Тюльпани | вигравали найкращими кольорами; | вони це добре знали | і трималися рівно, | щоб їх було краще видно*”. (З казки). Логічний наголос у третьому такті міг би стояти і на слові *добре*, підкреслюючи ступінь знання. Цілком можливий наголос і на слові *найкращими* (в другому такті), що підкреслило б момент порівняння кольорів різних квітів. Єдиний критерій у таких випадках — відсутність логічного розходження з контекстом.

Зміна порядку слів. Особливо важко Засоби, що по- буває знаходити логічні наголоси у віршах у легшують зна- зв'язку з незвичайним порядком слів. У най- хождення ло- важких випадках доводиться переказувати вірш гічних центрів. прозою, не додаючи й не відкидаючи при цьому жодного слова (міняючи тільки порядок, а не склад слів). Такий процес перероблювання віршового тексту часто наводить на правильний шлях.

Другий спосіб, що застосовується: в роботі з прозою, — скелетування, тобто своєрідне конспектування, схематизування даного тексту, викидання з нього слів маловажливих і, значить, виділення цінних. При цьому порядок слів, що залишаються у тексті, не змінюється. На жаль, цей спосіб не виправдує затрачених зусиль, бо разом з ненаголошеними словами доводиться залишати і слова службові, і підмет з присудком (незалежно від їх наголошенності), і слова, особливо тісно зв'язані з словами наголошеними; інакше „скелет”

утратить характер цільності. Кінець кінцем, скелетований „Лісовий цар“ Гете в перекладі Жуковського, замість 186 слів, укладається в 98 слів¹ і т. п., тобто не варта справа заходу.

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

Знайомлячись з явищами мелодії мови, насамперед треба пригадати, що таке **натуральний (нормальний) тон**. (нормальний, або середній) тон. Нормальним, середнім тоном називається домінуючий тон 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 знижується при емоціях астенічних². Коли перші ноти мови, початої з особистої ініціативи (не в діалогу), будуть ненаголошенні, той, хто говорить, скаже їх у своєму середньому (нормальному) мовному тоні. Отже, середній тон — це відносно стала висота, на якій ми вимовляємо більшість звуків нашої мови, відступаючи від неї здебільшого у вимові логічно наголошених слів.

Каденца. Перш ніж перейти до окремих питань мелодії мови, спинимось коротко на явищах каденцій інтервалу. Закінчуячи думку, ми здебільшого (в межах розповідного речення) знижуємо тон і затримуємо темп: під кінець речення, говорячи мовою фізіології, спадає тиск повітря і напруженість горянних м'язів, через що затримується і знижується звук. Інколи (наприклад, під впливом тих чи інших емоцій), навпаки, закінчуячи, ми прискорюємо темп і підвищуємо тон, — в усякому разі, залежно від змісту речення, так чи інакше міняємо хід звуків голосу. Обидва типи мелодії кінця фрази мають назву **каденци**, або **кадансу** (спадання).

¹ И. Смоленский. О логическом ударении. Од., 1907, стор. 122—123.

² Стенічними (активними) називаються емоції, які збуджують нашу первову систему, збільшуючи сили і енергію, підносячи загальний життєвий тонус. Астенічні (пасивні), навпаки, пригнічують загальну життедіяльність людини.

Поділ почуттів на стенічні і астенічні не можна схематизувати: радість, надія — стенічні; страх, горе — астенічні і т. д. В конкретній дійсності прояви емоцій одного типу можуть бути цілком різні. Від страху часто „підгинаються коліна“, проте страх може й надавати надзвичайних фізичних сил, „підганяючи“ людину: „Гарун бежал быстрее лани“. (Лермонтов).

Див. Психологія. Академія педагогіческих наук РСФСР. Ізд. III. Учпедгиз. М., 1948, стор. 290 й далі.

Інтервали¹. Мовні інтервали розміром і способом творення відповідають точно інтервалам музичним: мовна мелодія, користуючись і інтервалами консонансними, частіше має справу з дисонансами, невловимими для нашої нотної системи; крім того, характер мовного звука (див. вище, стор. 23) робить цифрове визначення мовних інтервалів надто умовним. Між тонами запитання і ствердження вміщається нормальний діапазон голосу в звичайній побутовій розмові (октава). Професіоналові потрібно не менш, як 1,5 октави.

Проф. Богородицький² відзначає в українській мові більші, ніж у російській, „інтервали як між складами в слові, так і між словами в реченні“. Між іншим, у російській мові інтервал між наголошеним складом і тим, що стоїть безпосередньо перед ним, „не більший за півтону; в українській же мові він доходить до двох з половиною тонів, що відповідає відносній слабкості складу перед наголосом в українських словах“.

Напрям тонів і їх відносна висота. 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 — ІІ друга половина) іде вверх, а стрілкою вниз — центральні слова, наголошенні склади яких кінцями направлені вниз. Напрям тону вниз відповідає закінченню думки, надаючи мові відтінку певності; напрям тону вверх супроводить розвиток думки і свідчить про ІІ незакінченість, будучи також особливо характерною ознакою питального речення.

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

I. В реченні, що складається з одного лише мовного такту, тобто має один тільки логічний наголос, кінцева частина наголошеного складу логічного центра, незалежно від абсолютної висоти центрального голосного, відповідаючи очевидному зниженню наступних тонів, здебільшого йде вниз (якщо речення не є питальне).

Приклад. Завжди готові!

¹ Вважаючи це питання надто спеціальним, коротко розкрнемо зміст термінів, як тут згаданих, так і далі згадуваних. Інтервалом в музичній ноті називається віддала однієї ноти від другої, їх висотна різниця. Консонанс — суголосність (благозвучність); дисонанс — розхоложення звучань. Квінта — інтервал між тонами з відношенням числа коливань 2 : 3 („до“ : „соль“ = 289 : 387,5); квартга — інтервал між тонами з відношенням 3 : 4 („до“ : „фа“); октава — 1 : 2, тобто інтервал між двома найближчими одноіменними нотами („до“ певної октави: „до“ наступної октави тощо). Висхідним називається інтервал між нижньою нотою і вищою, низхідним — навпаки.

² В. Богородицький. Очерки по языковедению и русскому языку. Изд. 4, перераб. Учпедгиз. М., 1939, стор. 133—134.

ІІ. Наголошенні склади логічних центрів розповідного речення, яке складається з двох мовних тaktів, направлені: перший — ввірх, другий — униз.

Приклади: 1. Коло самісінького паркан |¹ росла ма-
ленька ромашка. (З казки).

2. Багатство |¹ скалічило твій розум.
(І. Тобілевич).

3. А перед нами — |¹ сам Дніпро.
(П. Тичина).

ІІІ. У складному реченні, що складається з двох простих, наголошенні склади логічних центрів першого речення направлені вверх, підвищуючись на певний ступінь з кожним тактом, крім останнього, в якому логічно наголошений склад підвищується проти попереднього на два, приблизно, ступені, становлячи мелодійну „вершину“ речення; наголошенні 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 направлені тільки наголошений склад останнього логічного центра (мелодійне „дно“ речення), попередні ж склади мають напрям ввірх, 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, ||¹
та вірю я в той порох.

(І. Франко).

2. Ще літо | за повним столом, ||²
а в листі | вже жовці³.

(П. Тичина).

¹ Переламна пауза.

² Переламна пауза. Цифра (3) перед стрілкою визначає ступінь підвищення, на два (умовно) ступені вищий за попередній.

³ Відносна сила логічних наголосів показана підрядковими рисками (непідкреслені, підкреслені однією і двома лініями); стрілки визначають напрям звука — ввірх і вниз.

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 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 мелодією (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, є раз свідчить про можливість відходити від шаблону („напрям униз має тільки останній центр зниження“).

↑ 2↑
Коли почуеш, | як в тиші нічній |
 3↑ 5↓
Залізним шляхом | стугонять вагони, ||
 ↑ 2↑ 3↓
А в них гуде, шумить, | пищить, мов рій, |
 4↑ 6↓
Дитячий плач, | жіночі скорбні стони, ||
 ↑ 2↓
Важке зітхання | і гіркий проклін, |
 3↓ 5↑
Тужливий спів, | дівочій дисканті, — ||¹
 ↓ ↑ 2↓
To не питай: | „Цей поїзд | —відки він? |
 3↓ 4↑ 6↓
Кого везе? | Куди? | Кому вздохін?“ ||
 ↑ ↓
Це — емігранти ².

(І. Франко).

V. Надзвичайно багата на відтінки питальна інтонація. Загальна її ознака — напрям мелодії вверх, але це одно говорить ще дуже мало, як можна побачити з розглянутих далі випадків ³.

¹ Переламна пауза.

² Українці, що емігрували від імператорського (австрійського) уряду в Америку.

³ Різносторонній аналіз питання див. у С. Волконського (Выразительное слово, стор. 121—135), в якого й запозичаємо зміст двох наступних абзаців.

Коли ви запитуєте: „*I 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 вверх), коли ви вкладаєте в це питання: „*Виходить, — ти негідна людина!*”, або навпаки: „*От молодець!*” чи — „*I пощастило ж тобі!*¹“. Можна зробити носіем питальної мелодії (з різними її відтінками) слово *був*; у 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, заздалегідь 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, зовсім тобі чужими*“ і т. ін.

Все це — форми звичайного часткового питання. Зрідка ж, виділивши один з моментів або навіть зробивши всі рівноправними, надають питальної інтонації кожному слову: повне недовір'я, найвищий ступінь докору й обурення звучать у такому реченні. При іншому емоціональному забарвленні так перепитують, повторюючи чиєсь питання, боячись, що не дочули, 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 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 (у третьому рядку).

2. Ти раб йому про око людське тільки?

(Л. Українка).

В цьому простому реченні інтонація питання зосереджена на логічно наголошенному 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 наголошено складу, мелодія якого йде вверх, „чіпляються“ за тон останнього, помалу опускаючи мелодію

¹ Різні підтексти (за Станіславським).

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 каденціу речення;

Стара пані | тільки що головою в мур не б'ється, ||
та нічого не врадить.

(М. Вовчок).

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

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

Оддалъ | кінський щавель, | зруділій на сонці, | ку-
ривсь брунатним димом, | як похоронний факел.

(М. Коцюбинський).

У наведеному прикладі логічні наголоси головних мовних тaktів показані нами стрілкою, логічний же центр другорядного такту подано без стрілки над ним. Отже, за другорядний тakt вважаємо (з усіма наслідками, що з цього випливають) сполучення „*зруділій на сонці*”, яке можна вимовляти й за один мовний тakt з попереднім.

З ауваження. Перше слово („*оддаль*“) виділено в окремий мовний тakt у зв'язку з структурою речення (підметова частина — в середині присудкової). Зниження на слові „щавель“ випливає з контексту (в окремих самостійних реченнях послідовно називаються явища, які спостерігає оповідач). При швидкому темпі читання передостанній такт може злитися з останнім, втративши силову і мелодичну виразність слова „*димом*“.

Загальна тесitura і виразність. Спинимось ще на виразній ролі загальної для цілого уривку відносної висоти тонів (теситури, „висотної площини“): а) „при зіставленнях і протиставленнях. У цих випадках важливо виконувати такі умови: елементи, які зіставляються або протиставляються, мають бути розташовані в різних го-

лосових регістрах¹, тобто, якщо один з них розташовані у нижніх регістрах, то другий слід розташувати в верхніх. Кочкарьов („Женитьба“ Гоголя) говорить Подкољосіну: „Ну, що з того, що ти нежонатий? Подивись на свою кімнату: ну, що в ній? Он нечищений чоб т стоять, он цебер для вмивання, он ціла купа табаки на столі, і ти от сам лежиш, як байбак, весь день на боці...“ (Після репліки Підкољосіна): „Ну, а як буде в тебе дружина, так ти же ні себе, нічого не пізнаєш: тут тобі буде канапа, собачун, чижик який-небудь у клітці, рукод лля... I 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 фарбах, що й картину парубоцької мерзоти запустіння, то потрібного нам протиставлення не матимемо.

Отже, зіставлення і протиставлення повинні лежати в різних голосових поверхах, у різних площинах. Тільки тоді звукові барви будуть виразними².

Безперечним вважаємо також: б) постійний прямий зв'язок між висотою тону і просторовою віддалістю від того, з ким розмовляють; підвищення тут поєднується з підсиленням, часто з подовженням.

Приклад:

— Товаришу, дай закурити!

Давид аж кинувся:

— Будь ласка, якщо є.

Воли парубчик спинив, виліз із борозни на обліг і стояв у лахмітті — зразу видно, що наймит. Давид звернув на стерню й підійшов до орача. Поздоровкався, закурили. Ну, а воли спочинуть тим часом.

— Садись, товаришу. Це не з служби, бува, не дев'ятсот перший?

— Дев'ятсот перший, еге...

(А. Головко).

Репліки орача (1. „Товаришу, дай закурити!“ 2. „Садись, товаришу“ і т. д.) лежать у різних голосових регістрах: перша — у вищому, друга — в нижчому.

¹ Слова регістр і теситура, ве цілком рівнозначні, вживаемо в значенні певного рівня висоти (даного голосу, музичного твору чи його частини тощо).

² И. Судаков. Беседы о первичных элементах актерского творчества. «Театр и драматургия», № 4, 1934, стор. 57.

Навіть розповідаючи про близьке і далеке, користуємося різними площинами тону.

Приклад:

Рев був такий страшений, що Радичів і Панчужна мов оніміли, не озвалися привичною луною, — може, не могли в себе видати такого голосу Тільки далекі Діля— Попелівський та Бориславський — озвалися і заклекотіли довгим грізним гуркотом.

(І. Франко).

Перейшовши до другого речення, треба підвищити теситуру голосу, незалежно від того, якою вона була на протязі попередньої фрази.

Відмітимо ще: в) зв'язок між загальною теситурою і змістом в його 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'язано з приливами життєвої енергії, з подивом, захватом, гнівом, жахом, і т. д., і т. д.¹, — все це піде вверх. Все, що зв'язано з занепадом енергії, з апатією, з розчаруванням², — все це по звукових східцях піде вниз”³.

Монотон. Серед технічних способів, застосовуваних при постановці голосу, ми вже відмічали в свій час мовний монотон. Але той же монотон, дещо модифікований, становить і прекрасний виразний спосіб. Він надає виконанню урочистості, величності. 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 одноточно.

Хіба можна, застосовуючи багату на інтервали звичайну мовну мелодику, прочитати художньо вірші в прозі „Едельвейс“ Горького!

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

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

3. Де підніжжя гори, — там, на тісних рівнинах землі, неспокійне 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

¹ Активні (стенічні) емоції.

² Пасивні (астенічні) емоції.

³ Судаков. Беседы о первичных элементах актерского творчества, „Театр и драматургия“, № 4, 1934, стор. 57.

земного життя! Безгоміння ж верхів'їв гори і байдужості сір 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 розказати про нещасть 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 тримтячі горяТЬ.

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

(Переклад наш).

Значного відхилення від монотону при читанні цього твору вимагає лише четвертий абзац, менш значного — третій та шостий абзаци. В інших абзацах — монотон, звичайно, теж відносний.

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

Відзначимо, перш за все, тісний зв'язок темпу з відносною важливістю виголошуваного, звідки випливає як своєрідне „ковзання“ повз другорядні мовні такти і вставні речення, так і швидше вимовляння цілих відділів промови, якіді вони не відіграють великої ролі в загальному масштабі.

Крім цього суто логічного фактора, темп зв'язаний також і з факторами емоціональними: спокійному настрою здебільшого відповідає повільний темп, зворушенню — жвавість мови. Навпаки, проте, обурення, навмисно стримуване, набирає іноді форми повільного відрубування („відчеканювання“), пов'язаного з так званим „цідженням“ через зціплені зуби. Можливі й інші винятки.

Відмітимо ще відносну швидкість темпу діалогічної мови і повільність монологічної.

Словільнення спостерігаємо також (не завжди) як спосіб підготувати слухача до того, що наближається кінець декламованого тексту.

Беруться до уваги і технічні (акустичні) умови приміщення: чим гірші ці умови, тим повільніший повинен бути темп (читання, промови тощо).

Паузи: Мовні такти відокремлюємо один від одного а) логічні паузами. Тривалість таких (логічних) пауз відповідає як загальному темпові мови (чим повільніший загальний темп, тим більша пауза, і навпаки), так — і це значно більше важить, як умова змістова, а не формальна, — змістовій важливості і ступеню змістової близькості

відокремлюваних мовних тактів: між реченнями (в складному реченні) пауза, очевидно, буде більша, ніж паузи між тактами всередині кожного з цих речень, тощо (чим більші 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. Дещо важить при цьому і розмір попереднього такту: чим більший останній, тим більша і пауза після нього.

Значна частина логічних пауз збігається з так 6) граматичні званими граматичними (на місцях розділових знаків). Детально (в зв'язку з мелодією і темпом) питання про граматичні паузи розглянуто на стор. 100—107 („Ритмо-мелодичне значення розділових знаків“).

в) психологічні Іноді через психологічні вимоги нормальна тривалість пауз збільшується або зменшується. Іноді паузу робимо „несподівано“ (з граматичної точки зору). Такі паузи називаємо психологичними, або художніми (в умовному розумінні)¹. Психологічною паузою ми широко користуємося, між іншим, щоб виразно підкреслити попереднє або наступне наголошене слово: робимо паузу після наголошеної слова, спиняючи на ньому увагу слухачів, або перед цим словом (чи цілим комплексом слів), готовуючи слухачів до його сприймання (пауза напруження).

Приклади: 1. Так ми знайшли | бійця у темнім полі ||
і партквиток || на серці у бійця.

(Л. Первомайський).

Логічну паузу перед переліком („бійця... і партквиток“) позначено однією вертикальною рискою. Дві риски в кінці першого рядка означають музичну паузу, підсилену психологічною (перед особливо цінним своїм змістом словом, яке стоїть і в заголовку твору, — „Партквиток“). Велика психологічна пауза в другому рядку підкреслює важливість змісту наступних слів, відповідаючи в той же час і пов'язаному з їх змістом хвилюванню поета (читця).

2. Полюбите ви знов, | але ... |||
Учиться володіть собою.

(О. Пушкін).

Класичний приклад художньої паузи на початку мовного такту, після сполучника, який через те підкреслено наголошується, виділяючись навіть в окремий мовний такт. Паузу, зви-

¹ „Як тільки логічна пауза виходить за свої межі, вона повинна стати психологічною. Інакше — утвориться діра“. (Чупров. На репетиції Станіславського. „Театр“, № 8, 1938, стор. 111—112).

Справа не в самому лише здовженні паузи, а в психологічній підготовці до неї, в її насиченні (через міміку) відповідним емоціональним змістом.

чайно, 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. Така пауза, як і всі художні й більшість логічних, „ніяк не розриває енергії; вона лише затримує її виявлення“¹.

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 (збігається з цезурою)². Так само й на кінці першого речення і разом — першого вірша (рядка). Остання, збігаючись з кінцевою музичною паузою, через це здовжується. Перший член переліку (*з крові*) відокремлюється 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; після *своїх* — звичайна логічна пауза; останнє словосполучення (в суто логічному читанні воно вимовляється б без паузи) розірвано надвое музичною паузою перед словом *дворці*, особливо відзначеним, між іншим, підвищеннем 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 якомусь 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 дожидання знайшло собі вихід у 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, пер. М. Рильського).

Паузи, позначені двома і трьома вертикальними рисками, відповідають тим діям, про які мова йде далі: а) *встав*, б) *до дверей попрямував*. Друга з них збільшується через збіг її з музичною (тобто кінцевою) паузою.

Паузи замовчання.

Приклад:

— Він украв з дупла кільце, татусю; накажіть віддати кільце.

¹ О. Вишеславцева. О моторных импульсах стиха. „Поэтика“. № 1927, стор. 53.

² Див. стор. 129.

- Яке кільце, з якого дупла?
— Та мені Марія Кирилівна... та те кільце ...

(О. Пушкін).

Пауза пропущеного слова (часто — присудка) стоїть на грані між логічною і художньою паузами.

Приклад: „Мати — | у могилі, || батько — | у шинку“.
(П. Грабовський).

Паузи, зв'язані з порушенням звичайного порядку слів, Паузи, зв'язані в більш-менш значним порушенням звичайного порядку слів (інверсією), відносимо до логічних:

„ А за твою, || мій брате,
Своїм життям я заплатила || честь.“

(Софокл).

Без інверсії (в прозі) було б: „*A за твою честь, мій брате, я заплатила своїм життям*“.

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

Поданий перелік пауз не є вичерпним, навіть не є і достатньо повним, наведені ж тексти припускають іноді й інші тлумачення. Тут, як і в галузі мелодії, дано лише метод, вірніше — ряд зразків, які допоможуть читцеві аналізувати матеріал, призначений для читання.

Значення пауз для виразної мови усвідомлено вже давно. Знаменно, що К. С. Станіславський, творець школи перевживання, на перший погляд, вільного від підлегlostі закона „алгебри“ мови, ретельно стежив за тим, щоб його учні суверо додержувались виправданих і фіксованих логічних на голосів, мелодії і пауз, надаючи останнім особливого значення. (Чупров. Цитована стаття, стор. 111).

Сила звука. Ми вже торкалися проблеми сили звука, між іншим, у зв'язку з питанням про логічний наголос. Додамо, що сила звука повинна відповідати психічному станові тієї особи, чиї почуття декламатор у цю хвилину переживає, і емоціональному забарвленню декламованого твору взагалі („тверді“ тембри, наприклад, потребують більшої сили, ніж „м'які“, тощо, про що нижче).

Не викликає сумніву відповідність сили звука розмірам аудиторії і її акустичним умовам¹.

Розглянемо ще деякі випадки змінення і ослаблення мовного звука.

Змінення звука (висхідний динамічний хід) спостерігаємо:

¹ Чим більша аудиторія і чим гірша її акустика, тим більшої сили голосу ці фактори вимагають.

1) Якщо повторюється якесь слово або поняття¹, наприклад:

Ой, сину, синку мій, синок!
(П. Тичина).

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

Ні попівській тортури,
Ні тюремні царські мури,
Ані війська муштровані,
Ні гармати лаштовані,
Ні шпіонське ремесло —
В гріб його ще не звело.

(І. Франко).

3) Якщо вимовляємо слова, взяті в лапки, надруковані курсивом, розрядкою або великим шрифтом (тобто підкреслені автором), 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 стеничних афектів; 2) якщо вимовляємо вставні слова й речення і все, що стоїть у дужках або надруковано дрібним шрифтом, якщо цим останнім відзначається матеріал другорядний, на ознаку чого і вживається звичайно так званий петит. Це ослаблення має вказувати на незначну важливість відмічених такими способами частин тексту.

Слід додати, що силу-голосність треба розрізняти від внутрішньої (емоціональної) сили, сполучуваної з різними ступенями голосності, аж до piano і шепоту включно.

Приклад (за Суренським):

„Ви відірвали людину від життя і зруйнували його; соціалізм з'єднує зруйнований вами світ в єдине ціле, і це — буде.

¹ Можливий (навіть у наведеному прикладі) і зворотний (нихідний) дішмарчний хід.

Порівн. уривок з „Дній и ночей“ К. М. Сімонова:

— Ну, як там? — спитав Сабуров і кинув в напрямі протилежного берега.

— Важко, — сказав полковник. — Важко... — І в третій раз пошепки повторив: — Важко, — нібито не було чого додати до цього вичерпуючого все слова.

І якщо перше „важко“ означало просто важко, а друге „важко“ — дуже важко, то третє „важко“, сказане пошепки, значило — страшенно важко, дозарізу.

Павло спинився на секунду і повторив тихше, сильніше:
— Це — буде".

(М. Горький).

Така (внутрішня) сила здобувається за рахунок підкресленої артикуляції звуків (головно — приголосних).

Подаємо зразок синтетичного розбору з погляду **Зразок синтетичного розбору.** мелодії, сили (в межах логічних наголосів) і поділу речень на мовні такти (з позначенням пауз різних типів і їх сполучень¹ 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 нього².

↑ ↓
Ми в соняшній | журбі | віки на вас робили; ||
2↑ 3↑
3 крові | й кісток своїх | складали вам || дворці..
↑ 2↑ 3↓
3 глузливим реготом | тягли з нас соки, | жили ||
2↑ ↓
Ви,— | паралітики, || життя мерц!|||

↑
I срібло й золото | глибоко під землею, ||
↓ ↓
В сирій, | холодній млі | довбали ми для вас...|||
↑
I, що ви нам дали | з „культурністю“ своєю, ||
↓
Не побажаю я | і ворогу в злий час.|||
↑ ↓
Красуням вашим | ми брилянти добували,
↑ ↑
I сестри | шили їм убрання на бали,
2↑ ↓
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 тембрівих модуліацій, свідоме користування якими — найістотніша ознака художнього читання на його вищому

¹ Логічної чи психологічної з музичною на межі двох віршів чи двох строф.

² Перші два рядки розібрано вище.

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.

Якщо постійне забарвлення нашого голосу, тобто **почуття — міміка — тембр**, фізіологічний тембр, безпосередньо від нас і не залежить, відповідаючи розмірам і формі нашого мовного апарату (грудей, гортані і надставної труби), то різно-барвні 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, яка, безперечно, повинна бути наслідком почуття, як першоджерела і міміки і тембуру.

Спроби Ю. Озаровського. Коли в 1902 р. Юрій Озаровський вів на драматичних курсах Державної театральної

школи самостійний курс міміки і давав учням різні теми для тих чи інших мімічних станів (зрозуміло, на фоні певного почуття), 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 помічалося на уроках міміки. Цілий ряд таких спостережень і експериментів дав достатній матеріал для висновків, зведеніх у згадану вище коротку формулу: „тембр народжується в міміці”, — недостатню, на нашу думку, без органічного продовження: „міміка ж — в почутті”.

Наукові обґрунтування. Як же науково обґрунтувати це твердження? На те чи інше психічне відчуття реагує не один новіків Озаровського. Лише даний орган людського тіла, а й весь

організм в цілому (від жаху не тільки „ноги підкошуються”). Всяка емоція відбивається, перш за все, в 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 й внутрішньої: зовнішнім мімічним змінам, які можна бачити й очима, відповідають зміни форм відбивних поверхонь тембрових камер (резонаторів). Отже, мімічним змінам повинні відповідати зміни тембральні¹.

¹ Рухи м'язів, особливо — обличчя, що відповідають певним почуттям і настроям. Про міміку умовну — нижче. Розрізняють іноді „міміку, тобто виразні рухи обличчя, і пантоміміку, тобто виразні рухи всього тіла або його частин”. — Психологія. Акад. пед. наук РСФСР. Ізд. А. Учпедиз., М., 1948, стор. 292.

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 (рухомістю м'язів мовного овала). 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 звучащим словом чи відокремлені від нього (але без усяких намагань відрватись і від емоціонального ґрунту). Методика міміки як окремої дисципліни висуває і спеціальні вправи, проте це вже виходить за межі нашого завдання. Добре вже, якщо читач засвоїть ту просту істину, що міміка — не тільки ілюстрація до тексту (як іноді гадають) і що саме забарвлення звука є функцією міміки. В практиці художнього читання не треба забувати при цьому і тієї аксіоми, що лише цілковите розуміння змісту твору в супроводі випливаючих звідси щиріх емоцій є спроможним створити і натуральну міміку, і належні тембральні забарвлення на її основі.

Класифікація тембрів ми не маємо. Найзручніше було б, на-

нашу думку, прикріпити їх до найрізноманітніших психічних станів (гнів, радість тощо), яким вони відповідають. Так і робить В. Сладкопевцев у розділі „Про мовну мелодію“ (стор. 115—292 першого видання „Іскусства декламаций“, 1910). Той же автор, ідучи за Е. Легуве, дає і спрощену чотиригранну тембральну схему, пов'язану, звичайно, з відповідними емоціями, але надто загальну і зовсім не універсальну, проте досить зручну для початківця. Застосовуюча її до відповідних творів, читець на практиці зрозуміє, що таке емоціональний тембр взагалі, а звідси вже недалеко й до більш вільного і гнучкого творення і застосування в тій же практиці незчисленних проміжних і суміжних тембрів.

Наводимо опис фіксованих у схемі тембрів, даючи кожному з них і умовну назву: а) позитивний твердий („золотий“, за Сладкопевцевим-Легуве); б) позитивний м'який („срібний“); в) негативний твердий („мідний“); г) негативний м'який („бархатний“).

Перший з них — мажорний, ясний, яскравий, сильний, відповідає настроюві урочистості; другий — радісний, відмінний від першого своєю м'якістю, більш інтимний; третій — мінорний, темний (навіть похмурий), енергійний, гучний; четвертий — сумний, відмінний від третього своєю м'якістю, здебільшого інтимніший.

Повторюємо: подану схему ми аж ніяк не вважаємо все-осяжною: багато творів в неї не вкладається або вкладається лише частково. Кожному відтінкові настрою відповідає певний відтінок тембру, відтінки ж настроїв безмежно різноманітні. Не покриваються вони і значно складнішими (до дванадцяти тембральних типів) класифікаціями.

Додаючи до перелічених чотирьох типів тембру ще один: д) нейтральний (безпристрасний), наведемо зразки, при рекламуванні яких можна застосувати той чи інший з описаних вище тембрів.

I. Позитивний твердий тембр.

В. Сосюра.

СТАЛІН.

Твоє ім'я, як сурми срібний звук¹:
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, де — партія твоя,
Це — кожний з нас, хто вірний справі праці!
Не марно, ні, боями край гrimів.
Минули дні і злиднів, і негоди:
Гrimить країною тепер могутній спів.
Тобі це 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 міліонів!

