

Проф. П. Ковалів — Борис Ковалів

Міжцвіття
СЛОЖА



ПАРИЖ-1948-МЮНХЕН

ПРОФ. П. КОВАЛІВ — БОРИС КОВАЛІВ

МИСТЕЦТВО СЛОВА

Посібник для акторів, декламаторів, дикторів, членів драматичних студій, педагогів, письменників, поетів, промовців, проповідників, співаків, студентів, учнів середніх шкіл і всіх, хто вивчає живе слово й рідну мову



diasporiana.org.ua

ВИДАВНИЦТВО „ГРОМАДА“

ПАРИЖ — 1948 — МЮНХЕН

Prof. P. Kovaliv - Borys Kovaliv

**L'Art de la parole
The Art of Speaking
Die Kunst des Sprechens**

**Editions Franko-Ukrainiennes
» HROMADA «**

**Fondateur: S. Sozontiv
3-5, Rue Gasnier - Guy, Paris 20^{ème}**

ПЕРЕДМОВА

Видання цієї книжки зумовлене насамперед майже цілковитою відсутністю допоміжної літератури з ділянки живого слова, а також і пекучою потребою оволодіти мистецтвом слова не тільки акторам, декляматорам і співакам, але й промовцям, проповідникам, педагогам, поетам, письменникам, дикторам, студентам та учням середніх шкіл.

На жаль, вивчення техніки й виразності мови, зокрема в наших середніх і високих школах, цілковито занедбане в порівнянні до аналогічних європейських чи американських шкіл. Адже ще в Києво-Могилянській Академії оволодіння мистецтвом слова займало одно з найпочесніших місць не тільки на кафедрі піітики та риторики, але й — філософії та богословія. Тому ми хочемо ще раз підкреслити необхідність запровадження художнього слова в початкових, середніх і насамперед у високих школах. Зокрема це стосується наших високих духовних шкіл та Українського Вільного Університету, що мають на меті підготувати висококваліфіковані кадри пастирів-проповідників, педагогів, наукових працівників і правників, які повинні досконало володіти словом в своїй майбутній діяльності.

Дотеперішній аномальний стан в цій ділянці можна частково пояснити відсутністю допоміжної літератури. З поважніших праць українською мовою відомі книжки Д. Ревуцького «Живе слово» та М. Баженова «Вірне слово», що були призначені тільки для вузько обмеженого кола читачів (студентів і вчителів середніх шкіл). Тому для цієї праці нам довелося використовувати переважно чужу літературу. Крім цього, використано ще курс викладів проф. А. Бендерського в Львівській Театральній Студії, а також лекції з виховання голосу проф. Д. Березенця в Богословській Академії У. А. П. Ц. в Мюнхені.

Науково-популярний виклад матеріалу, велика кількість практичних вправ, деяка схематичність окремих розділів та їх загальне впорядкування саме й зумовлені досить великим «діапазоном» зацікавлених читачів з відносно низьким рівнем попередніх теоретичних знань. Правда, тепер маємо значний поступ в зв'язку з існуванням театру-студії під мистецьким керівництвом реж. Йосипа Гірняка, де завдяки наполегливій праці арт. О. Добровольської мистецтву слова відведено одно з найпочесніших місць. Але це тільки поодинокі факти. В більшості ж випадків наші актори,

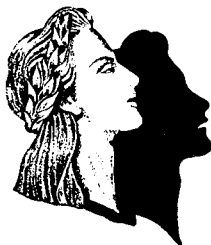
декляматори й співаки (не кажучи вже про переважну більшість промовців, проповідників, педагогів, поетів і дикторів) часто недооцінюють значення майстерного володіння живим словом в своїй практиці. Тому головну увагу, зокрема в перших трьох розділах, звертаємо на практичні вправи, що є основою для оволодіння мистецтвом слова взагалі, а технікою мови зокрема.

В цій праці ми намагались уникати передчасних висновків, а лише систематизувати доступний в сучасних умовах матеріал, пристосувавши закони мистецтва живого слова до новочасних вимог, що виникли разом з величезним поступом науки й мистецтва.

Окремі розділи опрацювали: проф. П. Ковалів — III, V; Борис Ковалів — I, II, IV.

За приятні поради й низку цінних зауважень висловлюємо щирю подяку: артистці К. Бранці, проф. Є. Оленському та проф. Є. Крахнові.

Автори.



ВСТУП

Мова в житті людини має величезне значення. Вона удосконалює людину, поширює її світогляд, ставить її понад живими істотами. Свій внутрішній світ, свою психіку ми формуємо, упорядковуємо, удосконалюємо за допомогою мови. Зовнішні прояви мови органічно зв'язані з внутрішнім світом людини й ним визначаються. Тому кожна висловлювана думка передається іншим не механічно, а творчо, викликаючи цим самим у них відповідне творче сприймання, усвідомлення і переживання.

Існує три основні творчі засоби мови: а) *мова жести*, б) *мова міміки*, в) *мова слова*.

Мова жести, й міміки — це в основі своїй інтернаціональна мова, проте в кожного народу, навіть у кожної людини виявляється вона по-різному. Ця форма вияву залежить насамперед від темпераменту, характеру й відповідного ступеня культури даного народу чи окремої особистості.

Мова слова в кожного народу різна, бо кожний народ має різну психіку, різний національно-мовний дух. Мова слова різна також і в кожній окремій особистості, що володіє живим словом своєрідно, відповідно до індивідуальних мовних звичок.

В кожному слові розрізняємо дві сторони: *звук і зміст*. Звук — це зовнішня (фізична) сторона. Зміст — внутрішня (психічна). Працю над звуком в процесі виховання голосу називаємо *технікою мови*; працю над змістом — *виразністю мови*. Для кожного мистця слова техніка мови — це перший необхідний етап. Жива мова насамперед повинна бути голосною, виразною і правильною. Тільки за цих умов може виникнути питання про художність виконання: мелодійність, емоційність, стиль тощо. В техніці мови спостерігаємо тісну співпрацю суто мистецьких чинників з науковими (анатомія, фізіологія, гігієна, психологія, фізика, фонетика та ін.). Без активної участі наукових чинників не може бути твердого ґрунту для розвитку й оформлення зразкової методики техніки мови. І тільки досконало оволодівши технікою мови, можна опанувати виразність мови, як один з основних елементів мистецтва живого слова. Недарма один з відомих

афоризмів каже: «Мистецтво починається там, де кінчається техніка». А техніка — це опанування сумою професійних знань.

В творчому процесі оволодіння мистецтвом слова спостерігаємо різні методи виховання. Це насамперед *суб'єктивно-наслідувальний* і *об'єктивно-науковий* методи. Перший з них свідомо уникає відповідного наукового підґрунтя, дотримуючись власної «системи», власних «способів» і «таємниць» з суб'єктивною термінологією, породженою невибагливою фантазією кожного викладача зокрема. Такий метод сприяє перетворенню творчого процесу виховання голосу в сліпе епігонство, в безсистемність і неусвідомленість. До того ж відсутність сталої наукової термінології і нехтування методикою техніки й виразності мови унеможливорює дальший розвиток і нагромадження знань, установлених досвідом багатьох мистців та вчених. Правда, цьому частково сприяє недостатній розвиток самої теорії мистецтва слова. В більш сприятливих умовах знаходиться техніка мови, що має вже досить вироблені й усталені норми. Виразність мови — головний і вирішальний чинник в оволодінні мистецтвом слова — переживає тільки стан кристалізації, оформлення, остаточного впорядкування. Цим можна частково пояснити відставання теорії мистецтва слова від теорії музики, зокрема відсутність окремої мовної нотації, неусталеність наукової термінології, розходження між дослідниками в трактуванні окремих питань тощо.

Недостатній розвиток теорії мистецтва слова не дає нам підстави цілковито уникати наукових і теоретичних питань в процесі роботи над вихованням дихання, голосу й вимови. Навпаки, хоч наука й мистецтво — різні галузі, проте наука завжди буде підґрунтям для мистецтва, що його розвиток завдячуємо здобуткам науки. Однак, не можна безоглядно заперечувати існування практичного, суб'єктивно-наслідувального методу, якщо він не пориває зв'язків з об'єктивно-науковим методом, доповнюючи й поширюючи його.

Озброюючись наукою, майбутні мистці слова зможуть краще орієнтуватись у поодиноких частинах складного механізму — мовних органів людини. Це також допоможе їм міцніше зафіксувати свій педагогічний досвід і дати не один цінний внесок в скарбницю світової науки.

Отже, тільки знання, освітлене досвідом, і досвід, поглиблений знанням, зможуть удосконалити й піднести на вищий щабель розвитку мистецтво живого слова.

ТЕХНІКА МОВИ

РОЗДІЛ I

ДИХАННЯ І ЗВУК

Дихання — це основна передумова творення людського звуку. Правильне, добре «поставлене» й виховане дихання ми умовно називаємо *сценічним* (вихованим) диханням, бо воно обумовлює правильне звукотворення, необхідне для мистця живого слова. Нагадаємо тут відоме французьке прислів'я: «L'art de chanter s'est l'art de respirer» («мистецтво співу — це мистецтво дихання»). Але в творенні звуку велику роль відіграють ще й інші чинники, що діють разом з диханням, — це насамперед мовні органи та їх співпраця.

Отже, опанувати мистецтво дихання можна лише при умові цілковитого розуміння праці мовних органів, розуміння самої суті творення звуку.

1. Звук.

Що таке звук? Звук — це те, що ми чуємо, сприймаємо нашими слуховими органами. А чуємо ми дуже багато звуків, в найрізноманітніших формах і відтінках: щебетання птахів, свист вітру, вибухи бомб, шелест листя, плескіт води, звуки музичних інструментів, розмову і співу людини тощо.

Як саме твориться звук? Що є джерелом слухових вражень? Кожний звук твориться від коливання якогось тіла — твердого, рідкого чи газуватого, що викликає хвилеподібні коливання повітря.

Ці коливання (вібрації) повітря передаються через зовнішнє вухо, що закінчується тонкою й еластичною барабанною перетинкою до середнього вуха. Барабанна перетинка тісно зв'язана з слуховими кісточками середнього вуха (т. зв. молоточок, ковадло й стремено), що передають коливання повітря до внутрішнього вуха. У внутрішньому вусі ці коливання через слимак, кістяну і сухожилкову перетинку передаються до слухової мембрани, що складається з великої кількості (біля 23.500) окремих волокон («струн») різної до-

вжини. Коливання цих органів і рідини, що оточує їх, передаються через Кортіїв орган і клітини слухового нерву до слухових центрів головного мозку і лише тут сприймаються й усвідомлюються як окремі звуки.

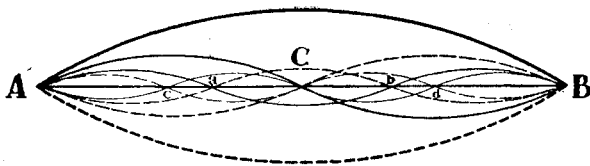
Звук має такі основні властивості: висоту, силу, тривалість і тембр.

Висота звуку залежить від кількості коливань в одиницю часу (секунду): більша кількість коливань творить вищий звук, менша кількість — нижчий звук. Експерименти показують, що найнижчий звук, що його може сприйняти наше вухо, має 16 коливань в секунду; найвищий — 38.000 коливань в секунду (за Дж. Тіндалем).

Сила звуку залежить від більшого чи меншого розмаху звукотворчого тіла (амплітуди коливання), від резонаторів (посилювачів звуку) і від відстані звукотворчого тіла до нашого вуха.

Тривалість звуку визначається тривалістю коливання тіла.

Тембр (забарвлення звуку, — Klangfarbe — за виразом Гельмгольца) залежить від наявності в звукові, крім основного тону, кількох додаткових тонів різної висоти (т. зв. обертонів). Це яскраво видно на прикладі з натягнутою струною. Струна $A - B$ (мал. 1) коливається не тільки всією своєю довжиною ($A - B$), але й одночасно всіма своїми частинами: половинами ($A - C$, $C - B$), третинами ($A - a$, $a - b$, $b - B$), четвертинами ($A - c$, $c - C$, $C - d$, $d - B$) і т. д.



Мал. 1. Основний тон і обертони.

Причём, що менший відрізок, то більша кількість коливань: частини $A - C$, $C - B$ мають вдвічі більшу кількість коливань від основного тону AB (октава основного тону); $A - a$, $a - b$, $b - B$ — втричі більшу кількість коливань (квінта октави); $A - c$, $c - C$, $C - d$, $d - B$ — вчетверо більшу кількість коливань (друга октава) і т. д.

Отже, основний тон завжди нижчий (має меншу кількість коливань) від обертонів, що своєю різною висотою надають основному тону найрізноманітнішого звукового забарвлення і творять разом з ним *тембр* звуку.

Характерно, що той самий звук на різних музичних інструментах (скрипка, флейта, фортепіано тощо) має різний тембр, різне забарвлення. Це залежить від будови інструмента, від форми коливань звукотворчого тіла, від кількості обертонів та їх сили.

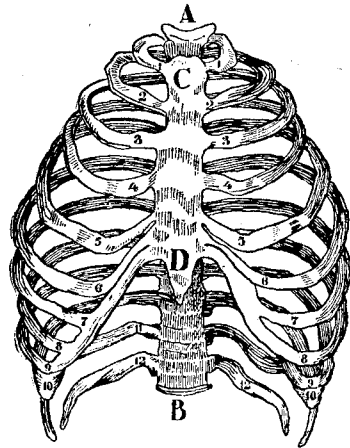
Звук людського голосу так само має свій особливий тембр, що залежить від більшої чи меншої кількості обертонів. »Певна кількість обертонів, — каже Гельмгольц, — основна передумова доброму музикальному відтінку звуку«. Сама ж сила обертонів залежить від резонаторів. (Див. Розділ II.). Як сила звуку музичного інструмента, наприклад скрипки, залежить не від натягнутої струни, а від деки, що служить резонатором, так і сила звуку людського голосу залежить від резонуючих порожнин голосового апарату.

2. Звукотворення.

Як твориться звук людського голосу? Які основні передумови його творення?

Звук людського голосу твориться завдяки коливанню *голосників* (зв'язок, голосових «струн»), що містяться в гортані. Це коливання викликається рухом повітря, що виходить з легенів. Утворений звук далі резонується (підсилюється) в ротовій і носовій порожнинах, здобуваючи там відповідне забарвлення (тембр). Отже, дихально-голосовий апарат поділяється на три основні частини: 1) грудну клітину з легенями, серцем і діафрагмою, 2) гортань з голосниками, 3) надгортанну, ротову і носову порожнини.

Грудна клітина складається з 12-ти пар ребер, при-



Мал. 2. Грудна клітина.

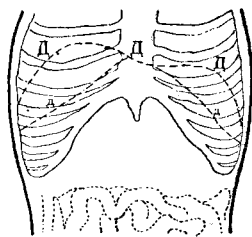
AB = хребет; CD = грудна кістка;
1—7 = сім справжніх ребер;
8—12 = п'ять несправжніх ребер.

кріплених ззаду до хребта, а спереду до грудної кістки (мал. 2). Безпосередньо з грудною кісткою сполучаються тільки перші 7 пар ребер, дальші 3 пари зв'язані з сьомою, а дві останні пари закінчуються в м'яких частинах тіла. В нижній частині грудної клітини міститься *діяфрагма*, або *грудно-черевна перепона*, що відокремлює грудну порожнину від черевної. В грудній порожнині містяться два важливі для дихання органи — *легені з бронхами*, *трахеєю* («дихальним горлом») і *гортанню* та *серце*. Через грудну клітину проходить також стравохід, що йде далі через діяфрагму й закінчується шлунком.

Легені складаються з великої кількості пухирців (з поверхнею до 200 кв. метрів) і через бронхи з'єднуються з трахеєю, а далі з гортанню, що міститься в верхній частині трахеї. Легені — це той важливий орган людського організму, що відновлює зіпсовану кров, яка венами потрапляє сюди через серце й звільняється тут від вуглецю, насичуючись киснем. Відновлена кров з легенів через серце знову повертається артеріями в усі частини нашого організму.

Крім того, легені виконують ще й іншу важливу функцію: процес видихання не тільки сприяє вилученню з організму непотрібних газів, але й служить основною силою для творення звуку. Звідси випливає значення процесу дихання: з одного боку, дихання беззастанно оздоровлює наш організм, з другого — служить рушійною силою для витворення звуку.

Але цього не досить. В дихальному процесі, крім легенів, бере участь також *діяфрагма* і навіть вся грудна клітина. В спокійному стані діяфрагма має двогорбу форму і випинається горбами в грудну порожнину. При скороченні діяфрагми обидва горби її спускаються вниз, так що вона приймає форму одногорбу (мал. 3). Від цього грудна порожнина збільшується в об'ємі за рахунок черевної, а грудна клітина поширюється.



Мал. 3. Схема рухів діяфрагми під час дихання.

ддд = розслаблена діяфрагма;
дд = напружена діяфрагма.

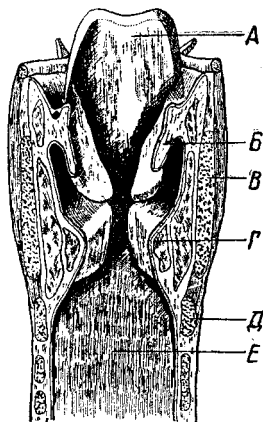
На скороченні діяфрагми і поширенні грудної клітини ґрунтується процес дихання. Однак, треба зазначити, що при поширенні грудної клітини, крім діяфрагми, діють також і реберні м'язи, т. зв. *аго-*

ністи. Їм протидіють інші м'язи, що зветься *антагоністами*. У співдіянні агоністів з антагоністами відбувається процес дихання, а самий рух набирає характеру рівномірності й еластичності.

Щоб легше зрозуміти процес звукотворення, треба ознайомитись з анатомічною будовою мовних органів, що складаються з *гортані, надгортанної, ротової та носової порожнин*.

Гортань (мал. 4 і 5) міститься в верхній частині трахеї і складається з двох основних хрящів: *персневого* (нижня, основна частина гортані) і *щитового* (верхня частина гортані), що складається з двох чотирикутних щитів, які сходяться під кутом. Виступ щитового хряща (т. зв. кадик або Адамово яблуко) можна легко намацати рукою в верхній частині шиї, біля підборіддя.

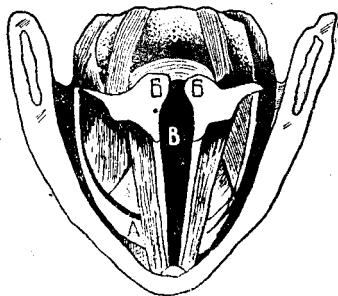
В гортані містяться *голосники* (голосові зв'язки або голосові «струни»), прикріплені до *черпакових* хрящів, які з'єднуються з *персневим* хрящем. (Мал. 5). М'язи, що керують рухами черпакових хрящів, керують одночасно й рухами голос-



Мал. 4. Поздовжній розріз гортані.

- A = надгортанник;
- Б = верхній (несправжн.) голосник;
- В = щитовий хрящ;
- Г = нижній (справжній) голосник;
- Д = персневий хрящ;
- Е = трахея (дихальне горло).

ників, які то зближаються від напруження, то знов розходяться, утворюючи щілину. При вдиханні й видиханні повітря щілина відкрита. Вона закривається тільки тоді, коли твориться звук, бо тоді голосники напружені й починають дрижати під натиском повітря.

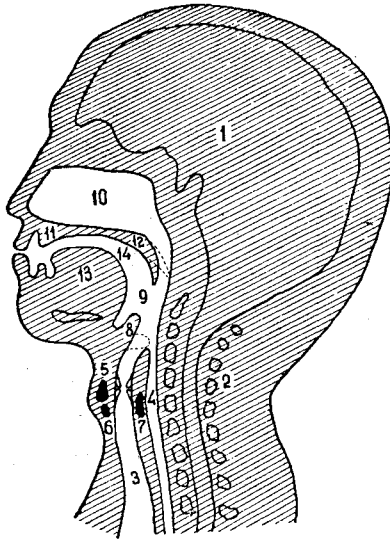


Мал. 5. Поперечний розріз гортані.

- A = персневий хрящ;
- Б = черпакові хрящі;
- В = голосова щілина.

Над цими голосниками, що звуться *справжніми*, міститься ще друга пара м'язів, менш здатних до напруження, що звуться *несправжніми* голосниками (мал. 4).

Над гортанню міститься *надгортанна порожнина* та язико-подібний хрящ — *надгортанник* (мал. 6), що закриває вхід



Мал. 6. Поздовжній розріз голови і шиї.

1. Головний мозок.
2. Хребет.
3. Трахея.
4. Стравохід.
5. Щитовий хрящ.
- 6 і 7. Персневий хрящ.
8. Надгортанник (пунктиром зазначено стан надгортанника під час ковтання їжі).
9. Надгортанна порожнина.
10. Носова порожнина.
11. Тверде піднебіння.
12. М'яке піднебіння при вимовлянні носових звуків (пунктиром зазначено стан м'якого піднебіння при вимовлянні неносових звуків).
13. Язик.
14. Ротова порожнина.

до трахеї під час ковтання їжі. Він до певної міри служить містком, що ним іде їжа до стравоходу.

Видихуване повітря спочатку потрапляє до надгортанної порожнини, а далі — до ротової або носової порожнин (мал. 6). Надгортанна, ротова й носова порожнини виконують функцію *резонатора* (посилувача) і тембрового забарвлювача звуку. Тут звук остаточно оформлюється, здобуває собі чіткість і ясність. Але в цьому основну роль відіграють не самі тільки порожнини, але й усі їх складові частини (мал. 6): *язик, м'яке піднебіння* (з язичком, що закриває вхід у носову порожнину), *тверде піднебіння, нижня й верхня щелепи з зубами* тощо.

Праця, наставлення мовних органів зветься *артикуляцією*. При різних артикуляціях форма окремих мовних органів змінюється, а від цього змінюється й характер звуків. Захворювання мовних органів шкідливо позначається на звукотво-

ренні й резонації. Всі мовні органи мусять бути рухливими й м'язово розвинутими, бо це необхідне для ясної і виразної вимови та доброї артикуляції.

3. Дихання.

Значення дихання для оволодіння мистецтвом живої мови не потребує доказів. Повітря — це та рушійна сила, що примушує дрижати голосники й витворювати різні звуки. І коли до того ж видихуване повітря буде рівномірне й витривале, тоді й звук буде міцний, рівномірний, еластичний, опертий, рухливий і витривалий.

Отже, не кожне дихання сприяє творенню доброго звуку. Через те й розрізняють два види дихання: 1) дихання несвідоме, фізіологічне, що не вимагає особливого напруження органів дихання, 2) дихання свідоме, що вимагає великого напруження органів дихання, їх свідомого виховання й тренування.

Промова і проповідь, наукова доповідь і деклямація, спів і драматична гра вимагають значно більшого запасу повітря, що необхідне для звукотворення й різноманітних художніх та мовних засобів, вимагають постійного дихального фонду (запасу) повітря. Цей фонд здобуваємо, затримуючи повітря в легенях або ощадно витрачаючи й своєчасно поновлюючи його. В нашому мозку є особливий дихальний центр, що доцільно регулює та заощаджує кількість повітря для вдихання й видихання. Це дихання вже не коротке, звичайне, фізіологічне, несвідоме, а глибоке, складне, треноване, — т. зв. *сценічне* (виховане) дихання.

Виховане дихання вимагає напруженої праці виконавця, виробленої цією працею звички, розвинутого інстинкту. Цей інстинкт не раз застерігає нас від зайвої витрати енергії, від перевтоми дихальних і мовних органів. Це дуже важливо, бо під час читання увага виконавця скерована лише на мистецький бік виконання твору: ніколи йому думати про запас повітря, про положення мовних органів і про інші технічні моменти. Тоді вихований інстинкт робить велику послугу виконавцеві. А виховати цей інстинкт можна лише наполегливою працею, досконало оволодівши органами дихання.

Тому впливає потреба технічної майстерності мистця слова, а її можна набути тільки систематичними вправами. Тільки при цій умові свідомо-правильне дихання може перетворитися в несвідомо-правильне, технічно-автоматичне дихання в процесі художнього виконання.

Пересічна кількість повітря в легенях становить 5000 см^3 . Але людина споживає не все повітря, а лише частину, і то залежно від обставин, а саме: 500 см^3 при звичайному, фізіологічному диханні (т. зв. *дихальне* повітря); 1500 см^3 *додаткового* повітря вдихає або видихає людина при нормальному (неглибокому) диханні; ще 1500 см^3 споживається при сценічному диханні (т. зв. *резервове* повітря) і 1500 см^3 повітря постійно залишається у легенях (т. зв. *залишкове* повітря). Звідси видно, яке велике значення має вміння регулювати повітря, видихати його саме стільки, скільки потрібно для технічного використання.

Існують різні типи дихання. Кожний тип залежить від того, які саме м'язи дихального апарату беруть участь в процесі дихання. Традиційна теорія встановлює чотири основні типи дихання:

1. *Ключичне* (верхнє, плечове) дихання — м'язи плечового пояса, скорочуючись, підіймають плечі, ключиці, верхні ребра й поширюють верхню частину грудної клітини. Нижня частина її в цей час звужується. При ключичному диханні тільки верхні частини легенів наповнюються повітрям, і через те треба дихати частіше, щоб посилити обмін кисню в легенях. Це відносно рідкий, аномальний вид дихання, що зустрічається іноді в жінок.

2. *Грудне* (середньореберне, бічне, костальне) дихання — м'язи середньої частини грудної клітини, скорочуючись, поширюють грудну клітину саме в середній частині. Причím, діафрагма не скорочується, а нижня частина легенів не вентилюється. Грудне дихання трапляється частіше, особливо в людей, що не займаються фізичною працею.

3. *Діафрагматичне* (черевне, абдомінальне) дихання — діафрагма, скорочуючись, натискає на черевну порожину, її стінки вигинаються вниз, а нижні ребра дещо розсовуються. При цьому нижні частини легенів перенасичуються повітрям і поширюються, зате верхівки легенів недостатньо вентилюються.

4. *Мішано-діафрагматичне* (грудно-черевне, комбіноване, косто-абдомінальне) дихання — скорочується діафрагма (одночасно поширюються черевні м'язи); поширюється вся грудна клітина; в останній момент вдихання черевні м'язи скорочуються, а це викликає додаткове поширення верхньої частини грудної клітини. Такий вид дихання сприяє повному й доцільному використанню всього простору легенів.

Перед тим, як вирішити, який тип дихання цілком відповідає вимогам правильного, вихованого, сценічного дихання, треба визначити, що саме характеризує виховане дихання. Більшість дослідників уважають, що виховане дихання повинно відповідати таким умовам:

1. Дихання має бути непомітне й спокійне.
2. Процес видихання має бути рівномірний і еластичний (завдання діафрагми).

3. Легені не повинні переважуватись зайвим повітрям, споживаючи лише необхідну кількість його.

4. Досягти найкращих успіхів у вищезазначених умовах, витрачаючи мінімальну кількість енергії.

Цим умовам вихованого дихання найбільш відповідає *мішано-діафрагматичний* тип дихання, що складається з таких елементів: 1) скорочення (рух вниз) діафрагми, через що черевні м'язи розширюються, а верхня частина живота випинається; 2) розширення грудної клітини в нижній і середній частинах; 3) скорочення черевних м'язів — підтягання нижньої частини живота в останній момент вдихання.

При скороченні діафрагми об'єм легенів збільшується в нижній частині. При скороченні грудних м'язів об'єм легенів збільшується в нижній і середній частинах. Скорочення черевних м'язів сприяє зміцненню діафрагми в напруженому стані, через що вона не може повернутись в своє вихідне положення. Отже, скорочення черевних м'язів (підтягання нижньої частини живота) в останній момент вдихання, затримуючи повітря в легенях, допомагає створенню твердого, сильного й стійкого звуку. Такого погляду дотримується більшість визначних дослідників і вчених — Е. Брюкке, Ж. Далькроз, Ф. Дельсарт, Л. Кофлер, Ф. Ламперті, М. Лермоє, Ю. Озаровський, Е. фон-Поссарт, Йог Рамачарака, В. Серьожников та інші. Відомий артист і вчитель художнього читання Е. фон-Поссарт так пише про потребу скорочення черевних м'язів: »Це основне правило дихання, що його прихильниками є французькі й італійські вчителі співу, треба вважати дуже вдалим і обов'язково рекомендувати його не лише співакам, але й акторам і промовцям«. * Цю думку також підтримує американський дослідник Лео Кофлер.**

* Э. фон-Поссарт. Искусство дыхания при произнесении. Журнал »Голос и речь«, СПб, 1913, ч. 5—6.

** L. Kofler. Die Kunst des Atmens. Leipzig 1905.

Коли скорочуються нижні частини черевних м'язів, скорочена й напружена діафрагма трохи піднімається догори, що створює міцний зв'язок діафрагми і черевних м'язів, які разом становлять т. зв. *черевний прес*. Завдяки праці черевного преса, що регулює тиск повітря в легенях і процес видихання залежно від потреби, утворюється необхідне *опертя* звуку, тобто тиск повітря, що стало підтримується в органах дихання (легені, бронхи, трахея), в наслідок енергійної й еластичної співпраці дихальних м'язів.

Отже, мішано-діафрагматичний тип дихання цілком задовольняє вимоги вихованого дихання, а саме: 1) рівномірно розвиває всі частини легенів; 2) дозволяє набирати в легені найбільшу кількість повітря (в міру потреби); 3) довго тягнути звук (тривалість); 4) рівно, поступово, еластично видихати повітря; 5) добре розвиває черевний прес, що створює міцне опертя звуку — твердий, сильний, стійкий звук; 6) доцільно використовує грудні резонатори; 7) дозволяє дихати непомітно і спокійно; 8) заощаджує енергію тощо.

Крім того, дихання бере участь в усіх звукових явищах: в звукотворенні, висоті, силі, тривалості й тембрі. Також і голос з його мелодійними й ритмічними візерунками залежить переважно від дихання (тоді як тембральна гра голосу залежить насамперед від праці резонаторів). Неуважність до основних засад дихання не може минути безкарно ні для актора й співака, ні для промовця й декляматора. Для співака дихання має ще більше значення, ніж для драматичного актора, бо співакові необхідне більш тривале й рівномірно-витримане видихання.

Про розвиток правильного дихання мусить турбуватись кожний мистець живого слова. Колиш ще видатний актор Тальма сказав: »Кожний актор, що втомлюється, — актор посередній«. Головна причина втомі — це неправильне дихання. Проте, надаючи диханню великого значення, треба зауважити, що виховання голосу (мовного й вокального) не може ґрунтуватися лише на диханні. Не треба забувати, що при вихованні голосу найголовнішу роль грають гортань і резонатори.

Знаючи як дихати, ми часто-густо не знаємо *чим* дихати — ротом чи носом? Лікарі звичайно радять вдихати повітря носом, а видихати ротом, підкріплюючи цей висновок такими твердженнями: 1) шкідливе для органів дихання холодне повітря, проходячи носом, зогрівається; 2) в носовій

порожнині забруднене зовнішнє повітря фільтрується, звільняючись від шкідливих для організму твердих частинок (пил, сажа тощо), 3) шкідливе для організму дихання сухе повітря, проходячи крізь ніс, зволожується.

