

Ірина РОЗДОЛЬСЬКА

## “...ВОГОНЬ В ОДЕЖІ СЛОВА”

*Ревуцький Д. Живе слово: Теорія виразного читання для школи: Перевидання. – Львів, 2001. – 200 с.*

Уперше ця книжка побачила світ 1920 р., стверджуючи свою актуальність, за висловом автора, “в наші часи суспільного й державного будівництва”. Прикметно, що й рецензоване, друге, видання “Живого слова” з’явилося в подібних обставинах – його здійснила новостворена кафедра театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

Покликаний бути корисним українському шкільництву, Д. Ревуцький розробив капітальний підручник із теорії виразного читання. Ця праця – концептуальна, витримана ідеологічно та методологічно. Наріжний камінь курсу – природність – здатність виявляти мистецтво декламації згідно із загальними законами природи [1]. Д. Ревуцький мислить не шаблонно, вважаючи, що красномовство повинно бути “не предметом розкоші на підмостках театру, на трибуні судді і т.д., а звичайним явищем життя, де воно стане за могутній фактор на різних аренах, від великих до малих” (с.16). Здійснюючи діахронний аналіз семантики поняття декламації, Д. Ревуцький уточнює його сучасний зміст: “розкривання в живім слові того художнього символу, що поставив нам його автор, передавання думок, намірів його, того настрою, що бував ним, коли він писав, а також і того відгомону, що будить у читця натхненний твір, того, що повинно і всіх слухачів зробити причасниками великого таїнства словесної творчості”(с.16).

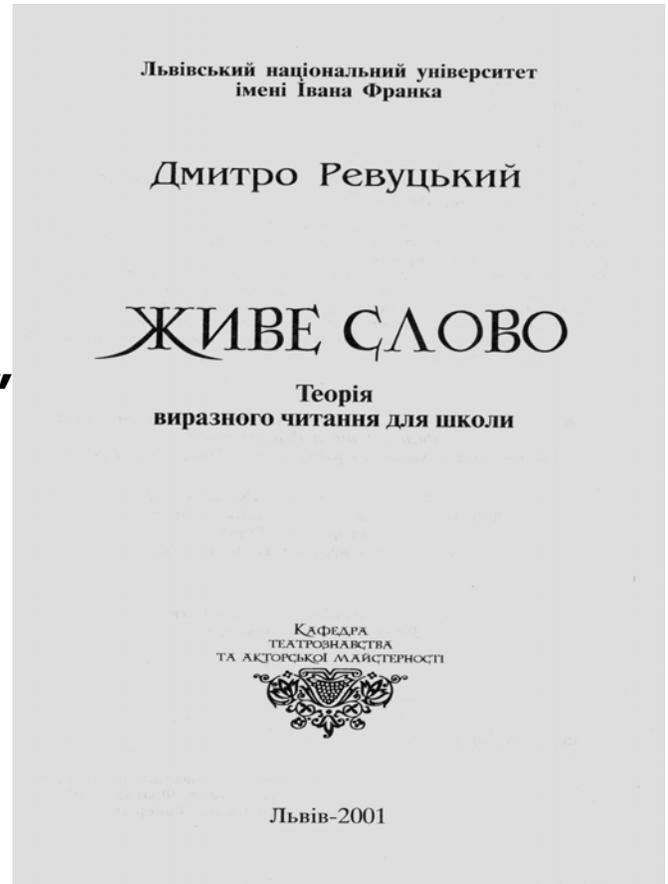
Полотно своєї книжки Д. Ревуцький розгортає від фізики до метафізики: фізіологічні основи звукотворення, логіка виразного читання, естетика декламації, технологія красномовства, і все це вписане у магічне коло авторської філософії Слова.

На увагу в роботі заслугоує типологічне зіставлення української та російської фонетики та орфоєпії, яке дає точне уявлення про специфіку звукової ідентичності обох мов і дозволяє диференціювати “темні місця” національного

звукотворення. Цікавими видаються й виокремлені типові орфоєпічні помилки україномовних у російському звуковому просторі.