М. Бажан.

СТАЛІН.

Людина стоїть в зореноснім Кремлі,
Людина у сірій військовій шинелі.
Ця постать знайома у кожній оселі
І в кожній будові на нашій землі.

¹ Сприйняття автора розходиться з термінологією Сладкопевцева-Легуве: „золотий“ тембр.

На півні і півночі, заході й сході,
Як прапор, як образ, що з'єднує нас, —
Цей профіль людини, вкарбований в час,
І в простір, і в серце великих народів.

Країно! Як ширшає літ виднокруг,
Як повниться ділом, що ти тільки мариш!
Він з нами, він поруч, великий товариш,
І вождь, і найближчий улюблений друг.

Наймення мільйонів — наймення людини.
В шість літер записана єдність ідей,
Утілена в імені воля єдина
Вітчизни відважних і гордих людей.

Ім'ям його жити й змагатись, як муж,
І геть половини, і треті, і чверті!
Вітчизні віддати — не вигризки душ,
А всю повноцінність життя або смерті.

М. Дашкієв.

РОМАНТИКА.

Міцних юнаків,
аргонаутів майбутніх,
Вестиме в походи
край зогненні зливи
Романтика праґнень,
поезія буднів,
Високе натхнення
і мрії сміливі!
Романтика буднів!
Ти нас підіймала
Могутньою силою повнила груди,
Твій подих гарячий —
у гарпі металу
Славетного танка
й турбін Дніпробуду.
Тобою звеличена
наша країна.
Об'єднані труд і натхнення тобою.
Дерзай же, могутня радянська людина!
Щасти вам,
придешні й сучасні герої!
Романтика — це не у джунглях бродити,
Не зводити прапор
на щоглі фрегата, —

Романтика —

це коли хочеться жити,
В ім'я ж Батьківщини
не страшно вмирати.

ІІ. Позитивний м'який тембр¹.

Т. Шевченко.

* * *

Садок вишневий коло хати,
Хруші 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 злотисті;
Блищать, мов срібні, білі стіни в місті;
Спить ціле місто, мов заклятий край.

Скрізь мінарети й дерева сріблисти
Мов стережуть цей тихий сонний рай;
У темряві та в винограднім листі
Taємно плеще тихий водограй.

Повітря диші чарівним спокоєм.
Над сонним містом легкокрилим роєм
Витають красні мрії, давні сни.

I верховіттям тонкій тополі
Кивають стиха, шепотять поволі.
Про давні часи згадують вони...

¹ Подано вірші різних ступенів почуття і різних форм його виявлення.

* * *

Арфами, арфами —
Золотими, голосними — обізвалися гай —
Самодзвонними¹:
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...

* * *

А я у гай ходила
По квітку ось яку,
А там дерева — люлі,
І все отак зозулі:
Ку-
Kyl

Я зайчика зустріла;
Дрімав він на горбку.
Була б його спіймала,—
Зозуля ізлякала:
Ку-
Kyl

¹ Знов розходження з термінологією Сладкопевцева - Легуве, на яку, звичайно, поет і не повинен був орієнтуватись: „срібний“ тембр. Правда, до тембрального „срібла“ читець цього твору повинен додати й багато „золота“, тобто домішати до складу другого тембру елементів першого,

В. Сосюра.

ЩАСТЯ ПЕРЕМОГИ.

Щастя перемоги, радість повороту
На степи широкі, на лани ясні,
Де така барвиста райдуга п'є воду,
- Де шумують ріки в рідній стороні.

Де смагляві хлопці, юнки кароокі
І діди спокійні в золотих брилях,
У шинелі сірій молодечим кроком
Вийшла моя пісня на широкий шлях.

Жайворон у небі, жита коливання,
В мареві тремтливім села і сади,
Перші і несмілі промені кохання,
Рейки і вагони, копри і мости.

Там, де рідні кожна стежка і стеблина,
Бродять мої думи і пісні мої.
Мамо, моя мамо, зоре Україно!..
Місяць над рікою, вечір, солов'ї...

I. Цинковський.*

У ДОНБАС.

За село до станції
У легку метіль
Трьох дівчат із піснею
Виряджа артіль.

Коні б'ють копитами,
Править голова,
Сам везе до станції
І пісні співа.
Потрудились чесно ми—
Скрізь озимина
Хвилькою чудесною
Ниви угина.
Угина, колишеться
До сусідніх хат...

Ні, ніде не знайдете
Отаких дівчат,
Як у нас з-під Ніжина,
З Ічні, чи Прилук...
Все виходить здорово
З іх умілих рук.
А тепер з заявою:
Відпустіте нас!
Хочемо, колгоспники,
Іхати в Донбас!

За село до станції
У легку метіль
Трьох дівчат із піснею
Виряджа артіль.

В. Ткаченко.

ВАГОНЕТКИ.

Вагонетки пливуть по навислих дротах...
Біля шахти гірник оглядає їх шлях.
Щойно зміну скінчив, іще піт не остиг,
Зашкарублий спецодяг змінити не встиг...
91

Шурхотить оповитий дротами Донбас...
Хлопець став — і забув, що обідати час,
І замріялись очі у нього ясні:
„Як багаті одвіку глибини земні!“

Брили вугілля сяєвом сонця іскрять...
В склозавод вагонетки невпинно біжать.
Антрацит на черені перейде в тепло.
Він зернисті піски перетопить на скло.

Скільки буде шибок для кімнат і для зал!
Скільки буде високих сріблястих дзеркал!
Скільки буде краси — не відіймеш очей!
Скільки втіхи вона принесе для людей!..

Вагонетки пливуть по навислих дротах,
Біля шахти гірник оглядає їх шлях.
І замріялись очі у нього ясні:
„Як багато доріг пролягло в далині!“

Вагонетки до станції йдуть навпросте, —
Звідти мчать поїзди через темний Дінець
До мартенів палючих і домен жарких.
Біла сталь і чавун закипають у них.

Зроблять добрі машини з металу в цехах,
Щоб гули вони дружньо на теплих ланах.
Хай полегшає праця на рідній землі, —
Буде хліб і до хліба завжди на столі...

Вагонетки пливуть по навислих дротах,
Біля шахти гірник оглядає їх шлях.
Щойно зміну скінчив, іще піт не остиг,
Зашкарублій спецодяг змінити не встиг...

Шурхотить оповитий дротами Донбас...
Хлопець став — і забув, що обідати час.
Може, трохи й стомився юнак — не біда:
Вся країна вугілля його дожида!

III. Негативний твердий тембр.

М. Рильський.

ВОГОНЬ, ЗАЛІЗО І СВИНЕЦЬ.

Чого ви прагнете, грабіжники з пустелі?
Чого ви претеся в радянський наш город?
Чи не надієтесь, що славний наш народ
Подасть вам хліб і сіль на золотім тарелі?

О, по-належному ми зустрічаєм орди
Гостей, не кликаних у край наш на ралець!
Ми вержемо вогонь, залізо і свинець
На лапи їх брудні, в оскаженілі морди.

Рахунки давні в нас. Нам не забути довіку,
Як чобіт їх топтав України лани,—
Та пам'ятають же, напевне, і вони,
Як гнав їх наш народ, розбійну силу дику.

За кожну п'ядь землі, за кожен зойк дитяти,
За сльози матерів, за рідну, братню кров
З нас кожен—чуєте?—себе віддати готов,
Та ѿ камінь неживий волає до відплати.

Єдина думка в нас, і серце в нас єдине.
Ми прapor сталінський, як сонце, піднесли,
І ви, що здобичі сюди шукати йшли,
Найдете, прокляті, безславні домовини!

Все: труд робітника, і сміливість героя,
І кожен дар землі, і кожен сплеск води,
І села вквітчані, і горді городи—
Все звернене на вас, як безпощадна зброя.

Шалійте! Землю рвіть отруйними зубами!
Сичіть гадюками і вийте, як вовки!
Вам не уникнути покарної руки!
Над вами—тьма і кров, а сонця світ—над нами!

В. Брюсов.

МУЛЯР.

— Муляре, муляре! З цегли мідної
Що ти будуеш? 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, ѵі 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.

A. Малишко.

* * *

Спи, дитино! Ночі сірі.
Вітер звився і затих.
На майдані ходять звірі
Біля шибениць крутих.

Біля мертвих правлять свято,
Іхні кроки пізнаю.
А тобі насниться тато,
Закатований в гаю,
Замордований чужинцем,
Тричі стріляний вночі.

Ходять звірі поодинці
З чорним знаком на плечі.

Де ступають іхні п'ятир.—
Сохне хліб, і в'яне цвіт.
Будь проклята, сука-мати,
Що родила їх на світ!

Сли, дитино! Ночі сірі.
Вітер звився і затих.
На майдані ходять звірі
Біля шибениць крутих.

IV. Негативний м'який тембр.

T. Шевченко.

ТРИ ШЛЯХИ.

Ой, три шляхи широкій
Докути 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 зав'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, —
По світу блукають, —
А три шляхи широкій
Терном заростають.

П. Грабовський.

ДО СОЛОВЕЙКА.

Розъохкався соловейко
На калинонці;
Щось не спиться серед ночі
Сиротинонці.
— Розваж, розвай, соловейку,
Мою тугоньку;
Чи забуду прикру людську
Я наругоньку?

Чи судилося мені мати
Свою квітоньку,
Чи тинялись вік по наймах
Серед світоньку?
Чи знайду я коли-небудь
Власну доленьку?
Чи все тягти чуже ярмо
Та неволенську?

Тьюха, плаче соловейко
На калинонці,
Та не знає дати ради
Сиротинонці.

Л. Українка.

(З ЦИКЛУ „ХВИЛИНИ“).

Талого снігу платочки сивенькій,
Дощик дрібненький, холодний вітрець,
Проміски в рідкій травиці тоненькій,—
Це була провесна, щастя вінець.

Небо глибоке, сонце ласкаве,
Пурпур і золото 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.

М. Терещенко.

ДІВЧИНА З ЛЯЛЬКОЮ.

Дівчинка бігла в сковище
З лялечкою в руці.
Зроду не бачили крові ще
(чи дитячі ці).

Її боятися нічого,—
Нілю б її зберегти!
Щище польоту птичого
Щось летить з висоти.

Тисла до себе лялечку;
Як врятувати її?
Враз спікнулась об скалочку,
Ручки звела свої.

Тільки цятка під скронею,
З дяточки кров струмить.
Доню свою долонею
Стисла в останню мить.

ДИТЯ І МАТИ.

Дитя маленьке, хлоп'я дрібненьке,
 Шукає ненъки, питає всіх.
 Хотіла мати мала сховати.
 Тікала з хати під гук і сміх.
 Кати стояли і глузували.
 І автомати в них навели.
 „Мерщій, мій сину!“ — Стріляли в спину.
 Невже в дитину огонь з імли?
 Вона й не зчулась, коли спіткнулась.
 Лише всміхнулась до зір ясних:
 „Дитя ціленьке!“ — Хлоп'я ж маленьке
 Шукає ненъки, питає всіх.

Додаємо зразки „нейтрального“, „епічного“, „спокійного“, „безпристрасного“ забарвлення. Всі ці епіети беремо в лапки, бо абсолютної нейтральності ми не знайдемо навіть у Гомера, наведені ж вірші „епічні“ лише умовно або частково: „нейтральність“ „Напису на руїні“, безперечно, вкрита деяким мідним нальотом (за термінологією Сладкопевцева-Легуве); окремі зовсім не спокійні місця (не кажучи вже про кінець твору) впадають в око. 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 Бессарабії не було такої панщини, як на Україні. Люди одробляли панам за поле, але пани не мали права продавати й купувати людей. Бессарабські пани з великою охотовою приймали на свої землі українських втікачів, бо в них було землі багато, а людей мало. Сюди тікали за часів панщини українці з Поділля, з Київщини, з Херсонщини й навіть з-за Дніпра, з Полтавщини. Вони оселялись в Акерманщині, в Бендерщині і навіть між молдаванами, скрізь по Бессарабії. В Акерманщині всі нові села ділились на посади; в кожному посаді був пристав, щебто поліція, і староста з писарем, замість волосного голови. Народ приписувався у міцани, бо в Акерманщині панщинних селян не було.

НАПИС НА РУІНІ.

(З „Єгипетських барельєфів“).

„Я, цар царів, я, сонця син могутній,
 Собі оцю гробницею збудував,
 Щоб славили народи незчисленні,
 Щоб тямили на всі віки потомні
 Імення...“ Далі — круг і збитий напис.
 І вже ніхто з нашадків 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 крайнього
 Про славу безіменного владара,
 Змальовано царя славетні вчинки:
 Он цар сидить високо на престолі,
 Народи подолані йдуть з дарами
 Коштовними й додолу клонять 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 йде полем через людські трупи,
 І бенкетує по своїх гаремах,
 І на війну жene своїх підданих,
 І посилає на роботу люд,—
 На ту страшну єгипетську роботу,
 Що має вславити царське ім'я.
 Йде той люд, мов хвилі в океані,
 Без ліку, без числа — на бойовисько
 І стелеться під ноги коням царським.
 А хто живим зостався 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 велики,

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!

Можна також відзначати спосіб брати звук (глухо, важко, легко і т. ін.). Можливий і комбінований спосіб тембральних визначень: тембр золотий (за традиційною схемою), 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 будь-якими (часто протилежними) емоціями, міняємо і тембр виконання. Такий, наприклад, вірш Шевченка „Сон“ („На панщині...“).

Починаючись негативним м'яким тембром, в другому тембрі гій частині („Сон“) виконання потребує вже позитивного (теж м'якого) забарвлення, тоді як мінор третьої частини („Пробудження“) — глибший, ніж той, яким забарвили початок твору, і читець у цій частині повинен наблизитись до твердого негативного тембру, який ми яскраво почуємо, принаймні, в першому вірші цієї частини („Прокинулась...“).

Сполучення м'яких негативного і позитивного тембрів знайдено і в вірші Шевченка „Огні горять“. Треба, проте, сказати, що навіть перша частина (до слів „Тільки я“), в основному, забарвлена в позитивний (м'який) колір, має на собі деякий наліт мінорного забарвлення („музика грає“, але вона її „плачє“); справжній же негативний (м'який) тембр ми почуємо лише в другій частині, перші півтора рядка якої („Тільки я... дивлюся“) доцільніше прочитати навіть твердим негативним тембром. Це поглибить, між іншим, змістовий контраст з переднім („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 молодій;
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 Пушкіна „В'язень“, починаючись мінором (тембр м'який, наближається до твердого), закінчується мажорно (темпер переключається на позитивний твердий):

Дивлюся крізь грati 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 з-за 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 протилежностей, їх музична єдність, гармонійно пов'язана з внутрішнім змістом твору, і являє собою ритм мови¹.

„Ритм—це основна сила, основна енергія віршу, — говорить Маяковський у загальновідомій статті „Як робити вірші“. — З'ясувати його не можна; про нього можна сказати тільки так, як говорять про магнетизм і електрику: магнетизм і електрика — це вид енергії“.

Виявлення ритму мови, різне в віршах і прозі, декламації і ораторському мистецтві, — одне з найскладніших питань в інтонаційній області. Вдумливе читання віршів з додержуванням всіх особливостей їх будови — найкращий, здається, засіб виховання почуття ритму мови взагалі.

¹ Ритм мови є лише частковим випадком ритму в широкому значенні слова, тобто закономірного повторення сумірних одиниць.

Інші визначення мовного ритму охоплюють це складне явище яе все-бічно. Так, наприклад, В. Сладкопевцев, не включаючи до складу ритму мелодію, обмежується загальнопониреною формулою: „Ритм... є правильне чергування наголошених і ненаголошених складів“.

Ритмомелодичне значення розділових знаків. Подаємо далі опис мелодії і пауз, які відповідають загальновживаним розділовим знакам.

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 виносці¹.

Читання крапок після закінченого речення супроводиться такою ж 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):

З того часу, як минулого року, сьомого листопада, передавали його промову на параді Червоної Армії, на Красній площі в Москві, вони не чули його голосу... Не можна було не відзнати його². (О. Фадєєв).

-
- ¹ — Де ти була?
 - Марка рятувала.
 - Утік?
 - Утік.

— А батька забили.

Більше не було слів. Ніхто не будив вже чорної тиші, що наливалась крізь вікна у хату. (М. Коцюбинський).

² Після звичайної крапки в кінці абзаца також потрібна пауза, довша від нормальної. Крапки ж у кінці абзаца, якщо вони не означають синтаксичної незакінченості речення, відповідають, звичайно, ще більшій паузі:

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

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

(М. Коцюбинський).

Тотожні значення мають і крапки на початку абзаца (яким їноді передують і більш звичні крапки в кінці попереднього уривка):

... — Тъюто Марусю, чи тобі не доводилось перефарбовувати одежду з одного кольору в інший? — питав Володя Осьмухін у своєї тітки Литвинової, що жила з дітьми неподалік від дому Осьмухіних.

— Звичайно, Володю, доводилось.

— Чи не могла б ти мені перефарбувати в червоне два-три напірники?

— Вони ж, буває, дуже мажуться, Бовочко, в тебе стануть щоки червоні й вуха.

— Ні, я не буду на них спати, я їх буду вдень надягати, просто для краси...

... — Тату, я вже переконався, що ти чудесно виробляєш фарби не тільки для дерева, а навіть для металу. Чи не можеш ти пофарбувати в червоний колір простирадло? Розумієш, знову просять мене ці підпільники: „Дай нам одне червоне простирадло“. Ну, що ти їм скажеш! — так говорив Жора Арутюняць батькові.

(О. Фадєєв).

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 якоюсь підстав (найчастіше — психологічних) робить між реченнями паузи, довші від нормальніх:

А там що раде знати 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 у цьому місці і тоді, коли б речення довели до кінця:

Дивізія наша стояла тоді... Ви куди йдете?..¹

(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 у мелодійно підвищенному 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 тембровального забарвлення (сумного, веселого, сурового...) 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 передує так зване попере-
лежаче зниження, не таке глибоке, як перед крапкою, і,

¹ Увагу звертаємо на перші крапки.

так би мовити, обірване, з прискоренням темпу чим ближче до двокрапки: воно не припускає (лише з рідкими винятками) повільної вимови останнього логічно наголошеного слова, як це буває при крапці:

1. Вийшов один... і сказав куренному:
"Я комсомолець... Стріляй!"

(В. Сосюра).

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

(Л. Українка).

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

(Л. Українка).

4. А хто живим зостався 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).

Двокрапку перед переліком того, що бачать, чують тощо (після відповідного дієслова), відбиває підвищення тону перед двокрапкою з великою паузою і різким спадом мелодії після неї:

Прислухаюся. Чую: голос, другий, ще один.

Кома вимагає (майже завжди) підвищення тону в найближчому до неї логічно наголошенному слові, але характер цього підвищення не є однаковий:

I. Інтонація переліку, яка полягає в кількаразовому однотипному підвищенні і яку чуемо, коли перелічують одно-рідні 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, потяглась сірою курявою за течією рік і потоків, вішається по гілках дерев, суне туманами по шляхах, облягає цілими колючими

села, досягає бовдурами до неба. Під п'ятником тихнуть голоси, співи та викрики, жовкні листя, стулюється з болю й жалю за минулім. Вона закриває перспективи, відбирає ясність, оживлює сумніви та знеохоту.

(І. Франко).

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

(М. Вовчок).

II. Підрядна інтонація (в складному реченні), цілком своєрідна і легко відтворювана:

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

(М. Коцюбинський).

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

(Л. Українка).

III. Інтонація звертання, яке стоїть на початку речення¹ (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 і в кінці речення читають так, як і вставні слова, — швидко, однотонно, неголосно, здебільшого зовсім не виділяючи його паузами:

Ти ж розумієш, Мар'янко? (А. Головко).

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

(М. Коцюбинський).

Так само здебільшого (іноді ж, навпаки, особливо підкреслюючи всіма інтонаційними засобами) читають і так звані уточнюючі слова:

Внизу, за левадами, річка белькоче щось уві сні під залізничним мостом.

(А. Головко).

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

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

1. Кома після сполучника (*i*, *та*, *але*):

І день іде, і ніч іде... І, голову скопивши в руки, дивується...

(Т. Шевченко).

2. Кома при деяких вставних словах:

1. Може, чув про Огиря?

(А. Головко).

2. Звичайно, зроблю.

3. Часто кома перед підрядним реченням, що починається сполучником *що*, займенниками *що*, *хто*, *який*:

Бачу, що так.

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

Людина, що (яка) співала, замовкла.

Той, хто чує, хай озветься.

Кома після підрядного речення в такому випадку читається з особливою яскравістю.

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

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* (та), 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 багаточлененного переліку:

Тереку бурному, Пслу голубому,
Кожному полю і кожному дому |
Заклик високий, мов хвиля, іде:
До перемоги нас Сталін веде!

(М. Рильський).

4) Часто після членів речення, поширених поясннювальними словами:

На блідому обличчі | застиг вираз наляканого птаха.
(М. Коцюбинський).

В останньому прикладі, в зв'язку з структурою речення, пауза після поширеної обставини місця поглинула паузу, що буває звичайно між ділянками головних членів (у даному пасі — між *застиг* і *вираз*).

Мелодія крапки з комою або така, як і мелодія коми, коли крапка з комою стоїть між перелічуваними супідрядними реченнями, або 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 однорідні члени речення з залежними від них словами (приклад 1), можливі обидва типи мелодії. Пауза в усіх випадках — середня між паузами крапки і коми.

Приклади:

1. Правда... всі долини покрила травою зеленою, заквітчала 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 бути велів;
Коли б родинності картину
Злюбив я на одну хвилину, —
То вірте: тільки вас одну
Узяти б марив за жону.

(О. Пушкін,
пер. М. Рильського).

3. Лице, колись кругле та рум'яне, пожовкло, згризене брудом і нуждою, обвисло вдолину, 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 комою) читаються, як звертання всередині речення або вставні слова (див. вище); тут особливу увагу слід звернути на потребу точно продовжувати після дужок мелодію, почату перед ними, зберігаючи попередні темп і силу:

1. От, може, вам колись, — часами це буває, —
Розглянути старі шпаргалки прийде хіть...
(Л. Українка).

2. ... Тут „чужий“ зрадів
(Не знаю вже, чого) і знов питаете...
(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 будъ“.
(М. Коцюбинський).

2. „Живий?“ — питает Маланка.

(М. Коцюбинський).

3. „Ні“, — схвильовано доказала дівчина.

(А. Головко).

Лапки, що обрамовують пряму мову (чужі слова), заставляють нас або вимовляти їх, додержуючись характерних особливостей мови даної особи, або підкреслювати важливість думки, висловленої в цитаті, посиленням голосу, задержанням темпу і зміною висоти тону в ту чи іншу сторону.

Лапки при наявності дуже рідко впливають на вимовляння:

Читали „Бур’ян“ Головка.

„Пронічні“ лапки віддаємо здебільшого відповідним забарвленням голосу (темпер), до якого приєднується особливо підкреслена артикуляція з деяким задержанням темпу і невеликі паузи на місці лапок:

Капіталісти „журяться“ з приводу зростання безробіття.

(З газети).

Тире вживаемо в найрізноманітніших випадках і неоднаково „читаемо“: іноді бачимо його на місці дужок (див. вище), іноді на місці пропущеного слова, наприклад, є (есть), причому його часто, особливо при запереченні (приклад 2), і зовсім не „читають“ (у таких випадках ставити тире не завжди потрібно):

1. А дорога в місто — через ліс.

(О. Копиленко).

2. Старість — не радість.

В безсполучниковому складнопідрядному речення, після підрядного умовного або часового, перед паузою звичайно голос дуже підносять, а перше після тире логічно наголошене слово вимовляють з особливою енергією:

Під’їздить ближче — хлопець розхристаний, босий.

(О. Копиленко).

Не можна розглянути всі випадки вживання тире. Зазнаємо лише, що користання ним як знаком паузи чи раз ширшає (без достатніх синтаксичних підстав).

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 доречне, коли читають прозу (тим більш ділову), потребує деяких обмежень, якщо декламуються вірші.

РОЗДІЛ II.

ВИРАЗНЕ ЧИТАННЯ.

Суперечка
про термін.

Коли відкинемо надто абстрактний, загальний для всіх форм виразної живої мови дещо штучний і незgrabний термін — „вимовляння“, залишиться три конкурентні назви нашого мистецтва: виразне читання, художнє читання, декламація. Перша з них вказує на психологічну експресивність читання, неможливу поза логічною правдивістю і технічною досконалістю; друга підкреслює, що ми маємо діло з мистецтвом (технічна досконалість і логічна правдивість тут уже розуміються самі собою); 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, треба відкинути: всі ці назви рівноцінні і лише відмічають різні сторони того самого мистецтва¹.

Внутрішній Думка, так чи інакше забарвлена емоціо-
зміст деклама- нально, — ось до чого зводиться зміст кожно-
ціального матері-ного поетичного твору. В декламації вона на-
буває музичної форми мелодії і тембру.
зичний вираз. З мелодією тісно зв'язаний і динамічний,
силовий момент (логічні наголоси); в ньому, насамперед, ви-
являється логічний бік твору. Логічне „читання“ (умовно, за-
мість ширшого „вимовляння“) ще не є мистецтвом: логіко-мелодична частина доступна кожному. Тільки впровадження до читання психологічного моменту, що музично вияв-

¹ Термін „декламація“, утворений ще за часів Римської держави, підродився 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, або виразне, читання). Отже, слово „декламація“ спочатку відноситься тільки до драматичної декламації, причому воно мимоволі в'язується з французькою класицистичною декламацією манерою, неприродною, пишномовною, що зародилася в придворному театрі, який повинен був розважати „його величність“ і близьких до неї осіб. Цим і пояснюється цілком зрозуміле прагнення замінити цей термін іншим, некомпрометованим, і порівняно рідке вживання терміну „декламація“ в радянській практиці.

ляється в тембрі (частково ж, як і логічний, — в паузальному членуванні мови), перетворює його в читання художнє, мистецтво:

„Немає справжнього мистецтва без переживання. Воно починається там, де почуття входить у свої права”¹.

Отже, наявність емоціонального елемента від-
Художня уява, різняє мову „психологічну“ від „логічної“. З цьо-
ї **виховання і застосування.** го ясно, яку роль треба приділити тем бро-
ві в декламаційній практиці. Але виявлення
тембральних скарбів навіть найдосконалішого щодо тембру
голосу може бути справді художнім тільки тоді, коли декла-
матор (читець) має добре розгинену художню уяву, поза
якою не мислиться і не існує мистецтво взагалі. Художню
уяву можна виховувати так само, як і сухо технічні на-
вички. Щоб уміти в потрібний момент витягти із сфери емо-
ціональної пам'яті те або інше заховане там враження (по-
чуття захвату, той чи інший відтінок гніву, мімічний образ
розpacu i t. iн.), — треба мати в своїх „льохах таємних“
(Пушкін) багаті запаси найрізноманітніших вражень.

Як же нагромаджувати ці запаси?

Для цього треба:

1. Пильно приглядатись до всіх явищ навколошнього життя,
насамперед — до конкретної людини з усіма її характерними
особливостями.

2. Спостерігати й вивчати природу і мистецтво (в широ-
кому розумінні), зокрема:

а) читати кращі твори художньої літератури; вдумуватись,
вчуватись у читаний текст, виявляючи максимальну спосте-
режливість;

б) слухати добрих читців, акторів, ораторів і оповідачів.

Особливо напруженої роботи художньої уяви вимагає по-
передня проробка твору, взятого для читання. Вдумуючись
у кожне слово тексту і підставляючи на його місце ряд зо-
рових, звукових та інших образів, ми перетворюємо аналізо-
ваний текст у живий малюнок, причому 1) „перевтілюємо“
в автора або дійову особу його твору, так би мовити, присвою-
ємо читаний текст собі; 2) отже, легко вивчаємо текст на-
пам'ять і 3) розвиваємо художню уяву. Таким чином, слово
і „переживання“ з'єднуються, і мова автора чи його персо-
нажа стає нашою мовою.

— Роль готова тільки тоді, коли актор зробив слова
ролі своїми словами, — пише Вахтангов у своєму що-
деннику.

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

¹ К. С. Станіславський. Робота актера над собою. 2-е вид. М., 1938,
стор. 62.

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 дізнатися, котра година. Це запитання можна задавати з найрізноманітнішими намірами, наприклад: докориць 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 розрізнятись і ті глибинні „думки“, що лежать під текстом¹ цього запитання („Котра година?“), абсолютно не збігаючись з прямим змістом слів. Під запитанням „Котра година?“ можуть лежати, наприклад, такі думки: „Чого ж ви спізнююетесь?“, або „Чому ж ви не йдете?“, або „Ох, яка скука!“. „Я, здається, спізнився?“ та ін.

Відповідно до різних думок, що лежать під даним відтінком 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 особа².

Те, що тут сказано про актора і його роль, стосується й читця з його декламаційним матеріалом.

Перш ніж подати ряд практичних вказівок щодо Художні функцій технічних засобів мови. літературно-декламаційного аналізу поетичних творів, розглянемо окремі питання, пов’язані з проблемою застосування з художньою метою тих технічних засобів мови, про які йшлося в перших розділах книги. В новому розрізі вони вже перестають бути технічними.

Дихання як за- ційна норма в дихання непомітне, беззвучне. сіб виразності. Проте іноді художній замисел вимагає того, щоб декламатор робив його помітним для слухачів, наприклад, змальовуючи силу пристрасті: гніву, ненависті тощо. Чут-

¹ Підтекст, за Станіславським, тобто внутрішній зміст мови, який читець чи актор повинен розкрити й довести до слухачів.