Однак, вдихати повітря лише носом ми можемо тільки перед початком читання і на великих павзах. На малих павзах, за браком часу, доводиться вдихати повітря також і ротом. Д-р Мермо пише: »Якщо дихання носом конечно при звичайному диханні й при дихальних вправах, то, навпаки, спостерігаючи промовця, що швидко відповідає на питання або читає доповідь, ми побачимо, що він майже завжди дихає ротом. Цей спосіб дихання виникає через необхідність під час розмови дати легеням найбільшу кількість повітря, до того ж нечутно (і швидко, — додамо ми)«.*

Отже, сценічне дихання вимагає від мистця слова (звичайно, лише в процесі виконання) одночасного дихання ротом і носом. Зрозуміло, що виховане дихання ми можемо застосовувати лише в живій мові, співах або в деклямації, а не завжди в житті. Треба тільки пам'ятати, що мистецтво дихання полягає не на тому, щоб набирати якнайбільшу кількість повітря, а на тому, щоб вміти доцільно використовувати його.**

Виховане дихання можна набути лише відповідною підготовкою, відповідними вправами дихального апарату. Дихальні вправи відіграють велику роль в мистецтві читання й співу. Вони мають своїм завданням, — з одного боку, — розвинути всі дихальні м'язи і, — з другого боку, — розвинути в мистця слова здібність *автоматичного* застосування правильного дихання. Отже, автоматично-правильне, сценічне дихання виховується спеціальними вправами, що їх подаємо нижче.

4. Дихальні вправи.

Дихальні вправи можна розпочати, засвоївши три основні елементи мішано-діафрагматичного дихання (див. вище).

Перед вдиханням спочатку треба видихнути (але без напруження) той запас повітря, що залишився в легенях (т. зв. додаткове повітря). Далі витримується невелика павза, поки

* Д-р Мермо. Голос і його гігієна. М. 1914.

** При переповненні легенів зайвим повітрям спостерігаємо т. зв. форсування звуку.

не з'явиться потреба до нового вдихання. Тепер вдихаємо повітря, і від цього скорочується діафрагма. Основне наше завдання — це оволодіти рухом діафрагми, свідомо керувати її роботою. Для цього треба лягти спиною на рівну поверхню, одну руку підкласти під крижі, другу — покласти на верхню частину живота. Потім повільно вимовляти, скажімо, звук *С*, видихаючи повітря на скільки можна. Живіт буде поступово западати (діафрагма послаблюється). Далі поволі, не поспішаючи, вдихати повітря. Живіт випинається (діафрагма скорочується), а нижня його частина, навпаки, підтягається (черевні м'язи скорочуються). Отже, скорочення діафрагми (див. мал. 3) йде в співпраці з скороченням черевних м'язів і творить *оперта* звуку. Оперта мусить бути стійким, міцним, свідомо виробленим. Усвідомивши цими спостереженнями процес скорочення черевних м'язів, ми можемо свідомо й довільно викликати рух діафрагми.

Основні умови дихальної гімнастики такі: 1. чисте повітря, 2. легкий одяг (вільна грудна клітина і шия), 3. виконувати вправи перед їжею, 4. вдихати повітря носом, 5. не перевантажувати легенів зайвим повітрям, 6. дихати рівномірно й еластично, 7. стояти просто, відвівши трохи назад плечі (тільки не підіймати їх!), 8. виконувати вправи з максимальною витримкою, увагою та спокоем, 9. уникати зайвого напруження м'язів.

Дихальні вправи (за системою К. Скраупа — В. Серьожнікова) можна поділити на дві частини: а) перша частина вправ призначена для розвитку органів дихання, б) друга — на застосування дихання до читання.

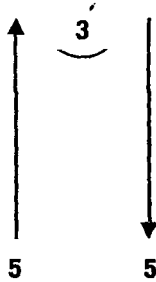
Подаємо пояснення до умовних графічних знаків:

Стрілка вгору означає вдихання ↑
 Стрілка вниз означає видихання ↓
 Дужка означає затримку дихання, павзу . . . ∪

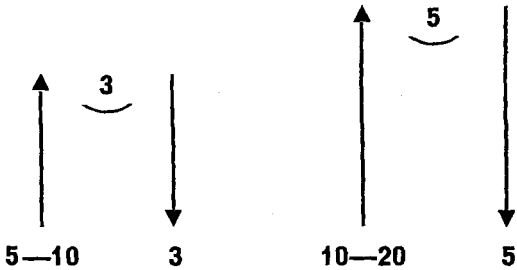
Цифри вказують кількість секунд (1, 3, 5, 10) або їх поступове збільшення (10—20, 5—60).

I. Вправи на розвиток органів дихання.

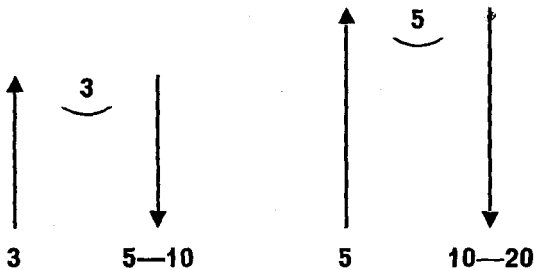
1. Вправи на три основні елементи мішано-діафрагматичного дихання:



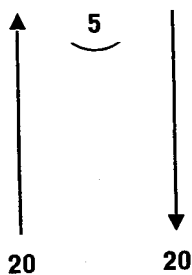
2. Повільне вдихання додаткового повітря, а далі резервового повітря:



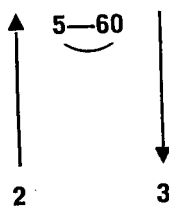
3. Повільне видихання додаткового повітря, а далі резервового повітря:



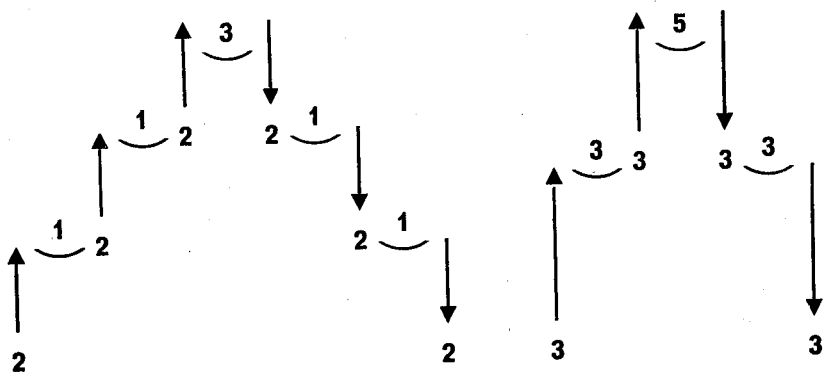
4. Повільне повне вдихання і повільне повне видихання:



5. Швидке вдихання й затримка дихання (перший тиждень 5—10 сек., другий тиждень 10—15 сек., третій тиждень 15—20 і т. д. до 60 сек.):

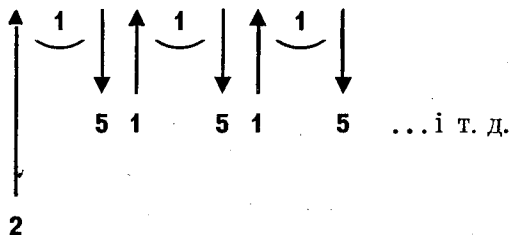


6. Часткове вдихання й часткове видихання:

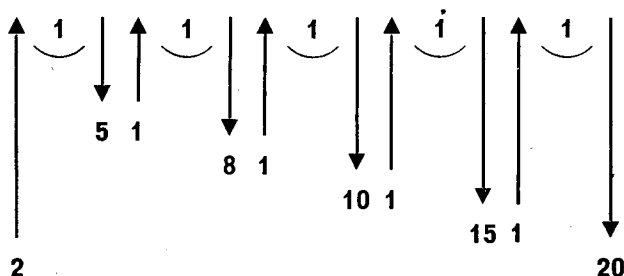


II. Вправи на застосування дихання до читання.

7. Цю вправу треба пов'язати з мовленням, а саме: зробити *вдихання* за 2 секунди, павзу — 1 секунду і рахувати: «один, два, три, чотири, п'ять» (на кожне слово витрачаючи одну секунду); далі зробити павзу в одну секунду, під час якої швидким скороченням діафрагми добрати повітря замість витраченого; далі після павзи в одну секунду продовжувати рахувати: «шість, сім, вісім, дев'ять, десять» (на кожне слово — одна секунда); далі павза й нове добирання повітря і т. д. Грудна клітина трохи розширена, нижні черевні м'язи скорочені.



8. Ця вправа, як і попередня, сполучається з мовленням (рахунком). Зробити вдихання за дві секунди, затримати на одну секунду і рахувати: «один, два, три, чотири, п'ять»; далі добрати за 1 сек. повітря і витримати павзу в одну секунду, рахуючи: «один, два, три... вісім», далі рахувати до десяти, п'ятнадцяти і двадцяти, як показано в схемі.



Тривалість цих вправ може бути така:

- 1-й тиждень — 1—2 вправи (двічі на день по 5—8 хвилин).
- 2-й тиждень — 1—3 вправи (двічі — тричі на день по 5 хвилин).

- 3-й тиждень — 2—4 вправи (двічі — тричі на день по 5—10 хвилин).
- 4-й тиждень — 4—5 вправи (двічі — тричі на день по 10 хвилин; затримка 10 секунд).
- 5-й тиждень — 4—5 вправи (затримка 15 секунд).
- 6-й тиждень — 4—5 вправи (затримка 20 секунд) і 6 вправа (двічі — тричі на день по 10—15 хвилин).
- 7-й і 8-й тиждень — 4—6 і 7 вправи (тривалість 10—15 хвилин).
- 9-й і 10-й тиждень — 4—7 і 8 вправи (тривалість 15—20 хвилин).
- 11-й і 12-й тиждень — 7 і 8 вправи (теж).

Останні дві вправи виконуйте доти, доки не оволодієте »автоматизмом« дихання в процесі читання. Ці вправи спочатку треба виконувати на середній висоті (змішаний регістр*), з середньою силою й тривалістю, згодом поступово ускладнюючи їх (використовуючи вправи на розвиток голосу, дикції та правильности вимови).

Для осіб з недостатнім фізичним розвитком, крім перших шести вправ, рекомендуємо ще виконати такі вправи з дотриманням правильного дихання:

1. *Нахиляти тулуб вперед і назад, взявшись у боки.* Нахиляння вперед — видихання, підймання до первісного положення — вдихання. Нахиляння назад — вдихання, підймання до первісного положення — видихання.

2. *Нахиляти тулуб у боки* — спочатку в правий бік, потім — в лівий. При нахилянні — видихання, при випростуванні — вдихання.

3. *Підіймати плечі.* Спустивши руки, повільно підіймати плечі якнайвище, а потім повільно спускати. При підйманні — вдихання, при спусканні — видихання.

* 4. *Рухати плечима вперед і назад.* Взявшись у боки, висувати плечі вперед, а потім повільно, але енергійно відкидати їх назад. Разом з плечима рухаються й лікті. При рухові вперед — видихання, при рухові назад — вдихання.

5. *Підіймати руки вгору.* Спокійно й рівномірно підіймати руки до рівня плечей, а далі — вище голови. Пальці з'єднані й випростувані. При підйманні — вдихання, при спусканні — видихання.

* Див. Розділ II, п. 3.

6. *Підіймати руки перед собою.* Спокійно й повільно підіймати руки, долоньями всередину. Дихання таке ж саме, як у попередній вправі.

7. *Випростовувати складені за спиною руки.* Руки скласти за спиною долоньями назовні, а далі повільно випростовувати вниз і разом з тим плечі відводити назад і вниз. При випростовуванні обидві долоні доторкаються одна одній.

8. *Спускати тулуб на руках.* Голова, тулуб і ноги — на одній лінії. При спусканні — вдихання, при підйманні — видихання.

9. *Зводити й розводити руки на рівні плечей.* При розведенні — вдихання, при зведенні — видихання.

10. *Зводити лікті ззаду за спиною, взявшись у боки.* При зведенні — вдихання, при розведенні — видихання.

Дуже корисна також і вправа на дихання під час ходи:

- 1) Йти з піднятою головою й розправленими плечима.
- 2) Вдихати повітря так, щоб повне вдихання було зроблене на потязі 8-ми кроків.
- 3) Затримати повітря на протязі 4-ох кроків.
- 4) Видихати повітря на протязі 8-ми кроків.
- 5) Не дихати на протязі 2-ох кроків і т. д.

Цю вправу треба виконувати кілька разів (4—6) підряд, тричі на день.



РОЗДІЛ II

ГОЛОС

Кожний мистець слова — актор, співак, декляматор, диктор, промовець або проповідник — повинен досконало володіти своїм голосом. Для цього не досить ознайомитись з анатомічною будовою і функцією мовних органів. Голос треба розвинути, витреніювати, допомогти йому виявити в максимальній мірі ті властивості, що їх він повинен мати, тобто треба *виховати* голос.*

Іноді голос може бути вихований самою природою, але це трапляється дуже рідко. Найчастіше голос все ж таки вимагає відповідної праці, розвитку, т. зв. *м'язово-слухового тренажу*. Але замало лише виховати голос. Треба беззастанно розвивати й удосконалювати його. Навіть найвидатніші актори, співаки й промовці день-у-день розвивають свій голос, подібно до того, як скрипаль розвиває техніку гри, витрачаючи на це по 5—6 годин денно.

1. Голосотворення.

Ми вже знаємо, що звук людського голосу твориться від струсу повітря, що його викликає коливання голосників. Це коливання відбувається під тиском повітря, що міститься в легенях. Стиснуте повітря натискає на голосники й частинами проривається вперед, викликаючи коливання нестиснутого повітря, що є над голосниками, в надгортанній порожнині. Від цих періодичних коливань повітря утворюються звукові хвилі. Залежно від кількості коливань повітря в одиницю часу (секунду) твориться звук певно визначеної висоти.

Момент зародження, виникнення звуку людського голосу називають *звукопочатком* або *атакою звуку*. Коливання голосників, їх звукопочаток утворюється трьома способами: 1. міцним, енергійним проривом повітря крізь голосники — це т. зв. *тверда атака* (нім. Knacklaut, франц. coup de glotte),

* Іноді замість терміну «виховати голос» вживають застарілий термін «поставити голос», що не зовсім відповідає новочасним вимогам і завданням голосового апарату.

2. зімкненням голосників після попереднього часткового видихання повітря — *придихова атака* (напр., в укр. *гасити, гарячий* або в нім. *haben, halten*), 3. нормальним проривом повітря крізь голосники без сильного поштовху — *м'яка атака*.

Тверда атака зайвим струсом повітря шкідливо впливає на голосники, викликаючи перевтому й передчасне спрацьовування голосу. В придиховій атаці через недостатнє зімкнення голосників і передчасне видихання повітря виникає попередній шум, повітря витрачається непродуктивно, а самий звук втрачає впевненість і металічність. Тому найбільш бажаний спосіб виникнення, зародження звуку — це *м'яка атака*.

2. Резонатори.

Дальше оформлення голосу відбувається за допомогою *резонаторів* — порожнин і органів, що підсилюють звук. Фізичні досліди доводять, що сила звуку залежить не лише від амплітуди (розмаху) коливання й відстані звукотворчого тіла до нашого вуха, але насамперед від резонаторів. Тому й сила звучання людського голосу залежить від резонуючих порожнин і органів голосового апарату, що знаходяться над гортанню (надгортанна, ротова й носова порожнини, тверде й м'яке піднебіння, язик, зуби тощо) і під гортанню (трахея, бронхи й грудна клітина), а також від сили струменя повітря, що видихається з легенів.

За місцем свого положення резонатори поділяються на дві групи:

1. *Верхні (головні) резонатори* — надгортанна, ротова та носова порожнини й кістки обличчя (див. мал. 7).

2. *Нижні (грудні) резонатори* — трахея, бронхи й грудна клітина з уміщеним у ній повітрям.

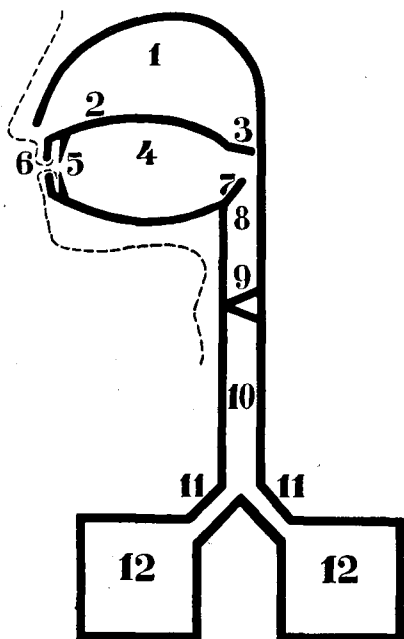
Нижні резонатори не можуть змінювати своєї форми. Вони переважно підсилюють звук, надають йому компактності (густоти).

Верхні резонатори можуть довільно змінювати свою форму, пристосовуючись до найкращої резонації кожного звуку. У верхніх резонаторах формуються всі звуки нашої мови, а деякі (глухі) в них утворюються.

Резонатори не тільки підсилюють звук, але й надають йому певного відтінку, забарвлення, тембру. Зміна тембру залежить від зміни положення резонаторів: якщо резонатори займають, наприклад, положення, потрібне для звука *У*, то

звук в співі чи деклямації буде закритим, темного, похмурого відтінку; якщо резонатори займають положення для звука /, — він буде відкритим, світлого відтінку.

Характер тембру голосу залежить від кількості й сили обертонів. З цього погляду велику роль відіграють верхні



Мал. 7. Схема будови резонаторів.

Верхні резонатори:

1. Носова порожнина;
2. Тверде піднебіння;
3. М'яке піднебіння;
4. Ротова порожнина;
5. Зуби;
6. Губи;
7. Надгортанник;
8. Надгортанна порожнина;
9. Гортань.

Нижні резонатори:

10. Трахея;
11. Бронхи;
12. Легені.

резонатори, де завдяки рухомості мовних органів (язик, губи, м'яке піднебіння, верхня і нижня щелепи тощо) може втворюватись велика кількість найрізноманітніших сполучень обертонів. Краса цих обертонів залежить від уміння добре володіти рухомими органами голосового апарату. Звук, який потрапляє в надгортанну порожнину, набуває тут собі тим кращого відображення, що менше він зустрічає перешкод на шляху свого руху. Ці перешкоди можуть бути створені звуженим положенням надгортанної порожнини, анормальним станом язика, спущеним м'яким піднебінням, недостатнім розкриттям рота тощо. Отже, *виховати* голос — це значить усунути всі перешкоди (не хворобливі, звичайно), що стоять

на шляху творення звуку. Для цього треба відповідно виховати мовні органи й резонатори. Виховання голосу зосереджується переважно на верхніх резонаторах. Уміння надати верхнім резонаторам такої форми, щоб вони найкраще діяли, досягається цілою системою спеціальних вправ, про які мова буде нижче.

Нижні резонатори служать для витворення сильного й компактного звуку і потребують достатньої кількості повітря, що його містять у собі легені. Тому треба добре розвинути грудну клітину тими дихальними вправами, що їх ми подали в попередньому розділі. Взагалі, в процесі мовлення й співу грудна клітина мусить бути дещо розширена, бо ця вимога тісно зв'язана з найдоцільнішим використанням грудних резонаторів.

3. Регістри.

У вихованні голосу велику роль відіграють т. зв. реґістри. Реґістр — це певна кількість звуків, об'єднаних переважним використанням тих самих резонаторів. Так, наприклад, при використанні верхніх (головних) резонаторів маємо *верхній* (головний) реґістр, при використанні нижніх (грудних) резонаторів — *нижній* (грудний) реґістр, при одночасному використанні верхніх і нижніх резонаторів — *мішаний* реґістр. При низьких звуках голос відбивається й посилюється в нижньому резонаторі (грудній клітині) і набирає особливої повноти, густоти й компактності. При високих звуках голос відбивається й посилюється в верхніх резонаторах і набирає особливої звучності, металічності й проникливості. При середніх звуках голос відбивається й посилюється в обох резонаторах одночасно, набираючи переходового характеру. Добре вихований голос саме й характеризується непомітним переходом з одного реґістра в другий. Безперечно, з кожною нотою вгору сила впливу верхніх резонаторів збільшується, а сила впливу нижніх резонаторів зменшується, але *не зникає*. Нижні резонатори не діють лише при *фальцеті*, — високих звуках особливого (пустого) тембру, що утворюються при коливанні самих країв голосників. Треба добре, по-мистецькому володіти голосом, щоб непомітно переходити з верхнього (головного) реґістра в фальцет.*

* Непомітний і легкий перехід голосу по реґістрах (еластичність голосу) досягається низькою вправою на т. зв. *вирівнювання* реґістрів, що полягає на гармонійній співпраці всіх резонаторів (див. нижче).

4. Жива мова і спів.

Голос можна виховувати для співу й для мовлення. Виникає питання, чи однаковий процес виховання голосу в обох цих випадках? Ні, не однаковий. Не однаковий тому, що вокальний і мовний звуки мають різну природу: вокальний звук складається з окремих тонів певної висоти, тоді як мовний звук — з комплексу звуків, акордів, що звучать одночасно. Тимто й зрозуміло, що мовний звук, як акорд, має більшу кількість обертонів, він багатший на обертони від вокального звуку. Таке багатство обертонів і надає особливої краси й забарвлення мовному звукові, порівнюючи з вокальним. Зате вокальний звук має більше простору, він більш тривалий, довше витримується на певній висоті, тоді як мовний звук безперервно змінюється, відзначається короткотривалістю. Крім того, в мовному звукові неможливо визначити його сталу висоту, а лише *напря*м тону окремих слів (див. Розділ IV).

Отже, виховуючи голос в тому чи іншому напрямі, треба виконувати такі вправи, що відповідали б природі звуку. Два різної природи звуки виховуються двома різними методами: вокальний звук виховується методом витримування його на певній висоті, тоді як мовний звук виховується методом витримування лише відносної висоти й виступає в супроводі інших звуків (в акордах). Треба зазначити, що мовний звук має різні відтінки залежно від стилю даного твору. Наприклад, при читанні клясичних трагедій мовний звук змінюється, наближаючись до звуку вокального. Іноді мовний звук приймає форму вокального речитативу (напр., народні думи), що є видозміною вокального звуку, в якому основні якості музики відступають на другий план перед мовним текстом твору. Тому речитативна форма є проміжною між вокальною і мовною.

Природа мовного звуку не дозволяє користуватись лише одним вокальним методом для виховання людського голосу. Такої думки дотримується переважна більшість фахівців і дослідників техніки мови. Відомий італійський драматичний актор Томазо Сальвіні, що спеціально студіював спів і навіть виступав в оперних театрах з відомими співаками, якось сказав: »Незабаром я збагнув, що спів і деклямація несумісні через те, що методи виховання голосу цілком відмінні в обох випадках і мусять шкودити одне одному.«

Тільки в початковій своїй стадії вокальне й мовне виховання голосу проходять одним шляхом. Знання акустики,

анатомії й фізіології дихальних і мовних органів в однаковій мірі необхідне як для співака, так і для декляматора чи промовця. Тим самим спільним шляхом проходить розвиток м'язів, що беруть участь у процесі дихання, голосотворення і вимови. Коли ж починається виховання самого голосу, тоді шляхи їх мусять розійтись, бо природа обидвох звуків не однакова.

В процесі мовного виховання голосу корисно лише зрідка вдаватися до вокальних вправ, щоб розвинути музичний слух, краще оволодіти диханням і резонаторами. Отже, мовне виховання голосу повинно мати свій окремий шлях, але завжди пильно слідкувати за досягненнями не лише теорії але й практики вокального виховання, щоб все можливе й потрібне використати для досягнення власної мети.

5. Прикмети вихованого голосу.

За вихований голос вважають такий голос, в якому правильно (під контролем музичного слуху) координована робота всіх трьох чинників голосотворення: а) органів дихання, б) гортані, в) резонаторів.

Проте, не треба плутати прикмети доброго природного голосу з прикметами вихованого голосу. Добрий природний голос має такі прикмети:

1. Достатній діапазон (пересічно $1\frac{1}{2}$ —2 октави).
2. Достатню силу.
3. Витривалість.
4. Приемність тембру.

Вихований голос, крім вищезазначених прикмет, повинен мати ще й такі:

1. Добру опертість, компактність (зібраність) та округлість (артикуляційну завершеність) звуку.
2. Добру резонацію.
3. Природне і достатнє звучання.
4. Рухливість (легкість руху по висотах).
5. Елястичність (легкість переходу по регістрах).
6. Музикальність.
7. Чистоту (відсутність сторонніх призвуків і придихів).
8. Рівність звучання (в межах нормального діапазону).
9. Дохідливість (сукупність зібраности, доброї резонації та спрямованости звуку в одну точку).

Виховуючи голос, треба розвивати й удосконалювати не лише професійні, але насамперед природні його прикмети, зокрема діапазон (обсяг), силу й витривалість.

6. Поділ співочих голосів.

Хоч надалі ми звертатимемо увагу переважно на мовне виховання голосу, однак майбутній мистець слова повинен добре орієнтуватись також і в загальному поділі й основних видозмінах співочих голосів.

Людські голоси поділяються на *дитячі, жіночі й чоловічі*. Жіночі й чоловічі голоси вважають зформованими, а дитячі — незформованими. Остаточно зформовуються голоси після закінчення періоду т. зв. голосової мутації, що в жінок проходить між 12—16 р., а в чоловіків між 14—19 р. Тому остаточно виховання голосу можна починати лише після закінчення цього періоду, хоч рекомендується виховувати голос ще в дитячому віці, до початку голосової мутації.

Кожний з вищеназваних голосів має свої відмінні прикмети, як: висота, діапазон, тембр, сила, тривалість тощо. Проте, поділ голосів у хорі (загальний) значно відрізняється від індивідуального поділу голосів у солістів.

В хорі жіночі й дитячі голоси ділять на дві групи: 1. *сопрано*, 2. *альти*, що при потребі розподіляють ще на перші (вищі) й другі (нижчі) голоси. Чоловічі голоси в хорі поділяють також на дві групи: 1. *тенори* (перші й другі), 2. *баси* (перші й другі).

Значно складніший індивідуальний поділ голосів у солістів.

Жіночі голоси мають дві основні видозміни: 1. *сопрано*, 2. *альти*, що нараховують низку відмінних своїм характером голосів. Розрізняють такі сопрано:

а) *кольоратурне сопрано* (наприклад, партія Розіни з оп. «Севільський цирюльник» Дж. Россіні), б) *лірично-кольоратурне сопрано* (напр., партія Джільди з оп. «Ріголетто» Дж. Верді), в) *ліричне сопрано* (напр., партія Маргарити з оп. «Фавст» Ш. Гуно), г) *драматичне сопрано* (напр., партія Аїди з однойменної опери Дж. Верді).

Іноді трапляється також і *лірично-драматичне сопрано*.

Альти мають дві основні видозміни:

а) *меццо-сопрано* (напр., партія Кармен з однойменної опери Ж. Бізе), б) *контральто* (напр., партія Ратміра з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки).

Чоловічі голоси розподіляють на три групи: 1. *тенори*, 2. *баритони*, 3. *баси*. Тенори мають такі основні видозміни:

а) *ліричний тенор* (напр., партія Герцога з оп. «Ріголетто» Дж. Верді або партія Фавста з однойменної опери Ш. Гуно),

б) *драматичний тенор* (напр., партія Отелло з однойменної опери Дж. Верді або партія Хозе з оп. «Кармен» Ж. Бізе), в) *тенор-альтіно*, що по тембру наближається до жіночого голосу (напр., партія ворожбита з оп. «Золотий півник» М. Римського-Корсакова). Досить часто зустрічається й т. зв. *мецо-характерний тенор*.

Баритони мають такі видозміни:

а) *ліричний баритон* (напр., партія Валентина з оп. «Фавст» Ш. Гуно), б) *драматичний баритон* (напр., партія Скарпіо з оп. «Тоска» Дж. Пуччіні).

Баси поділяють на:

а) *бас-кантанта* (напр., партія Мефісто з оп. «Фавст» Ш. Гуно), б) *бас-профундо* (напр., партія Марселя з оп. «Гугеноти» Я. Маєрбера). Розрізняють також т. зв. *центральні басы*, що за своїм діяпазоном і тембром займають проміжне становище між басом-кантанта й басом-профундо.

Характерно, що нормальний діяпазон голосу для пересічної людини становить одну октаву, для співака — $1\frac{1}{2}$ —2 октави, а для кваліфікованого артиста й декламатора — $1\frac{1}{2}$ — $2\frac{1}{2}$ октави.

Розрізняючи окремі видозміни голосів, треба мати на увазі, що не лише діяпазон характеризує даний голос, а на-самперед його тембр.

7. Основне положення мовних органів.

Ми вже знаємо, що звук відбивається в верхніх резонаторах і що якість відбиття залежить від тих перешкод, які є на шляху руху звукових хвиль. Щоб уникнути цих перешкод, треба засвоїти основне положення мовних органів, зокрема надгортанної порожнини й гортані, найзручніше для правильного звукотворення.

Положення таке: рот розкритий на звук А; язик лежить рівно, кінчик язика — біля нижніх зубів, корінь язика спущений; м'яке піднебіння підняте; надгортанна порожнина трохи розширена; гортань спущена.

Основне положення мовних органів можна засвоїти способом *позіхання*. При позіханні основа язика спускається вниз, м'яке піднебіння підіймається, надгортанна порожнина розширюється, гортань знижується, отже утворюється потрібне нам основне положення мовних органів. Позіхання можна викликати штучним способом: піднявши м'яке піднебіння, спустити нижню щелепу й енергійно втягнути в себе

повітря. Після цього з'явиться позіхання. Після вдихання зараз видихати з легким звуком А, зберігаючи положення надгортанної порожнини в тому самому стані. Таке положення утворює широкий вільний прохід для звукових хвиль, що, відбившись в головних резонаторах, виходять з ротової порожнини зібраними й підсиленими.

Отже, основне положення мовних органів для правильного звукотворення сприяє зібранню, сконцентруванню розпорошених звуків. При цій умові звук без перешкод проходить у ротову й носову порожнини, потрапляє в кістки обличчя, або т. зв. *»маску»* й вільно виходить підсиленим і зібраним. *»Слово »маска»,* — читаємо в підручнику вокального мистецтва, — вжили вперше французи для пояснення відбиття звуку не лише в одній точці резонатора, а в багатьох місцях, саме там, де лежить на обличчі звичайна чорна маска, що її вживають на маскарадах. Звичайна чорна маска займає місце від брів до верхньої губи, отже звук повинен відбитись в точках, що займає маска, але з внутрішнього боку*.^{*} Інші дослідники вважають, що вираз *»спрямовувати звук у маску»* вживали ще актори старовинної Греції, які, граючи в масках, вчилися спрямовувати звук у ротовий отвір маски. Сьогодні маски зникли, але потреба сильного й дохідливого звуку залишилась, і тому мистці живого слова мусять *»говорити в маску без маски»,* тобто використовувати власні природні резонатори.

8. Гігієна голосу.

Голосовий апарат людини — це найдосконаліший музичний інструмент, що його не можна відновити, направити або замінити іншим. Тому ми повинні дбайливо оберігати його від шкідливих чинників, як оберігає добрий скрипаль свою скрипку від зміни температури, вогкості, пошкоджень тощо.

Кожний мистець слова повинен пам'ятати про це, за-своївши такі вимоги загальної (п. п. 1—3) та професійної п. п. 4—20) гігієни голосу:

1. Добре вентилувати (провітрювати) житлове приміщення.

2. Рівномірно опалювати його (середня температура — 18°—20° С).

3. Носити вільний одяг, що не перешкоджає рухам, диханню і кровообігові.

* К. Кржижановский. Вокальное искусство. М. 1910, стр. 243.

4. Не перевтомлювати працю мовних органів (вправлятися частіше, але не довго).

5. Не курити, не зловживати алкогольними напоями та уникати різких змін між гарячою та холодною їжею.

6. Намагатися більше дихати свіжим чистим повітрям.

7. Не вживати занадто теплового одягу.

