

УДК 78.071.1Губаренко:78.089.1Черкашина]782.1(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327896

СІКОРСЬКА І. М.

Сікорська Ірина Михайлівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

Sikorska1959@gmail.com

© Сікорська І. М., 2025

ЛЕКСИКА КОМІЧНОГО В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА – МАРИНИ ЧЕРКАШИНОЇ

Творчість Віталія Губаренка в тандемі з його дружиною-соратницею, авторкою лібрето до багатьох його опер (а по смерті композитора — хранителькою його пам'яті і популяризаторкою спадщини) Мариною Чепкашиною посідає видатне місце в історії української музики та музичного театру зокрема. Неабиякий інтерес викликають лірико-комічні опери «Сват мимоволі» та «В степах України» В. Губаренка, які становлять сплав традиційних для України законів лірико-комічного жанру із сучасним композиторським мисленням. Здійснено докладний жанрово-інтонаційний і образно-семантичний аналіз обох опер, що дозволяє простежити механізм створення композитором комедійних образів, виявити сукупність виразових засобів, що їх автор використав для розкриття характерів героїв, а саме: симфонізацію опери за рахунок розгалуженої системи лейтмотивів, «модельовання» живої розмовної мови персонажів різного суспільного та емоційного стану, фольклорні алюзії (від цитування до створення власного стилізованого варіанту), застосування розмаїтої жанрово-інтонаційної палітри (цитати, обробки, стилізації українських народних пісень, європейських салонних танців, російських сентиментальних пісень-романсів, оперної лексики тощо); використання салонної музики (вальс, мазурка) і фольклору (жартівливі, стройові пісні, частівки) для локального колориту та протиставлення різних суспільних верств — усе зазначене і складає авторську лексику комічного. Водночас В. Губаренкові вдалося «переплавити» все це в єдину музичну мову завдяки власному авторському стилю, тож оперні твори сприймаються цілісно і є показовими для української комічної опери.

Ключові слова: оперна творчість Віталія Губаренка, лібрето Марини Черкашиної, музичний театр, жанр лірико-комічної опери, класичні традиції, лексика комічного, композиторське мислення, сучасна музична мова.

Вступ. Віталій Губаренко входить до п'ятірки найвидатніших українських композиторів другої половини ХХ століття як визначний симфоніст, майстер масштабних епічних полотен. На різних полюсах його оперної спадщини — історична драма «Загибель ескадри» (1966), ліричні сцени «Монологи Джульєтти» (1998), психологічна моноопера «Листи кохання» (1971), інваріант опери-балету («Вій», 1980) та опери-ораторії («Згадайте, братія моя», 1991). Однак лише лірико-комічній опері «Сват мимоволі» (1982, прем'єра — 1985) довелося пережити кілька «реінкарнацій» за часів Незалежності. Її актуальність зростає у зв'язку з гострою дискусією навколо «історично-обумовленої» російсько-української двомовності.

Друге втілення лірико-комічного жанру — опера «В степах України» (1987) не була поставлена, однак у ній утвердилися віднайдені раніше прийоми й виразові засоби, що дозволяє говорити саме про «авторську лексику комічного» в оперній творчості Віталія Губаренка. Лібретисткою шести з тринадцяти опер композитора, натхненницею, порадицею і беззаперечним авторитетом була його дружина Марина Черкашина, тож справедливим є розгляд цього питання «в тандемі» В. Губаренко — М. Черкашина.

Аналіз публікацій. Більшість відгуків на прем'єрні виконання творів В. Губаренка містилась у газетних публікаціях. Першим комплексним дослідженням став монографічний нарис Е. Яворського [Яворський, 1972]. У науково-публіцистичній статті О. Зінкевич [Зинькевич, 1988] слідами Харківської прем'єри «Свата мимоволі» оперу розглянуто в єдиному «радянському» науково-творчому просторі. Першим дослідженням комічних опер у контексті розвитку жанру стала дисертація І. Сікорської [Сікорська, 1994], етапним у дослідженні творчої спадщини В. Губаренка — збірник статей до 70-річчя митця [Віталій Губаренко, 2003]. Завдяки енергії та самовідданій праці М. Черкашиної — не лише ревної хранительки пам'яті чоловіка, а й активної промоутерки його життєтворчості — музика Губаренка виконувалась в Україні, було опубліковано низку статей, присвячених його творчості [Черкашина, 1996, 2003 та ін.], з'явилися ґрунтовні монографії І. Драч [Драч, 2002] та Г. Полянської [Полянська, 2017]. Водночас нові історико-культурні українські реалії вимагають перегляду усталених оцінок музичної спадщини на предмет засвоєння історичних уроків та накреслення перспектив.

Мета статті — простежити в комічних операх В. Губаренка «Сват мимоволі» та «В степах України» традиційні й інноваційні прийоми створення комічних образів та стильові особливості жанрового утілення.

Методологічне підґрунтя дослідження становлять методи: *біографічний* (реконструкція життєвих фактів, пов'язаних зі створенням комічних опер В. Губаренка — М. Черкашиної), *джерелознавчий* (вивчення автографів та архівних документів), *історичний* (висвітлення контексту творів), *структурно-функціональний*, *жанрово-стильовий* та *інтонаційно-драматургічний* (для комплексного аналізу опер).

Результати дослідження. На час звернення до комічної опери В. Губаренко був автором низки масштабних полотен, які отримали резонанс у суспільстві й засвідчили високе професійне реноме композитора. Це надало йому право самому обирати сюжети наступних творів [Черкашина, 1998, с. 96].

Вибір авторами саме жанру комічної опери був обумовлений її великим попитом (і популярністю) у суспільстві. Проте зайве нагадувати, що існування порівняно невеликої кількості музично-театральних комедійних творів знаходилося у прямій залежності з історичними умовами України, що зовсім не сприяли «благополучно-му» розвитку жанру. Короткий причинно-наслідковий аналіз ситуації містить опонентський відгук М. Черкашиної на дисертацію авторки цієї статті. Вважаємо доречним навести його найпоказовіший фрагмент: «Звичайно, всім нам дуже хотілося б, аби між різними етапами історії української культури не було драматичних і більше того, трагічних розривів, — писала 30 років тому М. Черкашина, яка перебувала «всередині» процесу, але водночас бачила його з критичного боку, — щоб не було в ній «розстріляних Відроджень», застійних періодів, тенденцій хуторянства та відсталого провінціалізму, щоб усі жанри і творчі галузі розвивалися якщо не в одному річищі із загальноєвропейським прогресом, то слідом за ним, у відповідності з його траєкторією розвитку. Якщо ми не бажаємо повторення наших негараздів і занепаду

нашої культури замість бажаного розквіту, то повинні тверезо сказати: хоч ми й патріоти — істина дорожча.