² Б. Захара. Вахтангов и его студия. „Academia“. Л., 1927, стор. 56 («2-е видання). Курсив скрізь наш.

ним 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 — посиленним видиханням.

Художня вимова. Вище ми говорили про вимову правильну, тут ми будемо говорити про вимову художню.

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 звуко-пису, якщо він не ріже слуху своєю штучністю, як це часто бувало у поетів-символістів. Задання читця — якнога краще використати звукові особливості тексту і підкреслити їх при виконанні твору, ні на хвилину не забуваючи при цьому про те, що „правильний аналіз звукової інструментовки повинен йти від змістового начала до його мовного втілення, а не навпаки“¹.

Було б непростимо не відзначити голосом звуко-пису 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, щ — 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 „Лілей“ Т. Шевченка (зразок образного — див. нижче — за-барвлення):

¹ А. Шварц. Стаття в Ленінградському „Временніке секций мастеров художественного слова“. 1938, стор. 16.

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

І заплакала лілея. А цвіт королевий
Схилив свою головоньку
Червоно- рожеву
На білес пониклес
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
бліскавиця.

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, пломінь 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 сковати.

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

Глуший пінгвін товсте тіло боязко ховає в скелях...
Тільки гордий Буревісник вільно й сміливо ширяє над
півністим сивим морем!

Все похмуріше і нижче хмари купчаться над морем,
і співають, ринуть хвилі в височину, 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 бліскавиця; 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 сковають хмари сонця, не сковають!

Вітер виє... Грім гуркоче...

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

Буря! Скоро громне буря!
Це сміливий Буревісник серед блискавок ширяє над
ревучим гнівним морем, він віщує перемогу:
— Хай сильніше громне буря!

(М. Горький. Оповідання. „Молодий більшовик“. Київ, 1937).

Лейтмотив „Пісні“ — буря, грім, рев, крик (сміливий крик буревісника). Звідси — р як домінуючий приголосний. Виття вітру (*Вітер виє*) 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 (е) дадуть належний декламаційний ефект. Цілком протилежні атрибути активної боротьби стогін, острах, навіть жах приречених на загибель чайок, гагар, пінгвіна треба відбити у 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).

Не слід забувати, що інструментовку твору, тісно пов’язану з його ідеєю і системою образів, можна розкрити і реалізувати в декламаційному плані, лише яскраво уявляючи собі кожен з образів, що цю ідею втілюють, не говорячи вже про потребу перш за все усвідомити саму ідею, якій підкоряється все як в змісті твору, так і в його формі: „Мова не є просто звучання, а її мислення“, — говорить М. Я. Марр¹.

В даному разі перед нами не просто картина бурі, а буревісник і інші птахи — не просто птахи. Революційно-класовий підтекст твору повинен утримати читця від надто натуралістичного трактування звукопису тексту.

Розглянемо кожний з основних типів фонетич-

Основні типи фонетичних за- барвле- нь: а) звуконаслідне: Найелементарійший вид — це забарвлення звука наслідне (р — грім, б — бій, барабан, ш — шелест, шепіт); воно відносно легко дается і авторові і читцеві.

Візьмемо як приклад уривок з поезії П. Тичини „Хорлісових дзвіночків“, де, правда, сухо фонетичне звуконаслідування (головне — в словах: *дзвіночки*, *дзвоном*, *день*, *тінь*) значно ускладнено ритмом епічними моментами, зв’язаними з тим же наслідуванням музики дзвіночків.

| | |
|-------------------|---------------------|
| Ми дзвіночки, | Дзвоном зустрічаєм: |
| Лісові дзвіночки, | День! |
| Славим день. | День! |
| Ми співаєм, | Любим сонце, |

¹ Н. Я. Марр. Язык и современность. Л., 1932, стор. 8.

| | |
|----------------------|-------------------|
| Небосхил і сонце, | Нас благословіте. |
| Світлу тінь. | День! |
| Сні розкішні, | День! |
| Все гаї затишні: | Хай по полю, |
| Тінь! | Золотому полю |
| Тінь! | Ляже тінь. |
| Линьте, хмари! | Хай схитнеться — |
| Ой, прилињте, хмари! | Жито усміхнеться: |
| Ясний день. | Тінь! |
| Окропіте, | Тінь! |

Звуковий паралелізм двох половин цих віршів цілком очевидний.

Слово *стогнуть* в „Пісні про буревісника“ „може бути лінгвістичним аналізом певно позбавлено всякого звуконаслідного значення... і проте випадковий для мови (тобто, з погляду історії мови — М. Б.) збіг голосного з звуком, видаваним при стогоні, може зробитись художнім засобом...“¹

6) образне Тонше, а тому і важче щодо відтворення, образне забарвлення. Візьмемо початок п'ятої строфи відомого твору Л. Украйнки „Contra spem spero“:

Я на гору круту, крем'янную
Буду камінь· важкий підійматъ...

Читаючи ці два рядки, підкреслюємо вимовою (особливо таких слів: *гору, круту, крем'янную, 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 при голосних (наприклад, ру словак першого рядка, особливо в сполученні його з попереднім к), низькими тонами і „темним“ емоціональним тембром голосу виконавця². Прямо протилежним буде забарвлення другого рядка першої строфи:

То ж тепера весна золота.

Ніякого затягування голосних (крім а в логічно наголошенному *весна*), ніякої „утрудненості“ у вимові при голосних,

¹ А. Пешковский. Принципы и приемы стилистического анализа художественной прозы. Ars poëtica. I. Сборник статей (різних авторів.—М. Б.). ГАХН. М., 1927, стор. 40).

² Порівн. зауваження О. М. Радищева з приводу однієї строфі з його оди „Вольность“: „Сию строфи обвиняли... за стих „Во свет рабствъ! Тьму претворъ“ (знак між мовчими тактами і розрядка, що виділяє логічний заголос в першому такті, — наш. М. Б.). Он очень туг и труден на изречение ради частого повторения буквы т и ради соптия частого согласных букв: „бства тьму претвъ“: на десять согласных три гласных... Согласен, хотя иные считали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия“...

тепер — помітно швидший попереднього, загальний тон — набагато вищий, емоціональний тембр — позитивний, радісний, ясний

Ще один приклад (з П. Тичини):

Іще пташки в дзвінких піснях блакитний день купають,

Ще полові златом хвиль на сонці жита риза

(Вітри лежать, вітри на арфу грають), —

А в небі свариться вже хотсь. Завіса чорносиза

Півнеба мовчки зап'яла. Земля вдягає тінь...

Мов звір, ховається людина...

Мовчить гора, мовчить долина...

* * *

І враз — роздерлась пополам завіса! — Тиша. Мертвa...

Метнувшись огонь розцвівся, розпався — аж води закипіли...

Ідуть потужні сили! Морок. Жах...

... І дзвонять лесь в селі.

І вже тримтять, вже спокій сіють сріблясті голуби
у небесах.

(Скорочено).

Якщо слова *роздерлась, дзвонять...* дадуть нам приклади звуконаслідного забарвлення, то *мов звір, мовчить, тиша, мертвa, тримтять...* потребують вже забарвлення образного, в той час як у *свариться* зіллються обидва (грім — свара)¹.

Дуже цікаві висловлення А. М. Пешковського „про можливість підтримувати звукописом не слухові, а зорові, дотикові тощо уявлення“², тобто про можливість образного забарвлення, за прийнятою нами термінологією („вимовного наслідування“, за термінологією Пешковського)

„Як звуками мови можна нагадати слухачеві звуки природи, так і руками органів мови можна, говорячи апстрічно, нагадувати слухачеві (який, як відомо, вітворює в думці всі мовні рухи того, хто говорить) рухи, що відбуваються в природі“³.

„Особливого значення могли б набути в цьому випадку так звані *довги вибухови*, що вимовляються, як відомо, з тим більшим зусиллям, чим довший є момент змикання, і можуть нагадати цим зусиллям — зусилля описаного руху (оскільки йдеться про живі рухи). *віddирати, віddіляти, віddалюти* тощо... Яке-небудь довге ц⁴, наприклад, у словах: *стrepes-*

¹ Ясно, що певне забарвлення окремого слова є можливим лише в певному контексті

² Пешковський. Цитов. стаття, стор. 41.

³ Там же, стор. 42.

неться, б'ється, мнеться — також могло б підтримувати це відчуття зусилля, незважаючи на те, що всі дієслова мають це закінчення і що в більшості випадків, отже, воно лишилося б беззначенним (у даному, естетичному, розумінні)*¹.

У межах образного забарвлення лежить також: 1) „здовження й підсилення звуків: а) для означення особливої тривалості“ зовнішніх і внутрішніх процесів („Дощ ішов-ішов“, „Я ходив-ходив“, „думав-думав“); „виділений голосний“ у таких випадках „вимовляється протяжніше й сильніше, ніж відповідний голосний другого слова (причому ступінь подовження може бути дуже різноманітний, від ледве помітного до явно наспівного, і завжди є обернено пропорціональний ступіню підсилення); б) для позначення підсилення ознаки („червоний-червоний“, „вели-и-ику прочуханку дістав“)...; 2) саме здовження, без підсилення, для позначення просторової чи часової віддаленості описаного („де-е-есь, коли-и-ись, давно-о-о-давно-о-о тому...“ — з зменшенням подовженням у другому *давно*. — М. Б.); 3) саме підсилення, без обов'язкового здовження, іноді навіть з прискоренням, для позначення емоції („Дурень! Пішов тети!“ — всі артикуляції утворюються напружено, підсилено; порівн. особливо артикуляцію звука *w*), хоч можливий з довжинами пригодосних („меррзотник! дурренъ!“)².

б) емоціональне забарвлення, коротко й спрощено кажучи, зводиться до того, що текст, пройнятий веселим настроєм, вимовляється весело, сумним — сумно тощо. При цьому яскравіш забарвлюються головні носії настрою, тобто „окремі“ (умовно) слова з специфічною емоціональною семантикою (безнадійний, байдорий, 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 у 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'єса, то їх, при такій грі, можна передати тільки „взагалі“ сумно, „взагалі“ весело, „взагалі“ трагічно, безнадійно тощо. Така передача є мертвата, формальна, ремісницька“³.

Емоціональне забарвлення легше образного, бо для того, щоб схопити й передати настрій, не треба такої роботи ху-

¹ Пешковський. Цитов. стаття, стор. 42—43.

² Там же, стор. 49.

³ К. С. Станіславський. Робота актора над собою. Вид. 2-е. М., 1938, стор. 105.

дожньої уяви, як тоді, коли ми звуками намагаємось замінити зорові, скажімо, враження.

Слід відмітити, що фонетичне забарвлення іноді набуває дуже великої виразної сили, конкурючи з логічним наголосом, з яким його легко сплутати і з яким воно часто (але далеко не завжди) збігається¹.

Як дуже віячний матеріал для самостійного аналізу з боку різноманітних 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 пітьма. Але в тій же хвилі якась сердита рука роздерла фіранку від одного края неба до другого і обсипала всю землю страшним сліпучим світлом. І рівночасно ревнули немов сотні громів, немов тисячі гарматних вистрілів. 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 страшений, 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 били 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, спирається дужими племчима 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, затикав долонями вуха: силкувався щось пригадати собі.

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 гуркоту громів, — бо все те було не чуже йому, до всього того він придивлявся не раз. Так само не боявся він самоти перед того шаленого танцю природи, — він любив самоту, і йому не першина була пробувати самому під дощем та громами. А проте щось немов млоїло його в нутрі, щось

¹ В старій літературі з художнього читання таке забарвлення навіть дістає назву наголосу („символічний“ наголос).

важке налягало на душу, підступало до горла, душило, мов силоміць стримуваний кашель або задавлювані слози... Жах чим раз сильніше хапав його за груди, волосся на голові Іжилося, холодний літ покривав дитиняче чоло...

Аж нова блискавка, що розпорола черево пітьмі 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 його уяві. Рантом він зrozумів, чого йому страшно, зрозумів, що значить цей глухий гуркіт у хмарі, грізніший і важчий від тріскоту громів та реву бурі, і що значить той тоненький бренькіт, що ледве-ледве продирається до його слуху крізь загальний гармидер розшалілої природи, бренькіт немов золотої мушки, що сіпаеться в паутиню: це був голос дзвонів, якими дзвонено на тривогу, на прогнання граду і який тепер, супроти тої гіантської музики в природі, виглядав, мов цінкання дримби супроти могутньої оркестри. Мирон зрозумів усе те відразу. Блискавка показала йому ясно широкі поля, покриті ось-ось уже доспілим житом, колосистою пшеницею, вівсом, конюшиною; сіно-жаті, 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 віковічних посадах, і реве своїм страшим голосом:

— Га, га, га! Ось я вас зараз! Ось я вас зараз!²

Отже, мало вимовляти правильно: вимова повинна виконувати, в міру потреби, і число художні функцій.

Застереження. Але треба застерегти читця і від зловживання розглянутими типами тембрального (фонетичного) забарвлення. По-перше, можна зайди надто далеко, забарвлюючи майже кожне слово, внаслідок чого „за словами не буде видно мови“ як виразника думок і почуттів. По-друге, є небезпека підкреслити те, що, напаки, слід було б затушувати; наприклад, говорячи від особи дуже скромної, яка розповідає, скажемо, про своє життя, „об'єктивно“ забарвлювати кожне слово, зв'язане з її здібностями, знаннями, громадським станом тощо, обертаючи цю особу в тип, цілком протилежний, і т. ін. Зокрема надто обережним треба бути з прикметниками.

² Є й інша редакція наведеного тексту.

Зайве і недоречне (незалежне від „підтексту“¹) забарвлення окремих слів веде за собою і протиприродне розставлення логічних наголосів.

Забарвлення Проте, не зловживаючи багатими можливостями за підтекстом. „об'єктивного“ забарвлення, читець, як друге я автора, повинен, користуючись належними тембральними засобами, показати, де треба, своє (чи авторське, як він його розуміє) ставлення до того чи іншого явища, факту тощо, розкриваючи так званий підтекст певного речення, абзацу, твору.

Наведемо кілька прикладів такого розкриття підтексту як бази для певного тембрального забарвлення.

I. 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 лише одно:
„Не тратьте, куме, сили:
Спускайтесь на дно!“

Та що це? Він не тоне,
Хапаєсь берегів;
Не слухає поради
Облесних ворогів;
І під ногами чує
Вже твердший, твердший ґрунт.
А ті, на мості, в репет:
„Це бунт! Це бунт! Це бунт!“

Під ними міст хитаєсь,
І хвиля прясла рве,
Із 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, щохвілі
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 лише критикує:
„Це зло!“ і „Це не так!“
За поміч і пораду
Він мав лише одно:
„Не тратьте, куме, сили:
Спускайтесь на дно!“

І наш народ так б'ється
В матні вже много літ,
І хвили напосілись
Його розмити слід.
А на безпечнім мості
Фальшивій брати
Стоять і ждуть — чи, може,
Щоб поміч принести?

¹ Порівн. висловлювання Вахтангова і визначення підтексту на стор. 115.

Стоять і ждуть на хвилю,
Що брата проковтне.
Чи ляль тепер ще вирне,
Тепер вже чи й вірне
На крик його й благання
В них слово лих одні:
„Не тратьте, куме, сили,
Спускатесь 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 скочують троха,
Який-то в мокрім смак.
Народ на тих благання
Ім відповість одно
„Не гратьте, братця, сили:
Спускатесь на дно!“

Речення: „Не тратьте, куме, сили: спускатесь на дно“ — в перших трьох випадках і в останньому звучить цілком різно. Якщо в останньому ми чуємо енергійний, безапеляційний викорик судді-переможця, то перші три подані крізь поступово збільшувану щодо сили іронію автора на адресу „фальшивих братів“ лицемірів, що радіють з нещасти „брата“, звичайно, нічого сін'ко не роблячи для того, щоб його врятувати. Крізь ту ж таки іронію, що доходить уже до сарказму, греба подаги й слова — „спасали мило так“ — в останній строфі. З гіркою іронією скажемо: „чи, може, щоб поміч принести?“ (сьома строфа).

У вірші „Красуням вашим ми брилянти добували“ (з В. Сосюри) — „об’єктивне“ забарвлення першого слова повинно було б посилити яскравість образу, носієм якого воно буде звичайно. Забарвлене ж за єдиним можливим в даному разі підгекстом, воно відіб’є гнівне чи презирливе ставлення експлуатованого пролетаря до тих, на кого він століттями робив, не покладаючи рук. Надто очевидна різниця між звичайним і єдиним доречним в аналізованому вірші забарвленням слова „брилянти“: не захоплення їх блиском, а вищий ступінь обурення проти експлуататорів вкладається автором в це слово.

Забарвлювати текст, вступаючи в суперечність з його прямим значенням, слід не в міру можливості (чи не можна зрозуміти „по-своєму“?), а в міру потреби (розуміння, в правильність якого я вірю, тягне за собою й відповідне мое ставлення до читаного). Огже, забарвлення, що спирається на підтекст, може збігтися з „об’єктивним“, якщо текст і підтекст, на нашу думку, тотожні.

Індивідуальне Виконання драматичних творів, байок і оповіз забарвлення. дань з наявністю діалогів вимагає від нас так званого індивідуального забарвлення. Ті ж самі слова в устах різних осіб звучать зовсім по-різному: стать, вік, со-

ціальний стан, розумовий розвиток, темперамент — всі риси, з яких створюється левний образ, — накладають свій відбиток на одиорідні, 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 двадцять 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“¹. 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“².

Кращі майстри художнього слова застерігають від користування готовими штампами індивідуального забарвлення: „старечим“, „дитячим“, „світським“, „побутовим“ тощо. Такий штамп, внутрішньо необґрунтований, з даною конкретною особою (типом) пов’язаний лише зовні, може повести читця неправильним шляхом.

Відомий оповідач (практик і теоретик розповідного жанру) О. Я. Закушняк у своєму „Іскусство рассказчика“ пише: „Ні в якім разі не можна захоплюватись змальовуванням персонажів, треба саме розповідати про них. Не відтворювати, говорячи від особи жінки, жіночий голос, а розповідати про жінку і її голос“.

„Точна“ імітація (до того ж, на протязі цілого твору) — свідоцтво поганого смаку виконавця³.

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

¹ Виключаємо, хоч і не цілком, чистий монолог і діалог, тобто власне драматичну декламацію.

² А. Гумов. „Советский театр“, № 10—11, 1931, стор. 41.

³ Манера Ріни Зельеної — від сцени, а не від естради в сучасному (радянському) розумінні.

хвора, квола, хитка, полохлива"¹. Так утворюється постійна „звукова маска“ образу².

Колорит Весь комплекс забарвлень, застосований до діяльності виконання. Кlamaciйного тлумачення даного твору або його частини, ми будемо називати колоритом виконання.

Зловживання голосовими фарбами, з яких складається колорит мовного малюнку, призводить до зайвої строкатості, мовні фарби втрачають свій зміст і силу, виконання ж стає формалістичним, штучним.

Темперамент. Декламований твір часто вимагає від виконавця не лише емоціональної правдивості, а й яскраво виявленого темпера mentu. Темпераментними (умовно) називають твори, пройняті великою емоціональною напруженістю, пристрасністю (наприклад, наведена вище „Пісня про буревісника“ М. Горького, стор. 111 — 112).

Розкувати почуття виконавця, зробити його здатним до смілого втілення цього почуття є одним 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 декламатора-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 витрачати зусиль недосить продуктивно; навіть найкращі читці уникають декламувати речі, що стоять поза межами їх темпераменту.

Вірш 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, обумовленої, в кінцевому підсумку, тим змістом, який в цю форму вкладено: 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 р.) О. С. Пушкін.

¹ В. Пашенная. „Театр и драматургия“, № 6, 1933, стор. 57—58.

² „В тех видах, коли индивидуальные рисы персонажа, потребны для життевості його образу, не розкрываются з достатньою ясністю літературним матеріалом, вони повинні бути поцвнені, нафантазовані виконавцем“. (В. Суренский. Мастерство речи. Вып. III. Художественное чтение. Изд. Всесоюзн. дома нар. творч. им. Н. К. Крупской. М., 1941).

Чітка рифма¹, визначений, але не „рублений“ (крім моторних моментів) розмір, незалежні від інших умов короткі („повітряні“) музичні паузи між віршами (та й усередині вірша, коли він своєю структурою поділяється на певні частини, як-от гекзаметр²), всі елементи, що утворюють ритм, — все це повинно зайняти своє місце в художньому трактуванні вірша. „І треба сказати, що наці читці володіють віршем краще, ніж професіонали-актори“³.

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

„Хіба жар
такий
термометрами міряється?“⁴

або

„Хіба пульс
такий
секундами гуде?“⁴

і ті самі вірші, дібрані в один рядок.

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

Це стосується і такого способу друку, при якому повні вірші і легко вилювані музично частини розриваних віршів нічим не відрізняються на погляд:

І пил,
і вітер,
і піт'яма
в обличчя б'ють,
загримати хочуть.
І ніч
волла б нас піймати,
заславши обрій
чорним клоччям.

(М. Терещенко).

¹ Крім цалто шаблонної, яку можна й приховати, і „приблизної“, асонансної чи алітераційної, яку треба подавати дуже легко, немовби ковзаючи по звуках невідповідних, але підкresлюючи звуки, що збігаються.

Не слід забувати, що кращі поети виділяють в рифму найзначніші щодо змісту слова.

² Шестистопний дактиль.

³ В. Яхонтов. Цитована стаття, стор. 102.

⁴ В. Маяковський. Ми не віримо. (Переклад наш).

Порівняйте можливий варіант?

I пил,
i вітер,

i пітьма

В обличчя б'ють,
затримати хочуть.

I ніч

воліла б нас піймати,
Заславши обрій
чорним клоччям.

Рівновеликість рядків віршів класичних розмірів, природно, тягне за собою виграту однакових (приблизно) відрізків часу на їх виголошення. До віршів нерівновеликих принцип рівночасності застосовується лише відносно: короткі вірші виголошують повільним темпом, і паузи всередині й після них затягають. 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, — невиправданих нудних і довгих пауз, які повинні окупати недостатню тривалість звучання короткого рядка вірша. Не говоримо вже про деталі змісту, які можуть вимагати іншого, навіть протилежного (щодо темпу) читання.

В тому випадку, коли автор способом друку хоче показати, що розглядає коротенькі рядки як елементи одного вірша, хоч і розірваного на частини (див. приклад), зберігається в ідносна рівночасність цих частин, але ніяк не рівність (щодо часу) кожної частини певного вірша сусіднім віршам, які не знають 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. „Як і всяка художня мова, віршована мова є мова будована, і — специфічно, — як віршова мова, — збудована, перш за все, з фонічної сторони”¹. Отже, 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. Подаємо лише азбуку віршознавства, сподіваючись,

¹ С. Бернштейн. Стих и декламация. „Русская речь“. Новая серия. I „Academia“, Л., 1927, стор. 39. — Розрядка наша.

що більшість читачів у дальшій своїй роботі не пройде мимо спеціальних книжок, зазначених у розділі бібліографії.

Стопа. За одиницю віршованої мови визначається віршовий рядок — вірш. В свою чергу, вірш складається з кількох стол. 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: власне силабо-тонічна, де за стопу вважається наголошений і певна кількість ненаголошених складів у певному ж розміщенні, і дуже поширена в поезії добоєнного часу система дольників (тонічна у вузькому розумінні), де за стопу вважається комплекс складів, які вимовляються з одним наголосом, незалежно від їх порядку і від числа ненаголошених складів, що до цього комплексу входять.

Основні різновидності силабо-тонічної стопи. 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. Там без | мовно | стóгнуть | сбсни,
Жóвта | кроб со | чítъся | з ráни.
(Н. Забіла).
2. Ясне | нéбо, | ясне | мбрé,
Ясні | хмáрки, | ясне | сónце.
(Л. Українка).

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

1. Лежítъ | в полях | блакítъ | ний снíг.
2. В роздбл | лі сýл, | в кипíн | ні міст
Ростé | радýн | съкий кráй.
(М. Рильський).

Дактиль — наголошений (перший) плюс два ненаголошених: ———:

1. Дé не ли | лýся ви | в нашíй бу | вáльшині...
(І. Франко).
2. Місяць яс | нéсенъкýй,
Промінь ти | хéсенъкýй
Кýнув на | нас¹.
(Л. Українка).

¹ Остання стопа скорочена на два склади. Див. далі.

Амфібрахій — наголошений поміж двома ненаголошеними: $\text{—}\text{—}\text{:}$

У місті | панує | велика | тривога.
Туманом | окута | ла вража | облога...

(Л. Українка).

А напест — наголошений після двох ненаголошених: $\text{—}\text{—}\text{—}\text{:}$

Запали | лося слоб | во вкінець,
І спали | ло тонкий | папірець...

(Л. Українка).

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

Пеон перший¹ (наголос на першому складі): $\text{—}\text{—}\text{—}\text{:}$

Рух при | тух. Се | лб вже | снуло.
Враз По | тъбмкіним струс | нуло.

(П. Тичина).

Пеон другий: $\text{—}\text{—}\text{—}\text{:}$

Дідок | сказав | своє, | тепер | і я | додам...
Шкодя | молбть | брехню | порожнім ві | трякам.

(Л. Глібов).

Пеон третій²: $\text{—}\text{—}\text{—}\text{:}$

Шум юр | бй нав | коло, | наче | в лісі | вітер...
Ніжна | і прозора | Леніна ру | ка.

(В. Сосюра).

Пеон четвертий: $\text{—}\text{—}\text{—}\text{:}$

Лісій, | лісій | без мяж | і без кінця.

(Н. Забіла).

З наведених прикладів ясно, що пеони чергуються з ямбами (другий і четвертий) і хореями (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 і пеонами не слід вважати складними); утворений стопами різного характеру в змінній послідовності, — мішаним.

¹ Трапляється відносно рідко.

² Дуже поширеній. Поруч — пеон перший.

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

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

1. I знá | ли мý, | що там, | далé | ко дέсь | у свí | тí...

(І. Франко).

2. Місяць яс | нéсенький
Прóмінь ти | хéсенький
Кýнув на | нас.

(Л. Українка).

В першому прикладі маємо додатковий ненаголошений склад: у другому — в останній стопі невистачає двох ненаголошених складів.

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

П. Тичина.

ПІСНЯ ПРО КІРОВА.

Зелен сад-виноград,
Славне місто Ленінград!
А які твої слова
Про Сергія Кірова?
— 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 прaporа 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 стalinця
Всіх поб'єм іх 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 чотиристолпний хорей із скороченою останньою стопою: „Ой, я | кий пре | красний | труд!”

Кілька разів зустрічається і повностопний метр (без скорочення): „Раз ми | разом, | значить | разом”¹.

Випадають із схеми 1, 13, 20, 25, 37, 49 вірші, які ми схильні розглядати, як паузники:

1. Зелен | сад- || вино | грайд.
13. Сла́нець, | торф || і ме | тал.
20. З мужнім, | світлим || ли | цем.
25. Зелен | стан, || красен | стан.
37. Ніва | буд || і Свір | буд.
49. Ой, Не | вó, || бй, рі | ка.

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 позначені двома вертикальними рисками).

В 20-му вірші немає наголошеного складу в передостанній стопі, що ніби перетворює сполучення останніх двох складів у ямб.

25-й і 49-й 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 створює 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 ричного ряду вірша (так звані і постаси), не лише в межах строф, де окремі вірші можуть бути різні щодо метра,

¹ Знаком наголосу в дужках показуємо „зайвий” наголос у стопі (наголосний на місці ненаголошеного за схемою). Такий наголос у читанні приховується.

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 зміни метра знаходимо в „Кримських спогадах“ Л. Українки (IV. „На човні“). Початок і кінець твору (4+4 строф) складаються з трристопних дактилів:

Не змага | юся вжé, | не борю | ся, —
Потопа | ю в сріблá | стому свí.

Між ними містяться 5 строф з шестистопних і трристопних ямбів:

Плýньмо | гéть за | téé | корабéльне | місто, —
Tám, de | nám pre | krásna
Доріжéнька | сýе, | dé pa | lá og | nýsto
Stélla | mális¹ | ýсна.

Через самовільний (авторів) поділ вірша на частини (псевдовірш) трапляються випадки так званих фальшивих переходів:

Рівно
За десять
Хвилин до відходу
Твістер
З'явився
На борт парохода.

(С. Маршак).

Це — звичайний чотирристопний дактиль; ніякого чергування хорея (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 відходу
Твістер
з'явився
на борт парохода.

Гекзаметр і пентаметр. З складних метрів дуже поширений (переважно в перекладах з грецької та латинської мови, але трапляється і в оригінальних творах) гекзаметр, часто поруч з пентаметром. Гекзаметром називаємо складний шестистопний дактило-хореїчнийметр, в якому остання стопа — завжди хорей, передостання — майже завжди

¹ Морська зірка.

дактиль. Хорейчні іпостасі дактилів краще розглядати, як паузні стопи, відбиваючи це і в читанні:

I. — Ну, пере | сéділи? | — Гáйда! По | rá, това | rýство, въ
до | рбгу...

II. Кинувши | бком нав | кбло, | тák він по | чáв гово | rýти.
(П. Тичина).

Пентаметр вживається лише поряд з гекзаметром — у парних (другому, четвертому і т. д.) рядках. Склад пентаметра — два дактилі (зрідка їх замінюють хорей), односкладова стопа (наголошений склад), — знов два дактилі (хореями не замінюються) і односкладова стопа:

Мрí про | вéльний про | стíр, || щáстя да | лéке мо | є.
(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 маемо 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 відтінати також і читаючи гекзаметр:

Сíрю | грúдку з зе | млí || ти пíд | кинеш пíд | néбо
bla | кйтне.
(І. Франко).

