

УДК 782.1:808.55]:78.071.2Паторжинський](477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278245

АНАТОЛІЙ ПАЛАМАРЕНКО

ORCID iD: 0000-0001-9530-002X

*Народний артист України, Герой України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
apalamarenko12@gmail.com*

ВИКОНАВСЬКІ АКЦЕНТИ ВИРАЗНОСТІ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ (з досвіду роботи Івана Паторжинського)

Розглянуто взаємозв'язок слова, музики й сценічної дії в українській класичній опері. Охарактеризовано сценічну мову митця як наймогутніший засіб впливу на слухача, завдяки якому до глядацької аудиторії доноситься ідейний зміст і внутрішній світ персонажа (співака-актора). Проаналізовано процес роботи співака-актора над створенням цілісного вокально-сценічного образу із застосуванням розмовних діалогів. Виявлено особливості втілення музично-театральних творів засобами сценічного мовлення в опері на національну тематику з урахуванням менталітету українського народу (особливостей побуту, культури, звичаїв, обрядів різних соціальних верств населення тощо). Визначено специфічні прийоми емоційно-сміслових акцентів виразності сценічного мовлення в українській опері на прикладі виконавської творчості Івана Паторжинського. Виявлено органічне сполучення характерно-комедійних рис та патетики у створенні Іваном Паторжинським складного та багатогранного образу Карася в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». З'ясовано особисті інтонаційно-емоційні прийоми видатного митця в утіленні яскравого та неповторного за народним колоритом образу Виборного Макогоненка в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка». Окреслено рішучі, героїчні інтонації Івана Паторжинського в образі Тараса як відважного, мудрого полководця та глибокий драматизм і трагічні переживання його як батька у сцені вбивства сина-зрадника в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Доведено професійний підхід та ретельну пошукову роботу майстра у створенні соціально-психологічних портретів персонажів, втілених актором в означених операх. Спрогнозовано подальші наукові дослідження з пошуку нових синтезованих засобів виразності у поєднанні музики, слова й сценічної дії в реаліях сьогодення.

Ключові слова: українська класична опера, виразність сценічного мовлення, емоційно-сміслові акценти, творчість Івана Паторжинського.

Постановка проблеми... У музичному театрі незалежної України не втрачається зацікавлення національною тематикою, історією, життям і побутом своїх пращурів, питаннями самоідентифікації нації в нових соціокультурних умовах. «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Ярослав Мудрий»

Г. Майбороди, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Тарас Бульба», «Наталка Полтавка» М. Лисенка та інші оперні твори національної тематики переживають своє друге народження, поновлюючись у контексті усвідомлення можливостей сучасної театральної естетики.

Особливу увагу глядача привертають знакові оперні твори, які увійшли у скарбницю українського музично-театрального мистецтва і нині користуються високим попитом серед сучасної вітчизняної і зарубіжної глядацької аудиторії: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка» та «Тарас Бульба» М. Лисенка. Захоплюючі сюжети, яскравий національний колорит, різнохарактерні образи персонажів, самобутні культурні традиції, український мелос актуалізують означену тематику серед молодого покоління, яке проявляє природний інтерес до вивчення надбань власної історії.

В українській опері є чимало розмовних діалогів, які потребують для їх утілення національного колориту сценічного мовлення. Емоційно-сміслові акценти, підтексти, наголоси, виразність надають їй рис неповторності, своєрідності, які на тлі світових процесів космополітизації музичного театру та уніфікації оперних творів відтіняють її оригінальність.

Поглиблення психологізації сценічних образів вимагає від виконавців вільного володіння комплексом практичних навичок у створенні вистави. Одним із найважливіших засобів виразності в оперному мистецтві, поряд зі співом, є сценічне мовлення, яке в українській класичній опері набуває неабиякого значення з урахуванням наявних у ній розмовних діалогів. Формування культури сценічного мовлення співаків-акторів оперного жанру на прикладах знакових постатей музичного театру, до яких належить й Іван Паторжинський, актуалізує досліджувану тему.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Проблема виразності сценічного мовлення в українській опері привертає увагу дослідників та потребує наукового осмислення в нових реаліях. Появу та становлення запорізького козацтва як окремого, самобутнього прошарку населення дослідив Д. Яворницький (1990, 1993). Історію козацтва після зруйнування Запорізької