Автор скрупульозно підходить до опису творення окремих звуків, супроводжуючи його яскравими асоціативними порівняннями. Ось приклад: “Голосний звук можна вимовляти двома способами. Можна погнати з легенів повітря так, щоб воно ледве торкало голосові струни, потім надати відповідної артикуляції гортані та язика, і ми будемо мати *a* або *o*, або який інший звук. Цей звук буде пригадувати стогін непритомної людини, що починає приходити до пам’яті й подає його майже мимохіть (“Ох...”)” (с.35). Парадигма аналізу голосівок і шелестівок включає основні та додаткові параметри, що відповідає теперішній програмі високої школи, а не лише середньої (с.38).

Теоретик і практик, Д.Ревуцький докладно зупиняється на мовленнєвих аномаліях, які вчитель може зустріти у своїх учнів. Аби виправити якусь ваду мовлення у вихованця, педагог повинен визначити її походження (органічне чи функціональне), як і, безперечно, перспективність власних зусиль у ролі лікаря-логопеда. Адже заїкання, що переважно буває цілком нервовою хворобою, потребує лише фахової лікарської поради, як і породжена патологічним



розвитком певних органів людського організму недорікуватість (“косноязычіє”). Водночас добірка вправ для голосового апарату (с. 45 – 49) допоможуть дитині ліквідувати шепелявість, гугнявість, гаркавість. Звичайно, що в теперішніх умовах національної школи цей розділ слід трактувати як перспективу її розвитку.

Наступний крок до мистецтва виразного читання – це правильне наголошування слів. Норм акцентування, однак, у книзі нема, бо при визначенні місця наголосу в словах української мови, на думку автора, головну роль відіграє наше власне чуття мови. У тих випадках, коли воно підводить – слід чинити так, як заповідав М.Рильський – “...не бійтесь заглядати у словник”. Загалом наголос, окрім рухомості, яку на різних синхронних зрізах фіксують словники, характеризує динамізм, що його підтвердить діахронний аналіз. Тому лише одним словником обмежуватись не варто, добре скористатись і останнім виданням Правопису. Зіставлення акцентування в українській та російській мовах (беседа і беседа, старий і старый і т.д.) дозволяє автору уникнути негативної інтерференції в умовах білінгвізму.

Д. Ревуцький переконаний, що навіть спосіб подання мовленнєвого потоку може перетворити ворога на друга, а друга – на ворога. Така постановка питання була абсолютно новаторською не лише в ораторському мистецтві 20-х років, але і в психології міжособистісного спілкування пізнішого часу. У бестселері Д. Карнегі найбільше наголошується на тому, що треба говорити, коли прагнеш завоювати друзів і впливати на людей. У кінці 80-х років минулого століття цю тему піднімала зарубіжна молодіжна фантастика. Ось один сюжет.

Переїнятий честолюбними намірами завоювання світу, інструктор виразного читання розшукав чоловіка – політика-початківця, із зовнішністю римського сенатора, проте надмірно скромного та нерішучого. Розробивши для нього мовленнєву партитуру, що складалась із набору дадаїстичних фраз, однак добре проінтонованих, маестро відрядив свого підопічного із цією “промовою” на ткацьку фабрику. Чоловік боїться аудиторії, інтересів якої не знає. Єдиний порятунок – папірець, де знаками закодовано його владу над нею. Читає повільно, так, як його вчили, пригадуючи значення кожного значка, і поступово “гарабарщина” починає впливати на ткачів – вони захоплені промовцем, його “ідеями” та “політичними сміливими пропозиціями”. За виступом оратора спостерігає його вчитель, потираючи

руки від задоволення. Адже через цього безвольного “римського імператора” він володітиме світом. Розв’язка несподівана. Окрім запаленої “вогнем в одежі слова” аудиторії, що передбачалось, несподівано для маестро запалився і сам оратор, який, подолавши бар’єр власної нерішучості, перестав бути механізмом у чужих руках.

Д. Ревуцький уникає екстремальної однобокості, наголошуючи: “справа того, хто студіює виразне читання, розвинути свої механічні та духовні засоби, отже зберегти живу душу й живе почуття до всього свіжого й оригінального” (с.79). Подібну ідею розвивав у своєму експериментальному театрі Є. Гротовський: “З’ясувалось, що тільки позбавивши театр механічної чи створеної музикантами (оркестром) музики можна було видобувати музичні звуки через композицію людських голосів, ефектів удару предмету об предмет, черевика об підлогу тощо. Ми збагнули, що текст сам по собі не лежить в основі театру і стає його компонентом тільки через те, що з нього щось витворить актор, – інтонацію, звукову асоціацію, мелодійнену мову”[2].