8. Не співати й не говорити зразу після сну (протягом 1—1,5 год.)

9. Загартовувати тіло, обтираючись вранці холодною водою.

10. Добре харчуватись, не переобтяжуючи себе зайвою їжею.

11. Дотримуватись нормального сну (8—10 год.).

12. Дбати про здоров'я зубів.

13. Не зловживати висотою та силою звуку взагалі, а після хвороби зокрема.

14. Перед прилюдним виступом багато не ходити й не розмовляти.

15. Поза виступами намагатися дихати тільки носом.

16. Не виступати незабаром після споживання їжі.

17. В перервах між виконанням не пити холодної води, а лише теплий чай або каву.

18. Не виступати в курній атмосфері.

19. Не перенапружувати голосового апарату після будь-якої хвороби.

20. Уникати не повітря й холоду, а застуди мовних і дихальних органів після напруженої праці.

Ці основні правила охорони голосового апарату від можливих пошкоджень грають певажну ролю в житті кожного мистця слова. Але оволодіння гігієною голосу — це тільки початкова стадія виховання голосу, що ґрунтується на практичному засвоєнні голосових вправ.

9. Голосові вправи.

Перед тим, як виконувати голосові вправи, треба: 1. виконати вправи для рухомих органів надгортанної порожнини, 2. виконати щонайменше п'ять дихальних вправ, 3. усвідомити й засвоїти основне положення мовних органів для правильного звукотворення.

1. Вправи для рухомих органів надгортанної порожнини.

а) *Гімнастика губ*: 1. Підняти верхню губу, відкривши зуби аж до ясен (4—5 разів). 2. Спустити нижню губу, відкривши нижні зуби аж до ясен (4—5 разів). 3. Одночасно

підняти верхню й спустити нижню губу (в усіх цих випадках губи трохи розтягаються в боки). 4. Висунути стулені губи вперед. 5. Закривши рот, розтягнути стулені губи в боки. 6. Стуленими й висунутими вперед губами рухати праворуч, ліворуч, вгору, вниз, а також повертати кругом — в один і в другий бік. 7. Стуливши губи, спустити вниз кути рота (сумна риса). 8. Стуливши губи, підняти вгору кути рота (усмішка). 9. Стуливши губи, підняти правий або лівий кут рота (крива усмішка).

б) Гімнастика язика: 1. Розкривши рот, висунути язик якомога більше й швидко втягнути його назад, надавши йому рівне положення, кінчиком торкаючись нижніх зубів. Губи, нижня щелепа й гортань — нерухомі. 2. Втягнути якомога язик, щоб ротова порожнина залишилась порожньою. 3. Висунути язик якомога вперед і переміщувати його так: праворуч, вперед, ліворуч, вперед і т. д. 4. Трохи розкривши рот, вирівняти язик; кінчик язика обернути на 90° до його основи й переміщувати його в ротовій порожнині з одного боку в другий. 5. Висунувши язик, спочатку вирівняти його, потім потовщити, а далі заокруглити, піднявши обидва краї язика.

в) Гімнастика нижньої щелепи: 1. Рухати нижньою щелепою, відкриваючи й закриваючи рот. Кінчик язика повинен бути біля нижніх зубів. 2. Обережно рухати нижньою щелепою в боки. 3. Рухати нижньою щелепою вперед і назад.

г) Гімнастика м'якого піднебіння. Широко розкривши рот: 1. Вдихати й видихати носом. 2. Вдихати й видихати ротом. 3. Вдихати ротом і видихати носом. 4. Вдихати носом і видихати ротом (вправляйтесь перед дзеркалом, слідкуючи за м'яким піднебінням, що буде спускатись і підійматись). 5. Довільно підіймати й спускати м'яке піднебіння (коли це важко робити, то уявіть собі, що хочете заспівати високу ноту).

II. Вправи на звук А.

Виховання голосу треба починати з голосного А. Це — середній звук між відкритими І та Е і закритими О та У. При А надгортанна порожнина відкривається більше, ніж при інших голосних. Навчившись тримати надгортанну порожнину відкритою при А, можна навчитись тримати її так і при вимовлянні інших голосних. Треба слідкувати, щоб нижня щелепа не спускалась дуже низько. Вправою для цього може бути вимова звука А з придихом: *ха-а, ха-а* і т. д.

III. Вправи на звук М.

Цю вправу робити з метою використання носової порожнини. Перед цим треба засвоїти основне положення: стуливши трохи губи, зробити »солодке позіхання«. При такому положенні мовних органів звук М вимовляється з найкращим резонансом. Після цього М можна вимовити в сполученні з А. Отже, порядок такий: 1. вимовляти звук М при зазначених вище умовах, 2. тягнути звук М на одній ноті (вокальний звук), 3. тягнути звук М на одній висоті й після того, відкривши рот, замінити цей звук звуком А, а потім знову звуком М... і т. д. аж до кінця видихання (вокальний звук), 4. вимовляти (не співати!): **МММА, МММА, МММА...**

IV. Вправи на змішаному реєстрі.

Вимовляти на змішаному реєстрі не дуже голосно такі сполучення:

ва-а, ва-а, ва-а, ва-а, ва-а, ва-а, ва-а, ва-а, ва-а...
ла-а, ла-а, ла-а, ла-а, ла-а, ла-а, ла-а, ла-а, ла-а...
на-а, на-а, на-а, на-а, на-а, на-а, на-а, на-а, на-а...

Треба слідкувати, щоб звук утворювався вільно, без затримки. Вимовляти, дотримуючись, правил дихальної гімнастики: 1. вдихати перед читанням і добирати повітря на павзах рухом діафрагми й нижніх ребер, 2. грудну клітину під час вправ тримати розширеною, а черевні м'язи трохи скороченими.

V. Вправи на сполучення А з іншими приголосними.

Вимовляти по декілька (5—8) разів кожне сполучення за одним заходом дихання; далі павза; добирання повітря й друге сполучення. Реєстр змішаний. Звук середньої сили.

ра-а, ра-а, ра-а, ра-а, ра-а, ра-а, ра-а, ра-а...
жа-а, жа-а, жа-а, жа-а, жа-а, жа-а, жа-а, жа-а...
ша-а, ша-а, ша-а, ша-а, ша-а, ша-а, ша-а, ша-а...
за-а, за-а, за-а, за-а, за-а, за-а, за-а, за-а...
са-а, са-а, са-а, са-а, са-а, са-а, са-а, са-а...
фа-а, фа-а, фа-а, фа-а, фа-а, фа-а, фа-а, фа-а...
ха-а, ха-а, ха-а, ха-а, ха-а, ха-а, ха-а, ха-а...
ба-а, ба-а, ба-а, ба-а, ба-а, ба-а, ба-а, ба-а...
па-а, па-а, па-а, па-а, па-а, па-а, па-а, па-а...
да-а, да-а, да-а, да-а, да-а, да-а, да-а, да-а...
та-а, та-а, та-а, та-а, та-а, та-а, та-а, та-а...
га-а, га-а, га-а, га-а, га-а, га-а, га-а, га-а...
ґа-а, ґа-а, ґа-а, ґа-а, ґа-а, ґа-а, ґа-а, ґа-а...
ка-а, ка-а, ка-а, ка-а, ка-а, ка-а, ка-а, ка-а...
ча-а, ча-а, ча-а, ча-а, ча-а, ча-а, ча-а, ча-а...
ща-а, ща-а, ща-а, ща-а, ща-а, ща-а, ща-а, ща-а...

VI. Вправи на сполучення приголосних з голосними.

Засвоївши вимову *А*, перейти до вправ на сполучення вказаних вище приголосних спочатку з *О* і *Е*, а далі з *У*, *И*, *І*. Зберегти основне положення надгортанної порожнини, як і при вимові *А*.

VII. Вправи на мішані сполучення.

Вимовляти на основному положенні надгортанної порожнини (в змішаному реєстрі) сполучення приголосних з голосними:

бі, би, бе, ба, бо, бу і в зворотному порядку		
ві, ви, ве, ва, во, ву	"	"
гі, ги, ге, га, го, гу	"	"
гі, ги, ге, га, го, гу	"	"
ді, ди, де, да, до, ду	"	"
жі, жи, же, жа, жо, жу	"	"
зі, зи, зе, за, зо, зу	"	"
кі, ки, ке, ка, ко, ку	"	"
лі, ли, ле, ла, ло, лу	"	"
мі, ми, ме, ма, мо, му	"	"
ні, ни, не, на, но, ну	"	"
пі, пи, пе, па, по, пу	"	"
рі, ри, ре, ра, ро, ру	"	"

і т. д. з усіма приголосними.

VIII. Вправи на вимову тексту складами.

Якийнебудь текст, переважно ритмічний, повільно вимовляти на одній висоті окремими складами. Наприклад:

Сто-їть-го-ра-ви-со-ка-я,
По-під-го-ро-ю-гай.
Зе-ле-ний-гай-гус-те-сень-кий,
Не-на-че-справ-ді-рай.

(Нар. пісня).

IX. Вправи на вимову тексту, словами.

Вимовляти текст на одній висоті окремими словами, як наприклад:

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

(Л. Українка).

X. Вправи на вокальне і мовне читання.

Читати нижчеподаний текст з «Весняної елегії» І. Франка *вокальним* способом, тобто на певній висоті, монотонно, на змішаному реєстрі. Після цього читати той самий текст *мовним* способом, тобто так, щоб ненаголошені склади кінця

кожного слова не були на одній висоті з наголошеними, а немов сповзали вниз. Наголошений голосний кожної наступної стопи повертається до тієї ж висоти, що й наголошений голосний першої стопи.

Весняна елегія.

Весно, ти мучиш мене! Розсипаєшся сонця промінням,
Леготом теплим пестяш, в сині простори маяш.
Хмари вовнисті, немов ті клубочки, шпурляєш по небі,
І, мов шовкові нитки, дощ із них теплий снуєш.
Сірюю грудку з землі ти підкинеш під небо блакитне,
І в жайворонкову трель грудка розсиплеться вміть.
Ти журавлиним ключем наvertsаєш нестерпну тугу,
Мрії про вільний простір, щастя далеке мое.
Ти лебединим крилом кришталеві хвилі скородиш.
Чую їх плеск аж у сні на блакитній ріці.
Бачу, як чайкою ти колихаєшся над глибиною,
Як над широким Дністром гнешся лозою к воді.
Весно! Ти мучиш мене! Мільйонами кольорів, тонів,
Ліній і творів кричиш: воля, і рух, і життя!
І, мов безсильне стебло в бистрину ту, ти рвеш мою душу,
В серці зав'ялим, черствім будиш нові почуття.
Будиш бажання, яким не сповнитись; 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 нирять!
Серце тріпочеться, ще й у груді кров б'ється живіше,
Та напосіли літа, давить життя тягота.
Мрії безумні, немов той табун, вигравають по полю,
Гриви на вітер, іржуть, дзвінко копитами б'ють.
Ах, та це мрії, чуття легкокрилі, барвисті діти. —
Але тверда їх рука в поводах цупко держить.
Хвилякка—і ляск багата, і жорстоке, понуре «ніколи»,
Праця—і час весь мине! Весно! Ти мучиш мене!

(І. Франко).

XI. Вправи на читання в різних регістрах.

Засвоївши вправи в змішаному регістрі, треба перейти до тих самих вправ, але в грудному регістрі. Після того — в головному регістрі.

XII. Вправи на важелі тону.

Важелями тону звуть шість напрямків, що за ними змінюється звук, а саме: підвищення й зниження, прискорення й уповільнення, посилення й ослаблення. Всі ці шість напрямків вкладаються в три основні групи: висота, швидкість і сила.

а) *Вправи на висоту.* 1. Взяти уривок з «Весняної елегії» І. Франка і читати перший рядок на найнижчій (можливій для вас) ноті, другий на пів тону вище і т. д. Так прочитати рядків 8—12 (залежно від діапазону голосу). Перед кожним рядком — вдихання. Те саме проробити в зворотному порядку, почавши з високої ноти. Сила й швидкість незмінні. 2. На тихому звукові А вправлятись, переходячи від найнижчої ноти (в межах вашого голосу) до найвищої і навпаки (т. зв. глісандо). Звук — вокальний.

б) *Вправи на швидкість.* З наведеного вище уривка читати перший рядок найповільнішим темпом, другий — трохи швидше і т. д., дійшовши на десятому, приблизно, рядку до скоромовки. Те ж саме проробити в зворотному порядку. Сила й висота-незмінні.

в) *Вправи на силу.* Те ж саме — від шепоту до максимальної сили, не змінюючи швидкості й висоти. Дихання — після кожного рядка. Вимова чітка. Висота й швидкість — незмінні.

г) *Комбіновані вправи.* Ці вправи треба виконувати за такою схемою:

Початок	→	Кінець	
1. тихо, повільно	→	голосно, швидко	(і навпаки) висота
2. голосно, повільно	→	тихо, швидко	„ } незмінна
3. низько, повільно	→	високо, швидко	„ } сила
4. низько, швидко	→	високо, повільно	„ } незмінна
5. низько, голосно	→	високо, тихо	„ } швидкість
6. низько, тихо	→	високо, голосно	„ } незмінна
7. низько, тихо, повільно	→	високо, голосно, швидко	„
8. низько, голосно, повільно	→	високо, тихо, швидко	„
9. низько, тихо, швидко	→	високо, голосно, повільно	„
10. низько, голосно, швидко	→	високо, тихо, повільно	„

Виконуючи вправи, треба пам'ятати таке: 1. Не перетомлювати мовні органи надто довгими вправами. 2. Пильно стежити за правильним диханням і вимовою. 3. Текст вправ якнайшвидше вивчати напам'ять. 4. Розвивати й удосконалювати свій мовний слух. 5. Всі досягнення переносити на свою буденну мову.

Примітка. Особи, що змушені через свою професію постійно користуватися живою мовою, можуть обмежитись лише вправами на важелі тону.

Вправи на важелі тону мають дуже велике значення для вдосконалення гнучкості й рухливості голосу, для вироблення стійкості й сили звуку, для збільшення діапазону (обсягу) голосу, тобто вони сприяють виробленню *техіки* мови, що кінче потрібна кожному мистцеві слова.

РОЗДІЛ ІІІ

ВИМОВА

Дуже важливу ролю в мистецтві слова відіграє ясна й правильна вимова. Основне завдання кожного проповідника, промовця, декляматора, актора й співака — це турбота про те, щоб його добре почули й зрозуміли. Отже, на мистця слова падає подвійна відповідальність: з одного боку, мова його мусить бути зразковою щодо чистоти й правильності; з другого боку, вона мусить бути справді таки виразною, чіткою й зрозумілою для слухача. Звернемо увагу на два основні елементи сценічної вимови: 1. *виразність вимови* і 2. *правильність вимови*.

А. ВИРАЗНІСТЬ ВИМОВИ

Щоб оволодіти мистецтвом сценічної вимови, треба на-самперед оволодіти *дикцією* (виразністю вимови).

Дикція може бути чіткою, ясною, виразною, або неясною, нечіткою, невиразною. Добра дикція залежить: 1) від уповільнення темпу мови (порівнюючи з щоденною мовою) і 2) від розвитку рухомости мовних органів. Уповільнений темп мови засвоюється відповідними вправами, що їх ми подали в попередньому розділі. Мовні органи розвиваються й стають рухомими завдяки вправам на точну й підсилену *артикуляцію* в зв'язку з вимовою голосних і приголосних звуків.* Щоб досягти точної й підсиленої артикуляції, треба бути обізнаним з основними групами та фізіологією звуків.

1. Голосні і приголосні звуки.

Звуки нашої мови витворюються залежно від положення мовних органів (губ, язика, нижньої щелепи тощо). Якщо звукові хвилі вільно проходять через мовні органи, утворюються голосні звуки; якщо вони зустрічають на своєму шляху перешкоди до вільного виходу, утворюються приголосні звуки.

* *Артикуляція* — це наставлення й рух мовних органів, що сприяють виразності вимови всіх звуків. Енергійний, чіткий, закінчений рух мовних органів, добра артикуляція їх — дає добру дикцію і, навпаки, млявий, неохайний, недбайливий, незакінчений їх рух — погану дикцію. (Див. Розділ I, п. 2.)

І. Основних голосних звуків (фонем) в українській мові шість: **І, И, Е, А, О, У**. За місцем творення вони поділяються на голосні *переднього* (**І, Е**), *середнього* (**И**) і *заднього* ряду (**А, О, У**) залежно від того, яка частина язика підіймається до піднебіння. За *способом творення* (ступінь підняття язика до піднебіння) вони поділяються на голосні *верхнього* (**І, И, У**), *середнього* (**Е, О**) і *нижнього* (**А**) підняття. Залежно від участі губ, що виступають вперед і заокруглюються, деякі голосні (**О, У**) звуться *лябіялізованими* (від латинського слова *labia* = губи), решта голосних — *нелябіялізованими*.

Фізіологія голосних звуків.*

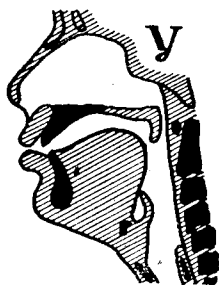
У — задня частина язика підіймається до м'якого піднебіння, губи виступають вперед, напружуючись більше, ніж при **О**; язик не торкається ні ясен, ні зубів (див. мал. 8).

О — задня частина язика підіймається до м'якого піднебіння, кінець язика не торкається ні ясен, ні зубів; губи напружуються й виступають вперед (див. мал. 9).

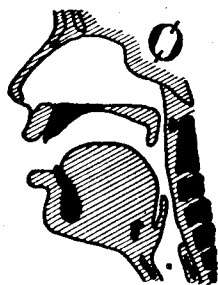
А — положення язика — майже те саме, що й під час мовчання; губи широко розкриті (див. мал. 10).

Е — передня частина язика трохи підіймається до твердого піднебіння, але не торкається ні ясен, ні зубів; губи трохи розтягнуті в боки (див. мал. 11).

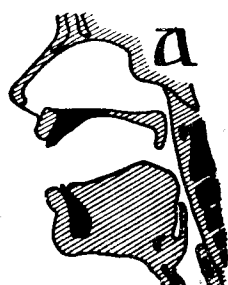
И — середня частина (спинка) язика підіймається до середнього піднебіння (див. мал. 12).



Мал. 8.



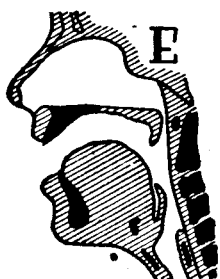
Мал. 9.



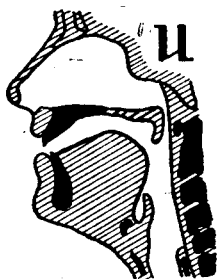
Мал. 10.

* *Фізіологія звуків* — опис утворення звуків, положення мовних органів, їх артикуляція.

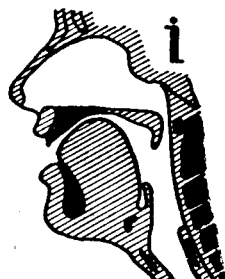
І — передня частина язика підіймається до твердого піднебіння вище, ніж при Е, не торкаючись ні ясен, ні зубів; губи сильніше розтягнуті в боки (див. мал. 13).



Мал. 11.



Мал. 12.



Мал. 13.

II. Приголосні звуки поділяються: 1. за місцем творення, 2. за участю голосу, 3. за способом артикуляції.

1. За місцем творення: гортанний (г), задньоязикові (ґ, к, х), середньоязикові (ж, дж, ч, ш, й), передньоязикові (д, т, з, дз, с, ц, р, л, н), губні (б, п, в, м, ф).

2. За участю голосу: сонорні (л, м, н, р) і шумні (шумні з голосом — дзвінки: б, д, з...; шумні без голосу — глухі: п, т, х...).

3. За способом артикуляції: проривні (б, п, д, т, ґ, к), фрикативні (в, ф, х, ж, ш, с, з) і африкати — сполучення проривного з фрикативним (дж, дз, ч, ц).

Фізіологія приголосних звуків.

Гортанний: Г — утворюється безпосередньо в гортані.

Задньоязикові: Ґ, К — задня частина язика притискається до м'якого піднебіння; повітря прориває цю зімкнутість.

Х — артикуляція та ж сама, з тією лише різницею, що повітря не прориває зімкнення, а вільно проходить між язиком і піднебінням.

Середньоязикові: Ж, Ш, Й — краї спинки язика притуплюються до ясен бічних верхніх зубів; кінець язика лише наближається до піднебіння.

Дж — африката; артикуляція: д + ж.

Ч — африката; артикуляція: т + ш.

До середньоязикових належать пом'якшені (пал'яталізовані): **д̣ь, т̣ь, з̣ь, дз̣ь, с̣ь, ц̣ь, р̣ь, л̣ь, нь**.

Передньоязикові (зубні): д, т — проривні; кінчик язика притискується до ясен верхніх зубів; повітря прориває цю зімкнутість.

З, С — фрикативні; кінчик язика торкається нижніх зубів з яснами; передня частина язика притулюється до верхніх зубів та ясен; сходячи з спинки язика, повітря розбивається об верхні зуби з яснами.

Ц — африката; артикуляція: **т + с**.

Л — передня частина язика впирається в тверде піднебіння, повітря проходить через бічні щілини.

Р — краї середньої й задньої спинки язика впираються в верхні бічні зуби, а кінчик вібрає, притискаючись до твердого піднебіння; повітря проходить з перервами.

Н — носовий; кінчик язика впирається в верхні зуби; повітря проходить носом.

Губні: Б, П — проривні; повітря розриває губо-губну (білябіяльну) зімкнутість.

В, Ф — фрикативні; повітря проходить між верхніми зубами та нижньою губою.

М — носовий; повітря проходить носом.

З двох груп мовних звуків легше вимовляти голосні; крім того, вони мають більшу звучність і тривалість, ніж приголосні. Тому в виробленні дикції велику роль відіграє вимова приголосних. Отже, праця над розвитком і виробленням доброї дикції полягає в основному в праці над вимовою приголосних звуків.

Нижче подаємо також кілька вправ для розвитку шепоту (див. п. 2, 4, 6).

Шепіт може мати такі видозміни: *абсолютний, звичайний, сценічний*. *Абсолютний шепіт* — беззвучне, мімічне вимовляння звуків з підсиленою артикуляцією (т. зв. *засіб Реньє*). *Звичайний шепіт* — це розмова майже виключно глухими звуками, тобто без участі гортані. *Сценічний шепіт* — це притишений та максимально приглушений звук за участю гортані.

2. Деякі хиби вимови та боротьба з ними.

Хиби вимови можуть бути через неправильне використання мовних органів ще з дитинства, а також як наслідок впливів якихось інших мовних систем. В тім і другім ви-

падку треба вести боротьбу й перевиховати мовний апарат так, щоб цих дефектів не було. А це можливо, треба тільки систематично працювати над собою, перезвичаявати свій мовний апарат у напрямку правильної артикуляції.

а) *Гаркавість* — це один з найбільше поширених дефектів, що дуже неприємно вражає наше вухо. Гаркавість буває двох видів — на **р** і **л**. Звук **р** гаркава людина вимовляє з наближенням до **г**, **л** або **й**, або й зовсім пропускає (*розум* — *гозум*, *лозум*, *йозум*, *озум*). Звук **л** вимовляють як **в** з наближенням до **у** нескладового (*лад*—*вад*, *уад*). Щоб боротися з цими хибами, треба усвідомити добре артикуляцію (згл. різницю артикуляції) цих звуків.

Артикуляція **р** близька до **ж**, **ш** (з одного боку) і до **д**, **т** (з другого боку). На цьому й повинні базуватись вправи на чисте **р**. Загніть кінчик язика якнайкрутіше до піднебіння, потім, видихаючи повітря без голосу, примусьте кінчик язика тремтіти. Наслідком буде шум, подібний до *шрр*. Додавши сюди голос (після засвоєння), матимемо — *жрр*. Далі треба відірвати язик від піднебіння й творити вимову **т** або **д**. Робіть це часто, і язик привчиться коливатись для *трр* або *дрр*, а далі й до чистого **р**.

Матеріалом для вправ (закріплення вимови) найбільше підходять слова з цим сполученням на початку, в середині чи в кінці: *дрижати*, *драма*, *дратва*, *драбина*, *подружжя*, *тровога*, *затремтіти*, *літр*, *метр*, *дрімати*, *тріщати*, *трюх*, *дрюк*, *дряп*, *трійка*, *безгрішшя*, *роздоріжжя*.

Гаркаве **л** так само можна вилікувати (хоч і важче) в сполученні з **д**, **т**. Починати треба з м'якого **л**, підбравши слова для вимови: *підлісся*, *підляти*, *для*, *тліти*. А далі й тверде: *підлатати*, *тіло*, *підлога*, *лопата*, *луг*.

б) *Шепелявість* — це вимова передньоязикових (**з**, **с**, **ц**...) як середньоязикових (**ж**, **ш**, **ч**): *жілля*, *шім*, *хлопчі*, зам. правильної вимови: *зілля*, *сім*, *хлопці*. виправити дефект можна вправами на правильну артикуляцію (вимовляти окремо **з**—**ж**, **с**—**ш**, **ц**—**ч**, а потім в окремих складах і словах).

в) *Сюсюкання* — це протилежна вимова: **ж** як **з**, **ш** як **с**, **ч** як **ц**: *вуз* (зам. *вуж*), *круца* (зам. *круча*), *дуса* (зам. *душа*). виправляти дефект таким способом, як і шепелявість.

г) *Заміна дзвінких глухими* — це найчастіше буває з **б**—**п**, **д**—**т** (*дуп*, *літ* зам.: *дуб*, *лід*). Лікувати можна способом усвідомлення артикуляції спочатку **б**, **д**, а потім **п**, **т**. Ознаки такі: 1. приклавши палець до щитового хряща, відчуваемо

вібрацію стінок гортані при вимові дзвінких; вимова глухих цього не дає; 2. закривши вуха, відчуваємо при дзвінких різке відбивання звуку; при глухих не відчуваємо цього.

Г) *Гугнявість* — це носове забарвлення голосних і приголосних дзвінких. Причиною є ослаблення м'якого піднебіння, що не досить щільно закриває вхід до носової порожнини. »Лікувати«
вправами на сполучення **м, н**, з голосними (*ма, на, мо, но, мі, ні...*), домагаючись енергійного переходу від носового приголосного на чистий голосний. Можна робити також вправи на зворотні сполучення (*ам, ан, ом, он, ім, ін...*).

3. Вправи на розвиток дикції.

1. Вправи на голосні звуки.

1. Вимовляти кожний рядок т. зв. *гами голосних* (*У, О, А, Е, И, І*) на одному диханні, посилено артикулюючи кожний звук:

У	—	О	—	А	—	Е	—	И	—	І
О	—	А	—	Е	—	И	—	І	—	У
А	—	Е	—	И	—	І	—	У	—	О
Е	—	И	—	І	—	У	—	О	—	А
И	—	І	—	У	—	О	—	А	—	Е
І	—	У	—	О	—	А	—	Е	—	И

2. Вимовляти ці самі звуки абсолютним шепотом, без участі голосу, мімічно, беззвучно, але з посиленою артикуляцією (т. з. засіб Реньє).

3. Вимовляти чітко голосні звуки, приєднуючи до них то з одного, то з другого боку приголосні:

І

ІБ, ІВ, ІГ, ІГ', ІД, ІЖ, ІЗ, ІК, ІЛ, ІМ, ІН, ІП, ІР, ІС, ІТ, ІФ, ІХ, ІЦ, ІЧ, ІШ, ІЩ
БІ, ВІ, ГІ, ГІ', ДІ, ЖІ, ЗІ, КІ, ЛІ, МІ, НІ, ПІ, РІ, СІ, ТІ, ФІ, ХІ, ЦІ, ЧІ, ШІ, ЩІ

И

ИБ, ІВ, ИГ, ИГ', ИД, ИЖ, ИЗ, ИК, ИЛ, ИМ, ИН, ИП, ИР, ИС, ИТ, ИФ, ИХ, ИЦ, ИЧ, ИШ, ИЩ
БИ, ВИ, ГИ, ГИ', ДИ, ЖИ, ЗИ, КИ, ЛИ, МИ, НИ, ПИ, РИ, СИ, ТИ, ФИ, ХИ, ЦИ, ЧИ, ШИ, ЩИ

Е

ЕБ, ЕВ, ЕГ, ЕГ', ЕД, ЕЖ, ЕЗ, ЕК, ЕЛ, ЕМ, ЕН, ЕП, ЕР, ЕС, ЕТ, ЕФ, ЕХ, ЕЦ, ЕЧ, ЕШ, ЕЩ
БЕ, ВЕ, ГЕ, ГЕ', ДЕ, ЖЕ, ЗЕ, КЕ, ЛЕ, МЕ, НЕ, ПЕ, РЕ, СЕ, ТЕ, ФЕ, ХЕ, ЦЕ, ЧЕ, ШЕ, ЩЕ

А

АБ, АВ, АГ, АГ', АД, АЖ, АЗ, АК, АЛ, АМ, АН, АП, АР, АС, АТ, АФ, АХ, АЦ, АЧ, АШ, АЩ
БА, ВА, ГА, ГА', ДА, ЖА, ЗА, КА, ЛА, МА, НА, ПА, РА, СА, ТА, ФА, ХА, ЦА, ЧА, ША, ЩА

О

ОБ, ОВ, ОГ, ОГ', ОД, ОЖ, ОЗ, ОК, ОЛ, ОМ, ОН, ОП, ОР, ОС, ОТ, ОФ, ОХ, ОЦ, ОЧ, ОШ, ОЩ
БО, ВО, ГО, ГО', ДО, ЖО, ЗО, КО, ЛО, ВО, НО, ПО, РО, СО, ТО, ФО, ХО, ЦО, ЧО, ШО, ЩО

У

**УБ, УВ, УГ, УГ', УД, УЖ, УЗ, УК, УЛ, УМ, УН, УП, УР, УС, УТ, УФ, УХ, УЦ, УЧ, УШ, УЩ
БУ, ВУ, ГУ, Г'У, ДУ, ЖУ, ЗУ, КУ, ЛУ, МУ, НУ, ПУ, РУ, СУ, ТУ, ФУ, ХУ, ЦУ, ЧУ, ШУ, ЩУ**

4. Цю саму вправу проробити абсолютним шепотом, без участі голосу, вімічно.

5. *Міміко-тембральні вправи на голосні звуки*: вимовляти гаму голосних на мімічному положенні кожного голосного зокрема, а саме: перший рядок на положенні звука **У**, другий на положенні звука **О** і т. д.

6. Цю саму вправу проробити абсолютним шепотом, мімічно.

7. Вимовляти шість рядків будь-якого вірша на мімічному положенні кожного голосного, а саме: перший рядок на положенні звука **У**, другий — на положенні звука **О** і т. д.