Суворі істина полягає в тому, що безперервної лінії розвитку комічної опери як жанру, стрункої історії цього жанру... ми не маємо, і за складними історичними обставинами не могли мати. Наші композитори почали працювати в річищі італійських, французьких та російських традицій... Наші перші оперні виконавці не мали змоги створити і вдосконалювати власне оперно-виконавське мистецтво. Фундатор української національної композиторської школи М. Лисенко, який став свідком і співучасником формування в Україні першого професійного українського театру як такого, без поділу на драматичну й оперну галузі, випереджаючи час, прагнув подолати несприятливість історичних обставин і враховувати сучасний рівень розвитку європейської оперної культури, однак не міг не рахуватися з умовами театральної практики. Національний оперний театр європейського зразка з'явився в Україні лише в 20-х роках ХХ століття, його самостійний розвиток у наступні роки гальмувався великодержавницькою русифікаторською політикою влади. Звісно, в таких умовах не могла виникнути чітка системна організація оперної культури, а виривалися вперед, нерівномірно і самостійно розвивалися лише окремі її компоненти»¹.

Таким чином, звернення до комічної опери творчого тандему В. Губаренко–М. Черкашина було свідомим викликом, а для мінімізації «цензурних ризиків» вони звернулися до апробованої часом української класики.

Оперу «Сват мимоволі» написано за мотивами комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко денщик» (із використанням переробки п'єси на повість «Українські дипломати»), оперу «В степах України» — за однойменною комедією О. Корнійчука. Незважаючи на різні епохи, до яких належать сюжети, різний соціальний статус персонажів (у Квітки — сільські поміщики, у Корнійчука — радянські колгоспники) та безліч інших розбіжностей, типові сюжетні ходи (перешкоди з боку батьків на шляху закоханих до шлюбу, нав'язування нареченій вигідної «партії», протиставлення ліричного героя і комедійного «претендента») — все це спричинило численні збіги як у драматургії твору, так і в музичному вирішенні образів.

Інтерес В. Губаренка до «Шельменка», що ніби програмував успіх, був цілком умотивованим. Твір мав яскравий локальний колорит, постановка планувалася до 90-річчя написання комедії, опера створювалася в традиціях «комедії положень» і водночас українського музично-драматичного театру [Зинькевич 1988; Черкашина, 2003; Драч, 2002], легко вкладаючись в закони оперної драматургії.

Традиційні рамки комічної опери, що їх лібретисту й композитору диктував класичний сюжет «Шельменка», вдалося подолати завдяки наскрізному розвитку дії та розгалуженій системі лейтмотивів. Оскільки в опері панує декламаційність, — різко зростає роль інструментальних лейтмотивів як додаткової виразової комедійної фарби (дослідники відзначають «симфонізацію» опер Губаренка як один із засадничих чинників). Насамперед, цей принцип задіяний при розкритті комічних героїв. Детальний інтонаційно-тематичний аналіз партитури демонструє логіку розвитку і вмотивованість усіх прийомів та засобів, скрупульозне опрацювання авторами кожної деталі.

У лейтмотиві Шпака пародіюється пташиний спів² (неначе його три «коліна»: стрибки на квінту й нону з tremolo на верхньому звукові, висхідний пасаж шістнадцятоток

¹ Відгук офіційного опонента на дисертацію [Сікорська, 1994]. Атестаційна справа Сікорської І. М. Архів КДК. Опис 7. Спр. 153. Публікується вперше. — І. С.

² На родовому гербі, як пояснює Шпак, зображено птаха з відкритим дзьобом.

a`la glissando, «рулади»-тріолі) — це не тільки портретна характеристика героя, а й фіксація його емоційного стану. Комічний ефект підсилюється повтором тих самих «колін» у вокальній партії персонажа. Лейтмотив звучить під час розмови Шпака з Фенною, на його елементах побудовано сольні епізоди партії Шпака: аріозо про «нестерпного сусіда», розповідь про власного предка, оголошення про весілля доньки. Похідним від лейтмотиву є мотив гніву (стрибки нон із розв'язанням), що звучить в оркестрі: коли Шпак заскочив Скворцова й Пазіньку в садку, при згадці про Скворцова та в заключній сцені.

Додатковим комедійним штрихом характеристики Шпака слугує лейтмотив «розуму», що вперше з'являється у партії Фенни на словах «Людина з таким розумом...» (розкладений мінорний тризвук із верхнім ввідним тоном). Дотепний мотив ситуації звучить при кожній згадці про «розум» Шпака (як констатація протилежного, особливо під час діалогів із Шельменком). Упертість і обмеженість героя передають коротенькі теми-ремінісценції — точні повтори музичних фраз «Ох ці військові», «Капітан-дурагель», «Я хоча й прапорщик», «Дочка спадкового Шпака». Загальну характеристику героя «домальовують» легковажний вальсик, що супроводжує читання газети, та бундючний марш — розповідь про родовід.

Комічний образ Фенни Степанівни доповнює характеристику її чоловіка. На відміну від «пташиних рулад» Шпака, звороти її партії нагадують кудяхання квочки (протилежні октавні стрибки) і супроводжують Фенну повсюди, набуваючи значення лейтінтонації: вихід, розмова з чоловіком, розповідь про пригоди на ставку тощо. Оскільки Фенна — персонаж, «опоетизований благородним вихованням», у її партію композитор вводить єдине сольне аріозо «Що ж за таке кохання?», де пародіюється старовинний ґавот. Комічний ефект підсилює сучасна гармонія (кластери) на тлі традиційного акомпанементу (бас—акорд).

За класичною традицією, основну комедійну пару доповнює подружжя Опецьковських (опецьок — невисока на зріст, товста, незграбна людина). Проте окреслені вони схематично, в партіях переважає вальсовість (свідчення «гарних манер»), «кніксени-затримання» з наступним розв'язанням (манірність й чванство).

