

ОЛЕНА ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри історії
української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
ederevyanchenko2015@gmail.com

«БАЙКА ПРО БУДЯКА І ТРОЯНДУ» МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО СТАТУСУ ТВОРУ

Розглянуто маловідомий, не висвітлений в науковій літературі, але оригінальний за задумом і жанровим рішенням твір — оперний етюд Михайла Вериківського «Байка про Будяка і Троянду» в аспекті проблеми жанрового статусу твору. Висвітлено історико-художній контекст доби модернізму, в якому відбувався композиторський пошук «малих форм» музичного театру. Визначено характерні ознаки жанру «оперний етюд» на основі узагальнення мистецтвознавчих дефініцій «етюду» та близьких до нього за змістом літературознавчих понять «нарис» та «драматичний етюд». Підкреслено нетипову на той час мініатюрність «Байки про Будяка і Троянду» (49 тактів) та її жанрову синтетичність, що полягає в поєднанні рис оперного етюду та камерно-вокальної сценки. Виявлено відмінності поетичного лібрето від тексту байки Леоніда Глібова «Троянда», автографу твору та його друкованої версії, ознаки впливу на жанрову поетику опусу літературної байки-сценки (стислість, алегоричність, сатиричність, антитетичність образів тощо). Розкрито символічно-алегоричний аспект у трактовці персонажів байки та інтонаційно-жанровий генезис їхніх вокальних партій. З'ясовано функції фортепіанного супроводу в передачі смислової багатомірності змісту байки та прийоми створення сатиричного підтексту у трактовці образів. Доведено, що музична інтерпретація байки Л. Глібова у творі М. Вериківського спрямована на виявлення сатиричного змісту тексту, пов'язаного з тлумаченням байки в контексті типізованих явищ та злободенних проблем сучасності. Обґрунтовано спадкоємність твору з традиціями втілення сатиричної образності у творах національної (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий) та світової класики (Г. Вольф, І. Стравінський, Р. Шуман тощо). Зроблено висновок про те, що твір має новаторське значення для української музичної культури кінця 1940-х років, пов'язане з доволі рідкісним для цієї драматичної епохи втіленням сюжету комічно-сатиричної спрямованості та акумулюванням евристичних тенденцій розвитку світової опери (камернізація, синтез жанрів, стильова діалогічність).

Ключові слова: творчість Михайла Вериківського, байка Леоніда Глібова, українська опера, камерна опера, оперний етюд, сатира, синтез жанрів, українська музика першої половини ХХ століття.

Постановка проблеми... Проблема жанрового оновлення в українській опері першої половини ХХ століття є однією з важливих для розуміння генезису експериментально-пошукових явищ у цій царині в майбутньому. У цьому контексті оперна творчість М. Вериківського дає унікальні для свого часу

прикладі втілення «малих форм» музичного театру з використанням речитативно-декламаційного стилю вокального інтонування. Це одноактні опери «Діли небесні» та «Сотник», оперний етюд «Втікачі» тощо. Цікавим і показовим прикладом втілення цієї тенденції є також оперний етюд «Байка про Будяка і Троянду», який залишається практично невисвітленим у музикознавчій літературі. Твір має незвичне жанрове рішення, яке не вписується в існуючі типологічні рамки, що вимагає з'ясування його жанрового статусу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Автори публікацій про життя і творчість М. Вериківського, як правило, оминають більш-менш розгорнутої характеристики оперного етюду «Байка про Будяка і Троянду». Зосібна, Н. Шурова згадує про нього як про «зовсім вже мініатюрний оперний етюд» (1997, с. 12) та зауважує, що «є у майстра твори, що він сам операми не вважає, але які (знову жанровий пошук!) стоять на межі театру. Це оперний етюд “Байка про Будяка і Троянду” на текст Л. Глібова — скоріше діалогічний романс-сценка» (Шурова, 1997, с. 15). Ці, безсумнівно, влучні спостереження виявляють ситуацію неоднозначності і неповноти розуміння жанрової природи опусу. Додатковим свідченням цього є факт опублікування цього оперного етюду в радянський час у збірці вокальних творів композитора поряд з його романсами (Вериківський, 1986).

Мета статті — з'ясувати жанровий статус «Байки про Будяка і Троянду» М. Вериківського через дослідження основних жанро-утворюючих чинників камерно-оперного цілого.

Завдання:

- 1) визначити характерні ознаки жанру «оперний етюд» як різновиду камерної опери та специфіку його втілення в обраному для дослідження творі;
- 2) дослідити впливи жанрової поетики літературної байки на композиційно-драматургічному й стилістичному рівнях твору з висвітленням музичних засобів втілення сатиричної образності;
- 3) визначити значення твору в історії української музики першої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження... Історія створення оперного етюд «Байка про Будяка і Троянду» достеменно невідома. В автографі твору, який зберігається у ЦДАМЛМ України і датований 29.09 – 01.10.1948 року, зазначено: «Присвячую Лелі Вериківській» (Вериківський, 1948а). Леля — так називали рідні і друзі молодшу доньку композитора Олену Вериківську (1932 – 2004). Але у друкованому виданні твору ця присвята відсутня.

Не відомо чи виконувався цей оперний етюд за життя композитора. В архіві окремо зберігається рукопис партій солістів (написаний акуратним дитячо-юнацьким почерком), тому можна говорити про те, що композитор, як мінімум, планував його прем'єру (може у вузькому сімейно-дружньому колі?), готуючи для цього партії (Вериківський, 1948б). У наш час знаменною подією стало виконання цього твору в програмі концерту, який відбувся 23.11.2016 року в Малій залі НМАУ ім. П. І. Чайковського в рамках Науково-мистецького проекту «Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Ф. Якименко, В. Косенко, М. Вериківський» (Київ, 12.11 – 05.12.2016). Це був чудовий подарунок шанувальникам творчості М. Вериківського до 120-річного ювілею композитора від виконавців: лауреата всеукраїнських і дипломанта міжнародних конкурсів, соліста оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського Маркіяна Свята (баритон), студентки історико-теоретичного факультету, спеціалізації «Композиція» Ольги Буджак (сопрано), концертмейстера Оксани Євсюкової (фортепіано).