II. Вправи на приголосні звуки.

Вимовляти кожний рядок на одному диханні, спочатку з більшими павзами й повільним темпом, а потім з прискоренням:

- | | |
|---|---|
| 1. К.К.К.К.К.К.К.К.К.К.К.К.К.К.К.К...
П.П.П.П.П.П.П.П.П.П.П.П.П.П.П.П...
Т.Т.Т.Т.Т.Т.Т.Т.Т.Т.Т.Т.Т.Т.Т.Т... | 4. Г. Г. Г. Г. Г. Г. Г. Г. Г. Г. Г. Г...
Г'. Г'. Г'. Г'. Г'. Г'. Г'. Г'. Г'. Г'. Г'...
Б. Б. Б. Б. Б. Б. Б. Б. Б. Б. Б. Б. Б...
Д. Д. Д. Д. Д. Д. Д. Д. Д. Д. Д. Д. Д... |
| 2. К. П. Т. К. П. Т. К. П. Т...
К. Т. П. К. Т. П. К. Т. П...
П. К. Т. П. К. Т. П. К. Т...
П. Т. К. П. Т. К. П. Т. К...
Т. П. К. Т. П. К. Т. П. К...
Т. К. П. Т. К. П. Т. К. П... | 5. г. б. д. г. б. д. г. б. д...
г. д. б. г. д. б. г. д. б...
б. г. д. б. г. д. б. г. д...
б. д. г. б. д. г. б. д. г...
д. г. б. д. г. б. д. г. б...
д. б. г. д. б. г. д. б. г... |
| 3. КПТ. КПТ. КПТ. КПТ...
КТП. КТП. КТП. КТП...
ПКТ. ПКТ. ПКТ. ПКТ...
ПТК. ПТК. ПТК. ПТК...
ТКП. ТКП. ТКП. ТКП...
ТПК. ТПК. ТПК. ТПК... | 6. гбд. гбд. гбд. гбд...
гдб. гдб. гдб. гдб...
бгд. бгд. бгд. бгд...
бдг. бдг. бдг. бдг...
дгб. дгб. дгб. дгб...
дбг. дбг. дбг. дбг... |

7. Останні дві вправи проробити з **Г'**.

8. Тягнути кожний рядок глухих фригативних за одним видихом, заощаджуючи повітря:

ф	ш х
с	ф ш . . . х
ш	ш . . . х . . ф . . . с
х	с . . . ш . . х . . . ф
ф с	х . . . ф . . с . . . ш

9. Тягнути кожний рядок дзвінких фрикативних на одній ноті, заощаджуючи повітря:

В	Ж	Г
З	В	З
Ж	Ж	Г
Г	З	Ж
В	Г	В
З	В	З
	Ж	

10. Тягнути на одній ноті окремі сонорні звуки **М, Н, Л, Р**, поступово посилюючи звук від *piano* до *forte* (т. зв. *crescendo*).

11. Те ж саме, тільки від *forte* до *piano* (т. зв. *diminuendo*).

12. Проробити крешендо та дімінуендо на одному диханні.

13. Вимовляти сполучення приголосних з голосними, особливо підсилюючи вимову приголосних (тому ставимо дві букви поруч):

ббі, бби, ббе, бба, ббо, ббу.

ггі, гги, гге, гга, гго, ггу.

вві, вви, вве, вва, вво, вву.

дді, дди, дде, дда, ддо, дду.

ггі, гги, гге, гга, гго, ггу.

жжі, жжи, жже, жжа, жжо, жжу.

і т. д. з усіма приголосними.

14. Вимовляти швидко й чітко такі сполучення приголосних з голосними (наголос ставимо на першому складі):

бібі, віві, гігі, г'ігі, діді...

бебе, вебе, геге, г'еге, деде...

баба, вава, гага, г'ага, дада...

бобо, вово, гого, г'ого, додо...

бубу, вуву, гугу, г'угу, дуду...

бібілі, вівілі, гігілі, г'ігілі, діділі...

дабіліві, добіліві, дебеліві, дібіліві, дубіліві... і т. п.

15. Матеріал для спеціальних вправ на приголосні з поетичних творів.* Чітко вимовляти в словах зазначені приголосні звуки.

б—п: Не їється, не п'ється, і серце не б'ється. (Т. Шевченко).
 Лисичка подала у суд таку бумагу:
 Що бачила вона, як попелястий віл
 На панській виниці пив, як мошенник, брагу,
 Їв сіно, і овес, і сіль... (Є. Гребінка).

* Можна використовувати для індивідуальних вправ у шкільному навчанні.

- в—ф:** Раз на північ ішов караван, щоб одправить за море
Награбовані скарби з руїн фараонів завзятих.
Попереду везли саркофаг велечезний порожній;
Чорний камінь на сонці блищав, мов розпечена бронза.
(Л. Українка).
- г—х:** Битим шляхом та крутим
Іхали ми на узір'я Ай-Петрі.
(Л. Українка).
- г—к:** Рябко спитать хотів, але Рябків язик
Був в роті спутаний, неначе пуютом з лик,
І герґотав щось, як на сідалі індік. (П. Гулак-Артемовський).
- дж—дз:** Ой, за гаєм, гаєм,
Гаєм зелененьким —
Там орала джэнджелиха
Воликом чорненьким. (Народ. пісня).
Задзвонили в усі дзвони
По всій Україні. (Т. Шевченко).
- ж—ч—ш:** Розкажіть нам пісню вашу:
Може й ми заплачем. (Т. Шевченко).
У чистім полі я пшеницю жав.
Був південь. Я спочити сів під дубом,
В душі ж мов світляний алмаз дрижав. (І. Франко).
Теплий кожух, тільки шкода —
Не на мене шитий. (Т. Шевченко).
- з—ц—с:** Місяць високо,
Зірочки сяють. (Т. Шевченко).
Зима була. Замерз зелений Сян,
І по блискучім льодовім помості
Гладкий протерли слід селянські сани. (І. Франко).
- м—н:** І мене в сім'ї великій, Думи мої, думи мої,
В сім'ї вольній, новій, Ліхо мені з вами!
Не забудьте пом'янути Нащо стали на папері
Незлим, тихим словом. Сумними рядами? ..
(Т. Шевченко). (Т. Шевченко).
- л—р:** За кражу, за війну, за кров, —
Щоб братню кров пролити просять,
І потім в дар тобі приносять
З пожару вкрадений покров! .. (Т. Шевченко).
Тричі крига замерзала,
Тричі й розтавала.
Тричі наймичку у Київ
Катря проводжала. (Т. Шевченко).
Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива.
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма. (Т. Шевченко).

III. Вправи на скоромовки.

Ці вправи мають на меті виробити швидку, чисту й виразну вимову (дикцію.) Основна умова вправ — це виразність і досконалість артикуляції. Тимто кожну скоромовку спочатку треба вимовляти повільно, щоб добре засвоїти її артикуляцію.

1. На дворі трава, на траві дрова.
2. Бик, бик, тупогуб, тупогубенький бичок, у бичка була губа тупа.
3. Ходить квочка коло кілочка, водить діточок коло квіточок; вона каже: »квок«.
4. Цить, не плач: спечем калач, медом намажем, тобі покажем, самі ззімо, тобі не дамо.
5. Прийшов Прокіп, кипить окріп, а без Прокопа не кіпнати окропу.
6. Наша перепиличка, мала й невеличка, під полукіпком розпідпадьомкалась.
7. Був собі цебер та переполуцебрився на маленькі полуцебрєнята; була собі макітра, та переполумакітрилась на маленькі переполумакітрєнята.

Б. ПРАВИЛЬНІСТЬ ВИМОВИ

Правильна вимова — це загально-прийнята вимова, що є зразковою для всіх. Правильна вимова зветься ще *літературною* вимовою, бо вона лежить в основі літературної мови, як культурної мови нації. Правильної вимови навчає наука, що належить до фонетики і зветься *ортоєнією*.

Літературна вимова не завжди збігається з літературним письмом. Вона має свої норми, і ці норми треба засвоїти цілком окремо так само, як і норми письма. Зразкова вимова засвоюється ще в школі, але на сцені або на кафедрі вона мусить бути вже бездоганною.* Недарма німці й французи надають такого великого значення сценічній вимові й орієнтуються саме на сценічну вимову (*Bühnenaussprache*), як зразкову вимову.** Подамо найголовніші особливості української літературної вимови.

1. Вимова голосних.

Вимова голосних звуків зв'язана з наголошеністю й ненаголошеністю складів. Ненаголошений голосний втрачає якість вимови і вимовляється з відтінком основного звуку.

* »Насамперед треба цілком звільнитись від усіх помилок діалекту і досягти бездоганно чистої вимови.« (Гете).

** Siebs, T. Deutsche Bühnenaussprache, Köln, 1910.

а) Так, ненаголошене **о** вимовляється з наближенням до **у**, найчастіше перед складами з **у** та **і**: **убід** (зам. обід), **чулувік** (чоловік), **нучувати** (ночувати), **абсолютно** (абсолютно) та інш.

б) Ненаголошене **е** (**є**) у вимові наближається до **и** (**ї**), надто перед складом з наголошеним **и**: **ниси** (зам. неси), **бири** (бери), **плити** (плети), **сило** (село) **дериво** (дерево), **маиш** (маєш) та інші.

в) Ненаголошене **и** звучить не зовсім виразно, наближаючись до **е**, надто перед наступним складом з наголошеним **е**: **стрже** (зам. стриже), **вележуватись** (вилежуватись) та інш.

2. Вимова приголосних.

Вимова приголосних найбільше залежить від характеру сусідніх голосних або приголосних.

1. а) Приголосні **г, ґ, к, х, ж, дж, ч, ш, б, п, в, м, ф** не змінюють своєї вимови навіть перед м'якими голосними, завжди залишаючись твердими: **тобі, собі** (враження м'якості справляє звукова вартість звука **і**).

б) Приголосні **д, т, з, дз, с, ц, л, н, р**, що мають властивість пом'якшуватися, перед м'якими голосними вимовляються м'яко: **земля** (зам. земля), **життя** (життя), **ряд** (ряд). Особливо треба звернути увагу на звук **р**, що вимовляється м'яко в словах: **ряд** (зам. ряд), **уряд** (уряд), **буряк** (буряк), **моряк** (моряк) тощо. Твердо (роздільно) вимовляється в словах з апострофом: **подвір'я, пір'я, бур'яни** тощо.

в) Приголосні **л, н, д, т** вимовляємо перед **і** не пом'якшено в двох випадках:

1. коли **і** стоїть в закінченні прикметників твердої групи називного відмінка множини. Напр.: **зелені, червоні, рум'яні, білі, дорослі, золоті, молоді** та інш.;

2. коли **і** чергується в слові з **о** напр.: **ніч** (ночі), **ніс** (носа), **гній** (гною), **ліз** (лози), **волів** (волоів), **тік** (току), **дім** (дому).

г) Твердий звук **л** має середню вимову перед **е, и** (**левада, лихо**) та в інших сполученнях в словах іншомовного походження (**лекція, логіка, філософія**).

ґ) звук **в** після голосного в кінці слова або складу у вимові наближається до **у**,* напр. **брау** (зам. брав), **робу** (робив), **поуний** (повний), а не до **ф**, як в російській мові (**крофь, любофь**) або в польській мові (**креф, Львуф**).

* Т. зв. нескладове **У**.

II. Приголосні перед іншими приголосними здебільшого змінюють свою вимову.

а) Дуже велику силу мають дзвінки приголосні, впливаючи на вимову глухих: *бородьба* (зам. боротьба), *молодьба* (молотьба). Навіть в кінці слів перед словом з початковим дзвінким глухий вимовляється дзвінко: *кінедзь буде* (зам. кінець буде), *робітний загинув* (робітник загинув).

б) В кінці слів дзвінки зберігають свою вимову незалежно від наступного слова: *дід прийшов, гріб сіно, ліг спати* тощо.

в) Велику роль у вимові приголосних грає уподібнення. Звуки **ж, ч, ш, т** перед **ц** міняються в вимові **ж-з, ч-ц, ш-с, т-ц**: *запорозьця* (зам. запорожця), *доцьці* (дочці), *юсьці* (ющі), *квіцьці* (квітці). Це буває навіть при стикові слів: *клиць сюди* (зам. клич сюди), *брат частував мене* (брат частував мене). Сполучення **тч** вимовляється як **чч**: *тіччин* (зам. титчин), **сч** — як **шч (щ)**: *Паращин* (зам. Парасчин), *Тодощин* (Тодосчин).

г) Твердий **с** перед м'яким складом вимовляється м'яко: *сьвіт, сміх, сніг, свято* (зам. світ, сміх, сніг, свято).

г) Приголосні **з, ц, с, л, н** мають пом'якшену вимову, якщо вони стоять перед пом'якшеними приголосними, хоч на письмі це пом'якшення не позначається. Наприклад: *свічка* (пишемо: свічка), *спів* (спів), *звір* (звір), *кузня* (кузня), *цвіт* (цвіт), *цвях* (цвях), *на сонці* (на сонці), *Натальці* (Наталці).

д) Звук **н** пом'якшено вимовляємо перед **ж, ч, ш, щ**, а також і перед наростком **-ство**. Напр.: *кінчик* (зам. кінчик), *ганчар* (ганчар), *менший* (менший), *панщина* (панщина), *селянство* (селянство), *громадянство* (громадянство), *Манжула* (Манжула).

III. а) Дієслівне закінчення **-ться** вимовляємо як **-цьця**, тобто замість **тьс** вимовляємо подовжене й пом'якшене **ц**. Наприклад: *сміцьця* (зам. сміється), *дивцьця* (дивиться), *грацьця* (грається).

б) Дієслівне закінчення **-шся** вимовляємо як **-сься**, тобто замість **шс** вимовляємо подовжене й пом'якшене **с**. Наприклад: *смісься* (зам. сміється), *плюсься* (плюється).

3. Деякі особливості літературного наголосу.

До правильності вимови належить і наголос. Мова йде про граматичний наголос, тобто про виділення центрального складу в слові. Взагалі наголос в українській мові нестійкий, через те не можна встановити певних правил наголо-

шування слів. Та все ж не можна сказати, що нема закономірності в явищах українського наголосу. Деяка закономірність є, і на неї треба звернути увагу, щоб хоч частково уникнути тих разючих помилок, що трапляються часто в мові нашої інтелігенції, а зокрема в мові мистців слова.

а) Досить закономірним є перетягнення наголосу на приросток в іменниках чол. і жіп. роду: безлад, відгомін, заспів, заколот, переспів, розголос, нелюб, нехрист, затишок, пролісок, роздріб, роздум, записка, підкладка та інш.*

Деяку закономірність наголосу можна спостерігати й при відмінювані іменників.

1. Так, в іменниках чоловічого роду (односкладових і двоскладових) при відмінюванні наголос здебільшого переміщується на закінчення то в однині й множині (бич—бича, бичі, бичів; стіжок—стіжка, стіжки, стіжків), то тільки в множині (бік—боку, боки, боків; берег—берега, береги, берегів).

2. В іменниках жіночого роду першої відміни закономірне переміщення наголосу на закінчення (і то в множині) буває тільки тоді, якщо основа кінчається на дві приголосні: говірка—говірки, пісня—пісні, зірка—зірки, ніжка—ніжки та інш.

В іменниках з наголосом на закінченні, навпаки, при відмінюванні (тільки в множині та в знахід. однині) наголос переміщується на перший склад: голова—голову, голови, головами; зима—зиму, зими, зимами; земля—землю, землі, землями.

3. В іменниках середнього роду, переважно двоскладових, при відмінюванні наголос не однаковий в однині і множині: одні мають в однині наголос на початку, а в множині на кінці (море—моря), другі, навпаки, в однині мають наголос на кінці, а в множині — на початку (гільце—гільця). В трискладових і багатоскладових словах в однині наголос падає на першому або на останньому складі, а в множині — на середньому: дерево, дерева — дерева, дерев; колесо, колеса—колеса, коліс.

В іменниках на -ення наголос падає на попередній склад: значення, несення, урядження. В іменниках на -іння — із значенням процесу наголос падає на наросток: значіння, ходіння, гоніння та інш.

* З технічних причин наголос позначуємо півтовстим шрифтом.

б) В займенниках з применниками наголос здебільшого переміщується на початок: мене — від мене, чого — з чого.

в) В прикметниках наголос падає на закінчення, особливо послідовно з наростком **-кий**: бридкий, швидкий, палкий, баский та інш. Так само наголос на закінченні в приросткованих прикметниках дієслівного походження з наростком **-ний**: відсипний, відкладний та інш.

В складених прикметниках наголос завжди падає на основу другої частини: білобородий, життєздатний, жовтозелений та інш.

г) В дієсловах наголос часто буває зв'язаний з докональністю й недокональністю дієслів: в докраних — наголос на приросткові, в недокраних — на наросткові. Напр.: висипати — висипати, викласти—викладати, виміряти—виміряти.

Дієвідмінювання дієслів так само впливає на зміну наголосу. Дуже часто в множині наголос переноситься на останній склад: беру, береш—беремо, берете; лечу, лежиш—летимо, летите.

В дієсловах з наголошеним наростком **-ити** в першій особі однини наголос падає на закінчення, а в інших формах переміщується на один склад ближче до початку: варити, варю — вариш, варять.

В дієсловах минулого часу з випадним голосним у корені жіночого роду однини і множини наголос падає на другий від кінця склад: брала—брали, ждала—ждали, прала—прали. В інших дієсловах жін. роду минулого часу наголос падає на кінці: жила—жили, дала—дали, пила—пили.

г) В прислівниках, що утворились від прикметників з наростками **-кий**, **-ний**, наголос переміщується на початковий склад: гіркий—гірко, голосний—голосно, а також деякі інші: хороший—хороше, зелений—зелено та інш.

д) Слова можуть мати й подвійний наголос, якщо вони виражають два різні поняття (виводити—виводити, виносити—виносити, виганяти—виганяти, викидати—викидати, викликати—викликати, виїздити—виїздити, вилазити—вилазити) або мають два варіанти наголосу (вигода, занести, користування, подушка, музика, полудень, середина, черга, смажений, незрівняний, поперек, повагом, маршальський, радий).

4. Вправи на правильність вимови.

Зразки літературної вимови, що записана ортоепічною транскрипцією.*

Ортографічна транскрипція.

На небі сонце — серед нив я.
Більше нікого. Йду. Гладжу рукою
соболіну шерсть ячменів, шовк ко-
лосистої хвилі. Вітер набива мені
вуха шматками звуків, покошланим
шумом. Такий він гарячий, такий не-
терплячий, що аж киплять від нього
срібно-золоті вівса. Йду далі — кип-
лять. Тихо пливе блакитними річ-
ками льон. Так тихо, спокійно в зе-
лених берегах, що хочеться сісти на
човен і плисти. А там ячмінь хили-
ться й тче... тче з тонких вусів зе-
лений серпанок. Йду далі. Все тче.
Хвилює серпанок. Стежки зміяться
глибоко в житі, їх око не бачить,
сама ловить нога. Волошки дивлять-
ся в небо. Вони хотіли бути, як небо,
і стали, як небо. Тепер пішла пше-
ниця. Твердий безостий колос б'є
по руках, а стебло лізе під ноги.
Йду далі — усе пшениця й пшениця.
Коли ж цьому край буде? Біжить
за вітром, немов табун лисиць, і
блищать на сонці хвилясті хребти.
А я все йду... Прибій колосистого
моря йде через мене кудись у без-
вість.

Врешті стаю. Мене сплянає біла
піна гречок, запашна, легка, наче
збита крилами бджіл. Просто під
ноги лягла співуча арфа й гуде на
всі струни. Стою і слухаю.

М. Коцюбинський.

Ортоепічна транскрипція.

На небі сонці — серед ниу я.
Більши н'ього. Йду. Гладжу рукою
соболіну шерсть ячмен'ю, шовк
колосистої хвилі. Вітир набива ми-
ніи вуха шматками звуку, покошлан-
ним шумом. Такий він гар'ячий,
такий нитирпльачий, що аж кип-
лять від нього срібно-золоті віуса.
Йду далі — киплять. Тихо плеве
блакитними річками льон. Так тихо
спукійно в зелених биригах, що
хочицьцьа сьісти на човин і плисти.
А там ячмінь хилицьцьа й чче... чче з
тонких вусіу зелений сирпанок. Йду
далі. Все чче. Хвилює сирпанок.
Стинки зьміяцьцьа глибоко в житі,
їх око ни бачить, сама ловить нога.
Волошки диульацьцьа в небо. Вони
хут'їли бути, як небо, і стали, як
небо. Типер пішла пшиницьа. Твир-
дий бизостий колос б'є по руках,
а стебло л'їзи під ноги. Йду далі
— усе пшиницьа й пшиницьа. Коли
ш цьому край буди? Біжить за ві-
тром, нимоу табун лисиць, і блищать
на соньці хвилясті хребти. А я все
йду... Прибій колосистого мор'я йде
чериз мени кудись у безвісьть.

Врешт'ї стаю. Минє сплянає біла
піна гричок, запашна, лехка, начі
збита крилами бджілі. Просто під
ноги л'ягла сьпівуча арфа й гуде
на всі струни. Стую і слухаю.

М. Куцубинський.

* З технічних причин (брак відповідних друкарських знаків) ортоепічну транскрипцію передаємо в дещо спрощеному вигляді. Зокрема, наголошені голосні позначаємо півтовстим пегитом; середні л і нескладове у — курсивом, пом'якшені приголосні — знаком м'якшення; ненаголошене е з наближенням до и — через и; ненаголошене и з наближенням до е — через е; ненаголошене о з наближенням до у — через у.

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні.
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині —
Однаковісінько мені.
В неволі виріс між чужими,
І, неоплаканий своїми,
В неволі, плачучи, умру,
І все з собою заберу —
Малого сліду не покину
На нашій славній Україні,
На нашій — не своїй землі.
І не пом'яне батько з сином,
Не скаже синові: — Молись.
Молися, сину: за Україну
Його замучили колись. —
Мені однаково, чи буде
Той син молитися, чи ні...
Та не однаково мені,
Як Україну злії люди
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окрадену, збудять...
Ох, не однаково мені.

Т. Шевченко.

Мині однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні.
Чи хто згадає, чи забуди
Мине в сьнігу на чужині —
Однакувісінько мині.
В ниволі виріс між чужими,
І, ниоплаканий своїми,
В ниволі, плачучи, умру,
І все ссобою забирау —
Малого слыду ни покину
На нашій славній Україні,
На нашій — ни своїй зымлі.
І ни помйани батько ссином,
Ни скажи сицуві: — Молись.
Молисьа, сицу: за Україну
Його замучили колись. —
Мині однаково, чи буди
Той син молитися, чи ні...
Та ни однаково мині.
Як Україну злії льуди
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окрадину, збудять...
Ох, ни однаково мині.

Т. Шиченко.

5. Методичні зауваження.

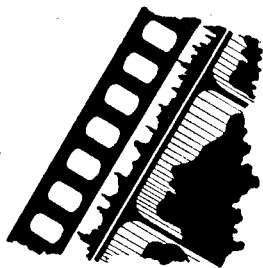
Закінчуючи останній розділ техніки мови, зазначимо, що теоретичні відомості й практичні вправи попередніх розділів треба опрацьовувати рівнобіжно, а згодом регулярно повторювати в процесі роботи над живою мовою. Зокрема треба звернути увагу на досконале засвоєння літературної вимови, що грає головну й вирішальну роль в оволодінні мистецтвом слова.

Важливий чинник в щоденній праці над собою — це зацікавлення, певний настрій, спрямування до досягнення поставленої мети. Кожний мистець повинен мати сильну, яскраву й своєрідну індивідуальність. Для цього треба виховати в собі певний піднесений настрій, душевний лад, скристалізовану психіку. Такими якостями відзначалися, наприклад, римляни, що духово і фізично заволоділи майже

цілим тодішнім світом. Такі якості зберегли й дотепер індійські йоги.

Щоб наша праця була продуктивною, треба мати також і відповідне зацікавлення до неї. Ступінь зацікавленості тим чи іншим предметом залежить переважно від самої людини. Тому треба виробити в собі *здібність до зацікавлення* (навіть дрібничками, бо з таких дрібничок складаються великі речі). Проте, нашу працю не можна будувати на самому зацікавленні. Необхідно собі чітко усвідомити і визначити певну *мету*, прикликаючи на допомогу силу своєї волі.

Виконуючи практичні вправи з техніки мови, треба взяти під увагу дві риси виконання: *механічну* і *психічну*. Механічна риса полягає в певному русі (скороченні м'язів), викликаному подразненням з головного мозку. Кожне скорочення м'язів, що беруть участь в процесі дихання, голосотворення і вимови, переважно залежить від нашої волі. А що кожний рух м'язів залежить від нашої волі, то механічна риса практичних вправ сама в собі містить участь волі, свідомості, отже — участь психіки. Тому треба посилити участь нашої волі й свідомості в технічних вправах. Посилена участь психіки корисна ще й тому, що вона розвиває зосередженість, органічну увагу, самоволодіння, — тобто саме ті якості, що необхідні для мистця слова.



ВИРАЗНІСТЬ МОВИ

РОЗДІЛ IV

ФОРМИ ВИРАЗНОСТІ МОВИ

Вище ми розглянули основні елементи техніки мови — дихання, голос і вимову. Проте, майстерність мистця слова не обмежується лише оволодінням технікою мови. В мистецтві живого слова величезну роль відіграє насамперед музично-емоційний його зміст, тобто *виразність мови*.

Виразність мови («музика слова») складається з *логічної виразності* і *мистецької виразності*. Завдання логічної виразності полягає в тому, щоб якнайчіткіше й найточніше передати думки, зміст і своєрідність будови художнього твору. Мистецька виразність є засобом, за допомогою якого логічна виразність досягає вищого мистецького рівня, де особливо підкреслюється і наголошується переважно *емоційний* і *образний* зміст художнього твору. Розкриття емоційного змісту сприяє виявленню почуттів, емоцій, психологічної суті твору; розкриття образного змісту — чіткому й точному відтворенню образів, постатей даного твору, думок і настроїв автора, їх ідейного змісту.

А. ЛОГІЧНА ВИРАЗНІСТЬ

Основним засобом логічної виразності мови є *художня інтонація*. Чітка і виразна інтонація багато важить в співі й у деклямації, в науковій доповіді й у святочній промові. Навіть деякі голосові хиби акторів, декляматорів, промовців і проповідників стають непомітними при відповідній виразності мови, при майстерному володінні художньою інтонацією.

До складу інтонації входять такі основні елементи: *наголос, ритм, тривалість, тембр, сила звуку, пауза*.

1. Наголос.

Художня мова має три засоби акцентації (наголошування) окремих слів, груп слів або речень: 1. *мелодійний* (висотний), 2. *динамічний* (силовий), 3. *метричний* (часовий). Ці засоби

мовної акцентації вживаються в найрізноманітніших сполученнях і видозмінах.* Український наголос в своїй основі переважно динамічний, проте містить в собі також елементи мелодійної та метричної акцентації.

Щоб встановити між окремими словами, реченнями або частинами художнього твору логічний зв'язок, ми вдаємось до окремих засобів акцентації (власне їх сполучень), тобто використовуємо різноманітні *модуляції* мови. Серед них головне місце належить динамічним акцентаціям, в яких один з логічних наголосів даного мовного такту (див. далі) посилюється в порівнянні з суміжними тактами, що в зв'язку з цим об'єднуються навколо головного такту й підпорядковуються йому. Тісне поєднання динамічних акцентацій з мелодійними та метричними поширює інтонаційний діапазон і мелодійні межі художньої мови.

Кожне речення можна поділити на т. зв. *мовні такти*, тобто зв'язані змістом групи слів, що вимовляються на одному диханні, відокремлюючись тим самим відповідними павзами. Кожний з мовних тактів має центральне наголошене слово з належними до нього словами, — т. зв. *логічний центр* або *логічний наголос*. Такі логічні центри акцентуються, підкреслюються, вимовляються голосніше й повільніше, а це концентрує увагу слухачів на відповідному слові чи групі слів.**

Завдання актора, декламатора й промовця — уміти правильно знаходити ці логічні центри або, інакше кажучи, розбивати текст на мовні такти. Правильне встановлення мовних тактів має велике значення для оволодіння художньою інтонацією і є важливим і важким завданням для мистця слова. Замало підвищити чи посилити голос на логічно наголошеному слові, треба вимовити його так, щоб воно зробило на слухача відповідне враження, сконцентрувало його увагу. Саме тому треба вміти правильно встановлювати в тексті ці логічні центри, бо від цього залежить розуміння слухачем того, що він чує.

Вкажемо два способи вишукування логічних центрів.

* Див. *Forchhammer, J., Forchhammer, V. Theorie und Technik des Singens und Sprechens. Leipzig, 1921. Стор. 428—431.*

** В поезиці мовний такт розуміють як сполучення кількох складів на чолі з наголошеним, називаючи його *стопом*. Наприклад: *Тяж-ко, | важ-ко | в сві-ті | жи-ти...* (Т. Шевченко).

1. Спосіб зіставлення.

Цей спосіб полягає в тому, що дане речення зіставляється з попереднім і наступним. Вияснюється зміст речення з контексту, а звідси не важко вияснити основне слово (чи групу слів) у реченні. Прослідкуємо це на прикладі, відокремлюючи мовні такти вертикальними рисками, а логічні центри позначаючи курсивом.

А хто *живим* *зостався* з того люду, |
Той *гине* на єгипетській роботі: ||
З його *могили* хоче цар зробити |
Для себе *пам'ятник*... || (Л. Українка).

В цьому уривкові чотири основні логічні центри — «*живим*», «*гине*», «*могили*», «*пам'ятник*». Тільки навколо них і скупчена головна думка, інші слова не привертають нашої уваги. Спинивши увагу на якихось інших словах, ми не мали б відповідного змістового зв'язку між ними. Або ще приклад з прози:

Вона мене і *щипає*, | і *штурхає*, | і *гребінцем* мене скородить, |
і *шпильками* коле, | і *водою* зливає: || *чого-чого* не доказує над моєю
головонькою бідною. (М. Вовчок).

В цьому реченні письменниця зосереджує увагу читача головню на самих способах знущання з дівчини-кріпачки: «*щипає*», «*штурхає*», «*гребінцем*», «*шпильками*», «*водою*». В останніх трьох логічних центрах нашу увагу привертає не самий процес, а спосіб дії («*гребінцем*», «*шпильками*», «*водою*»). Звідси вияснюється логічний центр в останнім реченні, а саме: «*чого-чого*» — узагальнюючий займенник, що вказує ще й на інші способи знущання.

2. Спосіб граматичної аналізи.

Цей спосіб ґрунтується на аналізі речення. Кожне речення (крім безособового й називного) складається з двох груп — підметової і присудкової. Отже, підмет і присудок — це два логічні центри в реченні, що об'єднують собою всі інші прилеглі до них слова. Але в живій мові не завжди логічний наголос збігається з підметом чи присудком. Залежно від будови речення і від його змісту логічний наголос часто переноситься на інші члени речення.

а) Підмет втрачає свій логічний наголос у таких випадках:

1. Коли підметом є особовий займенник; в таких випадках павзи після підмета не буває (*Я вчора був у театрі*).

Але наголос зберігається на підметі у випадках протиставлення (*Я відповідаю за свої вчинки, а не зтось інший*).

2. Коли підмет добре відомий (про нього щойно згадувано) або коли увага зосереджена на самій дії: *Гості вже приїтали*. (Перед тим згадка про гостей уже була). *Не йди туди — батько спить!* (Підкреслюється дія, стан).

3. Коли підмет-іменник керує іншим іменником, тоді він передає йому і свій наголос: *Світ вечірнього сонця заглянув у причілкове вікно*. (Н.-Левицький). Це правило стосується й до інших іменників (не підметів), що керують іменниками: *Після смороду од гнилого малясу, од горілих кісток*... (Н.-Левицький).

4. Коли підмет має при собі узгоджений прикметник, наголос переходить на цей прикметник, надто при протиставленні: *Ранне повітря корисніше*. (Ранне, а не вечірне повітря).

б) Присудок втрачає свій логічний наголос в таких випадках:

1. Коли передає його підрядному (залежному) слову: *Ми поїдемо до міста*.

2. Коли передає його іменній частині складеного присудка: *Брат був хворий. Він буде актором*.

Логічні центри можуть відрізнятись один від одного силою наголосу. Тим більше, коли це буває в одному реченні, де може бути два й більше логічних центрів, залежно від синтаксичної будови речення. Наприклад: *Навколо нас ліс і гори*.

