

РОМАНСОВА ТВОРЧИСТЬ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ ДОБИ

Стахевич Олександр Олександрович,

аспірант кафедри музикознавства та культурології

викладач кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-5195-6753

Виявлено вплив соціокультурних чинників на камерно-вокальну лірику М. Вериківського. З'ясовано, що романсова творчість митця розвивалась нерівномірно і в кожному десятилітті мала свої стилеві пріоритети. В першій половині 1920-х років митець звертався переважно до текстів поетів модернізму, що у музиці виражено експресіоністичними засобами (романси на слова О. Слісаренка, Г. Чупринки, П. Тичини, М. Семенка, В. Сосюри, М. Йогансена). З початку 1930-х років у його творчості переважає революційна тематика (романси «Розправа», «Пам'яті Кірова», «Хто за війну»). Лише наприкінці цього десятиліття з'являються знакові романси на слова Лесі Українки. В 1940-ві роки М. Вериківський опановує романсовий жанр більш активно (твори на слова І. Франка, М. Рильського, Л. Українки та ін.). Цикл «Образ коханої» на слова П. Грабовського (1944) став центральним у його вокальній ліриці. Але з початком нової хвилі «чистки» рядів (1948), коли композитора було звинувачено в «ідеалізації минулого» та «національній обмеженості», в його романсовому доробку з'являються теми оспівування радянського життя та образу великого вождя. Останнім сплеском активності М. Вериківського у камерно-вокальних жанрах стали 1958–1959-і роки, коли у радянському мистецтві загалом поновлюється інтерес до людської особистості, її індивідуальних проявів та психологічних станів, внутрішнього інтимного життя, а їх вираження втілюється переважно у циклічних формах. В цей час він пише романси на слова Ю. Словацького, Д. Гофштейна, М. Єременка, цикли «Пісні Сафо» в перекладі І. Франка, «З сучасної грецької лірики» на слова Н. Вреттаноса, «Музикалений Перець» та ін. Попри те, що до жанру романсу М. Вериківський звертався у різні періоди творчості, а тексти творів бралися з різних поетичних джерел, вони мають єдиний композиційний стрижень. Це свідчить про вагомий стилеутворювальний вплив камерно-вокальної лірики у доробку митця, незважаючи на ті соціокультурні впливи, що на кожному етапі скеровували його творчість, навіть усупереч особистим зацікавленням.

Ключові слова: камерно-вокальна лірика, романсовий жанр, цикли романсів, символізм, експресіонізм, соціокультурні чинники, «буржуазний націоналізм», «втеча від сучасності», творчість, М. Вериківський.

Stakhevich Oleksandr. Mykhayl Verikivsky's romance work in the socio-cultural discussion of the era

The influence of socio-cultural factors on the chamber and vocal lyrics of M. Verikivsky has been revealed. It has been found that the artist's romance work developed unevenly and in each decade had its own stylistic priorities. In the first half of the 1920s, the artist turned mainly to the texts of modernist poets, which was expressed in music by expressionistic means (romances to the words of O. Slisarenko, G. Chupryna, P. Tychna, M. Semenko, V. Sosyura, M. Johansen). Since the beginning of the 1930s, revolutionary themes have prevailed in his work (romances "Rape", "In Memory of Kirov", "Who is for the War"). Only at the end of this decade do significant romances to the words of Lesya Ukrainka appear. In the 1940s, M. Verikivsky mastered the romance genre more actively (works to the words of I. Franko, M. Rylsky, L. Ukrainka, etc.). The cycle "Image of the Beloved" to the words of P. Grabovsky (1944) became central to his vocal lyrics. But with the beginning of a new wave of "purge" of the ranks (1948), when the composer was accused of "idealization of the past" and "national narrow-mindedness", themes of glorifying Soviet life and the image of the great leader appeared in his romance works. The last surge of activity of M. Verikivsky in chamber and vocal genres was in 1958–1959, when in Soviet Art in general there was a renewed interest in the human personality, its individual manifestations and psychological states, inner intimate life, and their expression was embodied mainly in cyclical forms. At this time, he wrote romances to the words of Y. Slovacký, D. Hofstein, M. Yeremenko, the cycles "Songs of Sappho" translated by I. Franko, "From Modern Greek Lyrics" to the words of N. Vrettanos, "Musical Pepper" and etc. Despite the fact that M. Verikivsky turned to the romance genre in different periods of his work, and the texts of the works were taken from different poetic sources, they have a single compositional core. This indicates a significant style-forming role of chamber-vocal lyrics in the artist's work, despite the socio-cultural influences that guided his work at each stage, even contrary to personal interests.

Key words: chamber-vocal lyrics, romance genre, romance cycles, symbolism, expressionism, socio-cultural factors, "bourgeois nationalism", "escape from modernity", creativity, M. Verikivsky.