Звернення М. Вериківського до жанру оперного етюд слід розглядати, передусім, у контексті впливу на його творчість характерних тенденцій та явищ української художньої культури доби модернізму в цілому. Так, у тогочасній художній літературі достатньо поширеними були драматичні етюди (твори М. Коцюбинського, О. Олеся, Л. Українки, С. Черкасенка та ін.). У музиці намітилася тенденція камернізації опери, представлена одноактною «оперою-хвилиною» М. Лисенка «Ноктюрн» (1912); монооперою К. Стеценка «Іфігенія в Тавриді» (2-га ред. 1920–1921); третьою авторською редакцією опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень», у рукописі якої зазначено жанр «драматично-оперний етюд на одну дію» — за В. Кулик, камерна одноактна

опера, 1919–1921 — (Кулик, 2011, с. 12); сатиричними музично-драматичними етюдами Й. Прибіка (написані у 1920–1930 роки) тощо (Сікорська, 1993).

Появу двох оперних етюдів М. Вериківського у 1948 році можна розцінювати як відродження на новому історичному етапі перерваних у 1920–1930 роки творчо-пошукових інтенцій доби модернізму. Особливого значення цей факт набуває в контексті епохи активного втручання влади у мистецький процес, жорсткої ідеологічної боротьби з «формалізмом» та «буржуазним націоналізмом» у радянському мистецтві (серія відомих постанов ЦК ВКПб та ЦК КПУ 1946 та 1948 років), адже написання творів, які ні за тематикою, ні за жанровим рішенням, ні за стилістикою не відповідають декларованим нормам соцреалізму, є по суті нонконформістським жестом.

Як відомо, терміном «оперний етюд» М. Вериківський позначив жанр двох своїх творів. Після «Байки про Будяка і Троянду» ним ще створено «оперний етюд у трьох фрагментах» «Втікачі» за оповіданням М. Коцюбинського «Дорогою ціною», автограф якого датовано 03.10–26.12.1948 (Вериківський, 1948в). Але є відомості, що ця жанрова номінація привертала увагу композитора ще декілька разів. За інформацією Н. Шурової, оперним етюдом він спочатку назвав свою першу зрілу оперу «Сотник» (1938) на сюжет Т. Шевченка, підкреслюючи камерність твору, адже твір складається з двох невеличких картин та має лише дві дійові особи (Шурова, 1997, с. 13). В архіві композитора знаходиться рукопис неопублікованого твору «Веселі оперні мініатюри» для тенора і баса з фортепіано (датовані 13–14.12.1959), на титульній сторінці якого рукою композитора зазначено два інші варіанти назви твору: «Веселі інсценізовані діалоги» та «Веселі оперні етюди» (Вериківський, 1959). В архіві також зберігається лібрето оперного етюду «Петро їде» за частиною роману Є. Ю. Поповкіна «Чиста криниця» (датоване 27.11.1948), задум якого залишився нереалізованим (Вериківський, 1948г). Ці факти важливі для подальших наукових досліджень цього жанру та з'ясування його співвіднесення із рядом близьких до нього жанрових номінацій.

Термін «оперний етюд» є мало розробленим у музикознавстві. Існуючі спроби його визначення є похідними від змісту поняття «етюд», яке використовується в музиці, літературі, образотворчому мистецтві, хореографії,

театральній педагогіці, гри в шахи тощо. Так, в «Українській музичній енциклопедії» наводиться два значення терміну «етюд» (від франц. «*etude*» — навчання, вивчення; від лат. «*studium*» — старанність, заняття):

1) «музична п'єса, призначена для вдосконалення технічних навичок гри на інструменті»;

2) «нарис (літературний, науковий, музичний)» (Кушнірук, 2008, с. 45–46), прикладами якого є оперні етюди М. Вериківського, симфонічній етюди Т. Маєрського, М. Денисенко, О. Красотова, М. Чембержі тощо.

Друге значення терміну, за відсутності більш-менш розгорнутої дефініції, стимулює до пошуку конкретики у літературознавчих працях.

Виокремимо деякі суттєві ознаки літературних жанрів «нарис» та «етюд», що впливають на формування семантичного потенціалу терміну «оперний етюд».

«Нарис» як різновид художньо-публіцистичної оповіді відрізняється «швидким реагуванням на злободенні вимоги сучасності», «поглибленою емпіричною достовірністю, в якій зображені справжні факти, події, конкретні люди. За обсягом нарис близький до невеликого оповідання чи новели, проте позбавлений завершеної фабули, яка означена здебільшого фрагментарно, характеризується відсутністю єдиної сюжетної лінії» (Ковалів, 2007б, с. 96).

«Етюд» у літературі — це «невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір», синонімами якого є «студія, <...>, ескіз (вказують на свідому незавершеність твору). Інколи етюдом називають літературний або філософський нарис» (Кушнірук, 2009, с. 269). У контексті доби модернізму з характерною для неї ідеєю взаємовпливу мистецтв, синестезійністю художнього мислення, на формування жанру «оперного етюд» помітно вплинув літературний жанр «драматичного етюд». В свою чергу дефініцію «драматичний етюд» літературознавці вважають похідною від аналогічного жанру живопису. Основою «драматичного етюд» є «... життєвий епізод, характери дійових осіб [у ньому] лише окреслені, події зображені статично» (Ковалів, 2007а, с. 303). У науковій розвідці Ю. Левчук «Драматичний етюд: до проблеми жанру» зазначається, що цю дефініцію запровадила до літературного обігу Л. Українка; авторкою виокремлюються формальні та змістові ознаки драматичного етюд,

розглядається проблема художньої цінності. Серед формальних ознак дослідниця називає такі: «стислий, концентрований сюжет; одна сюжетна лінія; невеликий обсяг твору; незначна кількість персонажів (від двох–трьох до п'яти–шести); напружені колізії, що часто призводять до трагічної розв'язки» (2012, сс. 85-86). Серед змістових ознак нею називаються наступні: «... в основі лежить одна проблема; гострі конфлікти, що також виражаються на рівні внутрішнього світу героя; головний герой вирізняється особливими рисами характеру, часто суперечливими; динамічність розвитку подій (фабули); яскрава афористичність в думках персонажів (Левчук, 2012, с. 86). Жанр драматичного етюд приваблював письменників можливістю втілення власного задуму в максимально стислий термін часу. Літературознавці вважають, що цінність таких творів визначається майстерністю автора лаконічно, стисло та афористично висловити думку.