Січі розглядали О. Бачинська і Т. Чухліб (2015), які висвітлили особливості його життя і побуту на чужині. Своєрідність українського менталітету, що виявилася у характері спілкування персонажів української опери, досліджували О. Стражний (2017) та О. Губко (2013). Звичай українського народу, традиції та обряди, відображені в опері, розглянуті в роботі І. Ігнатенко (2016). Проблему співвідношення слова, музики та дії в сучасній українській опері висвітлила М. Черкашина-Губаренко (2002). Особливості сценічних утілень українських оперних творів розглянуто в монографіях Ю. Станішевського (2002, 2012). Функціональне призначення слова як носія інформації дослідив С. Безклубенко (2019). Особливості акторських інтерпретацій сценічних образів персонажів української опери у виконанні І. Паторжинського проаналізували Д. Гнатюк (2008) та Л. Кудрявцев (2008). Огляд публікацій дозволяє констатувати фрагментарність дослідження обраної тематики в сучасному театрознавстві.

Мета дослідження — виявити виконавські акценти виразності сценічного мовлення в українській опері на прикладі творчості Івана Паторжинського.

Завдання дослідження:

- 1) розглянути методологію виразності сценічного мовлення з окресленням її ролі в українській класичній опері;
- 2) проаналізувати інтерпретаційні прийоми мови Карася-Паторжинського в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»;
- 3) з'ясувати характерні особливості народного колориту мови Виборного-Паторжинського в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка»;
- 4) охарактеризувати поглиблену І. Паторжинським психологізацію образу Тараса Бульби з однойменної опери М. Лисенка.

Виклад основного матеріалу дослідження... Мова — це засіб спілкування людей. Інтонаційно-звукова мова у співі підпорядковується тим законам, що й мова розмовна. Щоб навчитися правильно співати, необхідно правильно говорити, декламувати, тобто володіти декламаційною співацькою мовою. Спів — це продовжена мова. Мова співака у житті й на сцені має бути

виразною, чіткою, природною, правильною. Кожний співак має говорити вокально правильно не тільки на сцені, а й у житті. Особливо ретельно треба стежити, щоб не вимовляти слова низько, глибоко, «на корені язика», бо це надто шкодить голосу та втомлює його. Від правильності вимови образно-дійового слова залежить барвистість, інтонаційна виразність співацького звуку.

І співакові, і драматичному актору необхідно володіти кантиленною мелодією мови, міцною артикуляцією, чіткою, певною конфігурацією рота, тобто керувати його зовнішнім рисунком, зумовленим вимовою різних голосних, від яких залежить правильний плин тонування, резонування і окраса голосу. Отже, актор має вміти говорити на сцені, бо сценічна мова — це наймогутніший засіб впливу на глядача. Від того, як володіє актор сценічною мовою, залежить його майстерність, уміння донести до слухача ідейний зміст і внутрішній світ образу. Якщо актор так само легко, природно і просто співає, як говорить, це свідчить про професійне володіння ним вокальною майстерністю.

В оперному мистецтві робота над звуком мусить бути невіддільною від роботи над словом, яке у процесі вокалізації відіграє домінуючу роль. Слово і звук у співі становлять одне ціле. У широких колах вокалістів, особливо італійців, поширена думка, що для співака важливий насамперед звук. Саме тому вони приділяють замало уваги змістовному наповненню слова і речення під час співу, які, між іншим, є відображенням емоційної складової образу. Такі погляди й практика є хибними. Правильна розмовна мова й художній спів, як і звук та слово, тісно пов'язані між собою. Отже, мова буде вокально-художньою лише за дотримання вимог до утворення співацького звуку; так само й звук буде повноцінний, художній за умови, коли буде враховано норми правильної розмовної мови.

Уміти вокально правильно розмовляти і на обпертому диханні, і в позиції звука, і у повсякденному житті для співака не менш важливо, ніж уміти правильно дихати. Опанувавши техніку формування художніх голосних, приголосних, треба навчитися відчувати, передавати у звуці зміст слів і речень,

тобто творчо пов'язувати характер звучання голосу з думкою, вираженою словом. Лише за цієї умови співак зможе вільно володіти своїм голосом, усім багатством його барв і відтінків. Хто вміє декламувати, той вміє співати. І це справді так. Якщо людина вміє акустично, граматично й логічно правильно вимовляти голосні, приголосні звуки, слова та речення, тобто вміє правильно говорити та декламувати, для неї зовсім неважко проспівати будь-яку пісню, романс або арію.