Галерею комічних персонажів продовжує Лопуцьковський (лопуцьок — молодда м'яка стебелина, метафорично «безхребетний молодик») — наречений-невдаха. Його лейтмотиви, зумисне примітивізовані, підкреслюють дурість героя. Інструментальний мотив подібний до пружини, що раптово розпрямляється: після тупцювання на місці мелодія стрімко злітає вгору із зупинкою на верхньому ввідному тоні (супроводжує його освідчення в коханні та здивування при звістці про втечу Пазіньки). Вокальний лейтмотив (остинатний рух мелодії по звуках фригійського тетрахорду на тлі секундових «плям» в оркестрі) також передає розумову обмеженість. Портрет героя довершує розгорнений монолог із зумисне банальним текстом та супроводом у ритмі мазурки і болеро — таке поєднання справляє комічний ефект.

На противагу «благородним» комедійним персонажам (Шпаки, Опецьковські, Лопуцьковський), кмітливий і дотепний Шельменко змальований за допомогою традиційного прийому узагальнення через жанр народної пісні (жартівливі та солдатські стройові). Цей образ найбільш динамічний, музична характеристика позначена інтонаційними розмаїттям і об'ємністю. Розкриті різні його риси: розум, хитрість, спритність (М. Черкашина порівнює цей образ із Фігаро [Черкашина, 2003, с. 20]).

Хоча про появу Шельменка сигналізує ритм барабанного дробу та коротка «військова» лейтпоспівка, його вокальна партія насичена пісенними й аріозними фрагментами, *parlando* та мелодизованим речитативом. Саме тут унаочнився

«сплав» речитативності й аріозності, декламаційності й пісенності, притаманний М. Лисенкові («Різдвяна ніч») і М. Вериківському («Вій»). Запальну молодечу пісню стилізує автор у першому аріозо Шельменка, що відкривається його своєрідною візитівкою «Та хіба я не зовусь Шельменком?»: куплетна форма, тональні зіставлення, варіантний метод розвитку, маршовий ритм, мелодичні звороти з популярних солдатських пісень (ремінісценція на словах «Був і я колись солдатом»).

Характер Шельменка розкривається у спілкуванні з особами різного соціального статусу: відповідно змінюється музична мова героя. При згадці про Скворцова в його партії з'являється поспівка з лейтмотиву капітана (ілюструє насмішкувате ставлення денщика до свого начальника). Друга фраза звучить на півтона нижче (відгук на невдале сватовство капітана). Завершеності монологу надають речитативні епізоди, побудовані на тотожному матеріалі. Репризність ситуації зумовлює повтор музичного матеріалу з 1-ї картини (сцена зі Скворцовим). Репліки денщика повторюють його скоромовку, а «поради» капітану — «легковажні» танцювальні фрази.

У сцені із закоханими Шельменко бере на себе роль «командувача». У його аріозо вчуваються повчальні моралістичні нотки, в акомпанементі стилізовано інструктивну інвенцію а`la Бах, а короткі уривчасті вигукі нагадують військові команди. У 3-ій картині (втеча закоханих за допомогою денщика) — закономірним є повтор його менторського аріозо, остинатного дуету зі Шпаком, ліричного аріозо.

Страх перед Шпаком передає поступовий низхідний рух звуками лідійського тетрахорду, розділений паузами на окремі склади. У сценах зі Шпаком у Шельменка висвітлюються інші риси: хитрість (тема в початковому і збільшеному вигляді), лестощі (тема «Ваше висОкеблагородіє»). Комічною барвою виступає неприродний тембр голосу: віртуозна фіоритура фальцетом звучить при зустрічах зі Шпаком. У сцені зі Шпаком Шельменко вперше збивається на комічну скоромовку: «Так-то воно так...». Кожна музична фраза повторюється двічі (своєрідне свідчення впертості героя). Ще одна комічна деталь: репліка Шельменка «Кахи, кахи» є дзеркальним відображенням репліки Шпака «Я тут». Комічно звучить і їхній дует: скоромовка дозволяє пройдисвітові говорити пану нечемності, а той, не розбираючи смислу, сміється і хвалить його. Кожна нова фраза Шельменка звучить вище на півтона, напруженіше, що дозволяє уникнути статичності. В останньому аріозо Шельменко, відверто знущаючись, копіює-розспівує рулади Шпака.

Інакшим образ Шельменка постає у його трагікомічному монолозі з 3-ї картини, близькому до романсів (акомпанемент імітує гітарні перебори, плавна мелодична лінія спирається на звуки тонічного тризвуку). У репризі партія оркестру звучить каноном із вокальною, підсилюючи «трагізм» положення головного героя у зв'язку із загрозою викриття. Шельменко-пройдисвіт «розкривається» в комічному аріозо «Гроші». Мотив хитрощів денщика (остинатна фігура) панує і в оркестрі, і у вокальній партії, підтверджуючи сталість його «пристрасті».

У соло Шельменка в колі челяді змодифіковано народну жартівливу пісню «Люлька моя пеньковая» — цей прийом пояснює М. Черкашина: «...пісенний український фольклор у їхніх устах уже не сприймається як справжній. Він зближений з письмовою міською традицією» [Черкашина, 2003, с. 21]. Іронічний підтекст вчувається у декламаційних «освідченнях» Шельменка в коханні. Саме він заспіває перший куплет польки, приєднуючись до челяді («сходить у народ»). Так, у змалюванні головного комічного персонажа В. Губаренко наслідує традицію, але в «сучасних шатах».

Персонажам комедійним протиставлені ліричні герої — Пазінька і капітан Скворцов. Інструментальний лейтмотив уособлює їхні почуття й відображає головну

ідею твору — переможну силу кохання. Поліфонічна пристрасна тема споріднена з темою кохання із «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва (В. Губаренко вважав себе його послідовником). З'явившись уперше в сцені читання листа, тема звучатиме щоразу при згадці про взаємини закоханих: у Скворцова, у Пазіньки, під час благословіння молодих Шпаком. В оркестрі тема кохання відіграє роль рефрена в багаточастинній композиції: аріозо Скворцова безпосередньо переходить у його дует згоди з Пазінькою, де панують вальсовість і консонанси: у другій частині провідною стає партія Пазіньки, яка «переймає» його інтонації; наступна тричастинна арія Скворцова — вальс «галантних манер». По суті, перед нами розгорнута сцена, яка завдяки лейтмотиву кохання набуває динамічності й композиційної стрункості.