Прикметник «оперний» у терміні «оперний етюд» зобов'язує враховувати сферу його застосування у музично-сценічній практиці та музично-театральній педагогіці. Зважаючи на невеличкі обсяги оперних етюдів, у контексті класифікації музично-сценічних жанрів можна говорити про приналежність цього жанрового утворення до їх камерної гілки, пов'язаної з наскрізною для ХХ ст. тенденцією пошуку «малих форм». У контексті музично-театральної педагогіки значення терміну кореспондує зі змістом поняття «етюд» у театральному мистецтві: як «вид репетицій і вправ зі сценічних дій для розвитку і вдосконалення акторської майстерності. Етюд дозволяє творчо дослідити («розумом і тілом») будь-яку життєву дію людського вчинку чи подію в умовах сценічного почуття» (Овчинникова, 2009, с. 270). Театральні етюди посідали чільне місце у системах виховання акторів Л. Курбаса, В. Мейєрхольда, В. Немировича-Данченка, К. Станіславського та ін. Працюючи диригентом у театрі-студії імені Г. Михайличенка, Київському та Харківському оперних театрах, викладачем Київської консерваторії, М. Вериківський добре усвідомлював необхідність не тільки вокальної, але і акторської підготовки артиста-вокаліста.

У творах М. Вериківського термін «оперний етюд», за Л. Архімович, «... вказує і на лапідарність твору, і на певні поставлені композитором перед собою творчо-технологічні цілі. Не важко зрозуміти, що йдеться про невтомні

шукання М. Вериківським виразного оперного речитативу» (1970, с. 340). Дослідниця слушно підкреслює важливість мовно-стилістичних пошуків митця у цьому жанрі, що суголосне тенденції використання деякими композиторами ХХ століття дефініції «етюд» для «позначення твору, що випробовує конкретний аспект композиторського ремесла».

Таким чином, проєктуючи ознаки широко трактованого поняття «етюд» в площину оперної творчості М. Вериківського, можемо зазначити, що цей камерно-оперний жанр має такі ознаки: обмеженість виконавських ресурсів (як вокальних, так і інструментальних) та невеличкий обсяг (лаконічність, лапідарність) на рівні композиційної структури; стислість і концентрованість сюжету, ескізне накреслення (схематичність), але яскравість образів на рівні драматургії; експериментальний пошук та опрацювання певних творчо-технологічних прийомів на рівні стилістики твору тощо.

Як проявляються жанрові особливості оперного етюду в «Байці про Будяка і Троянду» М. Вериківського?

Відповідно до жанру твір має мініатюрний обсяг (49 тактів, у темпі *Moderato*, тривалість звучання 2-3 хвилини), у ньому задіяні мінімальні виконавські ресурси — високий бас, ліричне сопрано в супроводі фортепіано (Вериківський, 1948а). Залишається невідомим чи планував композитор зробити оркестровку супроводу.

На перший погляд, такі параметри опусу викликають сумніви щодо можливості виявлення у ньому ознак оперності, однак вони дозволяють говорити про взаємодію жанрів оперного етюду та камерно-вокальної сценки з домінуванням рис останньої. Історичними попередниками цього жанрового міксту є пісні та романси-сценки Г. Вольфа, В. Косенка, К. Стеценка, Р. Шумана тощо. Подібний жанровий мікст є нетиповим для палітри тогочасної української музики, але він є частковим виявом характерної для творчості композитора і перспективної для подальшого розвитку національного музичного мистецтва тенденції жанрового оновлення в площині опрацювання «малих форм» музичного театру.

Образно-драматургічні ознаки оперного етюд «Байка про Будяка і Троянду» визначаються його літературною основою — байкою «Троянда» відомого українського поета-байкаря Леоніда Глібова.

Спадщина Л. Глібова (1827–1893), яка налічує понад 100 байок, генетично пов'язана зі світовою (Езоп, Ж. Лафонтен, І. Красицький, І. Крилов) та українською байкарською традицією (Л. Боровиковський, Є. Гребінка, С. Руданський, Г. Сковорода, М. Старицький та ін.), національним фольклором тощо. Як зауважує дослідник Л. Гур'єв, жанр байки вабив поета «своїми викривальними можливостями, дохідливою художньою формою, загальнодоступністю висловленої в ній моралі <...>. Езопівська мова байки допомагала обійти причепливу цензуру, уможлилювала викриття і критику суспільних та моральних болячок» суспільства» (Деркач, 1977, с. 193). За логікою, ці властивості жанру мали б спонукати звернення до нього і у музичному мистецтві.

Однак, зразки байок досить рідко ставали основою для створення музичних творів. В українській музиці на тексти Л. Глібова написані комічна опера-пантоміма «Вареники» та музична сценка для соліста та дитячого хору «Зозуля і Півень» Я. Ступки, романс «Осел і Соловей» Ф. Надененка. У творчості М. Вериківського є мініатюрний цикл «Чотири байки Полікарпа Шабатина» для чоловічого квартету без супроводу (1959). Серед причин слід назвати цензурні утиски і заборони за життя Л. Глібова (арешти, знищення тиражу видань) та неоднозначне ставлення до жанру байки у радянський час. За відомостями Б. Деркача, «жанр байки змушений був не раз долати складні перепони, що їх висувала вульгарно-соціологічна критика в 20–30-х роках [XX ст.]. Представники цієї критики виступали з категоричним твердженням про неможливість існування жанру байки в умовах соціалістичної дійсності. <...> Байка не відповідала новим літературним смакам, кінець-кінцем, була непридатною формою для висловлення нових складних ідей, нової моралі, нової громадської думки» (Деркач, 1977, с. 308). Твір М. Вериківського є оригінальним прикладом втілення в українській музично-сценічній творчості цього підцензурного сатиричного жанру, і представляє новий його різновид – оперний етюд-байка.

