

*Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка*

ДВОРНИЦЬКА Н. І.

**МОВНО-СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ
СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ**

Навчально-методичний посібник

*Кам'янець-Подільський
2021*

УДК 811.161.2'38:792(075.8)

ББК 81 411.4

Д24

Рецензенти:

Казимірова І. А., кандидат філологічних наук, доцент, старший науковий співробітник відділу граматики та наукової термінології Інституту української мови НАН України

Марчук Л. Н., доктор філологічних наук, завідувач кафедри української мови К-ПНУ ім. І. Огієнка

Відродження української національної культури не можна уявити без глибоких змін у мовній підготовці майбутніх митців, без зміни орієнтирів у підготовці студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтва, а також університетів та педагогічних вузів, де формування мовних та мовленнєвих норм вкрай необхідне. В цьому велику роль може відіграти студентський театр з відповідними сценічними мовно-стилістичними вимогами.

Це переконливо демонструє навчально-методичний посібник «Мовно-стилістичні аспекти сценічної майстерності», що складається зі Вступу та трьох частин. Перший розділ присвячений історії театру, його розвитку. Велика увага приділяється аналізу особливостей театрів народів світу. Лаконічно представлено основні положення визнаної в усьому світі театральної системи К. С. Станіславського. Друга частина посібника присвячена детальному аналізу основних мовно-стилістичних особливостей сценічної майстерності, мовленнєвим нормам, дикції. Практична частина посібника містить велику кількість вправ, завдань, що ставлять за мету відпрацювання мовленнєвих норм та навичок сценічного виступу.

Посібник «Мовно-стилістичні аспекти сценічної майстерності» буде корисним в процесі формування майбутнього викладача, педагога, освіченої, ерудованої особистості, що володіє навичками публічного виступу, легко і доступно презентуючи свої думки, відстоюючи свої погляди, маючи широкий культурологічний світогляд.

Рекомендовано до друку ухвалою вченої ради факультету іноземної філології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка 27 жовтня 2021 року (протокол № 14).

Ніщо не формує правильну вимову, мовлення, дикцію, інтонацію краще, ніж публічний, сценічний виступ.

За умови, що йому передують низка серйозних, іноді виснажливих, репетицій.

(К. С. Станіславський)

Відомо, що майже всі найдавніші університети Європи, вважаючи серед основних рис освіченої, інтелектуальної людини знання мови (окрім рідної, кількох іноземних), правильну вимову, дикцію, вміння віршувати, грати на музичних інструментах, танцювати, мали у своєму складі театр.

Зокрема, театри мали з першого дня заснування університети таких середньовічних європейських міст: Віченца (Італія, заснований 1204 р.), Паленсія (Іспанія, заснований 1208 р.), Кембридж (Англія, 1284 р.), Монпельє (Франція, 13 ст.), Саламанка (Іспанія, 1215 р.), Падуя (Італія, 1222 р.), Неаполь (Італія, 1224 р.), Верчеллі (Італія, 1228 р.), Тулуза (Франція, 1229 р.), Сієна (Італія, 1357 р.), Лісабон (Португалія, 1354—1377 р.р.), Вальядолід (Іспанія, 1346 р.), Ллейда (Іспанія, 1300 р.).

Засновники цих навчальних закладів вважали необхідним елементом освіти – наявність студентського театру, його повноцінну роботу.

Вважався тоді і залишається зараз беззаперечним той факт, що театр (в стінах університету) – один з небагатьох факторів, здатних прищепити студентам надзвичайно важливі для освіченої людини (майбутнього педагога, викладача) навички вільного володіння мовою та мовленням, стилістичними прийомами та засобами мови в процесі сценічних постановок; сформувати систему практичних вмінь і навичок володіння культурою сценічного мовлення та інтонології; ознайомити з елементами виконавського, ораторського мистецтва; поглибити основи культури мови та етикету; розширити культурологічну, мистецтвознавчу обізнаність студентів.

Давня університетська освіта вважала обов'язковим для освіченої людини уміння танцювати, грати на різних музичних інструментах, володіти мистецтвом віршування, декламації. Пізніше, паралельно з практичною роботою театру, де працювали відомі актори та постановники, в університетах почав викладатися теоретичний курс історії театру, його релігійно-ритуальних витоків; розроблялися курси сценічного мовлення, культури мови та техніки декламації.

Принагідно зауважимо, що театр від початку свого існування до сучасної епохи був і залишається центром формування норми національної мови в усіх аспектах, зокрема, орфоепічних, акцентологічних, лексичних, граматичних, стилістичних тощо.

Велику театральну традицію має Києво-Могилянська Академія, де з часів заснування працював бароковий театр.

Зараз Києво-Могилянський Театральний центр «ПАСІКА» відновлює традиції могилянського барокового театру, тому в різні роки були поставлені вистави за п'єсами барокової драми: «Життя – це сон» за П. Кальдероном; «Аз» за драмою «Ужасная зміна сластолюбівачого життя...» анонімного автора XVII століття; «Царство природи людської» анонімного автора XVII століття, «Слово о збуренні пекла» анонімного автора XVII століття та ін..

Щорічно в театральному центрі проводиться січнева Розколяда, яка об'єднує всі творчі колективи, що працюють в Культурно-мистецькому центрі Могилянки.

У Києво-Могилянському театральному центрі «ПАСІКА» працюють колективи: МІСТ, Український театр, Yulits Art Centre, І жіночий театр, «Театральна робітня». Також тут відбуваються постановки театрів з інших міст України та з-за кордону.

Вже майже двадцять років невід'ємною частиною творчого життя студентів Могилянки є вистави Студентської театральної студії НаУКМА, яка об'єднує студентів-шанувальників театального мистецтва у широкому розумінні: учасників студії цікавить історія театру, жанри, режисура, сценографія, традиційні й нові течії. Студенти приходять зі своїми ідеями, самі створюють сценічні образи, реалізують свої творчі здібності, виготовляючи власноруч костюми, декорації,

реквізит. Студенти-актори опановують і мистецтво вуличного театру, відпрацьовують непросту техніку гри на ходулях, створюючи видовищні інсталяції під час загальноуніверситетських свят – Конвокації, Посвяти у спудеї, Дня Академії та інших. Студентів-акторів Могілянки часто запрошують до участі у вуличних дійствах під час святкових заходів, фестивалів, молодіжних громадських акцій у Києві та в інших містах України.

Керівництво Академії приділяє велику увагу розвитку означеної сфери діяльності студентів та викладачів.

~ * ~

Слід зазначити, що роль театру дуже високо оцінювали мислителі, філософи, провідні викладачі давніх університетів.

Так, видатний випускник Києво-Могілянської Академії Симеон Полоцький, засновник Академії Слов'яно-греко-латинської, в XVII ст. ставив твір «О блудном сыне», «О Навуходносоре». Перший спектакль відбувся 1701 р.

«Действием благородных великороссийских младенцев» была поставлена «Ужасная измена сладостлюбивого жития с прискорбным и нищетным» – драма по евангельской притче о богатом и Лазаре. Участие в спектакле приняли приезжие студенты с Украины и москвичи – князя Лобановы, Хованский, Лопухин, Бутурлин и другие. Драма по всей видимости была или привезена из Киева или составлена одним из профессор-украинцев» [Вести-Куранты, 1701 р.].

1705 р. в театрі Академії Феофан Прокопович поставив свою трагикомедію «Владимир».

Поступово театральні вистави в Слов'яно-Греко-Латинській Академії перетворилися в традицію вищого світу того часу.

Викладання теоретичних основ театральної майстерності в давніх університетах передбачало формування високоосвіченої, ерудованої, культурної особистості з широким мистецтвознавчим світоглядом.

~ * ~

Очевидно, що все вищезазначене залишається актуальним і в наш час. Як і в давнину, так і зараз у мистецтві театру і кіно мова драматичних творів, театральних вистав, публічних виступів, шоу-програм втілюється в акторське мовлення, яке несе свідоме прагнення творити єдину загальнонародну, загальноживану літературну мову.

Відродження української національної культури не можна уявити без глибоких змін у мовній підготовці майбутніх митців, без зміни орієнтирів у підготовці студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтва, а також університетів та педагогічних вузів, де формування мовних та мовленнєвих норм вкрай необхідне. В цьому велику роль може відіграти театр.

Дисципліна «Мовно – стилістичні аспекти сценічної майстерності» є логічно пов'язаною з дисциплінами як загальнолінгвістичного, так і мистецтвознавчого, культурологічного циклу, зокрема:

“Культурою мови”, “Стилістикою мови”, «Історією театру», іноземними мовами тощо.

Все вищезазначене дозволяє стверджувати, що мета дисципліни «Мовно-стилістичні аспекти сценічної майстерності» полягає в тому, щоб прищепити студентам надзвичайно важливі для майбутнього педагога навички вільного володіння стилістичними прийомами та способами мови в процесі сценічних постановок та публічних виступів, сформуванню системи практичних вмінь і навичок володіння культурою сценічного мовлення, дикції, акцентології та інтонології; ознайомити з елементами виконавського мистецтва; прищепити основи культури мови майбутнього педагога; розширити культурологічну, мистецтвознавчу обізнаність студентів, зокрема, стосовно історії театру, еволюції світосприйняття людини, її самовираження і мистецтва взагалі.

Відповідно, компетентності, здобуття яких гарантує вивчення дисципліни «Мовно-стилістичні аспекти сценічної майстерності», наступні:

- здатність орієнтуватися в культурному процесі, історії мистецтва, спадщині письменників в контексті літератури, історії; використовувати набуті знання для формування національної свідомості, ціннісних орієнтацій в сучасному суспільстві;
- здатність спілкуватися державною мовою публічно з урахуванням мовного дискурсу сучасності;
- здатність працювати в команді;
- здатність до адаптації та дії в новій ситуації.

Все це відбувається на тлі поглиблення, систематизації набутих знань з рідної та іноземних мов, культури, стилістики мови.

Сфера реалізації здобутих компетентностей – викладання у середніх та вищих навчальних закладах України, виховна та культурно-просвітницька діяльність лінгвістичного спрямування.

Дисципліна «Мовно-стилістичні аспекти сценічної майстерності» має можливість відігравати важливу роль в процесі формування майбутнього викладача, педагога, освіченої, ерудованої особистості, що може вільно поводитись в суспільстві, легко і доступно презентуючи свої думки, відстоюючи свої погляди, маючи широкий культурологічний світогляд.

1. Історія розвитку театру

Ми повинні слідкувати за тим, щоб завжди, постійно говорити на сцені і в житті правильно і красиво... Лише за цієї умови виробиться звичка, яка перетвориться в нашу натуру, і нам не доведеться відволікати увагу на дикцію в момент сценічного виступу.

(К. С. Станіславський)

1.1. *Історія перших театрів (Давній світ, середньовіччя, королівські, імператорські, національні театри)*

Театр виник дуже давно, з прадавніх язичницьких обрядів, ритуальних дійств. Але «власне театр як складова духовної культури людства виник тоді, коли це саме людство поділилося на акторів та глядачів» (К. Станіславський).

І все ж, зауважимо, що споконвічна його функція була – ритуальна, таємнича, сакральна...

Зокрема, історія свідчить про перші зародки театру в поселенні Елевсін, що існувало безупинно з епохи неоліту. У другому тисячолітті до н. е. місто було центром однієї з держав ахейців. Залишки оборонних стін, палацу, царської усипальниці та поховань знаті вказують на значимість, роль Елевсіна в 16-12 століттях до н. е.

Елевсін – культовий центр Деметри і Персефони, де з 1 тис. до н. е. проводились Елевсінські містерії (Елевсії), що вважаються першими європейськими театральними постановками, які мали коло-сальне значення в житті древніх ахейців.

Розкопками (з 1882 р.) відкрито частину священної дороги, яка веде з Афін до Елевсіна, залишки святилищ 6 століття до н. е. – 3 століття н. е. Інші архітектурні пам'ятки і комплекси збереглися фрагментарно: некрополь з толосами і Мегарон (обидва – 15-13 століть до н. е.), святилище із залишками розташованих один під іншим телестеріонів (зал для зборів, присвячених культу) часів Перикла та інших правителів. Збереглись також Малі (близько 40 року до н. е.) та Великі (друга половина 2 ст. н. е.) пропілеї, давньоримські споруди: дві триумфальні арки, храм Артеміди.

У 396 р. н. е. місто було зруйноване готами.

Під час елевсій (елевсіній) не можна було нікого ув'язнювати; на свято потрібно було йти пішки. До участі у святкуванні елевсінських містерій допускалися тільки обрані.

Елевсінії мали таємничий, містичний характер, супроводжувалися особливими обрядами (що демонструвало безсмертя).

Утаємничені, що допускалися до Великих елевсінських містерій, ставали врівень з жерцями, що, вважалося, мають зв'язок з богами.

Елевсінії влаштовувались у Греції, пізніше – у Римі, проіснувавши 1800 років.

Санскритський театр

Ведучи мову про древні театри та їх функції, не можна не згадати Санскритський театр, що мав за мету зберегти санскрит (як сакральну мову, мову Творця) і вимову у первозданному вигляді.

Він виник десь між 15 століттям до нашої ери і 1 століттям і процвітав між 1 століттям і 10 століттям. Ведичні тексти ставилися і промовлялися під час церемоній Яджни.

Видатний творець Граматики санскриту Паніні у 5 столітті до нашої ери згадує текст «Натасутра» та особливості сценічного виконання та мови.

Основним джерелом санскритського театру є «Трактат про театр», збірник, дата композиції якого не визначена і авторство якого приписується Бхараті Муні. *«Трактат» – найповніший твір драматургії в античному світі. Він стосується акторської майстерності, мови санскриту, танцю, музики та пропонує міфологічну розповідь про походження театру.*

Театр санскриту виконувався на священному ґрунті священниками, які навчались необхідним навичкам (танцю, музиці та декламуванню незмінного канонічного санскритського тексту) у спадковому процесі. Це були обрані особи.

Грецький театр

Розквіт театру як елементу світської культури починається в Греції епохи Аристотеля, який у своїй «Поетиці» зазначав, що театр приносив очищен-

ня та зцілення глядачеві за допомогою видіння споглядання. Місце проведення таких вистав було названо театроном. Починаючи з класичних Афін у 6 столітті до нашої ери, яскраві традиції театру процвітали в культурах по всьому світу.

На думку істориків Оскара Броккета та Франкліна Хілді, ритуали включали елементи, які поступово почали не лякати таємничістю, а давати задоволення (яскраві костюми та маски); особливий ефект створювали кваліфіковані виконавці.

Як тільки ці вражаючі елементи почали діяти в неритуальних умовах, були зроблені перші кроки до сучасного театру.

Найкраще збережений зразок класичного грецького театру, Театр Епідавра, має кругову оркестру і надає можливість уявити оригінальні форми афінського театру, що датується IV століттям до н. е.

Грецький театр, найбільш розвинений в Афінах, є корінням західних традицій. Участь у багатьох фестивалях міста-держави і участь у Міській Діонісії – були важливою ознакою, обов'язковим атрибутом грецького (афінського) громадянства.

Громадянська участь включала оцінку риторики ораторів та мистецтва театральних виконавців. Це сприймалося і оцінювалось дуже серйозно. Театр Стародавньої Греції складався з трьох типів драми: трагедії, комедії та сатиричної драми.

~ . ~

Афінська трагедія – найдавніша форма трагедії, що збереглася, – є різновидом танцювальної драми, яка була важливою частиною театральної культури міста-держави.

Грецький Театр як соціо-культурний чинник розцвів у 5 столітті до нашої ери і продовжував користуватися популярністю до початку Елліністичного періоду. Жодної трагедії шостого століття не збереглося. До нашого часу дійшло лише 32 трагедії (з 1 000) – 5-го століття.

Витоки трагедії залишаються неясними, хоча до V століття вона була представлена на змаганнях, які проводилися в рамках свят, присвячених Діонісу (богу вина та родючості). Як учасники конкурсу «Міська Діонісія» (найпрестижніший з фестивалів для постановки драми) драматурги повинні були представити тетралогію п'єс (хоча окремі твори не обов'язково були пов'язані між собою історією чи темою), яка, як правило, складалася з трьох трагедій та однієї сатири.

Виконання трагедій у міській Діонісії розпочалося ще в 534 р. до н. е. Більшість афінських трагедій демонструють події грецької міфології.

Римський театр

Західний театр значно розвивався і розширювався за римлян. Римський історик Лівій писав, що римляни вперше дивились театр у 4 столітті до нашої ери, коли виступали етруські актори.

Театр Стародавнього Риму був процвітаючим видом мистецтва, починаючи від фестивальних вистав вуличного театру, танців оголеного тіла та акробатики, закінчуючи постановкою привабливих ситуаційних комедій Плавта та високомодних, словесно розроблених, трагедій Сенеки.

Рим мав місцеву традицію вистави, *еллінізація* римської культури в 3 столітті до нашої ери мала глибокий вплив на римський театр і спонукала до розвитку латинських творів для сцени.

Після розширення Римської республіки (509–27 р.р. до н. е.) на кілька грецьких територій у Римі представили грецьку драму.

У пізніші роки республіки за допомогою Римської імперії (27 р. до н. е. – 476 р. н. е.) театр поширився на захід по всій Європі, навколо Середземного моря і дійшов до Англії.

Римський театр був різноманітнішим, масштабнішим і витонченішим, ніж будь-яка театральна культура до цього.

Грецька драма продовжувала демонструватись впродовж усього римського періоду; 240 рік до нашої ери ознаменував початок римської драми. З початку імперії інтерес до драми знизився на користь більш широкого спектру театральних жанрів.

Першими важливими творами римської літератури були трагедії та комедії, які Лівій Андронік писав з 240 р. до н.

Через п'ять років Гней Невій також почав писати драму. Жодного твору цих авторів не збереглося. Андроніка найбільше цінували за його трагедії, а Невія – за комедії.

На початку II століття до нашої ери в Римі міцно утвердилася драма і була створена *гільдія письменників*.

Усі римські комедії, що збереглися, – це комедії, засновані на грецьких сюжетах, автори яких Тит Макцій Плавт та Теренцій.

Переробляючи грецькі оригінали, римські драматурги скасували роль хору в поділі драми на епізоди та ввели діалог та музичний супровід.

Плавт, найбільш популярний автор, писав між 205 і 184 рр. до н. е. До нашого часу дійшли двадцять його комедій, з яких фарси найбільш відомі. Відзначають дотепність його діалогу та використання різноманітних поетичних метрів та стилістичних прийомів.

Збереглися шість комедій Теренція, які він написав між 166 і 160 роками до нашої ери.

Жодної ранньоримської трагедії не збереглося, хоча вони високо цінувались у свій час; історикам відомо про трьох ранніх трагіків – Квінта Еннія, Марка Пакувія та Луція Акція.

З часів імперії збереглися дев'ять трагедій Сенеки.

~ * ~

На відміну від давньогрецького театру, театр у Стародавньому Римі дозволяв виступати жін-

кам-виконавцям. Деякі актриси досягли багатства, слави і визнання їх мистецтва. Вони також створили свою власну *акторську гільдію*.

Театр в Давній Русі. Княжий театр

Як і в будь-якому стародавньому суспільстві, театр на Русі існував у ритуально-обрядових формах. Обрядовими діями супроводжувалися етапи хліборобського циклу, природні лиха, а також події родового чи родинного значення. Такі дії обов'язково містили магічні ритуали. До нашого часу дійшло чимало стародавніх обрядів (наприклад «Коза», «Маланка»). Також відголоски дохристиянських ритуалів збереглися у фольклорі (колядки, щедрівки, веснянки, заклички, примовки).

Із прийняттям Київською Руссю християнства обрядовий театр зазнав певних змін: він поєднав язичницьку слов'янську культуру із візантійською, став головним елементом виключно народної культури, образи давніх божеств у ньому замінилися на імена християнських святих. Так зимові святкові обряди на честь богині Коляди присвятили Різдву Христовому, головне весняне свято бога Ярила (Великдень) – Христовому Воскресінню тощо.

У добу Київської Русі світське театральне мистецтво найповніше втілювалося в обрядовому й княжому театрі. Проте якщо обрядовий театр вважався елементом народної культури, то княжий належав до культури елітарної. Основою княжого теа-

тру була величальна пісня, що складалася з речитативу та величання. До репертуару княжого театру входили драматичні поеми, які розігрувалися під супровід музичних інструментів. Театральні дійства були присвячені мотивам захисту рідної землі, служби князю, лицарської честі. Із занепадом Київської Русі образи персонажів княжого театру перейшли до народного театрального мистецтва.

Першими професійними акторами в Київській Русі вважають скоморохів. Саме інтерес знатних осіб до їхнього мистецтва зумовив виникнення середньовічного світського театру на Русі. Про шанування скоморохів у світській культурі Київської Русі свідчать фрески Софійського собору – зображення музикантів-акторів у сценах княжого побуту.

Скомороство в Київській Русі виникло під впливом мистецтва візантійських акторів-мімів. Після прийняття державою християнства світське життя давньоруського князівства було спрямоване на запозичування придворних традицій Візантії. Отже, спочатку мистецтво скоморохів було елементом княжого побуту. Але потішники збагатили свою творчість слов'янськими мистецькими традиціями, образами та елементами обрядового театру. Таким чином виникло яскраве самобутнє мистецтво, яке набуло популярності як у народі, так і серед вищих верств суспільства Київської Русі.

Скоморохи були не лише музикантами та виконавцями фольклору, але й народними віршотворця-

ми, оповідачами. Саме вони сприяли розвитку давньоруського епосу, поезії та драми. Народні жартівники влаштовували театралізовані дійства просто неба на майданах і вулицях міст під час свят або ярмарків. Скоморохи поділялись на «осілих» та «подорожніх». Осілі в повсякденному побуті займалися землеробством, скотарством чи ремеслом, а грали лише на свята для власного задоволення. Подорожні скоморохи були професійними акторами, музикантами, вони мандрували великими гуртами – «ватагами» – по селах та містах і були обов'язковими учасниками свят, гулянь, весіль, інших обрядів. Їх часто запрошували до княжого двору.

Існує кілька версій походження слова «скоморох». Одна з них визначає джерелом виникнення цього поняття арабське слово «maskharai» (тобто глузування), яким спочатку назвали головний атрибут потішників – маску («маскарас»). Згодом, внаслідок метатези, утворилося слово «скамарас», а потім остаточно закріпилось у формі «скоморох».

Перехідний та ранньосередньовічний театр, 500—1050 р.р.

Коли Західна Римська імперія занепадала (IV – V ст.), місце перебування римської влади перейшло до Константинополя та Східної Римської імперії, яку сьогодні називають Візантійською імперією.

Збережені свідчення про *візантійський театр* незначні, існуючі записи показують, що мім, пантоміма, сцени чи декламації трагедій та комедій,

танці та інші розваги були дуже популярними. У Константинополі було два театри, які функціонували ще у 5 столітті.

Роль візантійців у театральній історії полягає в збереженні ними багатьох класичних грецьких текстів та складанні енциклопедії, з якої походить велика кількість сучасної інформації про грецький театр.

Як свідчать історичні дослідження, з V століття Західна Європа занурилася в період загального безладу, який тривав до X століття. Більшість організованих театральних заходів зникли в Західній Європі. Невеликі кочові групи мандрували по Європі впродовж усього періоду, виступаючи скрізь, де вони могли знайти аудиторію.

Немає жодних доказів того, що вони створювали щось, крім грубих сцен. Церква засуджувала цих виконавців у темні століття середньовіччя, оскільки їх вважали небезпечними, язичницькими.

Хросвітха Гандерсхайм, перший драматург посткласичної епохи.

В період раннього середньовіччя церкви в Європі почали інсценувати драматизовані версії певних біблійних подій у певні дні року. Ці драматизації включалися для того, щоб оживити щорічні святкування.

Символічні предмети та дії – вбрання, віттарі, кадильніці та пантоміма у виконанні священиків – нагадували християнський ритуал. Це були великі набори візуальних знаків, які можна було використувати для спілкування з переважно не-

письменною аудиторією. Ці вистави переросли у літургійні драми. Зокрема, збереглося описання пасхального тропу «Кого ти шукаєш» (близько 925 р.).