В опері «В степах України» виразна мелодійна, широкого дихання лейттема кохання також супроводжує ліричних героїв — Галя і Гриця. Вона виростає з теми ночі (з якою пов'язана інтонаційно) і вперше звучить у контрапункті з нею. В дуетній сцені героїв тема розвивається за допомогою поліфонічних прийомів: до соло гобоя поступово долучаються інші голоси, початковий мотив повторюється в різних октавах, утворюючи багатоголосу складну тканину. На інтонаційних зворотах інструментального лейтмотива будується вокальна тема закоханих. Подібним чином тема розвивається й у другій сцені, а у сцені сварки звучать лише її фрагменти (музична тканина переривається паузами). У 4-й сцені (Галя у відчаї зізнається про зумисний розіграш Гриця) лейтмотив кохання звучить в мінорі, а в сцені замирення героїв — у початковому викладі. Відголоски теми у високому регістрі завершують оперу як символ перемоги кохання. Таким чином, спільна сюжетна лінія споріднює і теми кохання в обох операх.

Пазіньку і Скворцова поєднує також лейтмотив утечі — на перший план виступає ритм, що неначе стримує вихрові пасажи шістнадцятки. Уперше тема звучить у початковій сцені закоханих, щоправда, лише як підтекст (думка про втечу вголос ще не промовлена), наступне проведення супроводжує відповідний текст: «Тікати!» (далі тема звучить в аналогічні моменти: в дуеті Скворцова й Пазі, під час закликів Євжені до втечі та «покаянної» промови Пазіньки). Значення теми-ситуації набуває й мотив пристрасності (оспівування септими). У репризі арії Скворцова лейтмотиви поєднуються в контрапункті, що сприяє емоційному напруженню сцени, як і в її аналозі у 3-й картині, де тема кохання модифікується і звучить більш пристрасно.

Спільна ідея «Свата мимоволі» та «В степах України» (перемога кохання) дозволила композиторів вдатися до автоцитування: під час репетиції самодіяльної вистави Галя і Гриць виконують ролі Пазіньки і Скворцова, тож використовується музичний матеріал з їхньої любовної сцени.

Музична мова Пазіньки заснована на інтонаціях російського побутово-сентиментального романсу [О. Зинькевич, 1988, с. 20]. Декламаційність майстерно переплетена з пісненими зворотами (монолог з 2-ї картини, тричастинне аріозо з 3-ї картини). Водночас у першому аріозо основне інтонаційне зерно нагадує мелодію української пісні «Ой не світи, місяченьку» — так проявляється авторська симпатія до героїні та спорідненість її образу з героїнями українських класичних опер. Як і в класичних зразках комічної опери, лірична героїня має веселу наперсницю (Оксана й Одарка з «Різдвяної ночі», Маруся й Наталка з «Чорноморців» та ін.). Євжені презентує граційна тема, де пасажі шістнадцятками нагадують політ метелика, передаючи її легковажність та пустотливість (тема звучить при спробі Євжені виправдати втечу Пазіньки). Незмінною в опері проходить тема «жалю» щодо відсутності військових (розкладений нонакорд). Якості героїні підкреслює її пустотлива пісня, що

нагадує опереткові наспіви (обробка пісеньки про Бабетту на французький текст О. Козловського [Черкашина, 2003, с. 22]).

Другорядними, але важливими щодо національного колориту є образи двірської челяді. Ці персонажі діють переважно в інтермедіях, саме введення яких пов'язане з традицією українського театру XVIII століття. Музична мова побудована на матеріалі оригінальних народних зразків та наближених до них зворотах. У кожній інтермедії діє принцип монотематизму: у першій панує народна пісня «Ой по горі, по горі» (відтворено фольклорну манеру співу жіночого ансамблю: підголосковість, сполучення терцій та унісонів). У кожному з трьох куплетів акомпанемент варіюється («застиглі» акорди змінює арпеджато, далі мелодизовані арпеджіо). У речитативних зворотах композитор намагається передати відтінки живої української мови, індивідуалізує вокальні висловлювання та «підтримує» їх відповідним акомпанементом. Зокрема, мова Мотрі супроводжується пасажами шістнадцяток, що передає збудження героїні; репліки Кузьки звучать на тлі танцювального акомпанементу; вигуки Васька «Їдуть!» супроводжує акомпанемент, що імітує кінський тупіт.

Обробку ліричної народної пісні «Ой нема в саду соловейка» подано в інтермедії до 2-ї картини. Прийоми народного багатоголосся переосмислено: голоси підключаються поступово, у другому куплеті застосовано вертикально-пересувний контрапункт. У 3-й інтермедії також діє принцип «моделювання» живої мови. У партіях челяді відбивається загальний настрій метушні, завершується інтермедія спільною полькою («заспіває» Шельменко, підхоплює Афроська, а далі, за традицією водевілів, поступово долучаються всі присутні аж до загального *tutti*).

Челядь розіграє і фрагмент весільного обряду (знов спадковість щодо класики) — заспіває величальну пісню «Ходила Параска по двору». Автор презентує варіантну обробку: перший куплет виконується в унісон, у другому епізодично з'являється двохголосся, у третьому голоси розшаровуються, стають самостійними, утворюють квартакорди по вертикалі. Супроводжує пісню домінантовий органний пункт, що імітує награвання кози (волинка).

Фрагмент весілля введено і в оперу «В степах України». Проте запрошення дружок «гілечко звивати», а сусідів прийти на весілля має комічний відтінок, адже весілля передбачає участь «несерйозного» нареченого — сатиричного персонажа Довгоносика. Тож перший хор будується на комічній жіночій скоромовці з «розростанням» музичної тканини від унісона до септакорда. У загальному хорі «Ой Галюнін татонько» композитор цитує народний зразок, модернізуючи його за допомогою канона в нижню квінту. Звертаючись до традиційних прийомів, автор кожного разу їх осучаснює.

В опері «Сват мимоволі» переважає наскрізний розвиток дії, рушієм якої виступає речитатив (використано його види від *parlando* до мелодизованого і «пісенного»). Сольні номери концентрують емоційний стан героїв, передають їхні почуття (дія динамізована завдяки «півтоновим зрушенням» вгору кожного наступного куплету/розділу). Те саме можна сказати про ансамблі-«фіксатори» емоційного стану — показовим є фінал «Многая літа» (авторський зразок заздоровного хору).

Широке використання стилізованих салонних (вальс, гавот) та побутових (полька, кадрили) танців також «вписує» В. Губаренка у контекстне поле національної традиції. Подібно до аналогів у класичній комічній опері, вони не лише відтворюють дух епохи, а й передають локальну атмосферу балу (вальс) або передвесільної метушні (полька).