Перш ніж приступити до розучування нового твору, слід кілька разів уважно прочитати та продекламувати його. Декламуючи, необхідно прагнути якнайточніше відтворити логічні граматичні акценти, наголоси, досягнути матеріал, пережити та передати у словах і звуках витончені психологічні відтінки цього твору, ідейно-художній зміст. Це необхідно для того, щоб співак звикав керуватися у своїй роботі не лише звуком, а й осмисленим вокально-образним словом. Уміння перевтілюватися, як і вміння володіти голосом, не приходить одразу, адже все це є результатом щоденної наполегливої роботи. Водночас не можна заперечувати природні здібності, завдяки яким на початку творчого шляху деяким виконавцям під силу те, чого інші не можуть досягти внаслідок тривалого навчання, тренування. Лише талант, помножений на повсякденну працю, може надати бажані результати. Таким самородком в українській опері був Іван Сергійович Паторжинський. Його складний і багатогранний за втіленням Іван Карась в опері Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» володів народною дотепністю і хитрістю. Івану Сергійовичу — оперному артисту — притаманні були риси характеру цільні, без протиріч, що не означає — примітивні. Адже здавалося, що його Карась простий і не складний, жартівник і гультай, який остерігається своєї Одарки, але тихцем виявляє небайдужість то до шинкарки, то до небоги (скільки таких «небог» було у Карася, напевно, він і сам не пригадає). Проте за цим всім крилися інші утаємничені риси і вони були головними в розкритті складного образу персонажа, який поєднував у собі риси веселого козарлюги під хмелем з волею і широкою душею справжнього сина запорізьких степів. Та й пив Карась

не лише заради насолоди, а й щоб позбутися туги за рідною землею; пив від бездіяльності, коли ні до чого було прикласти руки. Коли він згадував Січ Запорізьку, битви, у яких брав участь, вірилося, що це воїн — не випадково у нього на поясі висіла шабля. В образі Карася, створеного І. Паторжинським, відображена сильна любов до Батьківщини, туга за нею. Артист не драматизував роль, адже це — комічна опера. Володіючи високим відчуттям жанру, майже кожною фразою, рухом, жестом він викликав у глядачів не тільки сміх, а й глибоке співчуття до цього доброго, відвертого козака. Неперевершеним було лукавство, яке Карась-Паторжинський виявляв у бесіді з Одаркою, піддразнюючи її та відступаючи, про всяк випадок, щоб не познайомитись з «макогоном». А в сцені зустрічі із Султаном: скільки барв, змінних настроїв, відчуття недовіри, небезпеки, зацікавленості невідомим, і водночас незручність від того, що доводиться пити в присутності турка. С. Гулак-Артемівський в «Запорожці за Дунаєм» не замислював, щоб Карась здогадувався про те, що його співбесідник Султан. Про це він дізнається тільки тоді, коли повернеться з палацу.

Іван Паторжинський, спираючись на традиції Панаса Саксаганського, діалогізував із «незнайомцем», ледве приховуючи посмішку. Його Карась не тільки хитрий, але й розумний. Султан хоче його обдурити, і Карась, прикидаючись таким, сміється над ним. В останній дії він з удаваним жалем говорить імаму про те, як йому шкода, що він не бачив Султана. Той велично повідомляє: «Ти його бачив і говорив з ним». Незабутня інтонація, з якою Карась-Паторжинський вигукнув: «А!!! І не догадався, не догадався». Тут звучали і наганий жаль через свою недогадливість, глузування над пихатим дурнем-імамом, і самим Султаном, і співчуття, що люди настільки нерозумні, вважаючи і його таким. Якщо до цього додати виразну міміку, усміхнено поблискуючі очі та усмішку, яка повільно розпливалась по широкому обличчю Карася, то стає зрозумілим, чому в цю мить зал вибухав шквалом овацій.

Іван Паторжинський ніколи не вдавався до зовнішніх ефектів. Сила його виконання полягала у м'якості й соковитості фарб. Справжнє обличчя Карася

виявлялося в останній дії опери, зокрема у фіналі, коли запорожці завдяки Карасю одержали можливість повернутися на Батьківщину. Мистецтво митця живиться життєвими враженнями і Паторжинський у своїй сценічній діяльності певною мірою відштовхувався від реальних прообразів, але натуралістичне копіювання не було притаманним йому. Працюючи над роллю, він підсумовував, відбирав та узагальнював свої спостереження.