Хросвітха Гандерсхайм (близько 935—973 р.р.), каноніса зпівночі Німеччини, написала шість п'єс за зразком комедій Теренція, але з використанням релігійних сюжетів. Ці шість п'єс: «Авраам», «Каллімах», «Дульцій», «Галлікан», «Пафнутій» і «Сапієнтія» – перші відомі п'єси, написані жінкою-драматургом.

Слід згадати Гільдегарду Бінгенську († 1179 р.), ігуменню-бенедиктинку, яка написала латинську музичну драму в 1155 році.

Високий та пізньосередньовічний театр, 1050—1500 р.р.

Оскільки вторгнення вікінгів припинилося в середині XI століття, літургійна драма поширилася Скандинавією та Італією. Лише на окупованому мусульманами Піренейському півострові літургійні драми взагалі не подавались. Незважаючи на велику кількість богослужбових драм, що збереглися в той період, багато церков виконували лише одну-дві на рік.

Свято дурнів (театралізований фестиваль) було особливо важливим у розвитку комедії. Фестиваль змінив статус духовенства і дозволив висміювати рутину церковного життя.

Комічні епізоди демонстрували перші ознаки відділення драми від літургії, що формувало самостійний (не церковний) жанр театрального виступу (хоча вони процвітали свого часу в античному світі)

Виконання релігійних п'єс за межами церкви розпочалося приблизно у 12 столітті. До наших часів дійшли кілька п'єс цього періоду, зокрема «Воскресіння», «Гра царів волхвів» (іспанська) та «Спонсус» (французька). Більшість акторів у цих виставах були з місцевого населення. Наприклад, у Валенсьені в 1547 році 72 акторам було призначено понад 100 ролей.

Театр Відродження

Впродовж століть акторські трупи виконували жваві імпровізаційні постановки по всій Європі.

Комедія *дель арте*, що виникла в Італії в 1560-х роках, була театром, *орієнтованим на актора*, який вимагав мало декорацій і дуже мало реквізиту.

Зазначимо, що Комедія дель арте, або Комедія масок (італ. *commedia dell'arte* – артистична комедія) – вид італійського народного (майданного) театру, спектаклі якого створювалися методом імпровізації, на основі сценарію, що містить коротку сюжетну схему вистави, за участю акторів, одягнених в маски. У різних джерелах згадується як *la commedia a soggetto* (сценарний театр), *la commedia all'improvviso* (театр імпровізації) або *la commedia degli zanni* (комедія дзанні). Театр проіснував з середини XVI до кінця XVIII століть, надавши при цьому значний вплив на подаль-

ший розвиток західноєвропейського драматичного театру. Трупи, які грали комедії масок, були першими в Європі професійними театральними трупамі, де закладалися основи акторської майстерності (термін комедія дель арте, або майстерний театр, вказує на досконалість акторів у театральній грі) і де вперше були присутні елементи режисури (ці функції виконував провідний актор трупи, званий капокоміко, італ. саросомісо).

~ . ~

До XIX століття комедія дель арте поступово відходить, але знаходить продовження в пантомімі і мелодрамі. У XX столітті комедія служить моделлю для синтетичного театру Мейєрхольда і Вахтангова, а також французів Жака Копо і Жана-Луї Барро, які відроджували виразність сценічних жестів та імпровізації і надавали велике значення ансамблевій грі.

Принцип *tipi fissi*, в якому одні і ті ж персонажі (маски) беруть участь у різних за змістом сценаріях, широко використовував мистецтво імпровізації. П'єса створювалася не на основі письмової драми, а із сценаріїв, які забезпечували ситуації, результат дії, навколо яких актори імпровізували. У виставах використовувались персонажі, яких можна було розділити на три групи: закохані, господарі та слуги.

Значення театру в європейському суспільстві було настільки великим, що проти нього навіть були створені певні узаконені заборони. Особливо це проявилось в Англії. Так, 1642 р., на початку

Англійської громадянської війни, пуританська влада заборонила вистави у межах міста Лондона. Напади на театр, викликані його «аморальністю» з точки зору пуритан зруйнували навіть те живе і талановите, що було в англійській драматичній традиції.

~ . ~

Неможливо говорити про театр Англії 16-17 ст. та європейський театр взагалі, не згадавши велике ім'я – Вільям Шекспір* (англ. William Shakespeare; точна дата народження невідома, хрещений 26 квітня 1564 р. в Стретфорд-на-Ейвоні; смерть – 23 квітня (3 травня) 1616 р., Стретфорд-на-Ейвоні).

Англійський драматург елизаветинської епохи, актор і поет. Один із найвідоміших драматургів світу, автор принаймні 17 комедій, 10 хронік, 11 трагедій, п'яти поем і циклу зі 154 сонетів.

Шекспір визнаний найвидатнішим англійським драматургом усіх часів. Його вважають національним героєм та одним із символів Англії, її національним поетом. Твори перекладені багатьма мовами світу і з'являються на театральній сцені частіше, ніж п'єси будь-якого іншого драматурга, який коли-небудь жив і творив.

Перші вистави за п'єсами Шекспіра відбувалися в театрах Оксфорда й Кембриджа.

* оскільки в курсі «Зарубіжна література» приділяється досить велика увага творчості В. Шекспіра, обмежуємося лише згадкою про великого митця



Існує багато версій фальсифікованого імені Шекспіра. Зокрема, автором однієї з фундаментальних робіт в цьому напрямі є російський шекспірознавець І. М. Гилілов (1924—2007 р.р.), книга-дослідження якого «Гра про Вільяма Шекспіра, або Таємниця великого фенікса», що вийшла в 1997 році, викликала інтерес і резонанс серед фахівців. Гилілов називає тих, хто писав під літературною маскою шекспірівські шедеври – Роджера Меннерса, 5-го графа Ретленда, і Єлизавету Сидні-Ретленд, дочку англійського поета Філіпа Сидні, що перебували в платонічному шлюбі.

У 2003 році вийшла книга «Шекспір. Таємна історія» авторів, що виступили під псевдонімом «О. Козмініус» і «О. Мелехцій». Автори проводять докладне розслідування, кажучи про Велику Містифікацію, результатом якої (нібито) з'явилася не тільки особа Шекспіра, але і багато інших відомих діячів епохи.

У книзі Ігоря Фролова «Рівняння Шекспіра, або Гамлет, якого ми не читали», заснованій на тексті перших видань «Гамлета» (1603, 1604, 1623 р.р.), висунута гіпотеза про те, які історичні особи ховаються за масками шекспірівських героїв.

У 2016 році вийшла книга Сергія Степанова «Шекспірові сонети, або Гра в гри», де на основі власного перекладу автор доводить, що сонети Шекспіра – листування Ретленда, Пембрука і Єлизавети Сидні-Ретленд. Цього ж року вийшла книга Марини Литвинової «Виправдання Шекспіра», де авторка відстоює версію, що твори В. Шекспіра були

створені двома авторами – Френсісом Беконом і Меннерсом, п'ятим графом Ретлендом.

Іспанський театр Золотого століття

Впродовж Золотого століття, приблизно з 1590 по 1681 р.р., в Іспанії спостерігався розвиток живого театру, зростало значення театру в іспанському суспільстві. Це був доступний вид мистецтва для всіх учасників епохи Відродження Іспанії, який був спонсорований аристократичним класом і представниками нижчих верств.

Обсяг і різноманітність іспанських вистав під час Золотого століття були безпрецедентними в історії світового театру, перевершуючи драматичну постановку англійського Відродження щонайменше в чотири рази.

Цей період був джерелом критики і похвалою іспанському театру «Золотого віку». Велика кількість (біля 30 000) п'єс цього періоду досі вважаються шедеврами.

«Золотий вік» різко вплинув на театр наступних поколінь у Європі та в усьому світі. Іспанська драма мала значний вплив на події в англійському театрі Відродження. Це також мало вплив на театр у всьому іспаномовному світі.

Реставраційна комедія

Після того, як пуританські режими на 18 років заборонили виступи, у 1660 р. настало відродження англійської драми. Англійські комедії, написані та

виконані в період Реставрації з 1660 по 1710 рік, називаються «Комедія реставрації».

Комедія реставрації славиться своєю сексуальністю, якістю, яку заохочував Карл II (1660—1685 р.р.) особисто та аристократичний склад його двору. *Вперше жінкам було дозволено грати в театрі.* Суспільно різноманітна аудиторія включала як аристократів, так і їхніх слуг. У комедіях вабило любовне життя молодих і модних, а центральна пара доводила свої залицяння до успішного завершення. Глядачів приваблювали комедії з цікавими і жвавими сюжетами, введенням перших професійних актрис та формуванням перших театральних знаменитостей. У цей період з'явилася перша професійна жінка-драматург Афра Бен.

Блискучий театр

Особливе місце в розвитку театру 17 ст. посідає французький «Блискучий театр», засновником якого став **Ж.-Б. Мольєр**.

~ . ~

Мольєр (фр. Molière), справжнє ім'я Жан-Батіст Поклєн (фр. Jean-Baptiste Poquelin; 15 січня 1622 – 17 лютого 1673 р.) – французький письменник, драматург і актор, один із засновників «Блискучого Театру» (L'illustre Théâtre, 1643 р.), пізніше його провідний актор.

Alma mater – ліцей Людовика Великого і Старий університет Орлеана.

Творчість Мольєра мала чималий вплив на подальший розвиток світової драматургії.

5 комедій Мольєра переклав українською мовою Володимир Самійленко (серед них особливо вирізняється переклад «Тартюфа», 1901 р.).

Жан Батист Поклен Мольєр походив із старовинної буржуазної сім'ї, що впродовж декількох століть займалася ремеслом шпалерників-драпірувальників та декораторів. Батько Мольєра, Жан Поклен, був успішним купцем, який торгував шпалерами і займався декором, при цьому він був придворним шпалерником Людовіка XIII. А от дядько Мольєра – Мішель Мазуель, був музикантом, створював музику для балетів; у 1654 році його призначили керівником Королівського оркестру з двадцяти чотирьох скрипок. У Жана-Батиста було ще три брати та двоє сестер, що померли в дитинстві. Коли йому було 10 років, померла мати. Його батько одружився вдруге, але помер 1636 року.

Мольєра виховували в тодішній єзуїтській школі Клермонського колежу, де він ґрунтовно вивчив латину, вільно читав в оригіналі римських авторів і навіть, за переказами, переклав французькою мовою філософську поему Тита Лукреція Кара «Про природу речей» (переклад загублений). Після закінчення школи (1639 р.) Мольєр витримав в Орлеані іспит на звання ліцензіата.

Але юристом він не став, короткий час по смерті батька (1640—1642 р.р.) він займався ремеслом сім'ї, але зрештою кинув це і обрав професію актора. У 1643 році Мольєр очолив «Блискучий театр» (фр.

Illustre Théâtre). Уявляючи себе трагічним актором, Мольєр грав ролі героїв (саме тут він прийняв свій псевдонім «Мольєр»).

Юнацькі поневіряння Мольєра по французькій провінції (1645–1658 р.р.) в роки громадянської війни – Фронди [Фронда (фр. La fronde – «праща»)] – сучасне загальне позначення для політичної опозиції або антиурядових заворушень, часом зі скептично-іронічною конотацією. Історично походить із Франції, де у 1648-1653 р.р. відбувалась громадянська війна, або низка протиурядових повстань у Королівстві Франція в 1648—1652 роках. Асоціація цього періоду зі словом «фронда» має коріння у використанні праці повстанцями, які трощили нею вікна прибічників Мазаріні. У розмовній мові, також на згадку про ті події, вислів «фронда» або «фрондерство» означає бравату перед владою без бажання радикальних змін] збагатили його життєвим і театральним досвідом.

З 1650 року Мольєр обійняв посаду голови трупи герцога Д'Епернона – Шарля Дюфрена. Репертуарний голод трупи Мольєра і став стимулом початку його драматургічної діяльності. Так роки театального навчання Мольєра стали роками і його авторського навчання. Безліч фарсових сценаріїв, що він написав у провінції, зникла. Збереглися тільки п'єски «Ревнощі Барбульє» (фр. La Jalousie du barbouillé) і «Летючий лікар» (фр. Le Médecin volant), приналежність яких Мольєрові не визнана цілком достовірною. Відомі ще заголовки низки аналогічних п'єсок, які грав Мольєр у Парижі після повернення з провінції («Гро-Рене школяр»,

«Доктор-педант», «Горжібюс у мішку», «План-план», «Три доктори», «Козакін», «Удаваний вайло», «В'язальник галуззя»), причому заголовки ці перекликаються з ситуаціями пізніших фарсів Мольєра (зокрема «Горжібюс в мішку» і «Витівки Скапена»). Ці п'єси свідчать про те, що традиція старовинного *фарсу* (Фарс – театральна або кіно-комедія легкого змісту з лише зовнішніми комічними прийомами) сформувала драматургію Мольєра, увійшла органічним компонентом в основні комедії його зрілого віку.

Фарсовий репертуар, що чудово виконувала трупа Мольєра під його керівництвом (сам Мольєр віднайшов себе як актора саме у фарсі), сприяв зміцненню її репутації. Ще більше зросла вона після створення Мольєром двох великих комедій у віршах – «Очманілий» (фр. *L'Étourdi ou les Contretemps*, 1655 р.) і «Любовна досада» (фр. *Le Dépit amoureux*, 1656 р.), які він написав у манері італійської літературної комедії.

Паризький період

24 жовтня 1658 року трупа Мольєра дебютувала в Луврському палаці в присутності Людовіка XIV. Загублений фарс «Закоханий лікар» мав величезний успіх і вирішив долю трупи: король надав їй придворний театр Пті-Бурбон, у якому вона грала до 1661 року, поки не перейшла до театру Пале-Рояль, де вже виступала аж до смерті Мольєра. З моменту утвердження Мольєра в Парижі починається період його гарячкової драматургічної роботи, напруженість якої не слабшала до самої

його смерті. За цих 15 років (1658—1673 р.р.) Мольєр створив усі свої найкращі п'єси, що викликали, за небагатьма винятками, запеклі нападки з боку ворожих йому суспільних груп.

Ранні фарси

Паризький період діяльності Мольєра відкрився постановкою одноактної комедії «Смішні манірниці» (фр. *Les Précieuses ridicules*, 1659 р.). У цій першій цілком оригінальній п'єсі Мольєр зробив сміливий випад проти химерності, що панувала в аристократичних салонах, і манірності мови, тону і поведження, що отримала велике віддзеркалення в літературі (Преціозна література) і сильно вплинула на молодь (переважно жіночу). Комедія боляче вразила придворних манірниць. Вороги Мольєра добилися двотижневої заборони комедії, після відміни якої п'єса йшла з подвоєним успіхом. Та ж фарсова стихія, що додавала гумору Мольєра майданної яскравості і соковитості, пронизала також і наступну п'єсу – «Сганарель, або Уявний рогоносець» (фр. *Sganarelle, ou Le sosu imaginaire*, 1660 р.). Тут на зміну спритному слuzzi-шахраєві перших комедій Маскарілю прийшов придуркуватий Сганарель, якого згодом Мольєр ввів до цілого ряду його комедій.

Комедії виховання

Комедія «Школа чоловіків» (фр. *L'École des maris*, 1661 р.), яка тісно пов'язана з тією, що послідувала за нею, ще зрілішою комедією «Школа дружин» (фр. *L'École des femmes*, 1662 р.), знаменувала поворот Мольєра від фарсу до соціально-психоло-

гічної комедії виховання. Тут Мольєр поставив питання любові, одруження, ставлення до жінки і влаштування сім'ї. Відсутність односкладовості в характерах і вчинках персонажів зробила «Школу чоловіків» і особливо «Школу дружин» найбільшим кроком у бік створення комедії характерів, що здолала примітивний схематизм фарсу. При цьому «Школа дружин» незрівнянно глибша і тонша за «Школу чоловіків», яка проти неї неначе нарис, легкий ескіз.

~ * ~

Та класово загострені комедії не могли не викликати запеклих нападок з боку ворогів буржуазного драматурга. Мольєр відповів їм полемічною п'єсою «Критика на „Школу дружин“» (фр. *La critique de «L'École des femmes»*, 1663 р.). Захищаючись від докорів у гаєрстві [«гаєр – шут в народних игрищах, который смешит людей пошлыми приемами, рожамы, ломанием; арлекин, паяц» (В.Даль)], він з великою гідністю висловив тут своє кредо комічного поета («вникати як слід в смішну сторону людської природи і кумедно зображати на сцені недоліки суспільства») і висміяв марновірне схиляння перед «правилами» Арістотеля. Цей протест проти педантичної фетишизації «правил» розкрив незалежну позицію Мольєра стосовно французького класицизму, до якого він схилявся проте в своїй драматургічній практиці. Іншим проявом тієї ж незалежності Мольєра була його спроба довести, що комедія не тільки не нижча, але навіть «вища» за трагедію, цей основний жанр класичної поезії.



На нові удари ворогів Мольєр відповів у п'єсі «Версальський експромт» (фр. *L'impromptu de Versailles*, 1663 р.). Оригінальна за задумом і побудовою (дія її відбувається на підмостках театру), комедія ця надала цінні відомості про роботу Мольєра з акторами і подальший розвиток його поглядів на суть театру та завдання комедії. Піддавши нищівній критиці своїх конкурентів – акторів Бургундського готелю, відкинувши їх метод умовно-пихатої трагічної гри, Мольєр разом з тим відвів докори того, що він вивів на сцену певних осіб. Головне ж – він з небаченою доти сміливістю знущався з придворних шаркунів-маркізів. Мольєр відкрито декларував войовничий антидворянський характер своїх трагедій.

Зрілі комедії. Комедії-балети

Зрештою з баталії, породженою «Школою дружин», Мольєр вийшов переможцем. Разом зі зростанням його слави зміцнилися і його зв'язки з двором, при якому він все частіше виступав з п'єсами, що були складені для придворних святкувань і давали привід розгорнути блискуче видовище. Мольєр створив тут особливий жанр «комедії-балету», поєднавши балет, цей улюблений вид придворних розваг (у якому сам король і його наближені особи виступали як виконавці), з комедією, що дав сюжетне мотивування окремим танцювальним «виходам» і що обрамував їх комічними сценами. Перша комедія-балет Мольєра – «Нестерпні» (фр. *Les fâcheux*, 1661 р.). Вона поз-

бавлена інтриги і являє собою ряд розрізнених сценок, нанизаних на примітивний сюжетний стрижень. Мольєр знайшов тут для окреслення світських чепурунів, гравців, дуелістів, прожектерів і педантів стільки влучних сатирично-побутових штрихів, що при всій своїй безформності п'єса виявилась кроком вперед в сенсі підготовки тієї комедії характерів, створення якої було завданням Мольєра («Нестерпні» були поставлені до «Школи дружин»).

~ * ~

Успіх «Нестерпних» спонукав Мольєра до подальшої розробки жанру комедії-балету. В «Одруженні з примусу» (фр. *Le mariage forcé*, 1664 р.) Мольєр підняв жанр на велику висоту, досягши органічного зв'язку комедійного (фарсового) і балетного елементів. У «Принцесі Елідській» (фр. *La princesse d'elide*, 1664 р.) він пішов протилежним шляхом, вставивши блазенські балетні інтермедії в псевдоантичну лірично-пасторальну фабулу. Так народилися два типи комедії-балету, що розробляв Мольєр і надалі. Перший, фарсово-побутовий тип, представлений п'єсами «Любов-цілителька» (фр. *L'amour médecin*, 1665 р.), «Сицилієць, або Любов-живописець» (фр. *Le Sicilien, ou L'amour peintre*, 1666 р.), «Пан де Пурсоньяк» (фр. *Monsieur de Pourceaugnac*, 1669 р.), «Міщанин-шляхтич» (фр. *Le bourgeois gentilhomme*, 1670 р.), «Графиня д'Ескарбаньяс» (фр. *La comtesse d'escarbagnas*, 1671 р.), «Уявний хворий» (фр. *Le malade imaginaire*, 1673 р.).

До другого, галантно-пасторального типу, відносять: «Мелісерту» (фр. *Mélicerte*, 1666 р.), «Комічна пастораль» (фр. *Pastorale comique*, 1666 р.), «Блискучі коханці» (фр. *Les amants magnifiques*, 1670 р.), «Психея» (фр. *Psyché*, 1671 р.) – написана в співпраці з Корнелем). Оскільки Мольєр пішов у них на деякий компроміс з феодально-аристократичними смаками, то п'єси ці мали більш штучний характер, ніж комедії-балети першого типу.

~ . ~

Якщо в своїх ранніх комедіях Мольєр проводив лінію соціальної сатири порівняно обережно і торкався переважно другорядних об'єктів, то в своїх зрілих творах він взяв під обстріл саму верхівку феодально-аристократичного суспільства в особі його привілейованих класів – дворянства і духовенства, створивши образи лицемірів і розпусників в рамі попівства або в припудреній перуці.

«Тартюф»

Викриттю їх присвячений «Тартюф» (фр. *Le Tartuffe*, 1664–1669 р.р.). Направлена проти духовенства, цього смертельного ворога театру і всієї світської буржуазної культури, комедія містила в першій редакції всього 3 акти і зображала лицеміра-попа. У такому вигляді її було поставлено у Версалі на святкуванні «Звеселяння чарівного острова» 12 травня 1664 року під назвою «Тартюф, або Лицемір» (фр. *Tartuffe, ou L'hypocrite*) і викликала значне обурення з боку «Товариства святих дарів» (фр. *Société du Saint Sacrement*) – таємної релігійно-політичної організації аристократів,

заможних чиновників і духовних осіб, що запроваджувала ідею ортодоксального католицизму. В образі Тартюфа «Товариство святих дарів» угледіло сатиру на своїх членів і добилося заборони «Тартюфа». Мольєр мужньо відстоював свою п'єсу в «Проханні» (фр. Placet) до короля, де прямо написав, що «оригінали добилися заборони копії». Але це прохання не привело ані до чого. Тоді Мольєр ослабив різкі місця, перейменував Тартюфа в Панюльфа і зняв з нього рясу. У новому вигляді п'ятиактну комедію під назвою «Ошуканець» (фр. L'imposteur) дозволили, але після першого ж спектаклю 5 серпня 1667 року її зняли зі сцени. Тільки через півтора року «Тартюфа» нарешті поставили у 3-ій остаточній редакції.

Хоча Тартюф і не є в ній духовною особою, проте остання редакція навряд чи м'якша від перших. Розширивши контури образу Тартюфа, зробивши його не тільки ханжею, лицеміром і розпусником, але також зрадником, донощиком і наклепником, показавши його зв'язки з судом, поліцією і придворними сферами, Мольєр значно підсилив сатиричну гостроту комедії, перетворивши її на обурливий памфлет на сучасну Францію, якою фактично заправляє реакційна купка святенників, в чиїх руках знаходився добробут, честь і навіть життя скромних буржуа. Єдиним промінчиком світла в цьому царстві свавілля і насильства був для Мольєра мудрий монарх, який і розрубив затягнутий вузол інтриги і забезпечив, як «*deus ex machina*», щасливу розв'язку комедії, коли глядач вже перестав вірити в її можливість. Але саме через свою випадковість розв'язка ця здалася

суто штучною і нічого не змінила в сутності комедії, в її основній ідеї.

«Дон Жуан»

Якщо в «Тартюфі» Мольєр нападав на релігію і церкву, то в «Дон Жуані, або Кам'яному гості» (фр. *Don Juan, ou Le festin de pierre*, 1665 р.) він направив вістря своєї сатири в саме серце феодального дворянства. Поклавши в основу п'єси іспанську легенду про чарівного спокусника жінок, дона Жуана, що зневажає закони «божеські» та людські, Мольєр додав цьому бродячому сюжету, що облетів майже всі сцени Європи, оригінальної сатиричної розробки. Образ улюбленого дворянського героя, що втілює всю хижу активність, честолюбство і владолюбство феодального дворянства в період його розквіту, Мольєр наділив побутовими рисами французького аристократа XVII ст. – титулованого розпусника, насильника і «лібертена», безпринципного, лицемірного, зухвалого та цинічного, демонструючи глибоке розкладання панівного класу в епоху абсолютизму. Він зробив дона Жуана людиною, що заперечує існування усіх засад, на яких ґрунтується впорядковане буржуазне суспільство. Дон Жуан позбавлений синівських почуттів, він мріяв про смерть батька, він знущався з міщанської чесноти, спокушав і одурював жінок, бив селянина, що заступився за наречену, тиранив слугу, не сплачував боргів і випроваджував кредиторів, богохулив, брехав і лицемірив відчайдушно, змагаючись з Тартюфом і перевершуючи його своїм відвертим цинізмом (його бесіда з Сганарелем – дія V, сцена II). Така

суть образу дона Жуана, що виражав усю повноту класової ненависті Мольєра до знатних нероб, які продовжували безкарно панувати в безправному французькому товаристві XVII століття. Своє обурення в адресу паразитичного дворянства, втілене в образі дона Жуана, Мольєр вклав у уста його батька, старого дворянина дона Луїса, і слуги Сганареля, які кожен по-своєму викривали недоліки дона Жуана, вимовляючи фрази, вміщуючи таки тиради – «Походження без доблесті нічого не коштує», «Я швидше надам пошану синові носильника, якщо він чесна людина, ніж синові вінценосця, якщо він так само розбещений, як ви». Але образ дона Жуана витканий не лише з негативних рис. При всій своїй негативності дон Жуан надзвичайно чарівний: він блискучий, дотепний, хоробрий, і Мольєр, викриваючи дона Жуана як носія вад ворожого йому класу, одночасно милувався ним, віддаючи належне його лицарській звабливості.

