

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**ВОЛОДИМИР АНАТОЛІЙОВИЧ ТИШКОВ**

УДК: 784:785:78.071.1Вериківський:821-1Шевченко(477)(043)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО  
ПРОЄКТУ

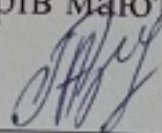
**ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНА ПОЕМА МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО  
«ЧЕРНЕЦЬ»: СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ТА  
ЇХ МУЗИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ**

**025 – «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»**

**02 «КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



В.А. Тишков

Творчий керівник: Дяченко О.М., Народний артист України, професор, завідувач кафедри оперного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Науковий консультант: Жаркова В.Б., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики

## ЗМІСТ

<b>Вступ.....</b>	<b>7</b>
<b>Перший розділ.</b>	
<b>Поема Тараса Шевченка «Чернець»</b>	
<b>як культурно-історичний феномен</b>	
1.1. Сміслові домінанти поеми Тараса Шевченка «Чернець».....	16
1.2. Образно-емоційні та композиційні особливості поеми Тараса Шевченка «Чернець».....	30
<b>Другий розділ.</b>	
<b>Вокально-симфонічна поема «Чернець» Михайла Вериківського:</b>	
<b>жанрові, драматургічні та стилістичні параметри</b>	
2.1. Поема «Чернець» у загальному контексті творчості Михайла Вериківського.....	39
2.2. Особливості музичного прочитання Михайлом Вериківським у «Ченці» тексту однойменної поеми Тараса Шевченка.....	57
<b>Висновки.....</b>	<b>71</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>78</b>

## АНОТАЦІЯ

**Тишков В.А. Вокально-симфонічна поема Михайла Вериківського «Чернець»: смислові домінанти поетичного тексту та їх музичне прочитання.** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

### **Зміст анотації.**

Мета роботи: виявити смислові домінанти поетичного й музичного рівнів тексту поеми Михайла Вериківського.

Новизну роботи визначає те, що поема М. Вериківського «Чернець» вперше стає об'єктом ретельного вивчення. Детальний аналіз співвідношення музичного та поетичного рядів в тексті твору вперше спрямований на усвідомлення унікальності трактування композитором ХХ століття багатовимірної концепції однойменної поеми Т. Шевченка. Вперше задіяно сучасні гуманітарні підходи до смислових параметрів поетичного і музичного текстів поеми «Чернець» М. Вериківського.

У першому розділі охарактеризовано сучасні підходи до розуміння спадщини Тараса Шевченка. Зазначено, що розуміння сутності «коперніковського перевороту» (О. Забужко) в українській самосвідомості, який стався протягом одного покоління завдяки Слову Шевченка-пророка, визначає важливі перспективи розвитку сучасної гуманітарної науки.

У другому розділі увагу зосереджено на виявленні особливостей трактування тексту поеми Тараса Шевченка «Чернець» Михайлом Вериківським у однойменному вокально-симфонічному творі.

У Висновках наголошено, що Михайло Вериківський глибоко відчуває композиційні й смислові особливості тексту Шевченка. Композитор зберігає загальні особливості поетичного першоджерела, проте прочитує його з позицій митця іншої культурно-історичної доби. Він обирає для музичного прочитання жанр вокально-симфонічної поеми, який дозволяє максимально наблизитись до жанру думи, що є символічним уособленням історичної долі України. Посилюючи аналогії Шевченкового тексту з українськими думами, композитор використовує домінування сольного голосу (басу) і Шевченкового Слова у музичному творі. Музичне прочитання увиразнює присутній в тексті Шевченка безперервний процес народження ідеального образу України. Наголошено, що готовність ченця молитися за Україну у фіналі поеми Шевченка і Вериківського символізує перехід у світ вічних духовних цінностей і передає високу духовну енергію легендарних представників української культури.

**КЛЮЧОВІ СЛОВА:** Михайло Вериківський, «Чернець» Тараса Шевченка, вокально-симфонічна поема, «Чернець» Михайла Вериківського, смисл в музиці, Шевченко в музиці, музика і поезія

## SUMMARY

**Tyshkov V.A. Vocal-symphonic poem by Mykhailo Verikyvskyi "Monk": semantic dominants of the poetic text and their musical interpretation.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). – P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2023.

### **Abstract content.**

The purpose of the work: to reveal the semantic dominants of the poetic and musical levels of the text of Mykhailo Verikyvskyi's poem.

The novelty of the work is determined by the fact that M. Verikyvskyi's poem "Monk" becomes the object of careful study for the first time.

A detailed analysis of the ratio of musical and poetic sequences in the text of the work is aimed for the first time at realizing the uniqueness of the twentieth century composer's interpretation of the multidimensional concept of T. Shevchenko's poem of the same name. For the first time, modern humanitarian approaches to the semantic parameters of the poetic and musical texts of the poem "Monk" by M. Verikyvskyi were used.

The first chapter describes modern approaches to understanding the legacy of Taras Shevchenko. It is noted that understanding the essence of the "Copernican revolution" (O. Zabuzhko) in Ukrainian self-awareness, which happened within one generation thanks to the Word of Shevchenko the prophet, determines important prospects for the development of modern humanitarian science.

In the second chapter, the attention is focused on revealing the features of the interpretation of the text of Taras Shevchenko's poem "The Blacksmith" by Mykhailo Verikyvskyi in the vocal-symphonic work of the same name.

In the Conclusions, it is emphasized that Mykhailo Verikyvskyi deeply feels the compositional and semantic features of Shevchenko's text. The composer preserves the general features of the poetic primary source, but reads it from the standpoint of an artist of a different cultural and historical era. He chooses the genre of a vocal-symphonic poem for musical reading, which allows him to get as close as possible to the genre of *duma*, which is a symbolic personification of the

historical fate of Ukraine. Strengthening the analogies of Shevchenko's text with Ukrainian thoughts, the composer uses the dominance of the solo voice (bass) and Shevchenko's Word in the musical work. The musical reading emphasizes the continuous process of birth of the ideal image of Ukraine present in Shevchenko's text. It is emphasized that the monk's willingness to pray for Ukraine in the finale of the poem by Shevchenko and Verikyvsky symbolizes the transition to the world of eternal spiritual values and conveys the high spiritual energy of the legendary representatives of Ukrainian culture.

**KEY WORDS:** Mykhailo Verykyvskyi, "Monk" by Taras Shevchenko, vocal-symphonic poem, "Monk" by Mykhailo Verykyvskyi, meaning in music, Shevchenko in music, music and poetry

### **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ**

1. Тишков В. Вокально-симфонічна поема "Чернець" Михайла Вериківського: Культурно-історичний та жанровий виміри / Музичне мистецтво і культура. 2022. Науковий вісник. Випуск 34. Книга 2. С. 46-59.
2. Тишков В. "Чернець" Тараса Шевченка й особливості його прочитання Михайлом Вериківським в однойменній вокально-симфонічній поемі / Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Випуск № 57. Том 3. С. 83-89.

### **ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри історії світової музики. Матеріали дослідження викладено в доповідях на п'яти міжнародних науково-практичних конференціях:

- Доповідь «Вокально-симфонічна поема "Чернець" М. Вериківського і актуальні питання оперного виконання» / Четверта міжнародна науково-практична онлайн конієренція "Сучасні аспекти теорії та практики спів. Україна - Китай: Мзичний діалог" (25 листопада, 2021 р.);
- Доповідь «Вокально-симфонічна поема для басу та симфонічного оркестру Михайла Вериківського "Чернець": історія створення та

виконавська доля» / XXII Міжнародна Науково-практична конференція "Молоді Музикознавці" (10-12 січня, 2022 р.);

- Доповідь «Вокально-симфонічна поема "Чернець" Михайла Вериківського: особливості жанру (до 60-х роковин)» / XX Міжнародна наукова конференція "Ювілейні та пам'ятні дати 2022 року" (29 листопада 2022 р., Київ, онлайн платформа Zoom);
- Доповідь «Постать Михайла Вериківського у сучасному музикознавчому просторі» / Міжнародна науково-практична конференція "Богатирьовські читання: школа теорії та практики" (17 березня 2023 р., Харків, онлайн платформа Zoom).
- Доповідь «Постать Михайла Вериківського в українській культурі XX ст.: суспільно-історичні й художньо-естетичні характеристики» / Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу» (8 червня, 2023 року, Київ, онлайн платформа Zoom).
- Презентовано концертне виконання опери Амількаре Понк'єлі «Литовці», партія Вітольда, за мотивами поеми «Конрад Валернрод» Адама Міцкевича, лібретто Антоніо Гасланцоні, (6 липня, 2023 року, Вільнюс, Литва).
- Презентовано концертне виконання програми іспиту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: "Вокально-симфонічна поема Михайла Вериківського "Чернець": смислові домінанти поетичного тексту та їх музичне прочитання". (28 серпня, 2023 року, Київ).

## Вступ

**Актуальність дослідження.** Творчість видатного українського композитора, диригента, фольклориста, педагога, музикознавця-теоретика М. І. Вериківського (1896-1962) постійно знаходиться у фокусі уваги вітчизняних музикознавців, і з кожним роком інтерес до його діяльності зростає (Антонюк І., [2]; Антропова Т. [3]; Бендасюк І. [5]; Вальчук О. [11]; Висоцька Н. [14]; Давидова О. [25]; Камінська К. [32]; Коменда О. [52]; Ржевська М. [69]; Таранченко О. [80]; Торба О. [82] та ін.). Серед новітніх розвідок, які відкривають важливі аспекти розуміння художньої системи одного з найбільш значних репрезентантів української музичної культури ХХ століття, особливо слід відзначити фундаментальну дисертацію А. Кармазіна «Національна історія в мистецьких образах як сутність композиторської творчості Михайла Вериківського» (2021) [39], виконану на кафедрі історії української музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. В ній дослідник вирішує вкрай актуальну задачу сьогоденного музикознавства: вписати в загальний культурно-історичний контекст спадщину видатного українського митця, надати оцінку його художнім досягненням, з'ясувати зв'язки з фундаментальними засадами національної культури й виявити індивідуальні підходи до розв'язання філософсько-естетичних проблем.

Не зважаючи на велику увагу до постаті митця, не всі його твори відомі музичній спільноті сьогодні. На жаль, у ювілейному 1996 р., коли відзначали 100-річчя від дня народження композитора, заплановане видання повного зібрання його творів так і не здійснилося. В зв'язку з цим Ю. Бентя як завідувачка сектору просвітньої та виставкової роботи відділу використання інформації документів Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України зазначала, що цим проектом опікувалися доньки митця – Ірина та Олена, але «після виходу кількох томів проект було зупинено через брак фінансування, і донині приватний архів М. І. Вериківського лишається

практично єдиним джерелом для вивчення його багатогранної творчої спадщини» [6, с.76]. Тож включення в сучасний мистецький простір доробку видатного представника української музичної культури минулого століття у всій його повноті є гострим запитом сьогоденної музичної практики та музикознавчої науки.

Спадщина Вериківського охоплює практично всі жанри – від камерних (вокальних й інструментальних), традиційно адресованих тонкому поціновувачу мистецтва, до масштабних музично-театральних, які звертаються до великої аудиторії. При цьому розлога жанрова панорама творчості композитора демонструє постійне звернення до *історичних сюжетів*: перша українська ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (1923), перший український балет «Пан Каньовський» (1930), опера «Сотник» (1939), кантата «Гнів слов'ян» (1941), драматична симфонічна поема «Петро Конашевич-Сагайдачний» (1944), музика до кінофільмів «Назар Стодоля» (1937) й «Кармелюк» (1938) та ін. Зазначимо, що за думкою А. Кармазіна, *«парадигма національно-історичної тематики»* власне визначає *сутність творчої діяльності* Вериківського [39, с.2], а всі передумови формування його особистості визначили таку індивідуальну картину світу, що постає результатом «своєрідного синкретизму духовно-естетичного, семантико-міфологічного та морально-етичного ставлення до історичного матеріалу» [39, с.92].

Серед творів композитора, в яких історія України «оживає» та знаходить свій неповторний голос, знаходиться й поема для баса і симфонічного оркестру «Чернець» (1942-1943). В ній героїчні події минулого та вільний дух козацької доби отримують відображення через звернення до поезії Тараса Григоровича Шевченка. Винятково глибоке розуміння тексту Великого Кобзаря митцем іншої історичної доби визначило оригінальність



художнього результату й неперевершене значення творчого «діалогу» композитора з геніальним поетом.

Підкреслимо, що наш час загострює звучання питань, які виникають із глибини людського «я», й посилює значення таких художніх явищ, які здатні відкрити нові перспективи духовного руху. Твори Тараса Шевченка постають серед таких вражаючих своєю фундаментальністю та пророцькою сутністю культурних феноменів, що відкривають нові смислові горизонти сучасній людині. За думкою О. Забужко, «рецепція Шевченка – це взагалі як температурна крива національного здоров'я. Себто по тому, як його читають чи не читають, інтерпретують чи дезінтерпретують, відчувають чи не відчувають, можна визначити стан суспільства» [27]. Певна річ, сучасна Україна жадає подальшого вивчення Шевченкового доробку у цілісності його жанрових, філософських та етичних настанов, що висвітлюють важливі аспекти розуміння національної ідентичності.

Зусилля шевченкознавців сьогодні об'єднує прагнення відкрити нові підходи до усвідомлення непересічної ролі Шевченка як поета і пророка, якщо скористатися точним формулюванням Б. Грінченка: «Ми певні, що в українській літературі з'явиться ще багато діячів, рівних Шевченкові талантом, але не буде вже ні одного, рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: *будуть великі письменники, але не буде вже пророків*» [29, с.20, курсив автора – В.Т.]. Потужні наукові симпозиуми (як-от Шевченківський міжнародний літературний конгрес, присвячений 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка у 2014 році в КНУ ім. Шевченка; Міжнародна науково-практична конференція «Концептуальна парадигма творчості Тараса Шевченка: філософський, лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий контекст» у Києві у 2015 році; спеціальний випуск «Віснику Львівського університету» 2014 р. [16] та ін.) концентрують устремління представників багатьох мовних ареалів та носіїв різних

культурних традицій дослідити глибини Шевченкового етичного і художнього космосу. Проте, як наголошував Микола Шлемкевич, навіть через 100 років після смерті поета багато запитань залишається без відповіді, а шлях до секретів музи Кобзаря ще не пройдений до кінця. Тож незважаючи на те, що Шевченкові студії «утворюють самостійний літературний шар, який заповнює цілу бібліотеку, мають такі видатні імена як Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Олександр, Кониський, Михайло Драгоманов, Іван Франко, Василь Доманицький, Михайло Грушевський та Сергій Єфремов, <...> увійти крізь відчинені двері у Шевченкову поетику і зрозуміти “походження речей і вчинків” видатного українця й досі залишається мрією <...>» [93, с.37].

Розуміння по-справжньому «коперніковського перевороту» (О. Забужко) в українській самосвідомості, який стався протягом одного покоління завдяки Слову Шевченка-пророка і відкрив шлях у майбутнє для цілої нації, визначає важливі перспективи розвитку сучасної гуманітарної науки. У тому драматичному історичному контексті, в якому знаходиться Україна сьогодні, гострою потребою є усвідомлення Слова Кобзаря у невичерпності його смислових обертонів і безмежності «того генетично закладеного в ньому надлишку інтерпретаційної свободи, який і робить його унікальним феноменом не лише літературної, а в найширшому значенні духовно культурної історії» [29, с.18].

Невмируща актуальність творчості Шевченка видається ще більш вартою спеціальної уваги, коли йдеться про її художні відображення у сфері музичного мистецтва (Бешлей М. [7], Козаренко О. [45, 48], Маркова О. [58], Чекан Ю. [85] та ін.). Так, О. Козаренко, в ювілейному виданні «Вісника Львівського університету», присвяченого Великому Кобзарю, блискуче визначає непересічне значення усвідомлення музично-поетичних артефактів, що породжені словом Шевченка: «Але у ці буремні дні як ніколи розумієш,

що значить для України створене Т. Шевченком і М. Лисенком незнищенне національне запліччя, з якого постала “Небесна сотня” новітніх рятівників України (агов! – Григоріє Савовичу, – Ти, що вимріяв “небесну Україну” за 100 літ до “зрілого” Шевченка і Лисенка)» [48, с.21]. Неперевершеним зразком глибокого прочитання поетичних текстів Кобзаря у ХХ ст. є й вокально-симфонічна поема «Чернець» Михайла Вериківського.

Твір був написаний композитором у важкі воєнні роки (1942–1943) і проявляє надзвичайну чуйність автора до всіх змістовних шарів поетичного першоджерела. Закономірно, що багатовимірний смисловий простір музичного твору Вериківського, який тонко віддзеркалює текст Шевченка, притягує виконавців. За спогадами молодшої доньки М. Вериківського Олени Михайлівни, перше виконання поеми відбулося в родинному колі у присутності друзів композитора М. Рильського і П. Тичини [14]. Рильський назвав новий твір Вериківського «шедевром». Така висока оцінка тонкого знавця поезії Шевченка й блискучого перекладача була свідченням надзвичайних якостей твору Вериківського. У листі до композитора від 2 лютого 1943 року Максим Тадейович звертався з проханням включити цю поему у програму концерту під час святкування шевченківських днів: «Особисто мрію, що буде виконаний Ваш чудесний “Чернець”» [14].

Подальша доля твору була не дуже щасливою, адже клеймо «формалістичного» композитора, активного діяча Товариства ім. Леонтовича заважало Вериківському мати безпосередній контакт з аудиторією. Перший відомий запис твору було здійснено Іваном Паторжинським та державним симфонічним оркестром України під орудою Натана Рахліна у 1957 р. Значне місце займала поема «Чернець» у репертуарі канадського співака Йосипа Гошуляка. У 1976 р. він записав твір Вериківського у супроводі Канадського симфонічного оркестру (дир. Ернесто Барбіні). У 1996 р. у Києві «Чернець» звучав на сцені Національної опери України у концерті до 100-річчя від дня

народження композитора у виконанні Тараса Штонди. У 2021 році у Київській опері в рамках концерту «Український диптих» відбулось нове виконання поеми солістом Андрієм Гонюком (режисер-постановник Петро Качанов, симфонічний оркестр та хор театру, диригент Володимир Кожухар, хормейстер Анжела Масленнікова).

Зовсім не дослідженим залишається «Чернець» Вериківського у новітній українській музикознавчій літературі. Вокально-симфонічна поема та її багатовимірні зв'язки з поетичним першоджерелом спеціально не розглядаються музикознавцями, хоча перед сучасним виконавцем гостро постають питання взаємодії поетичного і музичного рядів, які вимагають не тільки загального знання обставин виникнення твору, але розуміння смислу шевченківських рядків. Цим визначена актуальність нашого звернення до вокально-симфонічної поеми «Чернець» й основні вектори дослідження.

**Об'єкт роботи** – вокально-симфонічна поема для баса та симфонічного оркестру Михайла Вериківського «Чернець» на вірші Тараса Шевченка.