Точка відліку мистецтва виразного читання – це дихання. Не випадково так багато уваги присвячено цьому, здавалось, такому природному процесові – і в розділі про фізіологічну природу словотворення, і в розділі, присвяченому художньому читанню. Дихання людини – особливий феномен, переконаний автор. У своїх теоретико-медитативних викладах із цього приводу він близький до тибетської філософії буття, її ключового поняття “ци”, внутрішньої життєвої енергії людини, котру остання отримує за допомогою повітря з космосу, від предків, з їжі. Людина може жити так довго, стверджують стародавні китайці, наскільки вона може тримати “ци” – дихання. В таємних древніх манускриптах у зашифрованому вигляді описано біоенергетику дихання і лікувальну дихальну гімнастику “Ци-гун”, секрети якої відкривали лише вибраним учням [3]. Засади філософії “Живого слова”: “Брати й давати – ось життєві функції всього, що існує на землі. Дихання щосекунди повторює ці дві функції, - від першого зітхання народження, що з нього людина починає процес запасання, і до останнього “издыхання”, в котрому вона повертає природі те, чого їй більш не треба. Вдихання й видихання – це нібито мікрокосм нашого існування: вдихання – народження, видихання – смерть. І як після народження повинна бути смерть, так після вдихання повинно бути видихання; і як смерті не може бути без народження, так без вдихання не може бути видихання.



Дмитро Ревуцький

Такі ж стосунки, як між початком та кінцем: кожен початок мусить мати кінець і не може бути кінця без початку. Всякий початок є вчинок, силкування, затвердження; всякий кінець є відмова, ослаблення, відпочинок; в кожному початку елемент самозародження, в кожному кінці – елемент неминучості. Все це пронизує ваше дихання в його двох моментах вдихання й видихання. Вся різноманітність керуючого в світі принципу протилежності у всіх виявленнях важкості й легкості, висоти й глибини, сили й слабості, темряви й світу, горя й радості, - знаходить собі вираз у тім підвищенні й зниженні грудей, котрим людина бере у природи й віддає їй взятє в неї повітря” (с.80).

Озброївшись здобутками психології сновидінь, автор зробив висновок про залежність емоцій, їх амплітуди від дихання: наше захоплення, хвилювання, зачарування, повага, побожність, молитовний настрій, твердість, рішучість – все це супроводжується й малюється вдиханням. ... Видихання ж передає таємність, серйозність, цікавість, здивування, огиду, глузування, зневагу, втому (с.81). Водночас дихання повинно бути непомітним, однак за певних ситуативно-художніх обставин воно може бути яскраво вираженим, як, наприклад, при імітації пасіонарних станів – гніву, ненависти.

Д. Ревуцький – прихильник діафрагматичного (грудочеревного) типу дихання декламатора. Воно, на його думку, дає найбільшу повноту голосу. Автор “живого слова” наголошує на цьому виді як на найбільш природному для людини. Так дихають діти, тварини, люди, наближені до природи. Постановка дихання – ключове питання в акторській технології Є. Гротовського, великого експериментатора театру II пол. XX ст. Його думка щодо типу дихання – така ж. Водночас у нього є зауваження, що кількість способів черевного дихання необмежена, та й окрім того, існують винятки, породжені цивілізаційними деформаціями чи традиціями окремих акторських шкіл (с.47). Теза Ревуцького стосується дітей, а застереження Гротовського – спеціалізовані, оскільки мають конкретне скерування на актора: “З іншого боку, коли беремо до уваги, наприклад, проблему звуку, то вправність дихального та голосового апарату в актора повинна бути незрівнянно вищою, ніж у пересічної людини в щоденному житті. Крім того, цей апарат повинен бути здатний до реалізації кожного звукового імпульсу, щоб до нього не встигала приєднатися хоч яка рефлексія, котра позбавила б його спонтанності. Актор ... повинен знати, як керувати повітрям, що витворює звук, уміти подавати його до певних частин тіла так, щоб спричинити вібрацію, посилити звук через конкретний тип резонатора. ...недостатньо використовувати на сцені лише дихання діафрагмою, оскільки різні типи дій вимагають різних дихальних реакцій”[4]. Відштовхуючись від традиційного грудочеревного дихання у своїх міркуваннях, Є. Гротовський приходять до парадоксальних висновків, породжених прийнятною для

обох митців концептуальною тезою природности, органічності сценічної дії: “...як працювати голосом у виставі? Не працювати у виставі голосом – ось і все. Працювати собою, тобто – сповіддю, тілом, стрибком у життя, яке ще не прийшло, струменем живих імпульсів в руслі “партитури”. А все інше прийде як додаток”[5].