Вступ. Видатний український композитор **Михайло Вериківський** (1896–1962) відомий насамперед як засновник жанрів масової пісні, балету («Пан Каньовський»), ораторії («Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку»), вокально-симфонічної поеми («Чернець») та симфонічної сюїти («Веснянки») [3, с. 29]. Формування його світогляду як митця та музично-громадського діяча припало на

20-ті – початок 30-х років ХХ століття – період ствердження радянської влади та встановлення тоталітарного комуністичного режиму в Україні. Докорінна зміна в цей час художніх, стилевих та образно-тематичних пріоритетів у мистецтві вплинула й на особливості світобачення М. Вериківського, який широко переймався ідеями революції та національного самоствердження і з ентузіазмом відображав у своїх творах революційний



пафос, героїко-патріотичні настрої, ідеї будівництва радянського суспільства та комуністичні ідеали. Втілення таких тем і образів вимагало масштабних структур та масового виконання, чого за своєю природою не могло надати камерне музикування. Це позначилось на спаді загального інтересу до камерних жанрів (як вокальних, так і інструментальних) та незначної їх розробки у творчості наддніпрянських композиторів, у тому числі М. Вериківського.

Матеріали та методи. Життя і творчість М. Вериківського достатньо висвітлені в українському музикознавстві. Першими працями, у яких надавалась певна оцінка композиторського доробку, були монографічні розвідки Н. Герасимової-Персидської [2] та Н. Шурової [9]. Характеристику окремих жанрів і творів та біографічні матеріали містить збірник статей, присвячений 100-річчю від дня народження композитора (1997)¹. Інтерес до багатогранної творчості митця з новою силою виявляється з початку XXI століття. Різні аспекти творчості і громадської діяльності М. Вериківського опиняються в центрі уваги учасників Всеукраїнських науково-практичних конференцій, проведених відповідно до 115-річчя² та 120-річчя³ М. Вериківського та багатьох інших українських науковців.

Так, історичні, ідейно-естетичні та жанрово-стильові аспекти творчості композитора стали предметом дослідження О. Дем'янчука⁴ та А. Кармазіна⁵. Стилістичне підгрунтя творів М. Вериківського, у тому числі в напрямку символізму та експресіонізму розглядали О. Вальчук⁶, В. Остапчук⁷, Т. Прокопович⁸, М. Ржевська⁹ та ін. Оцінку та аналіз музично-теоретичних підходів та ідей митця здійснювали Т. Антропова¹⁰,

¹ Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х : зб. наук. статей до 100-річного ювілею / ред.-упоряд. О. Торба. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. 78 с.

² Михайло Вериківський в контексті української музичної культури та освіти (до 115-ї річниці з дня народження) : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., 24–25 листопада 2011 / Кременецька обл. гум.-пед. акад. ім. Тараса Шевченка. Кременець : ВЦ КОГПП ім. Тараса Шевченка, 2011.

³ Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 120-ї річниці з дня народження) : зб. матер. II Всеукр. науково-практ. конф. (24–25 листопада 2016 р.). Кременецька обл. гум.-пед. акад. імені Тараса Шевченка. Кременець, 2016. 139 с.

⁴ Дем'янчук О. Н. Життєтворчість Михайла Вериківського: композиторська індивідуальність, ідейно-естетичні та стильові особливості. *Professional Art Education* : науковий журнал. 2022. Vol. 3 (1). С. 26–32.

⁵ Кармазін А. О. Національна історія в мистецьких образах як сутність композиторської творчості Михайла Вериківського : дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 Музичне мистецтво. Суми, 2021. 326 с.

⁶ Вальчук О. Народномузична стилістика в композиторській творчості Михайла Вериківського. *Наукові записки ТДПУ імені В. Гнатюка та НМАУ імені П. І. Чайковського*. Серія: мистецтвознавство. Тернопіль-Київ, 2003. № 2 (11). С. 78–81.

⁷ Остапчук В. Стильові особливості творчості М. Вериківського. *Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 120-ї річниці з дня народження)* : зб. матер. II Всеукр. н.-п. конф. (24–25 листопада 2016 р.). Кременець. обл. гум.-пед. акад. імені Тараса Шевченка. Кременець, 2016. С. 80–87.

⁸ Прокопович Т. Михайло Вериківський та коріння експресіонізму. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство. 2017. Вип. 11–12. С. 209–214.

⁹ Ржевська М. Михайло Вериківський: Призабута спадщина. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ імені М.Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 109–115.

¹⁰ Антропова Т. Київські учні Болеслава Яворського: специфіка становлення композиторських індивідуальностей Пилипа Козицького та Михайла Вериківського (на прикладі аналізу камерних творів 10–20-х років XX ст.). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*.

І. Полибіна-Малишкіна¹¹, І. Пясковський¹², В. Самохвалов¹³. Постійне зацікавлення музикознавців викликають окремі аспекти творчості композитора (М. Грінченко, М. Загайкевич, Н. Корольок, В. Кулик, Т. Романішина, Н. Толошняк, А. Терещенко, В. Тишков, О. Торба та ін.). Виконавська, композиторська, педагогічна, громадська діяльність митця віддзеркалена у спогадах, архівних матеріалах, епістолярії, біографічних нарисах (Ю. Бентя, І. Вериківська, О. Вериківська, Н. Висоцька, О. Давидова, О. Таранченко, В. Тольба та ін.).