**Предмет роботи** – специфіка втілення поетичного тексту Тараса Шевченка «Чернець» у однойменному творі Михайла Вериківського.

**Мета роботи:** виявити смислові домінанти поетичного й музичного рівнів тексту поеми Михайла Вериківського.

Визначена мета обумовила такі завдання:

1. Проаналізувати смислові виміри поеми «Чернець» Т. Шевченка, спираючись на сучасний літературознавчий шар досліджень творчості Великого Кобзаря.
2. Визначити композиційні особливості поетичного першоджерела.
3. Висвітлити культурно-історичні обставини створення вокально-симфонічної поеми «Чернець» М. Вериківського в аспекті основних художніх пошуків композитора.

4. Виявити специфіку композиторського прочитання шевченківського тексту в поемі «Чернець» та її смислові домінанти.

Специфіка поставлених завдань зумовила вибір **методологічної бази** дослідження, яка спирається на історико-типологічний, лінгвістичний, семантичний та жанрово-стильовий методи аналізу, які дозволяють розв'язати комплекс питань, пов'язаних із усвідомленням художньої самобутності твору М. Вериківського і виявленням його смислових параметрів.

**Теоретичною базою** дослідження є праці українських дослідників, присвячені життєвому і творчому шляху Т. Шевченка (Анісов В., Барабаш Ю., Бовсунівська Т., Генералюк М., Грабович Г., Забужко О., Лепкий Б., Огієнко О., Пахаренко В., Сабадуха В., Шевельов Ю., Шевченко В., Шлемкевич М. та ін.), М. Вериківському (Антонюк І., Антропова Т., Бендасюк І., Бентя Ю., Бешлей М., Висоцька Н., Герасимова-Персидська Н., Давидова О., Кармазін А., Коменда О., Пясковський І., Таранченко О., Торба О. та ін.), а також наукові розвідки щодо загальних стратегічних напрямів розвитку української музичної культури у ХХ ст. (Герасимова-Персидська Н., Кияновська Л., Козаренко О., Копиця М., Ржевська М., Савчук І., Соломонова О. та ін.).

**Новизну роботи** визначає те, що поема М. Вериківського «Чернець» вперше стає об'єктом ретельного вивчення. Детальний аналіз співвідношення музичного та поетичного рядів в тексті твору вперше спрямований на усвідомлення унікальності трактування композитором ХХ століття багатовимірної концепції однойменної поеми Т. Шевченка. Вперше задіяно сучасні гуманітарні підходи до смислових параметрів поетичного і музичного текстів поеми «Чернець» М. Вериківського.

**Практичне значення роботи.** Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики,

хорової літератури, аналізу музики. Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри історії світової музики, міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

- Доповідь «Вокально-симфонічна поема "Чернець" М. Вериківського і актуальні питання оперного виконання» / Четверта міжнародна науково-практична онлайн конференція "Сучасні аспекти теорії та практики спів. Україна - Китай: Мзичний діалог" (25 листопада, 2021 р.);
- Доповідь «Вокально-симфонічна поема для басу та симфонічного оркестру Михайла Вериківського "Чернець": історія створення та виконавська доля» / XXII Міжнародна Науково-практична конференція "Молоді Музикознавці" (10-12 січня, 2022 р.);
- Доповідь «Вокально-симфонічна поема "Чернець" Михайла Вериківського: особливості жанру (до 60-х роковин)» / XX Міжнародна наукова конференція "Ювілейні та пам'ятні дати 2022 року" (29 листопада 2022 р., Київ, онлайн платформа Zoom);
- Доповідь «Постать Михайла Вериківського у сучасному музикознавчому просторі» / Міжнародна науково-практична конференція "Богатирьовські читання: школа теорії та практики" (17 березня 2023 р., Харків, онлайн платформа Zoom).
- Доповідь «Постать Михайла Вериківського в українській культурі XX ст.: суспільно-історичні й художньо-естетичні характеристики» / Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу» (8 червня, 2023 року, Київ, онлайн платформа Zoom).

**Публікації здобувача.** Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

**Структура дослідження.** Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

Розділ I. «Поема Тараса Шевченка «Чернець» як культурно-історичний феномен» має два підрозділи:

- 1.1. Сміслові домінанти поеми Тараса Шевченка «Чернець»;
- 1.2. Образно-емоційні та композиційні особливості поеми Тараса Шевченка «Чернець».

Розділ II. «Вокально-симфонічна поема «Чернець» Михайла Вериківського: жанрові, драматургічні та стилістичні параметри» включає два підрозділи:

- 2.1. Поема «Чернець» у загальному контексті творчості Михайла Вериківського.
- 2.2. Особливості музичного прочитання Михайлом Вериківським у «Ченці» тексту однойменної поеми Тараса Шевченка

Загальний обсяг роботи складає 86 сторінок, з них основного тексту – 77 сторінок. Список використаних джерел містить 94 позиції.

## **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ**

1. Тишков В. Вокально-симфонічна поема "Чернець" Михайла Вериківського: Культурно-історичний та жанровий виміри / Музичне мистецтво і культура. 2022. Науковий вісник. Випуск 34. Книга 2. С. 46-59.
2. Тишков В. "Чернець" Тараса Шевченка й особливості його прочитання Михайлом Вериківським в однойменній вокально-симфонічній поемі / Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Випуск № 57. Том 3. С. 83-89.

## Розділ I.

### Поема Т. Г. Шевченка «Чернець» як культурно-історичний феномен

#### 1.1. Сміслові домінанти поеми Тараса Шевченка «Чернець»

Шар досліджень спадщини Т. Г. Шевченка, який почав складатися вже за життя великого Кобзаря, майже невичерпний [1, 4,9,15,16, 24,56,63,71,73,87,93,94 та ін.]. Зусилля шевченкознавців сьогодні об'єднує прагнення відкрити нові підходи до усвідомлення непересічної ролі Шевченка. Як вже було зазначено вище, постійні наукові симпозіуми та міжнародні літературні конгреси активізують дослідження спадщини Великого Кобзаря, а розуміння «коперніковського перевороту» (О. Забужко) в українській самосвідомості, який стався завдяки Шевченку, визначає важливі перспективи розвитку сучасної гуманітарної науки. Власне у драматичному історичному контексті, в якому знаходиться Україна сьогодні, гострою потребою є *усвідомлення Слова Кобзаря у невичерпності його смислових обертонів і безмежності «того генетично закладеного в ньому надлишку інтерпретаційної свободи, який і робить його унікальним феноменом не лише літературної, а в найширшому значенні духовно культурної історії»* [29, с.18. курсив наш. В.Т.]. Спробуємо ж, спираючись на концепції видатних науковців, визначити основні складові смислового простору поеми Т. Г. Шевченка «Чернець».

Поема «Чернець» була написана в 1847 році в Орській фортеці. У першому варіанті, зафіксованому у «Малій книжці», поема мала присвяту П. Кулішу, яку в остаточній редакції Шевченко зняв. В основі поеми – історія життя відомого козацького діяча доби Гетьманщини, фастівського (білоцерківського) полковника Семена Палія. У народних легендах і піснях, якими оповите життя знаменитого козака, йдеться про те, що перед смертю він прийняв чернецтво у Межигірському монастирі, хоча реальні факти це не



підтверджують. Поет переплітає історичний план із особистісними переживаннями героя, а справжні події із народними сказаннями. Таке єднання фольклорних мотивів і суб'єктивного авторського погляду на романтизовані легенди історичного минулого визначають неповторний поетичний дискурс твору.

Герой поеми – відомий по багатьом історичним джерелам і художнім переказам козацький полковник Семен Палій. Його опис, зокрема, міститься у роботі авторитетного українського шевченкознавця В. Щурата «Замітки до поеми Т. Шевченка "Чернець"» [92]. Дослідник вказує на те, що життя легендарного козака припадає на смутні часи в історії України (кінець XVII - початок XVIII ст.). Посилаючись на Володимира Антоновича, шевченкознавець зазначає: «Семен Палій родився в Батурині і служив зразу при ніженським козацким компуті. Овдовівши пійшов на Запороже, де став кошовим, мав славу лицаря-характерника і дістав имя Палій. На поклик польського короля Яна Собіського, котрому до війни з Турками треба було козаків, виходить з Запорожа на Україну» [92].

Проте не воїнська слава була виміром сміливих вчинків Семена Палія, а *зухвала думка про розбудову нової вільної держави*. Він закликав людей єднатися за принципами волі, братерства і рівності у новій державі й отримав високий титул *«козацького батька»*. Постійні військові зіткнення високо підносили авторитет Семена Гурка Палія і його народне визнання. У 1704 році внаслідок внутрішніх державних інтриг Семен Палій був заарештований і відправлений у Сибір. Відгомін цих подій ще довго звучав у народних піснях, зберігаючи ім'я славетного сина України і передаючи сподівання і мрії українського народу на вільне життя.

Задум поеми у Шевченка складався довго. У 1844 році він готує перший випуск альбому *«Мальовнича Україна»*, де на обкладинці надає опис призначених на 1845 рік картин, серед яких – *«Семен Палій у Сибіру»*. Тож

образ вільного козака, засланою далеко від рідних земель, спочатку отримує візуальне втілення і набуває рельєфних рис в уяві Шевченка-художника. Як зазначає О. Забужко, серія «Мальовнича Україна» свого часу мала успішну рекламу і викликала значне зацікавлення тогочасного суспільства: «...“малоросійська тема”, з якою Шевченко прийшов у малярство (бо всі його творчі задуми, як пов'язані, так і не пов'язані з академічною програмою, судячи з листів початку 1840-х, оберталися виключно в колі української історичної та етнографічної тематики), була в тогочасному російському мистецтві модною, ба й престижною» [28. курсив наш. – В.Т.]. Літературна ж версія історичних подій з'являється згодом і реалізує вже цілком індивідуальний авторський підхід до їхнього висвітлення. На її створення вплинула зустріч Кобзаря із П. Кулішем та ознайомлення з його романом «Чорна Рада», тому і присвята поеми Кулішу була закономірною.

Написання “Ченця” відноситься до так званого періоду “невольничої музи”, який називають кульмінацією творчості поета [15, с. 17]. Як вказують літературознавці, «Чернець» є складовою «тієї частини доробку поета, в якій Т. Шевченко постає вже як людина з чітким, виробленим і точним баченням минулого України, і є, за висновком М.Т. Рильського, “твором зрілого генія” [63, с.50]. Власне створення поеми було виявленням справжньої духовної мужності митця. Арешт Шевченка як учасника Кирило-Мефодіївського товариства та його заслання визначили драматичний поворот у долі поета. Шевченко іронічно описував початок того важкого для нього періоду життя: «В мені була (як я потім дізнався) екстрена потреба в Оренбурзі, і тому фельд'єгер незручного Гальма не дрімав. Він мене з Пітера на восьму добу поставив до Оренбурга, вбивши лише одного поштового коня на всьому просторі» [1].

Як відомо із біографічних джерел, умови перебування поета на окраїні Російської імперії були жахливими. І якщо спочатку теплилася надія якимось

налагодити життя в Оренбурзі завдяки прихильності до Шевченка губернатора, то після чергового доносу всі сподівання митця були остаточно зруйнованими. Шевченка відправили рядовим солдатом 5-го батальйону Оренбурзького окремого корпусу, який розташовувався у місті Орську і встановили за ним суворий нагляд, виконуючи царську резолюцію про заборону писати і малювати. У цьому ж 1847 році вступив у дію «таємний циркуляр міністра народної освіти попечителям Петербурзького, Московського, Київського, Одеського, Білоруського, Дерптського учбових округів з вимогою зобов'язати цензорів не дозволяти нових видань “Кобзаря” Шевченка, творів П. Куліша і М. Костомарова» [1]. Тож зовнішні обставини життя поета були невимовно темними і безрадісними.

Однак навіть в умовах максимального обмеження творчих можливостей Шевченко продовжує писати вірші і малювати, зберігаючи внутрішню свободу. Він пильно вдивляється у минуле України і трактує його у відповідності до обставин свого важкого життєвого періоду, які посилили резонанс його духовного життя у страшній солдатській неволі із певними подіями української історії. Доля Семена Палія хвилює його не тільки славетним відгуком героїчних вчинків, але й прихованими під історичним фоном *психологічними особистісними* аспектами.

У поемі «Чернець» Шевченко втілює *своє бачення долі історичного персонажа*. У його версії Палій *перетворюється на ченця* у Межигірському Спасо-Преображенському монастирі, хоча за розвідками істориків він був лише похований там. Очевидно, що поет накладає на образ Палія риси *власних переживань* і змінює контури реального життя знаменитого козака з метою відчутти і по-новому зрозуміти смислові обертони далеких подій.

На *автобіографічні акценти* у створенні образу Семена Палія у поемі «Чернець» вказує, зокрема, авторитетний український дослідник В. Щурат, зазначаючи, що безпосередній поштовх для написання поеми «*треба шукати*

в душевній настрою Шевченка, який запанував у него в першій добі його арешту. *Давні мрії пригадали ся знову*, та надія на їх сповнене була вже дуже слаба. *Шевченка обхопила туга за тими мріями, за тим идеалом*, котрий він весь вік в своїй душі носив, а впливом тої туги була поема "Чернець". Вибір теми рішила анальогія, яку Шевченко мимохіть добачувати мусів між долею Палія і своєю, між його змаганнями й своїми власними» [92, курсив наш. – Т.В.].

Варто наголосити, що загалом **суб'єктивне трактування історії України** є характерною рисою мислення поета. За словами В. Шевчука, «поетичне з'явлення минулого нормально різниться від наукового, бо опирається не раз на документ чи історичне джерело, реальні пам'ятки минулого, а на гру уяви, поєднану з ерудиційною базою» [89, с.2]. Сучасні дослідники підкреслюють, що поет завжди бачить історичні події «через поетичну уяву, візійно, але не для самої гри фантазії чи творення міфу, а для утвердження певної інтелектуальної позиції. <...> Т. Шевченко чинить як *історіософ*, бо його цікавить передусім *філософія історії*, при тому, за можливістю (тобто на рівні сучасної собі історичної науки), історії справжньої, а не вигаданої» [63, с.50, курсив наш. – В.Т.].

Погляд поета на відомі історичні факти й історичні постаті набуває протилежного тлумачення у наукових розвідках представників різних соціально-історичних генерацій. За визначенням О. Забужко, народницька (а також її спадкоємниця радянська) критика довгий час затверджувала хибні оцінки сутності Шевченкового розуміння історії. Дослідниця називає радянський підхід «функціональним шевченкознавством» і бачить його зразком тієї української філософської думки, «яка була заклопотана не так власне пізнанням Шевченка (Шевченком-предметом), як більш або менш *правдоподібним достосуванням* його до реалій українського національного життя (*Шевченком-функцією*)» [29, с.14, курсив наш. – В.Т.].

Такий підхід почав складатися за життя Кобзаря, коли історична тема була визнана ключовою у поезіях Шевченка. Як відомо, у надгробному слові П. Куліш назвав Шевченка «нашим першим істориком», маючи на увазі, що «на час появи Шевченка в українській професійній культурі – і в історіографії, і в романтичній історичній прозі “малоросійської школи” – вже доволі чітко увиразнився *розрив між сакральним минулим і профанним теперішнім історичним часом*» [29, с.139]. Власне тогочасна національна еліта розуміла Україну саме «як славне рідне минуле», а місія історика в контексті романтичної історіографії збігалась з місією «пророка, зверненого в минуле» (О. Забужко).

«У будь-якому разі, – пише сучасний шевченкознавець В. Пахаренко, – такі інтерпретації зводили незглибиме Шевченкове слово до *ілюстрації* конкретних історичних подій, прив’язували його до чітко визначеного часу й місця, а відтак, може й мимоволі, локалізували в минувшині, заперечували його безсмертя» [65, с.3, курсив наш. – В.Т.]. Звісно, фахові історики відзначали численні відхилення від історичної правди в поезіях митця і шукали їм «виправдання». При цьому вони або делікатно пояснювали розбіжності трактування історичних подій в текстах Шевченка із документальними фактами «браком історичного матеріалу» (як-от В. Антонович), або «злорадно покликалися на ці неточності, доводячи Шевченкову неосвіченість і недбалість» (як-от М. Драгоманов) [65, с.4].

Проте подібна критика була безпідставною, адже бібліотека Шевченка на момент його смерті містила близько сорока історіографічних праць українською, польською і російськомовними мовами. Тож сьогодення затверджує *нові дослідницькі стратегії* вивчення історичного мислення Кобзаря. Вони відкривають значно більш глибокий і прихований шар проблем розуміння природи національної ментальності. Особливого значення тут набуває концепція видатного знавця творчості Т. Шевченка професора Українського

наукового інституту Гарвардського університету Г. Грабовича, який одним з перших акцентує необхідність *філософського, психологічного, особистісного тлумачення тих історичних подій*, що обирає об'єктом уваги Великий Кобзар. Проблеми історичного мислення Шевченка було повному висвітлено в монографії «Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Шевченка» [24]. Свого часу вона мала сильний резонанс, адже розбивала канонічні парадигми радянського шевченкознавства. Виділимо основні ідеї Г. Грабовича, що мають непересічне значення для розуміння спадщини геніального Кобзаря і його поеми «Чернець».

Аналізуючи значний обсяг літератури, присвячений історичним творам Шевченка, Грабович зазначає: «Якщо підходити до поезії Шевченка, застосовуючи такі традиційні літературознавчі категорії, як інтелектуальні впливи, історичні джерела, фольклор, політичні ідеї і особисті спогади, картина, що вимальовується в результаті, незважаючи на всю її детальність, буде далека від цілісного, тобто системного, значення цієї поезії» [24, с.12]. Проте саме цілісне розуміння текстів Шевченка є актуальною вимогою сьогодення, адже нам важливі відповіді на запитання, які містить спадщина митця. «У дусі, притаманному міфологічному мисленню, – пише Грабович, - Шевченко вкладає “*універсальні істини*” в модель, яку він вибудовує з конкретних елементів своєї культури, значною мірою вкладаючи сюди і власну біографію. Ця модель, в якій відобразився його поетичний космос, надзвичайно цілісна і високосимволічна» [24, с.12, курсив автора. – В.Т.].

Тож рух у *глибину* шевченкових текстів є необхідним для розуміння *цілісного* художнього світу митця. У ньому всі складові є пов'язаними один з одним і мають приховані непрямі значення, тому будь-яка зупинка «на очевидних поверхневих елементах веде до затемнення й ігнорування глибших і значно серйозніших символічних значень, моделі їхніх взаємопереходів і структур» [24, с.32]. На цьому шляху через нашарування

поетичних образів та культурних символів «просвічують» «**універсальні істини**», що стають важливим смисловим шаром, який цементує художній світ Шевченка, визначаючи і його трактування історії.

Аналізуючи осмислення історії поетом, Г. Грабович надає розділу своєї книги промовисту назву «*Історія і метаісторія*». В такий спосіб дослідник рішуче розділяє шляхи усвідомлення історичної свідомості поета літературознавцями різних поколінь.