Дольники. З мішаних метрів розглянемо так звані дольники¹.

Основні стопи в дольниках такі: 1) наголошений з ненаголошеним у будь-якому розміщенні; 2) наголошений з двома ненаголошеними (порядок ролі не відіграє); 3) наголошений з трьома і т. д. ненаголошеними. Можливі й скорочені стопи (з одного наголошеного). Число стоп у віршовому рядку і кількість складів у стопі зберігаються одинакові (приблизно) протягі цілого твору:

Дéсь | кнáзъ | одступаé
З жмéнькою | княжáт, —
Одвертай | од ньбóго | стрíли,
Посилáй | назáд.

(П. Тичина).

¹ Ототожнюємо з тонічним віршем. Визначення дольників див. вище, параграф „Стопа“.

Перед нами — тристошній у непарних і двостопний у парних віршах дольник з двома односкладовими (скороченими) стопами в першому рядку.

Вільний (баеч.) Так називається сполучення ямбічних віршів з довільною кількістю стоп в окремих рядках:

— Тебé | я слý | хала б | довí | ку, кý | ме мý,
Абý б | хотíв | спіvá | ти. (1)
— А тý, | голý | бонько, | ти, кrá | лечко | моý,
Покý | спіvá | єш на | кали | нí,
То вé | село | менí, | і за | бувá | юý
Свою | недó | леньку, | життý | своé | погá | не
Ta без | талáн | не.

(Л. Глібов).

Традиційний баечний метр (ямб), вільне число стоп у рядку (две, три, чотири, шість).

Додаткові Не слід по-вульгаризаторському спрощено ді-
зауваження. витись на структуру вірша, ототожнюючи в
своїй уяві музику однайменних метрів. Кожен
віршований твір (іноді і окремий вірш) має свою оригінальну
фізіономію, для якої, крім якості й кількості стоп в елемен-
тарному розумінні, велике значення мають й інші фактори,
що відбуваються на ритмі вірша: наявність чи відсутність так
званих переносів, при яких кінець синтагми не збігається з
кінцем віршового рядка¹; дуже різноманітне чергування
міжсловесних пауз, які не так уже часто збігаються з межа-
ми стоп і звичайно не беруться до уваги; більша чи менша
насиченість вірша приголосними, що робить ритм вірша більш
або менш „важким“; головне ж — зміст твору або певної
його частини, який навіть однайменним метрами надає зовсім
неоднакової щодо ритму характеристики. Треба добре пам'я-
тати, що в мистецтві читання віршова форма цікавить нас ли-
ше з погляду її декламаційного виявлення, яке, перш за все,
функціонально залежить від змісту твору (звичайно, коли його
текст — не футуристична „заумь“).

Роль міміки Значення міміки як фактора, що формує тембр,
в мистецтві ми вже висвітлили. Але міміка є і самостійним
декламації. засобом виразності, що, прилучаючись до де-
кламації, сприяє спільному з нею виразном
ефектові. Мімічна мова (виявлення жаху, страждання, гніву..
для людини іншої звукової мови в зрозуміліша навіть, ні-
мова інтонації. Навіть пауза, мімічно заповнена, незмірно зи-
ніша, піж мімічно „пуста“. Тому міміка, — емоціональна і

¹ В лахміті, в скорбі, у болічках
Зігнулась мати. В щось дитя
Укутала, та все...

(П. Тичина).

рактерна, — є неодмінною умовою, що супроводить декламацію, певніше — її неподільною складовою частиною. Міміка — це скульптура, рухлива, жива, що її різьбить митець з самого себе, з свого тіла, зного обличчя, кінець кінцем, найбільшу увагу приділяючи очам, які повинні бачити все, про що говорить їх хазяїн, щоб те саме побачили і слухачі¹.

Жест. З мімікою (в нашому розумінні) надто близько зв'язаний жест², який, проте, ми не вважаємо обов'язковим у художньому читанні.

„Для того, щоб жест був прекрасний, він повинен бути насамперед правдивим, тобто загальною свою формою відповідати душевному настрою особи, що жестикулює; жест повинен гармоніювати з загальною пластикою фігури; жест повинен відповідати принципові гнучкості (грації), не порушувати, нарешті, а підтримувати шанси найбільшої рівноваги тіла. Мало цього, — прекрасний жест — це такий жест, що знає, чим і коли він починається, де й коли кінчиться”³. Один з героїв Достоєвського („Ідіот”, ч. IV) говорить про себе: „Я завжди боюся своїм смішним виглядом скомпрометувати думку, головну ідею. Я не маю жеста. Я маю жест завжди протилежний, і це викликає сміх і привижує ідею”.

Все це, з одного боку, указує на велике значення жеста, 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 (тим паче — невідповідної) жестикуляції.

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

В галузі жеста „недодержка“ завжди краща, ніж „передержка“. Справжні артисти дозволяють своїм жестам видавати лише десяту частину тих зворушень, що вони змальовують словом і мімікою.

¹ „Передавайте думки голосом і словами, а очі нехай допоможуть доповнити те, що не передається мовою“. (Станіславський. Робота актера над собою. Вид. 2. М., 1938, стор. 417).

² Рух кінцевостей і тулуба людини, яким вона супроводжує свою мову з метою підсилити її виразність чи навіть замінити звукову мову.

Середину між мімікою у вузькому розумінні і жестом займають незначенні випадки умовної („символічної“) міміки: підморгування (мовляв, „зверніть увагу“), зневажливе зморшування носа, підвedenня брів (знак подиву) і т. ін.

³ Ю. Озаровский. Музика живого слова. Стор. 123. — Жест і міміка взагалі (за Дельсартом) грунтовно висвітлені в книзі С. Волконського. Выразительный человек. „Аполлон“. СПБ., 1913. — Треба зауважити, що книги С. Волконського, незважаючи на їх позитивні якості, потребують критичного підходу з боку радянського читача.

Покійний В. Яхонтов цілком несправедливо засуджує художню манеру відомого читця Шварца, „яка спровокає враження, нібито оповідання читається людиною, що боїться зробити добрий рух чи надто виразний жест”¹.

„Дещо спірним” вважає він і „метод Камінки (актора в минулому)” з його „цілковитим зреченням від усякої інтерпретуючої літературний текст міміки”² (пантоміміки? — М. Б.).

„Дуже скрупим”³ називає він і жест Ігоря Ільїнського (не на сцені, а на естраді), визнаючи, проте, велику майстерність цього прекрасного читця.

З цих характеристик, зроблених прихильником багатої (навіть надмірної) жестикуляції в процесі художнього читання, випливає, що жест кращих радянських читців — економний, стриманий, аж до цілковитого зречення від нього в окремих представників декламаційного жанру.

Класифікація Відбиваючи переважно жвавість темпераменту жестів, і ступінь зворушення, жести звичайно 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, які межують з наслідувальними, спочатку теж визначають конкретний образ, який потім звичайно забувається (палець біля губ, що закликає до мовчання; палець, що погрожує, кличе, і т. ін.).

Трохи іншу класифікацію подає С. Волконський: „Один жест викликається потребою: ви простягаєте руку, щоб узяти, підімаєте 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”⁴. (Розрядка скрізь наша. — М. Б.). Щодо жеста другої категорії, то ним слід користуватися лише у випадках очевидної неминучості, не забуваючи при цьому загального для всіх видів жеста 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.

До перелічених видів жеста (семасіологізованих тобто так чи інакше пов’язаних із змістом твору) додаєм

¹ В. Яхонтов. Актуальные вопросы художественного слова. „Театр“ № 3, 1938, стор. 99.

² Там же.

³ Там же, стор. 100.

⁴ С. Волконский. Человек на сцене. „Аполлон“. СПБ., 1912, стор. 11—38. В защиту актерской техники. I. О театре.

ще один — музичний (термін — наш), найбільш виразний і доречний при декламуванні віршів. Він звичайно викликається „потребою підсилення виразності акцентів і інтонацій — наприклад, визначити акцентованим рухом руки яку-небудь „вищу точку“ мови, передати більш виразно і наочно який-небудь динамічний відтінок чи загальний рух фрази і т. д.“¹. На нашу думку, постійний зв'язок музики мови з її (мови) змістом забезпечує семасіологізацію і такої різновидності жеста, нібито пов'язаної лише з музичною формою твору.

Жест Жест повинен строго погоджуватися з мімікою,

і міміка, 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, я дивимось на того, з ким розмовляємо“. (С. Волконський).

Дуже цікавий зв'язок між жестикулюючим та ляцією 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*“². Якщо він надумав би зробити цей жест, вимовляючи яке-небудь інше слово, то склалося б надто 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 жеста. Жест і наголос, підсумовуючись, посилюють враження³.

Декламаційні методи. За інтонаційними ознаками (в широкому розумінні) розрізняють такі дев'ять (власне вісім) методів декламації: говірний, ораторський, розспівний (речитативний), наспівний, пісенний (вокальний), моторний, евфонічний (гармонічний), звуконаслідний і, нарешті, комбінований.

а) говірний Інтонації говірного декламаційного методу найближчі до розмовних, відрізняючись від останніх чіткішим виявленням ритму, більшою мелодійною закономірністю.

¹ С. Вишеславцева. О моторных импульсах стиха. „Поэтика“. Л., 1927, стор. 54.

² Або в паузі перед ним (див. вище).

³ И. Смоленский. О логическом ударении. Од., 1907, стор. 73.

Найпридатнішим матеріалом для виконання за цим методом є особливо реалістичні щодо теми та її трактування (форми) описові чи розповідні твори, переважно прозаїчні, а також окремі частини багатьох творів — не лише в прозі, а й у віршах. Говірний метод — простий, загальнозрозумілий, щирий, і тому багато читців користуються переважно цим методом, незалежно від матеріалу. Говірний метод — метод художньо організованої „розмовної“ мови. Місцями він може межувати з іншими методами або навіть на деякий час витискатися ними. В належному виконанні (тобто якщо читець не вдається в побутовщину) він є цілком художній і музичний, а в умовах шкільної роботи — основний, на виховання якого і 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 зеленавокаламутною водою.

Дорога йде скелястим берегом Куначкіра, і гуркіт води та несподівані примхи природи чекають на майдрівника.

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.

Щокілометра — чудесні водоспади, — та надаремно вони витрачають енергію падіння...

Тут можна побудувати силу гідроелектричних станцій, використовуючи гармову енергію блакитного вугілля, а разом з цим поставити лісопильні, спорудити лініово-повітряні щляхи, — 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 „яблучко“.

Хай буде!

Але ж як тут гарно!!

На висоті 3000 метрів — як легко дихати!

Довкола — льодовики, водоспади й гірські озера з брулькою 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 стоиш на грани
віковічності.

Скільки фарб і відтінків на горах!

Блакитне повітря підкреслює рельєф гір, і цей гір-
ський лавцюг — немовби усмішка радості на обличчі Землі.

б) ораторський Звичайна („розмовна“) мова, якщо її спрямовано
на широкий масовий вплив, — засідання, збори,
мітинг і т. ін., — значно змінюється. Ми говоримо в таких ви-
падках голосніше, теситура нашого голосу підвищується, ін-
тонації стають різноманітнішими, артикуляція — стараннішою,
вся мова — повільнішою. Виконавець не просто розповідає,
але доводить, переконує, запалює.

Так само міняється і декламаційний метод (ора-
торський), порівнюючи з говірним. Охоплюючи, з одного
боку, прозаїчні промови — судові, політичні й інші, з другого ж
(в поезії), — оди і гімни, ораторський декламаційний метод
є дуже широкий щодо свого діапазону, дуже різноманітний.

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 пе-
рейшов до конкретних фактів нашого сьогодні. І голос
його раптом задзвенів уже твердо, упевнено і переконливо¹:

„Тиждень тому, в день Жовтневої річниці, ... ми, то-
вариšі, урочисто відсвяткували пуск mechanізованих скля-
них заводів. Товариšі, наші мрії обернулися в дійсність.
Ми стали на твердий шлях індустріалізації. Хто ще вчора
міг без зухвалства подумати, що на місці облуплених,
беззубих, розворнутих гут сьогодні будуть красуватись
залізобетонні заводи, найкращі в скляній промисловості
на всю Європу? Ми можемо пишатися 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 гути були справжнім пеклом, де все ро-
билося людськими ногами, руками, легенями, навіть зу-
бами, що виганяло з робітників річки поту, то тепер,

¹ Підкреслюємо останнє речення.

товариши, механізовані заводи сміливо можна назвати палацами праці!.. Робітник тепер — не раб виробництва, а його володар!“

I. 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 шпіонське 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,
Мілійони зве з собою, —
Мілійони радо йдуть,
Бо ж це голос духа чутъ.

Голос духа чути скрізь:
По курних хатах мужицьких,
По верстатах ремісницьких,
По місцях недолі й сліз.
І, де тільки він роздається,
Щезнути слози, 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 п'ятьмі поля,
Не дастъ сплутатись тепер.
Розвалилась зла руїна,
Покотилася лавіна,
І де в світі тая сила,
Що б в бігу її спинила,
Що б вгасила, мов огень,
Розвидняючийся день?

в) розспівний На розспівному методі (речитативному) спіниться не будемо, бо це — метод майже виключно культовий, богослужебний, зрідка вживався у фольклорі (голосіння тощо); в декламації ним користуються в специфічних (виняткових) випадках (фольклор і його стилізація у поетів).

г) наспівний Мовні риси декламаційної інтонації, що прямують до вокальної сталості вже в розспіві, ще більше втрачають свій говорній характер у наспівному (по-російськи „напевном“) методі. Мовний звук, що допускає відносно точне мелодійне нотування лише в місцях основних наголосів, у 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 часто застосовується (особливо поетами) до виконання ліричних творів, а в епосі — до виконання поем, балад, дум, історичних пісень. Нарешті, наспівний метод — не більше, як спів

лізациіа говірного (так само, як і 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.
Ів, пив та спав — та й все ото —
І дбав про славу мало.
А за корону мав ковпак
І надіяв його то так,
то сяк.

Хо-хой! Хо-хой! Ха-ха! Ха-ха!
Ну й мали короля!
Ля-ля!

Рефрен
(приспів).

Чотири рази на день Ів
В солом'янім палаці,
Любенько царство об'їздив
На власному осляці, —
І — вдача лагідна така! —
Він мав за почет та служка
Бровка.

Рефрен.

Не мав король великих вад —
Любив лише чарчину.
Завів по царству добрий лад
В щасливу годину:
Він з бочки брав не більш двох кварт.
Чого такий податок варт?

Мов жарт!

Рефреа.

Не зачіпав чужого він —
Сусіда був він смирний —
І зінав закон одним-один:
Будь втіхам завжди вірний.
Не даром, як король сконав,
У весь 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).

Н. Забіла.

БАЛАДА.

Шепочутися трави в хитливій красі, —
Ой, трави, стрільчастій 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, юрливій птиці! —
А дівчина по воду стежкою йде
В глибінь лісову до криниці.

Та що ж це за гомін так лунко розлявсь? —
Ой, лунко, схвильовано-лунко! —
То іде 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 запальчаста казка...

— Не буду я, князю, ніколи твоя, —
Ой, князю, всевладнику-князю! —
Піду до криниці прозорої в яр, —
Втоплюсь, та не взнаю образи...
Спlessнувся вогонь в позвірілих очах, —
Ой, очі суворо-бліскаві! —
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:
Славолю, знищання й образи.

Не грози весняні по лісі ячати,—
Ой, грози, нещадній грози!—
То коси, й сокири, і вила блищасть,—
Кущі нахилились в тривозі..

Уперто й похмуро до князівських брам
Посунули помстники-лави,
І чорною кров'ю напалися вкрай,—
Ой, трави, стрільчастій трави!—
Вітають піснями народження дня,—
Ой, птиці, юрливі птиці!—
Лісові дзвіночки лилово дзвеняять
Над синім свічадом криниці.
Гойдаються трави в кривавій росі,—
Ой, п'яні, схвилювано-п'яні!—
І дивні казки стародавніх часів
В вінки заплітають багряні.

Л. Українка.

(З циклу „Сім струн“).

Місяць яснесенький
Промінь тихесенький
Кинув на нас.
Спи ж ти, малесенький,
Пізній бо час!

Любо ти спатимеш,
Поки не знатимеш,
Що то печаль;
Хутко прийматимеш
Лихо та жаль.

Тяжка годинонько!
Гірка хвилинонько!
Лихо не спить...
Леле, дитинонько,
Жити — слози лить.

Сором хилитися,
Долі коритися!
Час твій прийде
З долею битися,—
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...

¹ Курсивом подано рядки, що потребують особливо виразної наспівності.

Ще один ступінь у напрямі від мовної музики до чисто вокальної, — і ми зустрінемось з новим методом — пісенним. Декламація у власному розумінні тут уже переходить у пісню-романс, виходячи за межі нашої теми. Цей момент застосовують, між іншим (як елемент), до колективної декламації. Коли ми маємо лише наближення до чистого вокалу, він збігається з попереднім (наспівним) методом. Більшість радянських читців принципово заперечує вживання вокалу поруч звичайних мовних засобів в індивідуальній декламації.

Усі розглянуті методи становлять одну мелодійну групу: основу кожного становить послідовність тонів різної висоти, тобто мелодія.

Решта методів („гармонійні“), виходячи з тієї ж мовної інтонації, менше пов'язана з мелодикою, ніж з ритмом і звукописом.

Моторний (руховий) метод використовує

е) моторний ритм твору, щоб ілюструвати той або інший вид руху, натискаючи головним чином на два важелі тону: темп і силу. Мелодика відступає на другий план (за винятком творів чи їх частин, відтворюючих не лише рух, наприклад, танець, а й музику до нього). Особливої ваги набувають звукові повтори і паузи. Вживання моторного методу повинно строго відповідати змістові твору, його темі і, зрозуміло, розмірові вірша. Розмір майже прозоро скандується (навмисне підкреслюється).

М. Тіхонов.

БАЛАДА ПРО СИНІЙ ПАКЕТ.

Лікті різали вітер, майнув переліг.
Чоловік ледь добіг, почорнів, ліг.

Ліг до вогню, прохрипів: „Коня!“
І вогнище холодом відганя.

А кінь ударив, закусив мундштук.
Чотири копита і пара рук.

Озеро — в озеро, даль надбіга.
Небо зігнулось, як дуга.

Як телеграма, летить земля.
Дзвонять дзвоном лунким поля.

Та не птиця, не маяло — серце коня,
За кілька годин воно хід зупиня.

Два кроки — стрибок, і кінь поник.
Один пришов на вокзал чоловік.

Він дихав, як міх, раз у раз.
Вокзал сказав йому: „Гаразд“.

„Гаразд“, — прошумів йому паротяг
І синій пакет повіз по путях.

На північ він пакет, хитаючись, віз.
Тільки цокіт коліс, тільки цокіт коліс.

Верст сімдесят вже проїхав лист,
На сімдесят третій — над річкою міст.

Динаміт і бікфордов шнур — це брати,
І вагон за вагоном летять з висоти.

Капуста і соняшник, будка й штакет.
Комендант простий, і простий пакет.

А льотчику упертий, ще й випив юнак,
І зеленою кров'ю впивсь літак.

Ударило в небо чотири крила.
Імла захиталась, імла попливла.

Ні прожектора, ні зірок,
Ні шелесту поля, ні шуму річок.

З плечей уже звалюється голова.
Тула майнула — пливе Москва.

Та кермо заснуло на льоту,
Проспало кермо висоти висоту.

Назустріч поривисто мчить земля.
Бігли, мов спутані, люди здаля.

Сказав — набилась в рот пилюга:
„Спочатку пакет, тоді нога“.

Пустка в Москві, кругом тишина,
Місто прокидатися почина.

І Кремль ще спить в ранковій млі,
Та люди ніколи не сплять в Кремлі.

Грязюка й кров на пакеті лежить.
І чоловік розірвав його вмить.

Глянув, — об френч руки обтер,
Зім'яв і кинув геть папер.

„На тридцять хвилин запізнився лист.
Не треба — я знаю вже його зміст“.

(Переклад М. Бажана).

В ЛІСКУ ПРИФРОНТОВІМ.

З легких берез прозорих крон
Спадає жовтий лист,
І давній вальс „Осінній сон“
Заграв наш гармоніст.

Зітхають жалібно баси,
І з смутком на душі
Сидять і слухають бійці,
Мої товариші.

Під вальс оцей, було, в маю
В танок ішли стократ,
Під вальс оцей в своїм краю
Любили ми дівчат.

Під вальс оцей ловили ми
Їх погляд крадькома,
Під вальс оцей журились ми,
Що подруги нема.

І ось він знову пролунав
В ліску прифронтовім,
І в думці кожного зринав
Щасливий рідний дім.

І кожен з нас не міг забути
Дівчину і весну,
І кожен зінав — до неї путь
Іде через війну.

Тож, радість зустрічей, світи
В дні наші повсякчас,
А в землю прийдеться лягти —
Так це ж бо тільки раз.

Та хай і смерть в огні, в диму —
Бійця не застрашить,
І, що призначено кому,
Хай кожен це вершить.

То, друзі, що ж, коли пора,
Міцна будь сталі штика!
Хай наше серце не вмира,
Не задрижити рук!

Настав наш час, вперед пішли,
І далі, друзі, йдем —
За те, чим вчора ми жили,
За те, що завтра ждем.

(Переклад Д. Білоуса).

В е фонічному методі (в чистому вигляді **е) е фонічний** явно формалістичному) мелодія і ритм відходять на задній план. Основне завдання — виділення фонетичної інструментовки: рифм, алітерації (повторів однакових приголосних) і асонансів (повторів 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. 110—111, і „Хтось гладив ниви“ П. Тичини).

Хтось гладив ниви, все гладив ниви,
Ходив у гніві і сіяв співи:
„О, дайте грому! О, дайте зливи!
Нехай не сохнуть злотисті гриви“.
Хтось гладив ниви, так ніжно гладив...

Плили хмарини, немов перлині...
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 у фонетичному складі цих рядків.

ж) звуконаслідний Звуконаслідна інструментовка викликається не так естетичними вимогами, як бажанням зобразити ті або інші позамовні звуки або шуми. Щоб довести до слухача таку інструментовку, треба застосувати відповідний (звуконаслідний) метод. Часто він переплітається з моторним, бо звуки зображаються звичайно як результат рухів, які їх викликали (стукотіння поїзда, цокання маятника тощо).

Прекрасний зразок звуконаслідної інструментовки в зв'язку з моторними моментами дає вірш П. Тичини, 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 грузлую 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 рельсах:

... вітра вітровіння.

... Рев! Свист! Кружіння!

... Ух, як стремлять вони по рельсах!

... Чортів вітер! Проклятий вітер!

3) 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: — Ну, поїхав, розпатронивсь...

Ех ти, курка, — не герой!

Ти держи себе в фасоні

І натурі дай контроль.

2) Наспівний: Ех, і я годиночку

Проведу...

Почешу я тім'ячко,

Повне дум.

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-так-так!...
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 із 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 того чи іншого методу до певного твору чи його частини — річ дещо суб'єктивна і на безперечність претендувати не може. Отже, 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 в їх практичному застосуванні повинні відповідати особливостям літературного жанру читаного (див. далі) і стилю письменника (Маяковський читається зовсім не так, як Пушкін, Тичина — не так, як Грабовський, і т. п.). Специфічні риси Кожному літературному жанру (особливо в поокремих літературознавчих езій) відповідає специфічна для нього манера турно-декламаційних жанрів:

Спинимось на трьох де в чому споріднених жанрах: поетичній формою байці, прозаїчному формою оповіданні (новелі)¹ і драмі.

а) байка За спогадами сучасників, зразково читав свої байки І. А. Крилов. Це був тон цілком натуральної, іноді простодушної до наївності розповіді, зверненої безпосередньо до конкретних слухачів. Така манера читання, що цілком випливає із змісту байки і її літературної форми, не повинна підмінятись штучним і нещирим спрощенством, виходячи за межі художнього реалізму. В цьому жанрі-мініатюрі дорогоцінним є кожне слово, через що виразність мови дійових осіб не відсуває на другий план авторської мови з її виразністю, тим паче, що ідею байки (мораль), якщо її подано поза фактами, відокремлено, звичайно висловлює оповідач (автор). З цим зв'язаний і темп читання, в більшості ж вавий, але ніколи не квапливий, що дає слухачеві можливість сприйняти зміст байки в усіх її деталях. Цьому, між іншим, сприяють і вміло використані різноманітні паузи.

Персонажі байки в інтерпретації читця — це не персоніфіковані чесноти чи пороки середньовічного мораліté². Це — живі люди з характерними рисами, не тільки психологічними, але й соціальними, професіональними, віковими тощо, далеко не завжди подані з усіма цими ознаками чи їх більшістю автором-байкарем (як-от у байках Л. Глібова: „Два куми“, „Мірошник“ і інші подібні). Частіше буває інакше: в байці „Гуси“, наприклад, головну роль відіграють навіть не люди, а птахи, в яких не важко пізнати чванливих, нікчемних посуті дворян часів кріпацтва. Читець повинен ще більше кон-

¹ Користуємося статтями Г. В. Артоболевського в журналі „Русский язык в школе“, 1939 (№ 5—6) і 1940 (№ 3).

² Мораліté (фр.) — форма драматичного мистецтва, де дійовими особами були персонифіковані абстрактні поняття: чесноти (добродетелі) і пороки; існувала на Україні XVII—XVIII ст. у вигляді так званої вертепної драми.

крайувати їх збірний образ, надавши йому вікового, скажімо, колориту. Занепад паразитарного дворянства напередодні „реформи“ підкреслюється через протиставлення жалобам дворян-гусей впевненої і презирливої мови селянського хлопчика-погонича, якому вони примушенні підкорятись.

В байці „Вовк і Ягня“, переосмислюючи її по-новому, знайдемо агресора-імперіаліста; лишаючись же при старому трактуванні, побачимо дореволюційного „начальника, що через дрібниці“, може, й вигадані, „причепився до підлеглого“ робітника чи службовця¹, якого, мабуть, і „з'їсть“. Можна в образі Вовка побачити й некрасівського поміщика, що „у крестьян землицы косячок изрядный оттягал, отрезал плутовским манером“ („Забытая деревня“). Чим реальніший буде уявлюваний читцем образ, тим живіший буде він у його виконанні. Яке значення має при цьому якість художньої уяви виконавця, цілком зрозуміло і ніяких додаткових доказів не потребує. Ще важче (але не завжди потрібно) – оживити, олюднити й типізувати неживий предмет, що діє в байці („Горшки“, „Троянда“, „Квіти“ й інші). Тон мови штучних Квітів, в трактовці Ю. Озаровського, – це тон „роздбощеної, примхливої, пустої, погано вихованої“ („кисейної“) „панночки“² і т. д. І в таких випадках характер розповіді (вимовляння „авторської“ частини тексту) повинен, як і завжди в читанні байки, залишатись таким, щоб ніхто з слухачів не міг відчути в голосі читця жодної фальшивої ноти, яка свідчила б про те, що оповідач не вірить у справжність того, про що говорить.

Ще кілька слів про потребу зберігати при читанні віршову форму байки: не все одно – просто розмовляти і розмовляти віршами. Зайвим і шкідливим спрошенством було б з метою „натурализації“ мови занехтувати музичні (міжвіршові) паузи чи якось порушити метричну структуру вірща байки.

6) оповідання Оповідання – дуже складний жанр з наявністю монологічного (авторської розповіді) і діалогічного начала. Оповідач саме оповідає про своїх герой: не грає їх, не імітує, а оповідає. В зв’язку з цим печать розповіді лежить і на репліках дійових осіб, – прямій мові, що тою чи іншою мірою пропускається крізь сприймання оповідача-читця і навіть крізь його голосові особливості й у такому вже вигляді (не безпосередньо від персонажа, як у театрі) сприймається слухачем. Ступінь характерності тембральних забарвлень і всіх взагалі інтонаційних ознак дійової особи залежить при цьому від того, чи маємо ми справу з оповіддю-„сказом“ у власному розумінні, коли автор розповідає не „від себе“, а створює постать оповідача, часто не тільки свідка, а й учасника подій, говорить його мовою (більшість оповідань

¹ Ю. Озаровский. Музика живого слова. СПБ, 1914, стор. 159.
² Там же.

М. Вовчка), чи перед нами звичайніший тип оповідання — від невидимого автора, який усе бачить і все чує, сам не втручаючись у дію і говорячи своєю власною мовою („Сміх“ та інші оповідання М. Коцюбинського тощо).

У першому випадку характерність мови дійових осіб знижується за рахунок зростання характерності мови оповідача, яка дуже помітно проглядає і крізь мову персонажів. В другому — зростає рельєфність показу індивідуальних рис мови дійових осіб, характерність же мови автора, якого нема в складі персонажів оповідання, заміняється більш тонкою її індивідуалізацією: емоціональною (іронія, сум...), мелодичною тощо. Отже, образ автора створюється в такому разі дещо іншими засобами, ніж в оповіді-«сказі». Однак вираз „ослаблена природа“ як найкраще підходить і до читання діалогів в оповіданнях другого типу. Вульгарний натуралізм дореволюційного оповідача з літньої відкритої сцени, „з детальною передачею різних голосів дійових осіб від старухи до лівня“¹, не личить радянському оповідачеві. З цього, проте, ні в якому разі не випливає вимога знеособлювати мову персонажів оповідання. Навпаки, кожен з них повинен мати свій голос, щоб слухач міг розрізняти дійових осіб не тільки за змістом, а й за звуковими особливостями, але звідси дуже далеко до спроб жінки-читця говорити басом, читця з низьким голосом „передражнювати“ маленьке дівча і т. п.