Байка «Троянда» написана Л. Глібовим у 1893 році на оригінальний (не запозичений) сюжет. Історія її створення не зберіглася. «Такий загальний закон побутування байки, — підкреслював Н. Степанов. — Втрата й забуття первісного факту або життєвої обставини, що була приводом до її створення, часто-густо спричиняється до розширення її змісту, до сатиричного узагальнення. Чим місткіше це узагальнене значення байки, тим вона довговічніша» (Деркач, 1977, с. 166). Як і більшість байок поета пізнього періоду творчості ця байка присвячена не стільки сатирично-викривальній, скільки морально-етичній проблематиці.

Зовнішньо сюжет байки являє собою іронічний діалог двох «колючих» квіток, які, однак, є представниками різних за походженням, ієрархією та функціональним призначенням рослинних середовищ — степового Будяка і садової Троянди. Приводом для діалогу є питання навіщо кожна з цих квіток має колючки. Будяк бринить серед бур'янів, однак, мабуть через те, що в народі його називають Чортополохом і приписують здатність відганяти нечисту силу, він бравує своєю героїчною вдачею і називає себе «степовим козаком». Уявлення про Будяка як Чортополоха сягає корінням давньої купальської обрядовості, у контексті якої ця рослина була неодмінним компонентом магічних ритуальних дій очищувального (у контексті язичницького світогляду) значення. Будяк говорить, що його «колючка як шаблюка, щоб ворогів страшить, щоб всім було спокійно жить». Він не розуміє навіщо Троянда «начіпляла колючок» і вважає, що їй немає іншої роботи, як «цвісти, пахтїть, а не колоти». Але красуня Троянда дотепно відповідає: «треба й нам (колоти. — О. Д.), щоб кручені Паничі боялись і до Троянди не чіплялись», щоб знали «як слід Троянду шанувать, а не знічев'я обвивать». «Кручені Паничі» в буквальному значенні слів — це народна назва садової рослини іпомеї, яка під час росту в'ється і чіпляється до сусідніх рослин.

Зміст кожної байки є інакомовним, багатоваріантним. У ньому алегоричні квіткові образи вважаються уособленням певних людських характерів, якостей та вад.

Образ Будяка в українській байкарській традиції трактується переважно в негативному контексті. У байці «Будяк» Л. Боровиковського цей образ має епітет

«сухий» і здобуває брутальне порівняння-висновок «дурак». У байці «Будяк та Конопляночка» Є. Гребінки в образі Будяка уособлено «типового визискувача, бундючного хижака», у ньому викривається «паразитизм і неробство “вищих”», дошкульно висміюється їхня «зарозумілість, пихатість, чванливість» (Деркач, 1977, с. 165). У байках Л. Глібова («Будяк і Васильки», «Троянда») образ «чваньковитого хвалька» Будяка трактується як «символ непридатності ні до чого, окрім залякування і відлякування» (Терещенко, 2011, с. 388). До того ж він росте серед бур'янів, у середовищі, яке є символом чогось байдужого, безжального, непотрібного, негативного, бо відбирає у культурних рослин світло, воду, поживні речовини тощо (Терещенко, 2011.).

Образ Троянди є уособленням «дівочої краси, честі, гідності, розуму», а колючки їй потрібні для самозахисту від посягань нав'язливих Паничів. Виткі рослини — Кручені Паничі, Хміль, Хмелина — з одного боку, є символом «молодого буяння, залицяння, парубоцької відваги й молодечтва», з іншого — можуть уособлювати «зрадливу й корисливу особу» (Є. Гребінка «Рожа і Хміль», Л. Глібов «Хмелина і Лопух»).

Отже, враховуючи сформовані у національній байкарській традиції символічні значення фітопоедонімів Будяка і Троянди, слід зазначити їх опозиційність у площині «негативне — позитивне», «нерозумне — розумне», «чванливо-пихате — благородне», що визначає семантичне ядро інтерпретацій цієї байки. За представниками рослинного світу не важко углядіти натяк на людей різних статей, поколінь, світоглядів, соціальних чи професійних середовищ тощо.

Формуючи лібрето, М. Вериківський вніс деякі зміни в текст байки Л. Глібова. По-перше, він інакше сформулював її назву. Замість оригінального заголовка «Троянда» оперний етюд називається «Байка про Будяка і Троянду». У новій назві вказується літературний жанр та обидва учасники діалогу, що унаочнює збільшення уваги до ролі Будяка. По-друге, з тексту байки композитор вилучив усі слова автора-оповідача, залишивши тільки діалоги головних героїв. Це фактично призвело до зміни літературного жанру (драматичний діалог замість епічної оповіді) та мовленнєвої організації тексту (чергування зон прозаїчного і

поетичного тексту замість повністю поетичного тексту у Л. Глібова). У таблиці 1 позначені фрази, які були змінені в лібрето М. Вериківського.

Таблиця 1.