Перший підхід, що затвердився у розвідках шевченкознавців за радянських часів, Грабович визначає як *романтичний історизм*, коли лейтмотивом розвідки «служить думка про те, що так звані історичні твори Шевченка хоча і містять історичні неточності, все ж правдиво відображають дух минулого і творять могутню й вірну у своїй глибинній сутності картину» [24, с.36, курсив автора – В.Т.]. Вивчення історичних поглядів поета в такому ракурсі, за переконанням автора, є відвертою спекуляцією, адже спирається на хибне припущення, що існує пряма відповідність між художнім і реальним світом. Подібні прямі паралелі багато дослідників шукає в прозі, «Щоденнику», епістолярії, картинах чи висловах Шевченка.

Якщо ж взяти такі критерії за орієнтир, то вірші поета, які можна назвати історичними, можна розділити на три групи:

1) вірші, в яких основну частину займає розповідь про історичну подію (серед них – «Тарасова ніч» (1838), «Гайдамаки» (1840-1841), «Гамалія» (1842), «Невольник» (1845), «Іржавець» (1847), «Чернець» (1847), «У неділеньку святу» (1848));

2) вірші, які є вільним роздумом про історію і містять згадки про минуле, проте стають об'єктами роздумів (переважно, це твори раннього періоду творчості – «Думи мої» (1839), «Розрита могила» (1843), «Чигрине, Чигрине» (1844), «Холодний Яр» (1845), «За що ми любимо Богдана» (1845-1847) та ін.);

3) вірші, в яких минуле відтворюється у фольклорних формах і передає минуле через погляд народу (в основному, вони створені в перші роки заслання: «Хустина» (1847), «Ой крикнули сірії гуси» (1847), «У тієї Катерини» (1848), «Не хочу я женитися» (1849)).

Проте Грабович рішуче оновлює традиційні критерії підходу до проблеми «Шевченко і історія». Він посилається на думку Кобзаря, відносно того, що «правду про українське минуле неможливо вивчити з книжок чи архівів або вибрати з мотлоху особистих знань» і наголошує, що подібну науку поет «вважає хибною в самій суті» [24, с.44]. Звідси шевченкознавець робить висновок, що не реконструкція історичних подій є важливою для поета, а «цілком протилежна до неї *передача сакрального знання*, передача, що фактично є функцією міфу» [24, с.46, курсив наш. – В.Т.].

Для втілення свого розуміння подій минулого Шевченко сміливо порушує сталі канони та існуючі норми. *Він синтезує ознаки різних жанрів, поєднує ліричне і драматичне начала, змішує принципи низького та високого стилів, сакрального та профанного.* «Причина такого моделювання, – пояснює Грабович, – полягає в тому, що семантична сутність цих творів визначається не історією, а *метаісторією*. Це не просто реконструкція минулого для тих, що з ним обізнані, а переповідання глибокої “сакральної” правди тим, що вже мають її в своєму серці, щоб не можна було її забути» [24, с.48]. Тож другий метод осмислення подій минулого дослідник називає метаісторією.

Відмінності між історією і метаісторією, за переконанням Грабовича, мають фундаментальний характер. У метаісторії реальні події несуть другорядне значення і пристосовуються до **вищої правди** – «трансцендентного відчуття минулого» [24, с.48]. В такий спосіб вони входять у структуру Шевченкового міфу, наче «вростаючи» у новий художній дискурс. Саме метаісторія визначає вектори розгортання художніх



ідей Шевченка, якого «цікавить не власне історія <...>, а її глибоке, істинне, нині здебільшого забуте, або спотворене, або *приховане значення*» [24, с.59].

Складна система відтворення історичного контексту в індивідуальній художній системі творів Шевченка має унікальні характеристики, що відрізняють його від інших українських, польських чи російських романтиків. Історичні тексти Кобзаря спрямовані на читача з метою «відродити, визволити народ» (Г. Грабович) і стати основою його духовного відродження. Тому у творах Шевченка немає традиційного для романтиків відсторонення, відчуженого замилювання старовиною. Це завжди *сучасне переживання подій* у структурі міфу, головною характеристикою якого є «відбиття важливого й істинного зв'язку між явищами» [24, с.63].

Для нашого аналізу поеми «Чернець» окрім цих смислових акцентів великого значення має ще одна позиція гарвардського професора – думка про *синхронність світу* Шевченка, коли «перед внутрішнім зором поета **відмінності між минулим, теперішнім і майбутнім часто стираються і навіть зникають**. Минуле, як видно з різних “історичних” поем, часто співіснує з сучасним, живе у сучасному» [24, с.71]. Автор надає рельєфне пояснення цієї властивості мислення митця, зазначаючи, що будь-які хронологічні розмежування є вторинними для утворення міфологічної моделі, а «істинне осердя його поетичного світу – це структури, виражені в різних моделях, *динамічних зв'язках, конфігураціях, опозиціях і примиреннях сторін*, до яких прилаштовуються різноманітні, зокрема й історичні події» [24, с.72, курсив наш. – В.Т.].

Свого часу такі погляди україно-американського дослідника викликали опір значної частини літературознавчої спільноти, адже для розуміння цілісного художнього світу поета Грабович застосував новітні структурно-антропологічні концепції К. Леві-Строса і Віктора Тернера. Відкидаючи традиційні теорії міфологічного мислення та міфологічних структур,

авторитетний шевченкознавець доводив, що всі тексти Кобзаря – «це міф у “фрагментах”» [24, с.64], а завданням дослідника є об’єднання всіх частин у ціле. Щоб здійснити цю задачу, слід увиразнити у текстах митця наступні параметри: 1) варіантний розвиток базової структури («думки», «ідеї»); 2) функціонування бінарних опозицій та примирень між ними; 3) «світіння» «універсальних істин»; 4) позачасові координати світу міфу; 5) відсутність просторових обмежень. За думкою Грабовича, поетичний світ Шевченка утворено за такими принципами й історична тема органічно входить в означену вище міфологічну структуру.

Отже, концепція Грабовича затверджує думку, що особливості мислення Кобзаря стають «основою прозріння, в якому осягається не що інше, як сама *суть міфологічно сприйнятої України*. <...> у Шевченковому міфі Україна зовсім не місце, територія чи країна, вона – *стан буття*» [24, с.77].

Глибокі роздуми навколо втілення смислового концепту міфологічної України в творчості Шевченка надає О. Забужко. Продовжуючи лінію міркувань Грабовича, вона зазначає, що «можна назвати такий підхід до минулого “метаісторією”. Але ще точнішою, на наш погляд, буде аналогія з **пророцтвом**: останнє-бо, за визначенням О. Лосева, “існує на те, аби встановити **смысл** грядущих (у даному випадку – минулих: згадаймо шлегелівську дефініцію історика! – *О. З.* ) часів, а не їхні факти. Тому всі тлумачення мають обмежитися встановленням тільки *точного смислу подій*, а не їхнього фактичного перебігу. Ось це і є пророцтво, а не астрономічне обчислення затемнення. І ось це й вимагає синтезу *знання і віри*”» [29, с.150, курсив автора. В.Т.].

Спираючись на роботу Грабовича, концепцію сутності художнього осмислення поетом історичних подій подає В. Сабадуха в ґрунтовній статті «Реконструкція конфлікту між знеособленою та особистісною парадигмами буття людини у творчості Т. Шевченка» [73]. Посилаючись на спадщину

Г. Сковороди, І. Вишенського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Олени Теліги, В. Сабадуха зазначає, що взагалі «духовні провідники української нації виділяли дві форми буття людини: шляхетну і плебейську, особистісну і знеособлену <...> Шевченко-філософ відчував приховану тенденцію всесвітньої історії, яку ми позначаємо як *боротьбу знеособленого начала буття людини проти особистісного*» [73, с.55, курсив наш. – В.Т.].

Дослідник наголошує, що для Шевченка характерним є «тривимірне мислення», яке виявляє філософські закономірності перебігу подій, в якому відбивається загальне протистояння «знеособленої парадигми буття» і *особистісної*. Він влучно цитує Б. Романенчука, який зближає Шевченка з В. Шекспіром і Й. Гете: «Коли Шекспір прославився незрівнянними образами людських характерів <...>, коли Гете показував загальнолюдські риси людської природи, то Шевченко ставив і давав розв'язку <...> питань, які мають універсальне значення, бо стосуються самої суті людського життя, а радше співжиття – мирного і гармонійного. Це питання людських взаємин – людини з людиною і людини зі спільнотою, з одного боку, і спільноти з одиницею <...>, але окремою сутністю, яка не губиться в спільноті, а *зберігає свою персональність*» [73, с.56, курсив мій. – В.Т.].

Тож устремління Шевченка розгортаються у напрямку реалізації такої ідеальної спільноти, в якій би домінував індивід. Продовжуючи традиції І. Вишенського, Г. Сковороди, М. Костомарова, Шевченко «аналізує життя з погляду Абсолюту <...> і вимагає, щоб воно відповідало Євангельським заповідям» [73, с.60]. Зауважимо, що за визначенням О. Забужко, логіка шевченківського міфа України – це логіка міфу водночас *модерного* й *християнського*. Так увиразнюється ще один важливий смисловий шар творчості Кобзаря, який втілює *особистісну парадигму буття людини*.

В контексті сказаного вище стає зрозумілим *автобіографічний акцент*, який присутній в багатьох «історичних творах» поета. Як зазначають

дослідники, саморецепція Шевченка є складовою частиною загального психологічного дискурсу: «Особливо інформативні в цьому плані численні автопортрети й автопортретні малюнки, що корелюють із напруженою екзистенційною рефлексією в поезії, серії рисунків “Дерева і каміння” й “Телемах – Діоген”, серія й офорт “Старець на кладовищі”, пейзажі періоду заслання» [18, с.3]. Відчутний автобіографічний акцент містить і поема «Чернець», в якій доля легендарного «козацького батька» пересікається з драматичною долею автора тексту, що знаходився у засланні і був обмежений зовнішніми обставинами життя.

Вивчення творів Шевченка як цілісної художньої системи, що об’єднана наскрізними смисловими векторами, відкриває нові горизонти усвідомлення спадщини митця. З таких позицій очікує сьогодні нового прочитання і поема «Чернець». Для розуміння цього твору доцільним видається залучити поширене у літературознавстві поняття «*смислової домінанти*». Особливо часто до нього звертаються в царині художнього перекладу, адже воно дозволяє більш точно визначити приховані шари тексту і зосередити увагу на тих смислових зонах, що визначають розгортання дискурсу твору [див.: 54, 60, 68].

Власне слово «*домінанта*» (від лат. *domināns – dominantis*) означає «основну, провідну ідею; головний, панівний принцип; основну ознаку або найважливішу складову частину чого-небудь» [8, с.192]. Його ввів у науковий убіг Л. Ухтомський в сфері психофізіології, а далі воно затвердилось в царині мистецтвознавства. Згодом, як зазначає Т. Миколишна, «поняття домінанти увійшло до літературознавчих розвідок, де використовувалося для позначення комплексу когнітивних і емотивних еталонів як основи вербалізації картини світу того чи іншого художнього тексту, в якому домінанта зумовлює вибір автором не лише певних сюжетів і героїв, а й синтаксичних й лексико-семантичних засобів, виступаючи, таким

чином, *організуючим центром літературного твору*, що визначає його смислову цінність на лексичному, стилістичному, синтаксичному та структурному рівнях» [60, с.203. Курсив наш. – В.Т.]

У теорії перекладу це поняття поширювалось завдяки К. Чуковському, а в українському перекладознавстві його одним із перших використав М. Рильський, розуміючи найбільш важливим завданням перекладача пошук «творчої домінанти автора» [60, с.203]. Тож посилаючись на Л. Латишева та А. Семенова, Т. Миколишна зазначає, що теоретики і практики перекладу визначають домінанту «як один із членів синонімічного ряду, представлений у тексті, що обирається як *носій головного значення*, підпорядковуючи собі всі додаткові смислові та стилістичні відтінки значення, вирішені іншими членами ряду» [60, с.204]. Увиразнюючи це головне значення в тексті оригіналу, перекладач проявляє своє розуміння художньої концепції автора та обирає принципи відбору засобів трансформації вихідного матеріалу у нову художню цілісність.

Тож для подальшого аналізу «перевтілення» композитором поеми «Чернець» у формат музичного твору визначимо смислові домінанти тексту Кобзаря, які обумовлюють внутрішню логіку його організації і відтворюють специфічні властивості історичного мислення Шевченка.

Підсумовуючи матеріал представленого параграфу, пропонуємо розглядати поему «Чернець» як органічну частину унікального смислового Шевченкового космосу, єдність якого обумовлена переплетенням наступних смислових концептів, запропонованих Г. Грабовичем: **«метаісторія України»**, **«універсальні істини»**, **«особистісна парадигма буття»**. Ці концепти виступають смисловими домінантами в поемі «Чернець» і, відтворюючи оригінальність Шевченкового мислення, визначають художні прийоми та композиційні особливості тексту.

## 1.2. Образно-емоційні та композиційні особливості поеми Тараса Шевченка «Чернець».

Шевченко будує композицію поеми в такий спосіб, який увиразнює його ідеальні уявлення про вільну Україну та втілює глибокі душевні переживання. У тексті «Ченця» можна виділити **три образно-емоційні зони**, що організують рух смислових потоків. Поет бачить славетний образ козацького очільника в широкому культурно-історичному контексті й використовує для його відтворення різнобарвну палітру художніх прийомів. Він майстерно об'єднує різні настрої й емоції, залучає відомий фольклорний музичний шар та яскраві візуальні образи для того, щоб розгорнути перед читачем панораму козацького життя від п'яної радості військових подвигів до відстороненого молитовного благочестя.

**Перший образно-семантичний шар поеми – «картина народних гулянь на Подолі».** Його формують три перші строфи, які виконують **функцію епічного зачину**. Симптоматично, що Шевченко починає «Ченця» з яскравої *замальовки народних гулянь у Києві*. За думкою відомого дослідника української історичної давнини Д. Яворницького, це передає «своєрідне молодецтво й особливий, епікурейський погляд козаків на життя» [63, с.51]: «У Києві на Подолі / Козаки гуляють,/ Як ту воду, цебром-відром/ Вино розливають».

Зображення «гулянь на Подолі» є важливою образно-емоційною і семантичною складовою твору, адже згадки про конкретні місця у текстах Шевченка, як вказує Грабович, завжди мають не топографічний, а *символічний* характер: «Змальовані Шевченком пейзажі, конкретні місцевості (Дніпро, землі навколо Січі, Запоріжжя <...>), різні міста, містечка й села (такі як Чигирин, Батурин, Суботів, Київ з його Подолом <...>) не означають певних фізичних реальностей, що існують насправді, а насамперед вказують на приналежність зображуваного до світу козаків, його слави, його трагедії.

*Як символи ці топоніми набувають великого емоційного навантаження і підносяться до рівня святинь» [24, с.73. Курсив наш. – В.Т.]*

Так, на початку поеми відбувається відхід від реального плану зображення до символічного, що перетворює події, про які йдеться в поемі, на справжнє «іконне зображення» (Г. Грабович). Кожен елемент поетичного дискурсу підноситься до високого узагальнення. Весь початковий образно-емоційний шар розгортається як об'єктивована картина українського вільного життя, що презентує національні символи та знакові фольклорні елементи. Підкреслимо, що в організації перших трьох строф Шевченко вживає поетичні розміри максимально наближені до фольклорних зразків. Він використовує силабо-тонічну організацію віршування (так званий «Шевченків вірш»), яка побудована на фундаменті української народної пісенної традиції. Особливо виразно звучить третя строфа, яка відтворює поетичний ритм коломийки (4+6) і в такий спосіб ще більш тісно єднає картину гулянь на Подолі з образно-асоціативним шаром українських народних пісень.

Разом з тим, замилювання рідним Києвом і дух козацької вольності подаються оповитими рефлексією у свідомості поета, який живе за інших історичних і політичних обставин: «В Києві на Подолі / Було колись ... і ніколи / Не вернеться, що діялось. / Не вернеться сподіване». Поет оспівує славетні часи і вірить «у поворот минулого, в поворот української волі, <...> “братерської волі”, самостійності, власного свого державного устрою “без холопа і без пана” [56, с.93]. Власне таким ідеалом державного устрою був для поета козацький лад з його демократичними традиціями, «тому й “воля” у поета одягнена в козацький жупан, “оксамитом шляхи стеле. А єдвабном застилає”» [63, с.51].

Аналізуючи співвідношення історичних фактів і поетичної волі у тексті поеми, шевченкознавці звертають увагу на згадку про Києво-Могилянську

Колегію, що була розташована на території Києво-Братського монастиря на Подолі, яку Шевченко називає “голою школою”: «А із Братства те бурсацтво / Мовчки виглядає. / Нема голій школі волі, / А то б догодила...» [63, с.51]. Це приховане посилення на славетний навчальний заклад додає важливий образно-семантичний шар у сприйняття тексту Кобзаря, породжуючи гордість за вільні часи у минулому і їхнє непересічне значення в українській історії. Використана Шевченком метафора проявляє його добру обізнаність у історичних джерелах. Як відомо, основний контингент «голої школи» становили діти простих козаків, священників, міщан і селян, які жили в злиденних умовах у бурсі, проте все одно їхали до Києва, сповнені думок про отримання національної освіти.

Ще один знаковий історичний ракурс виникає у поемі навколо долі самого Семена Палія, яка була пов’язана з Подолом також. Дослідники вказують на те, що гетьман Іван Мазепа «в одному з листів до царя писав, що Палій мав у Києві в “нижнем городе и двор свой, который я, приохочився его к вашей монаршей услуге, купил ему у ченцов межгородских...”» [63, с. 51].

Тож перші три строфи виконують в загальній поетичній структурі важливу функцію епічного зачину. Вони презентують загальний історичний контекст, в якому буде далі представлений образ головного героя. Оповитий згадками про славетні часи козацьких гулянь цей розділ сприймається як *народний епос* і має завершену структуру через об’єднання рядків заспівом «В Києві на Подолі», який Шевченко повторює тричі.

**Другий образно-семантичний шар поєми – «прощання зі світом старого козака»** – утворюють наступні дві строфи тексту, що розпочинаються рядками: «В червоних штанях аксамитних/ Матнею улицю мете./ Іде козак». Так уперше з’являється образ легендарного воїна, який утілює найбільш дорогоцінні для поета думки відносно ідеальної спільноти,



якою є козацьке братерство. Погляд Кобзаря на героя поеми проступає через модифікацію поетичного ритму та раптове переключення епічної розповіді в суб'єктивний психологічний план: «Ох, літа! літа! Що ви творите?». Після цього так само миттєво поетичний дискурс повертається у русло розгортання у символічному й відстороненому ключі. Подібні зміни погляду на події є характерними для стилю Шевченка.