Тут основна сила наголосу зосереджена на підметі. Але інакше в реченні дещо ширшому:

Поміж повітрянм панством | наша сім'я | лічилася за людей середнього достатку. (П. Мирний).

Сила логічного наголосу розпоршується по кількох логічних центрах (*панством*», *наша*», *середнього*»), але основна сила зосереджена на слові *наша*», бо це слово — основний об'єкт авторової думки.

Як зразок відшукування логічних наголосів з цілого тексту використаємо уривок з «Гайдамаків» Т. Шевченка, підкресливши основну силу наголосу двома рисками, а другорядні сили — однією рисою. Мовні такти відокремимо вертикальними рисками.

Минають дні, | минає літо, |
А Україна, знай, горить; ||
По селах голі плачуть діти — |
Батьків немає. || Шелестить
Пожовкле листя по діброві; |
Гуляють хмари; | сонце спить; |
Ніде не чуť людської мови; ||
Звір тільки вие по селу, |
Гризучи трупи...

2. Ритм.

Розглядаючи основні елементи виразності мови, зауважимо, що вони не існують відокремлено, а органічно зв'язані між собою. Зокрема такі елементи художньої інтонації, як наголос, темп, тембр і сила звуку не тільки органічно зв'язані, але й взаємно творять ряд гармонійних сполук. До того ж кожен з мовних тактів містить у собі такі елементи, як *підвищення, посилення, прискорення* й протилежні їм — *зниження, послаблення, сповільнення*, тобто різні засоби акцентації (інтонаційний, динамічний, метричний).

Тому й ритм живої мови ми визначаємо не тільки як упорядкований, організований рух, властивий усім процесам, що відбуваються в природі, не тільки як правильне чергування наголошених і ненаголошених складів, а насамперед як закономірне чергування протилежних якостей мовної акцентації. Відповідно до цього ритм повинен спиратися на всі чотири якості звуку — силу, висоту, тривалість і тембр. Звідси виникає така класифікація ритмів: а) *динамічний* (силовий), б) *мелодійний* (висотний), в) *метричний* (часовий), г) *тембральний*. Ці якості можуть утворювати найрізноманітніші сполуки, тому й ритм живої мови має необмежене багатство форм.

Застосовуючи класифікацію ритмів до живої мови (зокрема віршованої), спостерігаємо в ній правильне чергування наголошених і ненаголошених складів. Таке закономірне чергування наголошених і ненаголошених складів називаємо *ритмом наголосів*.

Зрозуміло, що кожна мова має своєрідні особливості в характері наголошування певних складів. Так, романські мови (французька, італійська, еспанська) мають переважно сталі наголоси з наголошеними кінцевими складами. В слов'янських мовах переважають змінні наголоси, хоч зустрічаються також

і сталі (наприклад, в чеській мові наголос падає на перший склад, в польській — на передостанній склад тощо). Українська мова, як одна з найбільш милозвучних і своєрідних мов, не має сталих наголосів і характеризується великою їх витонченістю, вибагливістю та рухливістю.

Виявити ритм мови (він буває різний в поезії і в прозі, в проповіді і в промові) — це одне з найскладніших питань виразності мови (музики слова). З цього погляду велику роль відіграють розділові знаки, на інтонуванні яких і спинимо нашу увагу.

1. Інтонування *крапки* (.) характеризується глибоким зниженням голосу й більшою павзою. Зниження голосу може бути спокійне й неспокійне. Спокійне зниження голосу — це звичайна мелодія крапки, що не потребує ілюстрації. Зразком неспокійного зниження голосу можна вважати здебільшого форму схвильованого діалогу. Наприклад:

— Де ти була?
— Марка рятувала. .
— Утік?
— Утік.
— А батька забрили... (М. Коцюбинський).

2. Інтонування *крапок* (...) залежить від різних обставин. Якщо речення закінчене, зберігається звичайне інтонування з подовженою павзою. Якщо речення не закінчене, тобто переривається крапками, тоді при тому самому інтонуванні витримується довша павза, приблизно така, як і в кінці абзацу. Наприклад:

Іде Катря, шкандибає;
Дивиться — щось мріє...
Либонь, ідуть москаляки...
Лихо!...Серце мліє... (Т. Шевченко).

Ти послухав би, що він каже... Він каже... Та що ти тямив?
Ти нічого не розбереш! (М. Коцюбинський).

Коли речення переривається крапками, а потім знову відновлюється, то витримується деяка павза, але інтонування залишається те ж саме, як би й крапок не було. Наприклад:

Це, — каже, — щоб... ланцюг чіпляти. (Л. Глібів),

В кінці абзацу після крапки витримується довша павза, ніж у кінці речення, але після крапок — ще довша павза, якщо кінцеве речення синтаксично закінчене. Наприклад:

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

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

3. Інтонування *знаку питання* (?) характеризується специфічно-питальним підвищенням тону логічно наголошеного слова. Якщо це слово не останнє в реченні, то після нього тон поступово знижується. Наприклад:

Так ти кажеш,
Що бачив *крилицю*
Москалеву? Що ще й *досі*
Беруть з неї воду? (Т. Шевченко).

4. Інтонування *знаку оклику* (!) характеризується особливо підсиленою вимовою логічно наголошених слів. Але мелодійно підвищений тон не обов'язковий. Навпаки, іноді може бути й зниження тону, властиве переживанню журби, горя, розпачу тощо. Наприклад: »*Яка радість!*« (Підвищення). »*Вмер!*« (Зниження).

Павзи після знаків питання й оклику такі ж приблизно, як і після крапки.

5. Інтонування *двокрапки* (:) характеризується неспокійним ритмом, попереджаючим зниженням тону, не таким глибоким, як перед крапкою, а трохи обірваним, з прискоренням темпу що ближче до двокрапки. В причинно-наслідкових і пояснювальних реченнях (див. прикл. б, в) інтонування обох частин речення (перед двокрапкою і після неї) — майже однакове. Наприклад:

а) Схаменулись нехрещені,
Дивляться: мелькає,
Щось лізе вверх по стовбуру
До самого краю. (Т. Шевченко).

б) Вона була при зброї: у руках
Був заступ гострий, а в кишені куля.
Набитая знадобом розривним. (Л. Українка).

в) А хто живим зостався з того люду,
Той гине на єгипетській роботі:
З його могили хоче цар зробити
Для себе пам'ятник... (Л. Українка).

6. Інтонування *коми* (,) характеризується постійним підвищенням тону в найближчому до неї логічно наголошеному слові. Але характер підвищення не однаковий в різних типах речення.

а) При перелікові однорядних слів, груп слів або цілих речень підвищення тону поступово збільшується:

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

Йй Ярема розказував,
Як жить вони будуть,
Як окує всю в золото,
Як долю добуде,
Як виріжуть гайдамаки
Ляхів в Україні,
Як він буде панувати,
Коли не загине. (Т. Шевченко).

б) В підряднім зв'язку речень інтонування коми характеризується тим, що в першій частині речення буває підвищення тону, в другій — зниження, незалежно від того, чи першою частиною є головне, чи підрядне речення. Наприклад:

Хто не жив посеред бурі, той ціни не знає силі.
(Л. Українка).

Хоч порох чоловік, та вірю я в той порох. (І. Франко).

в) З комою зв'язане й т. зв. *кличне* інтонування. Характер його залежить від того, чи стоїть звертання на початку речення, чи в середині або в кінці. На початку речення звертання вимовляємо з підвищеною інтонацією й з більшою павзою. В середині ж і в кінці речення — прискорено, неголосно й майже без павзи. Наприклад:

Дядьку, он зима біліє. (Л. Глібів).

Обніміте ж, брати мої, найменшого брата. (Т. Шевченко).

І ти колись боролась, мов Ізраель, Україно моя!
(Л. Українка).

г) Але не кожна кома впливає на тривалість павзи та мелодію живої мови. Кома не впливає на інтонацію речення в таких випадках:

1. Коли кома стоїть після сполучників *і, та, але*. Наприклад:

На галяву вискакує з гуцини серна і, зачарована чудовим концертом, зупиняється. (М. Коцюбинський).

2. Коли кома стоїть при деяких вставних словах. Наприклад:

Він, бачите, був в апаратній. (М. Коцюбинський).

3. Коли кома стоїть перед підрядним реченням, яке починається сполучником *що*. Наприклад:

Гафіїці здавалось, що то він про неї говорить.
(М. Коцюбинський).

Г) З другого боку, інтонування коми з відповідною павзою можливе навіть тоді, коли сама кома не ставиться. Це буває найчастіше між підметом і присудком, між двома присудками (зв'язаними сполучником *і*, коли другий присудок визначає не одночасну з першою, а наступну дію), на місці психологічних павз. Наприклад:

Дідова оселя || снігом прикрита.
(П. Мирний).

Прудка течія крутнула ним || і понесла вниз.
(М. Коцюбинський).

О, кожний тихий усміх фарисея
для мене || гірш від скорпіона злого.
(Л. Українка).

7. Інтонування *середника* (крапки з комою) (;) таке ж саме, як інтонування коми, якщо середник стоїть між перелічуваними супідрядними реченнями. Коли ж середник розділяє сурядні речення, тоді він своєю інтонацією наближається до крапки. Наприклад:

Звився жайворонок високо під чисте, неначе нове небо і заспівав про те, що мертва земля ожила знов; що сонце, зрадивши щастям землі, стало ласкавим, теплим, ясним; що повіяли вітри й принесли на своїх крилах невідомі досі пахощі; що забриніли в веснянім повітрі мухи...

Шле місяць з неба промені злотисті;
Блищать, мов срібні, білі стіни в місті;
Спить ціле місто, мов заклятий край. (Л. Українка).

Але коли середником розділяються однорядні члени речення з залежними від них словами, то можливі обидва типи інтонування. Павза в усіх випадках середня між павзами крапки й коми. Наприклад:

Правда... всі долини покрила травою зеленою, завітчала квіточками запашними; всі гори заслала лісами темними, борями непрохідними; по деяких тільки місцях покидала лисинки гострі, щоб на них рано й пізно вилітати, землю оглядати.
(П. Мирний).

8. Інтонування *дужок* і *рисок* () — характеризується тим, що слова в дужках або відокремлені рисками вимовляються прискорено, неголосно й майже без павз. Одно важливе застереження: після дужок або рисок треба точно про-

довжувати мелодію, почату перед тим, зберігаючи попередню силу звуку. Наприклад:

Уже він хотів повернути поза хатою до дверей, коли це (уздрілось йому) немов щось мелькнуло. (П. Мирний).

А Ярема — страшно глянуть — по три, по чотири так і кладе. (Т. Шевченко).

9. Інтонування *риски* (—) дуже неоднотайне. Недарма риску вважають найбільш суб'єктивним розділовим знаком. Основна особливість інтонування *риски* — це піднесення тону на слові, що стоїть перед ризкою з відповідною довшою павзою. Це дуже часто буває в поетичній мові. Наприклад:

А там — і слід мій занесе
Холодний вітер. (Т. Шевченко).

Книги — морська глибина. (І. Франко).

Не забудеш — час забути, —
Він же кинув, одурив... (О. Олесь).

10. Інтонування *лапок* („“, „») має ту особливість, що вони (лапки) вказують нам, як саме треба вимовляти пряму мову (чужі слова), дотримуючись індивідуальних особливостей мови даної особи (старого, малого тощо). Крім того, вони можуть вказувати на важливість думки, висловленої в слові або в тексті, а також на іронічний зміст відповідного слова, що у виконанні досягається зміною тембру голосу, виразнішою артикуляцією, невеликими павзами на місці лапок і деяким зміцненням звуку голосу (див. стор. 72). Наприклад:

І Альта плаче: «Тяжко жити.
Я сохну, сохну...» (Т. Шевченко).

Ганебне слово «раб» із світа зникне.
(Л. Українка).

А «патріот, убогих брат»...
Дочку й теличку однімає
У мужика... (Т. Шевченко).

Засвоюючи мелодію розділових знаків, треба пам'ятати, що в поетичній мові можна її вживати з деякими обмеженнями.

В той час, коли в нашій буденній мові ритми трапляються тільки випадково й безладно і тому взагалі здебільшого проходять поза нашою свідомістю, кожне художнє опрацювання мови вимагає, щоб на її ритмічні особливості звертати особливу увагу. Зокрема це стосується стилістичного опрацювання прози.

Вже саме слово »ритм« походить від назви річки (Rhythmus), і наше почуття ритму вимагає також, щоб мова текла легко і милозвучно, не перериваючись нагромадженням наголошених чи ненаголошених складів. Ці мистецькі вимоги, що їх можна поставити до кожного прозового твору, ще більше стосуються поезії. »Відмінність між поезією і прозою полягає насамперед в тому, що поезія підлягає багато суворішим законам ритму, ніж проза.«* Поет добирає свої слова та їх сполучення так, що певний ритм чи навіть кілька взаємно між собою пов'язаних ритмів немов наскрізь пронизують цілу поезію. Крім того, окремі ритми поетичного твору об'єднуються переважно в невеликі групи, що зветься *рядками*. В свою чергу рядки об'єднуються в більші сполучення, т. зв. *вірші*.** Завершені ритми, з яких збудовані окремі рядки та вірші, називаємо *стопами* (докладніше див. у підручниках поезики, а також на стор. 57).

В процесі художнього опрацювання поетичного твору виконавцеві, звичайно, зразу досить важко правильно відтворити його ритм. Тому спочатку можна розчленовувати окремі рядки на певні групи (звичайно, склади) за допомогою скандування. Під час самого ж виконання мистець слова, навпаки, повинен звертати особливу увагу на те, щоб якомога зм'якшувати гострі ритмічні наголоси. Але й тут не можна надто ухилиятись у протилежний бік, виконуючи поетичний твір так само, як прозовий, без углядення ритмічних його особливостей. Ритм окремих віршів повинен червоною ниткою проходити через увесь твір, повинен бути відчутним, але не надто помітним і настирливим. На цьому, власне, й ґрунтується майстерність мистця слова — утримувати рівновагу між основним ритмом поетичного твору та звичайним ритмом живої мови, жодного з них не силуючи на шкоду чи користь іншому.

*) *Forchhammer, J., Forchhammer, V. Theorie und Technik des Singens und Sprechens. Стор. 436—437.*

** При найменуванні рядків та віршів у нас, на жаль, панує деяка плутанина. Раніше рядки називали віршами, а вірші — строфами. Цією термінологією користуються ще й досьогодні, зокрема при аналізі класичної поезії. Вищезазначеної термінології, за якою менші групи слів зветься рядками, а більші — віршами, вживає переважна більшість сучасних дослідників, зокрема німецьких. (Див. *Forchhammer, J., V. Theorie und Technik des Singens und Sprechens. Стор. 437.*)

3. Тривалість.

Серед основних елементів мовної інтонації, а також серед окремих якостей звуку тривалість займає окреме місце. На відміну від трьох інших чинників: висоти, сили й тембру, що складають якість звуку, тривалість — це суто кількісна його особливість.

Окремі звуки в українській мові не мають сталої, певно визначеної тривалости. Тривалість кожного окремого звуку залежить від низки факторів, насамперед від швидкості, з якою його вимовляють.

З тривалістю тісно зв'язана також і метрична (часова) акцентація, що її вживають переважно тоді, коли треба надати певному слову чи групі слів більшої ваги (напр.: я благаю вас!). В багатоскладових словах метрична акцентація падає, звичайно, на наголошений склад. Проте, в церковному Богослуженні цей порядок раз-по-раз порушується, бо наголос переходить на раніше ненаголошені склади (напр.: Господи, помилуй. Подай, Господи).

Метрична акцентація в значній мірі залежить також і від наявності метричного (часового) ритму, що характеризується закономірним чергуванням довгих і коротких звуків (церковне Богослуження, вокальна музика тощо). В прозових творах таке закономірне чергування переважно зовсім відсутнє, бо українська літературна мова не має виразного поділу на довгі й короткі звуки. Тому й метричний ритм не грає тут такої великої ролі, як в мові поетичного твору. В поетичному творі метричний ритм часто-густо вже завчасно передбачений автором, і його навіть важко собі уявити без вибагливих візерунків динамічного, мелодійного й тембрального ритмів.

Однією з головних складових частин тривалости мови треба вважати також і її швидкість, що визначається кількістю звуків, вимовлених в одиницю часу (секунду). Швидкість мови ні в яким разі не є сталою величиною, навпаки, подібно до висоти і сили голосу, підлягає найрізноманітнішим змінам. При спокійному, виразному мовленні швидкість мови становить 10—15 звуків у секунду; при швидкому мовленні — 20—25 звуків.

Треба зазначити, що ці пересічні межі швидкості мови цілком залежать від продуктивності мовних органів. Збільшити їх продуктивність можна тільки за допомогою систе-

матичних і наполегливих вправ з техніки мови. Ще більшої швидкості можна досягнути за рахунок точної артикуляції (див. вправи на скоромовки, Розділ III, п. А). Безнастанними вправами деякі мистці слова досягають ще більшої швидкості, проте така віртуозність переважно веде до калічення мови взагалі, а дикції зокрема. До того ж в практиці такою швидкістю мистцеві слова майже ніколи не доводиться послуговуватися.

На збільшення швидкості мови мають вплив також і кілька інших чинників. Це насамперед суто механічні впливи, що залежать від того, яку саме якість мають сполучення окремих літер, складів, слів чи речень. Аджеж не всі звуки однаково легко й швидко відтворюються в процесі мовлення.

Помітну роль відіграють також і мовні, психічні та ритмічні впливи. Зокрема мовні впливи полягають у тому, що всі повільно вимовлені слова чи групи слів сприймаються значно чіткіше, зрозуміліше й виразніше, ніж вимовлені швидко чи недбало. Крім того, другорядні мовні такти, вставні й підрядні речення, побічні міркування й пояснення, незначні й мало цікаві розділи завжди вимовляють прискорено. І, навпаки, головні мовні такти, головні речення, основні міркування, важливі й цікаві розділи — уповільнено.

Також і психічний стан дійової особи впливає на швидкість її мови: спокій і обережність, млявість і несміливість переважно характеризуються повільністю мови; гнів і зворушення, веселість і життєрадісність — прискореністю мови. Отже, швидкість мови є одним з основних засобів для вияву темпераменту й характеру даної особистості. Велике значення для швидкості мови має також і її ритм.

Мірою швидкості мови може бути не тільки кількість вимовлених звуків за 1 секунду, але й темп, що його часто ототожнюють з швидкістю. Під словом «темп» розуміють процеси, що мають певно визначені закономірні повторення, тісно зв'язані з відповідним чергуванням ритмічних елементів.

Якщо швидкість мови спирається на окремі звуки, то темп — переважно на окремі склади в межах мовного такту. В багатоскладових словах чи групах слів, що їх окремі склади об'єднуються в логічні центри, темп спирається саме на ці логічні центри. Наприклад, в реченні:

І знов настав | египетський полон... (Л. Українка).

темп спирається на два наголошені склади двох логічних центрів.

На темп мови (так само, як і на швидкість мови) мають вплив не тільки механічні, мовні, психічні та ритмічні чинники, але й акустичні. При чому, що гірша якість акустичних умов, то повільнішим повинен бути темп мови, і навпаки.

Сповільнення темпу мови спостерігаємо також як засіб підготувати слухача до наближення кінця тексту. Варто відзначити ще й відносну швидкість темпу діалогічної мови і повільність монологічної (див. далі).

4. Тембр.

Тембр — це забарвлення звуку, що утворюється при одночасному звучанні додаткових тонів різної висоти, т. зв. обертонів (див. Розділ I). Разом з основним тоном ці обертони утворюють органічний і гармонійний акорд. Обертони немов акомпанують, супроводжують основні тони, створюючи свою власну мелодію, що, хоч і паралельна до мелодії основних тонів, але не піддається більш-менш точному врахуванню.

В поняття інтонації входять також і різні темброві модуляції. Уміти вільно й свідомо користуватися найрізноманітнішими тембровими модуляціями — ось найбільша запорука художності читання. Проте, не так легко використовувати ці модуляції. Депо легше користуватися тембровими відмінностями голосних і приголосних, що утворюють т. зв. словесну інструментацію мови, тобто певну послідовність звуків якогось одного типу, які надають текстові відповідного звукового забарвлення, перетворюючи фонетичні чинники в емоційні. Інакше кажучи, уміння виявити фонетичні особливості тексту — це одне з найвідповідальніших завдань мистців живого й писаного слова.

Велику роль в свідомому користуванні тембром відіграє міміка. Кожна емоція відповідно впливає на стан нашого організму й на всі його функції, впливає і на м'язи обличчя, тобто викликає відповідну зміну міміки. Звідси тембр народжується в міміці, а міміка цілком підпорядкована виконавцеві художнього твору. Власне, вона залежить від почуття, як свого першоджерела.* Отже, переживання людини про-

* Почуття — це переживання особистості, в яких виявляється її певне ставлення до різних фактів об'єктивної дійсності. Звичайно розрізняють такі основні види почуттів: емоції, афекти, пристрасті.

Термін «емоції» (від латинського *emoveo* — зворушую) вживається як синонім слова «почуття». Це — переживання радості, гордості, страху, гніву, неапатії, співчуття, огиди, нудьги, заздрости, боязкості, зневаги

являється в міміці, цим самим обумовлюючи й тембральні модуляції голосу. Як розуміти це явище з погляду наукового? Річ у тім, що зміна міміки викликає відповідну зміну форми поверхні резонаторів, а цей факт, в свою чергу, викликає відповідні зміни в тембрі. Таким чином, емоції впливають на зміну тембру голосу, і в цій зміні вони себе виявляють.

Кожна емоція виявляється тільки у відповідному їй тембрі голосу. Всякій людині притаманний свій власний тембр, даний їй природою. Це т. зв. фізичний тембр. Проте, фізичний тембр під впливом різних емоцій може приймати різні забарвлення та їх нюанси (відтінки). Такий тембр, викликаний відповідною емоцією, зветься психологічним тембром.

Зрозуміло, що емоції можна виявляти в слові тільки змінами в його тембрі. Без відповідного тембру слово дає тільки поняття про емоцію, а не її справжній образ. Шлях відшукування психологічного тембру такий: органічне відчуття емоції; відповідний цій емоції стан всього нашого організму, а тим самим і відповідна міміка; і, як вислід, — потрібний тембр. Отже, почуття — міміка — тембр, — такі взаємовідносини між цими трьома чинниками.**

Міміка в творчій діяльності актора, декляматора, співака, промовця, проповідника і навіть педагога має дуже велике значення. Тому мистцеві слова треба розвивати свої мімічні здібності. А розвивати їх можна пильним спостереженням навколишнього життя, кращих творів живопису, скульптури, театру, кіна тощо. Треба собі ясно усвідомити, що міміка — не лише ілюстрація до виголошуваного тексту, а саме забарвлення звуку (тембр) є функцією міміки.

Залежно від різних психічних станів людини виникає різна міміка, отже й різні тембри голосу. Тому створилась класифікація емоційних тембрів, яку дослідники трактують по-різному.

тощо. Емоції, що виникають раптово й сильно та бурхливо проявляються, називаються а ф е к т а м и (від латинського affectus — душевне хвилювання). Наприклад: горе, жах, нестримана радість, гнів, лють, ревності, відчай тощо. Інтенсивні, тривалі емоції особистості, зв'язані з її бажаннями й прагненнями, називаються пристрастями. У вигляді пристрастей можуть виявлятися такі емоції, як любов до мистецтва, до знання, до спорту, до інших людей; ревності, скупість тощо.

»Афект діє як вода, що прорвала греблю; пристрасть діє як потік, що все глибше й глибше розмиває своє річище« (Е. Кант).

** Деякі дослідники вважають, що почуття викликає тембр, а тембр — міміку.

Одні дослідники класифікують емоційні тембри за психічним станом людини (гнів, радість, сум тощо). Другі — встановлюють чотири основні види тембрів: золотий («сурма»), срібний («дзвіночок»), мідний («дзвін») і оксамитовий («віолдончеля»). Інші — поділяють основні тембральні забарвлення за емоціями: спокійне (епічне), холодне, жваве, палке, темне (похмуре), світле (відкрите), вузьке, широке, тяжке, легке тощо.

Але ні одна з цих класифікацій не може задовольнити вдумливого мистця слова вже тільки тому, що кожному відтінкові настрою відповідає певний відтінок міміки й тембру, відтінки ж настроїв безмежно різноманітні.

Комбінована класифікація тембрів (тембр «золотий» — радісно, легко) і навіть «шляхетні стопи», — суміші одних тембрів з іншими («золото з сріблом», «золото з міддю», «срібло з оксамитом» тощо), не задовольняють вимог сучасного мистецтва й мистця слова взагалі, а багатобарвної української поезії зокрема.

Так, наприклад, вірш Т. Шевченка «Сон» («На панцині пшеницю жала») за такими класифікаціями треба було б виконувати спочатку «оксамитовим» тембром, в другій частині (сон) — «срібним», потім «золотим», «мідним» і т. д. Другий вірш Т. Шевченка «Огні горять» мусів би звучати спочатку «срібним» тембром, потім «мідним», а далі «оксамитовим» тощо.

Зрозуміло, що такий поділ тембрів лише перешкоджає виконавцеві зрозуміти головну ідею автора, його думки й настрої, голос його душі, донести внутрішній зміст художнього твору до слухачів, а слухачам сприйняти його й зрозуміти. Проте й тут короткий, але глибокий своїм змістом афоризм допоможе нам: тембр народжується в міміці, а міміка — в почутті.

5. Сила звуку.

Велике значення в мові актора, декламатора й промовця має сила звуку. Насамперед сила звуку повинна відповідати розмірам аудиторії й акустичним її даним. Крім того, сила звуку голосу мистця слова залежить від змісту й характеру самого твору, що його він виконує.

В процесі читання може бути зміцнення й послаблення мовного звуку.

а) *Зміцнення звуку голосу буває в таких випадках:*

1. При повторенні слів або словосполучень. Наприклад:

Квіток, квіток, як можна більше квітів.

І білого серпанку на обличчя,

Того, що звуть ілюзією...

(Л. Українка).

2. При перелічуванні з чимраз більшим піднесенням тону. Наприклад:

... А он розпинають

Вдову за подушне; а сина кують,

Єдиного сина, єдину дитину,

Єдину надію! — в військо оддають! (Т. Шевченко).

На Божому світі дізнався він всього —

І слави, і ласки, і кривди Іуди...

(Л. Глібів).

3. При вимовлянні слів, взятих у лапки або взагалі виділених в друковій з метою підсилення їх значення. Наприклад:

Отам то *»милостивій ми«*,

Ненагодовану і голу,

Застукали сердечну волю

Та й цькуємо...

(Т. Шевченко).

б) *Послаблення звуку голосу буває в таких випадках:*

1. В кінці речення або тим більше в кінці віршу, якщо в тексті відсутні якісь особливі стеничні афекти.* Наприклад:

Тече Дніпро славний, як голуб гуде;

Сивіє туман у широкому полі;

Стоїть над горою хрест Божий і жде

Апостола правди і доброї долі.

(Л. Глібів).

2. Коли читаємо текст з вставними словами й реченнями, що стоять у дужках або відділені рисками. Зниження голосу вказує на маловажність цієї частини тексту. Наприклад:

Коли це вночі (спимо ми) щось у вікно — стук.

(М. Коцюбинський).

Уже він хотів повернути поза хатою до дверей, коли це (уздрілось йому) немов щось мелькнуло.

(П. Мирний).

* *Афекти* — це емоції, що виникають раптово й сильно та бурхливо проявляються (див. стор. 69—70). *Стеничні афекти* — емоції, що збуджують нервову систему, підносять життєвий тонус (надія, радість, перемога, не дуже сильний гнів тощо). *Астеничні афекти* — емоції, що пригнічують загальну життєдіяльність людини (сум, страх, розпач, горе тощо). Проте, це розмежування афектів є умовним, бо вплив афектів на життєві процеси залежить насамперед від їх сили. Наприклад, афекти гніву, страху, гора можуть виявлятися в активній і пасивній формах.

6. Павза.

Мовні такти відокремлюємо павзами. Ці павзи, що зветься логічними павзами (цезурами), відіграють велику роль у мові актора, декламатора, промовця, проповідника, письменника, поета тощо. Вони надають більшій виразності мові, сприяють більшому загостренню уваги слухача на певних мовних тактах. А це залежить, головним чином, від тривалості павзи.

1. Тривалість павзи насамперед зв'язана з загальним темпом мови: що повільніший загальний темп мови, то більші павзи, і навпаки.

2. Тривалість павзи зв'язана також із змістовою важливістю відокремлюваних мовних тактів: що ближчі змістом мовні такти, то менша павза між ними, і навпаки.

3. Нарешті, тривалість павзи зв'язана з мелодією мови: що вищий тон логічного центру попереднього або наступного мовного такту, то більша павза, і навпаки.

Цей останній тип павзи можна назвати ще психологічним типом. Цим типом ми користуємось, щоб виразно підкреслити попереднє або наступне наголошене слово (або комплекс слів), зосереджуючи на ньому увагу слухачів.

Подамо приклад логічних і психологічних павз, позначаючи перші однією вертикальною рискою, а другі — двома:

Я на вбогім | сумнім перелозі |
Буду сіять || барвисті квітки, |
Буду сіять квітки || на морозі, |
Буду лить на них || сльози гіркі.

(Л. Українка).

Тут, крім звичайних логічних павз, є три психологічні павзи, що підкреслюють, відтіняють важливість наступних слів.

Психологічних (художніх) павз вживаємо й тоді, коли треба виділити дію або рух. Ці павзи повинні бути дещо довгими, щоб слухач міг добре уявити ту дію, що відбувається під час такої мовчанки, або щоб напружене очікування знайшло собі задоволення в наступній дії. Наприклад:

Палинув дощ | і перервав промову. ||
Я сів під накриття | і думу думав. ||
Скінчився дощ — | я не згадав про покуп, |
Ні, я пішов || шукать того промовця...

(Л. Українка).

Чайки знімались з одиноких берегових скель, | припадали грудьми
до хвилі і || плакали над морем. (М. Коцюбинський).

Засвоївши основні елементи художньої інтонації і прослідкувавши їх на конкретних прикладах, помічаємо, що окремі інтонації, співдіючи між собою, творять відповідні сполуки кількох інтонацій в певні системи. Ці системи інтонаційних сполук, а також їх певна послідовність утворюють т. зв. мелодію мови.

7. Мелодія мови.

Проте, мелодія мови — це певна закономірна послідовність не лише окремих інтонаційних сполук, але й звуків різної висоти і тривалости. Мовна мелодія набагато складніша від мелодії музичної: вона рухливіша, гнучкіша, її звуки довго не тримаються на одній висоті; вона не має сталих, визначених інтервалів, а через це її не можна точно записувати знаками (нотами) музичної мелодії.

Хоч запис мовної мелодії музичними знаками надзвичайно важкий і недосконалий, однак музична нотація колись мала також не менші труднощі (і тепер ще далеко не досконала). Немає сумніву, що в недалекому майбутньому дослідники і мистці живого слова винайдуть також і мовну нотацію.

Основна різниця між мелодією музичною та мовною полягає в тому, що музична мелодія побудована на певних, сталих інтервалах з мінімальною відстанню між ними — $\frac{1}{2}$ тону; мовна мелодія побудована переважно на дуже малих інтервалах, що їх не можна точно зафіксувати й обчислити.*

Ознайомлюючись з мелодією мови, як з одним із найважливіших елементів виразности мови, треба добре засвоїти середній тон — домінуючий, нормальний тон нашої мови. Середній тон залежить від певного роду голосу (сопрано, альт, тенор, бас) та індивідуальних якостей мовних органів даної особи.

Таким чином, середній тон — це відносно стала висота, на якій ми вимовляємо переважну більшість звуків нашої мови, відступаючи від неї лише у вимові логічно наголошених слів та речень.