Але камерно-вокальній ліриці М. Вериківського в українській музичній науці не приділено належної уваги. Найґрунтовнішою публікацією в цьому напрямку є стаття М. Ржевської [8], в якій охарактеризовано стилістику ранніх романсів композитора. Але зі всього пласта його романсової творчості розглядається здебільшого тільки один, хоч і найвиразніший зразок, – вокальний цикл «Образ коханої» на слова П. Грабовського (Н. Герасимова-Персидська [2, с. 72–79], З. Ліхтман [5, с. 44–46], Т. Мартинюк [6]). Тож ця галузь творчості митця, безсумнівно, потребує ретельного дослідження, а її опрацювання композитором у період розквіту радянської культури, вимагає врахування соціокультурної ситуації цього часу. Зазначені чинники й визначають **актуальність** пропонованої теми.

Згідно тематики у статті залучено певний комплекс наукових методів. Так, для встановлення історико-стильових пріоритетів із врахуванням впливу соціокультурних процесів у розвитку камерно-вокальної творчості М. Вериківського застосовано історико-соціокультурний, культурологічний, біографічний та міждисциплінарний методи. Для розгляду тематики та образної семантики вокальної лірики композитора використано системний, компаративний, герменевтичний методи. Стильові та змістовні перетворення у романсах митця з'ясувались за допомогою методів музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу.

Мета статті – висвітлити камерно-вокальну творчість М. Вериківського у контексті доби, з'ясувати вплив соціокультурних чинників на зміст, образність, формотворення, виразні засоби романсових творів тощо.

Результати дослідження. Незначний інтерес М. Вериківського до романсового жанру в ранній період творчості насамперед був пов'язаний з його захопленням та зайнятістю у хоровій справі¹⁴. Меш-

До 100-річчя Київської консерваторії – НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Київ, 2014. Вип. 112. Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). С. 96–123.

¹¹ Полибіна-Малишкіна І. В. Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 198–215.

¹² Пясковський І. Б. Музично-теоретичні ідеї Михайла Вериківського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. До 100-річчя Київської консерваторії – НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2014. Вип. 112. Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). С. 52–65.

¹³ Самохвалов В. М. І. Вериківський як продовжувач теорії ладового ритму Б. Яворського та автор самостійної концепції ладових уявлень. *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х* : зб. наук. ст. до 100-річного ювілею. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. С. 40–46.

¹⁴ Ще навчаючись у початковій школі та комерційному училищі у Кременці М. Вериківський не тільки співав, а й диригував учнівськими хорами цих закладів [2, с. 4].

каючи з 1918 року в Києві, з 1919 року він очолював Український народний хор, а з 1921, крім того, обіймав посади голови Президії Товариства імені М. Леонтовича та керівника науково-творчого відділу товариства, під началом якого знаходилося 900 постійно діючих хорів [3, с. 28]. Немаловажну роль відігравав і загальний соціокультурний і політичний контекст, коли призначенням мистецтва стала пропаганда революційної естетики та комуністичної ідеології. Тож молодий митець, як передовий представник нової радянської культури, сприяв її розвитку на найактуальніших ділянках – у великих та масових жанрах.

Щиро переймаючись розвитком нового національного мистецтва, композитор став першопроходцем в жанрах масової пісні, балету, ораторії, вокально-симфонічної поеми, симфонічної сюїти. М. Вериківський добре усвідомлював необхідність демократизації їх змісту та музики для доступності сприйняття широкими масами трудящих та селян. Майже всі його твори написані на українські сюжети (здебільшого історичні), а їх музика заснована на фольклорному мелосі. Особливо яскраво національні традиції виражені у хоровах, дитячих й масових піснях (близько 100 творів), обробках народних пісень для хору і для різних типів голосів (близько 100 творів) [3, с. 29]. Порівняно з цим, в доробку митця налічується лише понад 60 романсів.

Незважаючи на те, що романсова творчість М. Вериківського в перші десятиліття творчого шляху перебувала у зацікавленні його інтересів, вона яскраво відображає еволюцію індивідуального стилю та образної семантики творів композитора. Так, одним з перших зразків жанру був романс «*Отчего так бледны розы...*» на слова Г. Гейне (переклад О. Плещеева) [4, с. 79]¹⁵. Написаний 1914 року (рік вступу М. Вериківського до Київської консерваторії) цей твір відбиває настрої та впливи декадансного мистецтва. Проте наступні романси, що з'явилися після повернення митця з армії – «*Мак*» («*Не знаю де*») на слова О. Слісаренка, «*Чорноморська балада*» («*В час шумливого прибою...*») на слова Г. Чупринки (1920) та «*Скорбна мати*» («*Проходила по полю...*») на слова П. Тичини (1921) [4, с. 80], віддзеркалюють пошуки самостійного русла, основою якого постали сучасні митцю теми та образи. М. Ржевська так охарактеризувала ці твори: «Це лірика зі значним психологічним акцентом, іноді дуже сильно драматизована. Крім того, всі вірші тою чи іншою мірою втілюють парадигму українського літературного модерну. Вибір саме таких літературних першоджерел, очевидно, відповідав власним орієнтаціям композитора, його творчим намірам, що підтверджує музичний ряд романсів» [8, с. 7].

Звернення до поезії Г. Чупринки, розстріляного в 1921 році за «контрреволюційну діяльність» [8, с. 8], свідчить про «відкритість» у цей період підходу М. Вериківського до вибору текстів, адже він сам міг бути звинуваченим у «пособництві ворогам революції».

¹⁵ На сьогодні нема повного каталогу романсів М. Вериківського. Перелік зазначених у цій статті романсів спирається на дані «Зведеного каталогу нотних рукописів і друкованих видань творів М. І. Вериківського з фондів ЦДАМЛМ України» авторів-укладачів Ю. В. Бенті та І. Є. Таміліної [4].