*Другий розділ експонує образ головного героя. Шевченко бачить його крізь власну мистецьку призму й надає йому неповторних рис. Його протагоніст – Семен Палій – «уособлює народні моральні уявлення про свободу й рівність, народні нестримні і щирі почуття і поділяє народні страждання. Моральні уявлення народу не просто притаманні для нього, він їхній носій. <...> ці та інші риси дозволяють сприймати Палія, а також Полуботка та Дорошенка, як символічну проекцію самого Шевченка» [24, с.104]. Тяжкі думи Кобзаря страшного періоду його власного життя резонують із долею героя «Ченця», яка поступово проступає перед читачем: старий козак «прощається із світом, танцюючи перед брамою монастиря, де проведе свої останні дні у молитвах і спокуті» [24, с.104].*

Картина прощання козака зі світом є геніальним виявленням мислення Шевченка, який майстерно *зміщує фокус уваги з зовнішнього на внутрішній план розгортання подій й далі повертає його назовні*, об'єднуючи художні й історичні фактори в організації тексту. Власне рух головного героя до Спасо-Преображенського монастиря, що був духовним центром українського козацтва, набуває символічного значення наближення до найбільших духовних святинь української історії. Як відомо, з 1672 року вся Запорозька Січ була парафією цього монастиря; «тут був шпиталь для старих і немічних козаків, сюди у Великий піст ходили запорожці на прощу, вони ж подавали багаті пожертви на цю обитель, а якщо досягали похилого віку, то багато з них постригались у ченці саме цього монастиря, а все майно, котре нажив чи

придбав у походах козак, жертвував він за спасіння душі» [31, с.4]. Власне прощання із воєнним життям перед постригом у ченці перетворювалось у ритуал, який розгортався перед очима «усього святого Києва».

Шевченко був добре обізнаний із цим ритуалом прощання, на що вказує, зокрема, П. Куліш, друкуючи у збірці «Украинские народные предания» легенду, записану зі слів Тараса Григоровича: «А вже як котрий запорожець доживе до великої старості, то й просить виділити йому грошей з кружки <...> От він наб'є черес червінцями, да забере з собою приятелей душ тридцять або сорок, да їде в Київ прощатися зі світом. Оце вже тут гуляють вони неділь зо дві, такий бенкет піднімуть, що весь Київ сходиться на них дивиться: “Запорожець, запорожець з світом прощається!”» [31, с.4].

Сутність цього ритуалу була визначеною основними принципами козацького життя та християнської віри. Прощаючись із земними пристрастями і розкошами, козаки роздавали майно, веселилися, пиячили, співали й танцювали: «Тут бандури, тут і гуслі, тут співи, й скоки, і всякі викрутаси! Оце так запорожець з світом прощається! А погулявши так неділь зо дві да начудовавши весь Київ, їдуть уже у Межигірський монастир. Хто ж їде, а хто з самим тим, що прощається, танцюють до самого монастиря» [31, с.4].

Останньою крапкою ритуалу прощання була монастирська брама. Вона символізувала сакральний перехід від світу земного до світу вічних духовних цінностей. Шевченко добре знав всі особливості козацького прощання і тому на завершення ритуалу він вводить діалог: «Дотанцював аж до брами,/ Крикнув: “Пугу! пугу! / Привітайте, святі ченці, /Товариша з Лугу! ”».

Коментуючи ці рядки, Л. Іваннікова посилається на відомості першого історика Запорожжя А. Скальковського, який писав, що коли козак, мандруючи степом, заїжджав по дорозі в будь-який зимовник, не сходячи з коня, він кричав: «Пугу! Пугу». Хазяїн, якщо він належав до козацтва, мав

повторити «Пугу! пугу», а гість відповісти: «Козак з Лугу!». Тільки тоді гостя запрошували у дім [31, с.5]. Важливо, що Шевченко наводить у поемі ці ритуальні фрази, ще глибше занурюючи читача у смисловий простір життя славетних запорожців.

Щоб відобразити молодецький дух та залучити широке коло ідей, якими оповите життя і смерть Семена Палія, Шевченко використовує *синестезійні мнемонічні прийоми*, коли він «поєднує *символічний рух – міміку, танець, пластику рухів – з кольором, світлом, та музикою*» [9, с.164]. «В поезії “Чернець” кількоразово виринають **червоні барви**: воля “Оksamитом шляхи стеле”, “вино розливають”, козак “В червоних штанях оксамитних Матнею вулицю мете”», - пише Т. Бовсунівська [9, с.164], зазначаючи, що саме червоний колір набуває символічного значення «спокути, незворотної втрати або героїки національного подвигу», а зникнення цієї кольорової гами «при описі сучасного Шевченкові стану речей в Україні приховує розпач від втрати героїки, нудіння сучасністю, що позбавлена козацького прагнення волі» [9, с.164].

Така організація тексту відтворює оригінальність художніх рішень поета, його дар живописця та нерозривність поетичних образів і музичного звучання. З метою посилення цього художнього ефекту синестезійного єднання виразових засобів, Шевченко включає в текст прямі *цитати відомих народних пісень*: «По дорозі рак, рак», «Посіяти мак, мак», «Ой високо сонце сходить, Низенько заходить» та ще й вводить рефрен: «Дам лиха закаблукам, /Дам лиха закаблам, /Останеться й передам!». В результаті виникає яскрава музично-поетична картина, що свідчить про невичерпний геній Кобзаря.

У такому єднанні слова і музики, органічному для Шевченкової поезії, можна бачити *вплив кобзарського мистецтва*, яке визначається синтезом поетичної і музичної складових. Поет був у засланні, коли писав ці рядки, і цілком природньо, що улюблені українські пісні наповнювали його серце і

залишались звучати у віршованих рядках поеми. Як відомо, Шевченко мав надзвичайні музичні здібності і прекрасний голос. Його музичні обдарування згадуються у численних джерелах. Зокрема, відомий фольклорист М. Максимович писав: «...заслухувались ми співаючого Шевченка – цієї мистецької натури, що так багато відбилась у живопису, віршуванні, а найсильніше і найкраще в співі українських пісень» [30, с.35]. Тому цілком природньо, що музика присутня в поемі й перетворює віршовані строфи на піднесене музично-поетичне сказання.

Другий розділ «Ченця» утворює примхливу поетичну структуру. Відчутне переключення плану дії в цих рядках проявляє майстерність поета, який миттєво переходить від зовнішнього плану дії (опис зовнішнього вигляду Палія) до озвучення глибокого душевного смутку («Ох, літа!»).

**Третій образно-семантичний розділ презентує головного героя поеми у психологічному плані:** «І тихнуть божії слова / І в келії, неначе в Січі, /Братерство славне ожива». Тут відбувається переключення у глибоко суб'єктивний план розгортання дії, що виявляє думи і нашарування спогадів славетного козацького ватажка Семена Палія. Його спомини раптово перериваються тяжким зітханням: «Для чого я на світ родився,/Свою Україну любив?», яке звучить трагічно і переключає поетичний дискурс у новий образно-емоційний план. Із серця сучасного читача тут випливають геніальні рядки Кобзаря «Думи мої, думи...». Вони заповнюють смисловий простір темної келії Спасо-Преображенського монастиря, що зливається із простором Орської фортеці, яка заживо «поховала» самого Шевченка на багато років.

Заключні рядки поеми – «До утрени завив з дзвіниці / Великий дзвін / <...> І за Україну молитись/ Старий чернець пошкандибав» – утворюють високу духовну напругу і стають справжньою кульмінацією, яка «виводить» текст у безмежний світ духовних цінностей.

Поема «Чернець» займає особливе місце в творчості Кобзаря. Як підкреслюють літературознавці, чернецтво Палія для Шевченка це, «насамперед, художньо-композиційний прийом, щоб покласти головний акцент на трагічному моменті в житті героя-патріота, який багато зробив для волі рідного краю, але не бачив і не міг бачити близької перспективи звільнення» [63]. Особа Палія у Шевченка «глибоко трагічна, як трагічна історія і доля самої України. М. Рильський справедливо наголошував: “Шевченків “Чернець” належить до найсильніших, найчистіших, наймогутніших проявів поетового патріотизму”» [63, с.54].

Тож Шевченко створює поему, яка розкриває різні аспекти життя та служіння Україні Семена Палія і формує складну поетичну структуру. Розуміння її принципів організації полегшують міркування шевченкознавців відносно загальних настанов мислення Кобзаря, який єднає різні часові та просторові координати. Його погляд у минуле перетворюється на пророцтво, спрямоване у майбутнє. Зокрема, Т. Бовсунівська зазначає: «<...> Т. Шевченко *переосмислює пам'ять як спомин – на пам'ять як звичку розуму*. Його не задовольняє навіювання за спогадами, оскільки воно діє тимчасово, полишаючи лише враження, часто без усвідомлення коду. Він хоче перетворити цей акт на буденну властивість мислення українця з метою *актуалізації етнічної пам'яті як своєрідного “фільтру” світосприйняття*, створити у свідомості українця *код до проникнення в перипетії минулого з акцентом на героїку та національний альтруїзм*» [9, с.164. Курсив наш. – В.Т.].

Щоб утворити такий «фільтр» Шевченко робить те, що за визначенням О. Забужко, випереджало свій час «на добрячих пів століття. В Європі тоді ніхто ще так не писав. Перехід на *інтонаційну поетику, на розмовний синтаксис і голосову поліфонію у межах одного рядка* в більшості європейських літератур здійснив аж авангард, навіть не модерністи! Тому

навіть суто формально Шевченко досі є неймовірно сучасним. <...> Абсолютно сучасна поетика! "Кобзар" можна в будь-якій ситуації цитувати, бо річ навіть не так в афористичності, як у якійсь такій абсолютній точності словесного поцілання, на фонетичному навіть рівні. Воно все артистичне, як в імпресіоністів – мазками, точковими ударами, не ллється, а рветься, – так не писали в ХІХ столітті» [27].

Отже, текст поеми утворює складну поетичну структуру. Її образно-емоційні та композиційні особливості стають справжнім викликом для будь-якого інтерпретатора. Тим більш цінним є звернення до тексту Тараса Шевченка видатного українського композитора ХХ ст. Михайла Вериківського, який тонко відчуває плетіння різних смислових та емоційних потоків поетичного першоджерела. Розглянемо особливості музичного прочитання тексту «Ченця» у наступному розділі роботи.

## Розділ II.

### Вокально-симфонічна поема «Чернець» Михайла Вериківського: культурно-історичні, жанрові та стилістичні виміри

#### 2.1. Поема «Чернець» у загальному контексті творчості Михайла Вериківського

Творчий шлях Михайла Вериківського (1896–1962) охоплює драматичний період української культури. Перша половина ХХ ст. як час формування особистості митця і його творчої реалізації була маркована двома історичними катастрофами – Першою й Другою світовими війнами, а також радикальними соціально-політичними зрушеннями: Українською революцією 1917–1921 років, що відродила традицію української державності, і входженням Української Соціалістичної Радянської Республіки у 1922 до складу Радянського союзу, який поховав будь-які сподівання на національну незалежність аж до 1991 року. Бути національним композитором за таких історичних умов означало бути приреченим на гострі конфлікти, моральні випробування та духовну стійкість. Саме такі характеристики і визначають всі аспекти діяльності Михайла Вериківського.

Вершинні досягнення та знакові події у житті видатного представника української музичної культури ХХ ст. розглянуто у численних розвідках, присвячених окремим напрямкам діяльності митця [2, 3, 5, 11, 14, 21, 25, 32, 52, 69, 80, 82 та ін.]; у матеріалах масштабних конференцій до ювілейних дат композитора [61, 62], а також у новітній фундаментальній дисертації А. Кармазіна [39], яка переконливо вписує діяльність видатного представника української культури у контекст сучасних історичних концепцій і висвітлює приховані до того важливі аспекти творчої реалізації митця. Спираючись на основні положення музикознавчих досліджень, окреслимо провідні художньо-естетичні настанови творчості Вериківського,

що були обумовлені загальним контекстом його життя і вплинули на формування концепції поеми «Чернець».

Значний дослідницький блок навколо творчої постаті Михайла Вериківського утворюють роботи, присвячені раннім рокам його композиторської діяльності та питанням формування мистецьких засад. Увага музикознавців до початкових самостійних кроків композитора – закономірний етап усвідомлення феномену його творчої індивідуальності, адже виявлення ліній спадкоємності й зв'язків митця з його часом висвітлює специфіку процесів кристалізації власних естетичних принципів.

Вже в юному віці Вериківський вирішує пов'язати свою долю з музикою. Його народження у мальовничому містечку Кременець на Волині, початкова музична освіта у Кременецькому комерційному училищі та перший музичний досвід у рідному місті визначають головні вектори творчих ідей майбутнього композитора.

Дитячі роки Вериківського докладно вивчає у своїй дисертації А. Кармазін, наголошуючи на необхідності розглядати «волинський край як окремих історико-культурний ареал у його комплексному впливі на композиторський світогляд митця» [39, с.51]. Дослідник зазначає, що оригінальна архітектура міста, давні історичні традиції, діяльність славетного Кременецького ліцею (1819), що позначилась на формуванні Київського університету Святого Володимира (1834); природня краса міста і його околиць знайшли відображення у символічній назві Кременця як «Волинських Афін» [39, с.55]. Високий рівень культурного життя міста забезпечували і видатні виконавці – Ференц Ліст, Анжеліка Каталані, Марія Шимановська, Кароль Ліпінський, які зміцнювали неповторну ауру цього важливого культурного центру Правобережної України, так само, як і приїзди у Кременець інших знакових для ХІХ ст. особистостей – Оноре де



Бальзака, Володимира Даля, Михайла Драгоманова, Миколи Пржевальського.

Не дивно, що пізніше композитор не раз буде повертатися до своїх дитячих вражень і втілювати у творах любов до рідного міста. Про це свідчать «26 волинських народних пісень» для голосу і фортепіано (1934), «Три революційні пісні Луцького воєводства» для хору (1940), фортепіанний цикл «Волинські акварелі» (1943). Симптоматично, що у 20-ті роки М. Вериківський буде підписувати свої критичні публікації у журналі «Музика» (періодичному виданні Музичного Товариства імені Леонтовича), а також в «Українській музичній газеті» псевдонімами «Крем'янецький» та «Туницький» (Туники – передмістя Кременця).

Зазначимо, що музична складова культурного життя Кременця була винятково різнобарвною, через діяльність трьох (!) професійних хорових капел, які виконували, зокрема, твори М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, а також через виступи «мандрівних співців з шарманками, кобзарів та лірників, звучання органних мелодій у костелі, публічні виступи військового духового оркестру та оркестру народних інструментів, що складався зі студентів Кременецького комерційного училища» [39, с.57].

У цьому багатовимірному мистецькому просторі Кременця М. Вериківський починає співати в архієрейському хорі Базилянського монастиря, навчається гри на фортепіано і віолончелі. Підкреслимо, що не тільки загальний міський контекст перших років життя майбутнього композитора впливав на його естетичні принципи, але й унікальна родинна творча атмосфера. У місті знали сімейне камерне тріо дітей Вериківських, а також аматорські сімейні вистави. Про особливе значення цього досвіду для становлення художньо-естетичної системи митця свідчить, зокрема, те, що пізніше, працюючи над незавершеною оперою «Ольга», композитор занотує у щоденнику: «дію “Ольги” переносу з Буковини на Волинь, мою рідну

Волинь. Отже не буковинські, а крем'янецькі пісні може доведеться використовувати. І в першу чергу – пісні мами» [39, с.58]. Цікаво, що у Кременецькому краєзнавчому музеї зберігся нотний аркуш із двома мелодіями, записаними Вериківським, з ремаркою «пісні з голосу моєї мами».

Підсумовуючи значення дитячих вражень у становленні художньої системи М. Вериківського, О. Дем'янчук зазначає, що кременецький період життя і творчості композитора «характеризується його особливим інтересом до хорової музики та національної історії, фольклорних джерел. Цей інтерес залишиться на все життя. І пов'язаний він з історією чарівного і рідного для композитора міста, його героїчним і романтичним минулим, глибокими історичними традиціями краю, оповитими дивними народними легендами» [39, с.26]. У свою чергу А. Кармазін наголошує, що унікальний кременецький досвід став «вирішальним чинником становлення композиторського світогляду та мислення Михайла Івановича... Це однаковою мірою стосувалося і композиторської творчості, і виконавської діяльності – уже у 24 роки М. Вериківський почав керувати Українським національним хором» [39, с.57].

Увага до хорових жанрів й історичних сюжетів буде залишатися характерною особливістю творчості композитора протягом всіх подальших років життя, незважаючи на всі труднощі подібного мистецького інтересу у політичному контексті Радянської України. У цьому проступає відданість Вериківського найбільш сталим традиціям української культури, для якої сфера хорової музики є важливим джерелом формування національної музичної свідомості. Тож не дивно, що композитор буде постійно звертатися до хорових жанрів – хорових мініатюр із супроводом, композицій для хору а cappella, кантат, ораторій, фантазії для хору, реквієму, у яких буде

реалізовувати різні образно-емоційні ідеї та художні концепції (історичні, духовні, дитячі).

Після закінчення Кременецького комерційного училища Вериківський у 1914 році переїжджає до Києва і поступає до Київської консерваторії. Проте вже через рік через мобілізацію він був змушений перервати своє навчання і отримав можливість повернутись до професійної освіти тільки у 1918 році. Тоді композитор обирає клас теорії музики Б. Яворського, і ця подія стає знаковою на творчому шляху митця.

Спілкування Михайла Вериківського з Болеславом Яворським до закінчення консерваторії у 1923 році визначило фундамент професійної освіти композитора і знайшло відображення у його творах 20-х років. Симптоматично, що А. Кармазін саме зустріч з Б. Яворським розглядає як початок нового творчого періоду. Поновленням навчання у класі Б. Яворського дослідник закінчує перший період творчості Вериківського (1896–1919), який охоплює дитячі та юнацькі роки, вступ до Київської консерваторії (1914) й військову службу (1915–1918), і вбачає доцільними виділити другий період творчості (1919–1930), що обіймає найбільш бурхливі і відкриті для зухвалих експериментів 20-ті роки.

Безсумнівно, міцна теоретична підготовка у класі Яворського визначила основні передумови сміливих пошуків Вериківського у цей час. За думкою К. Шамаєвої, систематичне спілкування з видатним професором, який у 1916–1921 роках працював у Києві, було головною причиною творчого підйому студентів консерваторії. Загалом, неможливо переоцінити значення цих років навчання. «Саме Київська консерваторія відіграла вирішальну роль у формуванні творчої постаті композитора, виховала, виплекала, розкрила потаємні куточки його мистецької душі, подарувавши українській культурі одного з найяскравіших виразників національного художнього світобачення», – підкреслює О. Давидова, акцентуючи непересічну роль

творчої атмосфери у класі Яворського для становлення індивідуальної художньої системи молодого композитора [25, с.71].