Працю Д.Ревуцького відзначає соковитий, насичений яскравою образністю стиль викладу, позбавлений однак герметизму. Апелюючи до інших фахівців із теорії виразного читання, автор дотримується стильової суголосності цитат із власним текстом.

Кожен звук – це голос Природи, вважає автор, голос живий і сповнений любови. Тому й знаходить відгомін у його серці таке ж сприйняття предмета дослідження іншими. Як у випадку з К. Бальмонтом: “Голосні – це жінки, приголосні – чоловіки. Голосні – це самий наш голос, матері – що нас родили, сестри, що нас цілували, перводжерело, звідки ми витекли в словеснім своїм лику. Отже коли б в мові нашої були тільки голосні, ми не вміли б розмовляти, – лише голосили б ними в текучій вільготности без форми, як плещуть води розливу. А приголосні мужньою своєю твердою вдачею впорядкували розкіш розливу, стали дамбою, греблею, довгим молотом, ясним річищем, що спрямовує води до свідомої праці. Все ж, хоч і керують всім приголосні, хоч і вважають вони себе за справжніх господарів слова, - не на приголосних, а на голосних буває наголос в кожному слові. Тут не допоможе навіть велика й найбільша кількість найбільш виразних приголосних. Скажіть “Русалка”. Тут сім звуків. Приголосних більше. Однак я чую тільки одне улесливе А” (с.82).

Д. Ревуцький зачарований мовним образом світу, який дозволяє будувати якнайширші значеннєві асоціації з допомогою звуків у слові, доповнювати його семантику півтонами, емоційними нюансами. Знову ж таки дозволимо собі наголосити, що й апелювання до фонетичного боку людського мовлення як окремого світу, створеного національним організмом, - тема, яку учені розпочали розробляти не так давно.

До прикладу, болгарському вченому Георгієві Гачеву належить ідея Космо-Психо-Логосу як певним чином універсального інструмента пізнання кожної національної формації – голосу, мелодії в “космічному оркестрі” культури, незамінного у своїй ролі і якості [6], що наче “відроджує традицію по-філософськи свіжого сприйняття національних культур як не випадкового, а органічного явища, зумовленого глибокими матеріальними і духовними причинами, серед яких автор виділяє три: природа (Космос), в яку народ занурений, склад його душі (Психея) і логіка його розуму (Логос), які виявляють себе через мову [7]. До речі, в українському літературознавстві цією проблемою займається професор Стефанія Андрусів [8].

У Д. Ревуцького звуки *с*, *ш* малюють тишу, легеньке шепотіння вітру і т.д.; звук *л* – люб’язність, жаль і т.д.; звук *р* – гуркіт, рокотання і т.д.; звуки *м*, *н* – звуковий образ затриманої муки, які надають також обширу та

могутности тим голосним, що йдуть за ними; звуки *п, б, т, д* – перегорода, опір, вони роблять натиск голосних після себе дужчим, раптовішим і т.д. Власне таке трактування отримав автор на основі тонкого філологічного відчуття української поезії в її кращих зразках: творів І. Котляревського, С. Руданського, Т. Шевченка, Лесі Українки, В. Кобилянського, О. Олеся, Д. Загула, М. Зерова, П. Тичини, Г. Чупринки, С. Черкасенка, М. Вороного. Про високу філологічну культуру автора говорить не лише включення зразків творчості митців українського “розстріляного відродження”. Це й уривки текстів із Вергілія та Овідія у перекладах неокласика М. Зерова, сатири Ювенала, твори Лермонтова, Гете.

Автор – прихильник мінімалізму в доборі мовленнєвих виражальних засобів. Надмір, наприклад, символічних наголосів надає мові характеру сентиментальності й художнього несмаку. Монотон, навпаки, видається чи не найкращим способом читання текстів, оскільки в ньому “навпаки – урочистість, величність, жах, влада, сила, нелюдське, надсвітнє” (с.91). Який пафосний амплікаційний синонімічний ряд на означення декламаційної сутності монотону! Чи влучне оксиморонне визначення психологічної паузи – “мовчазна мімічна мова” (с.88). Автор “Живого слова” – неабиякий ритор.

