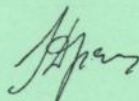


**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
імені П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО**

**ДРАЧ Ірина Степанівна**



УДК 78(477) (092) : 159.923

**АСПЕКТИ ВИЯВУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ  
У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ  
(на матеріалі творчості В.С.Губаренка)**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства**

**Київ – 2005**



Дисертацією є рукопис

Роботу виконано у Сумському державному університеті ім. А.С.Макаренка Міністерства освіти і науки України.

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства, професор  
**Черкашина-Губаренко Марина Романівна**  
Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського,  
зав.кафедрою історії зарубіжної музики (Київ)  
Міністерства культури і мистецтв України

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор  
**Кияновська Любов Олександрівна**  
Львівська державна музична академія ім.М.В.Лисенка,  
зав.кафедрою історії музики (Львів)  
Міністерства культури і мистецтв України

доктор мистецтвознавства, професор  
**Тишко Сергій Віталійович**  
Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського  
зав.кафедрою теорії і історії культури (Київ)  
Міністерства культури і мистецтв України

доктор мистецтвознавства, доцент  
**Самойленко Олександра Іванівна**  
Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової  
професор кафедри історії музики та музичної етнографії,  
проректор з наукової роботи (Одеса)  
Міністерства культури і мистецтв України

Провідна установа – Харківський державний університет мистецтв  
ім. І.П.Котляревського Міністерства культури і мистецтв  
України, кафедра української культури

Захист відбудеться “30” 03 2005 р. о 16.00 год. на засіданні спеціалізованої  
вченої ради Д 26.005.01 у Національній музичній академії України  
ім. П.І.Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-  
3/11, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної музичної академії  
України ім. П.І.Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розісланий “23” жовтня 2005 року

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Коханик І.М.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

**Актуальність теми.** В музиці протягом довгого часу художня індивідуальність розглядалася виключно крізь призму стилю. Але у сучасному мистецтві стильова парадигма здатна охопити далеко не весь спектр вияву художньої індивідуальності. Позбавляючися певності та усталеності, блискавично змінюючися, композиторський стиль у ХХ столітті набуває суто “реферативного” вигляду, починає функціонувати як техніка, “метод”, “манера”, “письмо”. Та все ж таки існує можливість у різних творчих проявах яскравої творчої індивідуальності спостерігати глибинну єдність, хоч інколи різні твори одного автора відокремлює ціла стилістична прірва. Ця єдність спирається не тільки на стильові ознаки, вже встановлені культурою, а й на той вимір, що дозволяє усвідомити цілісність людської суб’єктивності через її різноманітні проєкції в об’єктивну реальність.

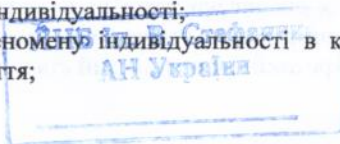
Сучасне музикознавство накопичило значний потенціал для вивчення композиторської індивідуальності. Це, насамперед, конкретні монографічні дослідження. Образ митця, як правило, розглядається в опозиції до її носія – людини, якості якої або взагалі ігноруються, або стисло окреслюються у передмовках, подаються у виносках, примітках, додатках. Типовим є намагання сконцентрувати все “людське” та “індивідуально-особистісне” в окремих вступних розділах монографій під назвами: “Творче обличчя”, “Особистість”, “Риси індивідуальності”, “Попередній портрет”, “Ескіз портрету” тощо. Здебільшого пропонується простий перелік характерних рис з тим, щоб врешті решт віднести неповторну постать композитора до певної категорії, тобто типологізувати. Проте як би не пасувала та чи інша типологічна матриця до оригіналу, зрозуміло, що в такий спосіб діагностується у ньому лише загальне. Дана дисертація є спробою вивчення композиторської індивідуальності із врахуванням специфіки самого її феномену. Дослідження художньої індивідуальності у сучасній культурі є актуальним, бо у певному сенсі є пошуком відповіді на виклик нашого насиченого ознаками антропологічної катастрофи тривожного часу.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконувалася у докторантурі Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка як складова частина базової теми № 187 “Українська культура і світ: від бароко до постмодернізму”, що входить до “Тематичного плану наукових досліджень СДПУ на 2000–2006 роки”, затвердженого вченою радою 25.01.2000 (протокол № 4). Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради університету (протокол № 3 від 25.10.2004).