Порівняння тексту байки Л. Глібова «Троянда» та лібрето оперного етюду М. Вериківського «Байка про Будяка і Троянду»

Розділ байки та його функція	Л. Глібов Байка «Троянда»	М. Вериківський Оперний етюд «Байка про Будяка і Троянду»
Експозиція	Цвіла Троянда у садочку, А недалечко, у куточку, Між бур'яном бринів Будяк. І каже він Троянді так:	—
Зав'язка	— Нащо се ти колючок начіпляла? — А ти нащо? – вона його спитала.	— Нащо це ти колючок начіпляла? — А ти нащо?
Розвиток дії	— Я? – обізвась Будяк, — Я, серденько, не проста штука, Я — степовий козак! Мені колючка, як шаблюка, Щоб ворогів страшить, Щоб всім було спокійно жить.	— Я? Та я ж козак! Я, серденько, не проста штука, Я — степовий козак! Мені колючка, як шаблюка, Щоб ворогів страшить, Щоб всім було спокійно жить.
Перелом	Вам більш нема ніякої роботи — Цвісти, пахтїть, а не колоти.	А що то за робота — Цвісти, пахтїть, а не колоти.
Розвиток дії Кульмінація	— Не все ж колоть і Будякам, — Троянда каже, — треба й нам, Щоб крученії Паничі боялись І до Троянди не чіплялись. Сунеться який біс — Йому колючка в ніс, Щоб не забувся, Як слід Троянду шанувать, А не знічев'я обвивать.	— Не все ж колоть і Будякам, треба й нам, Щоб Крученії Паничі боялись І до Троянди не чіплялись. Сунеться який біс — Йому колючка в ніс, Щоб не забувся, Як слід Троянду шанувать, А не знічев'я обвивать.
Розв'язка	— Хіба! – сказав Будяк і усміхнувся.	— А... Хіба що так.
Мораль	Скомпонував я сей примір Для наших любих дочок; Нехай вони його змотають у клубочок, Як кажуть панночки, на сувенір.	—

Назвемо деякі текстологічні деталі, які в майбутньому можуть стати в нагоді потенційним інтерпретаторам твору. У процесі роботи над ним фраза міні-монологу Будяка зазнавала змін. У чистовому варіанті автографу, його фотокопії, окремо виписаних партіях та друкованому виданні фігурує фраза «Та я ж Козак!».

У первинному, чорновому варіанті рукопису твору значиться фраза «Та я ж Будяк!». У друкованому виданні твору помічено орфографічну (чи технічну?) помилку, яка впливає на розуміння змісту фрази: замість «Я, серденько не проста штука», надруковано «Я, серденько, не просто штука» (Вериківський, 1986). В автографі у цьому місці зберігається оригінальний текст байки Л. Глібова (Вериківський, 1948а).

Вилучення поетичного тексту експозиції байки компенсується в музичному творі наявністю фортепіанного вступу, в якому представлена музична характеристика персонажів твору. До лібрето оперного етюдю не увійшли і заключні рядки байки, її мораль. Як відомо, саме цей розділ є одним із визначальних для алегорично-дидактичного за спрямуванням жанру байки. У даному випадку це надає виконавцям і слухачам більшої свободи в інтерпретації змісту твору.

По-третє, в декількох випадках композитор вніс зміни у поетичний текст партії Будяка (див. третій стовпчик у таблиці 1).

1. Повторення двічі фрази «я — козак!» на близькій відстані зайвий раз підкреслює хвалькуватість, чванливість і пихатість Будяка, який хоче переконати Троянду у своїй величезній суспільно значимій місії.

2. Заміна фрази Будяка з «Вам більш нема ніякої роботи» на «А що то за робота», виявляє іронічне, зневажливо-зверхне ставлення Будяка до головної життєвої функції (роботи) Троянди «цвісти» і «пахтіть». Це уможлиблює інтерпретацію алегоричних образів квіток як представників різних соціальних і професійних середовищ.

3. Заміна поетичної інтонації у заключній фразі Будяка з «Хіба!» на «А... Хіба, що так» увиразнює інтелектуальну перемогу розумної і мудрої Троянди над мало розумним базікою Будяком.

Ймовірно, за допомогою внесення змін до тексту Л. Глібова композитор прагнув дещо осучаснити зміст байки, наблизити його до актуальних алегорій своєї епохи.

У чому полягають особливості музичної інтерпретації композитором образного змісту байки Л. Глібова? Як музичне рішення виявляє характерні для байки жанрові ознаки?

Композиція оперного етюд «Байка про Будяка і Троянду» має типову для вокальних форм наскрізну будову, логіка якої визначається структурою тексту байки:

1) т. 1–9 — фортепіанний вступ, який виконує функцію інтродукції чи міні-увертюри;

2) т. 10–14 — міні-діалог Будяка і Троянди «Нащо це ти колючок начіпляла?», що має функцію зав'язки сюжету;

3) т. 15–29 — експозиція образу Будяка, його міні-монолог, який складається з аріозо «Я, серденько, не проста штука» (т. 15–24) та декламаційної зв'язки-переходу «А що то за робота» (т. 25–29);

4) т. 30–47 — експозиція і розвиток образу Троянди, її міні-монолог, який складається з аріозного «Не все ж колоть і Будякам» (т. 30–38) та декламаційного «Сунеться який біс» (т. 39–41) фрагментів, перед-кульмінаційної зони і кульмінації-обриву (т. 42–47);

5) т. 48–49 — заключний речитатив Будяка, що виконує функцію смислової розв'язки, *point*-кінцівки сюжету.

Особливістю розділів твору є те, що вони є доволі мініатюрними і контрастними. Тематизм кожного з них у концентрованій, афористичній формі, достатньо деталізовано і гнучко слідує за зміною поетичної думки байки.

Інтонаційна природа вокальних партій персонажів пов'язана з характерним для опер композитора поєднанням речитативно-декламаційної манери та пісенності. Вокальна мелодика (ритміка, інтонаційно-ладова структура, динаміка) чуйно відображає всі мовно-інтонаційні нюанси (окличні, запитальні), які необхідні для сценічно-виразного донесення тексту байки, відтворення особистісних характеристик і психологічних станів персонажів. Композиторські пошуки М. Вериківського у цьому напрямку продовжують традиції К. Стеценка («Іфігенія в Тавриді») тощо.

Так, у вокальній партії міні-монологу Будяка, в якому він вихваляється своєю героїчною вдачею, переважають окличні за природою інтонації, стрибки на широкі інтервали: висхідну октаву (на слові «козак» у т. 14), висхідну кварту (на словах «я степовий козак» у т. 17–18 та «ворогів страшить» у т. 21–22 тощо), низхідну октаву на словах «не проста штука» (т. 16); ямбічність у структурі мотивів, пунктирна ритміка. У той же час на початку декількох фраз містяться терцієві звороти з різними варіантами мелодичного заповнення, які мають українське пісенно-фольклорне походження (т. 15, 17). Логічно вибудованою є вокально-інтонаційна драматургія цього міні-монологу: від пісенно-декламаційних (т. 15–18) до речитативно-декламаційних фраз (т. 19–24). Важливим з точки зору осягнення підтексту твору є прийом уникання мелодико-гармонічної стійкості, зокрема він вживається в заключній фразі міні-монологу Будяка (т. 23–24), у якій на словах «щоб всім було спокійно жить» виникає інтонація запитання (*cis-his-dis*).