«Мізантроп»

Якщо під натхненням, навіяним класовою ненавистю, Мольєр вніс до «Тартюфа» і «Дон Жуана» ряд трагічних рис, що проступають крізь тканину комедійної дії, то в «Мізантропі» (фр. *Le Misanthrope*, 1666 р.) ці риси настільки посилилися, що майже зовсім витіснили комічний елемент. Типовий зразок «високої» комедії з поглибленим психологічним аналізом відчуттів і переживань героїв, з переважанням діалогу над зовнішньою дією, з повною відсутністю фарсового елемента, зі схвилованим, патетичним і саркастичним тоном

монологів головного героя, «Мізантроп» стояв окремо в творчості Мольєра. Комедія відзначила той момент в літературній діяльності Мольєра, коли зацькований ворогами, задихаючись в задушливій атмосфері версальського двору, поет не витримав, відкинув комічну маску і заговорив віршем, «облитим гіркотою і злістю». Дослідники творчості Мольєра підкреслюють автобіографічний характер «Мізантропа».

Пізні п'єси

Занадто глибока і серйозна комедія, «Мізантроп», була зустрінута холодно глядачами, які шукали в театрі понад усе розваги. Щоб врятувати п'єсу, Мольєр приєднав до неї блискучий фарс «Лікар з примусу» (фр. *Le médecin malgré lui*, 1666 р.). Ця п'єска, що мала величезний успіх і що досі збереглася в репертуарі, розвивала улюблену тему Мольєра про лікарів-шарлатанів і неуків. Цікаво, що якраз у найзріліший період своєї творчості, коли Мольєр піднявся на висоту соціально-психологічної комедії, він все частіше повертається до фарсу, що іскриться веселістю, позбавленою серйозних сатиричних завдань. Саме у ці роки Мольєром написані такі шедеври розважальної комедії-інтриги, як «Пан де Пурсоньяк» і «Витівки Скапена» (фр. *Les fourberies de Scapin*, 1671 р.). Мольєр повернувся тут до первинного джерела свого натхнення – до старовинного фарсу.

~ * ~

У літературознавчих колах віддавна панує дещо зневажливе ставлення до цих грубуватих, але зі справж-

нім «внутрішнім» комізмом п'єсок. Це упередження походить від самого законодавця класицизму Буало, ідеолога буржуазно-аристократичного мистецтва, що засуджував Мольєра за блюзнірство і потурання грубим смакам натовпу. Проте саме в цьому нижчому, неканонізованому і знехтуваному класичною поетикою жанрі, Мольєр більше, ніж в своїх «високих» комедіях, відмежувався від чужих класових впливів і висміював дорогі для феодала аристократичні цінності. Цьому сприяла «плебейська» форма фарсу, що довіку служила молодій буржуазії влучною зброєю в її боротьбі з привілейованими класами феодальної епохи. Досить сказати, що саме у фарсах Мольєр розробив той тип розумного і спритного, одягнутого в лакейську ліврею як правило освіченого та кмітливого персонажу, який стане півстоліття опісля головним виразником агресивних настроїв зростаючої буржуазії. Скапен і Сбрігані є в цьому сенсі прямими попередниками слуг Лесажа, Маріво, тощо до знаменитого персонажа Фігаро П'єра Бомарше.

В останні 5 років свого життя Мольєр створює комедії, так би мовити, «самокритичні», що мають на меті зміцнення класової самосвідомості буржуазії і викриття недоліків, які принижують її гідність. Основна тема цього періоду – висміювання буржуа, що прагнули наслідувати аристократію і поріднитися з нею. Цю тему він розвинув у «Жоржі Дандені» (фр. *George Dandin*, 1668 р.) і в «Міщанині-шляхтичі». У першій комедії, яка розвиває у формі фарсу популярний «бродячий» сюжет, Мольєр висміює багатого «вискочку» (*parvenu*) із селян,

що з дурної пихи одружився з донькою розореного барона, яка відкрито зраджує його з маркізом, виставляє дурнем і наприкінці примушує його ж просити у неї вибачення. Ще гостріше розкрита та ж тема в «Міщанині-шляхтичі», одній з найблискучіших комедій-балетів Мольєра, де він досягає віртуозної легкості в побудові діалогу, що наближається за своїм ритмом до балетного танцю (квартет закоханих – дія III, сцена X). Ця комедія – найзліша сатира на буржуазію, що наслідує дворянство, яка вийшла з-під пера Мольєра. У знаменитій комедії «Скупий» (фр. *L'avare*, 1668 р.), написаної під впливом «Кубушки» (лат. *Aulularia*) Плавта, Мольєр майстерно змальовує огидний образ скнари Гарпагона (ім'я його стало у Франції символічним), у якого пристрасть до накопичення, специфічна для буржуазії як класу грошових людей, прийняла патологічний характер і з всі людські почуття.

~ . ~

Проблему сім'ї і шлюбу Мольєр ставить також в своїй передостанній комедії «Вчені жінки» (фр. *Les femmes savantes*, 1672 р.), в якій він повертається до теми «Манірниць», але розкриває її набагато ширше і глибше. Об'єктом його сатири є тут жінки-педантки, що захоплюються науками й нехтують сімейними обов'язками. До ідеї жіночого рівноправ'я Мольєру, як і його класу в цілому, було ще далеко.

Питання про розпад міщанської сім'ї поставлене також і в останній комедії Мольєра «Уявний хворий» (фр. *Le malade imaginaire*, 1673 р.). Цього разу причи-

на розпаду сім'ї – манія розділу будинку Аргана, що уявляє себе хворим та є іграшкою в руках недобросовісних і неосвічених лікарів. Презирство Мольєра до лікарів, що проходить крізь всю його драматургію, цілком виправдане історично, якщо пригадати, що медична наука ґрунтувалася в його час не на досвіді й спостереженні, а на схоластичних припущеннях. Мольєр нападав на шарлатанів-лікарів так само, як він нападав на інших педантів, псевдовчених і софістів.

Хоча і написана смертельно хворим на туберкульоз Мольєром, комедія «Уявний хворий» – одна з найвеселіших і найжиттєрадісніших його комедій. Під час 4-ї її вистави 17 лютого 1673 року Мольєрові, що грав роль Аргана, стало погано на сцені, у нього відкрилось кровохаркання й він не дограв спектаклю. Мольєра перенесли додому і через декілька годин він помер. Паризький архієпископ заборонив ховати закоренілого грішника (актори на смертній постелі повинні були покаятися) і відмінив заборону тільки за вказівкою короля. Найвеличнішого драматурга Франції поховали вночі, без обрядів, за огорожею кладовища, де ховали самовбивць. За труною його йшли декілька тисяч чоловік «простого народу», що зібралися віддати останні почесні улюбленому драматургу й актору. Представників вищого світу на похоронах не було. Класова ворожнеча переслідувала Мольєра після смерті, як і за життя, коли ганебне ремесло актора перешкодило Мольєру бути вибраним в члени Французької академії.

Зате ім'я його увійшло до історії театру як ім'я родоначальника французького сценічного реалізму. Недаремно академічний театр Франції Комеді Франсез досі неофіційно називає себе «Будинком Мольєра».

~ . ~

Мольєр зробив величезний вплив на весь подальший розвиток буржуазної комедії як у Франції, так і за її межами. Під знаком Мольєра розвивалася вся французька комедія XVIII століття, що відобразила всю складність переплетіння класової боротьби, весь суперечливий процес становлення буржуазії, як «класу для себе», який входить у політичну боротьбу з дворянсько-монархічним устроєм. Хоча деякі ідеологи революційної буржуазії XVIII століття в процесі переоцінки дворянської монархічної культури різко відмежувались від Мольєра як придворного драматурга, проте зі школи Мольєра вийшов знаменитий творець «Одруження Фігаро» Бомарше, єдиний гідний наступник Мольєра в галузі соціально-сатиричної комедії.

~ . ~

Не менш плідним був вплив Мольєра за межами Франції, причому в різних європейських країнах переклади п'єс Мольєра стали потужним стимулом до створення національної буржуазної комедії. Так було перш за все в Англії в епоху Реставрації (Уічерлі, Конгрів), а потім у XVIII столітті Фільдінг і Шерідан. Так було і в економічно відсталій Німеччині, де ознайомлення з п'єсами Мольєра

стимулювало оригінальну комедійну творчість німецької буржуазії. Ще значнішим був вплив комедії Мольєра в Італії, де під безпосереднім впливом Мольєра виховався творець італійської буржуазної комедії Гольдоні. Аналогічний вплив здійснив Мольєр в Данії на Гольберга, творця данської буржуазно-сатиричної комедії, а в Іспанії – на Моратіна.

~ . ~

У Росії знайомство з комедіями Мольєра починається вже в кінці XVII століття, коли царівна Софія, за переказами, розіграла у своєму теремі «Лікаря з примусу». На початку XVIII століття ми знаходимо їх у репертуарі двору Петра I. З палацових вистав Мольєр переходить потім у спектаклі першого урядового публічного театру в Петербурзі, очолюваного О. П. Сумароковим. Сумароков виявився першим послідовником Мольєра в Росії.

У школі Мольєра виховувалися і російські комедіографи класичного стилю – Фонвізін, В. В. Капніст та І. А. Крилов. Але найблисучішим послідовником Мольєра в Росії був О. С. Грибоєдов, що дав у образі Чацького конгеніальний варіант «Мізантропа» – щоправда, варіант цілком оригінальний, що виріс у специфічній обстановці бюрократичної Росії 20-х років XIX ст. Слідом за Грибоєдовим і Гоголь віддав данину Мольєрові, переклавши на російською мовою один з його фарсів («Сганарель, або Чоловік, який думає, що його обдурює дружина»); сліди мольєрівського впливу на Гоголя помітні навіть у «Ревізорі». Пізніша дворянська (Сухово-Кобилін) і буржуазно-побутова комедія

(Островський) теж не уникнула впливу Мольєра. У передреволюційну епоху буржуазні режисери-модерністи роблять спробу сценічної переоцінки п'єс Мольєра з точки зору підкреслення в них елементів «театральності» і сценічного гротеску (Мейєрхольд).

~ . ~

Список п'єс Мольєра

Перше видання зібрання творів Мольєра здійснили його друзі Шарль Варле Лагранж і Вино в 1682 році.

Перший том англійського перекладу всіх п'єс Мольєра, видано Вотсом Джоном у 1739 році.

П'єси, що збереглися до наших днів

Ревнощі Барбуль, фарс (1653 р.)

Літаючий лікар, фарс (1653 р.)

Зайдиголова, або Все не до ладу (L'Etourdi, ou Les Contretemps, 1655 р.)

Любовна досада, комедія (1656 р.)

Кумедні манірниці, комедія (1659 р.)

Сганарель, або Уявний роконосець, комедія (1660 р.)

Дон Гарсія Наварський, або Ревнивий принц, комедія (1661 р.)

Школа мужів, комедія (1661 р.)

Надокучливі, комедія (1661 р.)

Школа дружин, комедія (1662 р.)

- Критика «Школи дружин», комедія (1663 р.)
Версальський експромт (1663 р.)
Шлюб з примусу (Le Mariage forcé, 1664 р.)
Принцеса Еліди, галантна комедія (1664 р.)
Тартюф (Tartuffe ou l'Imposteur, 1664 р.)
Дон Жуан (Dom Juan ou le Festin de pierre, 1665 р.)
Любов-цілителька, комедія (1665 р.)
Мізантроп, комедія (1666 р.)
Лікар мимоволі, комедія (1666 р.)
Мелісерта, пасторальна комедія (1666 р., не закінчена)
Комічна пастораль (1667 р.)
Сицилієць, або Любов-живописець, комедія (1667 р.)
Амфітріон, комедія (1668 р.)
Жорж Данден, або Обдурений чоловік, комедія (1668)
Скупий, комедія (1668 р.)
Пан де Пурсоньяк, балет-комедія (1669 р.)
Блискучі коханці, комедія (1670 р.)
Міщанин-шляхтич (Le Bourgeois gentilhomme, 1670 р.)
Психея, балет-трагедія (1671 р., у співпраці з Філіпом Кіно і П'єром Корнелією)
Витівки Скапена, фарс-комедія (1671 р.)
Графиня д'Ескарбанья, комедія (1671 р.)

Вчені жінки, комедія (1672 р.)

Удаваний хворий (Le Malade imaginaire, 1673 р.)

Незбережені п'єси

Закоханий доктор, фарс (1653 р.)

Три доктора-суперника, фарс (1653 р.)

Шкільний учитель, фарс (1653 р.)

Казакин, фарс (1653 р.)

Горжибюса в мішку, фарс (1653 р.)

Брехун, фарс (1653 р.)

Ревнощі Гро-Рене, фарс (1663 р.)

Гро-Рене школяр, фарс (1664 р.)

Реставрація

XVII ст. – це вже згадуваний театр Реставрації. Ефект «Реставрації», або детально поставлена «машинна гра», вийшла на публічну сцену Лондона наприкінці Реставрації XVII століття, захопивши публіку бойовиками, музикою, танцями, рухомими декораціями, бароковим ілюзіоністичним живописом, чудовими костюмами та такими спецефектами, як фокуси в люках, «літаючі» актори та феєрверки. Ці шоу мали репутацію вульгарних та суто комерційних, хоча завжди викликали захоплення глядачів.

В театрі початку 17 століття ніколи не соромилися запозичення ідей та сценічної техніки у французької опери. Тільки небагатьом творам цього періоду зазвичай надавався термін «опера», оскільки му-

зичний вимір більшості з них підпорядковувався візуальному. Це було видовище та декорації, які привертали увагу натовпу людей, про що свідчать багато коментарів у щоденнику любителя театру Самуеля Пепіса. Витрати на монтаж все більш досконалих мальовничих постановок були колосальні.

Неокласичний театр

Неокласицизм був домінуючою формою театру у 18 столітті. Це вимагало суворого дотримання класичних єдностей. Неокласичний театр характеризується своєю грандіозністю. Костюми та декорації були хитромудрими та складними. Для акторської гри характерні занадто виразні жести і мелодрама.

Парламент 1737 р. прийняв Закон про ліцензування сцени, який *запровадив державну цензуру на публічні вистави* та обмежив кількість театрів у Лондоні двома.

Як заперечення класицизму виступає творчість П'єра-Огюстена Карбона де Бомарше (фр. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais; 24 січня 1732 р., Париж – 18 травня 1799 р., Париж), французького драматурга і публіциста епохи Просвітництва. На його творчість, як зазначалося вище, мав вплив великий Мольєр.

Вперше привернув до себе увагу вдосконаленням годинникового механізму. Виготовлені ним годинники користувалися попитом аристократичних кіл столиці Франції, завдяки чому для нього відчинили-

ся двері королівського палацу. Зокрема виготовив мініатюрний годинник розміром близько 9 мм, що призначався маркізі де Помпадур. Бомарше давав уроки гри на арфі дочкам Людовіка XV. Бомарше мав широкі зв'язки при дворі, які використав для особистого збагачення та кар'єри. Завдяки доступу до цінної інформації та вмілому її використанню він став компаньйоном найбільшого фінансиста Франції того часу Жозефа Парі Дювернея (фр. Joseph Paris Duverney). Успішно займаючись фінансовими спекуляціями до початку революції Бомарше став одним із найбагатших людей Франції.

~ . ~

У часи війни за незалежність у Північній Америці (1775 р.) Бомарше знаходився на дипломатичній службі. Він закликав французький уряд надати допомогу повстанцям колоній. Сам він займався організацією постачання повсталим зброї і значну її частину – на 3 мільйони ліврів – придбав за власні гроші.

В 1773 – 1774 роках опублікував «Мемуари» – гнівну сатиру на бюрократичний паризький парламент (судовий орган), за що його було притягнуто до відповідальності. Як драматург Бомарше почав свою діяльність, створивши «міщанські драми» «Євгенія» (1767 р.) та «Двоє друзів» (1770 р.). У передмові до «Євгенії» він критикує класицизм і пропонує зробити театр виразником інтересів народу. Написані в обстановці революційного піднесення у Франції, сповнені гостросоціального змісту, драматичні твори Бомарше «Севільський

цирульник» (1775 р.) й особливо «Весілля Фігаро» (1784 р.) поклали початок у французькій літературі новому жанру – політичній комедії. Щоб поставити на сцені «Весілля Фігаро», Бомарше довелося кілька років боротися з королівською владою. За цими п'єсами Моцарт і Россіні створили славнозвісні опери. Остання п'єса трилогії Бомарше «Злочинна мати» (1792 р.), написана після революції, своїм ідейно-художнім значенням набагато слабша від двох попередніх.

«Севільський цирюльник» й особливо «Весілля Фігаро» йшли на сцені багатьох українських театрів (перша постановка – в театрі ім. І. Франка, 1920 р.).

Театр ХІХ століття

Театральна епоха у 19 столітті ділиться на дві частини: ранню та пізню. У ранньому періоді панували мелодрама та романтизм. Починаючи з Франції, мелодрама стала найпопулярнішою театральною формою. «Мізантропія і покаєння «Августа фон Коцебу (1789 р.) часто вважається першою мелодраматичною п'єсою. П'єси Коцебу та Рене Шарля Гільберта де Піксерекур визначили мелодраму як домінуючу драматичну форму початку 19 століття.

У Німеччині спостерігалася тенденція до історичної точності в костюмах та обстановці, революція в театральній архітектурі та запровадження театральної форми німецького романтизму. Під впливом тенденцій у філософії 19-го століття та образотворчому мистецтві німецькі письменни-

ки все більше захоплювались своїм тевтонським минулим і демонстрували зростаюче почуття націоналізму. П'єси Готхольда Єфрема Лессінга, Йоганна Вольфганга фон Гете, Фрідріха Шиллера та інших драматургів надихали на зростаючу віру в почуття.

Едвард Булвер-Літтон

У Великій Британії Персі Біші Шеллі та Джордж Гордон Байрон були найвідомішими драматургами свого часу. П'єси Коцебу були перекладені англійською мовою, а «Повість про таємницю» Томаса Холкрофта була першою з багатьох англійських мелодрам.

Формувалася тенденція до більш сучасних, зокрема сільських історій, на відміну від звичайних історичних або фантастичних мелодрам. Джеймс Шерідан Ноулз та Едвард Булвер-Літтон *створили «джентльменську» драму*, яка почала відновлювати колишній престиж театру, його роль в житті аристократії.

Більшість театрів к. 19 століття активно працювали у напрямку реалізму та натуралізму.

Зокрема, у другій половині 19 ст. в Росії розвивається і набуває життєвої сили і безкомпромісної форми *реалізм*. У цю епоху театр створює типового героя у типових обставинах.

Починаючи з п'єс Івана Тургенєва (який використовував «побутові деталі для виявлення внутрішньої суєти»), Олександра Островського (який був першим російським професійним драматур-

гом), Олексія Пісемського і Льва Толстого, традиція психологічного реалізму в Росії завершилася створенням Московського художнього театру Костянтином Станіславським та Володимиром Немировичем-Данченком.

Натуралізм (зокрема, в літературі та нових філософських і наукових концепціях), спираючись на відповідні політичні та економічні умови, знайшов свого головного прихильника в Емілеві Золя. Реалізації ідей Золя в театрі заважала відсутність здібних драматургів, що писали натуралістичну драму.

У Великій Британії продовжували користуватися популярністю мелодрами, легкі комедії, опери, шекспірівська та класична англійська драма, вікторіанський бурлеск, пантоміми, переклади французьких фарсів, а з 1860-х років – французькі оперети. Комічні опери Гілберта і Саллівана, були настільки успішними, що значно розширили аудиторію музичного театру.

Пізніше робота Генрі Артура Джонса та Артура Вінга Пінєро започаткували новий напрямок на англійській сцені.

Велике значення для розвитку театру мали роботи Г. Ібсена (народився в Норвегії 1828 року). Він написав двадцять п'ять п'єс, серед яких найвідоміші – «Ляльковий дім» (1879 р.), «Привиди» (1881 р.), «Дика качка» (1884 р.), «Хедда Габлер» (1890 р.). Крім того, його роботи «Росмерсхолм» (1886 р.) та «Коли ми прокидаємось» (1899 р.) викликають відчуття таємничих сил у людській долі, що мало

стати основною темою символізму та так званого «Театру абсурду».

Після Ібсена британський театр переживав поживлення завдяки роботам Джорджа Бернарда Шоу, Оскара Уайльда, Джона Голсуорсі, Вільяма Батлера Йейтса та Харлі Гранвіля Баркера.

Театр ХХ століття

Більшість театрів 20 століття продовжувала працювати у напрямку реалізму та натуралізму. Виникає багато експериментальних театрів, які відкидали умовності.

Експерименти є частиною модерністського та постмодерністського рухів, включаючи форми політичного театру, а також більш естетично орієнтовану роботу. Як приклади слід назвати: епічний театр, Театр жорстокості та так званий «Театр абсурду».

~ . ~

Театр абсурду – абсурдистський напрямок у західноєвропейській драматургії й театрі, який виник на початку 1950-х рр. у французькому театральному мистецтві.

Здобув широку популярність (через відповідність загальному суспільному настрою розчарування у сенсі життя) як «драма абсурду». Його засновниками стали Ежен Йонеско та Семюел Беккет.

В абсурдистських п'єсах світ зображений як безглузді, позбавлені логіки накопичення фактів, вчинків, слів і доль. Найбільш повно принципи абсурдиз-

му були втілені в драмах «Голомоза співачка» (The Bald Soprano, 1950 р.) французького драматурга Ежена Йонеско, «Чекаючи Годо» (Waiting for Godot, 1953 р.) ірландського письменника Семюеля Беккета, п'єса «Святкування у садочку», написана чеським драматургом Вацлавом Гавелем у 1963 році.

Йонеску називав своє творіння «парадоксальним театром», а точніше – «театром парадоксів». Головною для цього напряму є думка про те, що світ, життя, дійсність парадоксальні і абсурдні, тому, що людину не можуть зрозуміти інші, людина не в змозі зрозуміти сама себе. Умовами, що сприяли виникненню театру абсурду, стали, з одного боку, світовідчуття людини після другої світової війни (світ абсурдний, адже люди вбивають собі подібних). З іншого боку, ясно окреслились риси нової, техногенної, цивілізації (розвиток радіо, телебачення), які надавали можливість маніпулювати людиною. Людина знеособлювалась, уніфікувалась. І як реакція на все це, виникає мистецтво абсурду, сповнене песимістичного ставлення до життя, розгубленості, відчуженості.

Проте слід зазначити, що літературне коріння цього мистецтва знаходиться ще у фольклорі, в жанрі нісенітниць, пісні-перевертня.

Термін «Театр абсурду» вперше використаний театральним критиком Мартіном Ешліном (Martin Esslin), що написав 1962-го року книгу з такою назвою. Ешлін побачив у цих творах художнє втілення філософії Альберта Камю про безглуздість життя у своїй основі, що й проілюстрував у книзі «Міф

про Сізіфа». Вважається, що «Театр абсурду» йде коріннями у філософію дадаїзму, поезію з неіснуючих слів й абстракціоністське мистецтво 1910—20-их. Незважаючи на гостру критику, жанр отримав популярність після Другої Світової війни, що вказала на невизначеність та безглуздість людського життя. Введений термін також зазнавав критики, з'явилися спроби його заміни на «Анти-театр» й «Новий театр».