Мелодія мови органічно зв'язана з логічним наголосом. Вище ми згадували вже про те, що кожне речення розбивається на окремі логічні центри. Кожний логічний центр

* В останні часи, головню в Північній Америці й Чехо-Словаччині, експериментують з чвертьтоновими інтервалами, запроваджуючи їх в сучасну музику.

об'єднує собою пов'язані змістом групи слів — мовні такти, що зв'язані між собою інтонаційно та ритмічно, тобто з мелодією мови. Частина мовного такту до логічного центру зветься головною частиною мовного такту. Частина мовного такту після логічного центру — кінцевою частиною мовного такту (наприклад: Ти тут чекай!).

Мовний такт, що складається лише з одного слова, не має цих частин (Так. Ні.). Мовний такт з логічно наголошеним першим словом має тільки кінцеву частину (Хто приїхав?). Мовний склад з логічно наголошеним останнім словом має тільки головну частину (Він поїхав?).

В мелодії мови ми часто-густо зустрічаємось з явищами кадансу та інтервалу.

Закінчуючи речення, вірш або репліку, ми, звичайно, знижуємо тон і затримуємо темп мови. Це — явище фізіологічне, бо під кінець мови зменшується тиск повітря й спадає напруженість голосових органів (м'язів гортані). Іноді, навпаки, ми прискорюємо темп і підвищуємо тон, тобто також змінюємо течію звуків нашого голосу. Такі типи гармонійного закінчення фрази зветься кадансом (завершенням).

Віддалення двох тонів між собою, їх висотну різницю називаємо інтервалом, а самі інтервали позначаємо рядовими латинськими числівниками: прима, секунда, терція, кварта, квінта, секста, септима, октава і т. д.

Як ми вже зазначили, мовна мелодія не має сталих, певно визначених інтервалів; до того ж мовні інтервали розміром і способом творення не відповідають точно інтервалам музичним, а тому й числове визначення мовних інтервалів надто умовне. Проте, досліди доводять, що найбільш сталий інтервал в мовній мелодії — це кварта.

В нижченаведених прикладах на основні види мовної мелодії треба ясно усвідомити й розмежувати напрям тону (вверх чи вниз) і відносну висоту тонів або ступені підвищення їх:

а) Напря́м тону позначаємо стрілками (↑ ↓).

Стрілкою (↑) позначаємо логічний центр з напрямом тону вверх. Стрілкою (↓) позначаємо логічний центр з напрямом тону вниз. Напря́м тону вниз відповідає закінченню думки. Напря́м тону вверх вказує на розвиток, незакінченість думки. Наприклад:

Сине море [↑]хвилювалось | і кипіло на березі [↓]піною.
(М. Коцюбинський).

б) Відносну висоту тонів, ступені підвищення їх, позначаємо цифрами.

Для кращого засвоєння мелодії мови взагалі, а художньої інтонації зокрема, розглянемо кілька типових прикладів.

1. Речення з одним мовним тактом (один логічний наголос) мелодійно бліде, безбарвне, невиразне. Напряму тону логічного центру здебільшого спадає вниз (крім питальних речень). Наприклад:

[↓]Туман зникає. Пташки [↓]щебечуть.

2. Питальна інтонація характеризується багатством і різноманітністю мелодійних відтінків. Хоч загальна її ознака — напрям мелодії вгору, а проте напрям цей залежить від того, яке слово ми приймаємо за логічний центр і який підтекст (внутрішній зміст) вкладаємо в нього. Наприклад:

І [↑]ти був з ними? І ти [↓]був з ними? І ти був з [↑]ними?

3. В реченні з двома мовними тактами (група підмета і група присудка) в першому такті напрям тону йде вгору, в другому — вниз. Наприклад:

Широкий [↑]двір | зеленів [↓]моріжком. (М. Коцюбинський).

4. В складному реченні, що складається з кількох простих, логічні центри кожного простого речення мають напрям тону вгору, підвищуючись на певний ступінь з кожним тактом, крім передостаннього, що підвищується проти попереднього майже на два ступені. Лише в останньому реченні кінцевий логічний центр направлений вниз. Наприклад:

Брязне ¹ [↑]клинок об залізо кайданів, |

Піде ² [↑]луна по твердинях тиранів, |

Стріветься з брязкотом ³ [↑]інших мечей, ||

З гуком ⁵ [↑]нових, | [↓]не тюремних речей. (Л. Українка).

5. Якщо в складному реченні дуже багато мовних тактів, то скаля підвищення розподіляється на окремі «марші», в яких підвищення логічних центрів кожного простого речення починається з першого ступеня або з нижчого, ніж

ступінь попереднього логічного центру (див. нижче уривок з поезії І. Франка «Емігранти»).

Таким чином, коли б синтезувати все сказане про логічний наголос, ритм, темп, павзу, силу звуку і мелодію мови, то можна було б цю синтезу подати за таким зразком, позначивши павзи різної тривалости вертикальними рисками, відносну висоту тонів — цифрами, відносну силу логічних наголосів — підрядковими лініями, напрям висоти тону логічно наголошених слів — стрілками:

Емігранти.

Коли ^{1 ↑}пчуєш, | як в ^{2 ↑}тиші нічній |
 Залізним ^{3 ↑}пляхом | стугоняє ^{5 ↑}вагони, ||
 А в них ^{1 ↑}гуде, | ^{2 ↑}шумить, | ^{3 ↑}пищить, мов рій, |
 Дитячий ^{4 ↑}плач, | жіночі ^{6 ↑}скорбні стони, ||
 Важке ^{1 ↑}зідхання | і гіркий ^{2 ↑}прокльн, |
 Тужливий ^{3 ↑}спів, | дівочії ^{5 ↑}дисканти, — |||
 То не [↓]питає: | »Цей поїзд — || ^{↑1}відки він? ||
^{3 ↑}Кого везе? | ^{4 ↑}Куди? | ^{6 ↑}Кому вздогін? ||
^{2 ↑}Це — || [↓]емігранти. |||

Коли ^{1 ↑}побачиш | на пероні десь
^{2 ↑}Людей, | мов ^{3 ↑}оследців тих, | ^{5 ↑}набито, ||
^{1 ↑}Жінок худих, | ^{2 ↑}блідих, | аж ^{↑4}серце рвесь, |
^{5 ↑}Зів'ялих, | мов ^{6 ↑}прибите градом жито, ||
^{1 ↑}Мужчини попурих | і ^{2 ↑}дітей дрібних |
 І ^{3 ↑}купою брудні, | ^{↑4}старі фанги, |
^{2 ↑}Навалені під ними | і ^{3 ↑}при них, ||
^{↑2}На лицях | ^{3 ↑}слід терпінь, | ^{5 ↑}надій марних — |||
^{2 ↑}Це — || [↓]емігранти. ||| (І. Франко).

Щоб краще засвоїти основні елементи логічної виразності, зробіть виконавчу нотацію та глибоко проаналізуйте уривок з промови Брута з трагедії В. Шекспіра «Юлій Цезар» (3. дія, 2. сцена):

Римляни! Громадяни! Друзі! Слухайте мою оборону і не порушуйте тиші, щоб ви могли почути мої слова. Вірте мені, не сумнівайтесь в моїй честі для того, щоб ви могли мені повірити. Судіть мене відповідно до вашого розуміння: напружте всю свою увагу, щоб справедливіше вирікти свій присуд. Якщо на цих зборах є хоч один сердечний приятель Цезаря, то скажу йому: любов Брута до Цезаря не поступається перед його любов'ю. Якщо цей приятель питає, чому Брут виступив проти Цезаря, ось моя відповідь: не тому це я зробив, що любив Цезаря менше, а лише тому, що любив Рим більше. Що було б краще для вас: бачити Цезаря живим і смерги його рабами, чи бачити Цезаря мертвим і жити вільними громадянами?

Тому що Цезар любив мене, я ллю сльози за ним; тому що він був щасливий, я тішуся цим; тому що він був відважний, я славлю його; але тому що він був владолюбний — я забив його.

Отже, сльози — за його любов, радість — за його успіхи, пошана — за його мужність і смерть — за його владолюбність.

Чи є між вами така обмежена людина, що хоче бути рабом? Якщо така є, хай відповідає, бо я її образив. Чи є між вами такий дикун, що не хоче бути римлянином? Якщо такий є, хай відповідає, бо я його також образив. Чи є між вами людина настільки мерзотна, що не любить своєї батьківщини? Якщо така є, хай відповідає, бо я її тричі образив. Я чекаю на вашу відповідь... Отже, я нікого не образив?

Я вчинив з Цезарем так, як і ви вчинили б із Брутом; для добра Риму я умертвив свого найширшого приятеля, і зберігаю кинджал, якого я загнав йому в серце, щоб заподіяти й собі смерть, якщо цього вимагатиме моя батьківщина.

Б. МИСТЕЦЬКА ВИРАЗНІСТЬ

На початку цього розділу ми зазначили, що мистецька виразність — це не лише чітка й точна передача художнього образу, думок автора слухачеві, але насамперед — чіткий і точний вияв почуттів, внутрішніх переживань, тобто психологічної техніки, що зв'язана з мистецьким виявом емоційної суті художнього твору. Отже, мистецька виразність містить в собі два елементи: 1. образний (чітка, виразна й точна передача образу, думки, ідеї автора), 2. емоційний (вияв почуттів, переживань, психологічної суті художнього твору).

Образні та емоційні елементи виразності, що містяться переважно в тембрі, перетворюють звичайну мову в мову художню, в мову мистецтва. Отже, тембр — це основа мистецької виразності. Про загальне визначення тембру ми вже говорили вище. Не будемо вказувати на ту велику роль, що

її відобрає тембр в мистецькій виразності мови. Досить тільки зазначити, що від тембру залежить вся краса й сила мистецької виразності. Майстерність мистця слова саме й полягає в умінні володіти тими тембральними скарбами голосу, що їх він має розвинути в собі. А для цього треба мати добре розвинену емоційну пам'ять і художню уяву.

Емоційна пам'ять — це пам'ять на окремі почуття. Мистцеві слова необхідно розвивати не лише звичайну пам'ять, але й пам'ять всіх наших п'яти почуттів. Художню уяву можна виховати й розвинути так само, як і техніку мови. Треба уважно слухати видатних артистів, проповідників, промовців, учених; читати кращі твори з художньої літератури, вдумуючись, вчитуючись в текст; придивлятися до людей і спостерігати особливості їх внутрішнього світу, що в тій чи іншій формі виявляються назовні; вивчати природу й мистецтво в ширшому розумінні цього слова.

Велике значення, зокрема для мистців сцени, має попереднє опрацювання тексту. Треба так опрацювати, вивчити текст (свідомо, а не механічно), щоб мова автора твору стала нашою мовою, переживання персонажів стали нашими переживаннями. Щоб роля чи деклямація були викінчені, щоб слова автора стали «своїми», треба зробити своїми й ті думки, що ними живе дійова особа; треба зрозуміти ту мету, що для її здійснення ці слова вимовляють. Наприклад, запитання «котра година?» не завжди ставлять тільки для того, щоб дійсно довідатись, котра година. Його можна ставити з різними прихованими намірами, змістами, підтекстами (докір за спізнення, натяк на закінчення розмови, скарга на нудьгу тощо). Тому визначні режисери завжди вимагають від своїх учнів не слів, а думок. Саму ж працю коло відшукування тих думок, що заховані в словах, називають «розкриттям тексту».

Спинимо нашу увагу на основних засобах мистецької виразності, що їх треба було б покласти в основу оволодіння мистецтвом слова взагалі й в основу виразності мови зокрема.

1. Кольорит виконання.

Аналізуючи художній твір, спостерігаємо низку художніх засобів (внутрішні рими, алітерації, асонанси тощо), що ними користується автор для підсилення переважно фонетичних елементів своєї мови. Ці художні засоби, що сприяють перетворенню фонетичних чинників в емоційні, називають

словесною інструментацією. Іноді ці засоби з'являються в автора мимовільно, іноді — підпорядковуються формальному виконанню вимог поетичної мови; іноді вони бліднуть перед яскравими образами й змістом твору, іноді ж — автор свідомо зосереджує свою увагу на майстерності будови віршу. Тому такий різноманітний фонетичний матеріал треба використовувати різно, аналізуючи кожний твір зокрема.

Поети, що віддають перевагу тому чи іншому звукові, часто повторюючи його, сприяють відповідному звуковому забарвленню своєї поезії. Кожний звук має певне художнє значення, внутрішній зміст, забарвлення, тембр. Так, наприклад, повторення звуків *с, ц, х* в баладі «Утоплена» Т. Шевченка надає творові ніжно-емоційного забарвлення, відтворюючи шелест осоки, легкий подув вітру, тихий плескіт води тощо:

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

Повторення звука *р* в «Каменярах» І. Франка надає творові гнівно-емоційного забарвлення:

Мов водопаду рев, мов битви гук кривавий,
Так наші молоти гриміли раз-у-раз...

Існує три основні типи фонетичних (звукових) забарвлень: звуконаслідне, образне, емоційне.

Звуконаслідне забарвлення (*Р*-грим, буря, кров; *С*-подув вітру; *Ц*-плескіт води; *Х, Ш*-шелест осоки; *Б*-бій, боротьба, вибухи тощо). Це найпростіший тип звукових забарвлень, що його поети й виконавці дуже часто зживають.

Яскравим прикладом звуконаслідного забарвлення можуть бути вищенаведені уривки з «Утопленої» Т. Шевченка та «Каменярів» І. Франка.

Образне забарвлення значно тонше й важче для відтворення, бо за допомогою окремих звуків і слів створює відповідні зорові враження. Наприклад:

Я на гору круту, крем'яную
Буду камінь важкий підіймать,
І несучи вагу ту страшную,
Буду пісню веселу співать. (Лєся Українка).

Виконуючи перші два рядки, треба виразно підкреслити й художньо передати слухачам образ неймовірно тяжкої,

непосильної праці. Два останні рядки мають також виразне образне забарвлення, але цілком протилежний емоційний зміст і тембр (радість, відвага, сила, впевненість).

Емоційне забарвлення характеризується тим, що текст з певним настроєм, переживанням (емоцією) відповідає такому ж емоційному виконанню. Щоб таке виконання не перетворилось в штучне, формалістичне, нещире, виконавець мусить почувати душею те, що хоче передати голосом, пов'язуючи свій настрій, принаймні, з загальним настроєм твору. Емоційне забарвлення легше від образного, бо для передавання настрою не треба такої наполегливої праці, як тоді, коли звуками треба відтворити й передати зорові враження. Наприклад, сумний настрій передає Леся Українка в вірші з циклу «Сльози-перли»:

Сторононько рідна! Коханий мій краю!
Чого все замовкло в тобі, занімало?
Де-не-де озветься пташина несміло,
Немов перед бурею в темному гаю,
І знову замовкне... як глухо, як тихо...
Ой, лихо!

Фонетичні забарвлення сприяють насамперед кращому розкриттю змісту й настрою окремого слова, речення чи цілого твору, незалежно від особи автора й виконавця. Навіть емоційне забарвлення сприяє дійсному, безсторонньому підкресленню загального настрою художнього твору. Отже, фонетичні забарвлення є одночасно об'єктивними забарвленнями.

Об'єктивне забарвлення широко вживають при виконанні епічних творів (казки, байки, новелі, повісті, романи), а почасти й драматичних (трагедія, комедія, водевіль, опера тощо). Проте, не можна занадто зловживати об'єктивним забарвленням як засобом виразності. Об'єктивно забарвлюючи кожне слово, можна спотворити первісний задум автора й провідну думку художнього твору. Крім того, перебільшене забарвлення окремих слів, зокрема прикметників, унеможливило правильне сприймання логічно зв'язаного тексту.

Остерігаючись цих помилок, можна легко відхилитись в протилежний бік, надаючи кожному слову одностороннього, особистого забарвлення. Таким *суб'єктивним забарвленням* користуються тільки при потребі виявити й передати слухачам особисте ставлення автора чи виконавця до даного твору. Типовим прикладом вживання суб'єктивного забарвлення може бути Шевченкове «Послання» («І мертвим, і живим...»), зокрема уривок, де поет звертається з словами гнівного про-

тесту до »земляків«, що продалися Москві й Варшаві, забувши рідну батьківщину:

Раби, підніжки, грязь Москви,
Варшавське сміття — ваші пани,
Ясновельможні гетьмани.
Чого ж ви чванитесь, — ви!
Сини, сердешної України!
Що Добре ходите в армі,
Ще краще, як батьки ходили?!
Не чваньтесь, з вас деруть ремінь,
А з їх, бувало, й лій топили.

Виконуючи байки, діалоги, а особливо драматичні твори, зустрічаємось з індивідуальним (характерним) забарвленням, що допомагає слухачеві визначити стать, вік, національність, фах, освіту, темперамент, характер і низку інших прикмет даної дійової особи. Індивідуальному забарвленню сприяють насамперед такі засоби виразності, як: тембр, темп, ритм, сила звуку, міміка, жест тощо. Акторові й співакові сприяють в цьому ще й допоміжні засоби виразності (декорації, освітлення, костюм, грим тощо). Декламатор, проповідник, промовець, педагог і диктор мають порівнюючи обмежену скалю мистецької виразності. Дуже поміляються ті мистці слова, що посилюють інтенсивність окремих засобів виразності, намагаючись заступити цим відсутність зовнішніх ефектів. Треба пам'ятати, що на сцені окремі засоби виразності немов зрівноважуються між собою; на кафедрі, естраді й перед мікрофоном допоміжні засоби виразності майже цілковито відсутні. Тому майбутньому мистцеві слова треба з великим застереженням і обережністю ставитись до вживання окремих засобів виразності, а зокрема індивідуальних забарвлень мови.

Всі основні типи забарвлень, що їх ми розглянули вище, при виконанні художнього твору повинні становити певну завершену цілість (комплекс). Застосовуючи цей комплекс художніх забарвлень до декламаційно-мистецького тлумачення даного твору, матимемо т. зв. кольорит виконання.

2. Темперамент і характер.

Кожний мистець слова повинен мати якраво виявлений темперамент і характер, досконало володіючи ними в процесі своєї творчої праці над живим словом.

Темперамент (від лат. *temperamentum* — стриманість) — це індивідуальна властивість кожної людини, що виявляється

в її певній вразливості, в зміні настроїв, в швидкості перебігу психічної діяльності і в особливостях її виразу. Кожна людина має свій індивідуальний темперамент. Проте, порівнюючи темпераменти окремих людей, знаходимо в них деякі схожі риси, що спільні для певних груп людей. Ще відомий грецький вчений Гіппократ визначив такі чотири основні типи темпераментів: сангвінічний, меланхолічний, холеричний і флегматичний. Цей поділ зберігся й дотепер, хоч багато інших вчених намагались дати різні класифікації темпераментів (Кант, Вундт, Лесгафт, Корнілов, Евальд, Кречмер та ін.).

Основні риси кожного типу темпераменту окреслюють звичайно так:

а) *сангвінік* — легкозбудливий, але неглибокий і легковажний; з швидкою й легкою зміною почуттів і настроїв; безтурботний, жвавий, експресивний, рухливий; з виразною, але нетривалою мімікою і жестикуляцією;

б) *меланхолік* — глибокодумний, вразливий, глибокочутливий; з повільною зміною почуттів і настроїв; з мало-рухливою, але тривалою мімікою і жестикуляцією;

в) *холерик* — легкозбудливий, гарячий, палкий; енергійний, але нестриманий; поривчастий, образливий, честолюбивий; з швидким перебігом психічних процесів; з виразною, але тривалою мімікою і жестикуляцією;

г) *флегматик* — повільно й важко збудливий, але витривалий і наполегливий; з стійкими настроями й повільною зміною їх; неохильний до афектів; з уповільненими психічними процесами; з малорухливою, але нетривалою мімікою і жестикуляцією.

Зрозуміло, що цей поділ заторкує лише основні типи, а не всі видозміни темпераментів. В практичних дослідах ми найчастіше зустрічаємось з різноманітними комбінаціями й видозмінами цих основних типів.

Майже кожний художній твір, а зокрема драматичний, насичений емоційною напруженістю, пристрасністю, експресивністю, енергійністю; іноді — глибокочутливістю, філософським роздумуванням, сумнівом і зневірою тощо. Отже, художній твір також має свій певно окреслений темперамент, незалежно від індивідуального темпераменту й характеру окремих його персонажів.

Завдання мистця слова полягає в тому, щоб наполегливою працею виховати в собі здатність до сміливого, але художньо

досконалого втілення й відображення загального темпераменту художнього твору, темпераментів окремих героїв, а насамперед первісного задуму самого автора. Проте, не треба забувати, що індивідуальні особливості виконавця ставлять певні перешкоди в опануванні темпераментного «діапазону» в усьому його обсязі. Навіть досвідчені артисти, декламатори й співаки уникають виконувати твори, що стоять поза межами їх темпераменту; проповідники і промовці не виголошують того, що суперечить їх внутрішнім настановам, а письменники й поети також майже не пишуть творів, що не відповідають їх темпераментові, характерові й світоглядові. Не можна також іти шляхом найменшого опору за рахунок скорочення емоційного діапазону, але, зваживши свої природні можливості й здібності, продуктивно витратити свої зусилля для досягнення поставленої мети.

З темпераментом тісно пов'язаний і характер людини. Проте, не можна ототожнювати ці два відмінні поняття, бо поняття характеру охоплює низку суттєвих прикмет, що не входять в поняття темпераменту. Слово «характер» (від грецького «характер» спочатку означало рису, борозну, проведену на чомунебудь, а згодом взагалі прикмету, що відрізняє один предмет від другого. Розрізнити окремих осіб можна за багатьма індивідуальними властивостями, однак найбільш важливі ті, що виявляються в їх діях, вчинках, у відношенні до інших людей, до зовнішнього світу. Це насамперед основна цілеспрямованість людини; внутрішня єдність, суцільність її психічного життя; способи її діяння; практична реалізація поставленої мети; особливості її відношення до інших людей і до себе самої, тобто *характер* людини.

Темперамент знаходиться в тісному взаємозв'язку з характером, стає його невід'ємною складовою частиною. Однак, під впливом характеру темперамент може ґрунтовно змінюватись або втрачати деякі з своїх попередніх рис. Відомо, наприклад, що Сократ, Кант й інші вчені, які дивували всіх силою, витриманістю і стійкістю своїх характерів, мали пристрасні, експресивні темпераменти. І тільки наполегливою, систематичною працею над формуванням свого характеру вони перебороли негативні риси власної природи, підпорядкувавши їх своїй волі.

Формування характеру людини нерозривно зв'язане з її вихованням, з формуванням її світогляду, моральних принципів і переконань, інтелекту, інтересів, звичок, почуттів і волі.

Вивчати окремі характери людини можна за її вчинками, діями, способами поведінки в певних умовах тощо. Так роблять психологи, а також і досвідчені письменники й поети, що, спираючись на життєве знання внутрішнього й зовнішнього світу людей, змальовують їх конкретно історичні чи індивідуальні характери художньо-образними засобами. Тому клясична художня література, зокрема безсмертні постаті різних типів людей в творах Шекспіра, Мольєра, Шевченка, Лесі Українки, Коцюбинського та інших, може бути використана мистцем слова для вивчення характерів і темпераментів окремих особистостей. Проте, треба пам'ятати, що між способами поведінки даної людини в певній ситуації і рисами її характеру не завжди існує співвідношення. »Ті самі властивості характеру можуть мати різноманітні прояви залежно від зовнішніх обставин, певних ситуацій і, навпаки, різні властивості можуть проявлятися в подібних способах дії«.* Нові, незвичні для дійової особи ситуації можуть сприяти виявленню несподіваних для нас рис характеру, що їх раніше ми не помічали. Цікаво, що автори художніх творів майже завжди намагаються так змалювати вирішальні ситуації, щоб в них разом з попередніми ситуаціями найкраще виявився справжній характер героїв (наприклад, заключна сцена з Возним в »Наталці-Полтавці« І. Котляревського).

Властивості людських характерів надзвичайно різноманітні. Про цю різноманітність свідчить те, що, не зважаючи на велику кількість спроб багатьох учених, задовільної типології досі ще не маємо. Звичайно систематизують людські характери за такими прикметами:

а) цілеспрямованість людини (наприклад: егоїзм, альтруїзм, користолюбство, щедрість, скупість, честолюбство, дріб'язковість тощо);

б) відношення до об'єктивної дійсності (наприклад: розсудливість, обачність, зрівноваженість, самоволодіння, легковажність тощо);

в) внутрішня єдність, ідейність і сила (наприклад: правдивість, чесність, лицемірство, наполегливість, рішучість, енергійність тощо);

г) ставлення людини до інших і до себе самої (наприклад: скромність, тактовність, ввічливість, лагідність, суворість,

* Baumgarten, A. Die Charaktereigenschaften. Bern, 1933.

байдужість, манірність, жорстокість, заздрість, улесливість, зухвалість, соромливість тощо).

Зрозуміло, що ці основні типи людських характерів взаємно зв'язані, виникають один з одного й один одного доповнюють.

Формування і кристалізація характеру починається ще з дошкільного віку. Тому шкільне виховання відіграє головну роль в виробленні відповідних якостей характеру підростаючої молоді. Щоб успішно формувати позитивні риси характеру в дітей, педагог сам повинен бути ідейним, енергійним і рішучим, але водночас мати авторитет, педагогічний такт, індивідуальний підхід до окремих особистостей в процесі навчання і виховання.

Актори, співаки й декламатори також повинні добре орієнтуватись в типології людських характерів, щоб в процесі дальшої наполегливої праці над собою оволодіти одним з найвідповідальніших розділів акторської техніки — внутрішньою і зовнішньою характерністю сценічного образу.*

Для художньої аналізи темпераментів і характерів можна використати своєрідну з цього погляду комедію М. Куліша «Мина Мазайло».

3. Міміка і жест.

Вище ми висвітлили значення міміки як чинника, що формує тембр. Крім того, міміка має ще й самостійне значення в засобах виразності, що сприяють посиленню художнього впливу живого слова на глядачів. Навіть павза, заповнена мімікою, створює певний художній ефект і має більше значення, ніж павза звичайна.

Без міміки неможлива деклямація як мистецтво слова, бо в міміці віддзеркалюються найтонші переживання людини. А мистецька виразність, власне, й зв'язана з переживаннями. Переживання допомагає декламаторові досягнути основну мету сценічного мистецтва, що полягає, за виразом К. Станіславського, в створенні «життя людського духа ролі» й у зображенні цього життя на сцені в художній формі. Актор повинен уміти не тільки внутрішньо переживати роль, але й зовнішньо втілювати пережите. В цьому допомагають йому насамперед міміка й жест.

* Не маючи змоги докладно висвітлити в цій праці низку спеціальних питань, що торкаються творчого процесу виховання актора, обмежувемось тільки загальними зауваженнями.

«Міміка — це скульптура, рухлива, жива, що її вирізьблює мистець з найближчого до нього матеріялу, — з самого себе, з свого тіла, в першу чергу — з мовного овалу, з обличчя, а більш за все — з очей, які повинні бачити все, про що говорить їх хазяїн, щоб те саме побачили і слухачі».*

Розрізняють звичайно міміку двох типів: а) характерну, б) емоційну.

а) Характерна міміка наслідує і художньо відтворює мімічні вирази обличчя, тіла й голосу певних (історичних) осіб; вказує на їх вік, стать, фізіологічні особливості (вага, зріст, постава), фізичні недоліки (глухий, сліпий, кривий, короткозорий), професію, освіту, національність, індивідуальні риси характеру тощо.

б) Емоційна міміка, що поділяється на рухову й звукову, наслідує і віддзеркалює різноманітні почуття людини, її емоції, афекти й пристрасті. Необхідна умова наслідування — це попереднє сприймання виразних рухів тіла й обличчя, а також і голосових проявів між окремими особистостями.** Доказом цього може бути хоч би й те, що сліпі не мають тієї багатой рухової міміки, яку мають люди з нормальним зором. Вони її не бачать, не знають і тому не відтворюють, хоч і могли б це робити.

Сприйняття і використання рухової міміки для дальшого відтворення її не є механічним, несвідомим явищем. Міміка переживає безупинний процес диференціації (розкладу), селекції (відбору), породження нових умовних, метафоричних і символічних її форм, що далеко відходять від своїх природніх джерел. І тільки така досконало вироблена й відшліфована міміка може бути одним з основних засобів виразності для мистця слова.

Не меншим багатством засобів відзначається і звукова міміка, що яскраво висловлює через безліч видозмін і нюансів голосу багатогранні почуття людини (радість, задоволення, ніжність, любов, ненависть, рішучість, гнів тощо). Мовні органи людини в цьому відношенні мають такі можливості, що їх не має і не буде мати жодний музичний інструмент. Необхідна умова виникнення звукової міміки — це безпосереднє слухове сприймання її. Ця міміка є складовим еле-

* Важенев М. Виразно слово. К. 1940. Стор. 91.

** Слово «міміка» походить від грецького «мімієстаі» — наслідую.

ментом усякої розмови, читання, проповіді, промови і від її різноманітності залежить їх правдивість, яскравість та виразність. Особливо важливу роль відіграє звукова міміка для акторів, співаків і декляматорів у процесі оволодіння мистецтвом живого слова.

З мімікою досить тісно зв'язаний і жест. Зрозуміло, що жест не обов'язковий для проповідника, промовця, диктора й навіть для декляматора. Проте, акторові й співакові — жест майже необхідний.

Кожний жест насамперед повинен бути правдивим, природним, виправданим, доцільним і виразним. Крім того, жест повинен гармоніювати з загальною пластикою мистця, повинен відповідати засадам гнучкості (грації), не порушувати рівноваги тіла мистця тощо. Ці вимоги вказують на велике значення жесту для мистця слова, а разом з тим і на велику відповідальність, почуття міри й труднощі в оволодінні майстерністю жесту. Досвідчений актор, промовець чи проповідник виявляє жестом лише незначну частину того, що змальовує він словом і мімікою. Тому мають деяку рацію В. Гете та В. Скотт, що цілком заперечують жестикуляцію в мистецтві художнього читання. Найважче зовсім уникнути жестів в драматичній деклямації, але навіть такі сцени, як монолог Гамлета «Бути чи не бути?» і промову Брута з «Юлія Цезаря» досвідчені артисти виконують майже без жестів, послуговуючись тільки голосовими та мімічними засобами виразності. «Кращий жест той, що його глядачі не помічають», — влучно сказав колись Фр. Дельсарт.

Існує кілька різноманітних класифікацій жестів. Так, наприклад, Вундт визначає тільки дві основні категорії жестів: вказівні й наслідувальні. С. Волконський інакше класифікує жести: «Один жест викликаний потребою: ви простягаєте руку, щоб узяти, підіймаєте руку, щоб оборонитись, — це жест механічний, з усіх жестів найпотрібніший, навіть неминучий, але найменш цікавий. Другий жест — описовий, мальовничий, найменш потрібний і дуже часто вживаний. Третій жест — психологічний, найцікавіший і найгірше вживаний».* (Підкреслення наше). Зокрема психологічний жест — це результат зовнішнього вислову почуття. Такий жест не завжди може збігатись з словом у реченні, іноді просто заперечуючи йому.

* Волконский, С. Человек на сцене. «Аполлон». СПб., 1912.

Найчастіше психологічний жест зв'язаний не з текстом художнього твору, а з його прихованим змістом, т. зв. підтекстом. Класифікації Вундта і Волконського мають свою підставу, проте перша зроблена з становища психолога, друга — з становища мистця.