Щодо «Чорноморської балади» зауважується, що вона є «відбитком романтичної баладної традиції, що проявилася у романсі і на структурному, і на драматургічному, і на інтонаційному рівнях. Водночас у творі присутній і національний колорит, що привноситься перш за все завдяки саме вербальному ряду: у баладі йдеться про козаків, <...> які сподіваються дочекатися “легкокрилі, непобідні в буйній силі запорізькі байдаки”» [там само]. Стилістиці романсу притаманні експресіоністичні елементи: речитативно-декламаційне інтонування, ходи на широкі інтервали, вільна метроритміка (унаслідок як неквадратної будови поетичної строфи, так і наскрізного драматургічного розвитку твору), надання фортепіанному акомпанементу як зображальної функції (коливання морських хвиль), так і психологічного чиннику тривоги й очікування. Призначення виконання цього твору для баритону з фортепіано надало підстави для припущення, що твір «побудований на основі синтезу загальноєвропейської баладної моделі із жанровою моделлю української думи» [8, с. 9].

Характеризують «свободу вибору» композитора й три романси з циклу «*Гімни святій Терезі*» на слова М. Семенка¹⁶, створені 1923 року [4, с. 80]. Звернення до цих віршів не характерно для М. Вериківського, якого ми знаємо як творця національного стилю. Адже поет був одним «з найцікавіших і найнесподіваніших експериментаторів української поезії, визнаний культуртрегер футуризму на наших теренах. Без його персони не обійдеться жодна розмова про вітчизняний авангард чи модернізм» [7].

Вірші М. Семенка відтворюють «ліузорне кохання поета-грішника до канонізованої Святої» [там само]. Тобто колізією цього опусу є любовні фантазії поета та психологія його пристрасті до уявно одушевленої католицької святої. З 26 віршів поетичного циклу композитор обрав три: 1. «*В сутінь вечірню*»; 2. «*Я плачу й молось*»; 3. «*Я до Тебе прийду*, але в них сконцентрована вся фабула та емоційна палітра поетичного першоджерела. Зміст першого романсу – це ніби освідчення поета Святій у своєму коханні, хоч він і усвідомлює всю його неправедність; зміст другого – це неможливість побороти своє ваблення, що доводить поета до еротичних мук; а третій – це любовний екстаз, коли поет вже не в змозі стримувати свої бажання, і Тереза в його уяві наче оживає. Відповідно до поетичного тексту і сюжету вибудована наскрізна драматургія музичного циклу, емоційна напруга якого безупинно наростає від початку і до кінця.

М. Ржевська відносить романсовий цикл М. Вериківського до символічного напрямку, виходячи з того, що «М. Семенко вперше і востаннє в житті опинився в руслі символізму» [8, с. 10]. Дослідниця співвідносить символічність змісту віршів з постаттю письменниці-черниці, яка «своїми творами та усім подвижницьким життям дала привід для поклоніння багатьом поетам», тож «у день канонізації Святої Терези був влаштований

¹⁶ У 1937 році поет був звинувачений у участі в Українській фашистській націоналістичній терористичній організації (якої ніколи не існувало), в плануванні замаху на секретаря ЦК КП(б)У і розстріляний.

поетичний турнір», а семенківські «Гімни» «можна тлумачити як прагнення звернутися до європейської традиції, до ідеалу, що є своєрідним втіленням самого духу чистого мистецтва» [там само]. Однак емоційна напруга і вираження почуттів поета значно перевищують межу відсторонено символістського обоженування та споглядальності, тож в музиці їх вираженням став експресіонізм.

Це підтверджує аналіз твору, здійснений авторкою цитованої статті, зокрема те, що «кожен з романсів, звичайно, має індивідуалізований комплекс виразових засобів; втім, можна визначити деякі спільні для всього циклу риси – екстатична декламаційність мелодики, ускладнена виразними ходами на широкі інтервали, примхлива ритміка, складна багатоплоскостна фактура, акордика, що утворюється у межах по новаторському трактованих ладів (останнє співзвуччя циклу – *e-fis-c-e-fis*), провідна роль тритону в утворенні мелодичних та акордових побудов» [там само]. Експресіоністичні риси яскраво виражені як у партії баритона, так і фортепіано, які взаємодіють в ансамблі, але є сповна самостійними. Їх самодостатність, «надламане» інтонування, нашарування дисонансових гармоній, психологізм та невинна емоційна динаміка свідчать про експресіоністський характер твору.

У наступних камерно-вокальних творах М. Вериківський повертається до «ліричного» русла. В 1924 році він пише романси: «*Ви знаєте, як липа шелестить?*» на слова П. Тичини, «*Дитина порізала пальчик*» та «*Такий я ніжний*» на слова В. Сосюри [4, с. 81], в яких відображення простих на перший погляд відчуттів має глибокий підтекст. Аналізуючи ці твори, М. Ржевська відзначає їх схожу образну сферу і те, що тут відтворюється «світовідчуття людини, яка живе в ситуації напружених соціальних катаклізмів» [8, с. 9].