Мистецтво абсурду зародилось на російському ґрунті в 30-ті рр. в творчості Д. Хармса, К. Вапнова, О. Введенського та інших авторів, які активно і талановито обігрували нісенітницю.

Нісенітниця створювалась за рахунок поєднання несумісних елементів, з позицій здорового глузду виходив абсурд.

Філософським підґрунтям мистецтва абсурду став сюрреалізм. Їх поєднує «занурення в себе», заперечення логічних зв'язків. Але, якщо сюрреалісти прагнули створити вигаданий світ, «нову реальність», то абсурдисти вважали, що створений засобами їхнього мистецтва світ і є реальним, тому, що відтворює реальність. Глибокі зв'язки мистецтво абсурду має з екзистенціалізмом: світ людини – світ самотності, і ці світи не стикаються, не контактують між собою. Отже, світ абсурдний, тому абсурдні і засоби художнього зображення, відтворення цього світу.

Досягають цього драматурги мистецтва абсурду, порушуючи реальний взаємозв'язок елементів театральної вистави. Дія їх творів відбувається неві-

домо де й коли. Неможливо навіть приблизно визначити, коли розігрується дія тієї чи іншої п'єси. Безликим є і місце дії. Дія незначної частини п'єс відбувається у невеликих приміщеннях, кімнатах, квартирах зовсім ізольованих від зовнішнього світу. Порушується і часова послідовність подій. Порушується логіка в діалогах. Граматично фрази побудовані правильно, але змістове поєднання призводить до алогізму. На цьому ж засобі будується нісенітниця, безглуздя, яка стає елементом поетики театру абсурду. Циклічно замкнута побудовані епізоди і всередині п'єси: презентована одним із героїв думка повторюється в кінці діалогу іншим героєм, ніби замикаючи коло.

Життя в п'єсах театру абсурду йде і навіть виникає під знаком смерті. Герої роблять спроби покінчити життя самогубством, або ж вмирають. Прикладом чорного гумору може слугувати назва п'єси американського абсурдиста Артура Копіта «Тату, тату, бідний тату, ти не вилізеш із шафи, ти повішений мамою між сукнею і піжамою».

Майже всі герої п'єс мистецтва абсурду мають риси фізичних вад; герої позбавлені індивідуальності. Прийом нівелювання героїв, особистості створюються шляхом надання всім персонажам п'єси одного й того ж імені (як в п'єсі Беккета «Неназваний» чи в «Голомозій співакці» Йонеско, де в покійного Боббі Уотсона, вдова – Боббі Уотсон, діти – Боббі Уотсон і двоюрідний брат, за якого хоче вийти вдова, теж Боббі Уотсон). Йонеско вважав, що герої його ранніх п'єс просто «механізми», тому що живуть в «безликому світі»,

в «світі колективізму». Під «світом колективізму» письменник розумів все сучасне суспільство. Песимістичне ставлення до життя, спроби покінчити з ним, наявності фізичних вад у героїв пояснюються самотністю людини. На перший план виходить тема некомунікабельності людини, органічної нездатності людини зрозуміти іншу і домовитись.

За Ешліном, абсурдистсько-театральний рух базувався на постановках чотирьох драматургів – Ежена Йонеско, Семюеля Беккета, Жана Жені (Jean Genet) і й Артюра Адамова (Arthur Adamov), однак він підкреслював, що кожен з цих постановників мав свою унікальну техніку, що виходить за рамки терміна «абсурд». Часто виділяють наступну групу письменників – Том Стопард (Tom Stoppard), Фрідріх Дюрренматт, Фернандо Аррабаль (Fernando Arrabal), Гарольд Пінтер (Harold Pinter), Едвард Олбі і Жан Тардью (Jean Tardieu). Натхненниками руху вважають Альфреда Жаррі (Alfred Jarry), Луїджі Піранделло, Станіслава Віткевича, Гійома Аполлінера, сюрреалістів і багатьох інших.

Театри інших культур

Театр Йоруба. Африка

У новаторському дослідженні театру Йоруба Джоель Адедеджи зазначає, що цей театр йде корінням в далеке минуле і веде свій початок від маскараду Егунгуна [традиційна церемонія, що демонструє, як померлі предки повертаються у світ живих,

щоб відвідати своїх нащадків]. Актори виконують ролі «основних божеств в пантеоні йоруби».

У 16 столітті діяла трупа мандрівних виконавців, чії масковані форми мали спочатку сакральну суть, а потім просто почали створювати містичну, не зрозумілу оточуючим, атмосферу. У їх виступах використовували мім, музику та акробатику.

У 1990-х популярний мандрівний театр перейшов на телебачення і кіно і зараз рідко дає вистави в реальному часі.

Афро-американський театр

Історія афро-американського театру має подвійне походження. Перший коріниться в місцевому театрі, де афроамериканці виступали у парках. Їхні вистави мали витоки з африканської культури, але потім зазнали впливу американського середовища. Театр «Африканський гай» – перший афро-американський театр, створений в 1821 році Вільямом Генрі Брауном.

Традиційний індійський театр

Катхакалі – це високостилізований класичний індійський танець – драма, що мав спочатку сакральне значення. Відзначався особливим макіяжем персонажів, вишуканими костюмами, детальними жестами та чіткими (з особливим значенням) рухами тіла. Він розвивався впродовж віків, міняючи соціальне призначення і вдосконалюючи (відповідно до вподобань сучасності) форму.

Сучасний індійський театр

Рабіндранат Тагор був піонером сучасної індійської драматургії, писав п'єси, де висвітлювалися духовні та матеріальні проблеми сучасного людства. Його п'єси написані бенгальською мовою; до них належать «Читра» («Читрангада», 1892 р.), «Король Темної палати» (Раджа, 1910 р.), «Пошта» (Дакгар, 1913 р.) та «Червоний олеандр» (Рактакарабі, 1924 р.).

Китайський театр

За часів династії Шан у Китаї були театральні розваги. Жителі часто брали участь у музичних виступах, клоунаді та акробатичних шоу.

Театр Хань і Тан

В період династії **Хань** тіньова лялька вперше виникла як визнана форма театру. Існували дві різні форми тіньової ляльки – кантонська південна та пекінська північна. Два стилі диференціювались за методом виготовлення ляльок та розташуванням стрижнів на ляльках.

Обидва стилі зазвичай виконували п'єси, що зображали великі пригоди та фантазії. Кантонські ляльки-тіні створювались з використанням товстої шкіри. Важливим був символічний колір також; чорне обличчя представляло чесність, червоне – хоробрість. Стрижні, якими керувалися кантонські маріонетки, прикріплювались перпендикулярно головам ляльок. Їх не бачила публіка при створенні тіні. Маріонетки пекінесів були більш

ніжними і меншими. Вони були створені з тонкої напівпрозорої шкіри. Вони були розмальовані яскравими фарбами, відповідно, кидаючи дуже барвисту тінь. Тонкі стрижні, які контролювали їхні рухи, прикріплювались до шкіряного коміра на шиї ляльки. Стрижні йшли паралельно тілам ляльки, а потім поверталися на кут дев'яносто градусів, щоб з'єднатися з шиєю. Коли ляльками не користувались, їх зберігали в мусліновій книжці або коробці з тканиною. Голови завжди знімали вночі. Це відповідало старому забобону, згідно з яким маріонетки, якщо їх залишити цілими, оживуть вночі. Деякі виконавці доходили до того, що зберігали голови в одній книзі, а тіла – в іншій, щоб ще більше зменшити можливість реанімувати маріонеток. Дослідники стверджують, що тіньова лялька досягла найвищої точки мистецького розвитку в XI столітті.

Династію **Тан** називають «Віком 1000 розваг». У цю епоху імператор Сюаньцзун створив акторську школу, відому як Діти Грушевого саду, щоб створити перш за все *музичну драму*.

Філіппінський театр

Під час 333-річного іспанського правління на островах було запроваджено католицьку релігію та іспанський спосіб життя, які поступово злилися з культурою корінних народів, сформувавши «народну культуру низовини». Сьогодні театральні драматичні форми, запроваджені під впливом Іспанії, продовжують жити у сільській місцевості на всьому архіпелазі. Ці форми включають комедію,

сарсвелу (ісп. zarzuela – іспанський лірично-драматичний жанр, у якому чергуються розмовні та пісенні сцени, із використанням елементів опери, народних пісень і танцю; назва походить від королівського мисливського будиночка, Palacio de la Zarzuela, біля Мадриду, де цей вид розваги був вперше представлений до двору) та драму.

Тайський театр

У Таїланді зберігається традиція з Середньовіччя ставити вистави за сюжетами, побудованими з індійських епосів. Зокрема, театральна версія національного епосу Таїланду «Рамакієн», версія індійської «Рамаяни», залишається популярною в Таїланді і сьогодні.

Кхмерський та малайський театр

У Камбоджі, в древній столиці Ангкор-Ват, на стінах храмів та палаців висічені історії та театральні сцени з індійських билин Рамаяна та Махабхарата. Подібні рельєфи є в Боробудурі в Індонезії. Великий древній сакральний театр залишився в минулому.

Японський театр

Театр Но

Впродовж XIV століття в Японії існували невеликі компанії акторів, які виконували короткі, часом вульгарні комедії. У директора однієї з цих компаній, Канамі (1333—1384 р.р.), народився син Зеамі Мотокійо (1363—1443 р.р.), котрий вважався од-

ним з найкращих дитячих акторів в Японії. Після того, як Зеамі замінив свого батька, він продовжував виступати та адаптувати свій стиль, що перетворився в сучасний *театр Но*. Він являє собою суміш пантоміми та вокальної акробатики; цей стиль зачаровує японців сотні років.

У кожній виставі Но бере участь кілька осіб: актори (таті-ката), співаки (дзіута-ката) та музики (хаясі-ката). Актори поділяються на три категорії: виконавців головних ролей (сіте-ката), виконавців допоміжних ролей (вакі-ката) і виконавців інтермедій (кьоген-ката). Співаки перебувають в ролі головних виконавців (сіте-ката). Музики акомпанують на флейті, малому і великому барабанах. На початок 21 століття збереглося 5 шкіл, в яких навчають виконанню ролей сіте, 3 школи, в яких опановують мистецтво другорядних акторів вакі, 2 школи інтермедій та 14 шкіл, де навчають традиційній музиці для *театру Но*.

Бунраку

Після тривалого періоду громадянських воєн та політичного безладу (1543—1616 р.р.) Японія нарешті була об'єднана і знаходилася в мирі. Християнство було оголошено поза законом. Коли мир настав, зростаючий купецький клас вимагав власних розваг. Головною формою театру, що процвітала в той час, був Нінг'ю джурурі (зазвичай його називають Бунраку). Засновник Чикамацу Монцаемон (1653—1725 р.р.) перетворив свою форму театру на справжній вид мистецтва. Це високостилізована форма театру з використанням ляльок розмі-

ром приблизно в 1/3 зросту людини. Чоловіки, які керують ляльками, тренуються все своє життя, щоб стати майстрами ляльок. Вони можуть керувати головою та правою рукою ляльки та навіть показувати свої обличчя під час вистави. Діалогом займається одна людина, яка використовує різні тони голосу та манери говоріння для імітації різних персонажів. За свою кар'єру Чікамацу написав тисячі п'єс, більшість з яких використовуються і сьогодні. Вони носили маски замість вишуканого макіяжу. Маски визначають їх стать, особистість та настрої, в яких знаходиться актор.

Кабукі

Кабукі почався незабаром після Бунраку. Однак Кабукі є менш формальний і дуже популярний серед японської публіки. Актори навчаються різному, включаючи танці, співи, пантоміму та навіть акробатику. Спочатку кабукі виконували молоді дівчата, потім молоді хлопці. Зараз Кабукі переживає період розквіту, набуваючи нові форми і, водночас, зберігаючи традиції.

Турецький театр

Перша згадка про театральні вистави в Османській імперії, пов'язані з появою іспанських євреїв наприкінці XV – XVI ст. Згодом інші меншини (роми, греки та вірмени) долучились до цієї галузі.

Персидський театр

Середньовічний ісламський театр

Найпопулярнішими формами театру в середньовічному ісламському світі були ляльковий театр (до якого входили маріонетки, п'єси тіней та постановки маріонеток) та живі пристрасні вистави, відомі як тазія, в яких актори відтворюють епізоди з історії мусульман. Світські п'єси, відомі як ахраджа, були записані в середньовічній літературі, хоча вони були менш поширеними, ніж ляльковий театр і театр таїзії.

~ . ~

Театральне життя сьогодні вважає ключовими фігурами театру 20-21 століття, роботи яких залишаються актуальними, наступних авторів : Антонін Арто, Август Стріндберг, Антон Чехов, Франк Ведекінд, Моріс Метерлінк, Федеріко Гарсія Лорка, Євген О'Ніл, Луїджі Піранделло, Джордж Бернард Шоу, Гертруда Штейн, Ернст Толлер, Володимир Маяковський, Артур Міллер, Теннессі Вільямс, Жан Жене, Ежен Іюнеско, Самуель Беккет, Гарольд Пінтер, Фрідріх Дюрренматт, Хайнер Мюллер, Каріл Черчілль та ін.

1.2. Система Станіславського

Починаючи з п'єс Івана Тургенєва (який використовував «побутові деталі для виявлення внутрішньої суєти»), Олександра Островського (який був першим російським професійним драматургом), Олексія Пісемського і Льва Толстого, традиція

психологічного реалізму в Росії завершилася створенням Московського художнього театру Костянтином Станіславським та Володимиром Немировичем-Данченком.

Система Станіславського – теорія сценічного мистецтва, методу акторської техніки. Була розроблена російським режисером, актором, педагогом і театральним діячем Костянтином Сергійовичем Станіславським в період з 1900 по 1910 роки.

У системі вперше вирішується проблема свідомого досягнення творчого процесу створення ролі, визначаються шляхи перевтілення актора в образ. Метою є досягнення повної психологічної достовірності акторської гри.

В основі системи лежить поділ акторської гри на три технології: *ремесло, подання і переживання*.

Ремесло за Станіславським засноване на використанні готових штампів, за якими глядач може однозначно зрозуміти, які емоції має на увазі актор.

Мистецтво *подання* засноване на тому, що в процесі тривалих репетицій актор відчуває справжні переживання, які автоматично створюють форму прояву цих переживань, але на самому спектаклі актор ці почуття не відчуває, а лише відтворює форму, готовий зовнішній малюнок ролі.

Мистецтво *переживання* – актор в процесі гри відчуває справжні переживання, і це народжує життя образу на сцені.

Система повною мірою описана в книзі Станіславського «Робота актора над собою», яка вийшла у світ в 1938 році.

Мистецтво подання у першу чергу засноване на знанні норм мови, техніки мовлення, стилістичним аспектам їх використання.

ПИТАННЯ:

Як виник театр?

В чому його головна функція?

Чому університети прадавньої Європи мали у своєму складі театри?

Назвіть основні типи і види театру.

З чого складається теорія К. Станіславського?

2. Особливості сценічного мовлення

2.1. Принципи та мета

Характер і стиль сценічного мовлення змінювалися і розвивалися впродовж усієї історії театру, виходячи з конкретних умов, акторських шкіл і творчих напрямів.

Так, санскритський театр (*див. Санскритський театр*) ставив метою збереження фонетико-орфоепічних норм санскриту, виконуючи сакрально-філософські задачі.

Закони еллінської класичної декламації були сформовані структурними особливостями античної драми, архітектурою театральних споруд, що вміщували декілька тисяч глядачів. Спектаклі влаштовувалися на відкритих площадках (*звісно, не було ніяких мікروفонів та інших посилювачів голосу*).

У європейському сценічному мистецтві, починаючи з епохи класицизму, особливості еллінської декламації були поглиблені та частково змінені. Вони трансформувалися в строгий канон урочисто-піднесеної, акцентовано-ритмізованої, співучої манери вимови тексту, що супроводжується широким статичним жестом, який власне і підкреслює умовність сценічної мови.

Розвиток романтичного, а потім реалістичного і особливо натуралістичного театру звело в ранг закону зближення сценічної мови з розмовною, надаючи їй певну подібність, схожість із життєвим, побутовим мовленням, наближення до реальної дійсно-

сті. Це відкрило перед акторами величезні творчі можливості: передачу через індивідуалізовану мову складних відтінків характерів і психології персонажів, їх соціального положення, біографії.

Відмова від декламаційного канону сформувала нові принципи сценічної мови, нерозривно пов'язаної з художньою логікою конкретного спектаклю. Додаткові творчі можливості відкрилися і завдяки становленню і розвитку режисерського театру, що обумовлює величезну різноманітність трактувань сценічних творів.

2.2. Розвиток сценічного мовлення в Україні

Українське сценічне мовлення бере свій початок ще з кінця XIX ст., проте говорити про орфоепічні норми української мови цього періоду можна лише умовно.

Пояснюється це тим, що заслуга видатних діячів українського дожовтневого театру полягала саме в тому, що на сцені вони підносили *народнорозмовну* мову на рівень літературної. Своім талантом вони стверджували красу, мелодійність, життєвість *народної* мови.

«Багатьма людьми культура української усної літературної мови (її орфоепії, мелодики) пізнавалися саме через цей театр (театр корифеїв)», — відзначає І. К. Білодід.

Боротьба за доступність, правильність і чистоту мови була боротьбою за українське реалістичне мистецтво. Український театр, як театр глибоко народ-

ний, спирався на традиції народної усної мови. Це природний, закономірний шлях.

М. Л. Кропивницький, М. К. Заньковецька, М. К. Садовський, П. К. Саксаганський вчилися у народу, а їхні сучасники і наступники наслідували видатних майстрів сцени.

Так, багато актрис наслідувало вимову Н. М. Ужвій, переймало мелодійність її інтонацій, вчилося співучості та поетичності мови, і навіть її характерне «завше» стало поширеним. Тому при оцінці сучасної практики сценічного мовлення треба зважати на тенденції розвитку усного літературного мовлення і на вироблення певних норм сценічної мови.

~ . ~

Насамперед треба відзначити, що не всі наші театри дотримуються єдиних художньо-мовних принципів, які визначають загальний рівень і критерії високої культури сценічної мови.

Часом строкатість, безбарвність, невиразність акторського слова, діалектизми, неправильні наголоси, взагалі порушення вимови звуків справляють враження, так би мовити, мовної еkleктики [зазначимо в дужках, що *еклектика*, *еклектизм* (від грец. *eklektikos* – той, що вибирає) – змішання та поєднання різноманітних, різнорідних і несумісних понять (тут – елементів мови. Автор) під приводом створення різнопланового та неординарного в системі єдиного цілого. Може означати брак чогось «свого», «оригінального», просте запозичення «чужого», сліпе копіювання та наслі-

дування]:

<https://histua.com/slovník/e/eklektika-eklektizm>

Особливу увагу треба звернути на дотримання орфоепічних норм української літературної мови. Проте незважаючи на прагнення уніфікувати норми, і сьогодні існують декілька варіантів українського сценічного мовлення.

Слід зазначити, що сучасне сценічне мовлення – це результат багаторічного розвитку слова в українському театрі і кіно, як особливого різновиду літературної мови.

У мистецтві театру і кіно мова драматичних творів, театральних вистав, публічних виступів, шоу-програм втілюється в акторське мовлення, яке несе свідоме прагнення творити єдину загальнонародну, загальноновживану літературну мову.

Сценічне слово, по-перше, – показник акторського професіоналізму, що визначає рівень культури театального мистецтва в цілому; по-друге, без повсякденної і напруженої уваги до своєї мови, без постійного контролю за власним мовленням не можна виробити бездоганної літературної вимови, бо шліфування її вимагає тривалої і кропіткої праці; і останнє, – відродження української національної культури не можна уявити без глибоких змін у мовній підготовці майбутніх митців, без зміни орієнтирів у підготовці студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтва, а також університетів та педагогічних вузів, де фор-

мування норм вкрай необхідне. В цьому велику роль може відіграти театр

2.3. Основні норми сценічного мовлення.

Орфоепічні норми – це норми вимови.

Літературній вимові притаманні деякі стилістичні особливості. Своєрідність їх залежить від змісту мовлення, його призначення та умов. Є стилі вимови в монологі і діалозі, у мовленні ораторському й сценічному, поетичному і прозовому.

Основні правила української вимови такі:

1. Усі голосні звуки української мови під наголосом вимовляються чітко: [ве'ч'ір], [го'лос], [ти'хо].
2. Повнозвучно і ясно (відповідно до написання) вимовляються [а], [у], [і] в різних позиціях: [грама'т^ка], [в'і'с'т'і], [кучугу'ра].
3. Українській літературній мові не властиве «акання», як і для більшості українських говорів. Наприклад, у словах *дорого*, *болото*, *молоко* звук *о* в усіх складах однаковий. Під наголосом він тільки довший від ненаголошених, напр. : [до'ро-го], [боло'то], [молоко'].
4. Ненаголошений [е] наближається певною мірою до [и]. Голосний [и] в ненаголошених позиціях має вимову, наближену до [е]: [сеило'], [ве'леутеи'нь]. Ненаголошені [е] та [и] у вимові часто зовсім не розрізняються.

При цьому слід зазначити, що виразно вимовляються вони у таких випадках:

а) коли виступають закінченнями іменників, прикметників, дієслів тощо, напр.: [са'ни], [по'ле], [шиєро'ке], [пиеса'ти];

б) коли [е] та [и] виступають сполучними звуками у складних словах: *п'ятиріччя, полезахисний*;

в) на початку слів іншомовного походження: *[етало'н]*.

5. Збереження дзвінкості – одна з характерних ознак мови.

Тому оглушення приголосних для української мови не характерне. Звичайно, усе залежить від темпу мовлення. Якщо темп повільний, то всі слова вимовляються чітко, а якщо пришвидшений, швидкий, то дзвінки приголосні всередині слова або вкінці ледь помітно оглушуються, напр.: [ка'зка], [с'ад], [моро'з], [бли'з'ко], [зга'дка]. Повне оглушення (а точніше —асиміляція за глухістю) спостерігається лише у словах: нігті [н'іхт'і], кігті [к'іхт'і], легко [ле'х ко].

6. Губні приголосні [б], [п], [в], [м], [ф] вимовляються твердо майже в усіх випадках: [го'луб], [стєп], [с'ім].

7. Твердо вимовляються в українській мові і шиплячі приголосні [ж], [ч], [ш], [дж]: [чеика'ти], [шо'стиї], [бджола'], [же'реїб], а в позиції перед [і] вони напівпом'якшуються: [ж'і'нка], [ш'і'с'т'], [ч'і'л'ниї].

8. Приголосний [р] вимовляється послідовно твердо в кінці складів і слів: [коса'р], [г'ірки'ї]; літери і, я,

ю, є, ь, що знаходяться після [р], демонструють м'якість вимови [р]: [рґа'сно], [рґідки'ї], [трґох].

9. Два однакових приголосних звуки на межі префікса і кореня або кореня і суфікса вимовляються як один довгий звук: віддячити [в'ідг:а'чиєти], туманний [тума'н:иї].

10. Українській мові характерне явище асиміляції (з певною редукацією), уподібнення звуків, яке відбувається у таких групах приголосних:

а) [с] + [ш], [з] + [ш] = [ш:], [жш]: приніши [приен'і'ш:и], зшити [сши'ти] – [ш:и'ти], привізиши [приєв'і'жши].

б) групи [ш] + [сґ], [ж] + [сґ], [ч] + [сґ] змінюються на: [с':], [з'сґ], [ц'сґ]: радишся [ра'диєсґ:а], зважся [зва'з'сґа].

11. Буквосполучення *ст, нт* перед суфіксами *-ськ, -ств* і перед *ц* у давальному і місцевому відмінках однини іменників жіночого роду спрощуються у вимові: аспірантський [асп'іра'н'сґкий], студентство [студе'нство], артистці [арти'с'цґі].

Окремо слід зупинитися на звукові [ґ]. В українській мові цей звук вимовляється у невеликій частині звуконаслідувальних слів та у запозиченнях з інших мов.

Це слова:

гава, газда, ганок, гвалтівник, гелґотати, гедзатися, гедзь, гегзамер, гелґати, гигнути, гирлига, глей, гніт, гоголь-моголь, ґрати (тюремні), ґречний, джигун, дзиглик, гудзик, гуля, агрус.