Загалом фігура Болеслава Яворського займає особливе місце в історії української музичної культури. Цей видатний вчений, блискучий професіонал, самобутній мислитель виховав цілу плеяду знаменитих композиторів і музичних теоретиків, серед яких були М. Леонтович, Г. Верьовка, П. Козицький, С. Протопопов, В. Цуккерман, А. Альшванг та ін. Подібне об'єднання зіркових імен навколо Яворського є природнім, адже оригінальність його наукових концепцій та сміливість поглядів на завдання й перспективи розвитку музичної теоретичної думки утворювали міцний фундамент для індивідуальних творчих пошуків. «Його “теорія ладового ритму”, а згодом “теорія музичного мислення” була дуже вдалою спробою систематизувати й осягнути процеси світового музичного мистецтва, зрозуміти й обґрунтувати закони розвитку та формування композиторської діяльності», – наголошує О. Давидова [25, с.68].

Свої основні ідеї Яворський виклав у роботі «Побудова музичного мовлення» (1908), зазначаючи, що лад є основним принципом організації музичного мислення і комунікації за допомогою музичної мови. У такий спосіб Яворський вважав можливим вплив музичного мистецтва на людину через «наявність психічних і психологічних принципів як відображення схеми суспільного процесу відповідної епохи. Шляхом поєднання законів музичного мислення з явищами історичного, загальнокультурного, естетичного порядку вчений прагнув осмислити цілісне сприйняття не тільки самого музичного твору, а й умов його побутування» [3, с.114]. Тож розуміння особливостей музично-історичного процесу, вміння проводити аналогії між різними видами мистецтва були необхідною складовою виконавської і композиторської діяльності, за переконанням видатного вченого.

Акцент на живому спілкуванні за допомогою музики, усвідомлення європейського культурно-історичного контексту через вивчення законів слухового тяжіння робило концепцію Яворського як провідного професора Київської консерваторії вкрай затребуваною у творчої молоді. Тим більше, що у період активних історичних змін проблема вибору засобів комунікації виходила на перший план і чекала на нові варіанти її розв'язання. За спостереженням О. Давидової, основні положення теорії Б. Яворського «прямо витікали з принципів єдності буття, світу, що відображаються художнім осмисленням. <...> Його теорія протистояла спробам конструювати “неладову музику”, підмінам закону ладового тяжіння на математичні, зорово-графічні, фізико-акустичні та інші засоби komponування музичних творів» [25, с.68]. Можна сказати, що жива стихія руху музичної енергії поставала об'єктом наукового усвідомлення видатного теоретика і входила як центральний елемент у творчі системи його молодих талановитих учнів. Це сприяло формуванню широкої ерудиції випускників класу Яворського, обумовлювало їхню активну слухацьку реакцію, вимагало активного пошуку нових засобів музичної мови, які б відповідали новітнім естетичним завданням.

У 1920 році Вериківський видає першу авторську збірку – «Десять обробок українських народних пісень». Вибір композитором жанру обробки на самому початку творчого шляху рельєфно відзначає його національну самобутність, адже саме обробка народної пісні дозволяла поєднати професійні та фольклорні засади у нову художню єдність. Означений вектор мистецьких пошуків був гостро актуальним у новій історичній дійсності, яку утворювали післяреволюційні роки.

Ще одна важлива складова творчої лабораторії Вериківського у 20-ті роки – хорові жанри. За влучним спостереженням О. Давидової, в цей учнівський період композиторської діяльності М. Вериківського особливо

вважає «його тонке відчуття слова в усіх його аспектах – від чисто вербального до глибин смислової символіки» [25, с.70]. Свідченням органічної взаємодії вербального та музичного параметрів є один з перших його хорових творів, написаних у консерваторії – «На майдані» на слова П. Тичини (1921, друга редакція – 1956). А найвищим досягненням у царині єднання слова і музичних засобів його втілення у хоровій композиції постає перша українська ораторія «Дума про дівчину-бранку Марусю Богуславку» (1923).

Опанування хорових жанрів рельєфно характеризує Вериківського як національного митця, адже у 20-х роках хоровий рух в Україні був виявленням національно-культурного відродження. Саме хорова музика була найбільш наближеною до провідних тогочасних суспільно-політичних зрушень. Цей аспект становлення творчої індивідуальності митця є простеженим у роботах О. Торби [82,83]. Зокрема, авторка пише: «Хорова музика є вираженням колективної емоції, колективної рефлексії на дійсність, отже пов'язана з суспільно-соціальним характером людського життя і, відповідно, більш високим рівнем художнього узагальнення... Фактично, в європейській культурі хорова музика виконує роль своєрідного “художнього барометра” суспільства, в певні періоди очолюючи музичний процес, іноді відходячи на його периферію» [82, с.202].

В українській музиці 20-х років саме хорові жанри знаходились на першому плані і були чуйним «барометром» художніх прагнень митців й сподівань слухацької аудиторії. Не дивно, що і музично-громадська діяльність М. Вериківського була переважно пов'язана з хоровими жанрами. Він був головою Президії Товариства імені М. Леонтовича й керівником його науково-творчого відділу, який мав підтримувати діяльність 900 (!) постійних хорів. Як наголошує Л. Пархоменко, це була справжня мистецька армія, яка очікувала на сучасний за тематикою репертуар. Подібне

спрямування розвитку української музики підтримувала і держава, адже більшовицька влада була зацікавлена замінити традиційний хорівий спів і давні національні свята новими «радянськими» традиціями.

Загалом бурхлива атмосфера мистецьких пошуків 20-х років широко висвітлена українськими дослідниками, які детально розглядають різноспрямовані процеси функціонування української музичної культури в це неперевершене за інтенсивністю творчих відкриттів десятиліття. Зокрема, І.Савчук докладно вивчає закономірності формування та змін комунікаційних стратегій на суголосному музичному матеріалі, звертаючись до творчості Бориса Лятошинського. За тонким спостереженням авторитетного музикознавця, «у сучасних культурологічних студіях спостерігається тенденція до усвідомлення значущості комунікаційного компонента, що відкриває нові можливості для процесу культуурографії дистанційованого часу» [74, с.225].

У свою чергу, І. Савчук посилається на роботи О. Козаренко, який аналізує культурно-мистецький простір як текст культури, що його розуміння «часто зосереджене на історичній генезі та умовах функціонування окремих знаків-особистостей в межах середовища, у творчому продукті яких феноменологічно “являється” національна культура» [74, с.225]. Природньо, що у переламні моменти розвитку національної культури значення подібних «знакових особистостей» було непересічним. Усвідомлення унікальності феномену «національного», виявлення неповторного інструментарію його втілення у стихії музичного поставало актуальним завданням композиторів як носіїв української ментальності. Тому вони «випрацювали здатність до швидкого поглинання й абсорбації нової мистецької мови через активні і з точки зору комунікаційної взаємодії інтертекстуальні моделі» [74, с.225], засвоюючи і національний, і європейський досвід у контексті сучасних художніх завдань.

Закономірно, що українська музична культура 20-х років відзначається розмаїттям стилєвих пошуків: «“під Скрябіна” (ранній Лятошинський, Ревуцький, частково Косенко), “під Рахманінова” (Косенко), під Вагнера” (Людкевич), “під Дебюссі” (Якименко), “під Пуччіні” (Барвінський), “під нововіденців” (Ю. Коффлер, частково Б. Лятошинський)» [49, с.146]. Узагальнюючи процеси, які відбувалися у просторі національної музичної мови, О. Козаренко виділяє три семантичні знакові зони: загальноєвропейської, національно-своєрідної семантики та панзнакове поле, зазначаючи: «Діалогізм музичних культур, закладений Лисенком у методологічні засади національної музичної мови, на поверхні виглядав як процес „ствавлення” різних мов у тілі однієї мови (за висловом М. Бахтіна). Це не була відмова від свого чи його нівеляція — то було свідоме відсторонення (відчуження) в іншу музичну традицію для глибшого осягнення своєрідності і збагачення власної національної музичної мови» [49, с.146].

У такому культурно-історичному просторі талановита людина бачила перспективи, адже творча особистість «реалізується не в одному, до того ж однорідному, середовищі, а в їх перехрещенні, в постійному комунікаційному дифузному полі впливу субкультурних утворень, сформованих феноменами культури, що взаємодіють у просторовому багатоплощинному перетині культурних традицій, цінностей, інновацій як певний комунікаційний акт» [49, с.216]. Тож 20-ті роки в українській культурі відкривали далекі горизонти і обіцяли величний злет національних музичних традицій.

Вериківський, безсумнівно, був митцем нової формації і бажання розвивати сучасну українську культуру об'єднувало його з найбільш важливими українськими митцями того часу. Зокрема, про розмах просвітницької та творчої роботи Вериківського у 20-ті роки свідчить його



стаття «Музична творчість периферії» (1925), в якій було зазначено, що «за короткий час у Науково-Творчому відділі Музичного Товариства імені Леонтовича набралось понад 350 музичних творів, що їх надіслали 35 композиторів з різних кутків України та з Америки» [39, с.68].

Слід підкреслити, що мистецька позиція Вериківського у цей відповідальний період історії була максимально активною. Органічність мистецьких поглядів Вериківського у бурхливій культурно-історичній ситуації 20-х років забезпечувала його духовна єдність із найкращими представниками сучасної української культури. У колі його дружнього спілкування - Михайло Семенко, Олександр Богомазов, Василь Чумак, Микола Хвильовий, Григорій Нарбут, Лесь Курбас, Михайло Драй-Хмара. Вериківський глибоко розуміє свої завдання як представник національної культури, що на початку 20-років зазнала трагічних втрат через загибель М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового. Тож Вериківський докладав багато зусиль, щоб підтримати нову генерацію українських композиторів.

Критикуючи відсутність розгалуженої освітньої системи у сучасній українській музичній культурі, композитор писав: «Зберіть 35 молодих Бетговенів або інших яких геніїв та посадіть їх у наші ведмежі кутки, – ви матиме приблизно ті ж наслідки, що їх дає творчість нашої провінційної молоді» [52, с.266]. Тому він починає викладати у консерваторії, диригує оркестром Київського оперного театру (1926-1928), бере участь у роботі Асоціації сучасної музики. Важливою сферою творчої реалізації митця стає керівництво Українським національним хором та участь у масових святкуваннях.

Власна композиторська діяльність Вериківського була вкрай плідною та успішною. Наприкінці 20-х років він мав найбільше виданих творів серед усіх українських композиторів. Подібна активність творчої і громадянської позиції яскраво презентувала Вериківського як видатного представника

національної культури. Його творчі досягнення прекрасно характеризують слова М. Хвильового: «ми вже все маємо – і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Меллера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівнянну поезію Тичини, Рильського, і надзвичайного Курбаса, і..., і..., і... Але ми ще не маємо відповідної культурної атмосфери» [39, с.69].

Ці міркування геніального поета гірко коментує А. Кармазін: «Майстри європейського й світового рівня, представники національного відродження 1920-х років могли б гідно представляти українську культуру будь-якого суспільства, але не радянського» [там само]. Дійсно, соціально-політична ситуація загострювалась, а внутрішні настанови митця розходилися із партійними ідеологемами, які мали втілюватися у творах «радянських композиторів». Тож період творчої свободи завершується одночасно із зміною політичної стратегії державного керівництва наприкінці 20-х років. Закономірно, що і А. Кармазін закінчує другий період творчості композитора саме на межі 20-х – 30-х років, визначаючи третій творчий етап часом 1930–1944 рр.

30-ті роки – входять в історію української культури як «Розстріляне Відродження». Трагічні відлуння цього періоду були відзначені низкою катастрофічних подій – «повне згортання українізації, сумнозвісний сфальсифікований процес Спілки визволення України (1930) та загибель мільйонів селян під час колективізації та голодомору» [39, с.70]. «Музичне Товариство імені М. Леонтовича» було перетворено у «Всеукраїнське товариство революційних музикантів» (вже назва красномовно проявляла звернення до народних мас як центральне ідеологічне гасло нового вектору функціонування товариства), а надалі повністю ліквідоване. Як писали провладні критики, «діяльність товариства імені Леонтовича справляла згубний вплив на ряд українських композиторів. В експресіоністичній та конструктивістській манері писали тоді Б. Лятошинський, Б. Яновський,

М. Вериківський та ін.» [26, с.64]. Зазначимо, що включення Вериківського до числа найбільш авангардних та національно самобутніх митців яскраво презентує його потужні мистецькі переконання, що зазнають все більш гострої критики у драматичних історичних обставинах нового десятиліття.

Широка стильова панорама музики 20-х років у 30-ти роки змінюється домінуванням єдиної стильової системи у межах офіційно дозволеного творчого методу – «соціалістичного реалізму». Вериківського починають критикувати, обвинувачуючи у тому, що «образна, жанрова і технічна специфіка творів... ніяким чином не відповідає орієнтирам на бадьорість народно-революційних пісень, і зрозуміло, що твори М. Вериківського не були розраховані на “широкого масового слухача”» [39, с.71]. Представники РАПМ закидали йому «аристократичність» й «буржуазність».

Однак композитор продовжує рухатися власним шляхом. За словами Л. Кияновської, «радянська тематика розкривається у його доробку нечасто, та й то, головню, в жанрі масової пісні: можна припустити, що сам композитор трактував подібні твори як необхідність у здійсненні гасла “культура в маси”» [43, с. 168]. Незважаючи на ідеологічні «поради» владної верхівки, він зосереджує увагу на національно-історичній тематиці. В умовах того часу така позиція є виявленням величезної внутрішньої сили, сміливості та переконання у вірності власних мистецьких настанов. Особливо плідно Вериківський працює у музично-театральній сфері, розширюючи її жанрові й образно-тематичні горизонти. Він створює перший в українській музичній культурі героїко-історичний балет «Пан Каньовський» (1930), першу редакцію музичної комедії «Вій» (1936), опери «Діли небесні» (1931), «Сотник» (1938), «Наймичку» (1939).

У цей період композитор живе в Ірпені на Київщині, який став потужним мистецьким центром: «До Ірпеня в ту пору щоліта приїздили письменники В. Сосюра, А. Малишко, М. Бажан, А. Довженко, О. Вишня,

відпочивали відомі оперні співаки Оксана Петрусенко, Марія Литвиненко-Вольгемут, Зоя Гайдай, Іван Паторжинський. У Ворзелі з 1928 року жив і працював Борис Лятошинський. Приірпіння перетворилося тоді на літню філію «Спілки письменників та Спілки композиторів» [39, с.73].

Спілкування Вериківського із близькими по духу митцями продовжувалось і в роки війни, коли він їде в евакуацію до столиці Башкирії Уфи разом із багатьма іншими видатними діячами української культури. На роки Другої світової війни припадає і створення вокально-симфонічної поеми «Чернець». Її написання у 1942 році закінчує третій період творчості композитора. Звернення то поеми Т. Шевченка як основи твору є важливим свідченням інтересу композитора не тільки до спадщини Великого Кобзаря, але й до історичної теми, адже головний герой твору – легендарний український козак Семен Палій. Такий вибір літературного першоджерела яскраво характеризує сміливу мистецьку позицію Вериківського, яку буде охарактеризовано далі.

Четвертий період творчості М. Вериківського (середина 1940-х – початок 1960-х років) сповнений драматичними переживаннями. З одного боку, композитор відчував великий творчий підйом, радів послабленню цензурних заборон і говорив: «на рідній українській землі хочеться швидше закінчити все, розпочате в Уфі, Іркутську, Москві і приступити до нових робіт» [39, с.74]. Він отримує почесне звання Заслужений діяч мистецтв України. Його «Наймичка» відкриває оперний сезон у звільненому Києві, коли родина Вериківських і трупа оперного театру повернулися до міста. Вериківського називають найкращим інтерпретатором поезії Шевченка. Зокрема, перші виконавці головних партій Ганни та Трохима залишили такі відгуки: «За своє сценічне життя до жодної опери не проймалась такою любов'ю, як до “Наймички”» (Марія Литвиненко-Вольгемут); «Пам'ятаю, щось наче стискало горло, коли Ганна співала свою трагедійну колискову»

(Іван Паторжинський) [14]. Але з іншого боку, композитор опиняється у центрі руйнівних соціально-політичних тенденцій, що трагічно гальмували розвиток української музики.

Як відомо, погіршення творчої атмосфери у радянській Україні відбувається після славнозвісної постанови ЦК ВКП(б) «Про оперу В. Мураделі “Велика дружба”», що вийшла 10 лютого 1948 року і фатально модифікувала загальну культурну парадигму. 23 травня того ж року з’явилась постанова ЦК КП(б)У «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв’язку з рішенням ЦК ВКП(б) «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі». Серед композиторів, які потрапили під жорстку критику (Б. Лятошинський, П. Козицький та ін.) був і М. Вериківський. Його звинувачували у тому, що його «основна лінія творчості лежить у тематиці минулого, що відбувся відрив митця від сучасності, від інтересів радянського народу» [39, с.76]. Радянська цензура гостро засуджувала творчість композитора, зазначаючи, що «небезпека і глибока шкода формалістичного напрямку в музиці в Україні посилюється тим, що окремі українські композитори ще не позбавились повністю впливу буржуазної, націоналістичної ідеології Це особливо характерно для творчості композитора М. Вериківського, більшість творів якого присвячена історичній тематиці: “Маруся Богуславка”, “Пан Каньовський”, “Чернець”, “Сагайдачний” та інші» [39, с.76].

Показовою є позиція Вериківського в цій історичній ситуації. Так, свідченням його ідейних переконань була його реакція на несправедливі звинувачення у націоналізмі на адресу М. Рильського у попередньому 1947 році. Тоді поет вийшов на знак протесту із зали засідань, а слідом за ним пішов і Вериківський. У роки сталінських репресій така поведінка могла коштувати життя. На щастя, композитор не був репресований, але у 1948 році йому це згадали і позбавили посади професора композиції Київської

консерваторії. Подальша професійна кар'єра Вериківського була пов'язана виключно з кафедрою хорового диригування. Тоді ж із репертуару оперного театру була виключена «Наймичка».

За спогадами старшої доньки Ірини Вериківської, у 1956 році Вериківському викликали до Військової прокуратури і він записав у щоденнику того дня: «Одночасно мушу розписати свою персону і написати докладно про Музичне товариство імені М. Леонтовича. У матеріалах НКВС воно охарактеризоване як націоналістичне і контрреволюційне. Серед його активних членів-революціонерів фігурую і я» [6, с.13].

Ці факти красномовно говорять про надзвичайно високий градус духовного життя композитора. Звинувачення у «замилуванні історією» [с.76] обернулися роками важких випробувань та боротьби за право говорити власною мовою та презентувати у творах своє розуміння історії. На цьому аспекті творчості Вериківського зосереджує головну увагу А. Кармазін. Він окреслює два провідних вектори творчої діяльності композитора у цей час: 1) твори національно-історичної тематики (балет «Пан Каньовський», опера «Сотник», опера «Наймичка», вокально-симфонічна поема «Чернець», симфонічна поема «Петро Конашевич Сагайдачний», опера «Втікачі», фортепіанний концерт «Весняна сюїта»); 2) твори радянсько-сучасної тематики («Жовтнева кантата», «Пам'яті Кірова», масові пісні, «Травнева кантата», симфонічна панорама «Спортивне свято у Бершаді», опера «Слава»). За переконанням дослідника, перша і друга групи творів протиставлені, тобто твори, пов'язані із реальним історичним контекстом, протилежні за образним й ідейним змістом тим, що відображають радянське життя. У такий спосіб складний контекст сталінської доби та роки хрущовської відлиги знаходили відлуння у творчості митця, формуючи своєрідний зовнішній план його композиторської діяльності, що приховував

від репресивної цензури глибинні художні устремління та розуміння природи національної ідентичності.