Ясно, що як оповідання, так і байка виконуються говірним, у цілому, методом.

в) драма Читаючи уривки з драматичного твору, треба зважати на те, з чим маємо справу: з реplіками звичайної розмови (діалога) чи з монологом у тому чи іншому розумінні цього слова. Для монолога в значенні мови без співрозмовника, мови для себе недоцільна інтонація, багата на різноманітні мелодії та інші ознаки жвавої розмови: треба нам'ятати, що герой думає вголос, що він сам-на-сам з собою (численні приклади — в російській і українській класичній драматургії, зокрема в „Ревізорі“ Гоголя).

Так зване „зауваження в бік“ — це теж маленький монолог, чутка для публіки, але нечутна для партнерів того, хто говорить (ряд „зауважень“ городничого в сценах з Хлестаковим).

Проте монологічними називають і такі висловлювання, що оповідають довгочасній формі вlivу на співрозмовника (монолог Брута з „Юлія Цезаря“ Шекспіра тощо), протилежно діалогічним, характерним для відносно швидких змін акцій і ролей взаємодіючих індивідів.

Цього погляду, промови на мітингу, в суді тощо також оповідями монолога, але на них, розуміється, не можна

¹ „Русский язык в школе“, № 3, 1940, стор. 28.

поширювати зроблені зауваження про інтонаційні особливості монолога в його іншому розумінні. Навпаки, їх вимовляння в житті і художнє відтворення на сцені (естраді) може бути ще яскравішим, ніж у діалогічній мові, з усіма випливаючими звідси наслідками. Ясно, проте, що наявність попереднього обдумування і довгочасність вимовляння 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 можливу репліку і тому плавнішого, так би мовити, „незалежнішого“ (від реплік співрозмовника).

Діалог, навіть у виконанні одного декламатора, повинен бути гармонійним сполученням реплік, поділених зrozумілими щодо змісту паузально-мімічними „словоподілами“. Це надто стосується читання п'єси за ролями: учасники діалога не говорять, а розмовляють, отже, взаємно заражаються настроями, виходячи з останньої репліки партнера, а не своєї попередньої¹. Таке читання може, ускладнюючись, виливатись у форму виконання п'єси на сцені, але без декорацій, 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 відбувається в міміці, в очах і в інтонації голосу“².

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, по-слаблюючи навіть характерне забарвлення тощо. Винятково чутливі до цього — в ірші. Пересіл у характерному забарвленні мови героїв будь-якої п'єси (так само, як і поеми або романы) у віршах зробив би враження нестерпної вульгарності, художньої нетактовності.

Решта жанрів, як ліричних, так і епічних, після сказаного вище про емоційні тембри, декламаційні методи тощо, здається, не потребує окремого розгляду.

Декламаційний аналіз. Аналізуючи вибрані твори, читець повинен, очевидно, врахувати всі моменти, які треба виявити і які випливають з теми, ідеї, змісту (з його членуванням), жанру і форми твору: насамперед — логічні паузи і наголоси (в зв'язку з діленням твору на складові частини різних назв і ваги³, найменших з цих ча-

¹ Середній тон у різних осіб різний. Через це на початку діалога звичайно утворюється взаємне піластровання, виробляється компромісний загальний тон, відсутність якого ріже вухо навіть і не дуже музикальних слухачів.

² К. Станіславський. Моя життєвий в искусстві. М., 1926, стор. 318.

³ Тобто складанням добре відомого кожному читачеві плану твору з поділом останнього на частини, куски й пункти, за акторською термінологією (про це конкретніше у розділі IV).

стин — на речення, речень — на такти), мелодію, почасти зв'язану з методом декламації, психологічні і музичні паузи, темп і тембр, зумовлювані рядом обставин, переділчених у попередньому розділі.

Проте вибір методу диктують не тільки змістові й формальні особливості твору, а певною мірою й художні можливості (і нахили) самого виконавця. Тому краще — врахувати своє вподобання і сили, добираючи об'єкт виконання. Не слід забувати притому, що основний метод радянського читця — говорний з більшим чи меншим наближенням до наспівного¹, найбільш відповідний, на нашу думку, до методу соціалістичного реалізму в літературі.

Практичні поради. Готуючи до наступної роботи декламаційний матеріал (вірші, оповідання, п'єсу), радимо перевісувати його в спеціальний зошит. У тексті й на полях (широких, на півторінки) слід робити всякі потрібні для дальшої роботи замітки: поділяти речення на такти; занотовувати паузи і відмічати їх тривалість; підкреслювати логічні наголоси; зазначати швидкість та силу вимови („швидко, повільно, поступово прискорюючи; голосно, тихше“ і т. ін.)²; відносити весь твір або частину його до певного типу емоціонального тембру; зазначати, які звуки треба виділити вимовою; 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 означають, і т. ін. При мотивованій незгоді з пунктуацією оригінала, окремі розділові знаки замінюються іншими.

Далеко 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 (обу-

¹ Подаемо (за В. Суренським, з деякими змінами) „приблизний перелік“ найуживаніших у художньому читанні „літературних жанрів в порядку зменшення наспівного і збільшення розмовного елементів“:

1. Балади.
2. Піднесена (патетична) лірика: оди, гімни.
3. Інтимна лірика.
4. Поеми (крім побутових).
5. Віршовані п'єси, лірично забарвлені (наприклад, „Лісова пісня“ Л. Українки).
6. Побутові поеми (віршовані новели).
7. Байки.
8. Віршовані п'єси побутового змісту.
9. Розповідна проза різного змісту і різних ступенів наспівності-розмовності.
10. Прозаїчні формою побутові п'єси.

З ау в а ж е н н я. Трагедії в прозі, як і п'єси історичного змісту в віршовій формі (наприклад, „Ярослав Мудрий“ І. Коцерги), в окремих частинах можуть наближуватись за ступенем наспівності до другої, п'ятої і восьмої груп. Приблизність (відносність) розподілу в загалі є очевидною.

² Хто знає музичну, може користуватися музичними термінами: „алеґро“, „ленто“, „форте“, „піано“ тощо.

рення, глум, лютъ, відчай...). Виразно відмічаючи ці настрої, можемо до декламаційного матеріалу умовних термінів (за схемою) і не застосовувати.

Але зовсім не завжди і потрібний такий всебічний аналіз: характер розбору залежить від змісту й форми декламованого матеріалу; не скрізь, наприклад, можна 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.

Проте, який би аналіз не був (більш чи менш детальний), не треба забувати, що перелічені моменти — лише форма, яка не тільки пов'язується з змістом, а з його й випливає. Через це приступати до формального розбору можна, тільки 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 їх 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 зрозумілим читцеві, знайомим, як добре знайома людина. Ясно, що, готовуши уривок з певного твору, матеріал для характеристики дійової особи треба шукати і поза межами уривка, на протязі всієї драми чи оповідання.

В чистій ліриці (монологічній) цікавимось характеристикою автора, одної особи, від якої ми в даному разі виступаємо. Світогляд, який відбивається в творчості письменника, відіграє при цьому величезну роль. Але, в основному, це — звичайний у практиці вчителя мови літературний аналіз, через що ми, зважаючи на основний склад наших читців, 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 IV розділі).

Загальні зауваження. Тембр — позитивний твердий, місцями наближається до м'якого, який ясночуємо 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 важли-

вості)¹. Відміни щодо висоти й сили наголошуваних центрів показано цифрами (ступені підвищення) і підрядковими лініями (сила, що відповідає відносній важливості логічних наголосів). Метод — говорний (відхиляється в бік ораторського).

A. Іду з роботи я, | з завода, ||

Маніфестацію стрічатъ. |||

В квітках всі вулиці кричатъ: ||

„Нехай, | нехай живе | свобода!“ |||

B. Сміється сонце з небозвода, ||

2↑

Кудись хмарки на конях мчать... |||

Іду з роботи я, | з завода, ||

Маніфестацію стрічатъ. ||||

V. Яка весна! || Яка природа! |||

3↑

2↑

У серці промені звучать... |||

— Голоту | й землю повінчатъ! |||

Тоді | лиш буде вічна згода. |||

Іду з роботи я, | з завода.

Перші два такти — на монотоні, поступово підсилюючи.

„Нехай живе“ — голосно, але монотонно, по складах.

Свобода — широко, міцно, затягуючи голосні.

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).

Склад аудиторії 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; жести-

¹ Підкреслено не окремі слова, а цілі комплекси, що відповідають групам звуків, об'єднаних одним наголосом; отже, сполучники і прийменники (іноді й займенники, не наголошенні з тих чи інших причин) прилучаються до наголошеного слова.

куляція стає скупішою і якісно (щодо сили і діапазону) і кількісно, аж до цілковитого усунення. Самій обстановці 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 колosalну 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 будь-якими штучними засобами.

„Якщо публіка не приймає сміхом того, що, виходячи з передньої роботи, здавалося, повинно було б прийматись сміхом, — актор (цілком переносимо на читця. — М. Б.) 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“¹.

Так читав один з найкращих читців свого часу М. В. Гоголь: коли він „розповідав що-небудь смішне, в ньому вражала цілковита серйозність. Він розповідав найсмішніші речі так, наче й не розумів, що вони смішні. Сміх був для нього віби стороння справа, і він навіть кидав погляд-другий на глядачів і слухачів: чому це вони сміються? Адже він і не думає сміятись“.

Так створюється натуральний зв'язок між читцем і аудиторією.

Чи можна художньо читати по книзі? — Безумовно, можна, але важче, ніж напам'ять (маємо на увазі публічні виступи).

Відносна зв'язаність виконавця (книга, стілець, а може й стіл, іноді дуже корисний, часто ж зовсім непотрібний) не так обмежує читця по книзі, як дисциплінує, диктуючи цілий ряд положень, що в неї випливають: 1) як правило, жест виключається; а проте з великою обережністю, керуючись художнім тактом, читець може дозволити собі й помірну жестикуляцію (рухи верхньої частини корпусу) під час великих пауз або виголошуючи відповідну частину тексту напам'ять; ніяке пересування по естраді не припускається; 2) міміка умовно-реалістична (за текстом) допустима, але навряд чи необхідна; 3) міміка емоціональна потрібна не менш, ніж у звичайній декламації (пригадаймо: тон народжується в міміці); 4) відносна обмеженість позаголосових виразних засобів тягне

¹ В. Пашеніна. Как, по-моему, надо работать над ролью. „Театр и драматургия“, № 7, 1933, стор. 61; № 5, стор. 58.

за собою особливу делікатність тембрально-мелодичної обробки¹; 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; у всяком 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 читцю відносно добре (справжня художність тут, зрозуміло, виключається) читати навіть експромтом, без усякої попередньої підготовки (мова йде, звичайно, лише про незалежні від волі читця крайні випадки).

Репертуар читця по книзі — специфічний: головне — сюжетна проза — те, що звичайно називають оповіданням.

Мелодекламація. Для повноти викладу торкнемось ще однієї форми виразної мови — мелодекламації.

Заперечувати її право на існування ми не збираємося, 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 акомпанемента, щоб інструментальна музика орієнтувалася на музику мови. Справа тут не в елементарному пристосуванні акомпаніатора до декламатора, а в цілковитій підлегlosti музичного композитора мовному або навіть у їх сполученні в одній особі. Мовна інтонація не повинна поступатись самостійній, не погодженій з текстом мелодії.

Мова під музикою. З мелодекламацією не слід змішувати декламацію на фоні музики, що зв'язана з текстом єдиністю 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 ефект². 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 заповнити мовні паузи, закінчуячи свою партію після закінчення мовного уривка або вступаючи раніше голосу (до коротенької „ увертюри“ перед початком словесної частини включно).

¹ Характерні тембри, наприклад, не слід подавати в цілком реалістичному плані, з яким нечасто можна миритись і при звичайному розповіданні (без книжки).

² Порівн. музичний супровід у сучасному драматичному театрі.

Шумові ефекти. Колективна декламація допускає і шумовий супровід, цілком доречний, якщо він виправдується 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.

Особливості колективної декламації: а) вибір матеріалу 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 інструментовою. Дуже поширене при цьому комбінування текстів (об'єднаних темою і музично вдачних) з різних творів, навіть з різних авторів (так звані літературні монтажі).

б) 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. Серъожников поділяє хор на такі групи: альти, баси, тенори, сопрано, меццо-сопрано¹; 2) В. Суренський обмежується першими чотирма групами; 3) М. Пашков до номенклатури В. Серъожникова 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: дісканти, альти, баритони).

Ми в своїй практиці звичайно обмежувалися розподілом мовного хору дітей і підлітків на дві партії: високих і низьких голосів (у більшості такий розподіл збігався з поділом на чоловічі й жіночі голоси, але не завжди); у нашому „Театрі слова“ практикувався, крім того, розподіл хору і на три групи.

Частини хору виступають відокремлено (тенори, сопрано і ін.) або комбіновано (тенори плюс сопрано, баси плюс альти тощо).

¹ Перші дві становлять „твірду“ половину хору, решта — „м'яку“. Кількісний мінімум, який допускає В. Серъожников, — 16 голосів (6—8—чоловічі, 8—7—жіночі).

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, статії, 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. Пристрастя, 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 В. Сережникова: „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 саркаズму й т. ін.; Б (баритони) відповідають А, але грунтовніші, важчі (тромboni, контрабаси)“¹.

Коли твір (або дане місце) не дає матеріалу для використання голосів за емоціональною ознакою, то, оркеструючи текст, доводиться керуватись, головно, музичними вимогами; проте принципи чисто музичного порядку займають значне місце при оркеструванні матеріалу будь-якого змісту і форми.

Один з таких (чисто музичних) принципів — в) принцип різноманітності, — зміни тембрів: темброва однорідність звучання не пострування винна бути довгочасною. Велика перевага багатоголосої декламації над індивідуальною — не так у силових відтінках (соло, дует, 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.

¹ В. Сережников. Колективная декламация. М., 1927, стор. 47 й ін.

До принципу різноманітності додаються ще два: 2) **принцип обрамування** і 3) **принцип наростання**, схильний переходити в свою протилежність — поступове слабання. Першим з них користуємося, починаючи й кінчаючи строфу або інший відрізок (чи цілий твір) однорідним звучанням, наприклад, спільним хором; другий, схематично, можна подати формулою: соло, група, сполучення груп, всі. Ця схема може спрошуватись (наприклад: соло, група, всі) або ускладнитись (наприклад: соло сопрано, соло тенор, соло бас, чоловічі голоси, всі). Характер тексту не завжди допускає застосування цих способів, притому ж надто часто користування одним з них вносить певну однотонність у композицію.

Багато говорити про необхідність домагатися абсолютної єдності виконавців не доводиться. Розуміти цю єдність треба не тільки як додержування загального ритмо-мелодичного маклюнка в ансамблі, але і як гармонійне продовжування початої мелодії з боку того (чи тих), хто її підхоплює. Додамо сюди ж і єдність емоціонально-мімічну.

Колективна декламація допускає користування різними методами 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 мелодичної єдності не усуває можливості застосування в колективній декламації досить складного композиційного способу — контрапункту¹, тобто одночасного звучання різних мелодій з різним текстом. Сюди ж можна віднести й декламацію на фоні співів, що вже межує з виконанням під музичну, особливо в тому випадку, коли співають саму мелодію (з закритим ртом). Про музичний і шумовий супровід див. у кінці попереднього розділу.

г) готовування матеріалу Якщо керівниківі доводиться самому оркеструвати вибраний твір, то з цього й треба йому почати, готовуючи 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) увесь твір кожному хористові окремо, але через брак часу це, на жаль, роблять дуже рідко. А проте читання тієї

¹ Приклади — у В. Серъожников (Коллективная декламация. Стор. 66 і далі) і у В. Суренського (Речевые композиции М., 1938). Деталізувати не будемо; бажаючі звернуться до названих книжок.

або іншої хорової чи ансамблевої партії кожним з виконавців дадого уривка окремо слід ввести в програму перших репетицій.

Кілька слів про диригента, солістів, аңд) диригент, со- самблі. Під час виконання диригент може й лісти, ансамблі. не бути на естраді, але треба встановити якесь „сигналізування“ одночасних вступів (особливо на початку декламації). Дуже полегшуєть завдання солісти, кінцями своїх коротеньких реплік ніби подаючи знак одночасного початку всьому хорові або якісь групі. Звичайно, зовсім не в цьому полягає основна роль солістів; якщо всіх виконавців поділено лише на два хори, солісти надають декламації різnobарвності; з тих допомогою краще вдаються ті нюанси, які при складнішому оркестрованні припадають на темброві групи. Солісти можуть об'єднуватись в ансамблі (дуети, тріо, квартерти і т. п.), а через те, що це найкращі голоси, з тих 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. Серъожникова „Коллективная декламация“, наступний легкий для відтворення зразок подаємо в трактовці М. Розенштейн. Зауваження на полях і після тексту можуть служити зразком для тих, хто починає роботу в галузі організації колективного читання.

Скорочення: А-ти (альти), Д-ти (дисканти), А. од. (альт один), Д. од. (дискант один).

Т. Шевченко.

СОН.

(Для жіночого хору).

| | | |
|--------|--|----------------------|
| Всі | На паншині пшеницю жала, | Епічний тон. |
| А. од. | Втомилася; не спочивать | |
| | Пішла в снопи, пошкандибала Івана сина годувати. | |
| Д-ти | Воно сповітеς кричало | Ніжність і жаль. |
| А-ти | У холодочку під снопом. | |
| Д. од. | Розповила, нагодувала, Попестила; і ніби сном, | Словільнити темп. |
| Всі | Над сином сидя, задрімала. | |
| Д-ти | I сниться й той син Іван I уродливий, і багатий. | |

| | | | |
|--------|--|------------------------|---------------------|
| Всі | Уже засватаний, жонатий — | | |
| А-од. | На вольній, бачиться, Уже не панський, | бо й сам а на волі; | Підвищення тону. |
| Д-ти | I на своїм веселім полі | | |
| А-ти | Удвох собі пшеницю жнуть, | | Радісно, тепло. |
| А. од. | А діточки обід несуть. | | |
| Всі | Та й усміхнулася небога. | | |
| | (Пауза). | | |
| А-ти | Прокинулась — нема нічого. | | Сум розчарування. |
| А. од. | На Івася глянула, взяла Його тихенько сповила | | Поволі, з поко-рою. |
| Д-ти | Та, щоб дожати до ланового, | | |
| Всі | Ще купу дожинати пішла. | | Глухо й понуро. |

Виконання ведеться повільним темпом. Переважають сумні мелодії. Треба підкреслити контраст між сном та дійсністю: сон забарвлено ніжністю, радістю; дійсність — суворістю, розчаруванням.

Додаємо ще оркестровану нами поему „Дванадцять“ О. Бло-ка (в перекладі В. Сосюри).

Скорочення: Сч₁ — соло чоловіче перше, Сж₂ — соло жіноче високе друге, Сж₃ — соло жіноче високе третє, ССч — ансамбль солістів-чоловіків, ССж — ансамбль солістів-жінок (високі голоси), ССж — ансамбль солістів-жінок (низькі голоси), ССч_{2,8} — дует з другого й третього солістів-чоловіків.

З ауваження. Цей дуже вдячний з декламаційного боку твір, що дає змогу прикладти майже всі перелічені вище методи, треба подати на тлі завірюхи, вводячи відповідні звуки як до початку декламації та в паузах, так і поруч з словом (контрапункт), не зловживавши надто частим використанням цього ефекту. Крім того, мелодією хуги повинні пройнятися окремі інтонації, особливо тих реплік, де йдеться про хуртовину („Вітер“ тощо). При цьому корисно прикладати хроматичну гаму (вгору й униз) з відповідним затяганням голосних (не тільки наголосених).

Поема дуже підходить для постави в стилі „Театру слова“, — з відповідними рухами.

ДВАНАДЦЯТЬ.

(Переклад В. Сосори)¹.

I.

Сч₁ Чорний вечір.
 Сжв₁ Білий сніг.
 Ж Вітер, вітер
 Сч₂ Такий, що збиває людину з ніг.
 Ч Вітер, вітер —
 Всі По усьому світу.

Сжв₂ Як закрутить вітер
 Білий сніжок,
 А під ним — льодок.
 Віє, меле...
 Тільки пройде хто, —
 І впаде, *ой, леле!* Ж

Сжн₁ Мур на мурі вгору,
 Поміж них — канат,
 А на нім — плакат:
 Ч „Влада вся Встановчим Зборам!“
 Сжв₃ Старен'ка побивається, плаче,
 Бо не втамить ніяк, що це значить,
 Сжн₃ Чому такий величезний шмат
 Угорі під вітром гуде,
 Теліпается марно ще й досі.
 Скільки б вийшло онуч для дітей,
 Коли кожний роздягнений, босий...

Сжв₃ І куркою старен'ка
 Повзе через намет.
 Сжн₃ — Нас у гріб, *ой, ненько,*
 Більшовик жене!

Сжн₂ В'яне в тривозі
 Даль од заграв...
 Сч₂ І буржуй на розі
 Зовсім охляв.

Сжв₁ Це хто? Аж на плечі волосся, Сжн₁
 І щось він під ніс бубонить:
 Сч₃ — Іуди! Загинула Росія!
 Сжн₂ Це, мабуть, письменник,
 Пійт...

¹ Скорочено.

- Сжв₃ А он і довгогривий,
 Од снігу мов осліп...
- Сч₁ Чом нині нещасливий,
 Товаришу піп?
- Сч₄ Згадай, як бувало
 Ти йшов — гей, гей!
 І пузо сяло
 Хрестом на людей.
- Сжв₁ Он бариня в каракулі!
 До другої — мов креп:
- Сжв₄ — Ой плакали ж ми, плакали...
 Сплікнулась і... *gen!* Ч
- Ж — Ой, ай!
 Ч Тягни, підіймай!
- Сч₁ Чорний вечір.
 Сжв₆ Біла вулиця.
 Сжн₁ Один нетяга
 До муру тулиться,
 Сжв₁₄ Та вітер свистить і лютує...
- ССч — Ех, бідолахо!
 Ч — Підходь, поцілую...
- Сч₂ — Хліба!
- Сжн₂ ... Обрубки руки...
 Ч Проходы!
- Сч₁ Еч, який!
- Сч₄ Дико чорніє небо.
 Сч₂ А луть наростає така,
 Сжн₂ *Що серце, мов вир, мов остання жага...* Сжв₅
- Сч₃ Товаришу, не лови
 ССч Гав!

II.

- Сжв₁ *I snіg, i vіter...* Туманна путь... Сжн₂
 Ч Кудись дванадцятро йдуть.
- Сч₃ Рушниць вилискують ремні,
 Ж Навколо їх — огні, огні...
- Сжв₃ *B зубах цигарка, блином картуз.* Сжн₃
 Сч₄ На спину б треба бубновий туз.

- Ч Гей, свобода, свобода,
Без хреста!
- Всі Тра-та-та!..
- Сч₁ Холодно, товаришу, холодно!
- Сч₃ — А Ванька з Катькою в шинку...
Сч₂ — У неї керенки в чулку.
- Сч₄ — Ну й субчик Ванька, ну ж і гад!
- Сч₆ — Колись був наш, тепер солдат.
- Сч₁ — Ну, Ванька, іродів буржуй,
Мою попробуй — поцілуй!
- Ч Гей, свобода, свобода!
Всі ми, хлопці, без хреста.
- Сч₃ Катька з Ванькою, — гай, гай...
Сч₂ Що там роблять, одгадай...
- Всі Тра-та-та!..
- Ж Кругом — огні, огні, огні...
Сч₅ А на плечах — рушниць ремні.
- Ч Крок тримай революційний!
Ж Близько ворог наш настійний!
- Сч₁ Ти будь, мій друже, не боягуз, —
Сч₄ Візьмем на мушку святую Русь.
- Сч₄ Дерев'яну
Сч₃ І рум'яну,
Сч₆ Товстозадую!
- Всі Гей, гей, без хреста!

III.

- Як пішли наші хлоп'ята Всі (спів)
До червоних послужить,
До червоних послужить —
Головою наложити!
- Ех ти, горе, горенько! Ж (мова)
В серці біль один.
Шинель моя нелатана,
Австрійський карабін!

Ми на горе всім буржуям
Світовий пожар роздуєм,
Світовий пожар в крові —
Господи, благослови!

Bci (спів)

IV.

- | | | |
|------------------|--------------------------------------|------------------------|
| Сч ₅ | Бережись!.. — <i>візник кричить.</i> | <i>Сжн₁</i> |
| Сжн ₂ | Ванька з Катькою летить, | |
| Ж | Ще й лікстричний ліхтарьок | |
| ССжв | Світить, світить на сніжок. | |

- Сж₁ У шинелі він салдацький,
Сж₂ 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.

- Сжи₃ Сани мчать у тьму безкраю...
Сч₃ Катьку Ванька обнімає.

- | | | |
|------------------|-------------------------------------|------|
| <i>Ж</i> | <i>От так Ванька!</i> Все він може. | ССЖи |
| ССЧ | А вона сидить, як рожа... | |
| СЖи ₃ | Сани в тьму безкраю мчать... | |
| СЧ ₁ | Ах ты, Катю, моя Катя! | |

v.

- Сч₁ Ой, лишив у тебе, Катю,
 Шрам на шиї ножик мій.
 Під грудьми у тебе, Катю,
 Шрам од нього ще й другий...

- ССЧ Потанцюй же, Катю, Катю!
В тебе ніжки на ять!

- Сч₁ 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'ятаєш офіцера? —
Наказав він довго жить...

Що? Забула вже, холеро?!

Може, пам'ять освіжить?

Панські гетри ти носила,
Шоколаду їла тьми,
З офіцерами ходила,
А тепер з солдатами...

ССч
Сч₁

Ех, ех, согріши,—
Буде гарно на душі!

VI.

Сжв₂
Сжн₃

І знов копитами шумить.
Візник гукає і летить...

Сч₁
Сч₄

Стій, стій! Андрюшко, помагай! Сч₃
Ти, Петъко, ззаду забігай!

Всі
ССжв

Трах-тарараках-так-так-так-так...
Лиш біла курява в очах...

Сжн₁
Сч₅

За візником гуде, мов гай...
І Ванька з ним... Стріляй, стріляй!.. Сч₁

Всі

Трах-тарараках... Хай знає гад,
Як одбиває чужих дівчат...

Сжн₂

А Катька де? Лежить в крові!.. Сч₂
І половина голови...

Сч₁

Що, Катю? З'їла? Ні гу-гу...
Лежи, падлюко, на снігу!

Ч
Всі

Крок тримай революційний!
Близько ворог наш настійний!

VII.

ССжн
Ч
Сжв₁

І з гвинтівками дванадцять
В тьму ідуть, мов так давно...
Лиш у вбийника-нетяги
Не лице, а полотно.

Сжв₂
Сч₃
Сжв₃
Сжн₃

Вінходить забув, не вміє,
Мов кобила, що на брак.
Замотав платок на шіť,
Не очуняє ніяк...

- Сч₄** — Шо ти, друже, ловиш киси,
 Мов ворону з пір'ям з'їв?
Сч₂ — Шо ти голову повісив?
Сч₆ Може, Катьку пожалів?
- Сч₁** — Ой ви, друженьки кохані,
 Цю дівчину я любив.
 Тільки з нею ночі п'яні,
 Чорні ночі я водав.
- Це ж своїми я руками
 За огонь у синь-очах,
 За родиму милу пляму
 Біля правого плеча
 Загубив її, нетяма,
 Загубив навіки... ах!..
- Сч₃** — Ну, поїхав, розпатронивсь...
 Ех ти, курка, — не герой!
 Ти держи себе в фасоні
 І натурі дай контроль.
- Сч₄** Ти не баба, не дитина,
 Стисни серце у груді.
 Не така іще година
 Нас чекає впереді.
- Сжв₄** І Петрунь іде тихіше,
 Мов направлені часи.
- Сжн₂** Він очима коле, ріже,
ССжв Знов веселій, як і всі.
- Ж** Ех, ix!
Ч Нам погратися не гріх.
- Сч₁** Замикайся, ти, буржуй!
ССч Гнів наш, бурею вируй!
- Ж** Погреби нам одчиняй!
Всі Хто з голотою, — гуляй!

VIII.

- Сч₁** 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 ѹ по горлу ножичком
Полосну...

Сч₁ 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 — боєм...
Сч₁ А на небі хай господь
Катю заспокое...

Скучно!

IX.

Не чутно гомону і гону. Всі (спів)
Де невська вежа, тишина.
Уже немає „фараона“.
Гуляй же, хлонці, без вина!

Стойть буржуй на перехресті
І в ковнір носа заховав.
Облізлий пес об нього третясь,
Штовхає носом у рукав.

Стойть буржуй, мов пес голодний,
Мов знак запитання, мовчить.
I світ старий, мов пес безродний,
За ним на вітер скавучить¹.

X.

Сжв₄ Заліпила очі хуга,
Сжн₁ Замела сліди дорог...
ССч_{2,3} I ні ворога, ні друга
 Не побачиш і за крок.

Сжв₄ Хуга плаче і шумить,
 Сніг, мов кучері, летить...

¹ Останні два рядки повторює (мовою) Сжв₁.

Сч₁ — Ох, і хуга ж, боже мій!
Сч₄ — Гей, Петрунь! Брехать не смій!
Де ж та милість, де ж той гнів
Золотих твоїх богів?