~ * ~

Акцентологічні норми – норми наголосу.

Українському наголосу притаманні наступні ознаки:

- 1) він є різномісним, або вільним, тобто не закріплюється за постійним місцем у слові (збуджений, походження, перегородити);
- 2) він є рухомим, тобто може пересуватися з одного складу на інший у різних формах одного й того ж слова (голова – голови; книжка – книжки; люблю – любиш). Звичайно, існує чимало слів з фіксованим (сталим) наголосом в усіх формах: собака – собаки – собаками; пожежа – пожежі – пожежами; веселий – веселі – веселими.

~ * ~

Наявність в українській мові вільного та рухомого наголосу породжує значні труднощі в оволодінні усним мовленням не лише для неукраїнців, а й для тих, хто вважає українську мову своєю рідною.

Найбільш розповсюдженими є варіанти саме в межах наголосу. Справа ускладнюється ще й тим, що по суті в мові не існує конкретних загальних правил, які можна було б засвоїти і використовувати на практиці. Точний наголос дається в узуальному мовленні в кожному окремому випадку.

~ * ~

Правильність наголошування є однією з ознак культури мовлення. При виробленні акцентуаційних норм українська мова має далеко більше труднощів,

ніж у формуванні лексики. Пояснюється це строкатістю наголошування в різних говорах нашої мови, а також впливом сусідніх мов, насамперед, російської та польської. Ще один чинник, що не сприяє закріпленню нормативного наголошування серед широкого загалу мовців, – надуживання в творах багатьох авторів, особливо сучасних, поетичних вільностей. Нерідко це зовсім не поетичні вільності (себто відступи від норм, зумовлені стилістичними або ритмомелодичними міркуваннями), а просто мовна безграмотність, неохайність.

Серед найбільш складних акцентологічних випадків, що підлягають систематизації, можна виділити:

1. Віддієслівні іменники середнього роду на **-ання**, у яких більше двох складів, мають наголос, як правило, на суфіксі: вигнання, видання, визнання, завдання, запитання, заслання, зібрання, навчання, писання, пізнання, послання, читання.

Але є й відхилення від цього правила: зобов'язання, ковзання.

2. Наголос у багатьох іменниках жіночого роду із суфіксом **-к(а)** у множині переходить на закінчення:

казівка – вказівки, голка – голки, жінка – жінки, картка – картки, качка – качки, книжка – книжки, копійка – копійки, ластівка – ластівки, ложка – ложки, миска – миски, помилка – помилки, сторінка – сторінки, хатка – хатки, учителька – учительки, але: родичка – родички, сусідка – сусідки, верхівка – верхівки.

3. У багатьох двоскладових прикметниках наголос падає на закінчення **-ий**:

вузький, в'язкий, кружний, легкий, липкий, мілкий, низький, новий, нудний, пісний, пітний, рідкий, різкий, сипкий, стійкий, стічний, страшний, твердий, тісний, тонкий, товстий, тяжкий, черствий, чіткий, чудний.

У прислівниках, утворених від таких прикметників, наголос падає на перший склад: вузько, легко, мілко.

4. У деяких дієсловах наголошується:

останній склад дієслів із закінченнями **-емо**, **-имо**, **-ете** **-ите**: несемо, веземо, живемо, ідемо, беремо; несете, везете, живете, ідете; але: підемо, підете / але підУ! /; будемо, будете (НЕ будемо, НЕ будете) закінчення **-у**: вожу, ношу, в'яжу, чешу, верчу, колишу, але коли з'являється в цих дієсловах префікс, наголос переміщується – повожу, поношу, пов'яжу, почешу, поверчу, поколишу; суфікс безпрефіксальних дієслів: стояти, мовчати, сидіти, лежати; корінь префіксальних: **постояти**, **настояти**, **помовчати**, **посидіти**, **полежати**.

закінчення **-а** в дієслівних формах жіночого або середнього роду минулого часу: везла (-о), взяла (-о), несла (-о), жила (-о), налила (-о), підійняла (-о).

суфікс інфінітива з кореневим **Е**: везти, нести, плести, мести, брести;

корінь інфінітива з кореневим **А**: класти, впасти, вкрасти і под.;

початок слова у префіксальних дієсловах: знайде, піде, зійде, прийде і под.

5. Займенники **той, цей, мій, весь** у родовому відмінку однини, а займенники **той, цей, весь** у давально-ному відмінку однини мають наголос на закінченні – **того, цього, мого, всього**; **тому, цьому, всьому**. А коли їх уживають із прийменниками, то наголошують на першому складі: до (після) **того, цього, мого, всього**; на (у) **тому, цьому, всьому**.

6. Найчастіше порушують наголос у словах **випадок, текстовий, фаховий** та ін.

Слово *випадок* у літературній мові має наголос на першому складі. Воно належить до цілої низки подібних щодо творення слів з наголосом на префіксі **ви-**: *вибалок, виняток, виросток, виселок* тощо.

Текстовий і *фаховий* наголошують за зразком прикметників, що походять від односкладових іменників **лісовий, льодовий, сніговий, цеховий**.

7. Іменники, які в множині змінюють наголос, у сполученні з числівниками два (дві), три, чотири зберігають наголос однини: **копійка** – **копійки**, але **п'ять копійок**; **озеро** – **озера**, але **два озера**; **дерево** – **дерева**, але **три дерева**; **острів** – **острови**, але **чотири острови**.

8. Характерним для української мови є наявність двох варіантів наголошування, що відповідають нормі.

~ . ~

Звернімо спочатку увагу на численні випадки порушення нормативного наголосу, які характеризуються як розмовні або просторічні, і таких прикладів у мовленні досить багато. Ось деякі з них (перший

варіант неправильний):

áдже – адже, ба́жання – бажáння, взяли – взяли́, видáння – видáння, вíмова – вимóва, випáдок – ви́падок, вірші – вірші́, гуртожіток – гурто́житок, завда́ння – завда́ння, заняття́ – заняття, запі́тання – запита́ння, захво́рити – захворіти, зді́йснити – здій́снити, знаядд́я – знарядд́я, ім'я́ – ім'я́, іноді́ – іноді́, кидáти – кидати, кінч́ити – кінчі́ти, кни́жок – книжо́к, коза́ки – козакі́, коней́ – ко́ней, машíнопис – машинóпис, не́сті – не́сти, покі́ – по́ки, різновíд – різно́вид, свóго – свогó, середíна – середина́, сільськогоспо́дарський – сільськогосподáрський, в сорóчках – в сорочкáх, часóм – ча́сом, ущі́льнити – ущі́льнити та ін.

Як акцентологічна норма зафіксований в українській мові наголос

на 1-му складі:

бóвтати, б́удемо, вірші́, ви́падок, врóзліт, грóшей, дóгмат, дóнька, дрóва, жéврити, за́гадка, за́молоду, зóзла, ќидати, кóлесо, кóлія, ќурятина, óлень, на́чинка, підлі́тковий, по́друга, по́каз, по́милка, прі́повідка, прі́чип, прі́ятель, ра́зом, ре́шето, ре́мінь, рíнковий, рóзвідка, рóсяний, спі́на, ха́ос, ца́рина, немає́ часу́, це́нтрнер, щі́пці, фóльга, я́ловичина.

на 2-му складі:

аб́у де, аб́уяк, аб́уколи, адже́, ані́ж, боро́давка, вітч́ум, везла́, вимóва, вимóга, генéзис, граб́лі, гурто́житок, дичáвіти, добУ́ток, допі́зна, дочка́, експéрт, жада́ний, завда́ння, засу́ха, зокре́ма, зубóжити, зубóжлий, інду́стрія, іржа́віти, кварта́л, кінч́ити, корóбисло, літо́пис, мере́жа, налу́гач, нена́видіти, нов́ий, обрúч, опто́вий, отáман, пере́біг поді́й, пере́пис, пере́пустка, пізнáння, позáторік, поду́шка, покрóва, правóпис, просі́ка,

рондо́ (шриф́т), рубе́ль, руко́пис, руслó, фарту́х, фено́мен, чорно́зем, чорно́слив, шофе́р, щаве́ль.

на 3-му і 4-му складах:

асиметри́я, беремо́, боло́тистий, бюлете́нь, бюрокра́тія, валови́й, вереті́но, ветерина́рія, диспансе́р, запитáння, ідетé, ідемо́, інжене́рія, катало́г, кіломе́тр, кропивá, куліна́рія, металу́ргія, медикаме́нт, мозоло́стий, навча́ння, наздога́д, нафтопро́від, некроло́г, низина́, одина́дцять, осока́, плугата́р, порядко́вий, псевдо́нім, розв'язáння, рукопи́сний, сільськогосподáрський, симетри́я, сирокочéний, сторінку́ (множина), чергови́й, урізно́біч, урочи́стий, щодобови́й, фахови́й, ясино́вий.

Подвійний наголос:

алфа́віт, весняни́й, ві́сіти, до́говір, жа́ло, за́вжді, кла́дови́ще, наза́вжді, пе́рвісний, по́мілка, право́писний, про́стий, ро́збір, слізьми́.

два наголоси у словах:

ра́боторгі́вля, привáтнорабовла́сницький.

~ . ~

В багатьох випадках словники подають *рівноцінні варіанти* наголосу: апостроф, заголовок, завжди.

В літературній мові є чимало *слів з варіантами наголосу, який має смислорозпізнавальне значення (омографи)*, і у мовленні такі слова досить часто вживаються неправильно:

ба́тьківщина (спадщина від батька) – батьківщи́на (вітчизна); ві́тряний (погода, людина) – ві́тряни́й (двигун); ва́рений (дієприкм.) – ва́ре́ний (прикм.); лю́дський (людяний) – лю́дські́й

(властивий людям); про́шу (форма ввічливості) – прошу́ (прохання); шко́да (втрата, збиток, жаль, псування) – шкода́ (даремно, марно) та ін.

Варіанти наголосу можуть мати форморозпізнавальне значення: кни́жки, сторі́нки (*Р.в. однини*) – книжкі́, сторінкі́ (*у розмовному мовленні часто наголос не пересувається на закінчення, що є відступом від норми*); в дієсловах: засі́пати – засипа́ти; ви́кликати – виклика́ти; накі́дати – накида́ти; нарі́зати – наріза́ти; пере́міряти – переми́ряти.

~ * ~

Як зазначалося вище, в українській поезії досить часто зустрічаються випадки порушення літературного наголосу – так звана поетична вільність: секретар (Л. Первомайський), весілля (М. Рильський), будé (П. Тичина).

Зазначимо при цьому, що стилістичної виразності поетичним рядкам надає вживання в одному контексті акцентологічних варіантів одного й того ж слова.

Наприклад:

Шумлять за вікном дерева́,
Гудуть круголисті дере́ва,
І клониться в сон голова́,
І видиться осінь рожева́.

Не лёгкого хочу труда́ –
В лёгкому, дзвінкому кружля́нні
Втішається юнь молода́,
Та мучаться роки останні́.

По брудних дорогах ішов,
Та годі блукання брудного!
Віддам тобі серце і кров,
Нова́ моя, нова́ дорого!

Минають, зникають літа,
Всі літа ідуть до одного,
Та радісна серцю мета,
Нова́ моя, нова́ дорого!

(М. Рильський).

~ . ~

Два ко́льори мої, два ко́льорі:
Червоне – то любов, а чорне – то журба
(Д. Павличко).

Стилістичні норми

Стилістичні норми – такі мовні засоби, за якими закріпилося певне емоційне чи емоційно-експресивне забарвлення. Це історично сформовані загальноприйняті реалізації стилістичних можливостей мови, зумовлені сферою, умовами, завданнями спілкування. Вони дозволяють одержати мовленнєві стилістичні ефекти відповідно до загального стильового значення і мовленнєвої системності тексту.

Особливості монологічного мовлення

Монолог – усне або писемне розгорнуте мовлення однієї особи, яке не розраховане на безпосередню словесну реакцію слухача й адресується або самому собі, або іншим особам.

Монолог – це індивідуальна мовленнєва діяльність, своєрідна творчість.

Монолог як форма цілеспрямованого тривалого словесного акту характеризується більш розгорнутими і складнішими, ніж у діалозі, синтаксичними побудовами, загальною структурною цілісністю і композиційною завершеністю.

За комунікативними ознаками виокремлюють такі типи монологу:

- 1) монолог як факт реального, адресованого конкретній аудиторії чи окремій особі, одностороннє мовлення. Основні різновиди такого монологу: розповідь, міркування, роздум, сповідь тощо.

До категорії монологу в широкому, загальнолінгвістичному розумінні належать також усні публічні виступи наукового, навчального, інформативного та ін. змісту, аналогічні авторські текстові форми (монографічні наукові праці, статті, газетні повідомлення і т. ін.);

- 2) монолог як категорія художньо-літературного тексту.

Існує в кількох функціональних формах:

- а) монолог – характеристична ознака самотійного літературного жанру: оповідь, поема – ліричний монолог, літературний текст, що є основою т. зв. театру одного актора і под.;
- б) монолог драматичний – розгорнуте мовлення персонажа, звернене до учасників сценічної дії, до глядачів, або розмова з самим собою. Є одним із за-

собів самохарактеристики персонажа і розвитку драматичної дії;

в) монолог авторський – частина тексту літературного твору, що подається від автора (текстовий масив за винятком діалогів дійових осіб). Є основним засобом змалювання подій, розвитку сюжету і характеристики персонажів у прозовому і поетичному творі та допоміжним (у вигляді ремарок) – у драмі.

Авторський монолог як конструктивна основа літературного твору має у порівнянні з монологом у вузькому розумінні свої особливості визначається законами літературно-художньої творчості.

Окреме місце посідає т. зв. внутрішній монолог – необ'єктивовані послідовно в реальній, звуковій матерії роздуми, міркування, мовлення «про себе». Різні форми внутрішнього монологу знаходять місце в художній прозі як засіб відтворення психічного стану персонажа, спосіб імітації його розумової та емоційної діяльності (використовуються, як правило, фігури невластне прямої мови).

Багатоманітність сучасних функціональних ситуативних форм усного монологічного мовлення можна об'єднати в дві великі групи:

1. Безпосередньо-контактне, або аудиторне, монологічне мовлення (мовець і слухач перебувають у прямому контакті, бачать і чують один одного). Це найбільш природна і функціонально досить розгалужена ситуативна форма монологу, вона має звичайні для конкретно адресованого монологічного мовлення структурно-граматичні ха-

рактистику, зумовлені, зокрема, і можливостями використання міміко-жестових засобів, предметного ряду, ситуативного контексту.

2. Посередньо-контактне, або мікрофонне, монологічне мовлення. Це все випадки одностороннього усного мовлення, що здійснюється через технічні засоби масової комунікації – телебачення і радіо. Відсутність прямого контакту, а отже, і зворотного зв'язку зі слухачем (глядачем) відповідно впливає на мовну структуру виступу.

Мікрофонний монолог порівняно з аудиторним емоційно рівніший, його синтаксична структура зазнає деякого впливу синтаксису писемної мови. Монолог у художньому творі, зазвичай, виконує певні композиційні та архітектонічні завдання, характеризуючи персонажі й ставлення автора до них, та ін.

Стилістичні особливості використання діалогів

Діалог – ситуативно-композиційна форма мовлення, коли мовець і слухач перебувають у безпосередньому словесному контакті, комунікативний процес становить активну мовленнєву взаємодію висловлення (репліки) одного змінюються висловленнями (репліками) іншого, мовець і слухач весь час міняються ролями.

Діалогічне мовлення характеризується широким і відносно компактным використанням речень різної модальності (розповідних, питальних, спонукальних, окличних), різноаспектними усно-мовленнєвими реалізаціями синтаксичної модальності.

Діалогу притаманна менша граматична складність речення, неповні синтаксичні структури, речення недоказані та перервані, деякі різновиди однокладних синтаксичних конструкцій, специфічні структури – еквіваленти речень, звертання.

За функціональними ознаками, роллю в розвитку теми репліки діалогу можуть бути об'єднані в певні групи: репліка-запитання, репліка-відповідь, репліка-ствердження або заперечення, репліка-оцінка, репліка-імператив, репліка, що вносить аспект розвитку теми, репліка, що переводить діалог в іншу тематичну площину, репліка-привітання або відповідь на привітання та ін.

Діалогам притаманна тематична (сміслова), матеріальна (лексична) і структурна (синтаксична) взаємозумовленість реплік, яка, з одного боку, об'єднує діалогічний ряд у єдине текстове ціле, і з іншого, – забезпечує розвиток теми, рухає словесну дію.

Особливе значення в умовах діалогу має *інтонація*. Природною сферою функціонування діалогу є усна розмовна мова. Однак діалог як композиційна форма мовлення може включатися у систему літературно естетичних категорій і бути способом художнього відтворення дійсності.

Діалог є основним способом зображення характерів і розвитку дії в драматичному творі, він становить складову частину прозового, а іноді й поетичного тексту. У літературному творі та на сцені діалог зазнає певної художньої трансформації.

Це виявляється, по-перше, в належній організації реплік та їхній взаємодії, що забезпечує передбачене за-

думом письменника розгортання драматичного сюжету; по-друге, – в ігноруванні можливими структурно спрощеними, ненормативними мовленнєвими формами, звичайними для спонтанного діалогу і неважливими, навіть зайвими при створенні типового літературного образу.

У художніх текстах діалог служить засобом самохарактеристики і характеристики персонажів. Виконуючи це завдання, автор використовує, крім діалогів висловлених, ще й різні варіанти діалогів уявних. Діалог відбиває процес оформлення думки (особливо у збудженому стані, у стані афекту глибоких переживань). Діапазон почуттів, які виражаються цими реченнями, величезний: збентеження, розгубленість, відчай, вагання, радість, захват та ін.

Стилістичне навантаження полілогічного мовлення

Полілог – розмова невизначеної кількості осіб. Він не становить окремої композиційно-синтаксичної форми мови. Це лише особливий ситуативний варіант діалогічного спілкування. Від звичайного діалогу він відрізняється багатоголоссям, лаконічністю реплік, найчастіше виразно експресивного плану.

У художніх творах полілог служить для створення загального враження масовості – це голос натовпу з його багатоманітністю переживань і водночас спільністю настрою, що об'єднує всіх.

Полілог передає багатоманітність інтонацій живого мовлення, виступає засобом соціальної характеристики, поглиблює внутрішній драматизм і є засобом сюжетної динаміки

Стилістичні особливості фігур мови

Фігура мови, стилістична фігура, риторична фігура – мовностилістичний зворот, що полягає в особливій синтаксичній організації висловлення для досягнення відповідного виражально-зображального ефекту.

Стилістичні фігури можуть виконувати різноманітні функції: уникнення одноманітності словесно-синтаксичної форми вираження думок; логічне виділення й упорядкування тексту; індивідуалізація, типізація, виділення окремих слів та частин фрази, особливо важливих у смисловому відношенні в художньому, сценічному мовленні, зокрема – в імпровізації.

Основні фігури, що використовуються в сценічній імпровізації (ораторському виступі):

~ . ~

Еліпс (еліпсис) – пропуск одного (кількох) з компонентів синтаксичної конструкції, стійкого сполучення, слова, який легко домислюється, відновлюється у контексті або ситуації мовлення. Загальним чинником еліпса є наявність відповідного контексту або ситуації, його психологічними причинами є тенденція до економії мовних зусиль, прагнення передати ту саму інформацію меншим відрізком тексту; прагнення передати динаміку ситуації,

швидкий розвиток чи зміну подій; уникнення повторень того самого слова; тенденція до експресивного оновлення формальних засобів мовлення; роздуми, розгубленість, невпевненість мовця при вираженні думки, що веде до неповноти в її мовленнєвому оформленні; евфемістичні міркування; у безособових реченнях: важливість самої дії – без суб'єкта, який може бути відомий лише в загальних рисах. Вживається для відтворення енергійності, схвильованості, розгубленості. Використовується в сценічному мовленні й художній літературі.

Приклад: «Зостались ви, пісні старії, Щоб старину згадати нам, Старим – літа їх молодії»

(О. Корсун)

~ * ~

Замовчування (умовчання, апосіопеза) – стилістична фігура у формі незавершеного, обірваного висловлення, що передає емоційний стан мовця (схвильованість, подив, нерішучість тощо), його небажання або неспроможність з різних причин про щось говорити, а також використовується автором як натяк на що-небудь, залишаючи це на здогад самого читача, слухача: *А там... а там... сину, сину! Та й не доказала...*

(Т. Шевченко).

Використовується в сценічному мовленні й художній літературі.

~ . ~

Анафора – єдинопочаток, одна з риторичних фігур, вживаний на початку віршованих рядків звуковий, лексичний повтор чи повторення впродовж твору або його частини.

Анафора виступає важливим засобом виразності в художньому тексті. Завдяки анафоричному повтору збільшується семантичний обсяг мовних одиниць, вносяться нові художньо-сміслові відтінки у вислів, концентрується авторська думка. Анафора служить основою різноманітних образних уявлень та підсилює емоційне сприйняття твору на сцені. Приклад:

Тобі одній, намріяна царівно,
Тобі одній дзвенять мої пісні,
Тобі одній в моєму храмі дивно
Пливають молитви і горять огні...

(Рильський М. Т.)

~ . ~

Епіфора (грец. *epiphora* – перенесення, повторення) – стилістична фігура, протилежна анафорі, повторення однакових слів, звукових сполучень, словосполучень наприкінці віршових рядків, строф у великих поетичних творах (в романі у віршах), фраз – у прозі чи драмі. Утворюється розташуванням повторюваних мовних елементів у кінці суміжних синтаксичних одиниць – речень, віршових рядків, контекстуальних уривків тощо. Епіфора підсилює значення повторюваного мовного елемента, сприяє появі мікрообразу підтекстових

асоціацій, концентрує авторську думку і забезпечує емоційне сприйняття твору на сцені.

Вживається задля увиразнення художнього мовлення. Особливого значення епіфора набуває у поєднанні з анафорою:

— У тебе задовгі руки, – сказав Прокруст, –
Відрубаємо – і ти будеш щасливий.

— У тебе задовгі ноги, – сказав Прокруст, –
Відрубаємо – і ти будеш щасливий.

— У тебе задовгі вуха, – сказав Прокруст, –
Відрубаємо – і ти будеш щасливий.

— У тебе задовгий язик, – сказав Прокруст, –
Відрубаємо – і ти будеш щасливий.

— У тебе завелика голова, – сказав Прокруст, –
Відрубаємо – і ти будеш щасливий. (...)

(Надія Кир'ян).

~ . ~

Анепіфора (кільце, просаподосіс, епістрофа) – стилістична фігура, в якій певна синтаксична одиниця (речення, абзац, строфа) має однаковий початок і кінець.

Приклад: «*Усміхнулась Катерина, Тяжко усміхнулась*»

(Т. Шевченко)

~ . ~

Тавтологія – стилістична фігура, що полягає в поєднанні однокореневих слів для посилення експресивних відтінків позначуваних ними понять: «*Вітер весняний розкрилює крила. / І квіти найперші у*

душу цвітуть. / Не плач, моя вербо! Не плач, моя мила! / Бо сльози, як грози, на землю падуть»

(Г. Чубач).

Вживання тавтології – це не випадковий збіг, а цілеспрямована дія, що концентрує увагу читача на найважливіших предметах, характеристиках, ознаках, діях.

Тавтологія збагачує вислів додатковими нюансами – і змістовими, і експресивними.

Слід зазначити, що тавтологія може бути виявом недостатньої культури мовлення: моя автобіографія, народний фольклор, основний лейтмотив, перший дебют, місцеві аборигени, період часу

Тавтологію традиційно вважають різновидом плеоназму, хоч між цими явищами існують принципові відмінності.

~ . ~

Плеоназм – фігура мови, побудована на повторі слів або афіксів з тотожними чи подібними значеннями: живий-здоровий, море-океан, плакати-ридати, любаміла, тишком-нишком. Фігура притаманна для народної творчості (як вияв аглютинативності прадавніх мов). Використовується як засіб стилізації під фольклор.

~ . ~

Антитеза – стилістична фігура, в якій зіставляються антонімічні слова й створюють яскравий образ,

картину Приклади антитези: «Думав, доля зустрінеться – спіткалося горе»

(Т. Шевченко).