Отже, однією з головних особливостей «Свата мимоволі» є створення розмаїтої жанрово-інтонаційної палітри (цитати, обробки, стилізація українських народних пісень, європейських салонних танців, російських сентиментальних пісень-романсів, оперної лексики тощо). Водночас опера сприймається цілісно завдяки яскраво індивідуальному авторському стилю В. Губаренка.

У часі звернення до комедії О. Корнійчука «В степах України (1940)» В. Губаренко вже мав успішний досвід співпраці з класиком: опера «Загибель ескадри» вивела його в авангард майстрів українського музичного театру. Певну роль у виборі сюжету відіграла Л. Олійник: її батько, поет-сатирик Степан Олійник був автором лібрето однойменної опери О. Сандлера. Корнійчуківські персонажі, як зазначалося, мали багато спільних рис з героями Г. Квітки-Основ'яненка (їх немов перенесли в інші історичні реалії, хоча й підсилили революційно-партійними гаслами і «бойовим минулим героїв під знаменами товариша Будьонного»). Театральне життя комедії було успішним, фільм-вистава з провідними акторами мав шалений успіх¹ — ці обставини виглядали беззаперечною запорукою успіху майбутнього твору.

В історії української опери «омузичення» комедії Корнійчука «В степах України» стало «спробою №2»: 1952 року О. Сандлер написав пісенну, насичену яскравим мелодизмом оперу в найкращих традиціях соцреалізму. Звісно, відкриття архівів й оприлюднення історичних документів епохи колективізації, що розпочалося в середині 1980-х років, призвело до переоцінки подій радянського минулого, зокрема ставлення до зображуваних у п'єсі подій та декларацій. Водночас у комедії Корнійчука підносилися загальнолюдські цінності (дружба, кохання, порядність). Авторам опери імпонували майстерно виписані образи, комізм численних побутових ситуацій. «Ми беремо з минулого те, чого не вистачає в сучасності, — ділилася роздумами М. Черкашина, — ...з'явилася дистанція..., час зіграв свою позитивну роль: виникла можливість по-іншому глянути на мистецтво минулого — інакше його оцінити, знайти нові ключі й підходи до нього» [Луніна, 2013].

Дію було перенесено у 1980-ті роки (вивіска Галушчиного колгоспу — «Прискорення» замість попереднього «Тихе життя», що більше відповідало характеру героя²). Конфлікт між головами колгоспів Часником і Галушкою зміщено в площину суперечностей передового й обивательського мислення.

Провідною у В. Губаренка і в цій опері є декламаційність. Тим комічнішою виглядає музична характеристика Галушки — вальс, де загальний світлий настрій дисонує з агресивними лайливими репліками. Лейттема вальсу з'являється в момент оголошення про весілля Галі, представлення Довгоносика, рішення зрізати грушу, об'яви про зміну вивіски — підкреслює активність героя. Ще один вальс (мінорний) стає лейтмотивом Галушчиної «цвітущої життя» (зміна ладу — додатковий комічний штрих). В оркестровій постлюдії після бійки голів колгоспів тема прискорено звучить як символ краху Галушчиних починань. Відгомін мінорного вальсу вчувається, коли Галушка просить принести на весілля риби (у зменшенні) та після розладу весілля (у початковому варіанті, але на півтона нижче). Отже, як і у «Сваті...» композитор застосовує «півтонові зрушення» пластів для динамізації дії.

Знайшла втілення й традиція характеризувати комічного героя через жанр жартівливої народної пісні (у модифікованому вигляді), яку заспіває Часник. По суті,

¹ Фільм-вистава «В степах України» (1952, Київська кіностудія, режисери Г. Юра й Т. Левчук, автор музики Ю. Мейтус).

² «Прискорення» й «перебудова» — головні газетні гасла тих років.

композитор створив нову мелодію, однак зберіг ознаки фольклорного зразка (квадратність, танцювальний ритм, ладова перемінність). У тексті поєднано (як два куплети) пісні «У місяці сентябрі» та «Чи у вас, як у нас?». Короткі лейттеми «домальовують» портрети комічних героїв: у Галушки таку роль відіграє супровід знаменитої репліки «В курсі дела!» (початковий квартовий стрибок із зупинкою на верхньому звукові та розспів шістнадцятки).

У змалюванні комічних героїв автори застосували й традиційні засоби: буфонну скоромовку — у Часника в сцені сварки з сином, у Галушки — в сцені «війни» із супротивником (у супроводі оркестрової фанфари). Спародіював композитор і народні голосіння в партії Галушки. Загалом Часник вийшов більш схематичним і декларативним («партійний кар'єрист і критикан» [Драч, 2004, с. 233]), аніж його бойовий побратим Галушка — персонаж колоритний і соковитий. У галереї комічних персонажів він чи не найповніше «акумулює» і віддзеркалює типові риси українця: поміркованість, розважливість, життєве кредо «якось воно буде», висвітлені кризь призму комедійності.

Постаті вірних соратниць чоловіків (Палажка й Параска) — також поширені в українському театрі. Тип вічно ворогуючих сусідок, підмічений і введений на сцену І. Нечуй-Левицьким, присутній у більшості українських комедійних творів, зокрема оперних. Композитори зазвичай намагалися у партіях таких героїнь відтворити інтонації живої мови — прийом застосував і В. Губаренко, змальовуючи Параску й Палажку схожими «фарбами», насамперед, завдяки комічній скоромовці. У сценах сварок їй побудовано на численних повторах коротких хроматичних поспівок, у Палажки висхідного напрямку, у Параски — зворотнього. Коли Палажка збивається на вереск, у її партії з'являються високі ноти та стрибки на септіму, як у класичних аріях помсти. Прокльони Параски супроводжуються стрибком на велику септіму вгору з наступним розв'язанням у тонічний тризвук, а її «цокотіння» у сварці — остинатним секундовим зворотом у супроводі протилежно спрямованих кварт. Остинатну низхідну септіму покладено в основу Парасчиного вальсового аріозо та її «сварливого» діалогу з Галушкою. Ще одна комедійна барва — відтворення інтонацій народних голосінь у протилежному, жартівливому контексті. Голосіння Палажки побудовано на репетиціях і низхідних секундах у другій октаві в супроводі тремолуючих секунд в оркестрі, музичний ритм підкорено розмовному; голосіння Параски будуються на повторі одного звороту. Комізм ситуації посилюється при голосінні героїнь дуєтом (поєднано розміри 9/8 і 3/4).