У 1925 році з'являється опус «Ніч. Світанок. День» на слова М. Йогансена¹⁷ [4, с. 81]. На перший погляд – це начебто пейзажні замальовки. Але написані 1922 року поетичні мініатюри наскрізь просякнуті тривогою та містичним передчуттям, відбиваючи модерністське світобачення поета. Пошуки нових художніх форм, експерименти із ритмом, стилістичними прийомами, синтаксисом переконливо демонструє перший вірш «Ніч»:

Ясно...

Так ясно удень не буває,

Ясно,

Яснішого серцю не треба,

Тихо, як сонної дівчини очі.

Землі немає:

Тільки ніч,

Тільки небо.

Але роз'ятрений мозок

Не хоче,

Не може,

І в трясці нервовій тремтить розгублений розум.

І от із землі зростають, мов крила, гігантів тіні

¹⁷ У 1937 році М. Йогансена заарештували як учасника «контр-революційної терористичної організації ОУН», звинуватили у згоді на участь в теракті проти керівників компартії та радянського уряду та розстріляли.

Все вище і вище, мов чорна мільйонна згряя,
Проквиляє, і плаче, і кракає й дико гергоче,
І чорними пальцями в смертній розпуці, в одчаю
сягає по зорі...

Але запліщити очі:

Тихо,

Ясно,

Ясно, яснішого серце не хоче,

Тихшого дівчині сонній не треба.

Землі немає:

Тільки ніч,

Тільки небо.

Художній підхід до формотворення та образи, створені поетом, були суголосні й раннім модерністським спробам композитора. Однак це були останні романси М. Вериківського, написані у цій стилістиці. Підсумовуючи стилістичні інтенції раннього періоду його творчості, М. Ржевська відзначає: «Сміливість з якою молодий композитор вдавався до пошуків нових композиційно-драматургічних та суто технологічних рішень, мала наслідком вдалу апробацію складного стильового комплексу, що міг би мати плідне втілення. Відсутність такого роду музики в подальшому творчому житті композитора можна пояснювати по-різному <...> але знаючи соціокультурні реалії подальших десятиліть, легко уявити собі, яка доля чекала б на твори, що надавали всі підстави для звинувачень у «формалізмі», і так само легко уявити долю їх автора. Так чи інакше, але те, що ця лінія творчості М. Вериківського не знайшла (та й не могла знайти) продовження, є великою втратою для української музичної культури ХХ століття» [8, с. 11].

Після цих нечислених, але дуже показових у стилістичному плані творів, лише через п'ять років був написаний романс «Розправа» на слова Є. Фоміна (1930). Цей романс, як і декілька інших («Пам'яті Кірова», 1934; «Хто за війну» 1935, на слова з військового журналу [4, с. 82]), має кардинально протилежне семантичне наповнення, ніж попередні опуси, відбиваючи запити «актуальної» на той час культури. Адже в означені роки відбувся різкий поворот у культурній політиці, було ліквідовано практично всі музичні об'єднання й насамперед Товариство імені М. Леонтовича, до керівної ланки якого входив М. Вериківський. Від мистецтва тепер вимагалось втілення тем революційної борні, партійних ідеалів, демократизації та зрозумілості змісту. Розвиток сучасних тенденцій таврувався як «антинародний формалізм», а впровадження національних традицій засуджувалось як «буржуазний націоналізм». Тож романс «Розправа» («*Слухай, брате, тобі розкажу...*»), в якому йдеться про страту людей, вважався таким, що мав великий і глибокий соціальний зміст. Але ж іманентні, родові ознаки жанру за такого змісту звичайно втрачалися.

Проте композитор попри все залишався вірним собі. У 1933 році на слова того ж Є. Фоміна він пише «Ліричний цикл» для сопрано з фортепіано (1. «*Розуває мак*» 2. «*Мак кругом посох*» 3. «*Коліскова*» («*Як блакить життя...*»)) [4, с. 82]. В цих мініатюрах (перша – 25 т., друга – 15 т., третя – 18 т.) змальована звичайна історія

жінки: кохання, розставання, народження дитини. Природні явища – буяння маку, кінець його нетривалого цвітіння, і час коли «знов розквітнув мак» слугують тільки фоном / відліком часу цих подій. Ці почуття дуже тонко передані в інтонування вокальної партії, що, безумовно, наслідує українські ліричні пісні, а фортепіанний акомпанемент виконує роль «досказування».

Цікаво передано зміст першого та другого романсів: практично ідентична мелодія у вокальній партії в першому творі спрямована угору, а в другому – униз, відображаючи, таким чином, різні настрої героїні. В першому романсі фортепіанна партія у кульмінаційному епізоді насичена стрімкими пасажами, які перемежуються із щільними акордами у тріольному викладенні, що передає бурхливі почуття закоханої дівчини. В другому романсі фортепіано стримано підтримує сольну партію, відповідно до емоційного стану героїні в цей період. Третій романс «Колискову», що передає радість материнства, вирішено в традиціях жанру. Розмірені вісімки в акомпанементі імітують гойдання колиски, а мелодія сольної партії включає тріолі, що, з одного боку, виокремлює її із загального тла, надає самостійності, а з іншого, – підкреслює ефект коливання. Ріднять ці романси з народними піснями, а також поєднують їх між собою вигуки в кінці кожної поетичної строфи (в першому романсі – «леле», в другому – «сміхи», в третьому – «радість»).