~ . ~

Ампліфікація – фігура мови, що полягає в нагромадженні синонімів і взагалі слів із близьким значенням, однотипних висловів і синтаксичних конструкцій, однорідних членів речення: «Гармидер, галас, гам у гаї» (Т.Шевченко). Ампліфікація вживається переважно в ораторському, акторському мистецтві.

~ . ~

Градація – фігура мови, в основі якої розташування послідовно нагромаджуваних семантично близьких і/або синтаксично однотипних компонентів конструкції в напрямі поступового наростання, посилення або (значно рідше) спаду, послаблення (з відповідним наростанням або спадом інтонації) інтенсивності їх значення, а частіше – просто емоційно-експресивної характеристики всього висловлення.

Наприклад: *І в'яне, сохне, гине, гине твоя єдина дитина*

(І. Косар)

~ . ~

Риторичне питання – це стилістична фігура у формі запитання, яке не потребує відповіді. Риторичні питання – це властивість піднесеної, високоемоційної мови. За допомогою риторичного питання

можна передати гамму тонких, ледве відчутних почуттів і переживань.

Найчастіше риторичні питання ставляться у двох випадках:

- коли відповідь очевидна, відома аудиторії, ораторові потрібно тільки актуалізувати її для сприйняття слухачами, наприклад:

Ви не змусите людину бути культурною, якщо не пробудите в неї потребу до культури. Чи стане вона їсти, якщо не голодна? Чи буде шукати, де тепліше, якщо їй не холодно? Або чи захоче вона якихось змін, якщо вона всім задоволена?

- коли відповідь на запитання ніхто не знає, чи її взагалі не існує, наприклад: Хто винен? Що робити? тощо.

ПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ:

- 1. Схарактеризуйте особливість еволюції сценічного мовлення.**
- 2. В чому особливість розвитку сценічної мови в театрах України?**
- 3. Назвіть основні норми сценічного мовлення.**
- 4. Дайте поняття стилістичних фігур, що найчастіше використовуються в сценічній імпровізації.**
- 5. В чому, на Вашу думку, полягає алгоритм відпрацювання орфоепічних, акцентологічних норм?**

3. ЗАВДАННЯ ТА ВПРАВИ

Прочитайте, правильно визначивши наголос у таких словах:

Абищо, абиякий, агент, адже, алкоголь, бадьорішати, бовтати, болотистий, бородавка, босий, бюлетень (*множина: бюлетені*), вантажівка, верба, веретено, вимова, випадок, виразний, витрати, вільха, вірші, вітчим, граблі, грошей, горошина, градина, дано (*від даний*), дзвонять, диспансер, дітьми, довідник, донька, дочка, дощечка, дрова, жалити, жалюзі, жевріти, живопис, житло, забавка, заробіток, значущий, зобразити, зручний, ім'я, індустрія, каталог, квартал, кидати, кишка, кілометр, кінчити, коваль, колесо, колія, корисний, косий, краду, кроїти, кропива, кулінарія, курятина, кухонний, листопад, літопис, локшина, медикамент, мережа, металургія, ненависть, напій, начинка, низина, ніздря, новина, обруч, обстріл, одинадцять, олень, оптовий, отаман, параліч, пасти, перепис, перепустка, перчити, піала, піцерія, подруга, порядковий, посередині, праліс, приятель, піна, подушка, показ, попільниця, проріз, псевдонім, п'яниця, разом, решето, розлад, розмах, розпад, розстріл, решето, рукава (*або рукави*), рукопис, русло, сердити, середина, сироватка, спина, синява, соломона, статуя, столяр, судно, терези, товпитися, уподобання, урочистий, фартух, феномен, фольга, хвалений, хутро, царина (*1. Околиця, край села; вигін за селом; необроблюване поле тощо. 2. перен. сфера діяльності людини; ділянка, галузь*),

цемент, центнер, циган, цінник, часу, черговий,
черпати, чорнозем, чорнослив, чотирнадцять,
широко, шофер, щавель, щипці, юродивий,
яловичина .

***Визначте функцію наголосу в наступних
словоформах:***

Кнїжкки, сторїнки (Рв. однини) – книжкї́, сторїнкї́;
засїпати – засипа́ти;
ві́кликати – виклика́ти;
накі́дати – накида́ти;
нарі́зати – наріза́ти;
перемі́ряти – переміря́ти.

***Прочитайте, визначте запозичені слова,
поставте правильно наголос:***

дОгмат, кИдати, вИпадок, рАзом, рОзвідка,
вІрші, вІршів, прИповідка, Олень, спИна,
цАрина, немає чАсу, щИпці, грОшей, дрОва,
зОзла, фОльга, кУрятина, бУдемо, дОлішній,
пІдлітковий, дОнька, рЕшето, зАгадка,
фенОмен, везлА, генЕзис, завДання, абИ де,
аджЕ, абИколи, анІж, рондО (шрифТ), рубЕль,
рукОпис, правОпис, перЕбіг подій, пізнАння,
новИй, щавЕль, борОдавка, вимОга, вітчИм,
граблІ, дочкА, зубОжіти, зубОжілий, фартУх,
подУшка, позАторік, тріскОтнява, ненАвидіти,
добУток, квартАл, налИгач, дичАвіти, чорнОзем,
чорнОслив, оптОвий, отАман, індУстрія.

Прочитайте.

Визначте стилістичні фігури мови та їх функцію.

Дивіться, дивіться, люди добрі, що в мене молодиця, як
калина, як яблучко, як дівочка, як паняночка.

(М. Вовчок)

~ . ~

В мужика землянка вогка,
в пана хата на помості.

(Л. Українка)

~ . ~

Вийшла з хати лісничиха – до очей долоні.

(А. Малишко)

~ . ~

Угорі над нами – неба! неба!

(П. Тичина)

~ . ~

“Прости мене! Я каралась
Весь вік в чужій хаті...
Прости мене, мій синочку!
Я... я твоя мати”.
Та й замовкла...
Зомлів Марко,
Й земля задрижала.
Прокинувся... до матері –
А мати вже спала!

(Т. Шевченко)

~ . ~

Хто вам сказав, що я слабка,
що я корюся долі?
Хіба тремтить моя рука
чи пісня й думка кволі?

(Л. Українка)

~ . ~

Загину загибеллю сокола я,
Та карою буде загибель моя.

(М. Бажан)

~ . ~

У неділю рано-пораненьку
Да збирав женців Коваленко...
Ой повів женців долом-долиною,
А на ту пшеницю да озимую:
“Жніте, женці, да розживайтеся”.

(Народна творчість)

~ . ~

Я його хочу живцем в руки взяти
Да в город Килію запродаати,
Іще ж ним перед великими панами-
башами вихваляти.

(Народна творчість)

~ . ~

Ей, джуро Яремо!
Да добре ж ти дбай,
Да на коня сідай,

Да їдь понад лугом-Базалугом,
Та понад Дніпром-Славутою!
(Народна творчість)

~ . ~

Самовіддані руки
Будували, робили, творили
Свій високий і просторий
Сонцем пронизаний
Дім.

(М.Рильський)

~ . ~

Притихлий ліс у задумі-тривозі,
Й листки, що в сонці осені горять,
Розсіпані по вибитій дорозі?
Чи змалювати смуток у очах
Загубленої у юрбі людини?

~ . ~

І знову вітер, гуркіт і огонь.
І вже туман пливе, бреде над полем,
Щоб за хвилину сонцем розцвісти,
Щоб навіть я з надією та болем
Твої старі перечитав листи!

(Є. Плужник)

~ . ~

Коли скорбота ссе душу, мов гадюка сонце, то з тіла вті-
кає сон. І що тільки не передумає в таку пору лю-
дина, стискаючи руками то голову, то серце! І тоді
по її болю, немов по хисткій кладці, бреде й пливе
пережите, не радуючи, не втішаючи, як не раду-

ють і не втішають холодні клубки тіней: під ними можна постояти, приховатися на якусь часинку, але з ними не проживеш. Та хоч який біль чи горе скрутять людину, але випростуватись вона мусить сама, і то нерідко так, щоб стороннє око не бачило ні заподіяного лиха, ні тих милиць, на які спирається стражденне життя.

(М. Стельмах)

~ * ~

Колись Сковорода казав про те, що людина – то божий храм. І було в цих словах дивовижне захоплення величчю людини, її красою, довершеністю, її богорівністю. Соловйов писав про боголюбство. І нехай це ідеалізм, але ж скільки в ньому віри в людину, в її велич. Так, найбільшим храмом, “храмом храмів” є на землі Людина. Не звір, а людина з сонячним серцем. Так, у днів кривавім вирі загубилися стежки до цього храму храмів, – але ж неодмінно треба знайти їх, треба знайти шлях до того, щоб світом правила Людина, а не антилюдина, породжена світом зла, визиску, грубого матеріалізму. “Молюсь не самому Духу – та й не Матерії”, – скаже Тичина. І не буде тут заперечення матеріалізму як світогляду – йтиметься про інше: про рівновагу ідеального й матеріального в душі, про гармонію її...

(С. Тельнюк)

~ * ~

Петрушка кучерява – дворічна трав'яниста гола рослина родини селерових (зонтичних). У перший рік

утворює розетку листків і потовщений веретеноподібний корінь, на другий – прямостояче округле вздовж посмуговане від середини розгалужене (гілки супротивні або кільчасті) стебло заввишки 30–100 см. Листки трикутні, темно-зелені, зверху з полиском; прикореневі й нижні стеблові листки довгочерешкові, двічі перисторозсічені, з оберненояйцеподібними, біля основи клиноподібними, тричі надрізнаними або глибокозубчастими листочками (зубці тупуваті, з дрібним білуватим вістрям); верхні – трироздільні, з ланцетно-лінійними частками. Квітки правильні, двостатеві, п'ятипелюсткові, зібрані в складні зонтики; пелюстки округлі, біля основи серцеподібні, виїмчасті, у виїмці – із загнутою всередину часточкою, жовтувато-зелені або білуваті, часто з червонуватим відтінком. Плід – двосім'янка.

Прочитати текст. Якими засобами автор передає схвильоване, психологічно напружене мовлення? Як називається така стилістична фігура?

Текст № 1

Вакула [сливе(майже) пада на стіл].

Гуде! В очах огонь... На мозок наче мур
Який наліг!... Нічого не вбачаю...
О! Це вже смерть!... За тебе помираю!
А? Чорт?... По душу вже?... Тривай:
Неси мене... ти перше... в рай,
А там... уже... Ух!... Високо я!

(Спада на стіл як мертвий).

~ * ~

Текст № 2

Катря (хитаючись і обпираючись рукою то об стіл, то об лаву, іде до дверей).

Стійте!... Чогось приходили... лають, що не йду... кличуть кудись... мене і матір... Не можу ж я іти! Хата крутиться... червона така! Дайте-бо руку, голову мені піддержте... то я й піду... Добре... піду!

(М. Старицький, «Різдвяна ніч»)

Прочитати виразно вірш. Із якою метою автор використав питальні речення? Як вони впливають на емоційне забарвлення тексту?

Що місяцю зіроньки кажуть...
Що місяцю зіроньки кажуть ясенькі?
Що шепчуть квітки уночі над рікою?
Про що зітха вітер? Що чують тумани,
Коли гай зелений цілюють-милують?
Хотів би я знати, про що той струмочок
У мріях своїх гомонить між травою?
Що листячко шепче, мов дише, в садочку?
Про що очерет пісню сумную дзвонить?
Хотів би я знати, – та хто теє скаже!
Хто скаже мені, що могили гадають...
Чого реве вітер північний в діброві,
Чого він лютує, чому так радіє?
Скриплять і ридають дерева під вітром...
Чого? Болить серце, чи доля їх гірка?

Чи далять важкі, понурії хмари?
І плаче травиця сама при дорозі...

(П. Тичина)

Виразно прочитати речення. Визначити плеоназми і довести, що вони створюють у реченні відповідне стилістичне забарвлення.

Журавель опуска і ніяк не опустить крило на долинку
знайому: “А де ж це струмок-джерело?”

(Б.Степанюк)

Воскресну нині! Ради їх, людей закованих моїх, убогих,
нищих... Возвеличу малих отих рабів німих!

(Т.Шевченко)

Схаменуться, стрепенуться стуманілі люде: рідне слово,
рідний розум, – рідна й правда буде.

(П. Куліш)

Так чим же ти, мій краю, закрасився? Хіба тими долина-
ми в квітках, і горами, й садами запашними, і тим
Дніпром широким, степовим?

(Б. Грінченко)

Дівчина поле й співає. Озвались до неї інші – у кожної
серце, як жайворон-птах.

(М. Рильський)

Здавалось малому чи снилось, не знаю, малому, пішли
мої стежки-доріжки від отчого дому.

(А. Малишко)

Йде весна запашна, квітами-перлами закосичена.

(П. Тичина)

Джмелі спросоння – буц – лобами, попадали, ревуть в траві! І задзвонили над джмелями дзвінки-дзвіночки лісові.

(М. Вінграновський)

Виразно прочитати речення. Назвати слова і вирази, що підсилюють їх смислове і стилістичне значення. Як називається така стилістична фігура?

І сниться їй той син Іван і уродливий, і багатий, не одинокий, а жонатий – на вольній, бачиться, бо й сам уже не панський, а на волі.

(Т. Шевченко)

Десь тут над пляями в узворах, над синіми кручами рік, на долах, на водах, на горах, в ранкових серпанках, при зорях незгасно палає одвік душа прарусинської мови, – калина багатих політь.

(О. Лупій)

Завбудинку неймовірно вдивлявся в його твір: то віддаляв його від себе, то знову підносив до очей, стукав пальцем, усе більше яснів його погляд і підіймалися стиснуті брови... – Альошко! Це ти зробив? Сам? Ти зробив?

(І. Микитенко)

День округлий, мов роса, то грає й світиться, то раптом пригаса, і застигає світ, як море нерухоме.

(М. Рильський)

Ритиму землю, ритиму гору, камінь світитиму, наче зворінь, а докопаюсь, у чому сутність, у чому правда і в чому корінь.

(А. Малишко)

З древньоруських літописів, легенд та переказів, з героїчних дум та пісень постає перед нами та любов, гартована у битвах із степовими ордами половців і печенігів, турків, татар, ляхів.

(Є. Гуцало)

Прочитати уривок. Визначити вживані в ньому стилістичні фігури.

І знову вітер, гуркіт і огонь.
І вже туман пливе, бреде над полем,
Щоб за хвилину сонцем розцвісти,
Щоб навіть я з надією та болем
Твої старі перечитав листи!

(Є. Плужник)

Переписати текст, вставляючи замість крапок пропущені епітети. Як від цього змінився текст?

На воді лежали листки латаття, а поміж них жовтіли голівки лілей. Ці ... цяточки чомусь здавалися тут зайвими. ..., якийсь ... і ... колір не пасував до ... плеса й ... зелені, що була навколо. І раптом я побачив серед ... одну ... лілею. Вона не стирчала, як її ... сусідки, а вільно лежала на воді. Її ... черен-

ці були як ..., ... руки, що обережно й турботливо тримали вінчик ... пелюсток. Кожна пелюсточка була окремо від інших, але всі разом вони утворювали таку ... гармонію форм і фарб, що не можна було відірвати очей. Ця ... лілея була немов ... вогник серед ... ночі, немов ... зірочка в ... небі, немов ... обличчя серед інших ... тобі облич.

(Д. Ткач)

Довідка: широкі, жовті, темно-зелені, жовтий, восковий, голубого, буйної, мертвий, жовтих, білу, зелені, ласкаві, добрі, білих, дивовижну, біла, ясний, єдина, темної, синьому, миле, байдужих.

Виразно прочитати речення. Проаналізувати стилістичні фігури, спробувавши їх замінити.

Я відчув, що зараз може вдатися до тортур. Не дружина – прямий нащадок іспанської інквізиції.

(О. Черногуз)

Не чорна хмара з синього моря наступала, то виступала Мотря з Карпом з-за своєї хати до тину. Не сиза хмара над дібровою вставала, то наближалася до тину стара видроока Кайдашиха, а за нею вибігла з хати Мелашка з Лавріном, а за ними повибігали всі діти. Дві сім'ї, як дві чорні хмари, наближались одна до другої, сумно й понуро.

(І. Нечуй-Левицький)

Не хмара сонце заступила, Не вихор порохом вертить,
Не галич чорна поле вкрила, Не буйний вітер се шумить:
Се військо йде всіма шляхами, Се ратне брязкотить зброями,
В Ардею-город поспіша.

Стовп пороху під небо в'ється, Сама земля, здається,
ся, гнеться.

(І. Котляревський)

Не хмара вставала низько над степом, не дикий табун
розметався копитно, то в темі нічній хижак
підкрадались сармати.

(А. Любченко)

Не поет – бо це ж до болю мало, Не трибун – бо це лиш
рупор має, І вже менш за все – “Кобзар Тарас” – Він,
ким зайнялось і запалало. Скорше – бунт буйних
майбутніх рас, Полум'я, на котрім тьма розтала,
Вибух крові, що зарокотала, Карою за довгу ніч
образ.

(Є. Маланюк)

Не золото, ливан (ладан) і смирну Приносять троє царів –
Весняну радість незмірну Віщує сонячний
спів; І навіть дано Орфею Не слова летючий дим –
Всеволодну силу, щоб нею І камінь зробить живим!

(П. Филипович)

Височенна, чотириярусна тайга, буйна й непролазна,
як африканський праліс, стояла навколо зача-
рована. Не шелесне лист, не ворухнеться гілка.
Сорокаметрові кедри, випередивши всіх у зма-
ганні до сонця, вигнались рудими, голими стов-
бурами з долішнього хаосу геть, десь під небо і
заступили його кронами. Там по них ходило сон-
це і пливли над ними білі хмари. Слідком за ке-
драми пнулися велетенські осики та інші листаті
гіганти, що, будучи нижчі за кедри, творили дру-

гий ярус. Потім височенна ліщина колючого горіха, ялини, де-не-де берізки, берестина, черемха, перевиті ліанами дикого винограду та в'юнків, ішли вгору третім ярусом. А внизу – в четвертому ярусі – суцільний хаос. Місцями густа, мов щітка, звичайна ліщина, височенні трави і бур'яни. Повалені вздовж і впоперек дерева, мов велетні на полі бою, потрухлі і ще непотрухлі, одні з скрізними дірами-дупами, як жерла небувалих гармат, другі вивернуті з усією системою коріння, що тримали його руба, як стіни або як велетенські пригорщі зі стиснутими межі пальцями камінням і землею. Внизу, по землі, слався мох, пообростав усе, що тільки можна. Внизу було півтемно і вогко. Лише де-не-де проривались яскраві сонячні пасма і стояли, як мечі, уткнуті лезами в землю. Нетрі. Несходимі, незміряні. Вони то спускалися схилом униз, то підіймалися знову вгору і так зі “становика” на “становик”, з кряжа на кряж, як буйне рослинне море, розпливались геть десь у безвість.

(І. Багрянний)

Зробити переклад.

Проаналізувати стилістичні прийоми.

Преодо мной серело пустынное поле. Один сторожевой курган стоял вдалеке и, казалось, зорко глядел на равнины. С утра в степи было по-весеннему холодно и ветрено; ветер просушивал колеи грязной дороги и шуршал прошлогодним бурьяном. Но за мной, на западе, картинно рисовалась на горизонте гряда меловых гор. Темнея пятнами

лесов, как старинное, тусклое серебро чернью, она тонула в утреннем тумане. Ветер дул мне навстречу, холодил лицо, рукава, степь увлекала, завладевала душой, наполняла ее чувством радости, свежести. За курганом блеснула круглая ложбина, налитая весенней водой. Я свернул к ней на отдых. Есть что-то чистое и веселое в этих полевых апрельских болотцах; над ними выются звонкоголосые чибисы, серенькие трясогузки щеголевато и легко перебегают по их бережкам и оставляют на иле свои тонкие, звездообразные следы, а в мелкой, прозрачной воде их отражается ясная лазурь и белые облака весеннего неба. Курган был дикий, еще ни разу не тронутый плугом. Он расплывался на два холма и, словно поблекшей скатертью из мутно-зеленого бархата, был покрыт прошлогодней травой.

(За І. Буніним)

3.1. Вправи з розвитку культури мови

**Записати прислів'я. Визначити роль порівнянь.
З'ясувати значення кожного виразу.**

Весняне сонце – як дівчини серце. Вогонь – дар, а водиця – цариця. Дощ у жнива – як п'яте колесо до воза. Зимою деньок, як комарів носок. Жита ростуть, як з води йдуть. Без догляду земля – кругла сиротина. Він такий, що й кури заклюють. У вічі, як лис, а поза очі, як біс. Робота спільна – як пісня весільна.

Прочитати виразно вірш. Визначити засоби образності й виписати у дві колонки словосполучення іменників із прикметниками: у першу – звичайні означення, у другу – епітети.

Я розмалюю!

Чи розписати почерком пера

Притихлий ліс у задумі-тривозі,

Й листки, що в сонці осені горять,

Розсипані по вибитій дорозі?

Чи змалювати смуток у очах

Загубленої у юрбі людини?

Чи, може, на обголених полях

Шукати для відсвіження картини?

Чи, може, упірнути в джерело

Прачасу-Дива й ніжно обійняти

Терезами незваженим теплом

Мойого Роду Амазонку Матір?

Вона ж плекала мого Роду плід

Під гронами червоної калини

Й молилась щиро за насліддя-рід,
Щоби розрісся у народ-Україну.

Вона ж за тисячі, чи мільони літ
Мене в життя на щастя дарувала,
Щоби в очах моїх, як самоцвіт,
Любов до Роду райдугою сяла.

Частинка – я, клітинка у часі
На тілі Роду вічно молодому,
Купатимуся в чистоті-росі
Й відсвіжувати щастя мого дому.

І добре так, що в роздумах своїх
Себе спізнав у сивині Прамами!
Тепер і ліс, і поле – щастя сміх,
Ще не змальовані і фарбами, й словами.

(О. Де)

ВПРАВИ З ТЕХНІКИ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ

Орфоепічні норми

1. Вимовляйте чітко, скандуючи:

ві – ффі, ви – ффи, ве – ффе,
ва – ффа, во – ффо, ву – ффу;
ві – ві – ві – ві – віфф
ви – ви – ви – ви – вифф
ве – ве – ве – ве – вефф
ва – ва – ва – ва – вафф
во – во – во – во – вофф
ву – ву – ву – ву – вуфф

2. Скандуйте:

фі, фи, фе, фа, фо, фу
ві, ви, ве, ва, во, ву

3. Чітко вимовляйте словосполучення:

фтки, фтки, фтке, фтка, фтко, фтку
 вмі, вми, вме, вма, вмо, вму
 фрі, фри, фре, фра, фро, фру

(Повітря добирати в кінці кожного рядка).

4. Вимовляйте, наголошуючи перший склад:

ффаві, ффиві, ффеве, ффава,
 ффово, ффуву
 фіфи, ффифи, ффефе,
 ффафа, ффофо, ффуфу

**Закріпіть вимову приголосних Ф, В
на скоромовках та віршованих текстах:**

- Зелен в'яз високий виріс
 В'язолаз на лаза виліз,
 Та зважай же, в'язолазе,
 Не скрути ж на в'язі в'язи.
- Водовіз віз воду від водопроводу
- Вранці вівцям вовни віз вовк, вмістившись в
 возі віз.
- Як летів – мерехтів, як упав – чорним став.
- Вовк–вовцюг вівцю волік.
 Вова вовку – вила в бік.
 Як завив же вовк–вовцюг,
 Миттю випустив вівцю.
- Ворона проворонила вороненя.
- Вередували вередниченьки,
 Що не зварили варениченьки.

Не вередуйте, вередниченьки,–
Ось і зваряться варениченьки.

- Віл везе важучий віз–
Вовну, вату, верболіз.
Вперся віл, і впало з воза
Вісім в`язок верболозу.
- Варка варила вареника,
Василь взяв вареника.
Варка Василя – варехою,
Василь Варку – вареником.
- У садочку барвінок,
На барвінку – втінок.
Заберімо втінок,
Вирвімо барвінок!
- Ворона проворонила вороненя.
- Масти Федя медом, а Федь усе Федьом.
- Флокси, флокси на фланелі,
Фартушок зацвів у Нелі.
Із шифону шарфик в Галочки,
І на нім рясні фіалочки.