Характеристикою Палажки виступає частівка «Була хата край села», де танцювальну мелодію супроводжує остинатний «буфонний» акомпанемент. Пісня виконує роль мотиву-ситуації (подібно до народних зразків у класичному театрі): злегка осучаснений автентичний текст викриває пристосуванство Галушки. Канон Палажки й Параски та наступний дует згоди («Пісня молодості», яку пізніше підхоплюють чоловіки) свідчать про внутрішню спорідненість зовні протилежних персонажів та про наслідування композитором традиції «ліплення» синтетичних об'ємних образів.

Довгоносик — персонаж суто сатиричний. У його партії поєдналися класично-«пристрасні», підкреслено банальні, навіть примітивні звороти. В аріозо проста мелодія сполучена з ритмом болеро: лейттема, що невдовзі переходить у вальс, виконує функцію його портретної характеристики. У кульмінаційний момент як «вінець мрій» звучить «Весільний марш» Мендельсона, а постлюдією пригод пройдисвіта в контрапункті з темою «Похоронного маршу» Шопена звучить «Мурка» — зразок

злодійського фольклору. Таке поєднання музичних шлягерів сприймається «виромком» Довгоносику і справляє сатиричний ефект.

У цілісній комедійній картині вагома роль належить другорядним персонажам. Зокрема з п'єси «Калиновий гай» автори взяли сатиричний образ Аги Шуки, що доповнює Довгоносику (згідно загальному парному добору персонажів). Її вокальна партія коротка, але дуже виразна. В аріозо пародіюється «жорстокий» романс із комічними колоратурами (рулади секстолями, акомпанемент у ритмі хабанери, ламана мелодична лінія, перегук різних регістрів). Оскільки Ага Шука «в захопленні» від Довгоносику — в її темі введено окарікатурений фрагмент варіацій Джульєти з балету Прокоф'єва. Поєднана з перебільшено хвалебним текстом, пристрасна мелодія викликає комічний ефект.

У змалюванні гумористичних образів Тараса й Остапа (уособлювачі народної мудрості) автори дотрималися Корнійчукової трактовки. Музичну мову дідів побудовано на зіставленні висхідних та низхідних поспівок. Тематикою-ситуаціями виступають цитовані народні пісні «Ой видно село» (у сцені сварки з Часником перетворюється на бойовничий марш) та «Дівчино-рибчино» (в контрапункті з попередньою).

З-поміж ліричних героїв найбільш вдалим вийшов образ Галі: майстерно відтворено її емоційний стан, характер дівчини розкрито в діалогічних сценах з оточуючими. Єдність з коханим і природою засвідчує поетичний ноктюрн — любовний дует із Грицем «Пісня ночі», що викликає асоціації з аріозо Оксани «Ангел ночі» із «Запорожця» Гулака-Артемівського. Перспектива одружитися з Довгоносиком призводить до появи в партії Галі мотивів страждання і відчаю (високий регістр, короткі фрази, оспівування опорних звуків) — фактично це модифікована тема кохання. Тема страждання звучить і під час репетиції самодіяльної вистави, коли Галя плаче (у її партії переважають «ламентозні» низхідні секунди, оспівування стійких звуків, розспів складу «ой»), а також при появі Гриця (наспівні, ніби прохальні фрази).

При залицяннях Довгоносику мова героїні змінюється: замість мелодійних фраз — репетиції, стрибки на широкі інтервали, скоромовка, що збивається на крик. Дія переключається в комічну площину: Галя удавано голосить (низхідні й трелеподібні звороти), до неї приєднується Катерина, й вони «голосять» дуєтом у кварту, що звучить дуже комічно. В єдиному аріозо Галі поєднано мотиви кохання і пов'язаних із ним страждань. У першому розділі (непряма характеристика Гриця) панує вальсовість, другий наближений до народної пісні-плачу.

Гриць — персонаж активний і різнобічний: у любовних сценах його інтонації наближені до лейтмотива кохання, в сценах ревності нагадують звороти з партії Хозе з «Кармен» Бізе, що миттєво знижує драматизм моменту, переключаючи в комічний план. Під час сварки з Часником репліки Гриця стають різкими, навіть злими (репетиції на одному звукові, короткі фрази). Намагаючись утихомирити Галушку, Гриць зривається на крик (різкі тритонові стрибки). У розмові з Галею з'являються інтонації мольби. Аріозна репліка героя набуває значення його лейтмотива (остинатна низхідна секунда, схожа на зітхання), що звучить у розмові з Галею після бійки з Галушкою, у його аріозо та у сцені «викриття» Галі й прощання з матір'ю.

Отже, ліричні герої В. Губаренка, опоетизовані почуттям взаємного кохання, включені в комедійну інтригу завдяки ситуаціям, у яких опиняються.

Колективний герой (хор) виконує різноманітні функції: в сцені весілля є активним учасником дії, в сцені прощання Гриця з Палажкою — коментатором подій, у сцені побачення Галі й Гриця створює ліричне тло. Більшість хорових епізодів пов'язані з ліричною лінією. Напочатку і в кінці твору вони виконують роль смисло-

вої арки (пісні «Нічка лукавая» та «Соловейко щебетав»), в обох випадках підхоплюють сольний заспів (Катерини й Галі). Обидві пісні надзвичайно близькі до народних ліричних (інтонаційні звороти, прийоми народного багатоголосся, кадансування) і водночас є прикладом сучасного музичного мислення («розростання» хорової тканини від унісона до септ-, нон- і навіть терцдецімакорду, тональні півтонові зрушення тощо). Сприяючи поетизації музичної мови твору, хори змальовують місце і час дії, передають почуття закоханих, резюмують події. Дуже близький до народної пісні хор «Ой коли ж ми поберемось?» (діалогічна форма, сюжетна спорідненість, спільність текстових зворотів, плавна мелодична лінія, оспівування стійких звуків) передає тривогу головних персонажів за своє майбутнє.

Продовжуючи традиції ранніх форм народного театру, В. Губаренко подає приклад «розігрування в лицах» народної жартівливої пісні «Темний ліс повен слуху». Участь хору загострює комізм ситуації (розгубленість Довгоносіка), водночас відтіняючи драматичні репліки Гриця і Галі. Хор будується на сполученні повторності куплетної форми та варіантних методів розвитку (варіювання мелодичних ліній, вертикально-пересувний контрапункт). З кожним куплетом змінюється акомпанемент: у першому імітується зудіння комарів (квінтові трелі, удари бубна), у другому — стукіт дятла («довбаючи» секунди), далі з текстом «як заграли всі музики» відтворюється гудіння цілого рою комах (стрімкі пасажі, дзенькіт ударних, кластери, секундові «клювки» тощо).