Де їх правда, честь і слава?..
Несвідомий ти, Ій-право,
Хоч замазав пальці в кров
Через Кат'кину любов.
— Крок тримай революційний!

Ч (мовою)

Близько ворог наш настійний!

Не гармати в мури б'ють, — Ч (спів)
То іде робочий люд.

XI.

Сжв₁ ...І йдуть без імені святого
Всі дванадцять вдаль,
На усе готові,
Ні на що не жаль.

Сжв₄ 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 Крохи рвуться:
Раз, два, три!

Всі Революцій, —
ССжн Не мари.

Сжв₁ Хуга в вічі їх гергоче
Сжв₄ Дні і ночі,
Сжв_{1,4} Ночі й дні...

Всі Гей, робочий,
На огні!

XII.

Ч ...Вдаль ідуть державним кроком.
Сч₁ — Хто ще там? Виходь скоріш!

Сжв₄ Це прапор червоноокровий
Розгулявся угорі.

Сжв₁ Впереді намет холодний...
Сч₆ *Xто в наметі?* Гей,
пальба!

Ч

Всі

Сжн₃ Тільки виє пес безродний
І позаду шкандиба...

Сч₁ — Ну, коли ж воно єдстане,
Звільнить голову мою?..
Світ минулий, світ поганий,
Провались, а то заб'ю!

Сч₃ ...Шкірить зуби — вовк голодний,—
Хвіст крючком, не відстає...

Сжн₁ Пес холодний, пес безродний...

Сч₁ — Цитьте, хлопці!.. Хто іде?

Сч₂ — Навіть прапора не видно...

Сч₄ — Хто тікає там у тьмі?
І ховається так швидко
За будинки, за доми?..

Сч₁ — Все одно тебе здобуду, —
Краще здайся нам живцем!

Ч — Ей, товариш, гірше буде!
Вилізай, стрілять почнем!

Всі *Трах-тах-тах!..* І луни дико
Одбиваються в домах...

Сжн₃

Сжв₄ Тільки хуга довгим сміхом
Заливається в снігах...

Всі *Трах-тах-тах!..*
Ч *Трах-тах-тах!..*

РОЗДІЛ IV.

КУЛЬТУРА УСНОЇ МОВИ В ШКОЛІ.

Принципові зауваження. Окремі методичні поради, які зможе використати при викладанні мови уважний читач нашої книги, розпорощені по всіх попередніх розділах II частини і в VI розділі I частини посібника. Завдання ж даного розділу — виділити моменти, специфічні саме

для роботи в початковій і, головним чином, у середній школі, додавши до відомого вже і новий матеріал¹.

Почнемо з принципових зауважень. „Радянський лад не може терпіти виховання молоді в дусі байдужості до радянської політики, в дусі наплювізму і безідейності”, — читаємо в історичній „Постанові ЦК ВКП(б) від 14 серпня 1946 р.” „Учитель повинен вкладати в свою мову живу душу і думку”, — говорить М. І. Калінін в книзі „Про комуністичне виховання”.

„Забарвлене в емоціональні тони „живе слово“ вчителя”, з наявністю „особистого інтересу до того, про що йде мова, в неподмінною передумовою ідейного викладання”, — цілком слушно вказують сучасні методисти², закликаючи вчителів підвищити вимоги до власної лекції, розмови й інших видів безпосереднього контакту з шкільною аудиторією. Щоб „дійти“ до учня, допомігши йому якнайкраще зрозуміти ідею сказаного, щоб цілком підкорити його правді цієї останньої, мова вчителя повинна діяти не лише змістом, а й формою, не стільки стилістичною, скільки інтонаційною в найширшому розумінні, поза якою слово вчителя може лишитись мертвим словом, незважаючи на свою високу ідейність і змістовність. Так само — і з зв’язаною готовим („чужим“) текстом „мовою-читанням“: настійливі „голоси про потребу для словесника повною мірою засвоїти культуру виразного читання (поруч з культурою вимовного живого слова) цілком своєчасні, в зв’язку з поставленими вимогами щодо ідейності як основної якості викладання“³. Але „не тільки учні, а й більша частина вчителів не володіють скарбами виразних засобів“ мови. „Культура вимовного слова в багатьох“ з них „є низькою, через що уроки читання повною мірою не дають потрібного ефекту... Точне, кругле, вигострене слово в бляклій передачі не звучить, не відбиває думку й почуття автора і через це гине“⁴.

Живий приклад. Думки сучасного методиста вважаємо за по-трібне зіставити з найяскравішим, здається, в усій нашій художньо-мемуарній літературі, надзвичайно красномовним і переконливим живим прикладом, розказаним

¹ Методика культури усної мови в початковій школі не входить безпосередньо в коло інтересів більшості читачів нашої книги, але відсутність аналогічної роботи, призначеної саме для вчителів початкових шкіл, і цілковита впевненість у тому, що „Виразне читання“ не пройде повз їхню увагу, покладають на нас обов’язок включити до поданої в цьому розділі програмно-методичної системи і кілька сторінок, присвячених питанням культури усної мови і виразного читання в молодших класах радянської школи.

² В. Маштаков. Вопросы идеально-политического воспитания на уроках литературы в средней школе. М., 1947, стор. 46.

³ Там же, стор. 48.

⁴ Там же, стор. 47.

В. Г. Короленком в його „Історії моого сучасника”. Йдеться про гімназичні роки письменника¹.

XXVII.

Веніамін Васильович Авдієв.

Наш попередній словесник...* встиг якось оженитись і „з родинних обставин“ перевівся в іншу гімназію...* На деякий час кафедра словесності лишилась незайнятою. На уроки приходив Степан Яковлевич Рущевич (інспектор гімназії²), який надумав учити нас виразного читання. Сам він читав якось важко, масивним голосом, з чувством, толком и расстановкой³, але з цілком безпідставними претензіями на виразність. Він вимагав, щоб ми точно наслідували його інтонації, а нам це було „сопромно“ і здавалося кривлянням. Між тим, словесність завжди, по якійсь традиції, вважалася в гімназії найбільш інтересним і найбільш „розумним“ предметом. З тим більшим нетерпінням ждали ми нового словесника.

Одного разу пронеслася чутка, що він уже приїхав. Звуть Авдієвим, молодий. Хтось уже бачив його в місті і розповідав про свою зустріч саме перед початком уроку, який, як ми гадали, на цей раз проведе ще інспектор. Але, майже з дзвоником, двері класу відчинилися, і на порозі з'явився незнайомий учитель...*

Пройшовши...* кілька разів взад і вперед, він спинився, ніби проганяючи з голови сторонні думки, що його захоплювали, і...* уважно подивився на клас.

— Чим ви займалися останнього часу? — спитав він.

Ми переглянулися.

— Останнього часу Степан Яковлевич читав нам...

— Що?

— Байки Крилова.

Брови нового вчителя ледве піднялися.

— Навіщо? — спитав він.

Питання здалося нам дивним. Про це треба було спитати самого інспектора. Але хтось здогадався:

— Щоб зайняти пусті уроки.

— А!.. І вас теж заставляв читати?

— Еге.

— Так. Хто у вас добре читає?

Клас мовчав. Всі ми вміли читати голосно, інші вільно, але доброго читання не чули ніколи, а „виразне читання“ Степана Яковlevича здавалося нам штучним.

¹ Текст (за виданням 1914 р., т. VII, стор. 231—256) подаємо з великими скороченнями, позначеними крапками з віркою після них.

² М. Б.

³ Курсив наш. — М. Б.

— Ну, що ж? — сказав він нетерпляче, повівши племчом. — Що ж ви мовчите?

— Всі ми читаемо однаково, — з досадою вирвалося в мене, але я сказав це надто тихо. Учитель обернувся до мене і спітав просто у вічі:

— Ви читаете добре?

— Ні, — відповів я, почервонівши. — Я цього не говорив.

— А я саме про це питав. Читайте ви! — сказав він учневі, перед яким лежала книжка байок.

Той устав і, розкривши на щастя, почав читати. Вчитель невдоволено моршився.

— Погано, — сказав він. — І всі так? і нема нікого, хто б умів читати?..*

* * *

(Пройшло кілька днів. — *M. B.*). Закінчивши пояснювати урок, Авдієв розкрив книжку в новенькій прегарній опраці і почав читати таким простим голосом, ніби продовжує найзвичайнішу бесіду: „Мардарій Аполлонович Стегунов — дідусь низенький, пухленський, лисий, з подвійним підборіддям, м'якими ручками і чималим черевцем. Він великий хлібосол і баляндрасник... Зиму й літо ходить у строкатому шлафроці на ваті... Будинок у нього старовинного будування: в передпокої, як слід, пахне квасом, сальними свічками і шкірою...“

Це — „Два помешки“ із „Записок охотника“. Оповідач, — ще молода людина, торкнута „новими поглядами“, — гостює у Мардарія Аполлоновича. Вони пообідали і п'ють на балконі чай. Вечірнє повітря затихнуло.

„Лише зрідка вітрець набігав струмками і в останній раз, замираючи коло будинку, донос до слуху звук мірних частих ударів, що було чути в напрямку конюшні“. Мардарій Аполлонович, який щойно підніс до рота блюдечко з чаєм, спиняється, киває головою і з доброю усмішкою починає вторити ударам:

— Чюкі-чюкі-чюк! Чюкі-чюк! Чюкі-чюк!

Виявляється, на стайні січуть „пустунчика“ буфетника, людину з великими бакенбардами, який недавно ще в довгополому сюртуці прислужував за столом... Лице в Мардарія Аполлоновича добре. „Найлютіше обурення не встяжало б проти його ясного і лагідного зору...“ А на виїзді з села оповідач зустрічає і самого „пустунчика“: він іде вулицею, лускає насіння і на запитання, за що його покарали, відповідає просто:

— А так і треба, батюшко, так і треба! У нас за пусте не карають... У нас пан... такого пана в усій губернії не винайдеш...

Серед найглибшої тиші Авдієв дочитав останню фразу: „Вот она, — старая-то Русь!..“ Потім він сказав кілька, знов дуже простих, слів про кріпацтво і про жах „ладу“, при якому можлива ця двостороння байдужість. Дзвоник Савелія в перший раз прозвучав для нас несподівано і неприємно.

В цей день я виносив із гімназії величезне і нове враження...*

З цього дня художня література перестала бути в моїх очах лише розвагою, а стала захопливою і серйозною справою. Авдієв зумів запалити і роздути ці душевні емоції в яскраве полум'я...* Все, що він читав, говорив і робив, набувало в наших очах особливого значення...* Коротенькі дивертисменти наприкінці уроків, коли Авдієв розкривав принесену з собою книжку і прочитував уривок, сцену, вірш, — стали для нас потребою. В його читанні ніколи не відчуvalося штучності. Починалося воно завжди просто, і ми не помічали, як, де, в якому місці Авдієв переходить до пафосу, що потрясав нас, як ряд електричних ударів, чи до комізму, який віяв на клас вихром реготу. Він прочитав сцену з „Мертвих душ“, і ми кинулися на Гоголя. Особливо любив він Некрасова, і потім я вже ніколи не чув такого читання...*

Кожний урок словесності був світлим проміжком на тьмянім фоні обов'язкової гімназичної рутини, годиною відпочинку, насолоди, несподіваних і яскравих вражень. Часто я навіть ранками просипався з відчуттям якоїсь радості. А, це — сьогодні урок словесності!... *

Тоді я почав марити літературою, і, часом, зібравши двох-трьох доброхітних слухачів, іноді навіть задовольняючись одним, — готовий був цілими годинами голосно читати Некрасова, Нікітіна, Тургенєва, комедій Островського...*

XXVIII.

Балашевський.

На місце Авдієва був призначений Сергій Тимофійович Балашевський...* Говорили, що він страшно багато працював, від чого спина в нього зігнулася, груди запали, а на повіках утворилися ячменці, та так і не сходять...

На одному з перших уроків він заставив мене читати „Песнь о вещем Олеге“.

Ковши круговые, запенясь, шипят

На тризне печальной Олега.

Князь Игорь и Ольга на холме сидят,

Дружина пирует у брега...

Коли я прочитав передостанній вірш, новий учитель перебив мене:

— На холмѣ сидят... Треба читати *на холмѣ!*

Я з дивуванням подивився на нього.

— Розмір не вийде, — сказав я.

— Треба читати *на холмѣ*, — уперто повторив він.

З-за кафедри на мене дивилося добродушне обличчя з дещо дерев'яним виразом і припухлими повіками. — „Вічний працівник, а майстер ніколи!“ — швидко, ніби кимсь підказаний, промайнув у мене в голові відзив Петра Великого про Трёдьяковського.

* * *

Роль виразного слова вчителя показана Короленком так вичерпно і так близкуче, що, по-перше, ми можемо вважати себе вільними від потреби продовжувати розгляд цього питання як в іншому (більш абстрактному) аспекті, так і на іншому художньому матеріалі, по-друге ж, і сам наведений текст ніяких пояснень не потребує, а це дає нам можливість перейти безпосередньо до зауважень суто методичного порядку.

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. І, розд. V, стор. 61). Одночасно слід навчати учнів керувати диханням у процесі мовлення. На керуванні диханням спинимося зараз, додавши до цього коротенький розгляд засобів усунення ще деяких дефектів мови-читання, незалежних від правильної чи неправильної вимови окремих звуків. При цьому доведеться, звичайно, де в чому повторити вже сказане в спеціальних розділах, „процитувати“ навіть окремі місця з них.

„Повітря незвистачило“, — так, цілком правильно, ми визнаємо 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 хибою, треба, насамперед, привчати дітей набирати повітря своєчасно, принаймні під час великої паузи на крапці (не кажучи вже про абзац). Треба також дотриматися того, щоб, читаючи, дитина трималася струнко. Це — доконечна умова правильного дихання.

Навчаючи правильно вдихати під час мовлення, не слід обмежувати її 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; у процесі ж читання — навпаки: рот, відкритий для вимовляння (видихання), використовується і для того, щоб вдихнути; переключатися на ніс було б важко і недоцільно.

Де треба, мимохід усуваємо чутність дихання (як при вузькому, так і при широкому розкриванні рота), а також звичку, дихаючи, підіймати 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, захлинаючись, 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 засвоює ні 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 монотоністю, яку виправляемо в процесі виразного читання у власному розумінні. Можна сказати, що, борючись з монотоністю, чималою мірою перемагаємо і квапливість; не можна не спинитись на комі, піднісши перед нею голос, або на крапці, знизвивши його до певного рівня.

Вправи на повільне читання великих (відносно) уривків легкого щодо змісту й будови ритмічного тексту¹ 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, затягненого 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,

¹ Краще — одного з трискладових метрів з кількома стопами в рядку.

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 музичні¹, на яких відновлюємо запас повітря. Прискорювання можна припинити на восьмому рядку тексту², після цього ж почати поступове сповільнювання темпу (без знижування тону або зменшування сили голосу). Вправа корисна й кожному учневі.

Спинимося ще на нечіткості швидкого читання і труднощах, які спричиняють важкі звукосполучення (маємо на увазі ковтання звуків).

Вправа на швидкість, яку ми тільки що 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 її 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 їх вищий щабель. Спочатку ж їх вимовляємо дуже повільно, стежачи за правильністю артикуляції (звукотворення). Набувши доброї вимови, починаємо прискорювати темп, терпляче дороблюючи місця, де „язик спотикається“. 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 у багаторазовому читанні коротеньких речей, наприклад, прислів'їв, де вживаються відповідні звуки (приклади — в VI розд. I част. книги).

Прагнення вдосконалити читання учнів треба поширити й на їх звичайну розмову, привчаючи дитину говорити голосно, чітко, не кваплячись, наслідуючи вчителя, який повинен у всьому бути взірцем для учня. Крім попутних (під час відповіді чи розмови) зауважень („Ширше розкрий рота“, „Говори голосніше“, „Не ковтай закінчень“), слід у належних випадках застосовувати і такий прийом: відійти якнайдальше від учня, який відповідає, і вимагати від нього такої чіткості і голосності, щоб усе, що він говорить, було чути як учителю, так і учням, що сидять біля нього. Крім звичайних відповідей, велику увагу питанням виразності і технічної досконалості мови треба приділити під час розповідання як особливої вправи.

¹ На кінцях віршових рядків.

² Після кількох попередніх вправ з меншим розмахом (на 4—6 ступенів).

Виразне читання Перш ніж перейти до систематичного (за класами) викладу методичних порад у справі виразності, виміні. складання виразного 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, у 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 звернати 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 укладенім 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 і 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 більшої уваги тій або іншій стороні єдиного процесу.

3. Отже, було б цілком помилково і навіть шкідливо вимагати від дітей виразного читання тих творів, де відбито недоступні вікові 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 важливості, не виключаючи, однак, потрібної настійливості з боку вчителя.

5. Чим молодші віком учні, тим більше поєднується виразне читання з іншими ділянками роботи з мовою, становлячи на першому ступені лише складову частину читання в голос, щільно зв'язаного з аналізом змісту читаного.

Отже, на першому році навчання, домагаючись, насамперед, читання без пропусків, повторень і перекручень, 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 перекручень 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“ вчитель, 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, клас засвоє його остаточно¹. 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. Авторові зauważення, 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 щойно розглянутої. З розділових знаків додаємо знак питання, знак оклику та кому²: їх мелодія усвідомлюється, мелодія інших знаків засвоюється порядком наслідування. Пигальну інтонацію легко опрацювати, ставлячи запитання за змістом твору, виразно їх тонуючи і вимагаючи від учнів, у належних випадках, відповідного тонування. Щождо окличної, то її треба показувати поступово, на багатьох прикладах, відповідно до різних (іноді протилежних) емоцій, яким її різновиди вілповідають. Вживання логічних наголосів, без яких, зрозуміло, не обійшлося і на першому році, тепер уже стає свідомішим; при цьому, в разі погреби, вчитель наводить учнів на вірний шлях відповідними запитаннями. Наприклад, 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? —

¹ Треба застерегти молодого вчителя від небезпеки „зачитати“ текст, наслідком чого може бути цілковита втрата інтересу до нього з боку учнів. У старших класах такі факти тим більш можливі.

² Славити кому учні навчаться в четвертому класі, читати ж її треба зміїти вже з другого.

„Узяв собі“, — не може не відказати учень¹. Читання в ролях з належними рухами, а також колективне читання, яке переходить уже в елементарні форми колективної декламації, відповідаючи розвиткові 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 усвідомлюються не так примітивно, як на попередньому етапі, і вчитель підводить під них деякі основи, доводячи обґрутовання даного місця наголосу до свідомості дитини. Не обминаємо й терміну („наголос на слові“, або „наголошене слово“, „слово під наголосом“).

Відшукуючи логічні наголоси, учні водночас розбивають речення на мовні такти (не вживаючи відповідної термінології), усвідомлюють паузи між ними. Свідоміше ставляться до темпу, темпу, сили і ритмомелодики читання: вчаться забарвлювати голос за настроєм (сумним, веселим, гнівним тощо); вправляються в читанні даного тексту різними темпами; провадять аналогічну вправу щодо сили голосу (читають вірші, починаючи зовсім тихо, але цілком чітко, виразно, з кожним рядком збільшуючи силу голосу; з п'ятого рядка, а після кількох попередніх вправ навіть з дев'ятого, навпаки, поступово послаблюють голос, доводячи до тієї сили, якою почали читати). Усвідомлення мелодії і ритму (головним чином — паузи) пов'язується (частково) з наявністю чи відсутністю розділових знаків, які в третьому і четвертому класах у процесі читання використовуємо всі. Про колективну декламацію див. вище, у розд. III². 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 надходитиме людський матеріал, не лише вільний від елементарних дефектів усної мови взагалі, читання зокрема, а й інтонаційно підготований: обізнаний (елементарно) з логічними наголосами і розподілом речень на мовні такти (в зв'язку з практичним вживанням пауз усередині речення), здатний до елементарних (емоціональних) забарвлень голосу, знайомий з найуживанішими мелодичними формами мови (частково — в зв'язку з розділовими знаками) тощо.

В середніх класах школи іде (концентрично) анало-

¹ При цьому вважаємо за потрібне застерегти проти можливого зловживання підкresлюванням логічного моменту, щоб підсилювання певних членів речеїння не набуло цілком механічного характеру.

² При читанні хором у всіх його видах, аж до колективної декламації у власному розумінні, в молодших класах краще користуватись трискладовими розмірами, в яких музичні наголоси здебільшого збігаються з „граматичними“.

гічна робота. І, чим кращий фундамент закладено в молодших класах, тим меншу увагу доводиться звертати на власне технічні деталі в середніх і старших. Навчання розділових знаків з самого початку пов'язується з ритмомелодичними моментами¹, 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 потих у 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 мовою, 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 тіsnіше пов'язується з курсом граматики (ритмомелодика розділових знаків, поділ речения на групи підмета і присудка тощо) і літератури (голосне читання художніх творів 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 склеровано 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 як найобережніше ставитись до дитячого голосу в період мутації (перехідний період). Значна частина учнів переживає цей період у сьомому (і старших), почасти в щостому 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 будь-якою небезпекою для їхзвучання в майбутньому. Щождо хлопців, то їх голос, по-перше, набуває хрипкого або вересклівого забарвлення, по-друге 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 інших причин. У цей період співи або цілком за-

¹ Пов'язується з ними, а не базується на них.

бороняються, або дуже обмежуються. Виразне ж читання допускається, але з деякими застереженнями. Головне — не зловживати силою й висотою звука. В протилежному 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 своєчасно: іноді спізнююється одна, іноді друга”¹.

Як же розподілити за роками роботу з виразного читання в середніх і старших класах середньої школи?

Якщо фундамент у молодших класах закладено добрий, у середніх іде, в основному, поглиблена робота з окремих галузей читання, а не ІІ 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 мелодична крива проходить саме через наголошенні логічно слова, не обмінається і мелодичне питання, яке буде поглиблено в VI—VII класах, де ми пов’яжемо його з вивченням розділових знаків на фоні грунтовнішого ознайомлення з синтаксисом. Розподіл на мовні такти, загальне уявлення про різну тривалість пауз між ними не можуть бути відірвані від роботи над логічними наголосами. Крім того, цілком можлива і бажана робота з колективною декламацією.

В VI класі, як уже сказано, поглибуємо мелодичні моменти. Додаємо ще серйознішу роботу над різними видами звукового забарвлення. Робота з колективною декламацією ускладнюється як композиційно, так і щодо театралізації (коли роботу групи виносимо на громадський перегляд).

В VII класі мелодична робота, в зв’язку з курсом граматики, розгортається ще ширше. 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 — див. V клас. Контроль роботи тут, як і в попе-

¹ И. Левидов. Развитие голоса певца. М., 1933, стор. 37. Див. також іншу дуже корисну книжку того ж автора: Охрана и культура детского голоса. Гос. муз. изд. Л.—М., 1939.

редніх класах, органічно пов'язується з усними відповідями синтаксичного порядку і з поточним читанням і вивченням напам'ять літературних творів (за програмою). Форма обліку в класному масштабі — колективна декламація.

В старших (VIII—X) класах іде поглиблення роботи в усіх напрямах, причому ті елементи декламації, які досі засвоювалися, головним чином, у порядку наслідування, тепер доводяться до свідомості учнів; усвідомлюються, між іншим (у позакласній роботі), і деякі найуживаніші декламаційні методи. Посилується робота в гуртках (декламаційному і драматичному).

Проект програми з російської мови для V—VII класів (1947 р.) фіксував, між іншим, і точну програму з виразного читання (стор. 29), правда, не розбиваючи її зміст за класами і не пов'язуючи вивчення того або іншого пункту програми з певним літературним матеріалом (в чому немає і потреби).

Наводимо її (в перекладі):

„1. Вправи в точній артикуляції звуків і чіткій вимові. Боротьба з ковтанням закінчень, скромовкою і монотоністю мови. Правильна літературна вимова.

2. Вироблення навичок правильного наголосу в слові. Логічний наголос і членування фрази на мовні ланки. Паузи і їх значення.

3. Поняття про інтонацію. Сила і висота тону. Темп мови. Інтонація простого речення і відокремлених другорядних членів речення.

4. Визначення загального тону читання твору і поділ його на вимовні частини.

5. Виразне читання творів різних жанрів: байок, балад, ліричних віршів, сюжетних і описових уривків художньої прози з числа рекомендованих для заучування напам'ять.

6. Особливості читання вірша, на відміну від прози. Боротьба з грубим скандуванням і відбиванням рим.

7. Читання за ролями і читання хорове“.

Сподіваємось, що наші уважні читачі з честю справляться з роботою в школі за такою програмою, в чому їм допоможуть і додані до цього розділу зразки декламаційного аналізу. Перший з них, між іншим, розкриває і конкретизує четвертий пункт програми.

З методичних питань загального порядку одне, дуже важливе, лишаємо на кінець нашого огляду: тою чи іншою мірою воно сгосується роботи з виразного читання на всіх ступенях середньої і початкової школи. Маємо на увазі заучування напам'ять.

Заучування напам'ять — надто серйозний компонент роботи з виразного читання, від якого багато залежить. Через це при заучуванні треба використовувати все позитивне, що може дати той чи інший

вид або індивідуальний тип пам'яті. З моторного виду користуємось, повторюючи в певному порядку (при багаторазовому читанні твору вголос) артикуляції звуків, з яких складаються слова заучуваного тексту: використовується при цьому і слухова різновидність образного виду, а при читанні по книзі — і зоровий його різновид. При уважному (обов'язкова умова) переписуванні твору в зошит запам'ятування забезпечується тим же моторним видом і, знов-таки, зоровою різновидністю образного. Переживання емоціонального змісту читаного (влісче — під впливом доброго читання вчителя, потім — у процесі аналізу читаного, далі — при самостійній роботі над текстом) включає ще один вид пам'яті — емоціональний. Запам'ятування ж причинового зв'язку (а через це — частково — її послідовності) подій, думок і почуттів — це вже справа логічного виду пам'яті. Всі ці види і підвиди (типи), в тому числі й цілком механічні, можуть придатись при заучуванні напам'ять, але не в однаковій мірі: слуховий, скажімо, тип для читця цінніший, ніж зоровий; моторний вид, пов'язаний з рухами артикулюючих органів, надто корисніший за ту його різновидність, яка виявляє себе в зв'язку з рухами руки при списуванні тексту твору: враження від останніх у процесі усної мови не можна використати безпосередньо.

Найкращий, за думкою О. Е. Озаровської¹, з якою погоджуємось лише частково, прайом при заучуванні напам'ять базується на образному (в специфічному розумінні) і, почасти, на емоціональному і логічному видах пам'яті. Більш за все він підходить для заучування епічного чи ліро-епічного матеріалу. Текст читається пофразно, а в межах фрази кожне слово (рідше — група слів), з допомогою художньої уяви, конкретизується, обертаючись у відповідний образ, предметний, числовий, кольоровий тощо. Отже, читач (слухач) крок по кроку замальовує в своїй уяві картину, яку бачив (реально чи умовно) у свій час автор, чує звуки, які чув автор, спостерігає рухи, про які йдеться в творі, тощо. Складається ж такий „малюнок“ не внаслідок засвоєння змісту твору в цілому або більш чи менш значної його частини і не в загальних рисах, а в найменших деталях і, що дуже важно, в суворій послідовності (за текстом). „Розібравши“ першу фразу, повторюємо її напам'ять, уявляючи в думці весь ряд знайомих уже образів, через це — повільно, але цілком свідомо (хоч механічні асоціації, іноді випадкові, безумовно, взяли участь в цій роботі). Після аналізу другої фрази повторюємо обидві і т. д.

Сказане ілюструємо уривком з книжки Озаровської „Мої студні“ (стор. 23—24):

¹ О. Озаровская. Мои студни. Этюды по художественному чтению. Вып. I. ГИЗ, М.—П., 1923.

„Тепер я прошу напружити вашу уяву і сприймати слова, які я буду повільно ронити вам.

Іїхав

Уявіть собі відчуття їзди. Ви не знаєте, на чому ви їхали: може, на даху вагона, на пароплаві, в човні, на велосипеді, на возі, в кареті... Нічого не знаєте. Будьте напоготові до всього, а поки — точне уявлення тільки цього роду руху: *іхав*

з полювання

А, ви полювали! Ви стріляли. Промахувались — журилися, влучали — раділи; блукали, втомилися... *ввечері*,

Сонце вже сіло, навколо потемніло:

один,

Почуття самотності. Нікого нема коло вас.
на бігунках.

Тільки тепер ви маєте цілковите відчуття їзди, коли ви сіли верхи на бігунки. Великої насолоди нема від такої їзди, як ще згадати, що ви втомилися після полювання. Бігунки ви і бачите (шкіра, що порудішала, запорошені спиці коліс).

Вимовіть всю фразу, йдучи від образів до слів. Вимовляйте в тому ж порядку, в якому слідували ваші відчуття їзди, колишнього полювання, часу, самотності і додаткової подробиці їзди.

*Я іхав з полювання *ввечері, один, на бігунках*.*

Засіб, прийнятний в багатьох випадках, але не скрізь і не завжди (головно — при читанні творів чи уривків з конкретним описовим або розповідним змістом), у чистому вигляді може й не дати бажаного ефекту. Повільність частково окупається створенням живих образів, потрібним для того, щоб читання набуло справжньої виразності. Під додглядом досвідченого педагога може запроваджуватись і в школі (поруч з іншими прийомами).

Додаємо короткий огляд ще кількох форм застосування виразного слова в школі.