Слід підкреслити, що у дисертації А. Кармазіна запропоновано фундаментальні принципи розуміння творчості Вериківського, для якого висвітлення національно-історичної образності виступає «парадигмальною якістю мислення» [39, с.9]. Погляд автора роботи акцентує вкрай актуальну задачу сьогоденного українського музикознавства визначити сутність творчості композитора. За думкою А. Кармазіна, таку сутність творчої діяльності Вериківського складає «парадигма національно-історичної тематики» [39, с.2], адже всі передумови формування особистості митця, «(родинно-побутові обставини, виховання пошани до історії на “генетичному рівні”, орієнтованість художньо-естетичних пріоритетів на фольклор та відповідні тенденції у творчості попередників і сучасників) визначили індивідуальну картину світу М. Вериківського через утворення своєрідного синкретизму духовно-естетичного, семантико-міфологічного та морально-етичного ставлення до історичного матеріалу» [39, с.92].

За думкою авторитетного дослідника, парадигмально-історичний вимір відкриває широку перспективу усвідомлення творчого мислення композитора як цілісної системи та висвітлює важливі устремління кожного його творчого періоду. Однією з її головних ознак постає «жанрова універсальність», «що охоплює жанри від мініатюри до кантати й ораторії, від дитячих хорів – до духовної музики, обробок народних пісень. Усі три музичні жанри, фундатором яких для української музичної культури став М. Вериківський, – перша ораторія “Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку”, перший балет “Пан Каньовський” (на сюжет історичної пісні «Про Бондарівну») та перша симфонічна сюїта “Веснянки” – є також дотичними до національно-історичної тематики» [39, с.190]. Крім того, дослідником «визначено особливості використання принципу програмності

як виразника парадигми національно-історичної тематики, ... проаналізовано основні жанрові сфери творчості композитора, узагальнено жанрову репрезентацію втілення національно-історичної тематики» [39, с.188].

Як зазначає А. Кармазін, «національно-історична тематика протягом усіх періодів творчості була провідною образною сферою у різних жанрах – від хорової обробки та інструментальної мініатюри до ораторії та симфонічної поеми, балету та опери» [39, с.83]. Дослідник проводить єдиний смисловий вектор через усю творчість митця від перших дитячих вражень у славетному Кременці, до творчих ідей і життєвого досвіду представника української культури у часи хрущовської відлиги. Такий підхід дозволяє уявити творчий доробок композитора у єдності домінантних художньо-естетичних параметрів і вписати поему «Чернець» у коло наскрізних творчих ідей митця.

В останні роки життя Вериківський веде активну громадську і педагогічну діяльність. Він зосереджується на редагуванні своїх ранніх композицій і творів видатних попередників – М. Аркаса, А. Вахнянина, М. Леонтовича, М. Лисенка, П. Сокальського, К. Стеценка, обираючи, переважно, твори історичного спрямування.

Отже, пристрасне бажання наблизити давні часи та пережити їх «тут і зараз» проходить через усю творчість Вериківського. У цьому контексті поема «Чернець» постає як виявлення важливих принципів, які визначають індивідуальний творчий шлях композитора. Музичне прочитання тексту Т. Шевченка, створення власної музичної інтерпретації історичної давнини і відтворення індивідуального погляду на неї обумовлюють художню концепцію твору, яка постає закономірним виявленням свідомої позиції національного митця, що від перших творчих років усвідомлював себе носієм української ментальності та продовжувачем традицій рідної культури. Симптоматично, що в несприятливій політичній ситуації панування



радянської цензури й, відповідно, жорсткого обмеження можливостей творчої реалізації, композитор прагне втілити індивідуальне мистецьке бачення, обираючи «не радянські» сюжети, теми, образи. Саме таким самостійним за художньою концепцією твором є і його поема «Чернець».

Погоджуюємось із думкою Кармазіна, який пояснює інтерес композитора до історії тим, що М. Вериківський «не міг, подібно до М. Мусоргського та С. Ейзенштейна, відверто екстраполювати історичні колізії на сучасну йому епоху. Але він чудово розумів, що влада намагається стерти з пам'яті людей усе, що пов'язане з їх внутрішньою свободою» [39, с.20], думається, що причини постійного звернення до історичної теми не обмежуються соціально-історичними обставинами. У глибокій творчій виправданості художніх рішень композитора можна бачити відлуння іманентних українській культурі високих духовних ідей, які апелюють до кордоцентричної концепції «спокою серця» Г. Сковороди, що генетично засвоїв Вериківський з дитинства. Симптоматично, що у 1944 році він безпосередньо звертається до постаті Сковороди і пише твір «Монолог Сковороди» для баса і фортепіано. Неможливо не відзначити унікальність подібного мистецького вибору композитора, який завжди працював у просторі високих духовних істин. Тому прагнення подивитись у минуле виявляло інтерес Вериківського до вічних питань буття людини, поза якими неможлива її духовна реалізація. Саме такий підхід ми спостерігаємо у вокально-симфонічній поемі «Чернець», на жанрово-стилістичних параметрах якої зосередимо увагу у наступному підрозділі.

## **2.2. Особливості музичного прочитання Михайлом Вериківським у «Ченці» тексту однойменної поеми Тараса Шевченка**

Михайло Вериківський тонко відчуває структурні й смислові виміри тексту Кобзаря. Композитор зберігає загальні особливості поетичного

першоджерела, проте прочитує його з позицій митця іншої культурно-історичної доби. Він обирає для музичного прочитання жанр вокально-симфонічної поеми, який дозволяє максимально наблизитись до жанру думи, що є символічним уособленням історичної долі України.

Як відомо, кобзарі, виконуючи думи, використовували своєрідну декламацію тексту, супроводжуючи її грою на кобзі, бандурі або лірі. Відтворення подібних функційних зв'язків сольної й інструментальної партій з домінуванням поетичного тексту спостерігаємо і в поемі Вериківського. Текст Шевченка у виконанні соліста (бас) постійно тримає увагу слухача і обумовлює музичну драматургію твору. Певні інтонаційні звороти і переважно декламаційна природа вокальної мелодії споріднені з мелодикою дум, а «опора на думну інтонацію (інтонаційну ідею, за О. Козаренком) постає як знак фольклорного музичного мислення, здатний підняти до позачасового рівня, викликаючи у свідомості слухача відповідні асоціативні зв'язки з історичною пам'яттю» [12, с.730].

Композитор будує симфонічну поему як контрастну-складову форму і створює велику оперну моносцену. У творі виділяються *десять розділів*:

- оркестровий вступ;
- сцена «У Києві на Подолі» (з ц. 2, у тричастинній формі);
- оркестрова інтерлюдія;
- монолог «В червоних штанях» і пісня «По дорозі рак, рак» (з ц. 7, у тричастинній формі);
- сцена «Аж до Межигірського Спаса» (з ц. 22, двочастинна форма);
- повтор оркестрового вступу (ц. 26);
- сцена монаха «Ой високо сонце сходить» (з ц. 27, у тричастинній формі);
- хорал і сцена «І тихнуть божії слова» (ц. 33);

- монолог «Бій поклони» (ц.37);
- фінал «І старець тяжко заривав» (ц. 40).

При цьому важливі драматургічні і формотворчі функції виконують суто оркестрові розділи: вступ і його повтор у шостому розділі, інтерлюдія (третій розділ) і виключно оркестрова реприза пісні з четвертого розділу (ц.15).

Поєма розпочинається оркестровим вступом, який з одного боку, виконує функцію прологу до всієї поеми, з іншого, — є вступом до першої сцени «У Києві на Подолі». Тема вступу має танцювальний характер і створює образ народного танцю. Вона побудована як куплетна форма АВ, де кожна з частин представляє собою строфу з восьми тактів. Композитор цікаво вирішує тональний план теми. При основній тональності твору ля-мінор тема починається в мі-мінорі і перше речення (4 тт.) закінчується на домінанті мі-мінору. Друге речення починається в ля-мінорі, але вже у своєму третьому такті співставленням переходить у фа-мажор. Яскраве гармонічне забарвлення підсилює мелодизований бас, ядром якого є низхідний рух від I до VI ступеня, потім від I до V і далі стрибок догори на тонічну терцію. Така побудова басової лінії є характерною для жанру українського солоспіву.

Другий період починається в до-мажорі і модулює у фа-мажор. Тож треба підкреслити, що у вступі композитор поєднує досить традиційний танцювальний тематизм і складну гармонічну основу, в якій домінують яскраві співставлення тональностей. Другий період створює більш активний рух, це ніби «чоловічий» танок. На початку його мелодія переходить в нижній регістр (у фаготів і низьких струнних в октаву), а потім перегукується з фразами тутті. Останні чотири такти — кульмінація вступу, де на *ff* «зустрічаються» дві мелодичні лінії: басова піднімається догори, а верхня спускається вниз. Обидві оркестровані щільними дублюваннями. В цілому це

створює ефектне завершення танцю, що в образному плані готує початок першої сцени.

Перша сцена «У Києві на Подолі» побудована як тричастинна форма із скороченою репризою. Перший її розділ складається з двох проведень однієї строфи (8 тактів). Основна тема сцени має народнопісенний характер. Мелодична лінія в ля-мінорі спочатку підіймається від I ступеня до III, а потім поступенево спускається до IV (по звуках натурального мінору) і після цього стрибком на кварту вверх створює нову опору на VII ступінь, що також посилює фольклорний колорит теми. При цьому гармонічна основа не є діатонічною, а розфарбовує мелодію відхиленнями і несподіваними гармоніями (відхилення в ре-мінор і до-мажор і модуляція в до-мажор). Мелодизований бас у фагота і фактура супроводу (бас–акорд) посилює динаміку теми.

Середній розділ («А музика реве», 12 тт.) вносить контраст. Більш просвітлений соль-мажор, контрапунктичний синкопований підголосок у валторни з альтами і активний мелодизований бас у низьких струнних інструментів створюють більш танцювальний образ, що відповідає поетичному тексту «А музика реве, грає, / Людей звеселяє». Це – яскрава картина народного свята, яка передана життєрадісним танцем.

Скорочена динамізована реприза («Кого ж то там», 4 тт.) повертає музичний матеріал першого розділу, створює інтонаційну арку і завершує першу сцену. Вся перша сцена стає картиною народного гуляння, тим контекстом, на фоні якого розгортається драма головного героя.

Наступна оркестрова інтерлюдія (ц.б) — яскравий інструментальний танок, який передає образ гуляння козаків і продовжує музичну замальовку першої сцени. Вона побудована як десятитактова строфа. Її основна тональність фа-мажор створює арку до фа-мажору закінчення оркестрового вступу. Показово, що закінчення оркестрової інтерлюдії модулює в соль-

мажор, а не залишається в фа-мажорі (тональність і наступної сцени). Подібне тональне співставлення характерно для тональних планів Вериківського і неодноразово проявляється в поемі. У такому тональному русі проступають не лише особливості українського фольклору, але й рухома система ладу, яку композитор втілює під впливом свого вчителя, Б.Л. Яворського, його теорії ладового ритму, в основі якій активний рух і розвиток тональних опор.

Наступний монолог «В червоних штанях» (з ц.7) написаний у тричастинній формі і є умовно відповідним переключенням із «загальної» веселої картини святкування до першої замальовки «головного героя» і його реплік. Перша частина монологу (строфа 8 тактів, фа-мажор) створює образ справжнього козака. Активні ямбічні ритмоформули, «рішучі» оркестрові підголоски у різних груп інструментів, деяка танцювальність матеріалу та фанфарність у вокальній партії (хід по звуках тонічного квартсекстакорду на словах «Іде козак»), а також фанфарні фігурації в оркестрі переконливо малюють козака. Перша частина закінчується ствердженням домінанти (до-мажор).

Середній розділ (ц.8, 7 тактів, «Ох, літа! літа!») вносить різкий контраст і образне переключення. Поява мінору (фа-мінор), уповільнення темпу (*meno mosso*), хоральна фактура у альтів і віолончелей, декламаційна інтонація вокальної партії — все це передає образ шевченківських слів «Ох літа, літа! / Що ви творите?» і стає важливим переключенням з зовнішнього плану розгортання (перші сцени) на внутрішній.

Композитор посилює шевченківську думку, і точний повтор вокальної фрази «Що ви творите?» у всіх скрипок на фоні хоралу валторн, з сфорцандо на дімінуендо до піано, значно заглиблює філософське питання поетичного тексту. Важливим тут є те, що даний матеріал у переінтонованому вигляді (тональність фа-мінор і схожі мелодичні звороти) далі з'являється в одному з

розділів сцени «І тихнуть божії слова» на словах «А сивий гетьман, мов сова, / Ченцеві зазирає в вічі». Така тематична і вербальна арка поєднує «внутрішній» шар з подальшими трагічними подіями в поетичному тексті, а музичне втілення фрази «Що ви творите?» ніби виглядає страшним драматичним пророцтвом.

Подальша варійована реприза (ц.9, 13тактів, «На то ж старий ударив в закаблуки») повертає образ першого розділу і створює відповідну інтонаційну арку.

Далі сцену продовжує пісня «По дорозі рак, рак» (ц.10, фа-мажор), яка і у Шевченка, і у Вериківського розуміється як пісня головного героя. Шевченко тут звертається до слів справжньої фольклорної пісні, і композитор музичними засобами посилює стилізацію. Але мелодика вокальної партії, яка витримана строго в фольклорній системі, розфарбовується активним тональним планом: фа-мажор, ля-мінор, ре-мінор, соль-мінор, ля-мінор, ре дорійський, фа-мажор. Показово, що кульмінаційне проведення (d) рядку «А вже тії закаблуки» з низхідною декламаційною інтонацією композитор посилює імітацією між голосом і унісоном фагота і віолончелей. Це поглиблює внутрішню діалогічність й драматизм поетичного тексту «набралися лиха й муки». Також цікавим тут є перший мотив пісні «По дорозі», який співпадає з першим мотивом першої сцени «У Києві», але переінтоновує його у фа-мажорі (у першій сцені ля-мінор). Така інтонаційна арка на музичному рівні поєднує тематизм сцен, а в смисловому плані об'єднує «зовнішній» і «внутрішній» пласти драматургії.

Вокальний розділ пісні закінчується восьмитактовим оркестровим завершенням (ц.14), яке переходить в оркестрову репризу пісні (ц.15). Цей великий оркестровий епізод є не тільки варійованою репризою, яка будується на матеріалі а, с, d, е, але переростає у своєрідну розробку даного тематизму, що приводить до його кульмінаційного туттійного проведення інтонацій

«питання» щільними акордами (ц.21), яке «зависає у повітрі», прогнозує подальші драматичні події.

Наступна сцена «Аж до Межигірського Спаса» (з ц. 22) представляє собою двочастинну форму. Її перший розділ втілює сцену переходу козака до монастиря (умовно «зовнішній світ»). Другий розділ – це драматичний перехід до «внутрішнього плану дії»: «Хто ж цей сивий / Попрощався з світом? /Семен Палій, запорожець, /Лихом не добитий».

Перший розділ починається як надзвичайно контрастне переключення через співставлення сі-мажор (останній акорд попередньої сцени, домінанта мі-мінору) – сі-мінор, а також початкову філософську інтонацію у струнних, яка переінтоновує мотив питання (цифра 21). Сама тема також контрастна попередньому матеріалу. В ній змінюється принцип інтонування у вокальній партії. Мелодія стає аріозною, і це новий момент в драматургії всієї поеми. Вокальна мелодія значно драматизується супроводом: акордовий склад хорального типу у кларнетів, фаготів і валторн, бентежний бас органного пункту на тоніці сі у низьких струнних та остинатна ритмоформула у литавр (вісімка- дві шістнадцятих), яка могла б бути танцювальною, але тут набуває ритуально-трагічного значення.

В смисловому сенсі це своєрідне *музичне «передчуття»* драматичних подій, тому що в вербальному тексті ще немає драматизму: «Аж до Межигорського Спаса /Потанцював сивий. /А за ним і товариство /І весь святий Київ». Тобто *музичне вираження «випереджає» вербальний сюжет і створює свою драматургічну лінію.*

Друга строфа «Дотанцював аж до брами» варійовано розвиває матеріал першої, а при закінченні «реагує» на поетичний текст, зокрема слова «Пугу! пугу!», де переключки оркестрових груп підтримують декламаційні оклики соліста. Закінчення строфи «Привітайте, святі ченці» побудовано як репліка вокаліста на фоні стриманих акордів дерев'яних духових і валторн, яка

переінтонує фразу струнних на початку всієї сцени. А остання фраза «Товариша з Лугу!» подає унісонне злиття партії вокаліста і всіх струнних інструментів.

Третя строфа «Свята брама одчинилась» виростає з закінчення другої і має також аріозну природу. Це новий тематичний матеріал, але він інтонаційно пов'язаний з першою строфою, що створює формотворчу арку.

Другий розділ цієї сцени контрастний до першого (ц. 25, «Хто ж цей сивий Попрощався з світом?»). Він більш дієвий. Тональність соль-мінор, трансформація хоральних акордів в активний синкопований ритм, що надає драматичного специфічного звучання, що певною мірою синтезує образ військових барабанів і танцювальності; закличні мотиви вокальної партії; виразний підголосок у фаготів і альтів — все це створює драматичний образ Палія.

На такій кульмінації фактично закінчується умовна перша картина «моноопери», тому що на неї «напливає» повтор оркестрового вступу, який ніби відкриває завісу, що умовно відзначає другу картину і переключає нас в інший, «внутрішній» пласт. Оркестровий вступ повторюється точно, без будь-яких змін. Це посилює його розмежувальну функцію в драматургічному плані, а в смислового — повертає в «зовнішній» шар розгортання подій.

Розпочинає новий етап драматургії сцена монаха «Ой високо сонце сходить» (з ц. 27), яка викладена у тричастинній формі. Її перший розділ викладений як лірична протяжна пісня в ре-мінорі. Характер мелодії і супроводу створюють образ неспішного оповідального руху, який притаманний українським пісням такого типу. Мелодія вокальної партії «кружляє» оспівуваннями навколо звуків тонічного тризвуку. Це створює ліричне звучання, а приховане голосоведення, водночас, окреслює умовно фанфарну інтонацію, що додає мелодії активного звучання. Показово, що відлуння вокальної фрази «по келії Старий чернець ходить» композитор



доручає гобоям і фаготам, що передає типово фольклорний колорит і створює оркестрові арки до попереднього матеріалу.