Драматургічна функція жартівливого хору «Чок, чок» — гальмування, «відтягування» розв'язки. Разом з тим хор передає реакцію присутніх на появу Щуки (хорова тканина зіткана з окремих вигуків, розділених паузами). Комічний текст «Чок, чок» (початковий склад улюбленої репліки Щуки «Чокнутись можна!») у поєднанні з танцювальним синкопованим ритмом, дисонансами, «передзвоном» оркестру підсилює комізм ситуації. Композитор симфонізує драматургію, майстерно моделює різноманітну мовну інтонацію, використовує сучасні засоби виразності: кластери, нетерцові співзвуччя, півтонові зрушення пластів, єдність горизонталі й вертикалі тощо.

Незважаючи на схвальні відгуки критиків, опера «В степах України» не побачила рамп: «спричинилися» тому, перш за все, надто швидкі зміни політичної ситуації в країні та у суспільних настроях: різка переоцінка творчості й одіозної постаті О. Корнійчука, безславне закінчення «епохи прискорення». Певну роль відіграв і важкий матеріальний стан оперних театрів України. Попри високу художню вартість музики та зміну назви опери на більш нейтральну («Кому посміхалися зорі?»), її постановка в тій ситуації була неможливою. Опера, на жаль, не просто була «несвоечасною» [Драч, 2003, с. 233], а занадто швидко, ще до роботи над постановкою стала «морально застарілою». Між тим, твір відіграв суттєву роль у вдосконаленні й збагаченні композиторської техніки автора.

Висновки і перспективи дослідження. Катаклізми війн і революцій, якими позначена українська історія ХХ століття, не сприяли народженню оперних творів комічного жанру. Навпаки, зміни лише поглиблювали трагізм ситуації — не було жодного стимулу для веселощів і сміху, щоб «розпрощатися зі своїм минулим».

Лірико-комічні опери В. Губаренка — М. Черкашиної «Сват мимоволі» і «В степах України» перебували в річищі українських класичних традицій (національні фольклорні засади музичної мови, типові характери, увага до жанровості) та продовжували їх. Суттєве оновлення і збагачення відбулося за рахунок сучасної музичної мови (насамперед, симфонізації оперної партитури) та цікавих знахідок у жанрово-виразовій палітрі, позначених яскраво-індивідуальною авторською стилістикою.

Водночас обидві опери були продуктом свого часу, тож для їх реактуалізації на сцені потрібні мирні умови, стабілізація суспільного життя, певна текстова редакція та «часова відстань», що об'єктивізує ці твори як історичні музичні артефакти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Віталій Губаренко : Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади / Упоряд. М. Черкашина, О. Таранченко. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 32, кн. 4. 206 с.
2. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми, 2002. 228 с.
3. Драч І. «Несвоевременные» сочинения в пространстве музыкальной истории. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 33. Київ, 2004. С. 230–237.
4. Зинькевич Е. С. Забил родник национального юмора. *Советская музыка*. 1988. № 9. С. 16–23.
5. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів. У 7 т. Київ : Наукова думка, 1978–1981.
6. Корнійчук О. В степах України. У кн. : Корнійчук О. Драматичні твори. Київ : Наукова думка, 1990. С. 173–220.
7. Луніна А. Музикознавство: доля, покликання, талант – або все разом? *Музика*. 2013. № 4. С. 40–43.
8. Олійник Л. «Сват мимоволі» Віталія Губаренка у Харківській опері. *Музика*: Український інтернет-журнал. 2019. 9 лютого. URL: <http://mus.art.co.ua/svat-mymovoli-vitaliia-hubarenka-u-kharkivskiy-operi/> (дата звернення 20.12.2024).
9. Полянська Г. Національні традиції музичного театру та їх спадковий розвиток. *Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомчий щорічник*. Київ, 2002. Вип. 31. С. 56–66.
10. Полянська Г. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка : монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 328 с.
11. Сікорська І. Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства / спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ, 1994. 257 с.
12. Черкашина М. Размышления о феномене оперы. *Музыкальная академия*. 1995. № 1. С. 53–60.
13. Черкашина М. Проблемы соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере (на примере оперного творчества В. С. Губаренко). *Українська музична культура ХХ століття*. Суми, 1996. С. 56–70.
14. Черкашина М. Українська опера і влада. *Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомчий щорічник*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 54–73.
15. Черкашина М. Музичний театр Віталія Губаренка: історичний контекст, риси драматургії. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 32. Кн. 4 : *Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади*. С. 5–33.
16. Яворський Е. Н. Віталій Губаренко. Київ : Муз. Україна, 1972. 50 с

REFERENCES

1. Cherkashyna, M., Taranchenko, O. (Upor.). (2003). Vitalii Hubarenko : Storinky tvorchosti. Statti, doslidzhennia, spohady [Vitaliy Hubarenko : Pages of creativity. Articles, researches, memoirs]. In : *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni*

P. I. Chaikovskoho [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky], Issue 32, Book 4, Kyiv, 206 p. [in Ukrainian].

2. Drach, I. (2002). *Kompozytor Vitalii Hubarenko : formula indyvidualnosti : monohrafiia* [Composer Vitaliy Hubarenko: formula of individuality : monograph]. Sumy, 228 p. [in Ukrainian].

3. Drach, I. (2004). «Nesvoevremennyye» sochineniya v prostranstve muzykal'noi istorii [«Untimely» compositions in the space of musical history]. In : *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*. Issue 33. Kyiv, pp. 230–237 [in Russian].

4. Zin'kevich, E. S. (1988). Zabil rodnik natsional'nogo yumora [The spring of national humor has flowed]. In : *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*. № 9, pp. 16–23 [in Russian].

5. Kvitka-Osnovianenko, H. F. (1978–1981). *Zibrannia tvoriv* [Complete Works]. In 7 vol. Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Korniiichuk, O. (1990). V stepakh Ukrainy [In the steppes of Ukraine]. In : Korniiichuk, O. *Dramatychni tvory* [Dramatic works]. Kyiv, Naukova dumka. pp. 173–220 [in Ukrainian].