Драматизація й інсценізація — явища одного по-
та інсценізація. рядку, але де в чому вони істотно відрізняються одна від одної. Інсценізацію 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 драма-

тичним 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: заздалегідь 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 особистих вражень (цікаві епізоди з минулої екскурсії тощо), з 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 використовується матеріал, для драматизації якого треба знати епоху тощо; складання певного списку і характеристики дійових осіб з визначенням функцій для кожної з них; опрацювання моментів зав'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.

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, підкresлюючи потребу надати драмі якнайбільшої динаміки і боротьби.

Драматизацію можна показати батькам, шкільним товаришам (наприклад, роботу VI—VII класів учням III—IV класів), але можна з нею навіть і не виходити за межі даного класу, розігравши її (букально 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. Кінець кінцем, це не дуже й важливе: 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 або менш серйозних форм драматизації, то їх можна здійснити тільки поза навчальним розкладом. Крім того, діти старшого (навіть середнього) 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 добрati для драматичного опрацювання відповідні сцени й картини розповідного твору; скоротити або доповнити список дійових осіб; цілком викинути чи, може, скоротити деякі репліки персонажів, подані автором; „збудувати мости“ між окремими сценами, добравши відповідно до наявності діалога, динаміки, боротьби; уникнути повторень тощо. Серйозно опрацьована інсценізація може дати, нарешті, справжню п'єсу, цінну і з ідейного і з художнього погляду.

До розглянутої вище драматизації наближається

Творче розповідання. деякими своїми ознаками, виключаючи, насамперед, монологічну форму, так зване творче розповідання, тобто або оповідання про те, „чому свідтель в житті був“, або художня вигадка, творчість у точному розумінні цього слова. І перше і друге (особливо друге) вимагають дуже серйозної попередньої роботи. 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 іноді 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 значення в місці в школі, ми розглянемо, спинившись тільки на звуковому та мімічному моментах. Доповідач повинен пільно додержуватись елементів виразності, починаючи з логічних наголосів і закінчуячи 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 спрямлює на слухачів погане враження, стомлюючи і розхолоджуючи їх. Треба боротись із зайвою голосністю вимови наголошених складів, сполучуваною звичайно з невиразним мимренням решти голосних і приголосних зуків, як і з зловживанням силою звука взагалі¹. Міміка обличчя

¹ З доброю „дикцією ви можете говорити тихо, як в кімнаті, і вас почувають краще, ніж ваш крик, особливо — якщо ви зацікавите глядача (не рекомідуємо на слухачів доповіді тощо.—М. Б.) змістом виголошуваного і примусите його самого вникати в ваші слова“. (К. Станіславський. Робота актера над собою. 2-е вид. М., 1938, стор. 449).

промовця весь час повинна бути досить виразною, відповідаючи емоціональному змістові окремих місць доповіді (сумному, радісно піднесеному, зазивному, гнівному, докірливому тощо). Жести ловинні бути не часті, але влучні: безперервне потрясання правим кулаком, орудування вказівним пальцем або просто безладне вимахування руками — не є гарні, ані переконливі. 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 відчувань, що доповнюють логіку фактів та висновків з них.

Зразки декламаційного аналізу. Додаємо кілька зразків декламаційного аналізу, який можна було б використати безпосередньо чи як орієнтир у V—X класах середньої школи. Подати всебічний аналіз не намагаємось, у різних випадках роблячи наголос на різних особливостях твору — саме тих, які, на нашу думку, потребують у даному разі якнайпильнішої уваги.

А. Головко.

НАТАЛОЧКА.

I.

А. 1. „Дорогий мій брате Остапе і товаришу наш! Як бачиш, на цей раз пишу я тобі не одна — повна хата набилась дівчат з „Червоного партизана“, наших веселодолинських. Що вже наплакались, натужилися! А це листа тобі пишемо — і все горя втамувати не можемо та болю за сестру, за подругу нашу, що була ніби втілена молодість наша — надхненна і поривна.

2. На столі перед нами її фотокартка остання, червнева — в групі випускників-десятикласників. Як зараз, оцей день пам'ятаю. Удвох із мамою ото і виряджали її на свято шкільне. Мати дістали із скрині разок намиста свого, ще дівоцького (до цього дня й берегли), а я косу її заплітала. А вона аж не встоїть на місці: „Швидше, швидше, Галино...“

3. Ти не сердься, Остапе, — не думай, що затягаю розповідь нашу навмисне, і не поспішай перебігти очима на останню сторінку: кінець невблаганий приде і сам. Чи невже ти не хочеш хоч в уяві самій оце зараз із нами хоч одну часинку побути отам, у нашій Веселій Долині? І — з Наталочкою?

Б. ... Із школи прилетіла, як ластівка, прямо на степ. Весела, збуджена — „з грамотою закінчила“, а вже у буденне переодягнена, тільки стрічка святкова в русій косі та корали на ший. І вже з сапкою. Так і лишилася з нами

працювати в нашій бригаді. І що вже втіхи нам од неї було: весела, дотепна, співлива. І в роботі така беручка. Хоч іноді і бувало — розігнеться, стане і, як заворожена, стоїть, доки чи жартом, чи й суворенько котра не наверне її до роботи: „Стій, стій, Наталочко, ще!“ Усміхнеться: „А ви не клопочітесь за мене. Я вас все одно обжену!“ А буває, що й сама з зачарування того раптом, ніби zo сну, прокинеться. Тоді тихо підіде до матері, до плеча її головою притулятися і тихенько та лагідненсько: „Ну, яке мені слово вам, мамусю, сказати, яку подяку за те, що на світ мене, на ясний одей, спородили?“ Засміються мати, засміємось й ми, дівчата, і цілий день потім жартуємо з неї. А потім, повіриш, Остане, і самі мимоволі якось через Наталочку наче іншими, прозорішими очима на світ стали дивитись.

II.

А. 1. Горе впало на нас неждано й негадано, як грім серед ясного неба: війна! Та ти знаєш, Остане, — чи й треба тобі говорити. І в листі своему пишеш, з якою тugoю в серці, хоч і з боями, хоч і давлячи гусеницями танка фашистів, як ту сарану, а все ж відступаючи, минав рідні міста і села. Тривожні, посмутнілі. Отаке було наше село в оті дні, — Весела Долина.

2. Я ще напочатку залишила домівку: гнали худобу. По битій дорозі, кінця-краю не видно, ішли колони тракторів та машин. І худобу гнали по шляху й по обочині... Бувало, що й під бомбами.

3. Наталочка ще лишалась в селі. Хоч і як я хотіла її отоді з собою забрати. — „А мама ж із ким? — ти спишаєш, Остане. А чого ж мати?“ — Занедужали мати саме були. А на підводі іхати не захотіли: „Нехай для дітей малих підводи. Чи куди вони, молодиці сердешні, з дітьми малими на руках дійдуть? А я вже стара... Хоч і помирати!“ Наталя на це ім, мов би чайка, з розпуккою: „І що бо ви кажете, мамо! Ось одужаєте — підемо разом. А коли і ні, — не залишу вас все одно: піду в партизани“.

4. З тим і залишилась. І відтоді я й не бачила більше її. А оце вже Маруся розповідає: до останньої хвилини не кидала Наталочка села. Уже коли німці зовсім під селом були, забігла до неї Маруся: „Та що ж ти собі думаєш, дурна! Чи ти збожеволіла!“ — і майже силою (тут уже й мати на Наталю суворо накосились) вихопила подругу з хати.

Б. 1. Тікали вже під обстрілом із села, бігцем. Але на горбі за селом як оглянулась Наталя на рідне село

у долині, затужила, упала на землю і ні з місця. Та спасибі люди допомогли: узяли об руки і вели, доки оговталася дівчина трохи. Потім сама вже йшла і вже не плакала і не оглядалася навіть: як заклякла в горі.

2. За три дні, що йшли у юрбі, троє слів, мабуть, нікому не сказала. А три дні тільки і йшли вони, бо четвертого дня опівдні десь уже от Диіпра неподалеку перехопили їх німці. Самі наткнулись на них під якимось селом. Захопили усіх іх. Як худобу, загнали на порожній колгоспній фермі в свинарню. Тут і продержали ніч і день цілий. Спека, духота в свинарнику і ні краплині води. Котрі стали просити у вартових хоч для дітей,—регочуться тільки. Але більш нічого ще з ними не робили. Видно, ніколи було.

В. 1. Почалось це надвечір. Увалилося в свинарник до них німців десятків зо два. Зразу чоловіків, що були серед них, вибрали всіх до одного, не глядя, старий то чи підліток. Котрих постріляли тут же, за порогом. Інших погнали кудись і, може, й тих, бо чути було, як за фермою били із автоматів. Потім невдовзі вернулися знову,—чи, може, це інші були,—хіба їх пізнаєш,—усі, як вовки, на одну масть. Стало споміж жінок декотрих вибирати. Одну одвели набік, другу. Маруся догадалась відразу, нащо це вони одбирають найуродливіших. Шепнула Наталі: „Ховайся за мене мерцій“. Наталя й присіла за нею. А в свинарнику вже й темнувато. Далебі отак і минулося б. Пройшли повз них німці.

2. За два кроки спинився один біля молодиці з дитям на руках. Щось їй крикнув по-своєму. Мабуть, про дитину, щоб віддала комусь чи геть кинула. А жінка ще дуже притисла дитя до грудей. Той скопив немовля за ноженята, а молодиця як заволає: „Ой, людоњки добри, рятуйте!“

3. Отоді й сталося.

4. Маруся й не зчулася навіть, як Наталя одним плигом опинилася біля них.

5. І чим вона вдарила німця у скроню? Так і скрутівсь!

6. А Наталя тоді як крикне на весь свій голос: „Дівчата!..“

7. Та бахнув постріл, і на півслові замовкла Наталя.

8. Але впала на землю не зразу. Одну якусь мить іще стояла, руки притиснувши до грудей, наче у роздумі. Потім похилилась вперед, але ні, передумала мов би. Рвучко виструмилась постаттю і, як боєць, забитий у наступі, впала навзнак.

Още такий і кінець, Остапе, нашої розповіді сумної про Наталочку, про нашу сестру й товаришку вірну. Немає живої її. Але в пам'яті нашій стоїть вона, як жива, — надхненна, й поривна, і мужня, як сама наша молодість. Отакою ж нехай вона живе і в твоїй пам'яті, брате. Живе і кожну мить нехай кличе серце твое до помсти над ворогом огидним і лютим, якого ще не було, якого ще не знала сива од віку земля".

Обираємо це оповідання для так званого загального аналізу тексту. Починати треба з визначення основної теми твору. Саме тема цементує окремі епізоди, ліричні місця тощо, надаючи певної єдності творові в цілому, без чого не буде потрібної єдності і в його декламаційній інтерпретації.

Якщо тема твору відповідає на запитання про що? то ідея допоможе читцю зрозуміти цілелапленість твору, зрозуміти, як ставиться автор до того, про що оповідає, для чого, з якою метою створено оповідання, що читець повинен мати на увазі весь час виконання твору в його найдрібніших частинах. Ідея освітлює і пронизує весь процес читання з його початку і до кінця.

Встановити правильну перспективу читання допоможе поділ твору на частини різної ваги і об'єму, відокремлювані одна від одної різної довжини паузами, іноді по-різному тембрально забарвлювані, різні щодо темпу, сили голосу тощо. Найбільші одиниці поділу прийнято називати частинами, менші — кусками і пунктами. Можливе й дрібніше ділення (підпункти тощо). Аналізуючи невеликі твори (байки тощо), обмежуємося двоступеневим, іноді навіть одноступеневим поділом планування. Кожній частині і куску (пункту, якщо він не є дуже дрібний) слід давати відповідний заголовок, по змозі яскравий, збуджуючий емоції (останнє не завжди можливе і потрібне, залежачи від змісту аналізованого елементу твору).

Формулювання теми, ідеї, заголовків окремих частей у різних читців можуть бути різні. Різним до певної міри може бути й самий поділ твору на частини (кількість елементів ділення, їх межі і т. ін.). Мотивованість змістом — єдина вимога, якій усе це повинне підкорятись.

Наше планування, в його найдрібніших елементах, може розійтися навіть з авторовим поділом тексту на абзаци, який може бути для нас недостатнім. У такому разі треба йти і на розкрупнення абзаців з міркувань найглибшої і найрельєфнішої усної подачі тексту.

Спробуємо сказане приклади до наведеного оповідання. Його тему можна було б сформулювати так:

Лист про героїчну смерть дівчини од руки фашистських катів.

Ідея твору:

Незліченні жертви фашистських душогубів кличуть серця наші до помети над ворогом огідним і лютим, якого ще не було, якого ще не знала сива од віку земля.

Оповідання поділяємо на три частини:

I. Напередодні війни.

II. Війна!

III. Помстися!

Перша частина складається з двох кусків:

А. Біль та горе.

Б. З грамотою закінчила.

Кусок А розбиваємо на три пункти:

1. „А це листа тобі пишемо — і все горе втамувати не можемо...“

2. „На свято шкільне“.

3. Хоч одну часинку побудь у нашій Веселій Долині! I з Наталичкою.

Кусок Б ділити на пункти немає рації.

Другу частину піділяємо на три куски:

А. Розбила війна родину Наталиччину.

Б. Три дні на волі, на четвертий — полон.

В. Як боєць, забитий у наступі.

Кусок А має в собі чотири пункти:

1. Як грім серед ясного неба.

2. Женуть худобу.

3. Не залишу вас все одно: піду в партизани.

4. Чи ти збожеволіала!

З останнього пункту можна було б виділити в окремий пункт перші два речення, емоціонально відокремивши їх від інших.

Кусок Б розбиваємо на два пункти:

1. Як заклякла в горі.

2. Захопили їх німці.

Кусок В, найнапруженіший щодо змісту, поділяємо на вісім пунктів. Деякі з них, дуже короткі, в плані звучали б так само (або майже так само), як звучать вони в тексті твору. Можна було б пункти 3—8 розглядати і як підпункти до охоплюючого їх всі єдиного пункту. В такому разі зміст трьох пунктів куска В ми сформулювали б так:

1. Отак і минулося б.

2. Ой, людоњки добрі, рятуйте..

3. Загинула,— надхненна, поривна, мужня.

Третю частину лишаємо неподільною.

Цілком ясно, що найвідповідальнішим для читця буде кусок В другої частини, особливо в його третьому пункті з

шістьма підпунктами останнього. Цей пункт і будемо вважати за кульміаційний, в якому події, підготовані всім попереднім, досягають вищого ступеня піднесення.

Л. Глібов.

ГУСИ

День | за горою погасав; ||
↓
Затихло все в гаю густому. |||

↑
Гусятник - хлопець | заганяв |
↑
Од берега | гусей | додому: ||
↑
Гукав ім „Гайда!“ | і свистав, |
↓
Лозиною лінівих підганяв. |||

↓
„Оттак ми дожились з дурною головою! |||
↓
Оттак нас стали шанувати! — ||
↓
Глегочуть гуси між собою. — ||
↑
„Нам тільки й світа — || мандрувати |
↑
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 таке | діється з гусьми? |||
↑
Забула, мабуть, доля злая, ||
↑
Відкіль наш рід | і що за птиці ми. |||
↑
Учені та розумні люди |

Усюди славу рознесли, ||
 Що наші прадіди— | нехай їм легко буде— ||
 Великий город Рим | од ворога спасли...“ ||||
 А хлопець слуха | і сміється: ||
 —Тривайте, | прийдуть празники— |||
 I ваша славонька | минеться: ||
Хазяйка | побере за вас коповики; ||
 Пообпадають ваші роги |
 Наперекір старовині; ||
 Лежатимете ви на черені, ||
 Між стравою задравши ноги“. |||||

* * *

Сказав би байку ще не так. |||
 Та мій язик | примовкнуть мусить: ||
 Буває, вискочить гусак, ||
 Почне сичать | та ще й укусить.

Байку „Гуси“ аналізуємо лише з погляду розподілу тексту на мовні такти, довжини пауз, виділення логічних центрів та їх мелодії. Такти без підкреслень вимовляються монотонно.

Л. Українка.

ДАВНЯ ВЕСНА.

Була весна,— весела, щедра, мила,—
 Промінням грала, сипала квітки;
 Вона летіла хутко, мов стокрила;
 За нею вслід—співучій пташки!
 Все ожило, все загомоніло:
 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 наспільності. Тембр перших семи рядків — позитивний м'який з відхиленням у мінор (чудова картина крізь призму болю); далі (8—12 рядки) — негативний твердий, наближається до м'якого; у IV строфі — позитивний м'який; далі — наближається до твердого. Темп — помірний; затримується у 8—12 рядках; повертається до попереднього в IV строфі; ще прискорюється в V строфі; в останній строфі знов трохи сповільнюється. Кульмінація сиди — на словах *Прилинув вітер*; посилення (відносне) зберігається й далі, дещо спадаючи в останній строфі. *Вітер* і *волю* особливо підкреслюємо, надаючи їм відповідного забарвлення.

I. Франко.

КАМЕНЯРІ.

Я бачив дивний сон. Немов передо мною
Безмірна та пуста і дика площа,
А я, прикований ланцем залізним, стою
Під височеною гранітною скалою,
А далі тисячі таких самих, як я.

У кожного чоло життя і жаль порили,
І в очі кожного горить любові жар,
А руки в кожного ланці, мов гадъ, 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, громить:
„Лупайте сю скалу! Нехай ні жар, ні холод
Не спинить вас! Зносіть і труд, і спрагу, й голод,
Бо вам призначено скалу оцю розбитъ“.

І всі ми, як один, підняли вгору руки,
І тисяч молотів о камінь загуло,

І в тисячні боки розприскалися штуки
Та відривики скали; ми з силою розпуки
Раз по раз гrimали о кам'яне чоло.

Мов водопаду рев, мов битви гук кривавий,
Так наші молоти гrimали 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 то знов, 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 і 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 пути. 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 кістями
Твердий змуруємо гостинець — і за нами
Прийде нове життя, добро нове у світі.

І знали ми, що там, далеко десь у світі,
Котрий ми кинули для праці, поту й мук,
За нами сльози ллють мамай, жінки і діти
Що други й недруги, гнівні та сердті,
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 стискає.
Та сльози, ані жаль, ні біль пекучий 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 пути,
А щастя всіх прийде по наших аж кістках.

Подаемо кілька окремих зауважень:

1) в першому рядку ІІ строфі, в зв'язку з порядком слів (логічний підмет — *життя* і *жаль* — в середині логічного присудка), робимо паузу

після слова *чоло*; 2) другому рядкові ІІІ строфі надаємо звуконаслідного забарвлення (*згори, мов грім, громити*); 3) той же вид забарвлення знаходимо в 3, 4 і 5 віршах IV строфі, в 112 рядках V строфі; 4) з особливою виразністю вимовляємо кульмінаційний вірш твору — останній рядок VII строфі, після якого, як і перед останньою строфою, робимо велику паузу.

Метод — ораторський, тембр — негативний твердий, швидкість — помірна.

М. Коцюбинський.

МОНОЛОГ ГАФІЙКИ.

(З „Фата мортана“).

Агуш, агуша, йдіть собі порпатися попід тином... | Ну, чого сокочете, дурні? | А ти чого, зозуляста, витягаєш шию та заглядаєш до рук? Я вже тобі давала істи. Вам тільки аби істи, дурні. Сердишся, що таке кажу? А ось поспітай 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, півню, по-дурному трілаєш крилами, храбруєш. Коли б ти був такий сміливий, як Марко, ти не дав би своїх дітей продавати панам на печенью. А може, ні? Ну, та ти півень, а Марко — орел. Ти послухав би, що він каже... Він каже... Та що ти тямиш? Ти нічого не розбереш! Бо, коли б ти був розумніший, то побачив би, що й люди такі, як кури... | Ну, чого кудкудачеш, 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 дасті... бо він орел... а над ним, знаєте, кури, вороня того, вороня... мало не заклюють. Коли й люди на його, і староста, і навіть тато нападаються... а він добра хоче людям. Не тато, а Марко. Чуйте ж, кури, який він добрий, Марко май... За те його парубки й дівчата страх люблять... і слухають. | А ти куди, проклятий? Агуш! Бач, наслідив на книжці! Шо мені Марко скаже, як побачить на ній північні сліди? Скаже: „Півень більше начитав, ніж ти“. | Ну, тепер усі гетьте, агуша, бо мені треба читати. | Присунусь близче 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 на-перед скласти ІІ коротку характеристику, — як за твором у 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 партнерами, репліки яких розуміються, що відбивається на паузах між реченнями і надає виразності «реплікам» Гафіїки. А проте це її не розмова з людьми, на що також треба зважати: надто голосне читання, приміром, тут було б зовсім не до речі, та її мелодичний малюнок повинен трохи зблянуть.

Вертикальними рисками розбиваємо текст на окремі репліки. Все інше доведеться зробити читачеві на основі сказаного вище.

Г. Гейне.

ТКАЧІ.

Вже очі смутній | не плачуть слозами, ||
↑ ↓
Ткачі | за станками цокочуть зубами: ||
↑ 2↑ ↓
Крайно! | Тобі смертну одіж ми тчем, — |||
↓
Потрійний проклін у тканину вплетем. ||||
↑ ↓
Ми тчено, | ми тчено! ||||
↑
Проклін тому ідолу, | богу безодні, ||
↓
Йому ж ми молились | голодні й холодні! |||
↑ ↓
Даремне | з нас кожний | до нього зорив: ||
↑ ↓
Він з нас насміявся, | він нас одурив. ||||
↑ ↓
Ми тчено, | ми тчено! ||||
↑ ↓
Цареві проклін, | що панує з панами! |||
↑
Чому він не зглянувсь над бідними нами? |||
↑
Останню копійку бере у ткачів, ||
2↑ ↓
А потім | ще каже стрілять, наче псів! ||||
↑ ↓
Ми тчено, | ми тчено! ||||
↑ ↓
Проклін | отій нашій-ненашій крайні, ||
↑ ↓
Де сором | та ганьба панують єдині, ||

↑ 2↑
 Де гинуть | до часно | хороші квітки, ||
 ↑ 2↑ ↓
 Де в цвілі | та в гною | живуть робаки. ||||
 ↑ ↓
 Ми тчено, | ми тчено! ||||
 ↑ 2↑
 Літа прудкий човник, | тріщать наші кросна; ||
 ↑ 3↑
 Вдень мучить нас праця, | зрива навіть зо сна. |||
 ↑ ↓
 Державі старій | смертну одіж ми тчем, ||
 ↓
 Потрійний проклін у тканину вплетем! ||||
 ↑ ↓
 Ми тчено, ми тчено!

(Переклад Л. Українки).

Метод — ораторський. Тембр — негативний твердий. Темп — помірний (на початку останньої строфи — прискорений). Мелодію, паузи, логічні наголоси показано звичайними знаками.

З стихологічного боку перед нами — чотиристопний амфібрахій, у першій половині кожної строфи повний, у другій — скорочений на один склад; рефрен („приспів“) — двостопний аналест.

Не позначаємо ледве помітної паузи після *вже* (1-й рядок), яку викликає відірваність цього слова від групи присудка, від якої слово *вже* відділяється логічним підметом (*очі смутні*). Порівняйте більш помітну паузу аналогічного походження після слова *Даремне* в третьому вірші другої строфи.

Зауваження до окремих рядків: 1) богу *бездні* — прикладку до слова *ідолу*, — вимовляємо швидко, монотонно; тон — нижчий, ниж середній; 2) після *A 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) у далішому рядку протиставляємо *вдень і зб сна*; щоб дати правильну мелодію, можна спробувати вимовляти з відповідною інтонацією не повні комплекси, а самі лише підкреслені члени речення; 5) рефрен (*Ми тчено, ми тчено!*) вимовляємо все суворіше, загрозливіше, сильніше, рішучіше; помилкою було б відбити в цих словах безнадійність, покору, навіть одчай.

БІБЛІОГРАФІЯ.

Пропонований список літератури предмета не є вичерпним. Автор, ураховуючи призначення книги, свідомо обійшов багато цілком авторитетних, навіть класичних капітальних праць з фонетики, акустики й інших питань, так чи інакше пов'язаних з виразністю мови, не згадавши і кількох дуже змістовних статей вузько теоретичного характеру. Не внесено до списку книжки і статті просто невдалі чи надто застарілі (незалежно від року видання). Рідкі винятки зроблено з метою перестерегти читача від даремної витрати часу на ознайомлення з цілком застарілою чи недоброкісною літературою.

Майже вичерпну літературу питання з 1772 р. до 1929 р. вміщено в праці В. Серъожникова „Мастерство чтеца“. Л., 1930.

* * *

1. Аванесов Р. Работа над русским литературным произношением в школе. „Русский язык в школе“, № 3, 1947, стор. I.

Зміст цієї майже вичерпуючої орфоепічну проблему статті „не є просто матеріалом для читання; її призначено для тривалої, систематичної, повсякденної роботи над опануванням російської літературної вимови“.

2. Алферов А. Родной язык в средней школе. Опыт методики. Изд. „Сотрудник школы“, М., 1911.

Серед різних питань методики рідної мови розглядається і виразне читання.

3. Андреев Н. И. Акустика. 2. Физиологическая акустика. БСЭ, т. 2. М., 1926, стор. 88.

Вимагає деяких попередніх знань.

4. Артоболевский Г. Пушкин в художественном чтении. Изд. Ленингр. отд. Всеросс. театр. общ. Л., 1938.

Основна частина цієї дуже корисної книжки являє собою декламаційний аналіз низки творів Пушкіна. Тексти творів відсутні.

5. Артоболевский Г. Как читать Пушкина. Изд. 2, испр. Комит. по дел. иск. при СНК СССР. Всесоюз. дом нар. творч. им. Н. К. Крупской. М., 1939.

Головна відмінна 2-го видання від 1-го — наявність текстів аналізованих творів.

6. Артоболевский Г. Очерки по художественному чтению. I. Исполнение басен. „Русский язык в школе“, № 5 — 6, 1939, стор. 92.

7. Артоболевский Г. Очерки по художественному чтению. II. О чтении лирики. „Русский язык в школе“, № 1, 1940, стор. 50.

8. Артоболевский Г. Очерки по художественному чтению. III. Об исполнении Маяковского. „Русский язык в школе“, № 2, 1940, стор. 54.

9. Артоболевский Г. Очерки по художественному чтению. IV. О рассказывании прозы. „Русский язык в школе“, № 3, 1940, стор. 27.
10. Артоболевский Г. Очерки по художественному чтению. V. Об исполнении произведений народного творчества. „Русский язык в школе“, № 4, 1940, стор. 39.

Під загальною назвою „Очерков по художественному чтению“ один з найвідоміших спеціалістів-теоретиків і видатний майстер і режисер художнього читання Г. В. Артоболевський опублікував низку надзвичайно цінних статей, присвячених окремим питанням цього мистецтва (головно — питанням декламаційних жанрів).

11*. Артоболевский Г. Основы художественного чтения. „Русский язык в школе“, № 5, 1940, стор. 18.

Одна з найкращих спроб стислого викладу основ виразного читання.

12*. Артюшков А. Основы стиховедения. М., 1929.

Короткий (73 стор.), але систематичний і ясний виклад теорії силабо-тонічного й тонічного („строгоГО“ і вільного) вірша, включаючи і звукову інструментовку.

13. Асеев Н. Как читать Маяковского. (В. Маяковский. Избр. произведения. ГИЗ. М.—Л., 1930).

Уміння читати Маяковського — це основна умова, без якої не можна домогтися правильного розуміння його віршів, їх своєрідності, не можна оцінити силу і значення його поезії*. (Ф. Коган).

Зміст статті поширюється й на інших поетів, які не дотримуються класичних розмірів, головно ж — розривають вірш на коротенькі підвірші.

Крім Артоболевського і Асеєва, про те, як читати Маяковського, висловилися відомі читці: В. Яхонтов („Стихи трибуна“) і Л. Журавльов („Своя тема“) в № 4 журналу „Театр“, 1940 (стор. 27 і 30). Див. також у нашому списку статтю Ф. Когана (№ 47).

14. Афанасьев П. Методика русского языка. Для педагогических училищ и преподавателей начальных школ. Допущ. НКП РСФСР. Изд. 12, испр. Учпедгиз. М., 1937.

Звертаємо увагу на розділ VI (III. Работа над навыками устной речи. Стор. 244).

15. Афанасьев П., Методика русского языка в средней школе. Учебник для педагогических и учительских институтов. Утвержден НКП РСФСР. Учпедгиз. М., 1944.

Див. розділ „Культура речи на уроках русского языка“.

16. Баженов М. Виразне слово. Теорія, техніка і методика виразного читання. Посібник для вчителів середньої школи, студентів педагогічних навчальних закладів, керівників шкільних драматичних і декламаційних гуртків. Затверджено НКО УРСР. Вид. „Радянська школа“. К., 1940.

Перший варіант „Виразного читання“.

17. Бернштейн С. Стих и декламация. „Русская речь“. Новая серия. I. Academіa. Л., 1927, стор. 7.

До питання про відношення між декламацією і віршем. Утрируючи, автор „відношення будь-якої декламаційної інтерпретації до віршового твору“, який вона відтворює, порівнюючи „з відношенням музики романса до віршів, що складають його текст“ (стор. 41).

18. Бернштейн С. Назревший вопрос. „Русский язык в школе“, № 5, 1936, стор. 108.

До питання про зміни, що відбулися в галузі орфоепічних норм після Великої Жовтневої соціалістичної революції.

19. Бернштейн С. Рецензія на книгу О. Ягодинського „Овладеем литературной речью“ (див. № 104). „Русский язык в школе“, 1947, № 3, стор. 69.

Має і самостійне значення.

* Зірочкою відзначено найпростіші (в більшості) і найбільш корисні для початківця книжки і статті з питань виразного читання.