Класичним зразком ігрового дуету є улюблена всіма сцена Одарки і Карася на початку опери. Конкретно й образно С. Гулак-Артемівський зображує зіткнення двох протилежних характерів, зміну настроїв, сценічну поведінку героїв, підкреслює в них ліричні, драматичні, комедійні риси. Дует складається з кількох епізодів, що природно виникають у суперечці. У дуеті Одарці належить провідна роль: вона по-своєму права, і тому Карась частіше, бажаючи заслужити милість грізної дружини, будує свої репліки на мелодичному матеріалі її партії, дещо її варіюючи. Одарка починає свій «допит» рішучими, енергійними фразами. Логічні наголоси падають саме на те слово, яке треба виділити. Фрази будуються так, щоб найвища точка мелодичної лінії потрапляла на сильний момент такту, підкреслюючи потрібні за змістом слова: «відкіля», «досі», «Бога», «трохи» тощо. Багаторазове повторення кожної фрази увиразнює норувистість Одарки. Відповіді Івана побудовані на тому ж тематичному матеріалі, але замість гнівних, владних інтонацій звучать прохальні. Зберігаючи мелодичну виразність, С. Гулак-Артемівський максимально наближається до живої мови. Так, у суперечці про те, чи пив Карась у дорозі, композитор чергує більш наспівні, заокруглені репліки Одарки («Чи це ж випив на дорогу») з покvapливою скоромовкою Карася, який намагається умовити дружину: «Ні, не пив, не пив, їй Богу, от не гріх, що забоживсь». Далі настрої різко змінюється, Одарка починає плакати і гірко скаржитися на свою долю. Виразні короткі фрази, стогони, знову-таки, з логічними упорами на основних смислових точках образно відтворюють її емоційний стан: «Ти гуляєш дні і ночі, я ж, сердешна, все одна». Карась знає ціну її сльозам і розгадує маневр Одарки: «Бач... злякати чоловіка, щоб не знав

він, що робить». Його репліка тут зроблена речитативом, майже на одному звуці. Поєднуючись потім вигуками, вони допомагають створити потрібний контраст: жалісливе тужіння, з одного боку, і невдоволене буркотіння — з іншого. Наступний епізод — новий настрій та нова стадія суперечки: докори і погрози Одарки, викликані необережними словами Карася про те, що він ночував у небоги, її навмисне голосне тужіння й нарікання, умовляння Карася замовкнути. Репліки одного учасника дуету безпосередньо продовжують репліки іншого, а разом виходить єдина мелодична лінія. В інтонаційному змісті кожної з реплік підкреслюються характерні, індивідуальні риси кожного з персонажів. Суперечка закінчується скоромовкою, що звучить водночас в обох сперечальників: кожен хоче висловити своє.

Усі музично-виражальні засоби, які застосовувались композитором в опері, свідчать про свідоме творче ставлення композитора до українського музичного фольклору, про народність і реалістичність його музичної мови, що набуло відображення в характеристиках персонажів. Зовсім інші емоційно-інтонаційні акценти спостерігаються у втіленні І. Паторжинським головного героя в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка». Його Виборний Макогоненко — образ, уперше створений у «Наталці Полтавці» Михайлом Щепкіним, а потім Марком Кропивницьким. Кіноплівка зберегла для нових поколінь цю роль Паторжинського, неповторну за своїм народним колоритом. Навіть в одній фразі-запитанні, неодноразово повторюваній Виборним у розмові з Возним («А Ви ж їй що?», «А вона ж Вам що?», «А Ви ж їй що?», «А вона ж Вам що?») і так ще разів п'ять для того, щоб відтягнути відповідь і встигнути подумати, як реагувати на прохання бути сватом закоханого «пана»), звучить багатюща гама психологічних нюансів, завдяки яким надовго запам'ятовується ця сцена. Виборний Паторжинського, у відповідності із задумом Котляревського, заможній селянин. Він лукавий, хитрий і набагато розумніший, аніж Возний, з якого він внутрішньо насміхається. Дізнавшись, що той закоханий у Наталку, але боїться відмови, Виборний виструнчується, розуміючи, що ставши сватом, він підпорядковує собі Возного. Але він досить розумний та приховує радість.