Середній розділ (ц.28, «Іде чернець у Вишгород/ На Київ дивитись») — розвиваючого типу. Тут цікавою є поліладовість теми: вокальна мелодія викладена в ре – гуцульському, а супровід в сі бемоль-мажорі. Це створює характерне гармонічне звучання: щільне й гостре одночасно. В першій строфі середини в жанровому плані через оркестрову фактуру відчувається баркарольність і колісковість, ніби герой заспокоює себе сам. Це посилює ламентозну ліричність висловлення. У другій строфі середнього розділу «Іде чернець Дзвонкову» значно динамізується оркестрова фактура, визначаючи зростання драматизму поетичного тексту «Та згадує, як то тяжко / Було жити в світі».

П'ятитактове оркестрове туттійне заключення середнього розділу стає драматичною кульмінацією всієї сцени. Це – своєрідна *авторська ремарка* композитора на події вербального тексту, на трагічне розгортання подій, що підкреслює наскрізний драматичний «нерв» поеми.

Розширена реприза сцени (ц. 31) «Іде чернець у келію /Меж стіни німії» повертає початковий образ, продовжує тему першої строфи й інтонаційно пов'язана з нею. Завдяки точному повтору строф починають між собою співвідноситися і поетичні рядки крайніх розділів сцени. У ц. 27 — «Ой високо сонце сходить, /Низенько заходить. /В довгій рясі по келії /Старий чернець ходить», а в репризі (ц. 31) — «Іде чернець у келію /Меж стіни німії /Та згадує літа свої, /Літа молодії», що створює *цілісний образ Ченця – Палія*.

Наступні хорал і сцена «І тихнуть божії слова» (ц. 33) — трагічна кульмінація поеми. Попередня сцена закінчувалась словами «А думкою чернець старий/ Далеко літає», які створюють очікування, що далі буде продовження «внутрішнього» пласта. Однак композитор, слідом за Шевченком, робить контрастне переключення, і нова сцена починається

хоралом у засурдинених струнних на піано, що створює ефект майже кінематографічної «врізки», вторгнення «зовнішнього» шару, який має велике драматургічне навантаження. Хорал паралельними квінтами в октавному подвоєнні з мелодією невеликого об'єму пісенної природи створює драматичне звучання, що посилюють поодинокі акценти у арфи, які привносять ефект дзвонистості. І це також «випереджає» дзвонистість фінальних сцен, в яких дзвін буде звучати вкрай трагічно.

Сцена «І тихнуть божії слова» (ц. 34) побудована як монолог, як наскрізна оперна сцена. Вона починається декламаційними інтонаціями вокаліста на фоні хоралу дерев'яних духових інструментів. У другому такті з'являється ритмоінтонація «вісімка-дві шістнадцятих» у низької труби і бубна, яка остинатно проводиться п'ять тактів і звучить надзвичайно драматично. Саме вона вносить відчуття тривоги, ніби визначаючи *трагічний відлік часу*. Ця ритмоінтонація вже звучала у сцені «Аж до Межигірського Спаса» (ц. 22) у литавр. Така оркестрова арка знов поєднує образи і слова поетичного тексту: «Аж до Межигорського Спаса /Потанцював сивий /А за ним і товариство / І весь святий Київ» (ц. 22) і «І тихнуть Божії слова /І в келії, неначе в Січі, /Братерство славне ожива». *Музичне поєднання «святого Києва» і «Січі, Братерства» окреслює потужній міфологічний образ України, стає яскравою музичною інтерпретацією філософської ідеї поеми Шевченка. При цьому відбувається поєднання «зовнішнього» і «внутрішнього», а також в синхронії оживає минуле, що створює міфологічну ситуацію поєднання Минулого, Сьогодення і Майбутнього. Тож реальне відчуття слухачем історичних подій переростає в розуміння особливого смислового концепту «метаісторії», що визначає розгортання музично-поетичного дискурсу.*

Друга строфа сцени (ц. 35) «А сивий гетьман, мов сова, /Ченцеві зазирає в вічі» — є більш драматичною, з посиленням внутрішнього переживання,

що втілюється через декламаційну природу вокальної партії. У вокальній партії переважають декламаційні інтонації, хоральна фактура трансформується в окремі короткі акорди, скоріше маршового типу. В гармонічному плані знов з'являється фа-мінор, як у ц. 8 і поєднує рядки поетичного тексту «Ох, літа! літа! /Що ви творите?» (ц. 8) — «А сивий гетьман, мов сова,/ Ченцеві зазирає в вічі». Така арка насичує текст поеми Вериківського і продовжує поетичні інтенції Шевченка.

Третя строфа «Кайдани брязкають» є кульмінаційною. Динамізація фактури, декламаційні інтонації вокальної партії створюють образ відчаю, бажання боротьби і розпачу, який досягає найвищого ступеня. Коротке оркестрове завершення лише підкреслює цей ефект.

Значним контрастом починається наступний розділ — монолог «Бій поклони» (ц. 37). Цей монолог-смиренність – спроба прийняти драматичну для героя дійсність, яскраве вираження «внутрішнього» пласта драматургії. Герой сам вмовляє себе змиритися, і сцена набуває великого психологічного напруження. Вокальну партію підтримує хорал струнних з дуже повільним гармонічним ритмом і яскравими мажорно-мінорними співставленнями. З нього виокремлюється секундова ламентозна інтонація, яка починає активно розвиватися в оркестрі.

І знов монолог побудований як крещендуюча форма, при якій поступово ущільнюється фактура, зростає динаміка, а також посилюється декламаційність у вокальній партії. Як і попередня сцена, монолог закінчується драматично-екстатичною кодою у оркестру, яка побудована на інтонаціях вокальної партії. Її останні чотири такти — унісонне туттійне проведення мелодичної фрази, яка об'єднує різні вокальні жанри: пісню, хорал, солоспів і певною мірою «зависає у повітрі».

Ніби відповідь на це питання починається фінал «І старець тяжко зарідав» (ц. 40), великий за обсягом, викладений у контрастно-складеній

формі. Його перший розділ продовжує попередній монолог. Переключення пластів тут свідчить, що це саме початок фіналу, а не продовження монологу. Якщо перша строфа побудована як розвиток хоралу, то в другій починають народжуватися інтонації *дзвону*, ще не явного, але відчутного. Оркестрове закінчення цієї строфи (8 тактів) — квінтесенція руху драматургічних шарів твору. Тут використано наспівність української мелодики, хоральність, дзвоновість і мелодизований бас (фа-ми-фа-ми-до дієз- ре), який дуже схожий на інтонацію *Dies irae* і створює вкрай трагічне звучання.

Наступний розділ фіналу «До утрени завив з дзвіниці / Великий дзвін» (ц. 42) — яскрава картина церковного дзвону, в які всі оркестрові засоби спрямовані на відтворення дзвону, а речитація у вокальній партії рельєфно виділяється на такому фоні. Вся оркестрова фактура підпорядкована художньому задуму створити картину розкачування набатного дзвону: остинатний бас (сі бемоль– мі – сі бекар – ми); гармонія, яка побудована на співставленні малих мінорних септакордів; оркестрове розміщення цих акордів. Оркестрове звучання створює образ дзвону, який звучить трагічно і передає незворотність долі головного героя. І це умовно «зовнішній» пласт. Поліфонічним контрапунктом до нього ведеться вокальна лінія речитативно-псалмодійного плану із словами «До утрени завив з дзвіниці / Великий дзвін. / Чернець мій встав, / Надів клобук, взяв патерицю, / Перехрестився, чотки взяв... / І за Україну молитись / Старий чернець пошкандибав». Це «внутрішній» пласт. Але оркестрове рішення одночасно виводить звучання на тиху кульмінацію поеми, увиразнюючи її головну смислову тезу: «І за Україну молитись / Старий чернець пошкандибав». Ці останні слова стають справжнім «заповітом» і поета, і композитора, що сьогодні звучить надзвичайно актуально.

Оркестрова постлюдія (ц. 43) побудована як повільне дімінуендо, що можна порівняти з заключним від'їздом камери в кіномистецтві. Показово,

що композитор написав її в мі-мінорі. Цим створюється тональна арка до оркестрового вступу і його повторення (цифра 26). Така арка є важливою для драматургії поеми, тому що вона *поєднує народно-пісенний жанровий матеріал вступу і психологічно-трагічний образ фіналу твору*, йде від поетичного першоджерела і створює ще одну арку між двома пластами драматургії.

Постлюдія починається виразною ліричною мелодією в квінту у скрипок і альтів з низхідним рухом до тоніки. Це останній момент ліричного звучання, але він переривається акордом-дзвоном у дерев'яних духових інструментів. На його фоні з'являється остинатна репетиція (мі) у литавр і низьких струнних, посилюючи образ траурної ходи, і друга фраза струнних вже звучить на такому фоні, засвідчуючи, що мелодія більше не може з'явитися. Останні 11 тактів — це завмирання дзвону, віддалення траурної ходи і невідворотного повтору баса мі. Таке завершення поглиблює трагічний фінал поеми.

Проведений аналіз дозволяє зробити такі висновки.

В аспекті формотворення композитор спирається на строфічну структуру, яка є основою всіх розділів поеми. У побудові сцен композитор дуже часто використовує тричастинну форму, хоча є й двочастинні форми. Загальною тенденцією виступає тяжіння митця до наскрізного розвитку у сценах, що органічно поєднується з інтенціями поетичного тексту.

В аспекті мелодики в поемі у вокальній партії переважає діатоніка, використання ладів, які притаманні українському фольклору. Взагалі, опора на український фольклор та його стилістичні особливості є домінуючою в творі.

Відносно гармонії треба підкреслити моменти частої перегармонізації, коли діатонічна мелодія отримує насичений мажоро-мінорний супровід,

«розфарбовується» різними гармонічними засобами. Також для поеми є характерним мелодизований бас, що характерно для українського фольклору.

Роль оркестру багатогранна: від колористичних жанрових «замальовок» до трагічного дзвону, від «романтичних запитань» до передачі тонких нюансів психологічного стану героя.

Прагнучи цілісності твору композитор використовує різні інтонаційні арки, які відіграють велике значення в драматургії. Це повтор оркестрового вступу як розмежування «картин»; особлива семантика фа-мінору; точні повтори на відстані мелодичних фраз для смислового об'єднання їх поетичних слів та ін.

## Висновки

Вокально-симфонічна поема «Чернець» є знаковою у творчому доробку М. Вериківського. Її створення припадає на драматичні роки Другої світової війни. Шукаючи духовну опору, митець звертався до тих філософських, етичних та художніх цінностей, які навічно закарбовані в поезіях великого Кобзаря. Звучання рядків твору Шевченка відбивалось тонкими вібраціями в душі композитора, який перебував у евакуації з родиною і глибоко переживав драматичні часи національної історії. Тому славетні події минулого, які постали об'єктом рефлексії у поемі Шевченка, були особливо близькими Вериківському. Вибір композитором поеми Т. Шевченка «Чернець» для створення монументальної вокально-симфонічної композиції свідчив про активну мистецьку позицію композитора, що обумовила музичне прочитання тексту.

Шевченко написав «Ченця» у 1847 році в Орській фортеці під час заслання, узявши за основу історію життя знаменитого козацького діяча доби Гетьманщини полковника Семена Палія. У поемі поет оригінально поєднав реальні факти про життя козака із народними переказами і легендами, а об'єктивованій відчужений тон оповіді з особистісною інтонацією. Це обумовило специфічні характеристики поетичного дискурсу, який втілює власну авторську версію долі відомого козака.

Шевченко акцентує поширений у фольклорних версіях життя Семена Палія факт про те, що перед смертю він прийняв чернецтво у Межигірському монастирі. Звідти – назва поеми й принципи її організації. Поет перетворює козака на ченця у Межигірському Спасо-Преображенському монастирі, хоча за розвідками істориків він був лише похований там. Такі зміни проявляють духовне життя Шевченка під час жахливого заслання, а образ Палія вбирає власні переживання митця й набуває *автобіографічних* рис. Тож смислові

виміри далеких історичних подій наближаються, а поет ніби стає їх безпосереднім учасником.

Шевченко малює образ козацького очільника в широкому культурно-історичному контексті й підкреслює його яскраву національну визначеність. Він використовує принцип контрасту у створенні художньої цілісності й залучає фольклорний музичний шар.

У поемі Шевченка можна виділити три образно-емоційні зони, що визначають рух смислових потоків.

Перший образно-семантичний шар презентований картиною народних гулянь на Подолі (три перші строфи, що є епічним зачином).

Другий образно-семантичний шар – прощання старого козака зі світом – представляє легендарного воїна, що утілює уявлення поета про козацьке братерство як ідеальну спільноту (строфи «В червоних штанях аксамитних/ Матнею улицю мете./ Іде козак» і далі).

Третій образно-семантичний розділ – спомини і молитва ченця в келії – розкриває образ головного героя у психологічному ключі («І тихнуть божії слова / І в келії, неначе в Січі, /Братерство славне ожива»). Тут Шевченко переводить розповідь у суб'єктивну площину, передає тяжкі думи козака («Для чого я на світ родився,/ Свою Україну любив?»), спрямовуючи сучасного читача до своїх інших геніальних рядків: «Думи мої, думи...». Здається, що простір Орської фортеці, яка «поховала» самого Шевченка, заповнює келію Спасо-Преображенського монастиря, поглиблюючи трагічність звучання тексту. Тим більшим світлом надії відблискують заключні рядки: «До утрени завив з дзвіниці / Великий дзвін / <...> І за Україну молитись/ Старий чернець пошкандибав».

Загалом, поема «Чернець» розкриває різні аспекти життя та служіння Україні Семена Палія і утворює оригінальну поетичну структуру із складним переплетенням часово-просторових координат: погляд у минуле



перетворюється на пророцтво, спрямоване у майбутнє. Для її осмислення була задіяна концепція професора Українського наукового інституту Гарвардського університету Г. Грабовича, який наголошував на необхідності нового розуміння сутності філософського, психологічного, особистісного тлумачення Шевченком історичних подій. Основною смисловою домінантою, що визначає формування авторської концепції поеми Шевченко, постає «метаісторія України», якщо розуміти, слідом за Грабовичем, що метаісторія «це не просто реконструкція минулого для тих, що з ним обізнані, а переповідання глибокої “сакральної” правди тим, що вже мають її в своєму серці, щоб не можна було її забути» [с.48].

Для усвідомлення музичного прочитання тексту Кобзаря Вериківським видалось доцільним звернутись до поняття смислової домінанти, що широко використовується в літературознавстві і теорії перекладу, адже дозволяє бачити художній текст у цілісності його композиційних принципів об'єднання та змістовних акцентів. Власне означені вище концепти і постають такими смисловими домінантами твору Вериківського в результаті його «перекладу» поетичного тексту музичною мовою. Тож, спираючись на фундаментальне дослідження Г. Грабовича, зазначимо, що єдність композиції «Ченця» обумовлена функціонуванням наступних смислових домінант: «метаісторія України», «універсальні істини», «особистісна парадигма буття».

Образно-емоційні та композиційні особливості поеми Великого Кобзаря стають справжнім викликом для будь-якого інтерпретатора. Цінним є звернення до тексту Шевченка Михайла Вериківського, який тонко відчуває плетіння різних смислових та емоційних рівнів поетичного першоджерела, поєднання реального і наміряного, історичних фактів та їхнього вільного трактування. Композитор повністю зберігає образні, емоційні та смислові модуляції у поетичному тексті, високий тон його філософського звучання і

деталізацію у психологічному трактуванні образу Семена Палія, але головне – він продовжує шевченкові традиції у розумінні історії.

Взагалі, тема історії є надзвичайно важливою для композитора, і як наголошував А. Кармазін, *«парадигма національно-історичної тематики»* становить сутність творчого методу Вериківського. В «Ченці» ми спостерігаємо як глибоко і сучасно трактує історію композитор.

Так само як поетична структура поеми Шевченка проявляє особливості мислення її автора, погляд якого постійно переключається із «загального плану» на «ближній» і навпаки (що визначає вражаючу силу впливу шевченкових текстів), структура музичного тексту зберігає цю властивість першоджерела. Вериківський відтворює *примхливе переплетіння драматургічних «зовнішніх» і «внутрішніх» шарів* розгортання поетичного дискурсу. Він слідує за загальною логікою організації поетичного тексту, в якому на згадки про часи козацької волі (минуле) наповзає темна монастирська буденність (сучасність ченця), що переходить у духовний безмежний простір вічності у фінальній молитві за Україну (майбутнє). Через такий драматургічний рух згадки про минуле і переживання долі України у теперішньому часі набувають відкриту перспективу. Так образ «історії України» перетворюється на смисловий концепт *«метаісторії України»*, що визначає найвищий рівень розгортання духовної енергії у творі Вериківського.

Крім того, в «Ченці» Вериківського можна спостерігати, як звернення до історичної теми надає можливість автору зосередитися на *універсальних істинах й вічних етичних цінностях* як важливих смислових домінантах. Саме це і сприймалося владою як небезпечне відхилення від офіційного курсу партійних ідеологів, що вимагали спрощених, позбавлених справжніх духовних цінностей концепцій. Підкреслимо, що пристрасне бажання композитора побачити сучасність крізь призму вічних цінностей відображало

фундаментальний національний концепт «спокою серця» Г. Сковороди, реалізовувало кордоцентричну концепцію буття людини, яку генетично засвоїв Вериківський з дитинства. Прагнення піднятися до непохитних гуманістичних цінностей в страшні буреломні воєнні роки свідчило про надзвичайно потужну силу мистецької свідомості й було переконливо втілено у вокально-симфонічній поемі «Чернець».

Відзначимо також, що концентрація духовних зусиль на етичних аспектах розгортання подій у часі – є типовою характеристикою української ментальності і має свою зразкову національну модель – **жанр думи**. Саме в думі історія розгортається через призму *ліричного суб'єктивного бачення*, яке проявляють і авторські коментарі, і детальні змалювання місцевості (природного або міського середовища розгортання дії), і занурення у внутрішній світ учасників подій. Тож образ кобзаря-соліста, що відтворює історичний дискурс крізь призму власного бачення – це високий зразок усвідомлення сутності перебігу подій в українській народній творчості.

Посилюючи аналогії Шевченкового тексту з українськими думами та практикою їхнього виконання, композитор прагне домінування сольного голосу (басу) і, відповідно, Шевченкового Слова у музичному творі. Слідуючи за контрастом образно-емоційних структур поетичного першоджерела, уникаючи штучного перебільшення смислових акцентів чи надмірного патетичного пафосу, композитор по-своєму розставляє драматургічні орієнтири. Його музичне прочитання увиразнює присутній в тексті Шевченка *безперервний процес народження ідеального образу України*. Власне обраний жанр вокально-симфонічної поеми дозволяє реалізувати такий наскрізний рух, а тонка взаємодія вокальної і оркестрової партій забезпечує його внутрішню логіку.

В процесі розгортання музично-поетичного дискурсу поеми увиразнюються певні паралелі між загальними принципами композиції і

народними традиціями виконання дум. Як відомо, під час виконання дум кобзарі використовували своєрідну декламацію, яку супроводжувала гра на кобзі (бандурі, лірі), а основне смислове та художнє навантаження мала саме сольна партія. Вериківський у поемі також виводить на перший план соліста і зміни його внутрішнього стану, а оркестр виконує функцію супроводу. Тож композитор вибудовує поему як контрастну-складову форму, яка віддзеркалює смислові розділи вірша і має оркестровий вступ та оркестрові інтермедії, що нагадують за своєю функцією інструментальні імпровізації кобзарів.