20. Блинов И. Выразительное чтение и культура устной речи. Учпедгиз. М., 1946.

Невдала книжка (крім небагатьох окремих абзаців і рядків). Цілком поділяємо думку про неї В. Суренського („Литература в школе“ № 5 — 6, 1946).

21*. Бочаров Т. Живое слово преподавателя литературы в V — VII, классах. Методическое пособие для учителя. Изд. Акад. пед. наук РСФСР. М.—Л., 1947.

Цікава книжка, присвячена лекційному моменту на уроках російської літератури. Безпосереднє відношення до нашої теми мають VI і VII розділи глави II (ідеється про виразність мови вчителя-оповідача).

22. Брюсов В. Основы стиховедения. Курс ВУЗ, ч. ч. I и II. Общее введение. Метрика и ритмика. Изд. 2. ГИЗ, М., 1924.

Для підготовленого читача. Виклад сухий.

23. Булаховский Л. Курс русского литературного языка. Изд. 4. „Радянська школа“. К., 1949.

Інтонація в звязку з синтаксисом і пунктуацією.

24. Булаховский Л. Український літературний наголос (характеристика норми). Вид. АН УРСР. Уфа, 1943.

II вид.— „Радянська школа“. К.— Львів, 1947.

Детальний огляд, систематизований за граматичними категоріями і формами.

25. Булаховский Л. Українська пунктуація (розділові знаки). Вид. АН УРСР. Уфа, 1943.

II вид.— „Радянська школа“. К.— Львів, 1947.

Пунктуацію пов'язано з ритмомелодикою мови.

26. Волконский С. Человек на сцене. „Аполлон“, СПБ., 1912.

27. Волконский С. Выразительный человек. „Аполлон“. СПБ. 1912.

28. Волконский С. Выразительное слово. СПБ., 1913.

Серйозні роботи відомого режисера про виразність словесну і мімічну. Багато класово-обмежених висловлювань. Потребують критичного підходу.

29. Гвоздев А. О фонологических средствах русского языка. Сборник статей. Изд. Акад. пед. наук РСФСР. М.—Л., 1949.

Звертаємо увагу на дуже цікаву останню статтю: „К вопросу о фонологических средствах русского языка“, — яка вводить у коло вивчуваних фонологами питань і явищ фразової інтонації (у широкому розумінні).

30. Глумов А. Актёр и чтец. „Советский театр“, № 10 — 11, 1931.

До питання про спільність і різницю в мистецтві читця і актора.

31*. Горский А. Выразительное чтение. Пособие для учителей и учащихся школ повышенного типа. ГИЗ. М.—Л., 1930.

Чимало хибного, але книжка грамотниша, ніж багато подібних, і може придатись на перших ступенях роботи.

32. Гречишникова А. Выразительное чтение в школе. Статья в збірці. „Литературное чтение в V — VII классах“. М., 1938, стор. 94.

Кілька сторінок з історії виразного читання в старій школі, спроба розкрити зміст поняття „виразне читання“, окрім практичні поради.

33. Гречишникова А., Водовозов В. И. и Острогорский В. П. Очерки по истории методики преподавания литературы. Учпедгиз. М., 1941.

Підсумовано основні твердження В. П. Острогорського з методики виразного читання.

34. Долинов А. Практическое руководство по художественному чтению, ч. ч. I и II. Изд. Карбасникова, ПГ, 1916.

35. Долинов А. Учебник выразительного чтения. Изд. Карбасникова. ПГ., 1916.

Серйозні систематичні курси, розраховані на середину (в двох частинах) і навіть нижчу (в одній книжці) школу. Побудовані по типу звичайних шкільних підручників (з граматики тощо), що навряд чи не є хибним.

36. Закушняк А. Я. Искусство рассказчика. „Советское искусство”, № 134, 1938.
- Цінні висловлювання талановитого оповідача.
37. Зернов В. Колебания и волны. Звук и музыка. Изд. 1-го МГУ. М., 1930.
- 38*. Ирисов А. Звук и музыка. Под ред. А. Бачинского. ГИЗ. М.—Л., 1926 (вид. другое; первое вышло в 1923 г.).
- Популярні книжки з питань акустики й елементарної теорії музики. Допомагають усвідомити музичні терміни, про які йдеться в теорії виразного слова. Книжка Ирисова цінніша за попередню.
39. Калинович М. Вступ до мовознавства. „Радянська школа”, К., 1947.
- Приступний і ясний виклад питань загальної фонетики (див. розділ III).
40. Каноныкин Н. и Щербакова Н. Методика русского языка в начальной школе. Пособие для учителей начальной школы. 3-е изд. Учпедгиз, Л., 1947.
- Див. стор. 103, 109—110, 111—124. Є помилкові твердження і помилки в аналізі текстів.
41. Коган Ф. Как нужно декламировать стихи. „Молодая гвардия”. М.—Л., 1927.
- Невелика брошурка. В цілому (не без недоліків) відповідає поставленому завданню.
42. Коган Ф. Как читать стихи Маяковского?, „Литература в школе”, № 5—6, 1947.
- Див. № 13.
43. Корсакова Е. Кілька бесід по художньому читанню і сценічній мові в журналі „Колхозний театр” за 1934 рік, №№ 1 (співавтор — І. Толмачев), 7, 10, 11, 15.
- Найдікавіші №№ 7 і 10. Статті того ж циклу в №№ 3 і 5 належать Е. Саричевій (див. також анотацію № 79).
- 44*. Корсакова Е., Прянишников А. Мастерство речи. Вып. 1. Логика речи. Пособие для театральных кружков. Изд. З. М., 1939.
- Дуже корисна для початківця книжка.
45. Кротевич Е. К вопросу о синтагматическом членении речевого потока. „Наукові записки“ Львівського університету, т. III. Серія філологічна, вип. 2. Л., 1946.
- Небезінтересна стаття; проте окремі твердження і деталі аналізу викликають сумнів.
46. Кротевич Е. Интонационный рисунок предложения с обособленными синтагмами. „Вопросы славянского языкознания“, кн. I. „Наукові записки Львівського університету“, т. VII. Серія філологічна, вип. 3. 1948, стор. 91.
- Ряд детально коментованих „тонограм“, на нашу думку, не завжди віправдовуваних.
47. Кульман Н. Методика русского языка. Изд. 6 (Башмакова), ПГ., 1916.
- Кілька зауважень з методики виразного читання.
48. Левидов И. Охрана и культура детского голоса. ГИЗ, Л.—М., 1939.
- Як і інші роботи І. Левідова, має, в основному, вокальну установку. Проте всі, хто в роботі стикається з дитячими голосами, тобто більшість читачів „Виразного читання“, матимуть велику користь, ознайомившись з першими п'ятьма розділами цієї книги (формування дитячого голосу; дихання; дикція; мутація; методи охорони).
49. Левина Д. Дефекты речи и школа. „Семья и школа“, № 9, 1946, стор. 22.
- Невелика стаття про дефекти мови школярів і про засоби до їх усунення.
50. Легуве Э. Чтение как искусство. М., 1879.

Дуже корисна, як на свій час, брошура. Де в чому зберегла свою цінність і до наших днів.

51. Лихушина М. Привитие орфоэпических навыков на уроках выразительного чтения. „Русский язык в школе”, № 3, 1937, стор. 30.

Кілька методичних зауважень.

52. Лобанова О. Правильное дыхание, речь и пение. М.—Л., 1923.

Дуже складна система дихальних вправ, у повному обсязі навряд чи потрібна кавіть читців-професіоналові.

53. Лысков И. Иптонация простого предложения, „Русский язык в советской школе”, № 2—3, 1931, стор. 97.

Змістовна стаття на тему, цікаву і кожному викладачеві мови.

54. Малаховский В. Фонетический анализ стиха как средство развития орфоэпических навыков. „Русский язык в школе”, № 3, 1947, стор. 23.

Спроба пов’язати вивчення орфоепічних норм у середній школі з вивченням літератури, особливо теорії літератури.

55. Матусевич М. Введение в общую фонетику. Пособие для студентов университетов и педагогических институтов. Изд. 2. Учпедгиз. Л., 1948.

Звертаємо увагу читачів на цей серйозний виклад питань загальної фонетики.

56. Маштаков В. Вопросы идеино-политического воспитания на уроках литературы в средней школе. Сборник материалов о работе школ, вып. 12. Моск. гор.ОНО. Институт усовершенствования учителей. М., 1947, стор. 42.

Автор закликає словесника „повною мірою засвоїти культуру виразного читання”, без чого вчитель не може задовільнити сучасних вимог ідеїності як основної якості викладання.

57. Минин П. О выразительном чтении в школе. „Начальная школа”, № 8—9, 1944, стор. 24.

До питання про місце, зміст і методику виразного читання в школі.

58. Немировский Л. Акустика физическая, физиологическая и музыкальная. Курс лекций, читанных в Петроградской народной консерватории. ГИЗ. М.-П., 1923.

Зміст книги ясний із заголовка.

59. Озаровская О. Школа чтеца. Изд. Сытина. М., 1914; изд. 2, вып. 1. М. (післяреволюційне видання, рік не означенено).

Декламаційна хрестоматія з передмовами до кожного розділу.

60. Озаровская О. Мои студни. Этюды по художественному чтению, вып. 1. 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 розгорощені були б потрібні теоретичні відомості”. Другий випуск етюдів так і не вийшов. Найбільш цікаві — розліл про зауважування напам’ять і зразки аналізу художніх творів. Як теоретик, автор на самостійність не претендує.

61. Озаровский Ю. Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения. Пособие для чтецов, певцов, драматических и оперных артистов, ораторов, педагогов. Изд. Поповой. СПБ., 1914.

Поруч з цікавим і корисним матеріалом багато застарілого з наукової сторони і шкідливого з ідеологічної.

62. О мастерстве художественного слова. Временник секции мастеров художественного слова. Изд. Ленингр. отд. Всеросс. театр. общ. Вып. 1, Л., 1938.

Збірка статей „про себе, про свій творчий метод, про основні проблеми художнього читання” кращих представників ленінградської групи майстрів виразного слова: А. І. Шварца, Г. В. Артоболевського, С. І. Тіме й ін., з додатком статті Е. Гардт, присвяченої майстерності О. Я. Закушняка.

63*. Острогорский В. Выразительное чтение. Изд. 8 (Сытина). М., 1916.

Популярна брошура славетного педагога, розрахована на вчителя і учня школи.

64. Пашков Н. Декламационная хрестоматия. Опыт применения упрощенной орфоэпической транскрипции и речевой нотации в 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 И. Смоленского „Несколько новых вопросов декламации“. Изд. „Думнов — Салаевы“. М., 1924.

Невелика (19 листів) хрестоматія з досить значного розміру (блія 60 сторінок) вступним нарисом. Кожен твір видруковано даїчі: 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; проте це справа дещо суб'єктивна. Гірше — встановлення ряду законів, що здаються авторові непогрішимими, насправді ж, крім небагатьох випадків, принаймні, спірні. Взагалі книжка потребує критичного підходу.

65. Пешковский А. Школьная и научная грамматика. Опыт применения научно-грамматических принципов в школьной практике. Изд. 3, испр. и доп., с приложением доклада: „Роль выразительного чтения в обучении знакам препинания“. ГИЗ. 1922.

Звертаємо увагу читачів на розділ III („Знаки препинания и научная грамматика“) і додаток. Принципова установка хибна, але питання ритмомелодики розділових знаків розглянуто зразково.

66. Пешковский А. Методическое приложение к книге „Наш язык“ (вып. 1 и 2). ГИЗ. М., 1923.

Багато теоретичних і методичних вказівок щодо вимови (включаючи питання наголосу) і ритмомелодики мови в застосуванні до роботи в школі.

67. Пешковский А. Стих и проза с лингвистической точки зрения. Сборник статей. Л., 1925.

Зміст ясний із заголовка.

68. Пешковский А. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 6 (со вступительной статьей С. И. Бернштейна). Учпедгиз. М., 1938. Автор „приділив особливу увагу... інтонації і ритму мови як зовнішнім показникам деяких синтаксичних відтінків“.

69. Писаренко Ю. Хрестоматия актёра. Мимика, грим, причёска, движение и речь, искусство актёра. Сборник составлен по книгам и статьям Волконского, Дельсарта, Коклена, Лебединского, Ленского, Станиславского и др. Теакинопечать. 1930.

Головна цінність книги (для новаків) — уривки з творів С. Волконського, які в оригіналі знайти важко (бібліографічна рідкість). Деякі з наведених цитат сучасного читача задовільнити не можуть.

70. Поздняков Н. Методика русского языка. Учебное пособие для учительских институтов. Учпедгиз. М., 1948.

Питанням виразної мови, зокрема інтонації, автор не приділив жодного рядка, якщо не мати на увазі двох коротеньких абзаців на стор. 185, де рекомендується, навчаючи вживанню розділових знаків, звертатись і до інтонації, і пунктів *a* і *b* на стор. 190, де терміни „інтонація“ і „виразне читання“ згадуються в тому ж плані.

71. Прянишников А. Речевой тренаж в клубе. Основы произносительной техники. Теакинопечать. 1930.

Добра книжка. Розглянуто дихання, голос і вимову (російську)¹.

72. Праст Н. Современное стиховедение. Ритмика. Изд-во писателей в Ленинграде. 1931.

Автор має на увазі, головним чином, „осіб, що присвячують себе від-

¹ Див. також популярну брошурну, складену О. Прянишниковим в співавторстві з С. Корсаковою, під назвою: „Техника речі. Пособие для театральных кружков“. Виходила кількома виданнями.

творенню поетичних творів, тих декламаторів, що бажають дбайливо і свідомо ставитись* до свого мистецтва.

Книга формалістичного напряму, проте менш сколастична, ніж „Основы стиховедения“ В. Брюсова.

73. Рабинович А. Под ред. проф. М. Гарбузова. Краткий курс музыкальной акустики. ГИЗ. М., 1930.

Велика праця на тему, популярно викладену О. Грісовим і В. Зерновим (див. №№ 9, 10).

74. Радлова-Казанская М. Работа над речью. Теакционопечать. Л.—М., 1930.

Не позбавлена деяких мінусів популярна книжка з мовної техніки, (з хрестоматією).

75. Ревуцький Д. Живе слово (теорія виразного читання для школи). К., 1920.

Непогана для свого часу книжка. Багато традиційного, застарілого. Потребує критичного підходу.

76. Рыбаков П. Методика выразительного чтения. „Русский язык в школе“, № 5—6, 1938, стор. 82.

Цікава спроба вмістити всю методику виразного читання (з ритмомелодикою розділових знаків) на 10 стор. Незважаючи на окремі хиби по суті (а їх не мало) і неминучу поверховість викладу, може бути корисною вчителям-початківцям.

77. Рыбаков П. Методика выразительного чтения. „Лексика и стилистика в школе“. Сборник статей. Учпедгиз. 1939, стор. 35.

Див. попередню анотацію.

78. Сабанеев Л. Музика речи. Эстетическое исследование. „Работник просвещения“, М., 1923.

Багато цінних спостережень поруч з сутто фантастичними домислами.

79. Саричева Е. Техника сценической речи. Учебник для театральных учебных заведений. М.—Л., 1939.

Охоплює три розділи: 1) вимова; 2) дихання; 3) голос. Багато хиб у термінології і в теоретичних висловлюваннях. Далеко не бездоганна мова. Цілком традиційні установки. Потребує критичного підходу (надто перші 60 стор.).

80. 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. Заседателя в. МАКИЗ. М.—П., 1924.

Дуже корисний посібник з техніки мови (дихання, голос, вимова).

Те ж, вид. 2. М. Театр изд. 1926. (Без додатку).

Те же, вид. 3 (автора), 1929.

81. Сережников В. проф., Коллективная декламация. Теория и практика в научно-популярном изложении. Руководство для преподавателей художественного чтения и драматического искусства, кружковцев, музыкальных композиторов, композиторов речи, режиссеров, поэтов, работников просвещения и культработников (избачей и др.). С 25 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.

82. Сережников В., проф. Мастерство чтеца. Теория и методика художественного чтения. Теакционопечать. Л., 1930.

Цитати з різних авторів, строго систематизовані, здебільшого дуже цікаві. Підручника замінити не можуть, але читачеві, елементарно знайомому з питанням, можуть дати багато цінного.

83. Сладкопевцев В. Искусство декламации. „Энциклопедия сценического образования“, т. III. Изд. „Театр и искусство“. СПБ., 1910. Єсть ще кілька видань (до 1920 р. включно).

Найкраща з відносно старих монографій про художнє читання. З кількома цінними додатками.

84. Смоленский И. Пособие к изучению декламации. О логическом ударении. Недостающая в трудах по логике глава. Од., 1907.

Детальний (160 стор.) розгляял одного з найважливіших питань з логіки мови. Не позбавлена дялкіх спірінх моментів.

85*. Солов'єва Н. Опыт работы по выразительному чтению в связи с разбором литературного произведения в V классе. „Литература в школе“, № 2, 1948.

Ряд небезінтересних зауважель вдумливого педагога - практика.

86*. Сосницкая М. Выразительное чтение как средство освоения литературного произведения. В сборнике „Русский язык и литература в школе“, вып. 2. Учпедгиз. 1944, стор. 67.

Основна ідея статті ясна з її заголовка.

87. Станиславский К. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. Изд. 2. 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., розпорощені по сторінках даного (другого) тома геніальної праці основоположника МХАТ'у, повинні привернути увагу нашого читача і до видрукованої Ї частини.

88. 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.

89. Суренский В. Мастерство речи. Вып. 3. Художественное чтение, Всесоюзн. дом нар. творч. им. Н. К. Крупской. М., 1941.

Навряд чи не краща робота останніх років з художнього читання.

90*. Суренский В. Основные вопросы выразительного чтения. „Литература в школе“, № 3—4, 1946, стор. 26.

Дуже змістовний огляд (порівн. аналогічну статтю Артоболевського в журналі „Русский язык в школе“, № 5, 1940).

91. Тимофеев Л. Проблемы стиховедения. Материалы к социологии стиха, „Федерация“. М., 1931.

Великий фактичний матеріал ¹.

92. Тимофеев Л. Теория литературы. Основы науки о литературе. Учпедгиз. М., 1948.

Особливо повчальним і важливим з погляду успішного переборення формалізму є останній розділ четвертої глави другої частини книги. Звертаємо увагу також і на п'яту главу тієї ж частини („Основы стихосложения“), присвячену звуковій організації поетичної мови (стор. 228).

93. Ушаков Д. Русская орфоэпия и ее задачи. Сбор. „Русская речь“, вып. 3. М.—Л., 1928.

Одна з кращих статей з російської орфоепії.

Ще більш популярно і коротко, зважаючи на зміни в вимові останнього часу, автор виклав орфоепічне питання у вступній статті до редактованого ним „Толкового словаря русского языка“, т. I. Изд. „Советская энциклопедия“. М., 1934. Див. § 23 (стор. XXXI). Перевидано без змін 1948 р.

94*. Фирсов Г. О связи преподавания грамматики с литературным чтением. „Русский язык в школе“, № 4, 1940.

Есть матеріал, пов'язаний з виразним читанням.

95*. Фирсов Г. Как я обучаю правильному литературному произношению на уроках фонетики. „Русский язык в школе“, № 3, 1947, стор. 52.

Серйозна стаття з досвіду вчителя-методиста.

¹ Див. також вид. 1939 р. Теория стиха. Гослитиздат.

96. Хватцев М. Дефекты речи. Происхождение, профилактика и воспитательное лечение. ГИЗ, М.—Л., 1930.

Серйозна праця, розрахована, головним чином, на лікаря - логопеда¹.

97*. Хватцев М. Недостатки речи у школьников и их исправление, 1936.

Більш популярний, скорочений і спеціалізований виклад основних відомостей з логопедії.

98*. Хватцев М. Устранение недостатков речи. „Начальная школа”, № 9, 1946, стор. 7.

Популярна стаття; цілком відповідає своїй назві.

99*. Чернышев В. Азбука выразительного чтения. Первые указания и советы учащимся. Пособие для учеников городских училищ и средних учебных заведений. Изд. 3, пересмотренное, М., 1910.

Корисна брошюра типу „Выразительного чтения” В. Острогорского, менш застаріла від останньої.

100. Чернышев В. Русское ударение. Пособие к его изучению и употреблению. СПб., 1912.

Цікава брошюра з багатим ілюстративним матеріалом.

101. Чернышев В. Законы и правила русского произношения. Звуки, формы, сочетания слов. Опыт руководства для учителей, чтецов и артистов. Изд. 3. П., 1915.

Одна з найкращих робіт, що відбивають норми російської літературної вимови переджовтневої доби.

102. Шервинский С. Художественное чтение. Учебник для театральных вузов, техникумов, студий. „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.

103. 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, испр. и доп., Л. 1928.

Детальна, але популярна проробка питань, зазначених у заголовку книги.

104. Ягодинский А. Овладеем литературной речью. Вологда, 1946.

Автор цієї невеликої (28 стор.) брошюри послідовно викладає орфоепічні норми російської мови як норми озвучення орфографічних написань, відштовхуючись від особливостей вимови окаючих (північних) говірок.

¹ Див. також вид. 3 (1939 р.) під назвою „Логопедия”. Учпедгиз.

ЗМІСТ.

| | Стор. |
|---------------------|-------|
| Передмова | 3 |
| Вступ | 5 |

ЧАСТИНА ПЕРША.

| Стор. | Стор. |
|--|-------|
| Розділ I. Мовний апарат і його робота. | |
| Звук, його природа, поширення і сприймання | 10 |
| Анатомія і фізіологія органів дихання і мови | 10 |
| Органи дихання | 10 |
| Роль і робота органів дихання | 12 |
| Діафрагма | 12 |
| Процес дихання | 12 |
| Трахея | 14 |
| Гортань | 14 |
| Аеродинамічна теорія голосотворення | 15 |
| Надставна труба | 16 |
| Поняття про артикуляцію | 17 |
| Розділ II. Дихання. | |
| Значення дихання для мови | 17 |
| Чим дихати (носом чи ротом)? | 17 |
| Типи дихання | 18 |
| Ключичне дихання | 18 |
| Грудне дихання | 19 |
| Діафрагматичне (черевне) дихання | 19 |
| Комбіноване (грудно-черевне) дихання | 19 |
| Спірометричні дані | 19 |
| Черевний прес. Підпора звука. | 19 |
| Чи є універсальним грудно-черевний (комбінований) тип дихання? | 20 |
| Два види дихальних вправ | 21 |
| Розділ III. Голос. | |
| Гігієна голосу | 21 |
| Що таке постановка голосу? | 22 |
| Розділ IV. Фонетика і орфопелія української мови. | |
| Постановка вокальна і мовна | 23 |
| Якості голосу | 24 |
| Резонатори | 24 |
| Голосопочаток (приступ, атака звука) | 24 |
| Основний стан гортані і надставної труби | 25 |
| Поняття фонеми і звука | 26 |
| Фізіологія звуків української мови. Голосні | 27 |
| Положення надставної труби при утворенні голосних фонем | 28 |
| Складові і нескладові голосні | 31 |
| Приголосні | 31 |
| Класифікація приголосних за участю голосу: сонорні і шумкі | 31 |
| Сонорні приголосні: плавні і носові | 31 |
| Шумні приголосні: дзвінкі і глухі | 32 |
| Слабі і сильні приголосні | 32 |
| Класифікація приголосних за способом утворення перепони | 33 |
| Довгі проривні | 33 |
| Щілини, або фрикативні, приголосні | 34 |
| Довгі фрикативні | 34 |
| Однофокусні та двофокусні щілини | 34 |
| Африкати | 34 |
| Вібруючі приголосні | 35 |
| Особливості в утворенні сонорних приголосних | 35 |
| Класифікація приголосних за діючим органом | 35 |

| | Стор. | |
|--|---|----|
| Губні приголосні фонеми | 35 | |
| Язичні приголосні | 35 | |
| Класифікація приголосних за місцем артикуляції язика | 36 | |
| Класифікація язичних приголосних за місцем, до якого торкається язик | 36 | |
| Гортанні приголосні | 36 | |
| Ускладнена артикуляція приголосних | 36 | |
| Лабіалізація | 37 | |
| Артикуляція окремих приголосників. Губні | 38 | |
| Язичні сонорні | 38 | |
| Шумні проривні | 40 | |
| Шумні фрикативні | 41 | |
| Африкати | 44 | |
| Гортанні | 44 | |
| Орфоепія і її значення | 45 | |
| | Стор. | |
| | Особливості української літературної вимови | 45 |
| | Голосні | 46 |
| | Приголосні | 47 |
| | Довгі приголосні | 47 |
| | М'яка і тверда вимова приголосників | 48 |
| | Дзвінкі і глухі приголосні | 50 |
| | Спрощення груп приголосників | 50 |

Розділ V. Гімнастика голосу і вимови.

| | |
|-----------------------------------|----|
| Попередні зауваження | 51 |
| Типи вправ | 51 |
| Загальні зауваження до всіх вправ | 60 |
| Дефекти вимови й боротьба з ними | 61 |

ЧАСТИНА ДРУГА.

ВИРАЗНЕ ЧИТАННЯ Й ІНШІ ВИДИ ВИРАЗНОЇ МОВИ.

| | Стор. | |
|---|---|-----|
| Розділ I. Інтонація. | | |
| Визначення інтонацій | 65 | |
| Закономірності мовної інтонації | 66 | |
| Звук мовний і музичний | 66 | |
| Наголос | 66 | |
| Мовні такти, логічні наголоси | 66 | |
| Засоби визначення логічних центрів | 67 | |
| Порівняльна сила логічних центрів, їх число в реченні | 69 | |
| „Непевний“ логічний наголос | 70 | |
| Засоби, що полегшують знаходження логічних центрів | 70 | |
| Мелодія мови | 71 | |
| Середній (нормальний) тон | 71 | |
| Каденца | 71 | |
| Інтервали | 72 | |
| Напрям тонів і їх відносна висота | 72 | |
| Типові випадки | 72 | |
| Загальна теситура і її виразність | 76 | |
| Монотон | 78 | |
| Темп | 79 | |
| Паузи: а) логічні | 79 | |
| б) граматичні | 80 | |
| в) психологічні | 80 | |
| Паузи, зв'язані з порушенням звичайного порядку слів | 82 | |
| Сила звука | 82 | |
| Зразок синтетичного розбору | 84 | |
| Тембр | 84 | |
| Почуття — міміка — тембр | 85 | |
| | Стор. | |
| | Спроби Ю. Озаровського | 85 |
| | Наукові обґрунтування висновків Озаровського | 85 |
| | Читець і міміка | 86 |
| | Класифікація тембрів | 86 |
| | Зразки, відповідні окремим типам тембру | 87 |
| | Сполучення тембрів | 98 |
| | Ритм | 99 |
| | Ритмомелодичне значення розділових знаків | 100 |
| | Розділ II. Виразне читання. | |
| | Суперечка про термін | 107 |
| | Внутрішній зміст декламаційного матеріалу і його музичний вираз | 107 |
| | Художня уява, її виховання і застосування | 108 |
| | Художні функції технічних засобів мови | 109 |
| | Дихання як засіб виразності | 109 |
| | Художня вимова | 110 |
| | Основні типи фонетичних забарвлень: а) звуконаслідне | 112 |
| | б) образне | 113 |
| | в) емоціональне | 115 |
| | Застереження | 117 |
| | Забарвлення за підтекстом | 118 |
| | Індивідуальне забарвлення | 119 |
| | Колорит виконання | 121 |

| Стор. | | Стор. | |
|--|-----|---|-----|
| Темперамент | 121 | Практичні поради | 149 |
| Вірші і проза | 121 | Склад аудиторії і зв'язок з нею | 151 |
| Стопа | 124 | Читання по книзі | 152 |
| Основні різновидності силабо-тонічної стопи | 124 | Мелодекламація | 153 |
| Метр | 125 | Мова під музику | 153 |
| Паузні вірші | 126 | Шумові ефекти | 154 |
| Гекзаметр і пентаметр | 128 | Розділ III. Колективна декламація. | |
| Цезура | 129 | Особливості колективної декламації: | |
| Дольники | 129 | a) вибір матеріалу | 154 |
| Вільний (баечний) вірш | 130 | b) оркестрування | 154 |
| Додаткові зауваження | 130 | c) принципи і способи оркестрування | 155 |
| Роль міміки в мистецтві декламації | 130 | d) готовування матеріалу | 156 |
| Жест | 131 | e) диригент, солісти, ансамблі | 157 |
| Класифікація жестів | 132 | Зразки | 157 |
| Жест і міміка | 133 | Розділ IV. Культура усної мови в школі. | |
| Жест і логічний наголос | 133 | Принципові зауваження | 167 |
| Декламаційні методи | 133 | Живий приклад | 168 |
| a) говірний | 133 | Боротьба з дефектами вимови і читання | 172 |
| b) ораторський | 135 | Виразне читання у власному розумінні | 175 |
| в) розспівний | 136 | Заучування напам'ять | 180 |
| г) наспівний | 136 | Драматизація та інсценізація | 182 |
| д) пісенний | 140 | Творче розповідання | 184 |
| е) моторний | 140 | Доловід | 184 |
| є) евфонічний | 143 | Зразки декламаційного аналізу | 185 |
| ж) звуконаслідний | 143 | Бібліографія | 197 |
| з) комбінований | 144 | | |
| Спрощена схема декламаційних методів | 144 | | |
| Специфічні риси окремих літературно-декламаційних жанрів | 145 | | |
| а) байка | 145 | | |
| б) оповідання | 146 | | |
| в) драма | 147 | | |
| Декламаційний аналіз | 148 | | |