Розвиток вокальної партії Троянди сприяє виявленню прихованих психологічних граней ліричного і піднесеного за сутністю персонажу. Під наступом нав'язливих Паничів вона стає рішучою і неприступною пані, яка вміє дати достойну відсіч кривдникам. В її вокальній партії початкова оперна аріозність з лагідними заокругленими інтонаціями змінюється на речитативність і декламаційність: стрибки на октаву (т. 37 на словах «і до Троянди не чіплялись»), зменшену сексту (т. 40), тритон (т. 46–47); а динаміка міні-монологу крещендує від початкового «*piano*» до заключного «*forte*».

Фортепіанна партія відіграє значну роль у передачі смислової багатомірності змісту байки і виконує декілька важливих семантичних функцій.

По-перше, в ній представлений інструментальний тематизм, що є характеристикою персонажів байки. У створенні музичних портретів важлива роль належить прийомам звукозображальності та жанрового узагальнення. Так, «колкість» натури Будяка передається за допомогою стакатної мелодики та змінної акцентності (т. 1–2); звукоімітацією уявних ударів Будякової колочки-шаблюки, якою він страшить ворогів, є масивні уривчасті акорди на *sf* із позначкою *Risoluto* (т. 25–26); «дію» шипів Троянди змальовують уривчасті

арпеджовані нонакорди з додаванням форшлагів у високому регістрі (т. 8-9, 40-41); в'юнкість Кручених Паничів, котрі прагнуть все вище і вище обвити Троянду, відтворюється засобами ритмо-мелодичної пластики, короткими висхідними мотивами оспівуючого типу, які щоразу повторюються вище (т. 34-38). Цікаво, що у чорновому варіанті рукопису твору у т. 8 є авторська позначка «Заворушилась Троянда», яка відсутня у чистовому автографі та друкованій версії. Це виявляє сценічне бачення автора.

Лейттема Будяка, що експонується у вступі (т. 1–2) є жанрово-багатоскладовою. Основними її жанровими показниками у мелодиці є скерцозність і токатність (терцієподібна стакатна мелодика, ритмічно-одноманітний рух вісімками), у супроводі — танцювальність (елементи гопакової ритміки). Комічно-сатиричних ознак темі надають: «квазі-героїчна тирата» у якості тематичного *initio* і форшлага як «мелізми сміхової семантики» (в теорії пародії О. Соломонової), часті зміни контрастної динаміки (*forte* у т. 1, *piano* у т. 2), спотворене відчуття розміру (завдяки нерегулярній акцентності) та тональності (замість виявлення основної тональності *As-dur* відбувається навмисне її уникання: відхилення з субдомінанти *Des-dur* у субсистему медіанти *C-dur*). У цій темі конструктивне значення набуває інтервал малої терції, який надалі у варіанті терцієвої поспівки (більш наближеному до фольклорної пісенності) представлений у його міні-монологі (т. 15, 17), а у хроматично-видозміненому варіанті — в заключному речитативі (т. 48–49).

У процесі розвитку з лейттеми виокремлюються її елементи («тирата» та терцієві звороти), а деякі навіть трансформуються. Наприклад, у кульмінації міні-монологу Будяка на словах «Мені колочка як шаблюка» (т. 19–20) у фортепіанному супроводі звучить танцювально-мелодична трансформація лейттеми в дусі канкану, що підсилює сатирично-викривальний ефект у трактовці образу.



З метою втілення пародійних рис в інструментальній характеристиці образів використані деякі прийоми інтертекстуальності (пародійна квазіцитата, алюзія). Словесне вихваляння Будяка своєю героїчною вдачею має додатковий трагічний обертона завдяки алюзії до лейтмотиву долі з оперної тетралогії Р. Вагнера «Перстень Нібелунгів» (вокальна партія т. 23–24). Лірично-піднесені грані образу Троянди як об'єкту любові і поклоніння змальовуються у фортепіанній партії за допомогою м'яких імпресіоністичних фігурацій-погойдувань у світло-ідилічному *As-dur* на динаміці *piano* (т. 31–33) та красивої наспівної мелодії з вершини-джерела, що викликає тематичні алюзії до оперної мелодики Ж. Бізе (Арія Хозе «*La fleur que tu...*» з опери «Кармен») та П. Чайковського («Хто ти, мій ангел чи хранитель» зі сцени листа Тетяни з опери «Євгеній Онєгін») тощо. Інтертекстуальні перетини з творами світової класики та стильова діалогічність з творчістю всесвітньо відомих композиторів є засобом створення полісемії музичного тексту, інструментом досягнення сатиричного підтексту твору.

По-друге, фортепіанна партія створює контрастний по відношенню до вокальної мелодики образно-смісловий контрапункт, що має викривальне значення. Поєднання удаваної героїки вокальної партії із скерцозно-токатним супроводом надає характеристиці Будяка гротесково-сатиричних ознак, змальовує його образ як чваньковитого і пихатого хвалька (т. 15–24). Гротескність звучання досягається вживанням різких дисонансних співзвуч, а також за допомогою прийому синтаксичної асинхронності вокальної та інструментальної партій. Останній підкреслює наявність зсуву у відчутті метру

вищого порядку: сильний такт у фортепіанній партії співпадає зі слабким тактом у вокальній партії і навпаки. Це, звичайно, створює певні метроритмічні труднощі під час ансамблевого виконання, а під час сприйняття — враження розкоординованості вокального та фортепіанного компонентів фактури, що, однак, зайвий раз акцентує увагу реципієнта на наявності викривального підтексту.