**Мета і завдання дослідження.** Мета даної дисертації полягає у виявленні певних наскрізних закономірностей розвитку і об’єктивації у художній культурі ХХ століття композиторської індивідуальності та способів опосередкування її суб’єктивності засобами музичного мистецтва.

### Основні завдання дослідження:

- осмислити поняття композиторської індивідуальності;
- створити концепцію об’єктивації феномену індивідуальності в контексті музичного мистецтва ХХ століття;



- розробити відповідні методологічні підходи в дослідженні композиторської індивідуальності, враховуючи різні рівні теоретизування;
- визначити особливості нових стратегій наукового пізнання порівняно із існуючими практиками аналізу;
- апробувати запропонований підхід на матеріалі творчості В.Губаренка;
- розкрити специфіку творчої еволюції В.Губаренка як художньої індивідуальності;
- уточнити природу музичного мислення В.Губаренка; дати картину художнього світу митця; сформулювати принципи його творчої роботи та естетичні настанови.

*Об'єктом даного дослідження є феномен художньої індивідуальності в музичній культурі ХХ століття.*

*Предмет дослідження – процес реалізації людської індивідуальності в композиторській творчості.*

За **матеріал дослідження** було обрано творчість одного з видатних українських композиторів Віталія Сергійовича Губаренка (1934-2000) – автора тринадцяти опер, семи балетів, двох десятків великих оркестрових творів, камерної, хорової музики. Губаренко неодноразово висловлював свої думки стосовно творчих проблем, музичного життя та виконавства на сторінках різних періодичних видань (“Советская музыка”, “Музыкальная жизнь”, “Музыкальная академия”, “Музыка”, “Мистецтво”, “Культура і життя”, та ін.), але уникав докладно коментувати власні творчі задуми, або теоретизувати з приводу будь-чого. Його індивідуальність найповніше втілилася у музичних текстах, практично весь корпус яких аналізується у даному дослідженні.

Широка жанрова амплітуда художніх шукань Губаренка при унікальній для нашого часу стильовій єдності, органічна природність та безпосередність у вияві власної індивідуальності завжди помітно вирізняли його серед інших. Губаренкові була притаманна та сама “афектація незалежності”, яку свого часу М.Слоні́мський відкрив у С.Прокоф'єва. Проте гостре прагнення завжди залишатися самим собою співіснувало у музиці Губаренка із точним відчуттям часу і спрямованістю у майбутнє. Не тільки за хронологією творчості В. Губаренко став одним з лідерів українських “шістдесятників”. Його авторський стиль формувався у процесі адаптації українського національного мелосу до сучасних мовних контекстів. Сорок років плідної творчої діяльності, сконцентрованої виключно у сфері композиції, збагатили українську музику новими для неї жанрами, сюжетами, образами. Більшість творів Губаренка характеризує психологічна загостреність, підвищений емоційний тонус. Напружений перебіг музичних подій базується у них на виявленні складної колізії між індивідуальним та загальним.

Дисертація побудована як дослідження **цілісності художнього світу митця**, що фактично виступає синонімом поняттю **індивідуальність**. Для виявлення специфіки такої цілісності необхідно у кожному разі враховувати всю сукупність ним створеного, навіть у тому випадку, коли мова йде лише про конкретний хронологічний етап, про окремий твір чи жанр.

**Обґрунтованість та достовірність одержаних результатів.** Дисертація базується на узагальненні можливостей різного рівня методології: філософського, загальнонаукового та спеціально-наукового рівнів, а також рівня методики та техніки дослідження, які вели до усвідомлення художнього світу митця, до формування загальної картини розвитку художньої індивідуальності у різних фазах її буття.