Навпаки — він приймає заклопотаного вигляду і допитується у співрозмовника про всі подробиці розмови з Наталкою. Його інтонації і міміка безперестанку змінюються, передаючи то задоволення, то стривоженість, то передчуття біди і врешті-решт — жалісливу неприязнь до грамотія, який не вміє посвататися як належить. Коли Возний просить замовити за нього слово, а коли потрібно, навіть трохи прибрехати на його користь, Виборний-Паторжинський, здається, стає зовсім приголомшеним, на його обличчі при слові «брехати» з'являється святе незадоволення! Він з удаваним переляком дивиться на співрозмовника і ніби з неохотою поступається, показуючи, що погоджується лише з бажання допомогти «панові». У хаті Терпелихи, матері Наталки, Виборний з'являється урочисто й велично. Він ніби прилаштовується до бідних, удає з себе співучасника, і не відразу відкриває мету візиту. Цього вимагає ритуал, крім того, Виборний — прекрасний дипломат. Значимо покашлюючи, він починає розмову про сватання і не приховує незадоволення від того, як сприймає цю звістку Наталка: улесливий, доброзичливий тон змінюється на повчальний і суворий. Вирвавши у Наталки згоду, Виборний-Паторжинський не поспішає йти; йому хочеться насолодитися перемогою. Крім того, він розраховує на те, що йому піднесуть за звичаєм чарку горілки: кілька разів прощається, йде і знову повертається, врешті-решт крикає з досади і, закуривши люльку, зачиняє за собою двері. В останній дії Виборний то страхає Терпелиху, то співчуває Петру, який повернувся, то намагається прогнати його. Коли Наталка відмовляє Возному, Виборний захоплюється її мужністю і радісно сприймає звістку про скасування заручин. Виборний вражений благородством героїв опери і, здається, ледве утримується від сліз. Він настільки типовий, що нібито зійшов зі сторінок твору Котляревського. З великою увагою І. Паторжинський працював над образом головного героя в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Гоголівський персонаж захоплював митця з дитинства — йому, хлопчині, імпонували відвага, хоробрість, сила народного обранця.

«Тарас Бульба» вперше був поставлений на харківській сцені ще у 1924 році, його прем'єра пройшла не досить помітно. Справжнім тріумфом опери

М. Лисенка можна вважати спектакль 1928 року, який став визначною подією в культурно-мистецькому житті країни та забезпечив успіх у її подальшому сценічному існуванні. Поступове зростання артиста у ролі головного героя опери можна уявити за спогадами М. Стефановича, який відмічав могутню, ніби висічену з граніту фігуру Тараса; розумні й уважні очі; статуру, наповнену незвичайною внутрішньою силою, яка відчувалася і в зімкнутих устах, і в погляді, і в сильних руках, які стискали рушницю. Хіба можна забути, як з'являвся Тарас-Паторжинський на порозі своєї хати, зустрічаючи прибулих із бурси синів? Скільки батьківської гордості й любові звучало в його голосі, коли він звертався до них: «Ваша доля — чисте поле? Добрий кінь та гостра шабля — ось козацька насолода». Як перевтілювався старий Бульба, коли дякував гостям за те, що прийшли поздоровити його з приїздом синів: «Спасибі Вам! Навіть кров закипіла, неначе двадцять років з плечей скинув». Переповнений почуттями, Тарас-Паторжинський зачинав знамениту пісню «Гей, літа орел, літає сизий та попід небесами. Гей, гуля козак, козак-запорожець степами-ярами». Широкою хвилею лився повний, звучний, красивий голос співака-актора, поступово зникала стриманість Тараса і теплі людські почуття пом'якшували його суворе обличчя. У героїчному образі Тараса І. Паторжинський досягав справжньої висоти трагічних переживань, використовуючи скупі, точні, правдиві, природні засоби виразності. В опері Тарас зображений вірним, гідним сином своєї Батьківщини; народним месником за розорену й уярмлену чужими та своїми панами Україну; далекоглядним політиком і досвідченим полководцем; суворим, але люблячим батьком. Він свято шанує Батьківщину і в служінні їй бачить єдину мету свого життя. Основними рисами характеру Тараса є хоробрість, справедливість, незламність, мужність, щирість — це справжній народний герой, який є уособленням найкращих прагнень народу.