Після цього циклу романсові твори в доробку композитора з'являються тільки наприкінці 1930-х років. Це знакові чотири романси на слова Лесі Українки та М. Лермонтова¹⁸. Створені 1938 року для мецо сопрано з фортепіано романси на слова Л. Українки 1. «Смутної провесни» (слова Ади Негрі в перекладі Л. Українки) 2. «Кохане личко»; 3. «На дивнії оченьки милої»; 4. «Коли сниться мені» (2–4 романси: слова Г. Гейне в перекладі Л. Українки) [4, с. 83] були відредаговані у 1958 році, коли через чергові звинувачення у «втечі від сучасності» та «буржуазному націоналізмі» М. Вериківський обмежився редагуванням опусів минулих років.

Поетичний текст «Смутної провесни» наповнений насиченим звуковим колоритом. З ним контрастує жаргівливим характером романс «Кохане личко». Деяко такого ж плану, але в ліричному ключі вирішено романс «На дивнії оченьки милої» (*На дивнії оченьки милої я завжди складаю канцони. На дивнії устонька милої я завжди складаю терцини. На дивнії кісоньки милої я завжди виспіваю станси. Шкода, що серця бракує в дівчатка мого: який то сонет я зложив би про нього...*). Для розкриття поетичного образу у цих романсах М. Вериківський застосовує речитативно-декламційний тип викладення, дисонансові гармонії, наскрізну побудову й вільне розгортання музичного розвитку, що надає значної експресивності цим композиціям.

З ними контрастує драматичними переживаннями романс «Коли сниться мені», в якому відображено

нерозділене кохання («*Коли сниться мені, що ти любиш мене, ти на сон мій не гнівайся, любя. Я крию лиш в мрях те щастя ясне, кожен ранок оплакана зуба...*»). Відповідно до змісту короткими мотивами зі спадними закінченнями важко підіймається угору мелодія за прозорої фортепіанної підтримки [1, с. 28–31]. Подальшого емоційне наростання («*...після мрій чарівних прокидається мені – це страшніше від всякої кари*») здійснюється через наскрізний розвиток з ускладненням та хроматизацією вокальної партії і фактурним та гармонічним насиченням фортепіанного акомпанементу [1, с. 32–36]. Втім, порівняно із ранніми романсами, тут застосовано стабільний метроритм та яснішу тональну основу.

Від 1940-х років М. Вериківський активніше працює вокальні жанри. У цей час виникають два романси «Привіт тобі, мій друже, вірний гаю» та «Найгірше я людей боявсь тоді...» на слова І. Франка (1940). У період Другої світової митець створює «Колискову» на слова М. Рильського (1942), пісенний цикл «В дні війни» (1943) на слова різних поетів та цикл романсів «Образ коханої» на слова П. Грабовського (1944), що став центральним у його вокальній ліриці. Зазначені цикли викликали широке зацікавлення музикознавців. Так, цикл «В дні війни» Н. Герасимова-Персидська визначає як «низку романсів» і надає їх ретельний аналіз у своєму нарисі [2, с. 75–77]. Серед публікацій, присвячених циклу «Образ коханої», – невеличкий розділ у нарисі Н. Герасимової-Персидської [2, с. 72–79], виконавський аналіз романсів здійснено в праці З. Ліхтман [5, с. 44–46], та в статті Т. Мартинюк на їх прикладі з'ясовуються проблеми камерно-вокальної циклічності [6].

До вокальної лірики М. Вериківського цього десятиліття належать окремі романси та близькі до них пісні для голосу в супроводі фортепіано чи симфонічного оркестру: «Пісня киянки» на слова О. Новицького (1944), «Флорентійська пісня» на слова Лесі Українки (1945, 1958), «Степова пісня», та «Йшов увечері Василь» – обидві на слова С. Олійника (1947), «Пісня абхазької дівчини» (1948), вальс «Бджілки золотисті» на слова М. Рильського для колоратурного сопрано (1948) та ін.

Але в 1948 році розпочалась нова хвиля «чистки» рядів, під яку підпали кращі представники вітчизняної музичної культури – Д. Клебанов, Б. Лятошинський, Г. Таранов, А. Солтис та ін. Не залишилися осторонь і інші митці: було засуджено «ідеалізацію минулого», «національну обмеженість» М. Вериківського, М. Колессу, С. Людкевича, Т. Маєрського, Р. Симовича та ін. Уникнення у їх творчості пропартійних наративів трактувалось як відрив від інтересів радянського народу. І хоча для М. Вериківського «сама можливість писати твори на історичну тематику була ковтком свіжого повітря», це «розцінювалось владою як “втеча від сучасності”», отже, митця «звільнили під обов'язків керівника класу композиції, і з того часу він працював професором та завідувачем кафедри хорового диригування. Із репертуару

¹⁸ Створені 1939 року два романси на слова М. Лермонтова: «Без вас хочу сказать вам много» та «Слышу ли голос твой», – це єдине звернення композитора до поезії російських класиків у зрілий період творчості.

національних театрів зникла його опера “Наймичка”» [3, с. 29].