Не позбавлена прийому жанрового контрапункту і характеристика Троянди. Остання, передкульмінаційна фаза її міні-монологу «щоб не забувся як слід Троянду шанувать» (т. 42–47) супроводжується поєднанням гнівної заклиналності вокальної партії та скерцозної танцювальності у фортепіанному супроводі, що, очевидно, виявляє другий, прихований план змісту тексту. Прикметно, що у чорновому варіанті автографа в т. 42–47 у квазі-остінатних фігураціях у правій руці виставлений штрих *staccato*, який відсутній у друкованій версії твору.

Висновки.

1. «Оперний етюд» як жанр є результатом впливу на творчість М. Вериківського літературно-мистецьких явищ доби модернізму, що пов'язані з пошуком «малих форм» в українській художній культурі першої половини ХХ століття. Цей камерно-оперний жанр характеризується обмеженістю виконавських ресурсів та невеличким обсягом на рівні композиційної структури; стислістю і концентрованістю сюжету, ескізним накресленням, але яскравістю образів на рівні драматургії; експериментальним опрацюванням певних творчотехнологічних прийомів на рівні стилістики твору тощо. «Байка про Будяка і Троянду» є жанрово синтетичним твором. У ньому поєднуються ознаки оперного етюдоду та камерно-вокальної сценки.

2. Проаналізований опус М. Вериківського є оригінальним, художньо переконливим втіленням сюжету байки Л. Глібова і засвідчує появу в українській музично-сценічній творчості нового жанрового різновиду — оперного етюдоду-байки. На відміну від дидактичної, присвяченої морально-етичній проблематиці байки Л. Глібова, її музична інтерпретація у творі М. Вериківського спрямована на виявлення сатиричних ознак, що вірогідно

пов'язане з тлумаченням змісту байки в контексті типізованих явищ та злободенних проблем сучасності. Використані М. Вериківським засоби втілення сатиричної образності виявляють спадкоємність із традиціями національної (твори М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового) та світової класики (твори Г. Вольфа, І. Стравінського, Р. Шумана тощо).

3. Оперний етюд «Байка про Будяка і Троянду» має новаторське значення для української музики кінця 1940-х років в цілому. Він є доволі рідкісним для своєї драматичної епохи прикладом втілення сюжету комічно-сатиричної спрямованості. Евристичний потенціал твору пов'язаний з акумулюванням у ньому актуальних для світової музики тенденцій розвитку музично-театрального жанру: камернізації (у гранично мініатюрному варіанті), жанрової синтетичності та стильової діалогічності.

Перспективи подальших розвідок... Перспективи дослідження передбачають розширення матеріалу за рахунок студіювання інших творів М. Вериківського у камерно-оперному жанрі з метою уточнення співвідношення жанру оперного етюдів з іншими різновидами камерно-оперної галузі. Ця об'ємна проблема потребує спеціального дослідження.

Список використаної літератури та джерел

1. Архімович, Л. Б., 1970. *Шляхи розвитку української радянської опери*. Київ: Музична Україна.
2. Вериківський, М. І., 1959. «Веселі оперні мініатюри» (Веселі інсценізовані діалоги = Веселі оперні етюди) для тенора і баса з фортепіано. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 465. 18 с.
3. Вериківський, М. І., 1948а. Байка про Будяка і Троянду: клавір, автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 69. 1 с.
4. Вериківський, М. І., 1948б. Байка про Будяка і Троянду: партії солістів, рукопис. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 70. 2 с.
5. Вериківський, М. І., 1948в. Втікачі: оперний етюд у трьох фрагментах : клавір, чорн. Автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 72. 29 с.
6. Вериківський, М. І., 1948г. «Петро їде»: лібрето оперного етюдів. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 128. 4 с.
7. Вериківський, М. І., 1986. Байка про Будяка і Троянду (оперний етюд). У кн.: Гембера Г. Я., ред., *Вериківський М. І. Вокальні твори*. Київ: Музична Україна, сс.86–93.
8. Глібов, Л. І., 1893. Троянда. *UkrLit.org*, [online]. Режим доступу: <http://ukrlit.org/hlibov_leonidivanovych/troianda> [дата звернення: 28.08.2025].
9. Деркач, Б. А., 1977. *Крилов і розвиток жанру байки в українській дожовтневій літературі*. Київ: Наукова думка.

10. Ковалів, Ю. І., 2007а. Драматичний етюд. У кн.: *Літературознавча енциклопедія: у 2-х томах*. Т. 1. Київ: ВЦ «Академія», с. 303.
11. Ковалів, Ю. І., 2007б. Нарис. У кн.: *Літературознавча енциклопедія: у 2-х томах*. Т. 2. Київ: ВЦ «Академія», сс.96–97.
12. Кулик, В. В., 2011. *Рукописна спадщина М. Леонтовича: проблеми текстологічного дослідження*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
13. Кушнірук, О. П., 2008. Етюд. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, сс.45–46.
14. Кушнірук, О. П., 2009. Етюд. У кн.: *Енциклопедія сучасної України*. Т. 9. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, сс.269–270.
15. Левчук, Ю. О., 2012. Драматичний етюд: до проблеми жанру. *Філологічні науки. Літературознавство*, 3, 81–86.
16. Овчинникова, А. П., 2009. Етюд у театральному мистецтві. У кн.: *Енциклопедія сучасної України*. Т. 9. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, с. 270.
17. Сікорська, І. М., 1993. *Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського.
18. Терещенко, Л. В., 2011. Стилiстично-виражальні властивості фітопоетонімів у байках Леоніда Глібова. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія*, XXIX–XXXI, 387–391.
19. Шурова, Н. С., 1997. Майстер сучасної опери. У кн.: *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, сс.12–15.