Показово, що контрастно-складову форму поеми Вериківського, як і композиційні особливості жанру думи, повністю визначає *поетичний текст*. Зміни в емоційному настрої головного героя тонко відображено в музиці у чергуванні контрастних розділів, які набувають кінематографічної виразності і рельєфності. У творі Вериківського виділяються десять розділів — оркестровий вступ; сцена «У Києві на Подолі» (з ц. 2, у тричастинній формі); оркестрова інтерлюдія; монолог «В червоних штанях» і пісня «По дорозі рак, рак» (з ц. 7, у тричастинній формі); сцена «Аж до Межигірського Спаса» (з ц. 22, двочастинна форма); повтор оркестрового вступу (ц. 26); сцена монаха «Ой високо сонце сходить» (з ц. 27, у тричастинній формі); хорал і сцена «І тихнуть божії слова» (ц. 33); монолог «Бій поклони» і фінал «І старець тяжко зарідав» (ц. 40). Два останніх розділи є психологічною та смисловою кульмінацією поеми.

Дотримуючись принципів жанру поеми, композитор долає завершеність кожного розділу *наскрізною хвилею* зростання емоційної напруги до ключових слів в останніх тактах твору. Музичний рух в поемі Вериківського спрямований від світлих, грайливих кольорів перших розділів, які змальовують свята та веселі музикування на Подолі у Києві («У Києві на Подолі/Братерська наша воля/Без холопа і без пана,/Сама собі у

жупані/Розвернулася весела»), до монументальної картини тривожного церковного дзвону в останньому розділі («До утрени завив з дзвіниці/Великий дзвін...») та *молитви*, що йде у небеса й у вічність («Перехрестився, чотки взяв.../І за Україну молитись/ Старий чернець пошкандибав»).

Особливості трактування тексту Шевченка Вериківським свідчать про прагнення композитора розгорнути монолог головного героя як безмежний простір національних («концепт метаісторії») та загальноєвропейських (вічних етичних цінностей) та «особистісної парадигми буття») цінностей. Отже, вокально-симфонічна поема «Чернець» об'єднує ідеї митців різних епох – Т. Г. Шевченка й М. І. Вериківського, надаючи можливість сучасному слухачеві долучитись до важливих резонансів духовного життя не тільки ХІХ і ХХ, але й ХХІ століття через провідні смислові концепти. Готовність ченця молитися за Україну у фіналі поеми Шевченка і Вериківського символізує перехід у світ вічних духовних ідеалів, які «зтягують» у кульмінаційний «вузол» емоційну напругу, і фінальна молитва Шевченка-Вериківського сприймається сьогодні як звернення до нас і передає високу духовну енергію славетних представників української культури.

### Список використаних джерел

1. Анісов В., Серeda Є. Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка. Вид. 2-ге, доповн. Київ : Дніпро, 1976. 392 с.
2. Антонюк В. Синергетика та вокальний зміст теорії Б. Л. Яворського // Література та культура Полісся. Серія : Філологічні науки. Вип. 103. Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2021. С. 113–127.
3. Антропова Т. Київські учні Болеслава Яворського: специфіка становлення композиторських індивідуальностей Пилипа Козицького та Михайла Вериківського на прикладі аналізу камерних творів 10–20-х років ХХ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 112 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). Київ, 2014. С. 96–123.
4. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України : Історіо- й націєсофська парадигма / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.», Ін-т л-ри ім. Т. Шевченка НАН України. Київ : Києво-Могилянська академія, 2004. 181 с.
5. Бендасюк І. Михайло Вериківський: становлення творчої особистості // Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 120-ї річниці з дня народження) : зб. матер. II Всеукраїнської науково-практичної конференції, 24–25 листопада 2016 / Кременецька обл. гум.-пед. акад. ім. Тараса Шевченка. Кременець, 2016. С. 3–9.
6. Бентя Ю. Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України) // Архіви України. 2012. № 4 (280). С. 76–87.
7. Бешлей М. Шевченківська тематика у творчості українських композиторів ХХ століття на прикладі творчості Михайла Вериківського // Михайло Вериківський у контексті української

- музичної культури та освіти (до 120-ї річниці з дня народження) : зб. матер. II Всеукр. наук.-практ. конф., 24–25 листопада 2016 / Кременецька обл. гум.-пед. акад. ім. Тараса Шевченка. Кременець, 2016. С. 10–17.
8. Бибик С., Сюта І. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання / за ред. С. Єрмоленко. Харків : Фоліо, 2005. 623 с.
9. Бовсунівська Т. Поетика Тараса Шевченка : Вибрані статті. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 224 с.
10. Булда М. Михайло Вериківський в контексті сучасних інтернет-видань // 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 КОГП ім. Тараса Шевченка, 2011. С. 24–30.
11. Вальчук О. Фольклорні джерела композиторської творчості Михайла Вериківського // 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 КОГП ім. Тараса Шевченка, 2011. С. 31–38.
12. Ван Цзо. Інтоніаційно-жанрові засади українського солоспіву // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики : зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вип. 40. Харків, 2014. С. 726–736.
13. Вериківська І. Архів Михайла Вериківського // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х : зб. наук. ст. до 100-річного ювілею / ред.-упоряд. О. Торба. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 72–76.

- 14.Висоцька Н. Вериківський Михайло Іванович // Оксамит : Суспільство. Політика. Культура : Всеукраїнський суспільно-політичний журнал. 21 листопада 2016. URL: <https://oksamyt.org/verikivskij-mikhajlo-ivanovich/> (дата звернення 23.10.2022).
- 15.Відоняк Н. Семен Палій у фольклорі та в поемі Т. Шевченка «Чернець» // Дивослово. 2001. № 5. С. 16–18.
- 16.Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 15 : З нагоди 200-річчя від дня народження генія українського народу Тараса Григоровича Шевченка. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2014. 220 с.
- 17.Войтко В. Музична спадщина М. І. Вериківського як засіб виховання учнівської молоді // 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 КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2011. С. 38–43.
- 18.Генералюк Л. Нотатки до психологічних студій над Шевченком і його творчістю // Слово і Час : наук.-теор. журнал. 2012. № 5. С. 3–19.
- 19.Герасимова-Персидская Н. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. Київ, 2003. С. 3–11.
- 20.Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Київ, 2006. С. 3–8.



21. Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський : Нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1959. 96 с.
22. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство : наук.- метод. зб. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. С. 32–47.
23. Глущук Т. Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства // Культура і сучасність : альманах / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. 2016. № 1. С. 87–91.
24. Грабович Г. Поет як міфотворець : семантика символів у творчості Тараса Шевченка / пер.з англ. С. Павличко. 2-ге випр. й авторизоване вид. Київ : Критика, 1998. 206 с.
25. Давидова О. Михайло Вериківський: пошук шляху // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 112 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). Київ, 2014. С. 66–72.
26. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики : у 2 ч. : дослідження. Ч. 1. Київ : Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1957. 237 с.
27. Забужко Оксана про Шевченка: «В Європі тоді ніхто ще так не писав» : інтерв'ю / провела Ю. Добуш // Локальна історія : Мультимедійна онлайн-платформа про минуле та сучасне України. 9 березня 2021. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/oksana-zabuzhko-v-ievropi-todi-nikhto-shche-tak-ne-pisav/> (дата звернення: 10.05.2023).
28. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 4-те вид. Київ : Факт, 2009. 146 с. URL:

<https://www.rulit.me/books/shevchenkiv-mif-ukraini-sproba-filosofskogo-analizu-read-259472-1.html> (дата звернення: 10.11.2022).

29. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 5-те вид. Київ : Видавничий дім «Комора», 2017. 304 с.
30. Захарчук О. Музичний дар Шевченка // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 25. Львів : Вид-во ЛНАМ, 2014. С. 33–44.
31. Іваннікова Л. Ритуал прощання зі світом на Запорозжжі та поема Тараса Шевченка «Чернець» // Слово і Час : наук.-теор. журнал. 2013. № 11. С. 3–11.
32. Камінська К. Творчість Михайла Вериківського у контексті сучасних наукових досліджень // Актуальні питання мистецької педагогіки : зб. наук. пр. / Хмельниц. гуманітар.-пед. акад. Вип. 3. Хмельницький : Вид-во ХГПА, 2014. С. 46–52.
33. Кармазін А. Історико-культурні традиції Волині та їх вплив на формування композиторської особистості М. І. Вериківського // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 10. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. С. 359–367.
34. Кармазін А. Історія України у віддзеркаленні творчості Михайла Вериківського // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 16. Ч. 2. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2015. С. 12–19.
35. Кармазін А. К. Г. Стеценко і М. І. Вериківський на перехресті двох епох // Науково-інформаційний бюлетень меморіального музею К. Стеценка у селі Веприк. 2012. № 4. С. 6–9.
36. Кармазін А. М. І. Вериківський та М. П. Мусоргський: історико-стильові паралелі творчості // Молоді музикознавці України : Тези

- XII Міжнар. наук.-практ. конф., 2–5 лютого 2010 / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2010. С. 35–37.
37. Кармазін А. Михайло Вериківський і Модест Мусоргський: історико-стильові паралелі творчості // Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Чис. I (29). Київ, 2010. С. 15–21.
38. Кармазін А. Михайло Вериківський: творчість в історії та історія в творчості // Україна. Європа. Світ : Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : зб. матер. III Міжнар. наук.-практ. конф., 7–8 листопада 2019 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 68–71.
39. Кармазін А. Національна історія в мистецьких образах як сутність композиторської творчості Михайла Вериківського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Київ–Суми, 2021. 326 с.
40. Кармазін А. Парадигма національно-історичної тематики як категорія розуміння творчої спадщини М. Вериківського // Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 120-ї річниці з дня народження) : зб. матер. II Всеукраїнської науково-практичної конференції, 24–25 листопада 2016 / Кременецька обл. гум.-пед. акад. ім. Тараса Шевченка. Кременець, 2016. С. 58–68.
41. Катрич О. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 18, кн. 7 : Музичне виконавство. Київ, 2001. С. 115–122.

- 42.Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Вип. 11. Київ : Муз. Україна, 2010. С. 62–64.
- 43.Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.
- 44.Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Вип. 10. Київ, 2009. С. 86–88.
- 45.Козаренко О. Вплив поезики Тараса Шевченка на формування творчого методу Миколи Лисенка // Записки НТШ : Праці Музикознавчої комісії. Т. ССXXXII. Львів : В-во НТШ, 1996. С. 112–124.
- 46.Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. С. 144–154.
- 47.Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів // Καλοφωνία : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Число 1. Львів, 2002. С. 150–160.
- 48.Козаренко О. Тарас Шевченко та Микола Лисенко: акмеологічний рівень спілкування особистостей // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 15 : 3 нагоди 200-річчя від дня народження генія українського народу Тараса Григоровича Шевченка. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2014. С. 20–23.
- 49.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський ; Наукове товариство

- ім. Шевченка у Львові. Львів, 2000. 286 с. (Українознавча бібліотека НТШ ; число 15).
50. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
51. Копиця М. Вибране : Монографічний збірник статей. Київ ; Ніжин : ПП Лисенко М. І., 2018. 374 с.
52. Копиця М. Епістологія у лабіринтах музичної історії : монографія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : Автограф, 2008. 528 с.
53. Кун Т. Структура научних революцій / пер. с англ. И. Налетова. Москва : АСТ, 2001. 608 с.
54. Левченко Г. Образно-сміслові домінанти лірики Лесі Українки // Волинь філологічна: текст і контекст : зб. наук. пр. Вип. 16 : Мова і вірш. Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. С. 113–124.
55. Легкун О. Внесок династії Вериківських у розвиток музичної культури України // 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 КОГП ім. Тараса Шевченка, 2011. С. 88–92.
56. Лепкий Б. Про життя і твори Шевченка. Київ : Україна, 1994. 273 с.
57. Лукач О. Жанрова різноманітність у музичній спадщині Михайла Вериківського // 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 КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2011. С. 93–101.
- 58.Маркова Е. Т. Шевченко и К. Данькевич: стилевые пересечения и альтернативы (на примере анализа оперы «Назар Стодоля») // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 15 : 3 нагоди 200-річчя від дня народження генія українського народу Тараса Григоровича Шевченка. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2014. С. 12–19.
- 59.Матеріали Шевченківського міжнародного літературного конгресу, присвяченого 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка, 10–12 березня 2014. Київ : Київ. ун-т, 2014. 92 с.
- 60.Миколишена Т. Перекладацька домінанта як основа успішного перекладу // Південний архів : Філологічні науки : зб. наук. пр. / Херсон. держ. ун-т. Вип. 73. Херсон, 2018. С. 203–206.
- 61.Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 120-ї річниці з дня народження) : зб. матер. II Всеукраїнської науково-практичної конференції, 24–25 листопада 2016 / Кременецька обл. гум.-пед. акад. ім. Тараса Шевченка. Кременець, 2016. 139 с.
- 62.Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х : зб. наук. ст. до 100-річного ювілею / ред.-упоряд. О. Торба. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 78 с.
- 63.Огієнко О. Історична основа поеми Т. Г. Шевченка «Чернець» // Творчі світи Тараса Шевченка : зб. статей. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2015. С. 50–55.
- 64.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ :Либідь, 1999. 447 с.
- 65.Пахаренко В. «Наш первий історик» (до проблеми наукового осмислення історіософії Тараса Шевченка) // Шевченкознавчі студії :

- зб. наук. пр. Вип. 19 : За матеріалами Міжнародного круглого столу «Всесвіт Тараса Шевченка» до 201-річниці від дня народження Тараса Шевченка (11–13 березня 2015). Київ : Київ. ун-т, 2016. С. 3–15.
- 66.Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка : Навколо «Москалевої криниці» : дванадцять статтів / передм. Ю. Шевельова. Київ : Факт, 2001. 384 с.
- 67.Пясковський І. Музично-теоретичні ідеї Михайла Вериківського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 112 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки) : зб. наук. ст. Київ, 2014. С. 52–55.
- 68.Ребенко М. Художній переклад як площина взаємозв'язку об'єктивних і суб'єктивних перетворень // *Studia philologica* = Філологічні студії : зб. наук. пр. / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. Вип. 7. Київ, 2016. С. 127–138.
- 69.Ржевська М. Камерна вокальна творчість Михайла Вериківського кінця 10-х – початку 20-х років // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2000. № 1 (4). С. 5–11.
- 70.Ржевська М. На зламі часів : Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
- 71.Романенчук Б. Шевченкові універсальні ідеї // Хроніка-2000 : Український культурологічний альманах. Вип. 39–40. Київ, 2000. С. 79–84.
- 72.Сабадуха В. Метафізика суспільного й особистісного буття в контексті європейської та української традиції: історико-філософський аналіз : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.05 / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2021. 36 с.

73. Сабадуха В. Реконструкція конфлікту між знеособленою та особистісною парадигмами буття людини в творчості Тараса Шевченка // Психологія і суспільство. Спецвипуск : Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. «Тарас Шевченко і сучасна національна освіта». (Тернопіль, 5–6 березня 2014). Тернопіль : Тернопіл. нац.-економ. ун-т, 2014. С. 55–61.
74. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Ніжин : Лисенко М. М., 2020. 437 с.
75. Савчук І. Естетичні реалії екзистенційного в українському модерністському мистецтві 1920-х років // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 67 : Музична культура України 20-30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 236–243.
76. Савчук І. Камерна музика 1920-х в Україні: спроба філософського осмислення / Нац. акад. мист. України, Ін-т пробл. сучас. мист. Київ : Фенікс, 2012. 155 с.
77. Савчук І. Українсько-польські культурні зв'язки кінця 1930–1940-х на прикладі джерелознавчої спадщини Б. М. Лятошинського // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Вип. 16. Київ : Фенікс, 2016. С. 92–103.
78. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
79. Самойленко О. До питання використання означень «комунікативний» та «комунікаційний» у науковому дискурсі // Вісник Львівського університету. Серія : Журналістика. Вип. 38. Львів, 2013. С. 353–358.



URL:

<http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/journalism/article/viewFile/5391/5401> (дата звернення: 25.05.2023).

80. Соломонова О. Композитор-Номо Ріденс у соціокультурному ландшафті епохи // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. Київ, 2009. С. 127–140.
81. Таранченко О. Художник з сучасним звукоприйманням (М. Вериківський в музикознавчих працях М. Грінченка) // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х : зб. наук. ст. до 100-річного ювілею / ред.-упоряд. О. Торба. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 59–64.
82. Торба О. Слово і музика в хоровому творі // Київське музикознавство : зб. наук. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 13. Київ, 2004. С. 201–213.
83. Торба О. Хорова творчість М. І. Вериківського в контексті національного стилеутворення // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х : зб. наук. ст. до 100-річного ювілею / ред.-упоряд. О. Торба. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 27–32.
84. Фурман А. Методологічне обґрунтування багаторівневості парадигмальних досліджень у соціальній психології // Психологія і суспільство : укр. теорет.-метод. соціогуманіт. часоп. / Західноукр. нац. ун-т. 2012. № 4. С. 78–125.
85. Чекан Ю. Із хорової шевченкіани Валентина Сильвестрова (компаративний етюд) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. 2014. № 1. С. 61–70.
86. Черепанин М. Михайло Вериківський: ювілей композитора на тлі сучасної епохи // 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 КОГП ім. Тараса Шевченка, 2011. С. 11–17.
- 87.Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // Записки НТШ : Праці Філологічної секції. Т. ССХХІV. Львів : В-во НТШ, 1992. С. 89–106. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov\\_Yurii/1860\\_rik\\_u\\_tvorchosti\\_Taras\\_a\\_Shevchenka/](https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov_Yurii/1860_rik_u_tvorchosti_Taras_a_Shevchenka/) (дата звернення: 25.05.20223).
- 88.Шевченко Т. Кобзар : Вибр. поет. твори. Київ : МАУП, 2004. 471 с.
- 89.Шевчук В. «Святий Чигирин» (Бачення української історії в поезії Шевченка) // Українська мова та література : газета / Міністерство освіти і науки України, НАПН України. 2000. № 18. С. 1–2.
- 90.Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
- 91.Шурова Н. Три монологи для баса М. І. Вериківського (жанрово-стилістичні риси) // Українське музикознавство : наук.- метод. зб. Вип. 4. Київ : Муз. Україна, 1969. С. 50–66.
- 92.Щурат В. Замітки до поеми Т. Шевченка «Чернець» : передрук статті з газети «Діло», 16.07.1894 // Zbruc̣ : інтернет-газета. URL: <https://zbruc.eu/node/90661> (дата звернення: 26.05.2023).
- 93.Shlemkevich M. The Substratum of Ševčenko's View of Life // Taras Ševčenko. 1814–1861 : A Symposium. Hague : Mouton & CO, 1962. P. 37–61.
- 94.Taras Ševčenko. 1814–1861 : A Symposium. Hague : Mouton & CO, 1962. 302 p.