Серед широкого спектра концепцій розвитку людини нижче наводяться, насамперед, ті з них, які сприяли з'ясуванню самого поняття художня індивідуальність та визначили загальний методологічний каркас і смисл пропонованого, так званого *модального* підходу в дослідженні феномену композиторської індивідуальності. Це – типологічна модель особистості (К.Юнг, Е.Едінгер); концепція “гуманістичного психоаналізу” (Е.Фромм); діяльнісний підхід в психології (А.Леонтьєв, С.Рубінштейн); історико-еволюційний підхід в психології особистості (А.Асмолов); концепція “людинознавства” (Б.Ананьєва); загальнопсихологічна теорія настанови (Д.Узнадзе); критика ідеалу раціональності в когнітивній філософії (М.Мамардашвілі); діалогічна концепція гуманітарного пізнання (М.Бахтін, М.Бубер, В.Біблер); концепція персоногенезу в культурології (Л.Баткін); семіотична концепція культури (Ю.Лотман); теорія музичних модусів (С.Назайкінський); “режисерська історіографія” (М.Черкашина-Губаренко); теорія динамічних компонентів національного стилю в музиці (С.Тишко).

На даному теоретичному фундаменті надбудовувалися конструкції модального підходу в дослідженні композиторської індивідуальності як такого, що розкриває “самосвідомість форми розвитку змісту” (Г.Гегель).

1. У модальному підході використовується трансдисциплінарний науковий дискурс, що відкриває можливість синтезу уявлень про індивідуальність людської особистості без абсолютизації антропологічних та психологічних положень, які виносять феномен людини ніби за дужки всіх епох та культур і тому мало що пояснюють в окремо взятій історичній добі чи художній творчості конкретного митця.
2. Модальний підхід дозволяє побачити перспективу переходу від вияву “ролі індивідуальності у творчому процесі” до дослідження самої художньої індивідуальності як основного конструктивного фактору творчої еволюції.
3. Модальний підхід є основою перегляду уявлень про художню індивідуальність як наявну реальність, позначену певними рисами, натомість даний феномен репрезентується як особливий вид “складності, що еволюціонує” (І.Пригожин), при виявленні багатомодальності, політемпоральності, поліваріантності, поліморфності.
4. У руслі діяльнісної теорії особистості модальний підхід намічає шлях до розуміння закономірностей персоногенезу в конкретно предметній сфері – композиторській творчості, що усвідомлюється “не як підстава людської екзистенції, а компонент її сутності” (С.Рубінштейн).
5. Музичні тексти при модальному підході розглядаються як особливе “середовище”, де народжується і еволюціонує автор як художня індивідуальність.

6. Серед загальносистемних принципів аналізу в модальному підході виділяються такі: принцип зростання варіантності елементів як критерій її еволюціонування; принцип взаємодії тенденцій до збереження й оновлення як умова адаптації та подальшого розвитку; принцип активної надмірності, що забезпечує варіативність у невизначених критичних ситуаціях; принцип зростання впливу надмірної активності на вибір подальшої траєкторії розвитку як агоністики альтернативних модальностей майбутнього.
7. У контексті модального підходу відкриваються перспективи розробки нової цілісної теорії історико-культурного процесу, в якому рушійним чинником, засобом і метою мала бути усвідомлена творча особистість.

**Наукова новизна результатів.** Дисертація є першою в українському музикознавстві спробою створення цілісної теоретичної концепції реалізації конкретної композиторської індивідуальності в контексті музичного мистецтва ХХ століття. Розроблений новий аналітичний підхід у дослідженні феномену композиторської індивідуальності як принципово нової стратегії вивчення музичного мистецтва. Визначена специфіка дослідження музичного мистецтва в аспекті вияву композиторської індивідуальності порівняно з іншими практиками аналізу.

Також вперше в обраному ракурсі розглядається як цілісний феномен творча спадщина видатного українського композитора В.Губаренка, що яскраво репрезентує музичну культуру України другої половини ХХ століття. Розкриті характерні особливості творчої еволюції митця, сформульовані принципи його творчої роботи та естетичні настанови дозволили суттєво уточнити розуміння природи музичного мислення композитора, розширити уявлення про його художній світ. До наукового обігу введені матеріали, що зберігаються в особистому архіві композитора і раніше не досліджувалися.