7. Lunina, A. (2013). Muzykoznavstvo : dolia, poklykannia, talant – abo vse razom? [Musicology : fate, calling, talent – or all together?]. *Music*. No.4, pp. 40–43 [in Ukrainian].

8. Oliinyk, L. (2019). «Svat mymovoli» Vitaliia Hubarenka u Kharkivskii opera [«The Involuntary Matchmaker» by Vitaliy Hubarenko at the Kharkiv Opera]. *Muzyka: Ukrainskyi internet-zhurnal [Music: Ukrainian online magazine]*. 9 febr. Available at: <http://mus.art.co.ua/svat-mymovoli-vitaliia-hubarenka-u-kharkivskiy-operi/> (accessed: 20.12.2024) [in Ukrainian].

9. Polianska, H. (2002). Natsionalni tradytsii muzychnoho teatru ta yikh spadkovyi rozvytok [National traditions of musical theater and their hereditary development]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology]. Kyiv, Issue 31, pp. 56–66 [in Ukrainian].

10. Polianska, H. (2017). Zhanrovyi poshuk u baletanii muzytsi Vitaliia Hubarenka : monohrafiia [Genre search in ballet music by Vitaliy Hubarenko : monograph]. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M. M., 328 p. [in Ukrainian].

11. Sikorska, I. (1994). *Ukrainska komichna opera: henezys, tendentsii rozvytku : dys. ... kand. mystetstvoznavstva* [Ukrainian comic opera: genesis, development trends: dissertation ... candidate of art history] / 17.00.02 – Muzychne mystetstvo [Musical art]. Kyiv, 257 p. [in Ukrainian].

12. Cherkashina, M. (1995). Razmyshleniya o fenomene opery [Reflections on the Phenomenon of Opera]. *Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]*. № 1, pp. 53–60 [in Russian].

13. Cherkashina, M. (1996). Problemy sootnosheniya slova, muzyki i deistviya v sovremennoi ukrainskoi opere (na primere opernogo tvorchestva V. S. Gubarenko) [Problems of the relationship between words, music and action in modern Ukrainian opera (on the example of V. S. Hubarenko's operatic work)]. *Ukrains'ka muzichna kul'tura XX stolittya [Ukrainian musical culture of the 20th century]*. Sumy, pp. 56–70 [in Russian].

14. Cherkashyna, M. (1998). *Ukrainska opera i vlada. [Ukrainian Opera and Power]*. *Ukrainske muzykoznavstvo. [Ukrainian Musicology]*. Issue 28. Kyiv, pp. 54–73 [in Ukrainian].

15. Cherkashyna, M. (2003). Muzychnyi teatr Vitaliia Hubarenka: istorychnyi kontekst, rysy dramaturhii [Vitaliy Hubarenko's Musical Theater: Historical Context, Features of Drama]. In : *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*, Issue 32, Book 4 : *Vitalii Hubarenko : Storinky tvorchosti. Statti, doslidzhennia, spohady* [Vitaliy Hubarenko: Pages of creativity. Articles, researches, memoirs]. Kyiv, pp. 5–33 [in Ukrainian].

16. Yavorskyi, E. N. (1972). *Vitalii Hubarenko. [Vitaliy Hubarenko]*. Kyiv, Muz. Ukraina, 50 p. [in Ukrainian].

IRYNA SIKORSKA

Sikorska, Iryna — PhD in Art Studies, Senior Researcher at the Department of Musicology and Ethnomusicology at the Rylsky Institute of Art Criticism, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine;

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

sikorska1959@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327896

**THE VOCABULARY OF THE COMIC IN THE OPERATIC WORKS
OF VITALIY HUBARENKO AND MARYNA CHERKASHYNA**

The relevance of the study. The creative partnership of V. Hubarenko and M. Cherkashyna holds an outstanding place in Ukrainian musical theatre. Among their 13 operas, only *The Matchmaker by Chance* (1982) has undergone several «reincarnations» during Ukraine's independence. The relevance of it has grown up because of heated debates around the «historically conditioned» Russian-Ukrainian bilingualism. The opera *In the Steppes of Ukraine* (1987) was never staged, but it consolidated previous techniques, expressive means, musical portraits, and narrative developments, so we can speak about *V. Hubarenko's discourse of comedy* in operatic oeuvre. Given that six of his operas were written in collaboration with his wife Marina Cherkashyna (who authored the librettos), — we examine the subject through the lens of the *V. Hubarenko – M. Cherkashyna tandem*.

The main objective of the study. The article aims to see about the vocabulary of the comic in operas of V. Hubarenko and M. Cherkashyna. So our goal was: to examine the contexts of *The Matchmaker by Chance* and *In the Steppes of Ukraine*, the history of their composition, their place in Hubarenko's operatic legacy, traditional and innovative techniques, stylistic features of their genre embodiment, and staging prospects. **The methodology** The research methodology is based on the following approaches: *biographical method* — reconstructing factual life events related to the creation of the comic operas of V. Hubarenko and M. Cherkashyna; *historical method* — contextualizing these works within broader historical and cultural frameworks; *structural-functional, genre-stylistic, and intonational-dramaturgical analysis* — conducting a comprehensive examination of the operas; *source studies method* — analyzing autographs and archival documents;.

Results and conclusions. *The Matchmaker by Chance* and *In the Steppes of Ukraine* merge the traditional principles of the Ukrainian lyric-comic genre with modern compositional mentality. A detailed genre-intonational and semantic analysis of both operas reveals the mechanisms by which Hubarenko constructed comic characters. These include : **opera symphonization through** an extensive leitmotif system; **modeling of natural spoken language** for characters of different social and emotional backgrounds; **folkloric allusions**, ranging from direct quotations to stylized adaptations; a **diverse genre-intonational palette**, incorporating Ukrainian folk (humorous, marching, and fast-paced) songs, European salon dances (waltz, mazurka), Russian sentimental romances, and operatic lexicon. At the same time, Hubarenko managed to integrate all these elements into a unified musical language through his distinctive compositional style. As a result, the operas are perceived as cohesive works and serve as exemplary models of Ukrainian comic opera. Their revival on stage requires both temporal distance and certain textual revisions, considering Ukraine's historical and political realities..

Keywords: Vitaliy Hubarenko's operatic works, Maryna Cherkashyna's libretto, musical theater, genre, comic opera, classical traditions, contemporary musical language, symphonization of operatic dramaturgy.