Акторам, співакам і декляматорам треба засвоїти насамперед ще й такі видозміни жестів: а) історичний (для сценічного втілення образу певної історичної доби), б) типовий (для певної категорії людей, до якої належить даний персонаж), в) індивідуальний (тобто властивий лише даній дійовій особі). Відтворюючи на сцені ці окремі видозміни жестів, актор не повинен порушувати і вищенаведених загальних вимог, що лежать в основі кожного правдивого жесту. Не можна забувати, що сила художнього впливу жесту на глядача полягає в виразності, а не в механічному повторенні його. Так, в погрозі жестом тільки перший рух дійсно погрожує, решта рухів при повторенні втрачають свій сенс, силу й переконливість.

Треба також добре усвідомити й засвоїти основне твердження для всіх видозмін жесту: зорове враження завжди попереджує слухове, отже — жест попереджує слово (у промовців жест часто супроводжує слово, підсилюючи його виразність).

Між мімікою і жестом існує певне закономірне співвідношення. Коли, наприклад, ми говоримо комусь: «Ідіть геть!» — ми дивимось на того, до кого звертаємось, а рукою вказуємо на двері. Знайомлячи когось, ми дивимось на того, кого знайомимо, а рукою показуємо на того, з ким знайомимо. Це співвідношення між мімікою і жестом відповідає загальному твердженню: око заклопотане тим, з ким говоримо, рука — тим, про що говоримо.

В жесті руки часто спостерігаємо дуже характерний закінчений рух, що робить рука завдяки своєму самостійному обертвовому рухові. Цей легкий, малого радіусу рух повинен обов'язково збігатися і супроводжувати або попереджувати логічний наголос. Дотримання цієї умови особливо важливе для акторів, що виконують комічні або характерні ролі. Коли людина схвильована, розлючена й з запалом обвинувачує когось, цей жест поширюється, набирає сили й виразності, але завжди супроводжує або попереджує логічний наголос.

Наприклад, в драматичній поемі Лесі Українки «У пущі» талановитий скульптор Річард у відповідь на прокляття

громади відповідає: »На вас прокльони ваші!« Тут виразний жест супроводжує логічно наголошене слово, надаючи сили й художньої виразності не тільки останньому реченню, але й цілій сцені.

4. Монолог і діалог.

Монолог і діалог — це дві різні форми живої мови, що відіграють велику роль в мистецтві виразності. Конче треба зважати на те, що монолог — це мова однієї особи на самоті, а діалог — мова кількох осіб між собою. Ці дві форми живої мови мають різний інтонаційний характер.

Для монологу переважно не вживають багатой на різноманітні висотні інтервали інтонації; що притаманна жвавій діалогічній мові. Монолог — це мова героя, що розмовляє сам з собою, з своїми думками; тому й немає потреби звертати особливу увагу на контрасні інтонаційні прикмети його мови. Треба тільки зважати, щоб висловлювана думка передавалась чітко, просто й щиро. Якщо зміст монологу зв'язаний з психологічними переживаннями героя, тоді контрасні зміни інтонаційних прикмет його мови навіть бажані, бо вони допомагатимуть розкриттю внутрішніх переживань дійової особи. Але, повторюємо, виконувати монолог треба так, щоб глядач повірив, що герой говорить дійсно сам-на-сам, так би мовити, думає вголос, зовсім не розраховуючи на чиюнебудь присутність.

Часто-густо з монологом ототожнюють діалог, що характеризується довгочасною формою впливу на співрозмовника. Проте, такий діалог помилково було б називати монологом. В ньому тільки окремі репліки мають деякі прикмети монологу. Так, наприклад, не можна вважати монологом промову Брута перед сенатом («Юлій Цезар» Шекспіра).

Монолог взагалі відзначається сповільненим темпом, зменшеною силою голосу актора і більшою еластичністю його мови. Навпаки, діалог саме й характеризується швидким темпом, різноманітним переходом з одного стану в другий, залежно від попередньої репліки партнера, що може викликати нові настрої, нові думки, отже й нові форми вислову в співрозмовника. Але й тут мусить бути певна закономірність. Діалог на сцені — це гармонійне й художньо досконале сполучення реплік. Це особливо стосується колективного читання за ролями під час підговорчих проб »за столом«. Річ у тім, що учасники діалогу не говорять і діють »взагалі«, а пере-

бувають в складних сценічних відносинах, — у внутрішньому зв'язку і взаємному впливі, коли найменша зміна в поведінці одного учасника тягне за собою відповідну зміну в поведінці другого.

Отже, суть драматичного діалогу полягає в тому, що учасники його виробляють звичку створення гармонійності між окремими репліками саме колективним шляхом, в органічній взаємодії між собою. Навіть досвідчений актор не зможе опанувати своєї ролі щодо її інтонаційної виразності, якщо тільки обмежуватиметься індивідуальним читанням, не зв'язуючи своєї інтонаційної виразності з інтонаційною виразністю інших акторів, співучасників драматичної гри. Мистецька виразність діалогу почувається тільки в колективному читанні драматичного твору, що може вилитись в умовну форму сценічного виконання (наприклад, «Гайдамаки» Т. Шевченка в художньому читанні членів театру-студії під кер. реж. Йосипа Гірняка). «Цей вид сценічних виступів дає можливість передавати зовнішню дію п'єси тільки стриманими рухами й нап'якми, зосереджуючи всю увагу глядача на внутрішньому житті дійових осіб, що відбивається в міміці, в очах і в інтонації голосу».*

Для самостійної аналізи й кращого засвоєння матеріалу цього підрозділу порівняйте два уривки з «Гамлета» Шекспіра (переклад В. Вера):

Гамлет	Гамлет
Озброєний, ви кажете?	Так. Бути чи не бути? — ось питання!
Марцелл, Бернардо	Що благородніш для душі — терпіти
О, так!	Каміння і стріли долі нависної,
Гамлет	Чи зняти зброю проти моря бід.
При повній зброї?	Та їх здолать борінням? Вмерти, спати.
Марцелл, Бернардо	Лише; й сказати, що кінчає сон
З голови до п'ят.	І серця біль і тисячі ударів,
Гамлет	Що плоті, спадком є, — кінця такого
Так ви не бачили його обличчя?	Не можна не жадать! Умерти; спати!
	Так, спати... Може й снити?..

5. Монотон.

Монотон — це один із засобів мистецької виразності. Він надає мові особливої урочистості, величності, таємничості, іноді безнадійності й апатичності. Проте, монотон — це не монотонність: він допускає незначні відхилення від

* Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве. М. 1926. Стор. 318.

основного тону, що робить загальний тон мови значно яскравішим, ніж мова, побудована на великих висотних інтервалах, розміщених одноманітно. Ось уривок з твору М. Коцюбинського »Fata morgana« :

Ідуть дощі. Холодні осінні тумани клубочаться вгору і спускають на землю мокрі коси. Пливе в сірій безвісті нудьга, пливе безнадія і стиха хлипає сум. Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи, вмивається сльозами убога земля і не знає, коли усміхнеться. Сірі дні змінюють темні ночі. Де небо, де сонце? Міріяди дрібних крапель, мов умерлі надії, що знялись занадто високо, спадають дододу і плывуть, змішані з землею, брудними патьоками. Нема простору, нема розваги. Чорні думи, горе серця, крутаються тут, над головою, висять хмарами, котяться туманом. — і чуєш коло себе тихе ридання, немов над умерлим...

В цьому уривкові є лише незначні відхилення від основного тону («*Де небо, де сонце?*«), що створює певний мінорний настрій, виділяє багатогранність людського переживання й сумних думок, яким співчуває лише природа. Тому зрозуміло, що, користуючись мелодикою з великими висотними інтервалами, іноді можна створити різкий дисонанс і спотворити первісний задум автора.

В живій мові монотон є назагал негативним явищем, алє, як певний засіб мистецької виразности, займає своє місце в мистецтві слова. Для живої мови треба шукати якнайбагатших мелодійних форм, однак це багатство не повинно ставати самоціллю, не повинно обертатись у строкатість, а має відповідати змістові й характерові даного тексту і з них впливати.

6. Дихання як засіб виразности.

В першому розділі ми розглянули процес дихання як технічний чинник в оволодінні мистецтвом слова. Однак, дихання можна застосовувати також з художньою метою як один з засобів мистецької виразности.

Сценічне дихання звичайно повинно бути непомітним, беззвучним. Проте, більшість почуттів, а зокрема афектів, супроводжується зміненням диханням. Естетичні почуття, почуття радості, гордості, гніву, любови, ненависти, симпатії характеризуються посиленням і прискоренням диханням. Почуття страху, суму, огиди, антипатії, нудьги, незадоволення — стриманим диханням. Посиленням і прискоренням диханням супроводжується також і надмірна втома після швидкої ходи й підняття на гору. При напруженій увазі дихання стримується, а потім раптово посилюється й прискорюється. Деякі афекти (гнів, страх, горе) залежно від їх сили, можуть вияв-

лятися в активній і пасивній формах, що також викликає відповідну зміну дихання. Розрізняють (за Бундтом) чотири основні види дихання: посилене, прискорене, послаблене й стримане, що, сполучаючись між собою, творять різноманітні видозміни. Отже, дихання — це один із засобів виразності зокрема тоді, коли художній задум твору вимагає правдивого відтворення окремих почуттів.

Для аналізу дихання як засобу мистецької виразності розглянемо уривок з драматичної поеми Лесі Українки «На полі крові»:

ПРОЧАНИН... Твоя водиця справді мов цілюща, —
вона мені аж сили придала.
Повинен я тебе благословити,
як батько сина рідного. *(Подається до Юди,
підвівши руки для благословення).*

ЮДА *(поспішно, мов з острахом)*. Стій, дідусю!
Он там... є ще вода... ти хтів сповнити
цю тикву на дорогу... дай, налляю...
*(Одв'язує тиковку від цінка, переливає в неї
всю воду з кувала і знов прив'язує).*
Ну, от... І йди собі... і не кажи
нічого більше... я зовсім не хочу
твого благословення... я не хочу...
Ну, що ж? Чого ти дивишся? Іди!

В цьому короткому уривкові Леся Українка з неперевершеною майстерністю змалювала і протиставила спокійного й доброзичливого Прочанина — Юді, що задихається від безсилої люті й ненависти до Мессії, до людей, до цілого світу. Мова Юди уривчаста, швидка, похаплива. Він як вогню боїться Божого благословення, але не хоче виявити це перед чужою людиною. Його дихання посилене й стримане. Йому не вистачає повітря. Він намагається приховати своє хвилювання вдаваною добротою і послужливістю, але даремно. Останні слова Юди нагадують ревіння в пастці дикого звіря, що спазматично ковтає повітря, а накинутий на шию зашморг затягається все більше й більше.

7. Музичний супровід.

Музичний супровід не є обов'язковим для виконавця художнього твору. Його завдання — посилити емоційний зміст твору; висунути на перший план провідну думку, ідею твору; створити відповідний настрій у слухачів. Невміле користування музичними засобами виразності може негативно вплинути як на художній твір, так і на слухачів.

Майбутньому мистцеві слова найчастіше доведеться стикатися з двома формами музичної виразності мови: з мелодеклямацією та деклямацією на тлі музики.

а) Мелодеклямація — це порівнюючи найстаріша форма деклямації, що виникла ще в античному театрі. Поступово, мабуть, з ускладненням і наближенням до живої мови, мелодеклямація все більше втрачала зв'язок із звукорядом музичного інструменту. Музичний супровід зберігся тільки в деяких видах деклямації, що зближені з вокальним виконанням, та й то далеко не всюди, зокрема на Україні в кобзарів і лірників. Ця своєрідна форма виразності ґрунтується на органічному зв'язку текстового матеріалу з музичним, тобто на зміцненні вокального елемента в голосі й підпорядкуванні інструментальної музики — мовній (при умові відповідного поєднання ритмів голосу й музичного інструменту, не кажучи вже про поєднання тональне). Отже, почесніше місце в мелодеклямації відводять саме мовним чинникам, як основним засобам виразності. Музичні чинники тільки допомагають мовним, відтінюють їх, надають їм більшої виразності і рельєфності.

б) Деклямацію на тлі музики часто-густо ототожнюють з мелодеклямацією. Однак, музичний супровід, на тлі якого виконують деклямацію, не мусить цілковито підпорядковуватись мовним чинникам і може бути зв'язаний з текстом тільки єдністю теми. Ця форма музичної виразності дає найбільший простір для творчої фантазії виконавця, допомагаючи йому в виборі художніх засобів, і при вмілому користуванні досягає більшого впливу на слухачів. Щоб погодити музичний супровід з текстовим матеріалом, звичайно розподіляють музику і текст на відповідні шматки, що їх початки й кінці збігаються. Це, однак, не перешкоджає музиці раніше чи пізніше починати й закінчувати свою партію, заповнювати мовні павзи, самостійно інтонувати окремі місця тощо. Треба тільки пильнувати, щоб музичний супровід не заглушував мови виконавця, допомагаючи йому максимально виявити емоційні й мелодійні скарби художнього твору.

Зовсім своєрідно звучать деклямаційні композиції, що їх текст вимовляють в супроводі співу. Тут також треба шукати органічного зв'язку, або вводячи відповідну мелодійність в деклямаційну композицію, або, нарешті, створюючи зовсім нову музику — вокальну.

Для практичного засвоєння мелодеклямації можна використати музику Р. Шумана до поеми В. Шекспіра «Манфред». Для деклямації на тлі музики використайте «Чотири балюди» Ф. Шопена та «Балюди» А. Міцкевича, «Весна» Е. Гріґа та «Давня весна» Л. Українки, фортепіянові твори В. Косенка тощо. З поетичних творів Т. Шевченка, Л. Українки та І. Франка підшукайте відповідний текст до «Largo» з «Другої сонати» Л. В. Бетговена й до «Маршу Ракочі» Г. Берліоза.

8. Методичні зауваження.

Закінчуючи на цьому розгляд основних елементів логічної та мистецької виразності мови, свідомо обминаємо низку інших, технічно складніших або менш важливих для майбутнього мистця слова питань.

Зважаючи на те, що ця книжка призначена для досить широкого кола читачів, від акторів починаючи й студентами та учнями середніх шкіл кінчаючи, на закінчення зробимо бодай короткі підсумки й побіжно відзначимо своєрідність виховання голосу для представників окремих фахів, в творчій діяльності яких мистецтво володіння живим словом займає одне з найбільш необхідних, відповідальних і почесних місць.

а) Актори, декляматори та члени драматичних студій.

В попередніх розділах ми вже неодноразово вказували на величезну роль й ті відповідальні завдання, що їх виконує мистецтво живого слова для акторів і декляматорів. Адже майстерність актора чи декляматора насамперед визначається ступенем досконалості його голосових даних. Голос — це один з найголовніших засобів виразності для такого своєрідного й найбільш багатогранного мистецтва, як мистецтво актора. Тільки за допомогою живого слова актор і декляматор мають змогу передати слухачеві в досконалій і художньо завершеній формі всю нескінченну скалю різноманітних видозмін пастрів, емоцій, афектів і пристрастей. Переважно за допомогою голосових засобів може виявити актор чи декляматор численні видозміни темпераментів і характерів певних дійових осіб. Крім низки допоміжних чинників (декоративне, музичне, шумове й світлове оформлення; костюми, реквізит, грим тощо) в процесі творчої реалізації своїх задумів актор має можливість користуватись і суто фаховими, специфічними чинниками, зокрема мистецтвом міміки, мистецтвом жесту і мистецтвом слова. Саме майстерне володіння живим словом відкриває перед кожним актором, а надто перед актором-

початківцем, безмежні обрії в безнастанному удосконаленні вже досягнутих мистецьких здобутків та в практичному здійсненні найсміливіших творчих задумів.

Ще відповідальніші завдання в галузі оволодіння мистецтвом живого слова покладені на декляматорів, рецитаторів і читців. Аджеж в процесі виконання у них майже цілковито відсутні не тільки будь-які допоміжні засоби виразности, що їх має актор, але й у значній мірі обмежені на перший погляд такі конче потрібні чинники, як жест і міміка. Тому декляматори повинні поставитись ще з більшим розумінням та самопосвятою до засвоєння, творчого завершення й здобуття вершин майстерности в оволодінні технікою і виразністю живого слова.

Пристаючи до аналізу художнього твору, виконавець повинен насамперед оволодіти технікою мови та її основними елементами — диханням, голосом і вимовою, а також логічною та мистецькою виразністю мови. Проте, не треба забувати, що всі перелічені чинники — це тільки форма, яка не лише пов'язується із змістом, але й з нього впливає. Тому треба добре собі усвідомити зміст твору до окремих словосполучень і слів включно. Зокрема в процесі підготовчої праці акторів глибока аналіза драматичного твору й окремих його персонажів відіграє ще більшу роль. Це вимагає від актора доброго знайомства не тільки з даним драматичним твором, але й з усією творчістю та біографією його автора. Світогляд і творчий шлях автора треба досконало знати й декляматорові, щоб не спотворити первісного задуму й провідної думки художнього твору. Отже, основне завдання мистця слова — передати провідну думку твору у внутрішньо відчутих його образах з метою певного впливу на слухачів. Здійснення цього завдання тісно зв'язує виконавця з слухачами й забезпечує йому відповідну увагу з їх боку. Між виконавцем і слухачами встановлюються відношення взаємодіючих партнерів. Тому треба, щоб у самому виконанні актора чи декляматора було його виразне прагнення, певне волевє спрямування, звернене до слухачів.

Дійовість мови зумовлюється достеменним зрозумінням з боку виконавця мети свого виступу. Кожний мистець слова, що прилюдно виступає з виконанням художнього твору, повинен ясно собі усвідомити, з якою метою буде його виголошувати, які думки автора повинен він передати слухачам, а звідси і як саме треба буде сформулювати свій намір. Таке

коротке формулювання намірів виконавця в дійовій формі (переважно за допомогою дієслова «хочу») слідом за реж. К. Станіславським називають встановленням завдання виконавця. Ці наміри та їх словесні формулювання можуть бути зовсім відмінні в різних виконавців. Треба тільки, щоб вони будувались згідно з виконуваним текстом і задумом автора. Відповідна цілеспрямованість виконання може виникнути тільки як наслідок глибокого, повного, всебічного розуміння виконавцем даного твору. Тільки таке виконання буде безпосереднім, щирим і художньо повновартісним.

Реасумуючи всі висновки, що торкаються методики опрацювання текстового матеріалу в процесі творчої праці акторів, декламаторів і членів драматичних студій, можна їх коротко подати за такою схемою:

1. Добре, докладно перестудіювати художній твір, зрозумівши й усвідомивши зміст і всі його нюанси.

2. Чітко визначити тему, ідею, композицію, характеристику окремих персонажів, а також і технічні своєрідності твору та його окремих частин.

3. Проробити виконавчу нотацію за допомогою умовних знаків (див. стор. 77).

4. Опрацювати кожну частину твору зокрема, згідно з наперед усталеним пляном, вносячи ті чи інші коректи, якщо цього вимагають обставини.

5. Остаточо опрацювати весь твір, сполучивши окремі його частини в струнку й художньо завершену цілість.*

б) Диктори. Дещо своєріднішого виховання вимагають голоси дикторів (спікерів), що їх ми чуємо не тільки у внутрішньому радіомовленні окремих таборів Д. П., але й у радіомовленні всього світу. Щоб бути висококваліфікованим диктором, треба пройти всі етапи виховання голосу, починаючи від дихання і кінчаючи мистецькою виразністю мови. Проте, для досконалого оволодіння своїм фахом диктор повинен мати ще й такі природні якості голосу: 1. рівність звучання в межах нормального діапазону (не зловживати силою звуку!), 2. чистота (відсутність сторонніх призвуків і придихів), 3. милозвучність (відсутність носового й інших неприємних відтінків), 4. витривалість (здатність довго, не стомлюючись говорити повним, чистим голосом), 5. наявність беззвучного й еластичного дихання.

* Вивчати текст пам'ятати не спеціально, а в процесі роботи над ним.

В цих п'яти напрямках кожний диктор повинен зосереджувати виховання свого голосу, не занедбуючи також інших його прикмет (див. стор. 29). Нарешті, ще один дуже важливий чинник для кожного диктора — це оволодіння виразністю вимови (дикцією) та правильністю вимови, зокрема вимовою приголосних і літературним наголосом. Саме в цій останній вимозі помічаємо в переважній більшості українських дикторів легковажне й провінційно-дилетантське ставлення до свого фаху.

Кожний диктор повинен собі добре усвідомити, що як кіно спочатку намагалось бути театром для глухих і вчилось у театру, а згодом стало самостійним мистецтвом, у якого вже театр почав учитись техніки руху та видовища, так і радіо, почавши з наслідування театру, з намагання бути театром для сліпих, в майбутньому буде учителем театру, зокрема в мовній і звуковій його частинах. Таке трактування радіомистецтва ставить перед кожним диктором ще більші фахові вимоги і вказує на ті відповідальні завдання, що їх він повинен успішно виконати. Тільки нові висококваліфіковані кадри наших дикторів зможуть понести живе українське слово в світ.

в) Педагоги. Кожний педагог повинен добре враховувати ту багатогранну користь, що її приносить навчання й оволодіння мистецтвом живого слова в школі. Уміння прочитати будь-який твір в класі — це цінний засіб впливу педагога на учнів. Живе слово педагога забезпечує найкращі наслідки в засвоєнні учнями шкільного матеріалу. Проте, це слово мусить бути не тільки змістовним, але й максимально виразним і правильним. А для цього кожний педагог мусить добре опанувати техніку мови (насамперед голосотворення, дикцію і правильність вимови), не забуваючи також і про оволодіння логічною та мистецькою виразністю мови. »Як у своїй роботі, так і в мові вчитель має бути не лише вчителем, а й педагогом-мистцем. Лише такі вимоги до мови вчителя дадуть йому можливість навчати й виховувати дітей високохудожньою мовою, як і право вимагати цього й від учнів«.*

Не маючи змоги дати тут докладних вказівок щодо методики виразного читання в школі, обмежимося такими зауваженнями:

* Крилів, І., доц. До організації педагогічного процесу в початковій школі й гімназії. На чужині, 1947. Стор. 18.

1. Елементи техніки й виразності мови треба прищеплювати учням на лекціях з усіх предметів.

2. Чим молодші віком учні, тим більше треба поєднувати виховання голосу з іншими ділянками праці.

3. Процес навчання виразного читання в школі можна поділити на такі головні етапи: а) правильне дихання, б) нормальне голосотворення, в) виразна вимова (дикція), г) правильна вимова, р) усвідомлення прочитаного тексту, д) виразність читання (в скороченому обсязі).

Зокрема цей останній поділ не означає, що процес виховання голосу має відбуватися саме в такій послідовності. Навпаки, матеріал кожного з цих розділів учні засвоюють рівнобіжно й невеликими частинами в процесі самого навчання (див. також стор. 54—55).

Отже, перед педагогами не тільки відкриваються необмежені можливості в ділянці повноцінного виховання техніки й виразності живого слова у підростаючій молоді, але разом з тим на них падає велика відповідальність у високоякісному проведенні й успішному завершенні цього почесного завдання.

г) **Письменники і поети.** В стародавній Греції поет, композитор і виконавець були зосереджені в одній особі. Згодом ці ділянки творчості поступово диференціювались, і тепер нам було б навіть дивно домагатися їх з'єднання. Однак, звичай прилюдно виконувати свої твори зберігся й дотепер. Адже старогрецькі поети-лірики також виконували свої твори самі, не користуючись послугами й допомогою мистців-професіоналів.

Зрозуміло, що тільки сам автор художнього твору може найбільш чітко й правильно передати слухачам задум, провідну думку, настрій та інші особливості свого твору. Але в практиці це трапляється досить рідко. Виконуючи свої твори, переважна більшість наших сучасних талановитих письменників і поетів звертає увагу найчастіше на логічну виразність мови. Це, безперечно, позитивне явище. Проте, щоб думки автора дійшли до свідомості слухачів і відповідно вплинули на неї, однієї логічної виразності рішуче не досить. Навіть і саму логічну виразність треба подати слухачам в найбільш сприйнятливій формі. Для цього кожному письменникові, поетові, а тим більше драматургові (незалежно від того, чи виступає він з прилюдним читанням своїх творів), треба досконало оволодіти насамперед технікою мови

та її елементами — диханням, голосом і вимовою, щоб згодом перейти до оволодіння логічною та мистецькою виразністю мови. Техніка мови — це міцна підвалина, без якої не можемо уявити собі дальший поступ на шляху до майстерности володіння живим і писаним словом. Тільки оволодівши мистецтвом живого слова в усьому його обсязі, автор може сподіватися, що слухачі відповідно сприймуть, правильно зрозуміють і належно оцінять прилюдно виконаний ним твір в найменших його нюансах.

Кожний написаний твір — це застиглий скарб, що його треба надхнути животворчим вогнем, оживити безпосереднім і щирим усним виконанням. »Для того, щоб у повній мірі виявити свою дійовість, поетичний твір, застиглий на письмі, має бути знов покликаний до життя через усну інтерпретацію, через виконання«. (Е. Сіверс). Цю саму думку в ширших межах висловлює і М. Гоголь: »Тільки художнє читання може встановити про поетів ясне уявлення«. Отже, кожний письменник чи поет повинен не тільки написати художньо повновартісний твір, але й уміти майстерно його виконати. Лише тоді представники пера матимуть право називати себе мистцями в найширшому розумінні цього слова.

г) Священнослужителі. На священнослужителів в оволодінні мистецтвом живого слова падає велика відповідальність. Адже на їх обов'язку лежить створити урочистий настрій, викликати молитовне єднання людини з Богом. І тут величезну роль відіграє правильне виховання мовних і дихальних органів священнослужителя. Помилується той, хто думає, що священнослужитель може й не мати добре вихованого голосу, аби бути щирим у молитві. Навпаки, щирість і надхненність треба завжди поєднувати з добрими голосовими даними, з вихованим диханням, з правильною вимовою, з досконалою виразністю мови. Коли цих даних немає, то їх треба здобути безнастанною, самовідданою і наполегливою працею над собою.

Найголовніше завдання у виконанні Служби Божої — це уміння поєднати в органічну цілість, в нерозривний шляхетний стоп мовні чинники з суто вокальними. Це сприятиме створенню особливо гіпнотизуючої й екстазної молитви, що виявлятиметься переважно в найрізноманітніших тембрових модуляціях живого слова. В зв'язку з цим треба пам'ятати, що краса й сила вологшуваної молитви полягає не в надмірному напруженні голосових органів, не в кіль-

кості витрати голосової енергії, а в якості володіння тією скалею голосових даних, що їх має виховати в собі кожний священнослужитель. Тому майстерність володіння живим словом в практиці церковного Богослуження має величезне значення не тільки для тих, хто готується до високого звання священнослужителя, але й для тих, хто це звання вже має, проте ще належно не володіє цим могутнім засобом збудження релігійного надхнення.

д) Співаки. Хоч ця праця відносно мало місця присвячує вихованню вокального голосу, проте кожний співак повинен добре засвоїти також і мовні засоби виховання техніки й виразності, що мають багато спільного з вокальними засобами. Зрозуміло, що кваліфікований співак не повинен обмежуватись оволодінням мистецтвом живого слова, а присвятити весь свій вільний час на вивчення музики в широкому розумінні цього слова.

Діапазон людських голосів коливається між трьома й чотирма октавами, але й цей обсяг не можна повністю використовувати. Навіть висококваліфікований співак рідко коли може мати діапазон більший, ніж дві октави. Однак часто, зокрема в сучасній драматичній музиці, спостерігаємо нахил до якнайповнішого використання діапазону вокального голосу, насамперед у вищому ступені вияву драматичних колізій. З другого боку, поширення й удосконалення сучасної оперної оркестри ставить перед силою та діапазоном голосу співака значні вимоги. Щоб виконати ці вимоги, треба беззастанно й наполегливо працювати над розвитком і удосконаленням свого голосу. Найменше зловживання чи занедбання на цьому відтинку може привести до тривалого захворювання голосових органів. Навіть під час вокальних студій у досвідчених фахівців не можна сконцентрувати всю свою увагу тільки на розвиткові сили та діапазону, занедбуючи інші якості голосу. Отже, в процесі виховання вокалістам треба звертати увагу на гармонійний розвиток усіх якостей голосу. Тільки такими методами можна відповідно виплекати найцінніший і найдосконаліший інструмент — людський голос.

е) Студенти. Мистецтво живого слова має бути предметом вивчення і для студентів наших високих шкіл. Студенти — це не тільки майбутні фахівці, але й досвідчені педагоги, що повинні бути добре озброєні як методикою навчання живого слова в школі, так і самі повинні добре засвоїти техніку мови й опанувати основні засади виразності мови.

Тому мистецтво слова в наших високих школах, а насамперед на обох факультетах Українського Вільного Університету в Мюнхені мусить зайняти почесне місце поруч з іншими загальнообов'язковими предметами.

Зайвим буде ще раз підкреслювати роль й значення майстерного володіння живим словом в процесі свого майбутнього фаху для студентів філософічного факультету, що з нього вийдуть не тільки десятки молодих педагогів, але й поважна кількість наукових робітників з галузі мистецтвознавства, філософії, педагогіки, філології, археології, історії тощо, яким доведеться часто-густо застосовувати живе слово в процесі своєї діяльності.

Студентам-правникам, як майбутнім адвокатам, прокурорам тощо, які повинні також досконало володіти живим словом, не в меншій мірі треба бути обізнаними з технікою і виразністю мови.

Нарешті й студенти-теологи повинні звернути особливу увагу не лише на мовне, але й на вокальне виховання голосу. Священнослужитель з добре вихованою технікою й виразністю мови — це той ідеал, що до нього ми прагнули, прагнемо й завжди будемо прагнути.

е) Учні середніх шкіл. Ще з давніх-давен школа визнавала велику цінність художнього читання в процесі навчання й виховання. Практичне значення його для учнів надзвичайно велике. Воно поглиблює знання рідної мови й озброює учнів виразним і чітким живим словом. Вчить повного й всебічного проникнення в ідейний і художній зміст даного твору. Розвиває акторські здібності в тій галузі, що забезпечує можливість його життєвого застосування, незалежно від майбутнього фаху учня.

Тому вже з шкільної лави учні повинні зацікавитись художнім читанням, а також і тими підвалинами, на яких воно ґрунтується, отже — технікою й виразністю мови. Крім того, живим словом доведеться користуватись кожному учневі й у майбутньому, яким би фахом він не володів. Тільки досконало володіючи мистецтвом живого слова, українська молодь займе одне з перших місць в рядах повноцінних синів свого народу.

Про деякі специфічні методи оволодіння живим словом для промовців і проповідників читач знайде короткі вказівки в наступному розділі.

РОЗДІЛ V

МИСТЕЦТВО ПРОМОВЦЯ

Мистецтво промовця з давніх давен було предметом дослідження й вивчення. Його теорія розроблена була в Греції і Римі ще задовго до Нар. Хр. Довгий час точилися суперечки (вони продовжуються ще й дотепер), чи можна навчитися мистецтву промовця, чи може це — особисте обдарування? Однак, можна з певністю сказати, що хоч мистецтво промовця не може створити промовця супроти його, так би мовити, неораторської природи, воно, проте, може допомогти кожному розвинути свої здібності й дати деякі вказівки щодо засобів опанування авдиторією, виробити форму мови і вміння володіти собою під час прилюдних виступів.

1. Особа промовця.

Основна засада майстерності промови — це насамперед особа самого промовця. Всі видатні промовці були одночасно й великими людьми. Слово промовця було зовнішнім виявом його внутрішніх багатств думок, почувань і прагнень. Цілком зрозуміло: адже внутрішню порожнечу не можуть заступити ніякі зовнішні фрази й жести, хоч би які вони були високомистецькі. Між звичайним балакуном і справжнім промовцем — непродіне провалля.