Найяскравішими епізодами, що розкривають окреслені риси Тараса, є його пісня з другої дії «Гей, літа орел» та аріозо з п'ятої дії «Що у світі є святіше понад наше побратимство». У них немовби централізується основна,

провідна дія опери — ідея про непереможність народу, його безстрашність у боротьбі з ворогами та нездоланну силу побратимства. На тлі загального контексту опери ця пісня виступає не лише засобом розкриття характеру Тараса, а й носієм художнього узагальнення патріотичної ідеї твору. Аріозо з п'ятої дії — один із ключових моментів розвитку сюжету. Дія відбувається в таборі запорожців під стінами оточеного Дубна. Тарасові доручено керувати наступом, і він намагається підняти бойовий дух козацтва: від його переконливих слів залежить успіх штурму. Саме тому гаряча промова Бульби-Паторжинського запала в душу та знайшла відгук у серці кожного актора й глядача. Його аріозо забарвлене суворими, мужніми й урочистими інтонаціями. У ньому звучить високопоетичне почуття ідейної єдності людей задля спільної справи — визволення поневоленої Вітчизни, яка стогне під чужоземним і панським ярмом. У зверненні Тараса до козаків (речитатив з п'ятої дії «Гей, панове товариство») відчувається активність, рішучість його вдачі. Стан самозаглиблення, роздумів яскраво розкрито в його аріозо з першої дії «Коли, подужений літами, знесилюсь я у боротьбі». Мелодична лінія тут вільно розвивається, наближаючись до речитативу, водночас зберігаючи співучість. У речитативі Тараса-Паторжинського зі сцени облоги Дубна («Сю ніч ляхи нас, сплячих, обійшли») продовжується лінія зосереджених, глибоких роздумів із відтінком громадянської лірики. Трагічна сторона образу з величезною силою відображена у сцені вбивства сина-зрадника. Психологічно — це доволі напружений момент, який блискуче втілив І. Паторжинський у образі свого персонажа. Після запальних промов Тараса («Що у світі є святіше понад наше побратимство») настає загальне піднесення. Козаки морально готові до важкого бою. Тарас виступає на чолі війська. На його заклик «Ляжемо всі, а град здобудьмо, та й здобудемо його зараз, щоб ляхи не спам'ятались» воїни відповідають: «Слава, батьку... Хай же зараз ворог гине!». Тарас-Паторжинський чітко й твердо дає останні накази. Уся його воля і нерви напружені до краю перед великим випробуванням. І в цей рішучий момент несподівано з'являється єврей Янкель і повідомляє про зраду Андрія, його

рішення служити шляхті. Тарас не вірить, його обуренню немає меж. У гніві він кричить на Янкеля з погрозами вбити його. Але потроху його опановує відчай, що виявляється в драматично напруженому монологі «О, будь клята тричі та година, що сплотив я сина на позору, на догану». Патетичний, схвильований супровід оркестру доповнює трагізм сцени. Розпочинається бій. Це змушує Тараса оговтатися та стати на чолі війська. У самому розпалі січі серед польського війська з'являється Андрій та кидається у бій проти своїх. Тут настає розплата: Тарас наздоганяє сина і гнівно допитує. Репліки старого запорожця інтерпретовані Паторжинським як тверді, адже він переконаний у своїй правоті та ставить патріотичні почуття над особистими. Слова Тараса, звернені до сина-зрадника: «Так продавати, зраджувати своїх? Ганьбити честь, ламать присягу, віру? Не ворушись! Я породив такого, я й уб'ю!» у виконанні митця, сповнені жагучого гніву, глибокого душевного болю.

Драматизм промови Бульби-Паторжинського був високим, благородним, без тіні сентиментальності чи нервозності. У драматургії опери ця сцена є психологічною кульмінацією та має надзвичайно вдале і логічне вирішення. Нічого подібного в усьому українському оперному доробку долисенківського періоду й часів написання композитором твору не було. На «Тарасі Бульбі» М. Лисенка зросло не одне покоління талановитої української оперної молоді.

Висновки.

1. Сценічна мова — наймогутніший засіб впливу на слухача. Володіння емоційно-виразним інтонуюванням слова, уміння донести до глядацької аудиторії ідейний зміст і «внутрішній світ» персонажа залежить від майстерності співака-актора. Діалогічність української класичної опери вимагає специфічних прийомів виконавських акцентів, пов'язаних із особливостями національного колориту.

2. У складному та багатогранному образі Карася-Паторжинського в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» органічно поєдналися характерно-комедійні риси (народна дотепність і хитрість у спілкуванні з Султаном та Одаркою й патетичні інтонації) та туга за Батьківщиною на чужині

з відвагою й гарячим прагненням повернутися на рідну землю у спілкуванні з козаками-однодумцями.