Тож з кінця 1940-х років М. Вериківський пише романси й пісні, в яких оспівуються ідеали радянського життя та звеличується образ великого вождя. Насамперед це «Горійська хатина» («Хатина шевця...») на слова Т. Масенка, створена до 70-річчя від дня народження Й. Сталіна (1949) [4, с. 89]. Подібним «взірцем» ідеологічного спрямування є романс «В скорботні дні» на слова І. Тутковської. Дата автографу – 8 березня 1953 року – коментарів не потребує [4, с. 90]. До низки таких творів належить і «Песня про советский атом» («Мы недавно проводили...») на слова С. Михалкова (1951) – один з нечисленних прикладів звернення композитора до російськомовної поезії.

Крім виконання «коньоктурного замовлення», М. Вериківський продовжує писати романсові твори лірико-психологічного плану, тлом яких часто виступають пейзажні замальовки. Серед них романси «Як сніги розтануть білі» на слова Т. Масенка (1949), «Зустріч біля ставка» на слова М. Гірника (1949), «Ти широка, земле українська» на слова А. Малишка (1949). У 1950 році були створені: «Капуанська долина» на слова І. Вазова (переклад П. Тичини), «Угорська мелодія», а також пісні «Ой, я дівчина з Каховки» та «Ой, надіну я намисто» («Одягну дзвінке намисто») – всі на слова О. Маруніч. Ці твори віддзеркалюють національні інтенції митця, в яких яскраво розкривається і ліричне начало, і жартівливий бік вокальної лірики.

Особливо активно опрацювання М. Вериківським камерно-вокальних жанрів відбувається у 1958–1959-му роках. Але в цей період у радянському мистецтві загалом поновлюється інтерес до людської особистості, її індивідуальних проявів та психологічних станів, внутрішнього інтимного життя. Романсовий жанр знаходить у цей час потужне опрацювання у творчості більшості українських митців – Г. Верьовки, А. Кос-Анатольського, П. Майбороди, Ю. Мейтуса, І. Шамо та ін. Особливістю вираження певних емоційних станів і почуттів, розкриття їх різних граней та тонких нюансів у романсовій творчості є їх втілення переважно у циклічних формах.

Саме ці риси характерні й романсовій творчості М. Вериківського зазначеного періоду. Насамперед – це романси на слова Юліуша Словацького для голосу з фортепіано. 1. «В альбом Софії Бобровій» («Нехай мене Зося...»); 2. «Якщо ти будеш у моїй країні...»; 3. «Не знав я ліків...»; 4. «Сонет»; 5. «Буває мить, – це місяць не зійшов...» (липень 1958) [4, с. 91]. Польський поет також як і композитор народився в Кременці, тож найсильнішим резонансом був для М. Вериківського вірш «Якщо ти будеш у моїй країні», музика якого є однією з найпоетичніших сторінок його творчості.

Крім того, у 1958 році композитор редагує чотири романси (1938) та «Флорентійську пісню» (1945) на слова Л. Українки. У 1959 році пише романси «Г'олуби»

на слова М. Єременка та «О руки ви мої» на слова Д. Гофштейна, репресованого і розстріляного радянського єврейського поета, у перекладі Є. Фоміна (1942, 1959), ліричний цикл «Пісні Сафо» для мецо-сопрано з фортепіано (переклад І. Франка): 1. «Афродіта, безсмертна Зевесова доню...»; 2. «Матусю солодка...»; 3. «Щезли зорі, щез і місяць...»; 4. «Як буря по горах бушує»; 5. «Покинули ви мене»; 6. «Дівчинка є в мене гарна» (1956-1959) [4, с. 91], а також чотири романси «З сучасної грецької лірики» для тенора з фортепіано на слова Н. Вреттаноса в перекладі М. Сингаївського: 1. «Біля мигдального дерева» («Мигдальне дерево і біля нього ти...»); 2. «Зайшло моє сонце»; 3. «Весно, я люблю тебе»; 4. «Я поставлю хатку» (жовтень – 2 листопада 1959) [4, с. 92].

В цей же період були створені пісні й романси на слова сучасних поетів для голосу з фортепіано: 1. «Заява» («Скоро місяць роздоріжжям») для мецо-сопрано на слова П. Сліпчука; 2. «Фото» («Ти пішла, у життя загубилась...») для тенора на слова Б. Олійника; 3. «Трускавчанка» («Юна трускавчанко...») для тенора на слова І. Хоменка; 4. «На світі можна жити без еталонів» для мецо-сопрано на слова Л. Костенко (листопад 1959) [4, с. 93] та цикл для баса й фортепіано «Омузикалений “Перець”» на слова поетів гумористичного журналу: 1. «Випадок в Сталінському обвідділі соцзабезпечення» (слова П. Гая); 2. «Про Михайла-Перекидайла»; 3. «Вітряк» (слова П. Глазового); 4. «Секрет молодості» (слова Г. Беляєва); 5. «Товариш із Шостки» на слова М. Ярового (листопад-грудень 1959) [4, с. 93-94]. Останнім вокальним твором, «лебединою піснею», який композитором не було завершено, став «Заповіт Патриса Лумумби» («Моя дорога дружино...») для чоловічого голосу на текст передсмертного листа поета та політичного діяча П. Лумумби (1961) [4, с. 95].