Виходячи з цього, в кожній промові розрізняємо дві сторони: зовнішню форму з усією її витонченістю (техніка мови, краса рухів і жестів тощо) і внутрішню форму (виразність мови, особисте чуття промовця, його щирість, переконливість, багатство його думок). Отже, помиляються ті промовці, що намагаються створити ефект поверховими зовнішніми засобами мистецького впливу, не маючи ніяких внутрішніх переконань. Такі промовці швидко втрачають свій авторитет серед слухачів. Успіх, що його вони спочатку мають, не твердий, не сталий і аж ніяк не може забезпечити їм авторитету. Видатні промовці полонять серця слухачів не зовнішньою красою свого мистецького слова, а своєю внутрішньою переконливістю і щирістю думок, що їх вони висловлюють. Це основна засада для тих, хто хоче бути справжнім промовцем, майстром живого слова.

Тієї ж засади повинні дотримуватися і проповідники. Велике значення має живе слово, виголошене з церковної катедри. Це слово запалює серця вірних, створює піднесений настрій релігійного надхнення й християнської любови. Але слово — це слово, і сила його впливу залежить від уміння передати його в найкращій формі й у певній логічній послідовності. Звідси та відповідалність, що її несе перед народом проповідник Слова Божого. Проповідь — це не механічне виконання свого службового обов'язку, це — напружена й відповідальна праця інтелекту; це — праця, зв'язана з душевними переживаннями, з твердою переконливістю в справедливості виголошених слів і думок.

Освіченість і переконливість — ось ті два основні чинники, що мають лежати в основі високоартістичної доповіді, промови чи проповіді. Дуже багато важить освіченість в житті культурної людини взагалі й пастиря-проповідника зокрема. Освіченість — це сила інтелектуального розвитку, сила логічного мислення, сила знання того фактичного матеріалу, що служить базою розумової діяльності людини в тій чи іншій сфері культурного

життя. Освіченість — це велика зброя в руках промовця і проповідника, що володіє нею так, як володіє зброєю вишколений і досвідчений вояк. Релігійно-філософська освіченість проповідника саме сприяє створенню найбільшого ефекту в розумінні проповідуваної Істини.

Видатні промовці й проповідники завжди відзначалися високою освіченістю, широким діапазоном інтелекту, не маючи іноді формальної шкільної освіти. Наші писані пам'ятки з часів раннього християнства на Україні яскраво свідчать, що релігійно-філософська освіченість духівництва стояла на високому рівні, дарма що тоді не було ще високих духовних шкіл в сучасному розумінні цього слова. Вже тоді наше духівництво було добре ознайомлене з перекладною церковною літературою з релігійно-філософських грецьких зразків і навіть читало ці твори в оригіналах. Так і тепер завданням духівництва є оволодіти релігійно-філософською літературою, літературою з галузі природничих наук, збагатити свій інтелект новими думками й ідеями, розвинути логічність власного мислення.

З освіченістю промовця й проповідника органічно зв'язана й сила переконливості виголошуваного слова. Людина, що має певний вироблений світогляд, вміє логічно висловлювати свою думку, взагалі розумово розвинена людина говорить переконливо, говорить так, що її слова, міміка і жести чітко доходять до свідомості й чуття слухача, викликаючи у нього відповідну реакцію, переживання і цілковите усвідомлення того, про що говорить промовець чи проповідник.

Перед тим, як говорити, треба добре усвідомити матеріал, переконатись в його важливості й справедливості. Не механічно й формально передавати іншим те, що сам вичитав з книжки, а простудіювати й усвідомити до найдрібніших деталей даний матеріал. Використовувати чужі думки дозволено й бажано, але не передавати їх механічно, а, перетворивши їх у власній розумово-творчій діяльності, поєднати з внутрішнім відчуттям доцільності й важливості даної теми. Тільки тоді промова чи проповідь може бути переконливою, тільки тоді вона дійде не тільки до розуміння, але й до сприйняття її душею і серцем слухаючої громади.

Розглянемо деякі чинники, що мають велике значення для оволодіння мистецтвом слова взагалі, а майстерністю промовця й проповідника зокрема.

2. Мистецька лихоманка.

»Довго я буду пам'ятати цей вечір. Я нишком дивився на величезну залу, влаштовану амфітеатром, піднявши край завіси на шкляних дверях. Зала була виповнена людьми. Я вперше в житті мусів виступити прилюдно й шкoduвав, що погодився виголосити промову в тій самій аудиторії, де так часто виступали мої славетні вчителі. Я мусів лише повідомити про наслідки деяких моїх досліджень щодо фізіології сну. Проте, що ближче надходила хвилинка, коли я повинен був почати доповідь, то більше й більше зростала в мені боязкість сплутатись, згубити нитку думок і зупинитись, не знаючи, що далі говорити. Серце тривожно билось. Я відчував, що всередині щось сковувало мене, паралізувало мої чуття й волю, наче я дивився в якусь безодню. Нарешті, пробіла восьма година. Я кинув останній погляд у мої нотатки і раптом (я жазнувся від цієї думки) зрозумів, що загубив провідну нитку моїх думок... Вдома я багато разів повторював довгі періоди, що їх, як мені здавалось, я знав напам'ять, слово в слово; тепер же все зникло з моєї пам'яті, наче я ніколи й не думав про це.

»Це була найвища точка мого збентеження. Я був так стхильований, що пам'ятаю тільки деякі фрагменти... Я пам'ятаю тільки служника, що

мав відчинити мені двері; пам'ятаю, що мене обвіяло вітром, що у вузах загуділо і що я, нарешті, опинився перед катедрою серед гнітючої тиші. Я мав таке почуття, неначе мене занурили в бурхливе море, і я висунув голову з води, чіпляючись за скелю; що була десь посередині широкого амфітеатру.

»Як дивно прозвучали мої перші слова! Мені здавалось, що голос мій губився у величезній пустелі, де втрачало свою силу і вмирало слово, як тільки його промовляла. Нб кільках, майже механічно вимовлених слівач я зрозумів, що вступ уже закінчив, і був надзвичайно здивований, що забув саме те, в чому, як здавалось мені раніше, почував себе найміцніше. Але ж ніколи було повертатись назад, і я, зійшовши з наміченого шляху, продовжував свою промову. Заля видавалась мені наче в тумані. Але поволі поле зору прояснилося, і серед слухачів я почав розрізняти окремі обличчя, що прихильно дивилися на мене. Я хатався за їх погляди, мов потоплюючий за дошку розбитого в морі човна. Далі я міг уже розрізняти обличчя інших людей, що робили собі нотатки з того, про що я говорив, і виявляли, як видко було, свою згоду зі мною або прикладали руку до вуха, наче бажаючи зловити кожний звук моїх слів. Нарешті, я побачив на катедрі й себе — маленького, боязкого, пригніченого, справжнього грішника, що тепер кається. Перше, найголовніше хвилювання минуло. Але ж як пересохло мені в горлі, як пашіло моє обличчя! Як мені все ще залоплювало подиз, як важко ругався язик, як дрижав голос! Цілість речення часто порушувалась посиленням диханням, або воно штучно здовжувалось, щоб надати більшої виразності останнім словам якоїнебудь думки, а грудна клітина моя в той час нервово стискалась. Проте, моя мова лилась рівно, і мені здавалось, що поняття з'являлись самі від себе, одні за одними, розміщуючись вздовж тієї рятівничої шитки, що за неї я сліпо тримався, не оглядаючись назад, і яка повинна була вивести мене з лабіринту. Нарешті, мої руки перестали дрижати... Якийсь тигар олопив усе моє тіло, м'язи неначе напружились, а коліна почали згинатися.

»В кінці промови я знову відчув приплив крові. Мій сильний, дрижачий голос почав звучати переконливо, як властиво прикінцевій частині промови. З мене лаяв піт, і я відчув себе цілком знесиленням. Я дивився на ряди сиджень в амфітеатрі, і мені видавалось, що вони повільно розкриваються, мов паща страшної потвори, що проковтне мене тоді, як стигне звук моїх останніх слів«...

Так клясично описує проф. Моссо, відомий фізіолог, те своєрідне почуття збентеження, що описує незвичну до прилюдних виступів людину перед початком і під час промови, те почуття, що зветься «мистецькою лихоманкою» («тремою»), а в духовних осіб — «проповідницькою лихоманкою».

»Мистецька лихоманка — це природне явище. Її переживали Демостен і Цицерон та інші видатні оратори, усвідомлюючи важливість свого виступу та його відповідальність перед слухачами. Не переживати такого творчого хвилювання можуть тільки балакуни, що не відчувають відповідальности за свої слова. Справжні ж промовці хвилюються перед виступом, бо відчувають певну відповідальність, а саме хвилювання підносить почуття й настрої промовця.

Однак, чи потрібна надмірна «мистецька лихоманка» і чи є засоби, щоб її уникнути? «Мистецька лихоманка» у досвідчених промовців не така сама, як у початківців. Отже, проти цієї останньої «лихоманки» треба вживати й відповідних заходів, щоб її уникнути.

а) Перший із заходів для поборення «лихоманки» — це правильний спосіб вивчення промови напам'ять. Неправильний метод найчастіше спричиняє «мистецьку лихоманку» і взагалі невдалі спроби говорити прилюдно. Не годиться ніколи вивчати чужу промову, написану кимсь іншим. Краще самому продумати й записати промову, тоді вона й легше запам'ятається, міцніше триматиметься в пам'яті.

Отже, спочатку треба добре продумати тему, встановити плян думок в їх природному порядку. Треба ясно уявити собі всі подробиці, що торкаються даної теми. Тільки тоді вже можна почати записувати промову. Записувати всі думки, нічого не пропускаючи, в їх закономірному порядку. Після докладного опрацювання тексту треба приступити до вивчення його.

Вивчення промови закінчують за два дні до виступу, а не перед самим виступом. В останній день перед виступом промова має бути цілком закінчена, включаючи й повторення. Не може бути й мови про вивчення матеріалу в останні години, бо тоді промова не дасть того ефекту, що міг би бути, коли б матеріал добре усвідомився в пам'яті разом з усіма подробицями. Поспішне вивчення промови саме й породжує «мистецьку лихоманку».

Найкраще вивчати промову ранком, а не ввечері чи вночі. Не слід переобтяжувати пам'ять тоді, коли вона й так уже перевтомлена. Це — даремне витрачання часу, бо на ранок ледве чи залишиться щось у пам'яті, і доведеться починати спочатку.

Було б великою помилкою сліпо й механічно запам'ятовувати всі подробиці, кожне слово, як вірш чи театральну ролю. Промова мусить бути вільна, невимушена, інакше промовець примушений буде звертати основну увагу на послідовність слів, а не на саму суть промови. Він завжди боїтиметься, щоб не помилитись, викликаючи цим самим неминучу «лихоманку». Промовець, який ухиляється від дослівного виучування напам'ять, під час промови буде надхнений новими творчими думками, що виникають в його свідомості залежно від настрою слухачів, даної ситуації тощо. Такий промовець ніколи не втрапить рівноваги, бо під час промови користуватиметься ще більшим запасом нових зворотів і слів, вільно ними оперуючи. Та й промова його матиме більш природний характер, з більшим багатством відтінків, з більшою щирістю й перекопністю.

б) Розглянемо другий чинник, що найбільше сприяє виникненню «мистецької лихоманки». Ми знаємо, що кожна людина відчуває збентеження, коли помічає, що на неї дивляться. На сцені чи в аудиторії, на кафедрі чи в церкві — актор, промовець або проповідник переживають це почуття збентеження ще в більшій мірі. Усвідомлення того, що на нас дивиться велика кількість людей, викликає інстинктивну, несвідому м'язеву реакцію. Від цього наші м'язи напружуються, стискаються; рухи стають зв'язаними й незграбними; голос втрачає силу й виразність; обличчя набуває невластивого в житті виразу; отже, людину опановує та сама «мистецька лихоманка». Іноді бажання перебороти цю зв'язаність від збентеження й хвилювання викликає зайву сміливість, розв'язаність і зухвальство в поведінці актора чи промовця. Як зайва зв'язаність, так і перебільшена розв'язаність викликаються м'язевим напруженням, що його початкуючі проповідники, промовці й актори мусять перебороти в процесі наполегливої праці над собою. Єдиний засіб для поборення м'язевого напруження — це всім своїм еством зацікавитись, зосередитись на промові чи проповіді, тобто скерувати органічну увагу на певний об'єкт.*

* Органічна увага — це справжня життєва увага, що свідомо скерована на певний об'єкт.

Звільнення м'язів від напруження в свою чергу сприятиме легшому виникненню органічної уваги.

в) Третій із заходів — це володіння собою. Промовець чи проповідник, піднявшись на підвищення чи на катедру, не повинен звертати жодної уваги на присутніх, наче його ніхто не помічає. Промовець бачить море облич, але окремі обличчя, що в тій чи іншій формі виявляють свою зацікавленість, знаходяться, звичайно, поза його увагою. З історії ораторського мистецтва відомо, що деякі видатні промовці були зовсім сліпі. З цього погляду певну роль для початківців відіграє короткозорість. Короткозорий сміливо може оглядати аудиторію: різні вирази обличчя слухачів не доходять до його зору й не викликають почуття збентеження, що психологічно цілком можливе в кожному хвилину навіть у досвідченого промовця.

Проте, промовець повинен розуміти й вивчати настрої слухачів, слідкувати за ним і володіти ним. Досвідчений промовець по обличчю слухачів може перевірити силу й вагу своїх тверджень, вчасно змінивши чи пристосувавши їх до настрою присутніх. Тому досвідчені промовці завжди дивляться на слухачів. До того ж, коли погляд промовця звернений додолу чи в простір, міміка й жести втрачають своє значення, а зміст промови — виразність і переконливість.

Цих основних правил конче треба дотримуватись, надто початківцям. Треба прикласти всіх зусиль, щоб зокрема перший прилюдний виступ пройшов на відповідній височині. Промовець, що зазнав невдачі при першому своєму виступі, часто дуже довго не може забути цієї поразки. Тому насамперед перший виступ треба якнайкраще забезпечити відповідною підготовкою, оволодінням органічною увагою, м'язами й усією психікою.

3. Зміст і система в промові.

В чому полягає уміння говорити прилюдно? Воно полягає в тому, що промовець висловлює свої думки кільком сотням чи тисячам людей так, наче він передає їх кільком особам, сидячи десь біля столу за шклянкою кави. Тобто треба говорити так, щоб мова була приступною для розуміння всім слухачам, щоб вона була змістовною й переконливою. Для цього не досить досконало володіти літературною мовою. Треба говорити чітко, ясно, виразно, вибираючи найвиразніші слова й звороти, посилюючи окремі вислови відповідними порівняннями, образними засобами та іншими риторичними формами ораторського мистецтва, зрідка й обережно забарвлюючи їх де треба живим гумором.

Ніколи не слід, виступаючи перед багатолюдними зборами, спинятися на різних подробицях, що не мають першорядного значення. Це втомлює слухачів, а промова втрачає свою вартість. Слухачів треба тримати в напруженому стані. А можна досягти цього, тільки дотримуючись загальної ідеї промови. Особливо треба уникати вживання незнайомих слів, виразів та розгляду складних наукових питань, що могли б бути окремими темами. Від цього порушується вся гармонійність промови, і вона (промова) справляє на слухача хаотичне враження. Не можна також ухилятися від наміченого шляху. Говорити треба про істотне, а не про другорядні факти, що не мають прямого відношення до теми.

В мистецтві промовця основну роль грає не форма, а зміст. Зміст повинен бути добре продуманий, щоб думки йшли одна за одною в логічній послідовності. Кожна промова насамперед справляє враження своїм глибоко продуманим змістом. І коли цей зміст передається в художньо-витонченій формі, тоді промовці забезпечені зрозумінням, авторитет і прихильність слухачів.

Говорячи про зміст, звертаємо увагу промовців і проповідників на систему. Система — найбільша запораука уміння говорити прилюдно, а тим більше виступати з глибоко-переконливою промовою або високо-повчальною проповіддю. Взагалі система — це запораука успішного передавання думки іншим. Чи це буде наукова лекція, чи доповідь, чи взагалі прилюдний виступ, — в усіх цих випадках система найбільшою мірою забезпечує добре сприймання матеріялу. І навпаки: безсистемність, хаотичне нагромадження думок і матеріялу веде до дезорієнтації й байдужого ставлення слухачів до слів промовця чи проповідника. Де панує плянність і система, там забезпечене краще сприймання матеріялу й зацікавлення тим, про що говорять лектор, промовець чи проповідник.

4. Початок і кінець промови.

Вступна частина промови повинна бути добре обдумана й навіть вивчена напам'ять. Це має велике значення для збереження душевної рівноваги й спокою на початку промови. Коли знаєш заздалегідь, що і як маєш сказати на початку промови, то цим самим уже гарантується самооволодіння й успіх промови в дальшому. Проте, не варто й непотрібно починати промову особливою прикрашеними фразами й надто підвищеним тоном, бо те враження, що його ви створите спочатку, дуже швидко зникне через фізичну неможливість організму витримати такий тон і стиль виголошування до кінця промови.

Промову треба починати думками й фактами, що добре відомі й зрозумілі слухачам. Але чи впливає з цього, що промову треба починати сухо? Ні! Початок мусить бути простим, зрозумілим і сердечним («durch Herzlichkeit gewinnt man die Herzen»)*. Спочатку треба говорити про речі, що мають більший інтерес для слухачів. Але не довго, без перебільшення, інакше промова втратить свій сенс.

Кінець промови повинен бути особливо добре вивчений і сказаний з високою мистецькою силою. Часто закінчення вирішує успіх всієї промови. Закінчення мусить бути просякнуте глибоким і переконливим змістом і виголошене з особливою енергією й піднесенням. Через те промовець повинен знати, **чим** він закінчить свою промову, **яку** основну думку він має вкласти в закінчення й відповідно до цього тримати в напруженні увагу слухачів.

Дехто з промовців має дуже погану звичку не кінчати промови після заключних слів. В таких випадках навіть близьке виголошене промова втрачає весь свій сенс, наприкінці навіть викликаючи роздратування слухачів. Якщо промова побудована правильно, в певній логічній послідовності, то слухач сам по змісту й мелодії промови очікує в певному місці її закінчення. І раптом розчарування! Замість скінчити промову, промовець починає нову фразу, і слухач нетерпляче чекає на нове закінчення, нервуючись і виявляючи явні ознаки незадоволення. Коли такий промовець, нарешті, скінчить «промову», сідаючи на своє місце, то слухач з полегшенням на серці справді таки скаже: «Ну, здається, він уже скінчив!»

З другого боку, закінчення не повинно бути передчасним. Треба промову побудувати так, щоб спочатку викласти основний зміст, основні думки, а далі вже поступово переходити до закінчення, до підсумовування, до синтезу попереднього.

* Broder Christiansen und Uve Jens Kruse. Die Redeschule. München. Стр. 42—43.

5. Імпровізовані промови.

Досі ми говорили про мистецтво промовляти лише в межах відповідного приготування. Тепер кілька слів скажемо про мистецтво промовця другого типу, про т. зв. **імпровізовані виступи** чи промови.

Імпровізовані промови виникають найчастіше під час дискусій і різних урочистостей. Втім і в другім випадку план і зміст промови залежить дуже часто від даної ситуації. Не можна заздалегідь передбачити, в якому саме напрямі розвиватиметься дискусія або який саме характер матимуть привітання. Отже, не можна завчасу накреслювати план виступу.

Чи може бути мова про цілковиту невідготованість до виступу і в цих випадках? Ні, не може. Не може тому, що навіть імпровізовані промови повинні бути добре продумані. Ніколи не можна покласти на те, що промова сама собою оформиться під час виступу. Перед самим виступом обов'язково треба обдумати, про що саме буде мова і в якому порядку. Дуже часто буває так, що вже під час самої дискусії чи виголошування привітань виникає тема для виступу, навіть з усіма деталями. Але й тоді треба цю тему добре продумати й проаналізувати. В таких випадках промовець сам щиро признається: «Я не думав виступати, але...», тобто він мимоволі змушений признатися, що творчий акт у його свідомості почався саме під час дискусії, і він повинен виступити всупереч попередній своїй настанові. Але коли вже така людина виступає, то напевне в її свідомості скристалізувалась якась виразна ідея.

Бувають виступи ще й іншого типу, так би мовити, виступи задля самих виступів. Такі виступи в своїй основі вже наперед засуджені на невдачу. Вони не мають ні виразної ідеї, ні якихось відповідних мотивів; вони — механічні, нетворчі, беззмістовні. Слухачі дуже швидко переконуються в нецаристості такого виступу й засуджують його. Людина хоче похвалитися, що й вона вміє говорити, хоч ніякого внутрішнього потенціалу для цього не має, не має системи думок, виразно накресленої лінії. Імпровізована промова саме цінна тоді, коли вона глибоко проаналізована й продумана в процесі творчих змагань. Коли ж цього немає, тоді кожний виступ — це промова, а механічний набір слів чи фраз, часто дуже невдалий. Глибоко змістовне слово, як правило, приймає й відповідну поважну форму вислову.

6. Талант чи наполеглива праця?

Справжнім талантом імпровізації володіють тільки окремі люди. Але це не означає, що імпровізація не може бути приступна для багатьох інших, що поважно ставляться до виступу, а не говорять лише «на вітер». Талант — це обдарованість, але справжній талант — разом з тим і продукт довготривалого виховання. Недарма існує такий афоризм: *«Талант — це довга терпеливість і наполеглива праця»* (і знання — додамо ми).

Часто вживають популярної фрази про «дар слова». Проте, розуміючи ці слова дослівно, як дар, що дається людині самою природою. Не заперечуючи факту, що одні люди мають більшу здібність говорити прилюдно (це залежить від індивідуальних особливостей людини), другі — меншу, ми разом з тим мусимо категорично заперечити цей погляд, якщо йдеться про мистецтво слова зокрема і мистецтво взагалі. Майстерність набувається напруженою працею, довготривалою практикою і знанням. Жодна майстерність не дається тільки самою природою, її треба розвинути, виховати в собі.

Якщо ви хочете досконалим володіти живим словом, — працюйте над собою, працюйте так, як працювали великі майстри сцени, відомі промовці й проповідники, генійські вчені, обдаровані поети й письменники!

Використана література

- Антонович, Д. Триста років українського театру. Прага, 1925.
Auerbach, F. Akustik, in Winkelmanns Handbuch der Physik, Leipzig, 1909.
Баженов, М. Виразне слово. Київ, 1940.
Baratoux, J. De la voix. Paris, 1923.
Barth, E. Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene der menschlichen Stimme. Leipzig, 1911.
Baumgard, O. Zweck und Grenzen der Theaterwissenschaft. В.-В., 1923.
Baumgarten, A. Die Charaktereigenschaften. Bern, 1933.
Bethe, E. Die griechische Dichtung. [s. l.] 1927.
Biderit, T. Wissenschaftliches System d. Mimik und Physiognomik. Detmold, 1867.
Biernacki, M. Zasady muzyki. Warszawa, 1929.
Brandenburg, H. Die Kunst der Erzählung. München, 1948.
Валері, П. Як декламувати вірші. Вісник, т. 6. Львів, 1936.
Варнеке, Б. Античний театр. ДВУ. Харків—Київ, 1929.
Вильгельм, Р. Искусство говорить публично. СПб., 1911.
Витвицький, В., Колесса, М., Лисько, З. Диригентський poradnik. Львів, 1938.
Волконский, С. Человек на сцене. Аполлон. СПб., 1912.
Всеволодский-Гернгросс, В. Искусство declamации. Л., 1925.
Wundt, W. Völkerpsychologie. Th. 1, 2 [s. l.] 1900.
Haigh, A., Pickard, A. The Attic Theatre. [s. l.] 1907.
Hartmann, F. Allgemeine Musiklehre. Wien—Leipzig, 1937.
Helmholz, H. Die Lehre von den Tonempfindungen. Braunschweig, 1863.
Hoeglaue, A. Allgemeine Musiklehre. München, 1947.
Holz, A. Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin, 1891.
Гордицький, С. Український вірш. Поетика. Мюнхен, 1947.
Hoffman, K. Wiczcory artystyczno-literackie. Warszawa, 1897.
Gaehde, C. Das Theater. [s. l.] 1921.
Gaillard, O. Das Deutsche Stanislawski-Buch. Berlin, 1948.
Gutzmann, H. Physiologie der Stimme und Sprache. Braunschweig, 1909.
Gutzmann, H. Stimm- und Sprechpflege. Wiesbaden, 1912.
Джэкс, У. Психология. СПб., 1905.
James, W. Principles of Psychology. [s. l.] 1890.
Державин, В. Курс загального мовознавства. Ав'сбурґ, 1947.
Effert, A. Allgemeine Gesangschule. A. Theoretischer Teil. Leipzig, 1895.
Jespersen, O. Mankind, Nation, Individual from a linguistic point of view. Oslo, 1925.
Захава, Б. Вахтангов и его студия. Academia. Л., 1927.
Köster, A. Ziele der Theaterforschung. Euphorion. В. XLII. Н. 3. [s. l.] 1922.
Костюк, Г. Психология. Київ, 1941.
Kofler, L. Die Kunst des Atmens. Leipzig, 1905.
Кржижановский, К. Вокальное искусство. М., 1910.
Крылів, І. До організації педагогічного процесу в початковій школі й гімназії. На чужині, 1947.
Ламперти, Ф. Искусство пения. Москва-Ляйпциг, 1913.
Lange, K. Das Wesen der Kunst. Berlin, 1901.
Легувз, Ф. Чтение как искусство. СПб., 1896.
Mantzius, K. A History of Theatrical Art. Т. 1. [s. l.] 1903.

- Masci, F. *Psychologia del comico*. Napoli, 1889.
- Meumann, E. *Untersuchungen z. Psychologie u. Ästhetik des Rhythmus*. Leipzig, 1894.
- Мермо. *Голос и его гигиена*. М., 1914.
- Mikulski, J. *Sztuka aktorska*. Warszawa, 1898.
- Musehold, A. *Allg. Akustik und Mechanik des menschl. Stimmorgans*. Berlin, 1913.
- Müller, J. *Das Wesen des Humors*. München, 1896.
- Nagel, W. *Physiologie der Stimmwerkzeuge*. Braunschweig, 1909.
- Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig, 1872.
- Овсяннико-Куликовский, Д. *Язык и искусство*. СПб., 1895.
- Озаровский, Ю. *Музыка живого слова*. СПб., 1914.
- O'Connor, J. *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece*. [s. l.] 1908.
- Paul, H. *Prinzipien der Sprachgeschichte*. Halle, 1880.
- Писаренко, Ю. *Хрестоматия актера*. Театропечать. М., 1930.
- Поссарт, Э. *Искусство дыхания при произнесении*. Голос и речь. СПб., 1913.
- Поссарт, Э. *Устройство голосовых органов*. Голос и речь. Ч. 1. СПб., 1914.
- Рамачарака. *Наука о дыхании индийских народов*. СПб., 1913.
- Рапопорт, I. *Робота актора*. Львів, 1940.
- Rauber-Kopsch. *Lehrbuch der Anatomie*. Leipzig, 1909.
- Riemann, H. *Handbuch der Musikinstrumente*. Leipzig, 1897.
- Riemann, H. *Allgemeine Musiklehre*. Leipzig, 1904.
- Riemann, H. *Musiklexikon*. Leipzig, 1915.
- Rosenthal, F. *Wesen und Aufgabe der deutschen Theatergeschichte*. Karlsruhe, 1928.
- Рудницкий, Я. *Як говорити по-літературному?* Прага, 1941.
- Rutz, O. *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*. Leipzig, 1911.
- Sanford. *A Course of Experimental Psychology*. [s. l.] 1900.
- Саричева, Е. *Техника сценической речи*. М.—Л., 1939.
- Сережников, В. *Музыка слова*. Госиздат. М., 1923.
- Сережников, В. *Техника речи*. МТИ. М., 1926.
- Сережников, В. *Мастерство чтеца*. Театропечать. Л., 1930.
- Siebs, T. *Deutsche Bühnenaussprache*. Köln, 1910.
- Sievers, E. *Grundzüge der Phonetik*. Leipzig, 1901.
- Skraup, K. *Die Kunst der Rede und des Vortrags*. Leipzig, 1894.
- Skraup, K. *Katechismus der Mimik und Gebärdensprache* [s. l.] [s. a.]
- Сладковцев, В. *Искусство декламации*. СПб., 1910.
- Смаль-Стоцький, С. *Українська літературна мова*. Україна, т. 4. К., 1928.
- Сонки, С. *Теория постановки голоса*. СПб., 1909.
- Станиславский, К. *Моя жизнь в искусстве*. М., 1926.
- Станиславский, К. *Работа актера над собой*. ГИЗ. 2-е изд. М., 1938.
- Stockhausen, J. *Gesangsmethode*. Leipzig, 1884.
- Tenner, J. *Technika żywego słowa*. Lwów, 1902.
- Твидаль, Дж. *Звук в общедоступном изложении путем опытов*. СПб., 1902.
- Trapszo, A. *Podręcznik sztuki dramatycznej*. Kraków, 1899.
- Fischer, F. *Das Schöne und die Kunst*. 2. Aufl. Stuttgart, 1900.
- Fordhammer, J. *Die Sprachlaute in Wort und Bild*. Heidelberg, 1942.
- Fordhammer, J., Fordhammer, V. *Theorie und Technik des Singens und Sprechens*. Leipzig, 1921.
- Christiansen, B., Kruse, U. *Die Redeschule*. 3. Aufl. München. [s. a.]
- Schelling, F. *Philosophie der Kunst*. [s. l.] 1859.
- Schlenter, P. *Das Theater*. (Kultur der Gegenwart, B. VI). [s. l.] 1906.
- Schrutz, D. *Katechismus für Liebhaber — Bühnen*. Halle. [s. a.]
- Schultheiß, A. *Das deutsche Theater*. Die neue Volkshochschule. B. 1. Leipzig, 1928.

Зміст

Передмова	3	4. Вправи на правильн. вимови	53
Вступ	5	5. Методичні зауваження . . .	54

ТЕХНІКА МОВИ

Розділ I.

Дихання і звук

1. Звук	7
2. Звукотворення	9
3. Дихання	13
4. Дихальні вправи	17

Розділ II.

Голос

1. Голосотворення	24
2. Резонатори	25
3. Регістри	27
4. Жива мова і спів	28
5. Прикмети вихованого голосу	29
3. Поділ співочих голосів . . .	30
7. Основне положення мовн. орг.	31
8. Гігієна голосу	32
9. Голосові вправи	33

Розділ III.

Вимова

<i>А) Виразність вимови</i>	<i>39</i>
1. Голосні і приголосні	39
2. Деякі хиби вимови та боротьба з ними	42
3. Вправи на розвиток дикції . . .	44
<i>Б) Правильність вимови</i>	<i>48</i>
1. Вимова голосних	48
2. Вимова приголосних	49
3. Деякі особливості літературного наголосу	50

ВИРАЗНІСТЬ МОВИ

Розділ IV.

Форми виразності мови

<i>А) Логічна виразність</i>	<i>56</i>
1. Наголос	56
2. Ритм	60
3. Тривалість	67
4. Тембр	69
5. Сила звуку	71
6. Пауза	73
7. Мелодія мови	74
<i>Б) Мистецька виразність</i>	<i>78</i>
1. Кольорит виконання	79
2. Темперамент і характер	82
3. Міміка і жест	86
4. Монолог і діалог	90
5. Монотон	91
6. Дихання як засіб виразності	92
7. Музичний супровід	93
8. Методичні зауваження	95

Розділ V.

Мистецтво промовця

1. Особа промовця	103
2. Мистецька лихоманка	104
3. Зміст і система в промові . . .	107
4. Початок і кінець промови . . .	108
5. Імпровізовані промови	109
6. Талант чи наполеглива праця?	109
Використана література	110
Зміст	112

Ціна 3.— НМ.