3. Виборний-Паторжинський в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка» створив образ, яскравий і неповторний за своїм народним колоритом. Його інтонації та міміка постійно змінюються, передаючи різні психологічні стани персонажа, підсилені емоційно-смісловими акцентами партії-ролі.

4. Образ Тараса Бульби з однойменної опери М. Лисенка у виконанні І. Паторжинського просякнутий рішучими, героїчними інтонаціями, притаманними відважному і мудрому полководцю. Водночас, актор із глибоким драматизмом розкриває душевний стан Тараса у сцені вбивства сина-зрадника, досягаючи справжніх висот трагічних переживань скупими, точними, правдивими й природними засобами виразності.

5. Робота над виразністю сценічного мовлення в українській опері передбачає вивчення різних аспектів художнього образу персонажа: його побуту, культури, традицій, визначення соціально-психологічного портрета героя тощо. Мистецтво в гіперболізованому вигляді відтворює життя — у цьому й полягає велич театру. Однак важливо не ставити героя на котурни, а відповідати «життєвій правді». Таким дорогоцінним даром на найвищому рівні володів Іван Сергійович Паторжинський.

Перспективи подальших розвідок... Виразність сценічного мовлення в українській опері як один із найефективніших засобів емоційного впливу на глядача шляхом донесення до нього ідейного змісту твору й наразі залишається актуальною проблемою, що потребує ретельних наукових досліджень задля вияву нових синтезованих засобів художньої виразності відповідно до реалій сьогодення.

Список використаної літератури і джерел

1. Бачинська, О. та Чухліб, Т., 2016. *Історія козацтва після зруйнування Запорізької Січі (1775 – 1905)*. Київ: Арій.
2. Безклубенко, С. Д., 2019. Слово як носій інформації, або українські таємниці «Єврондії». У кн.: М. М. Бровко, ред. *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі*. Київ: Ліра-К, сс.297–318.
3. Гнатюк, Д., 1998. Академік співу І. С. Паторжинський. *Мистецькі обрії'98: Альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика*, сс.103–107.
4. Губко, О., 2013. *Психологія українського народу: наукове дослідження*. У 2-х кн.

Кн. 2: Психологічні особливості наших країн у міжчассі Трипілля – сучасна Україна. Київ: Діло.

5. Ігнатенко, І., 2016. *Етнологія для народу. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування українців: науково-популярне видання*. Харків: Книжковий Клуб Сімейного Дозвілля.

6. Кудрявцев, Л., 2008. 45 оперних партій Івана Паторжинського. *Демократична Україна*, 29, с.24.

7. Станішевський, Ю. О., 2012. *Національна опера України. 2001-2011: монографія*. Київ: Музична Україна.

8. Станішевський, Ю., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність: монографія*. Київ: Музична Україна.

9. Стражний, О., 2017. *Український менталітет: ілюзії – міфи – реальність*. 2-ге вид. Київ: Дух і Літера.

10. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2002. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере. В кн.: *Музыка и театр на перекрестке времен*. В 2-х т. Т. 1. Сумы: Наука, сс.56–70.

11. Яворницький, Д. І., 1990. *Історія запорізьких козаків*. У 3-х т. Т. 1. Київ: Наукова думка.

12. Яворницький, Д. І., 1993. *Історія запорізьких козаків*. У 3-х т. Т. 3. Київ: Наукова думка.

References

1. Bachynska, O. and Chukhlib, T., 2016. *Istoriia kozatstva pislia zruinuvannia Zaporizkoi Sich (1775 – 1905)* [History of Cossacks after the destruction of Zaporizhzhya Sich (1775 – 1905)]. Kyiv: Arii.

2. Bezklubenko, S. D., 2019. Slovo yak nosii informatsii, abo ukraïnski taiemnytsi «Ievrondii». In: M. M. Brovko, ed. *Kulturotvorchi vymiry liudyny v suchasnomu universumi* [Culture-creating dimensions of man in the modern universe]. Kyiv: Lira-K, pp.297–318.

3. Hnatiuk, D., 1998. Akademik spivu I. C. Patorzhynskyi [Academician of singing I. C. Patorzhynskyi]. *Mystetski obrii '98: Almanakh: naukovo-teoretychni pratsi ta publitsystyka*, pp.103–107.