Особливої уваги він надає етичній проблемі мистецтва декламації. На перший погляд, це дивно, – бо що ж такого спільного може мати естетика художнього читання із мораллю. Виявляється, усіма змінами забарвлення та інтонування у мовленні “заправляє” етичний акцент, тобто “внутрішня, моральна суть намірів автора в якомусь конкретному місці його твору” (с.105). Саме він увінчує піраміду виражальних засобів мистецтва декламації, пробуваючи в глибині авторської душі.

Цікава класифікація тембрів людського голосу Легуве, що її застосовує Д. Ревуцький на українському матеріалі. За нею “Вічний революціонер” І.Франка представляє золотий тембр – урочистий, величний мажор, сповнений натхнення, дужих дзвінких, захоплюючих тонів. Тембровим багатством вражає муза Т.Шевченка – срібні, мідні оксамитові тони. Разом із класифікуванням способів читання будь-якого тексту розкрито секрети прозової, віршової декламації, читання діалогів та полілогів.

Безпосередньо виразному читанню у школі присвячено лише четвертий розділ праці. Його базисом є вікова психологія та методика програмного виразного читання В.Острогорського. Водночас авторові важливо, аби вчителі у школі брали до уваги ще й гурткову форму навчання мистецтва декламації: “систематичний курс виразного читання повинен проходити через усю школу, починаючи з перших класів шкільного навчання. До цього курсу можна додавати позакласне групове студіювання з талановитими та відсталими учнями, щоб не порушувати нормальної класної праці” (с.137).

Предмет виразного читання у школі корисний і тим, що допомагає засвоїти й закріпити знання із лексикології, пунктуації, оскільки вправи із розвитку зв’язного мовлення ґрунтуються на доборі синонімів, омонімів, паронімів, протилежних за значенням слів, визначенні родо-видових відношень між поняттями, перебудові прочитаних речень на інші у зв’язку зі зміною інтонації і т.д.

Методом актуалізації вивченого матеріалу (з літератури), очевидно, пояснюється і вміщений у книзі розділ “Метрика”, що охоплює ази версифікації в діахронному й синхронному зрізах. Розділ “Додатки” цінний тим, що пропонує фахову, сповнену практичного значення оповідь про способи спілкування з дитячою аудиторією, особливості добору комунікативного матеріалу, його аналіз та пристосування до реципієнтів.

Розвідка методологічно витримана. Поєднуючи індуктивний та дедуктивний підходи, автор не оминає складних питань, що актуалізують ті чи інші частини теми, пропонує прозорий ілюстративний матеріал самостійних завдань, демонструє варіанти літературно-декламаційного аналізу того чи іншого тексту. Поза складністю поставленої теми автор доступний читачеві.

“Живе слово” Дмитра Ревуцького виходить за рамки лише теорії виразного читання. За світоглядно-проблемним спрямуванням це праця поліфонічного звучання, а технологією мистецького читання цікава й корисна не лише “словесникам”. У книзі – філософія любові до слова, що є живим і здатне одухотворювати та пізнавати світ.

1. Ревуцький Д. Живе слово: Теорія виразного читання для школи: Перевидання. – Львів, 2001. – С.17. Далі, посилаючись на це видання, після цитати подаватимемо у круглих дужках сторінку.

2. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер: Перекл. з польськ. – Львів: Літопис, 1999. – С.19.

3. Дет. див.: Востоков В. Тайны тибетской медицины и восточных целителей. – Т.1. – Санкт-Петербург: СПб “КАРО”, 1994. – 288 с.

4. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер: Перекл. з польськ. – Львів: Літопис, 1999. – С.26.

5. Там само. – С. 112.

6. Гачев Г. Национальные образы мира. Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский. – М.: Сов. писатель, 1988. – С.7.

7. Там само. – С.4.

8. Див. її праці: Андрусів С. Ми є і будемо: Гачев Г. Национальные образы мира // ЗНТШ. – Т.ССХХІ: Праці філологічної секції. – Львів, 1990. – С.355–365; Андрусів С. Характерологія українців. Національний Космо-Психо-Логос // Науковий Збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1995. – С.132–137.