REFERENCES

1. Arkhimovych, L. B., 1970. *Shliakhy rozvytku ukrainskoi radianskoi opery* [The development of Ukrainian Soviet opera]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
2. Verykivskiy, M. I., 1959. "Merry Opera Miniatures" (Merry Staged Dialogues = Merry Opera Etudes) for tenor and bass with piano. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Single. Collection 465. 18 p.
3. Verykivskiy, M. I., 1948a. The Fable of the Thistle and the Rose: piano, autograph. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Single. Collection 69. 1 p.
4. Verykivskiy, M. I., 1948b. The Fable of the Thistle and the Rose: soloist parts, manuscript. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Single. Collection 70. 2 p.
5. Verykivskiy, M. I., 1948c. The Fugitives: opera etude in three fragments: piano, draft. Autograph. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Unit. collection. 72. 29 p.
6. Verykivskiy, M. I., 1948d. "Peter is leaving": libretto of an opera etude. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Enum. collection 128. 4 p.
7. Verykivskiy, M. I., 1986. Baika pro Budiaka i Troiandu (opernyi etiud). In: H. Ya. Hembera, ed., *Verykivskiy M. I. Vokalni tvory* [Verykivskiy M. I. Vocal Works]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.86–93.
8. Hlibov, L. I., 1893. Rose. *UkrLit.org*, [online]. Available at: <http://ukrlit.org/hlibov_leonidivanovych/troianda> [accessed: 28 August 2025].
9. Derkach, B. A., 1977. *Krylov i rozvytok zhanru baiky v ukrainskii dozhovtnevii literaturi* [Krylov and the development of the fable genre in Ukrainian pre-October literature]. Kyiv: Naukova dumka.
10. Kovaliv, Yu. I., 2007a. Dramatychnyi etiud. In: *Literaturoznavcha entsyklopediia: u 2-kh tomakh* [Literary Encyclopedia: in 2 volumes]. Т. 1. Kyiv: VTs "Akademiia", s. 303.

11. Kovaliv, Yu. I., 2007b. Narys. In: *Literaturoznavcha entsyklopediia: u 2-kh tomakh* [Literary Encyclopedia: in 2 volumes]. T. 2. Kyiv: VTs "Akademiia", pp.96–97.
12. Kulyk, V. V., 2011. *The manuscript heritage of M. Leontovych: problems of textual research*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
13. Kushniruk, O. P., 2008. Etiud. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Music Encyclopedia]. T. 2. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii NAN Ukrainy, pp.45–46.
14. Kushniruk, O. P., 2009. Etiud. In: *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. T. 9. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, pp.269–270.
15. Levchuk, Yu. O., 2012. Dramatychnyi etiud: do problemy zhanru [Dramatic etude: to the problem of genre]. *Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, 3, 81–86.
16. Ovchynnykova, A. P., 2009. Etiud u teatralnomu mystetstvi. In: *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. T. 9. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, p.270.
17. Sikorska, I. M., 1993. *Ukrainian comic opera: genesis, development trends*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky.
18. Tereshchenko, L. V., 2011. Stylistychno-vyrazhalni vlastyvoli fitopoetonimiv u baikakh Leonida Hlibova [Stylistically expressive properties of phytopoetonyms in Leonid Glibov's fables]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii: Filolohiia*, XXIX–XXXI, 387–391.
19. Shurova, N. S., 1997. Maister suchasnoi opery. In: *Mykhailo Ivanovych Verykivskyyi: pohliad z 90-kh* [Mykhailo Ivanovich Verykivsky: a view from the 90s]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, pp.12–15.

OLENA DEREVIANCHENKO

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>

*Candidate of Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of History of Ukrainian Music
and Musical Folklore
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
ederevyanchenko2015@gmail.com*

“THE FABLE OF THE THISTLE AND THE ROSE” BY MYKHAILO VERYKIVSKYYI: THE ISSUE OF THE WORK GENRE STATUS

This article examines a little-known and previously unexplored work by Mykhailo Verykivskyyi—the operatic etude “The Fable of the Thistle and the Rose”—focusing on the problem of its genre status. The study situates the composition within the historical and artistic context of musical modernism, a period marked by the composer’s search for “small forms” in musical theater. The genre characteristics of the operatic etude are defined through the synthesis of musicological interpretations of the etude and related literary concepts such as the sketch and the dramatic etude. Special attention is given to the work’s exceptional miniature scale (49 measures) and its genre hybridity, combining features of an operatic etude and a chamber vocal scene. Differences between the poetic libretto and Leonid Hlibov’s original fable “The Rose,” as well as discrepancies between the autograph and printed versions of the score, are identified. The influence of the literary fable-scene on the genre poetics of the composition—brevity, allegorical imagery, satire, and antithetical characterization—is analyzed. The study explores the symbolic and allegorical interpretation of the characters, the intonational and genre origins of their vocal parts, and the role of the piano accompaniment in conveying semantic complexity and creating a satirical subtext. It has been demonstrated that the musical interpretation of L. Hlibov’s fable in Mykhailo Verykivskyyi’s work is

aimed at revealing the satirical content of the text, connected with the fable's interpretation in the context of typified phenomena and pressing contemporary issues. The continuity of the work with the traditions of portraying satirical imagery in the national repertoire (M. Lysenko, K. Stetsenko, Y. Stepovyi) as well as in world classics (H. Wolf, I. Stravinsky, R. Schumann, etc.) has been substantiated. It is concluded that the work holds an innovative significance for Ukrainian musical culture of the late 1940s, associated with the rather rare for this dramatic era realization of a comically satirical plot and the accumulation of heuristic tendencies in the development of world opera (chamberization, genre synthesis, stylistic dialogism). It is argued that Verykivskyi's musical interpretation emphasizes the satirical dimension of Hlibov's fable, linking it to typified social phenomena and contemporary issues. The work's continuity with national and international traditions of satirical musical imagery is substantiated. The article concludes that the composition holds innovative significance for Ukrainian musical culture of the late 1940s, reflecting broader tendencies of operatic development such as chamberization, genre synthesis, and stylistic dialogism.

Keywords: *the works of Mykhailo Verykivskyi, fables of Leonid Hlibov, Ukrainian opera, chamber opera, operatic study, satire, genre synthesis, Ukrainian music of the first half of the 20th century.*

*Стаття надійшла до редакції 29.08.2025 р.
Отримано після доопрацювання 17.09.2025 р.
Прийнято до друку 15.11.2025 р.*