4. Hubko, O., 2013. *Psykhohohiia ukraïnskoho narodu: naukove doslidzhennia* [Psychology of the Ukrainian people: a scientific study]. In 2 books. B. 2: *Psykhohohichni osoblyvosti nashykh krain u mizhchassi Trypillia – suchasna Ukraina*. Kyiv: Dilo.

5. Ihnatenko, I., 2016. *Etnohohiia dlia narodu. Sviata, tradytsii, zvychai, obriady, prykmety, viruvannia ukraïntsyv: naukovo-populiarne vydannia* [Ethnology for the people. Holidays, traditions, customs, rites, omens, beliefs of Ukrainians: popular science publication]. Kharkiv: Knyzhkovyi Klub Simeinoho Dozwillia.

6. Kudriavtsev, L., 2008. 45 opernykh partii Ivana Patorzhynskoho [45 opera parts of Ivan Patorzhynskyi]. *Demokratychna Ukraina*, 29, p.24.

7. Stanishevskiy, Yu. O., 2012. *Natsionalna opera Ukrainy. 2001-2011: monohrafiia* [National Opera of Ukraine. 2001-2011: monograph]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

8. Stanishevskiy, Yu., 2002. *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia i suchasnist: monohrafiia* [National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine named after Taras Shevchenko: History and modernity: monograph]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

9. Strazhnyi, O., 2017. *Ukraiïnskyi mentalitet: iliuzii – mify – realnist* [Ukrainian mentality: illusions - myths – reality]. 2nd ed. Kyiv: Dukh i Litera.

10. Cherkashina-Gubarenko, M. R., 2002. Problema sootnosheniya slova, muzyki i deistviya v sovremennoi ukraïnskoï opere. In: *Muzyka i teatr na perekrestke vremen* [Music and theater at the crossroads of time]. In 2 volumes. Vol. 1. Sумы: Nauka, pp.56–70.

11. Yavornytskyi, D. I., 1990. *Istoriia zaporizkykh kozakiv* [History of the Zaporozhian Cossacks]. In 3 volumes. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka.

12. Yavornytskyi, D. I., 1990. *Istoriia zaporizkykh kozakiv* [History of the Zaporozhian Cossacks]. In 3 volumes. Vol. 3. Kyiv: Naukova dumka.

ANATOLY PALAMARENKO

ORCID iD: 0000-0001-9530-002X

*People's Artist of Ukraine, Hero of Ukraine,
Professor at the Department of Opera Training and Music Direction
P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
apalamarenko12@gmail.com*

PERFORMING ACCENTS OF STAGE SPEECH EXPRESSION IN THE UKRAINIAN OPERA

(FROM THE WORK EXPERIENCE OF IVAN PATORZHYNsky)

The author considered the relationship between words, music and stage action in Ukrainian classical opera. The stage language of the artist is characterized as the most powerful means of influencing the listener, thanks to which the ideological content and inner world of the character (singer-actor) is conveyed to the audience. The process of the singer-actor's work on creating a complete vocal and stage image with the use of spoken dialogues is analyzed. The peculiarities of the implementation of musical and theatrical works by means of stage broadcasting in an opera on national themes, taking into account the mentality of the Ukrainian people (peculiarities of life, culture, customs, rites of various social strata of the population, etc.) have been revealed. The specific methods of emotional and meaningful accents of the expressiveness of stage speech in Ukrainian opera are determined, using the example of Ivan Patorzhynsky's performance. An organic combination of character-comedic features and pathos was revealed in Ivan Patorzhynsky's creation of a complex and multifaceted image of Karas in S. Gulak-Artemovsky's opera "Zaporozhets za Danube" (Zaporozhian Beyond the Danube). The personal intonation and emotional techniques of the outstanding artist in the embodiment of the bright and unique image of Vyborny Makogonenko in M. Lysenko's opera "Natalka Poltavka" were clarified. The resolute, heroic intonations of Ivan Patorzhynsky in the image of Taras as a brave, wise commander and his deep drama and tragic experiences as a father in the scene of the murder of his traitorous son in M. Lysenko's opera "Taras Bulba" are outlined. The professional approach and thorough search work of the master in creating socio-psychological portraits of the characters embodied by the actor in the specified operas are proven. Further scientific research is predicted to identify new synthesized means of expression in the combination of music, speech and stage action in today's realities.

Keywords: *Ukrainian classical opera, expressiveness of stage speech, emotional and meaningful accents, work of Ivan Patorzhynsky.*

Стаття надійшла до редакції 16.09.2022 року.