~ . ~

Фундамент вифундаментувати,
перефундаментувати.
У колгоспі був баран.
Звавсь баран той –
Митрофан.
Якось вибрався баран
подивитись на фонтан, –
й гайда в місто
на майдан,

де і був отой фонтан.
Зупинився на майдані –
і стоїть перед фонтаном.
Дивувалися:
– Баран
задивився на фонтан!
Дивувалися:
– Баран
дуже схожий на фонтан!
А баран
той Митрофан
справді був немов фонтан.

(Є. Гуцало)

~ * ~

ФАЙНІ ЛЮДИ

Файним людям
Файно спиться,
Файним людям
Файне сниться.

Файні люди
Файних знають
Файні файних
Поважають.

Файні файних
Просять в гості,
Файні файним
Миють кості.

Файні файним
Файно роблять:
У горілці
Файно топлять.

Вміють пити
Файні газди,
Їх за образ
Файно класти.

Вміють файно
Говорити,
Вміють файні
Ями рити.

Я тих файних
Файно знаю,
Я їх файно
Обминаю.

П'ю не з ними
Файні вина.
Файна слабша
Половина.

Файна любко,
Губки дай-но,
Поцілуємось
Файно.

А хто заздрить,
Той, звичайно,
Забурчить,
Що так – не файно.

Та коли ми
Файні люди,
То кохаймось —
Файно буде!

(С. Пушик)

~ . ~

Хай іншим словом володію...
Хоч мов я знатиму до ста,
На материнській лиш посмію
Відкрить до матері вуста.

(Г. Петрук-Полик)

~ . ~

Щоб між нами не вгасло проміння
величне,
Ти поставив „на сторожі” слово твоє вічне.
(Леся Українка)

~ . ~

Пливуть віки. Пливуть вінки тернові...
Тернопіль і хустини квіткові.
Цвіте нам терен, опадає в слові –
Слова не опадають вікові
Є в словниках і віра, і надія,
Є слова дія, дієслів полки,
Чи вистоїть земля й помолодіє,
Чи вигорять народи й словники?..
В борінні, у горінні, в горі, друзі,
Не біймось заглядати в словники!

(С. Литвин)

ПРИГОЛОСНІ С, З

**Закріпіть вимову приголосних С, З
в дикційних сполученнях:**

1. Перерахуйте:

сі, си, се, са, со, су
зі, зи, зе, за, зо, зу
сфі, сфи, сфе, сфа, сфо, сфу

2. Вимовляйте коротко, легко, без притиску:

сіз, сиз, сез, саз, соз, суз
зіс, зис, зес, зас, зос, зус
зіз, зиз, зез, заз, зоз, зуз
сіс, сис, сес, сас, сос, сус
сізь, сизь, сезь, сазь, созь, сузь
зісь, зись, зесь, зась, зось, зусь

**3. Вимовляйте в швидкому темпі,
наголошуючи перший склад:**

сізі, сизи, сезе, саза, созо, сузу
зісі, зиси, зесе, заса, зосо, зусу

4. Скандуйте:

сті, сти, сте, ста, сто, сту
зді, зди, zde, зда, здо, зду

**5. Вимовляйте в швидкому темпі,
наголошуючи перший склад:**

стізді, стиди, стезде, стазда,
стоздо, стузду
здісті, здисти, здесте, здаста,
здосто, здусту

**Закріпіть вимову приголосних С, З
на скоромовках та віршованих текстах:**

- Зупинивсь на зрубі зубр, задивися зубр на зруб.
- Хитру сороку спіймати морока, а на сорок сорок
– сорок морок
- Смаженю смажив, смажив Саша, замість смажені
у Саші – сажа.
- Зоя і Зіна знайшли лозини,
Лозина до лозини – і зроблені корзини.
Зоя і Зіна взяли корзини.
- Залізне зубило залізо любило,
Зубило в залізо залізло.
- Зайчик зілля з'їв у Зіни,
Захотів заїсти сіном.
Зіна зойкнула у сінях.
Де ж узяти зайцю сіна?
- Заєць зяблика зустрів:
–Зебру зжер! Зміюку з'їв! –
Зяблик зойкнув: Значить заєць –
Задавака і зухвалець!
- Сказ з берези стік, стік з берези сік.
- Семен сказав своїм синам: „Сини, складіть скирту сіна”. Сини склали скирту сіна, Семен сказав своїм синам: „Спасибі!”.
- Летіла сова, торохтіла слова: „Чи це сон, чи це слон, а може і сонце?!”.

- Ніс сміхунчик сміху міх, міх розсипався на сміх.
- Листя пада – листопад, в листопаді паде град.
- На сосні сидить сорока, на сороці білі боки.
- Сидьма сом сам сидів, сидячого сома сум вхопив.
- Сім сусідів скликав сом – сміх і співи за столом.
- На одній сосні високій десь–колись жили сороки,
- Дві сороки–білобокi десь–колись жили сороки.
- Дві сороки–білобокi, одинокі дві сороки.
- Сом скаржився сомам: „Живу собі я сам”!
Соми сказали сому: „Сутужно сам–самому”.
- Босий хлопець сіно косить, роса росить ноги босі.
- Заіскрились в лузі роси,

~ . ~

Заспівали в росах коси,
І синочкові не сниться,
Коли в тата косовиця.
Приспало просо просеня,
й поростувало просо,
де в ямці спало зайченя
і в сні дивилось косо.
Йому сказало просо: спи,
заплющ косеньке око.

Залізли коники в снопи,
і хмара спить висок.
Заснув у лісі сірий вовк,
і лапою укритися.
Твій сірий вовк в воді намок
і спати завовчився.
Заснуло поле і горби,
і на дорозі пустка.
В солодкім сні біля води
росте твоя капуста.
Заплющ косеньке око й ти,
підстав під вухо лапку.
Як будеш спать – будеш рости,
маленьке зайченятко.

(М. Вінграновський)

~ * ~

Лис зустрів у лісі
лиса.
Лис із лисом обнялися.
– Здрастуй, лисе!
– Здрастуй, лисе! –
– Ти не лисий?
– Я не лисий...
– Так чому ти звешся
лисом?
– Але й ти зовешся лисом,
хоч і ти також не лисий!
– Чом я лис?
– А чом я лис?
– Бо я лисом в лісі зріс.
– І я лисом в лісі зріс.
Й лис із лисом

розійшлись.
 Й розійшлися лис із лисом:
 – Я – не лисий!
 – Я – не лисий!
 Розійшлися –
 та й гадали:
 і чому їх так назвали?

(Є. Гуцало)

~ * ~

Стояла я і слухала весну,
 Весна мені багато говорила,
 Співала пісню дзвінку, голосну
 То знов таємно–тихо шепотіла.
 Вона мені співала про любов,
 Про молодощі, радощі, надії,
 Вона мені переспівала знов
 Те, що давно мені співали мрії.

(Леся Українка)

– Хто се, хто се по сім боці
 Чеше косу? Хто се?..
 Хто се, хто се по тім боці
 Рве на собі коси?..
 Хто се, хто се – тихесенько
 Спитає – повіє
 Та й задріма, поки неба
 Край зачервоніє.

(Т. Шевченко)

~ * ~

Свято зелене, бо зелені повно,
 Вітер гуляє в квітучім саду,

Дзвони десь дзвонять
ледь чутно, безмовно,
В білих по пояс я хмарах іду.
Дух проникає у серце любов'ю,
Голуб під небом горить, не згаса,
Юносте люба, куди б не ішов я,
Всюди твоя йде зі мною краса!
Гірко всміхаєшся, наче з похмілля,
Сам серед світу один ти стоїш...
Свято зелене, зелена неділя,
Радості – море, а смутку – ще більш.

(Р. Дурбак)

~ . ~

Спасибі за сварку, спасибі за ласку,
Спасибі за смуток, спасибі за сміх,
Спасибі за правду, спасибі за казку —
В нещасті я був щасливішим за всіх.

Спасибі за мрію, спасибі за стежку,
Спасибі, що в парі ходили по ній,
Спасибі за місяця срібну сережку,
Що сонце ворожила в тиші нічній.

Спасибі за радість близьку і далеку,
Спасибі за весну, за шепіт беріз,
Спасибі, що все пережив я нелегко,
Та болю і муки тобі не приніс.

Спасибі за вістку, що добре ся маєш,
Спасибі, що совість не мучить, не гне,
Спасибі, що іншого свято кохаєш;
А юною грішно кохала мене.

Спасибі!

(С. Пушик)

~ . ~

Як добре те, що смерті не боюсь я
 І не питаю, чи важкий мій хрест,
 Що перед вами, судді, не клонюся
 В передчутті невідомих верств.
 Що жив, любив і не набрався скверни,
 Ненависті, прокльону, каяття.
 Народе мій, до тебе я ще верну,
 Як в смерті обернуся до життя
 Своїм стражденним і незлим обличчям.
 Як син, тобі доземно уклонюсь,
 І чесно гляну в чесні твої вічі,
 І в смерті з рідним краєм поріднюсь.

(В. Стус)

ПРИГОЛОСНІ Ж, Ш

1. Перерахуйте, не пом'якшуючи приголосних:

ші, ши, ше, ша, шо, шу
 жі, жи, же, жа, жо, жу

2. Вимовляйте в швидкому темпі, наголошуючи перший склад:

жіжі, жижи, жеже, жажа,
 жожо, жужу
 шіші шиши, шеше, шаша, шошо, шушу
 жіші, жиши, жеше, жаша, жошо, жушу,
 шажа, шижи, шеже, шажа, шожо, шужу

3. Вимовляйте коротко і подовжено:

жа-жжя, жи-жжі, жу-жую
 ша-шшя, ши-шші, шу-шшю

4. Скандуйте:

зіж, зиж, зеж, заж, зож, зуж
 жіз, жиз, жез, жаз, жоз, жуз
 сіж, сиз, сеж, саж, сож, суж
 шіз, шиз, шез, шаз, шоз, шуз

(не глушіть дзвінків Ж і З в кінці складу).

5. Вимовляйте в швидкому темпі, наголошуючи перший склад:

здіжді, здижди, zdeжде, здажда,
 здождо, здужду
 штізді, штизди, штезде, штазда,
 штоздо, штунду

Закріпіть вимову приголосних Ж, Ш на скоромовках та віршованих текстах:

- Женчик, женчик невеличкий,
 На женчику черевички і шапочка
 Чорненька, і латочка червоненька.
- Жовте жито жук жував,
 І з Женею жартував,
 Жартом, жартом і у Жені –
 Жвавий жук живе у жмені.
- На шосе шумлять машини, лиш шпаркі
 шурхочуть шини.
- Вибіг Гришка на доріжку, на доріжці сидить
 кішка.
 Взяв з доріжки Гришка кішку: хай впіймає
 кішка мишку.
- В горішнику горішина горішками обвішана,
 Оришка і Тимошко струшують горішки.

- Мишка раз прийшла до кішки, уклонилаь кішці в ніжки. Кішці – смішки, мишці – нітрішки.
- Я – Джміль, жу-жу, розжену, кажу.
- На шафі шапка, у шафі – шубка.
- Прибігла мишка до Мишка: „Позич горішків пів мішка!”
Мишко всміхається до мишки: „Ти принеси медку пів миски”.
- Сів Шпак на шпаківню,
Заспівав Шпак Півню:
– Так я ти не вмю я,
Ти не вмєш так, як я.
- Тишком–нишком вийшла мишка із нори.
- Пошили сину шовкову сорочку,
Старшому сину пошили синю свитину,
Молодшому сину пошили сині штани.
- Шишки на сосні, шашки на столі
(3 рази).
- На ложку, та покуштуй горошку.
- Напекла моржиха коржиків,
Припрошують моржики йоржиків:
– Йоржики, допоможіть нам жувати коржики

~ . ~

Над шляхом Явдошка шукала волошки.
– Явдошко, волошки шукати облиш,
Над шляхом ти знайдеш
Один лиш спориш.
Журилась під осінь

малесенька жабка:
 уже потемніла
 у соняха шапка
 і жовтими стали
 листочки у клена,
 а я іще й досі
 зелена-зелена...

(Л. Повх)

~ . ~

Їду, їду на коні,
 а мурашка – на мені.
 Геть мені не важко
 так везти мурашку,
 бо я їду на коні,
 а мурашка – на мені

(С. Шаповалів)

~ . ~

Росла на грушка,
 як всі грушки – проста.
 Та хто б, скажіть, подумав? –
 упала на ката?
 Кіт – ну нявчать на грушу!
 Прийшов у сад дідусь...
 Та хто б, скажіть, подумав? –
 і діда грушка – лусь!
 Тоді приходить бабця,
 їх, бідних, лікувать
 Та хто б, скажіть, подумав? –
 і бабцю грушка – гать!
 Аж тут прибігли діти
 під грушку – й залюбки –

Ну хто б, скажіть, подумав? –
поїли всі грушки!

(Л. Повх)

~ . ~

Кожну весну оживає жалива–кропива,
Налітає на кропиву комахива:
Дуже добре комахиві в кропиві –
Всі наїжені, здорові та живі.

(І. Складаний)

~ . ~

Їжачок–хитрячок із голок та шпичок
Пошив собі піджачок.
І у тому піджачку він гуляє по садку.
Натикає на голки
Груші, яблука, сливки,
І до себе на обід він скликає цілий рід.

(І. Гущак)

~ . ~

Їжачиха і їжак
не помиряться ніяк.
– Ти колючий! Пострижися!
Ти колюча! Не колися!
– Я колючий?
Хто б сказав!
– Нащо ти колючу взяв?
– Від колючого я чую!
– Я колючій не дивую!
– Не дивуєш? От дивак!
А ще ж, либонь, їжак.

– Не дивуєш? От дивачка,
а іще ж, либонь, їжачка...
Їжачиха і їжак
не помиряться ніяк

(Є. Гуцало)

~ . ~

Спи, мій малесенький, спи, мій синок...
Я розкажу тобі безліч казок!
Нащо ж ти віченьки знову розкрив?!
Спи, моя пташко, то вітер завив.

Стогне і виє уже він давно,
Б'ється і стука у наше вікно...
Геть, розбишако, в далекі степи!..
Спи, моя ластівко, солодко спи!

(О. Олесь)

~ . ~

Зеленеє жито, зелене,
Хорошії гості у мене.
Зеленеє жито за селом,
Хорошії гості за столом.

Зеленеє жито, зелене,
Хорошії гості у мене.
Зеленеє жито женці жнуть,
Хорошії гості в мене п'ють.

Зеленеє жито, зелене,
Хорошії гості у мене.
Зеленеє жито на межі,
Хорошії гості до душі.

Зеленеє жито, зелене,
Хорошії гості у мене.

Зеленеє жито ще й овес,
Тут зібрався рід наш увесь.
(З джерела народного)

~ . ~

Найогидніші очі порожні,
Найгрізніше мовчить гроза,
Найнікчемніші дурні вельможі,
Найпідліша брехлива сльоза.
Найпрекрасніша мати щаслива,
Найсолодші кохані уста,
Найчастіша душа незрадлива,
Найскладніша людина проста.
Але правди в брехні не розмішуй,
Не ганьби все підряд без пуття,
Бо на світі той наймудріший,
Хто найдужче любить життя.
(В. Симоненко)

~ . ~

За гроші голосять, за гроші співають,
За гроші врятують, за гроші уб'ють,
За гроші на кращому місці ховають,
За гроші, як Юда своїх продають.
(С. Пушик)

ПРИГОЛОСНІ Ц, Ч

1. Перерахуйте:

Ці – ци – це – ца – цо – цу!
Дзі – дзи – дзе – дза – дзо – дзу!

2. Вимовляйте швидко:

ціп-ціп-ціп, чіп-чіп-чіп
 цип-цип-цип, чип-чип-чип
 цеп-цеп-цепчеп-чеп-чеп
 цап-цап-цапчап-чап-чап
 цоп-цоп-цопчоп-чоп-чоп
 цуп-цуп-цупчуп-чуп-чуп

3. Скандуйте:

ді – жі – джі!
 ди – жи – джи!
 де – же – дже!
 да – жа – джа!
 до – жо – джо!
 ду – жу – джу!

4. Вимовляйте виразно:

цлі, цли, цле, цла, цло, цлу
 члі, чли, чле, чла, чло, члу

5. Вимовляйте в помірному та швидкому темпах, наголошуючи перший склад:

чіжді, чижди, чежде, чажда,
 чождо, чужду
 джічі, джичи, джече,
 джача, джочо, джучу
 чічлі, чичли, чечле, чачла, чочло, чучлу

Закріпіть вимову приголосних Ц, Ч на скоромовках та віршованих текстах:

- Упирався цапки цап, що не він капусту – хап!

- Киця прокидається, лапками вмивається
(3 рази).
- Був собі цебер та переполуцебрився на
маленька переполуцебреньта.
- Всім подобається це куце цуценя.
- Очиці у вовчиці неначе блискавиці.
- Ченчик, ченчик невеличкий,
На ченчику черевички,
Шапочка–кінчаточка:
– Добрий вечір, дівчаточка”.
- На печі, на печі смачні та гарячі пшеничні
калачі.
Хочеш їсти калачі – не лежи на печі!
- Ходить квочка коло кілочка, водить діточок
коло квіточок.
- Перчив, перчив, поки не переперчив
(3 рази).
- Чир! – в чечітки,
Чир! – в чижа,
Власна пісня не чужа!
- Їжачок–хитрячок із голок і шпильочок пошив
собі піджачок.
- Чебрец–чебрик–чеберяйчик,
Вітрик чебриком почапав.
Ходять чебриком два зайчики,
Круть той чебрик для зайчаток.
- Євген горіхи роздає:
– Оце моє, оце – твоє,

– А це чиє? А це чиє?
А це також моє!

- Я печу, печу, печу
Дітям всім по калачу,
Зверху маком притрушу,
В піч гарячу посаджу.
- Серед корчів корч – найкорчакуватіший.
- Зацінькала синиця – цікава витівниця.
– Це горобці в альтанці
Танцюють вранці танці.
Ой, гуць–гуці! Штанці куці у горобців!
- Чубатий качур кряче качці:
– Ти чудо бачила чи ні?
До річки човен мчав на тачці,
По річці – тачка на човні!
В чебуречній
греки
їли чебуреки.
Два великі греки –
по три чебуреки.

~ . ~

Три маленькі греки –
по два чебуреки.
Скільки було греків,
скільки – чебуреків?

(С. Шаповалів)

~ . ~

Чапля без чобіт чвиляє,
В чаплянят чобіт немає,

І чаплище без чобіт
Мчить до чаплі на обід.

(В. Гринько)

~ . ~

У чубатих дочок
По сімсот сорочок,
По сімсот спідничок,
А без черевичок.

(Н. Гілевич)

~ . ~

Раз, два, три, чотири,
Козі дзвоника вчепили,
Коза бігає, кричить,
Просить дзвоник відчепить.

(Дитячий фольклор)

~ . ~

Гуска з гускою до качки
Йшли й казали:
– Ми лякачки!
– Ти лякачка!
– Й ти лякачка,
бо удвох ідем до качки.
– Може качка
теж лякачка? –
запитала гуска
в гуски. –
Може качка
теж лякачка,
раз до нас не видно

качки?
– Раз до нас не видно
качки,
значить, качка –
не лякачка.
А коли ми вдвох
до качки, –
значить, ми таки
лякачки.

(Є. Гуцало)

~ . ~

Проти Івана сонце іграло.
А де ж воно ночувало?
Ночувало у Івана.
А що ж воно вечеряло?
Вечеряло варенички,
Варенички з цибулею,
З цибулею, з чорним маком,
З чорним маком, з пастернаком
І з юшкою, з петрушкою.

(З джерела народного)

~ . ~

Україна моя починається
Там, де туга моя кінчається,
Край дороги, як пісня чайна,
Починається Україна.
Україна моя починається
Там, де палуба грізно
хитається,
Там, де в клетках Чорного моря,
Б'є панцерник у царство горя.

Україна моя починається
Там, де панство навіки
кінчається.

(П. Осадчук)

~ . ~

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, не оплаканий своїми,
В неволі плачучи, умру,
І все з собою заберу..

(Т. Шевченко)

~ . ~

Зілля ізварила,
В пляшку націдила...
Чураївна плаче —
Гриць до неї скаче.
Чураївна плаче —
Гриць вже під вікном.
Чураївна встала —
Двері відчинила.
Попід вікна вітер —
Чорний гнів...
Страчуй, Чураївно!
Чураївно, страчуй!
Гриць не слухав серця —
Слухав ворогів...

(С. Пушик)

ПРИГОЛОСНИЙ Щ

Вимовляйте в швидкому темпі, наголошуючи перший склад:

віщі – чищи – чеще – чаща – чощо – чущу
щічі – щичи – щече – щача – щочо – щучу

Закріпіть вимову приголосної Щ на скоромовках та віршованих текстах:

- На подвір'ї зелен кущ, над кущем літає хрущ.
- Щиглик всівсь на холопок – тішить щебетом діток.
- Ящичок для ящірки, для ящірки ящичок.
- Я впіймав шура і щуреня, щучку і шуку, і отакенне щучище!
- Ми ходили дещо, гутарили прощо, тільки коли я там що, або абищо, то нехай мені хтозна–що, і от що: я не те що, а ви мені кажете, що я там що, або абищо.
- Ішов солдат із чоботищами понад баштанищами.
- Щоглі в кущах пищали
Щоранку сповіщали:
“В кущах вітрище свище,
Гуляє морозище”.
- Що в тебе вийшло – тарантас чи дишло?
- Ішов солдат понад баштанищами (3 рази)

~ . ~

Іде, іде
 дід, дід, несе, несе міх, міх!
 Отакий дідище,
 отакий страшище!
 Отакий ногатий,
 отакий рукатий,
 отакий носатий,
 такий бородатий!
 о- о-отакий
 дідище!
 о- о-отакий
 страшище!!!
 А я – не боюсь!

(З народного)

Іди, іди, дощику,
 Зварю тобі борщику,
 В зеленому горщику.

~ . ~

Цебром, відром, дійницею
 Над нашою пшеницею.
 (Українська народна пісня)

~ . ~

Бягузка в нас Гануся.
 Плаче:
 – Я дощу боюся!
 Заховаюсь під кущем,
 Хай по лузі сіра чапля
 Ходить–бродить під дощем

(І. Гушак)

~ * ~

Щоглик! Щоглик! Дітки раді!

Щоглик! Щоглик, до сільця.

(П. Грабовський)

~ * ~

Нащо мені чорні брови,

Нащо карі очі,

Нащо літа молодії

Веселі, дівочі?

(Т. Шевченко)

~ * ~

Дощ уквив бульками став,

Дощ – за комір, за рукав,

Свище сірий, свище сивий,

Заховайся, нещасливий!

– Нещасливий? Тобто я? –

Дощ сичить, немов змія,

Дощ січе, шипить, шумить,

Хвиля злісно клекотить

(М. Рильський)

ПРИГОЛОСНІ М, Н**Закріпіть вимову приголосних М, Н в дикційних сполученнях:****1. Перерахуйте:**

мі, ми, ме, ма, мо, му

ні, ни, не, на, но, ну

2. Вимовляйте чітко, виділяйте приголосні в кінці складу:

нінн, нинн, ненн, нанн, нонн, гунн
 нінь, нинь, нень, нань, нунь
 мімм, мимм, мемм, мамм, момм, мумм

3. Вимовляйте з окличною інтонацією:
 ні! інні! – ни! инни! – не! ене! – на! анна!
 – но! онно!– ну! унну!

4. В помірному темпі вимовляйте сполучення:

мні, мни, мне, мна, мно, мну
 млі, мли, мле, мла, мло, млу
 нлі, нли, нле, нла, нло, нлу

5. Вимовляйте в повільному та швидкому темпах, наголошуючи перший склад:

мінні, минни, менне, манна, монно, мунну!
 німмі, нимми, немме, намма, номмо, нумму!

Закріпіть вимову приголосних М, Н на скоромовках та віршованих текстах:

- Була собі макітра та переполумакітрилась на маленькі переполумакітренята.
- Мімози Міла мамі купила.
- Ти, малий, скажи малому, хай малий малому скаже,
хай малий теля прив'яже.
- Мама Мілу милом мила.