Висновки. Попри те, що до романсових жанрів М. Вериківський звертався у різні періоди творчості, а тексти творів бралися з різних поетичних джерел, вони мають єдиний композиційний стрижень. На це вказувала у своєму нарисі відома українська дослідниця Н. Герасимова-Персидська, зауважуючи, що, порівняно, навіть, з фортепіанною творчістю композитора, «в романсах ми знаходимо сталі риси, які складаються у певний індивідуальний стиль» [2, с. 80]. Це свідчить про значущу і вагомую стилеутворювальну роль камерно-вокальних жанрів у доробку митця, незважаючи на впливи тих соціокультурних чинників, що на кожному етапі скеровували його творчість, навіть усупереч особистим зацікавленням.

Перспективи запропонованої тематики вбачаються у подальшій конкретизації стилістики камерно-вокальних творів М. Вериківського та впливів на неї соціокультурних чинників, застосуванні цієї методології для вивчення творів інших жанрів у доробку композитора, а також під час вивчення романсової творчості українських композиторів зазначеної доби.

Література:

1. Вериківський М. Вокальні твори / редактор Г. Я. Гембера, літ. ред. В. Г. Мордань. Київ : Музична Україна, 1986. 136 с.
2. Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 96 с.
3. Дем'янчук О. Н. Життєтворчість Михайла Вериківського: композиторська індивідуальність, ідейно-естетичні та стилісові особливості. *Professional Art Education* : науковий журнал. 2022. Vol. 3 (1). С. 26–32.
4. Зведений каталог нотних рукописів і друківаних видань творів М. І. Вериківського з фондів ЦДАМЛМ України / Авт.-укл. Ю. В. Бентя, І. Є. Таміліна. ЦДАМЛМУ. Київ, 2016. 142 с.
5. Ліхтман З. Вибрані романси українських радянських композиторів (Спроба виконавського аналізу). Київ : Музична Україна, 1970. 48 с.
6. Мартинюк Т. В. «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. *Південноукраїнські мистецькі студії*. Одеса, 2024. Вип. 3 (6). С. 100–108.
7. Окрутний Р. Музичні візії поезії Михайла Семенка. Дайджест за сто років. *The claquers*. 04.08.2022. № 142. <https://theclaquers.com/posts/9589>
8. Ржевська М. Камерна вокальна творчість Михайла Вериківського кінця 10-х – початку 20-х років. *Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту імені В. Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2000. № 1 (4). С. 5–11.
9. Шурова Н. С. Михайло Вериківський. Київ : Музична Україна, 1972. 52 с.

References:

1. Verykivskyi M. (1986). *Vokalni tvory* [Vocal works]. Editor H. Ya. Hembera, literary editor V. H. Mordan. Kyiv : Muzychna Ukraina. 136 p. [in Ukrainian]
2. Herasymova-Persydska N. (1959). *M. I. Verykivskiy*. Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR. 96 p. [in Ukrainian]
3. Dem'ianchuk O. N. (2022). Zhyttietvorchist Mykhaila Verykivskoho: kompozytorska indyvidualnist, ideino-estetychni ta stylovi osoblyvosti [Life and work of Mykhailo Verykivskyi: composer's individuality, ideological-aesthetic and stylistic features]. *Professional Art Education : scientific journal*. Vol. 3 (1). P. 26–32. [in Ukrainian]
4. *Zvedenyi kataloh notnykh rukopysiv i drukovanykh vydan tvoriv M. I. Verykivskoho z fondiv TsDAMLMLM Ukrainy* [Consolidated catalog of sheet music manuscripts and printed editions of works by M. I. Verykivskyi from the funds of the Central Academic Music and Drama Museum of Ukraine]. (2016). Authors-compilers Yu. V. Bentia, I. Ye. Tamilina. CAMDMU. Kyiv. 142 p. [in Ukrainian]
5. Likhtman Z. (1970). *Vybrani romansy ukrainskykh radianskykh kompozytoriv* (Sproba vykonavskoho analizu) [Selected Romances of Ukrainian Soviet Composers (Attempt at Performance Analysis)]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 48 p. [in Ukrainian]
6. Martyniuk T. V. (2024). «Obraz kokhanoi» Mykhaila Verykivskoho u konteksti problemy kamerno-vokalnoi tsyklichnosti [“The Image of the Beloved” by Mykhailo Verykivskyi in the Context of the Problem of Chamber-Vocal Cyclicity]. *Pivdenoukrainski mystetski studii – South Ukrainian Art Studios*. Odesa. Issue 3 (6). P. 100–108. [in Ukrainian]
7. Okrutny R. (2022). Muzychni vizii poezii Mykhailia Semenka. Daidzhest za sto rokov [Musical visions of poetry by Mykhailo Semenko. Digest for a hundred years]. *The claquers*. 04.08.2022. № 142. URL: <https://theclaquers.com/posts/9589> [in Ukrainian]
8. Rzhevskaya M. (2000). Kamerna vokalna tvorichist Mykhaila Verykivskoho kintsia 10-kh – pochatku 20-kh rokov [Chamber vocal work of Mykhailo Verykivskyi in the late 10s – early 20s]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu imeni V. Hnatiuka – Scientific notes of the Ternopil State Pedagogical University named after V. Hnatiuk*. Series : Art History. № 1 (4). P. 5–11. [in Ukrainian]
9. Shurova N. S. (1972). *Mykhailo Verykivskiy*. Kyiv : Muzychna Ukraina. 52 p. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 18.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026