- А в ньеньки ньенька – рученьки біленькі:
кругом столу
ходить, вареники робить.
- Ходить посмітюха по сміттю з маленькими
посмітюшатами.
- Хмарки, хмарки – химерні, волохаті,
спустились на
хвилинку у хлопчика на хаті.
- А Микола робить кола,
А Микита сани,
А Микола їздив кіньми,
А Микита псами.
- Міла милом мишку мила
Міла мило упустила.
Упустила Міла мило,
Мишку милом не домила.
- Мурлика муркоче – морозива хоче.
Мурлико руденький, замерзнеш, дурненький.
- Мавпенятко мовить: – Мамо,
Масла, моркви, маку мало!
Миска, мамочко, мілка –
Мало містить молока.
- Мила милитись не вмiла,
Мама мило з рук не змила,
Мама милила умiло,
Мама з Мили мило змила.
- Напекли млинців, назвали кравців,
А кравець – за млинець, та й побiг у танець!

~ . ~

У ставочку лин
Зробив собі млин,
Меле день при дні
Воду на млині.

(Л. Верхова)

~ . ~

Чотири ходуни –
То тут вони, то там,
Чотири цвіркуни –
На радість малюкам;
Які ще й вила є
Всім ворогам на страх!
І мухо бій верткий:
Хвись – мах!
Хвись – мах!
Хвись – мах!

(Н. Гілевич)

~ . ~

Загубила голку Ніна,
Стала Ніна
На коліна;
Знайшла голку,
Та й не шила, –
Ніна нитки загубила.
Загубила нитки Ніна,
Стала Ніна
На коліна:
Знайшла нитки,

Та не шила,
Ніна голку загубила...

(Г. Бойко)

~ . ~

Бо ти на землі – людина,
І хочеш того, чи ні –
Усмішка твоя – єдина,
Мука твоя – єдина,
Очі твої – одні.

(В. Симоненко)

~ . ~

Як я малим збирався на весні
Піти у світ незнаними шляхами,
Сорочку мати вишила мені
Червоними і чорними нитками.

(Д. Павличко)

~ . ~

Сім струн я торкаю, струна по струні
Нехай мої струни лунають,
Нехай мої співи літають
По рідній, коханій моїй стороні,
І, може, де кобза знайдеться,
Що гучно на струни озветься.

(Леся Українка)

~ . ~

Є в Галичі тяжіння надземне —
Не обійти нам слави стороною,
Коли до міста я ставав спиною,

Мій Галич все ж охороняв мене,
 Щоб не ввігнав ніхто у спину ніж.
 І я йому вклоняюся до ніг!
 Легенди таємничі, ніби ніч,
 Мені мій Галич хоче повідати,
 В них заповіт нащадкам – розкувати
 Хоч тисячну частинку,
 Що лежить
 Під каменем віків
 І під замками
 Ночей і днів.
 Візьмусь хіба думками
 Славетний стольний Галич оживить.
 (С. Пушик)

ПРИГОЛОСНИЙ Л

**Закріпіть вимову приголосного Л
 в дикційних сполученнях:**

1. Скандуйте:

лі! ли! ле! ла! ло! лу!

2. Вимовляйте кожен рядок на одному видиху:

ліл – лил – лел – лал – лол – лул

ліль – лиль – лель – лаль – лоль – луль

3. Вимовляйте енергійно:

млі, мли, мле, мла, мло, млу

влі, вли, вле, вла, vlo, влу

длі, дли, дле, дла, дло, длу

Вимовляйте в помірному та швидкому темпах, наголошуючи перший склад:

длітлі, длитли, длетле, длатла, длотло,
 длутлу
 тлілі, тлили, тледле, тладла, тлодло,
 тлудлу

Закріпіть вимову приголосної Л на скоромовках та віршованих текстах

- Летить орлиця по синьому небу, крила розкрила, сонце закрила.
- Хвалилась, звалилась, під гору звалилась.
- Летіла лелека та заклекотіла до свої лелеченят
- Ішло 12 попів
Через 12 ланів.
Один каже: "Лан, лан!"
Другий каже: "Лан, Лан!"
.....
Дванадцятий каже: "Лан, лан!"
- Рила свиня тупорила, півдвора рилом порила, вирила піврила.
- Росте липа біля Пилипа (3 рази).
- Лібрето „Ріголетто” – „Ріголетто” – лібрето, лібрето „Ріголетто” .
- Лили, лили, лили,
Пили, пили, пили,
Лили, лили діти,

Пили, пили квіти,
Виростали діти,
Виростали й квіти.

- Лиска лащить лисеня,
А лосиха лосеня.
Лев ласкаво лапою
Левенятко лапає.
- Лис малий і більший лис
По гриби ходили в ліс.
Заздрить білка в лісі лису:
Лис лисички ніс із лісу.
- Лиха тому зима, в кого кожуха нема,
Чоботи ледащо і їсти нема що!
- Марина варила,
А Лариса солила.

~ . ~

– Лелеки, лелеки, куди ви літали?
– За море, далеко, – лелеки сказали.
Ой дві жабки вечерком
на лужку сиділи.
Ой дві жабки вечерком
на зірки гляділи.
Тут комарик прилетів,
прилетів під липки,
сів собі на лопушок
та й давай до скрипки:
Тілі-лілі, тілі-лі. Тілі-лілі, ті-лі.
Тілі-лілі, тілі-лі. Тілі-лілі, лі-лі.
Наш комарик – молодець
грав без перестанку,
а дві жабки на лужку

квакали до ранку.
Тілі-лілі – кваки-квак.
Тілі-лілі – квак, квак.
Тілі-лілі – кваи-квак.
Потанцюєм так, так!

(За Т. Волгіною)

~ . ~

Я малюю клена,
Листячко зелене,
Гіллячко густе,
Чом він не росте ?

(І. Гущак)

~ . ~

Подивитися на левів
я прибув до міста Львова,
бо тих левів, річ відома,
не побачиш сидьма вдома.
Думав я, що тут усюди
Леви ті живуть, як люди.

(В. Шульжин)

~ . ~

Я візьму паперу лист,
напишу лелеці лист:
– Добрий день, лелеко!
Десь тепло далеко.
Принеси ж нам з даліни
Теплі подихи весни.
Линь на крилах звіддалік.

Діти ждуть.
Твоя Лолік.

(Т. Майлян)

~ . ~

Без любові до Тебе За любов убивали,
У серці зима. Із любов'ю цвіли,
Без любові до неба – Без любові вмирили
Любові до волі нема. Чи катами були.
Без любові до краю – Без любові і слова
Любові нема до людей. Станеш диким, як
звір.

За любов виривали Йдуть герої з любові,
Серце й душу з грудей. Як легенди із гір.
(С. Пушик)

ПРИГОЛОСНИЙ Р

**Закріпіть вимову приголосного Р
в дикційних сполученнях:**

**1. Скандуйте (в кінці складу артикулюємо Р
активніше, ніж на початку складу):**

рі! ри! ре! ра! ро! ру!
рір! рир! рер! рар! рор! рур!

**2. Вимовляйте спокійно, наголошуючи
перший склад:**

рірі, рири, рере, рара, роро, руру

Повторіть вправу, наголошуючи другий склад.

3. Вимовляйте повільно і чітко:

ро–рьо, ру–рю, ри–рі, ра–ря, ро–рьо, ру–рю
 ря–ра, рьо–ро, рю–ру ра–р'я, ру–р'ю, рі–р'ї

4. Чітко вимовляйте сполучення:

рлі, рли, рле, рла, рло, рлу
 лрі, лри, рле, рла, рло, рлу
 пери, пери, пере, пера, перо, перу
 зрі, зри, зре, зра, зро, зру
 здрі, здри, здре, здра, здро, здру
 нрі, нри, нре, нра, нро, нру

5. Вимовляйте енергійно:

мір! нір! вір! лір! рір!
 мир! нир! вир! лир! рир!
 мер! нер! вер! лер! рер!
 мар! нар! вар! лар! рар!
 мор! нор! вор! лор! рор!
 мур! нур! вур! лур! рур!

6. Вимовляйте в помірному та швидкому темпах, наголошуючи перший склад:

дрітрі, дритри, дретре, дратва,
 дротро, друтру
 трідрі, тридри, тред ре, традра,
 тродро, трудру

Закріпіть вимову приголосної Р на скоромовках та віршованих текстах

- Оратай налягав на рало, орало нивочку орало.
- Три барани на траві стрибали, а три барани грали на

- барабані.
- Тридцять три кораблі лавірували, лавірували, лавірували, та не вила вірували.
- У дворі трава, на траві – дрова. Раз, дрова!
Два, дрова!
Три, дрова!
- Протокол про протокол протоколом
запротоколювали.
- На річці Роман спіймав руками рака. Рак
ущипнув Романа за руку.
- Біг рапортувати, та не рапортував, став
рапортувати та
перерапортував.
- Та був собі Карпо Карпович Полікарпович та
розполукарпився на маленькі полукарпенята.
- Наш паламар усіх паламарів перепаламарив,
перевипалимарив
- Кривий Кирило кував криву кобилу,
Крива кобила кривого Кирила копитом,
Кривий Кирило криву кобилу кулаком
- Під припічком, у череп очку, три карасі: “Тріп!
Тріп!
Тріп!”
- Юра ловить рибку ловко, скоро мовить
скоромовку:
„Виринає рибка близько, розсипає срібні
бризки”.
- Рак рачкує до крамниці, щоб купити рукавиці.
Продавцю товче своє: – Раковиці у вас є?

- Рак–татусь приніс з крамниці раченяті
рахівницю.
Раченя кричить синиці: Є у мене раківниця.
- Бачиш Ромцю
Лютий рись...
Р–р–р!...
Кістки – гризь!
Р–р–р!
Ромцю, Ромцю
Стережись.
Ти за ґрати
Не берись!

Рахування тітки вчили,
Барбарисики лічили:
Раз, два, три, чотири, п'ять –
Дуже смачно рахувать!
Рано вранці в середу пригнав
Прокіп череду. А корови в череді –
Рябі, чорні та руді.
Каже котик:
мур-р, мур-р!
Побудую
мур, мур,
щоб не вкрали
у Мурка
навіть краплі
молока!

(С. Бондаренко)

~ * ~

Бабрались в брудній баюрі
два бобри брунатно-бурі.

- Правда, брате бобре, добре?
– Ду-у-у-уже добре, брате бобре!

(Б. Стельмах)

~ . ~

Мир миром, пироги з сиром,
Варенички в маслі,
Ми дружечки красні,
Поцілуймося!

(Українська народна забавка)

На горбі лежить Гарбуз,
На бакир він вдяг картуз.
Має свиточку рябу:
– Лізь, Гарбузе, у гарбу!

(І. Гушак)

Хмари–тучі, хмари злющі
Зупинилися над домом!
Та не бійся з хмари грому,
Сподівайся хмаровому!

(С. Пушик)

— Де, вороно–
Каркороно,
Ти була?
Що, вороно–
Каркороно,
Принесла?
— Покружляла,
Покружляла
Я вгорі.
Горобців
Порозганяла

У дворі.
Стріла півня-
Розбишаку,
Пісняра —
І чкурнула,
Дременула
Із двора.

(Г. Бойко)

Якось стрілися —
ворона
із самого Лісабона
і дзьобастий чорний крук
із самісіньких Прилук.
Гордо каркнула ворона:
— Я - ворона з Лісабона! -
Гордо каркнув
чорний крук:
— Я - з самісіньких Прилук!—
Й запишалися —
ворона
із самого Лісабона
і дзьобастий чорний крук
із самісіньких Прилук.

(Є. Гуцало)

~ . ~

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма.

(Т. Шевченко)

~ . ~

Страшно зустріти смерть.
Страшно – не будьмо лукаві,
В славі там чи в неславі –
Страшно зустріти смерть.
Страшно безсило–малим
Чути себе перед смертю.
Але страшніше,
коли
Ні за що вмерти.

(Б. Олійник)

~ . ~

Рік Змія–Дракона, травневії дні.
Он їде Ярило на білім коні,
Із ножен виймає він свого меча
І голову Змія рубає з плеча,
Тоді забирає в Дракона ключі
І Росу на світ випускає вночі.
І перлами грає ранкова пора,
Де Хортиця, стріне він дочку Дніпра.
І будуть в Русалки від нього сини,
Назвуться вони русини, русини...

(С. Пушик)

3.2. Вправи з декламації та техніки мовлення

Продекламуйте напутні слова

К. С. Станіславського:

- Будьте завжди талановитими і це не завадить вам бути
- розумними.
- Будьте завжди розумними і це не завадить вам бути працелюбними.
- Будьте завжди працелюбними і це не завадить вам бути веселими.
- Будьте завжди веселими і це не завадить вам бути серйозними.
- Будьте завжди серйозними і це не завадить вам бути красивими.
- Будьте завжди красивими і це не зарадить вам бути чесними.
- Будьте завжди чесними і це не завадить вам бути багатими.
- Будьте завжди багатими і це не завадить вам бути щедрими.
- Будьте завжди щедрими і це не завадить вам бути здоровими.
- Будьте завжди здоровими! В здоровому тілі...
- Здорове життя людського духу!

~ . ~

Продекламуйте вірш Івана Франка „Земле”.

Читайте до кінця, активно, енергійно, як би звертаючись до великої групи людей, проте, не кричіть. Хай кожне слово буде стриманим, чеканим. Можна посилювати звучання рядків і стишувати. Дихання добирайте в кінці кожного рядка.

Земле, моя всеплодющая мати,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бою сильніше стояти
Дай і мені!
Дай теплоти, що розширює груди,
Чистить чуття і поновлює кров,
Що до людей безграничну будять
Чисту любов!

~ . ~

Почитайте твори, написані гекзаметром

Саме декламування довгих рядків віршів, писаних гекзаметром, дають реальні результати в практичній роботі над вихованням сценічного голосу. Гекзаметр – шестистопний дактиле-хореїчний вірш, останньою стопою якого обов'язково є хореї. Гекзаметр – більш складний тренувальний матеріал для дихання та голосу, який розвиває діапазон, звучність, виразність, темброве забарвлення, „польотність”, і разом з тим, шліфує чітку дикцію. Тобто, це комплексна тренувальна вправа над технікою мови.

тиленного" (наспівного) кантилена (від лат. *cantilena*— спів)

1) старовинна французька лірико-епічна народна пісня.

2) плавна наспівна мелодія; наспівність музичного виконанн.) звучання голосу на певній висоті; в подальшому – розвиток діапазону, уміння плавно перейти з однієї висоти на іншу – від рядка до рядка і в межах одного рядка; уміння поступово перейти від середньої звучності до сильної, і до найтихішого звука, зміна темпу й т.ін.

Кожне з цих технічних завдань вимагає нафантазувати певні запропоновані обставини, з певним творчим завданням!

Скажімо так: „Ви – аед, старовинний виконавець героїчного епосу. Вам треба розповісти про дивовижні пригоди предків, щоб викликати у слухачів почуття поваги до людей, які мужньо боролися з несприятливими обставинами, з грізними силами природи і навіть з Долею, почуття законних гордоців і захоплення своїми предками.

Змістові їхніх справ, на наш погляд, найбільше відповідає форма, запозичена з часів Гомера, – урочи-стий, з ритмічною паузою-цезурою після четвертої стопи і такою ж паузою в кінці рядка – шести-стопний вірш-пісня-гекзаметр.

~ * ~

Наступне завдання: наблизити манеру виконання аеда до сучасного способу читання віршів.

Тіртеї. „Войовничі елегії” (уривок)

„Воїни, непереможного в битві Геракла нащадки!
Мужніми будьте: ще Зевс не відвернувся від вас.
Юрб – не лякайтесь ворожих і страху ніколи не знайте,
Щит овій у перших рядах кожен тримає нехай.
Будем життя зневажати: хай смерті провісниці чорні,
Кери, жадані для вас будуть, мов промінь ясний.
Вам многослізний Арей і страхітні діла його знані,
Добре відома також всім вам і лють бойова,
Вас, юнаки, не здивують видовища втечі й погоні –
Ними давно вже свої очі наситили ви.
Тих, що один коло одного ставши, тримаються міцно,
Тих, що рвучись уперед, бій починають страшний –
Їх небагато загине, вони навіть задніх рятують,
Тільки самих втікачів мужність ураз – покида.
Навіть ніхто розповісти не може всіх мук незліченних,
Сорому всього того, що боягуз дістає:
Адже ганебно для кожного воїна вдарити ззаду
В спину того вояка, що з поля бою втіка;
Сором лише викликає й забитий, якого у спину.
Списом проткнувши важким, вмить позбавляють
життя.
Отже, готуючись, кожен хай широко ступить і стане,
В землю упершись міцніш, стиснувши міцно уста”

Творче завдання для виконання:

Стародавня Спарта знемагає у нерівній боротьбі з ворогами. Спартанці чекають допомоги від союзних

Афін. Немовби на глум з Афін прибуває „підкріплення” – непоказний, кволий на вигляд чоловік на ймення Тіртеї. Спартанці зовсім занепали духом. Але Тіртеї виявляється поетом, поетом–трибуном.

Він виголошує перед воїнами полум'яну промову, силою поетичного слова піднімає їх на бій – і вони перемагають! Отже, формою подачі тексту гекзаметру буде – промова:

а) промова на таємному зібранні в тилу ворога;

б) промова на величезній площі, заповненій стомленими воїнами, які щойно вийшли з бою, відбивши одну з багатьох атак ворога).

~ . ~

Овідій. „Створення світу” (уривок).

„Перше, як море й земля і небо з'явилося широке,
 Всесвіт, природа уся однакове мала обличчя
 І називалася Хаос: важка несформована брила,
 Мертвий тягар нерухомий, помішані в купі безладній
 У ненастанній борні розмаїтих речей елементи.
 Світла свого ще не лляв над світами Тітан Злотозорий,
 Сяйвом новім не пишалась вгорі наростаючи, Феба;
 Неврівноважена, темна, в обіймах легкого повітря
 Не красувалась Земля і рук своїх, хвиль лазурових,
 Не простягала ще вздовж суходолів ясна Амфітрита.
 А як у масі одній зустрічались Земля і повітря,
 Ще й перебіжна воді, то Землі була надто хисткою,
 Хвилі занадто в'язкими, безсвітним і темним повітря.
 Власної форми не мавши, у тілі одним сполучившись,
 Вічне змагання провадили: все, що холодне,
 – з гарячим,

Зійде на гори високі, перейде у повідь безкраї
Ріки; не спинять його білі замети снігів.
В море розбурхане впливе він, не зважавши на Бери,
І про плавбу не почне в небі сузір'їв питать.
Хто ще, окрім вояка та коханця, і ночі холодні
Зносить, і терпить густі, змішані з снігом дощі?
Той, як розвідувач посланий, дбало за ворогом стежить,
Мусить суперника цей, ворога мов, пильнувать.
Той облягає фортеці грізні, цей – пороги коханки,
Брами руйнує один, другий воює з дверми”.

(Це – своєрідний гімн коханню, децю жартівливий, з несподіваним порівнянням коханця з вояком, „наука” – тут грайливо лірична і разом з тим досить серйозна. Цей текст за змістом відрізняється від загальноприйнятих зразків гекзаметра, він вимагає іншого вирішення – не поважного, урочистого звучання, а більш світлого, ліричного, але так само кантиленного при чіткій подачі слова. І все разом – від активного творчого завдання: прославити життєствердну силу любові, яка примушує коханця боротися за любов, завойовувати прихильність коханої.

Форма подачі тексту – це жартівливе заохочення молодшого друга поета Аттика до активної дії заради кохання. Від такого творчого завдання з'являється активна дія і відповідне їй інтонування і активне звучання голосу).

Але тверда їх рука в поводах цупко держить.

Хвилька – і ляск батога – і жорстоке, понуре „ніколи”...

–Праця! І чар весь мине. Весно, ти мучиш мене!”

(Вірш – ліричний монолог – світлий, радісний на початку, із поступовою зміною настрою від мажору до мінору. Виконання його – це, так би мовити, „вищий пілотаж гекзаметру як вправи з сценічної мови. Він передбачає уміння глибоко проникнути в „життя людського духу”)

Рекомендована література

1. Азы актерского мастерства и речи / сост. Е. Р. Ганелин. – СПб. : Речь, 2002. – 239 с.
2. Гиппиус С. В. Актёрский языковой тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – СПб: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 377 с. : ил. – (Золотой фонд актёрского мастерства).
3. Грачова Л. В. Мовленнева культура. Актуалізація творчого потенціалу. – К. : Видавництво «Мова » , 2005 . – 60 с.
4. Дворницька Н. І. Мовно-стилістичні аспекти сценічної майстерності – Кам'янець – Подільський : ПП «Апостроф», 2021. – 172 с.
5. Дворницька Н. І. Основи лінгвокультурології: Навчальний посібник. – Кам'янець – Подільський : ПП Зарицький А.М., 2011. – 62 с.
6. Дворницька Н. І. Основи лінгвокультурології (збірка вправ): Навчальний посібник. – Кам'янець-Подільський: ПП Зарицький А. М., 2011. – 52 с.
7. Дворницька Н. І. Основи лінгвокультурології: Словник культурологічних термінів – Кам'янець-Подільський : ПП Зарицький А. М., 2012. – 52 с.
8. Ковалевська Т. Ю. Емпатичні конструкти сценічних контекстів // Вісник Черкаського університету. Серія : Філологічні науки. Вип 24. Черкаси : ЧДУ, 2001. С. 120-126.
9. Ковнацька Г. Л. Особливості сценічної мови. – К., 2007. – 187 с.
10. Мочалов Ю. Поетика мови сцени – К.: 2001. – 239 с.
11. Павич П. Словарь театра / П. Павич ; пер. с фр. ; под ред. Л. Боженовой. – М. : ГИТИС, 2003. – 514 с.

12. Пилинський М. М. Мовна норма і стиль / М. М. Пилинський. – К. : Наук. думка, 1976. – 287 с.
13. Словник тропів і стилістичних фігур / автор-укладач В. Ф. Святовець. – К. : ВЦ «Академія», 2011. – 176 с.
14. Станіславський К. С. Зібрання творів. У 9 -ти т. Т.1 . Моє життя в мистецтві / К. С. Станіславський . К. : Мистецтво , 1988. – 622с.
15. Чабаненко В. А. Основи мовної експресії / В. А. Чабаненко. – К. : Вища школа, 1984. – 167 с.

Зміст

1. Історія розвитку театру	10
<i>1.1. Історія перших театрів (Давній світ, середньовіччя, королівські, імператорські, національні театри)</i>	10
Санскритський театр	12
Грецький театр	12
Римський театр	14
Театр в Давній Русі. Княжий театр	17
Перехідний та ранньосередньовічний театр, 500—1050 р.р.	19
Високий та пізньосередньовічний театр, 1050—1500 р.р.	21
Театр Відродження	22
Іспанський театр Золотого століття	26
Реставраційна комедія	27
Блискучий театр	27
Реставрація	47
Неокласичний театр	48
Театр ХІХ століття	50
Театр ХХ століття	53
Театри інших культур	57
Китайський театр	59
Японський театр	61
Турецький театр	63
Персидський театр	64

1.2.	Система Станіславського	64
2.	Особливості сценічного мовлення	68
2.1.	Принципи та мета	68
2.2.	Розвиток сценічного мовлення в Україні	69
2.3.	Основні норми сценічного мовлення.	72
3.	Завдання та вправи	96
3.1.	Вправи з розвитку культури мови	111
	ВПРАВИ З ТЕХНІКИ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ	
	Орфоепічні норми	112
	ПРИГОЛОСНІ С, З	117
	ПРИГОЛОСНІ Ж, Ш	124
	ПРИГОЛОСНІ Ц, Ч	130
	ПРИГОЛОСНИЙ Щ	137
	ПРИГОЛОСНІ М, Н	139
	ПРИГОЛОСНИЙ Л	144
	ПРИГОЛОСНИЙ Р	148
3.2.	Вправи з декламації та техніки мовлення	155
	Рекомендована література	166

Дворницька Наталія Іванівна
**МОВНО-СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ
СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ**
Навчально-методичний посібник

Здано в набір 01.10.2021. Підписано до друку 01.11.2021.
Формат 60x84/16. Папір офсетний, друк трафаретний.
Гарнітура Cambria.
Ум.-друк. арк. 10,00. Авт. арк. 4,26.
Наклад 10 прим. Зам. 5077. Друкується коштом автора.

Макет та друк – видавничо-поліграфічне підприємство “Апостроф”,
вул. Уральська, 2, м. Кам’янець-Подільський, Україна, 32302