**Наукове значення роботи** полягає у можливості широкого використання одержаних результатів у подальшій науковій розробці даної проблематики. Спираючися на запропоновані концептуальні положення, можна значно поглибити уявлення про формування та еволюцію художньої індивідуальності в музичному мистецтві.

Апробований у дисертації модальний підхід до вивчення феномену композиторської індивідуальності має великий евристичний потенціал, що здатний розкритися при дослідженні творчості багатьох композиторів ХІХ-ХХ століття.

**Практичне значення роботи.** Дослідження містить значний обсяг інформації, яку варто залучити до навчальних курсів історії музики, аналізу музичних творів, музичної критики, оперної драматургії, культурології тощо, враховувати при складанні навчальних посібників і підручників, зокрема, з історії української музики ХХ століття. Більшість наукових положень можуть знайти розвиток у методичних розробках самого різного музикознавчого і ширше – мистецтвознавчого профілю. Також у дисертації є достатньо матеріалів для лекторів, редакторів радіо та телебачення, просвітницької роботи з популяризації

кращих надбань музичного мистецтва. Робота може стати корисною для практиків музичного театру, музикантів-виконавців та диригентів.

**Апробація роботи.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах Сумського державного педагогічного університету ім.А.С.Макаренка. Основні положення і висновки дослідження були оприлюднені автором у виступах на таких міжнародних, всеукраїнських та міжвузівських наукових конференціях, симпозиумах, семінарах: “Моцарт – Прокофьев”. Всесоюзная научная конференция. РГИПИ. Ростов-на-Дону, 1991; “In memoria”. Наукова конференція. КДК ім.П.И.Чайковського. Київ, 1993; “Українська музична культура ХХ ст.: динаміка стилеутворчих процесів”. Міжвузівська науково-теоретична конференція. СДПІ. Суми, 1995; “Музика та культура абсурду ХХ століття”. Наукова конференція. СДПІ. Суми, 1997; “Аспекти історичного музикознавства”. Наукова конференція. ХІМ ім. І.П.Котляревського. Харків, 1998; “Музика і Біблія”. Міжнародна наукова конференція. НМАУ. Київ, 1998; “Ліст і українська музична культура”. Міжнародна наукова конференція. НМАУ. Київ, 1998; “Творчість Лесі Дичко в контексті жанрово-стильових шукань української музики другої половини ХХ ст.” Наукова конференція. НМАУ. Київ, 1999; “В.С.Губаренко. Обрії музичної творчості”. Круглий стіл. НМАУ, 1999; “Музичний ландшафт України: школи, регіони, індивідуальності”. Всеукраїнська наукова конференція. СДПУ. Суми, 1999; “Генрі Перселл, традиції барочної музики и развитие национальных композиторских школ”. Науковий симпозиум VII Міжнародного музичного фестивалю “Харківські асамблеї”. Харків, 1999; “Francouzská opea comique a její využívaní v Evropě 19. století”. Міжнародний музикознавчий симпозиум. Прага, 1999; “Чотири століття опери: національні оперні школи ХІХ-ХХ століть”. Міжнародна наукова конференція. НМАУ. Київ, 2000; “Музыкальный театр ХХ века: события, проблемы, итоги, перспективы”. Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ. Москва, 2000; “Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку”. Наукова конференція акції “Мистецтво молодих – 2001”. Київ, 2001; Келдышевские чтения 2001. Вопросы истории музыки. Научная конференция. Государственный институт искусствознания. Москва, 2001; “Музика М.І.Глінки: досвід зустрічі Сходу та Заходу”. Наукова конференція ІХ Міжнародного фестивалю “Харківські асамблеї”. ХІМ. Харків, 2002; “Музика у просторі культури”. Міжнародна наукова конференція. НМАУ. Київ, 2003; “Юлій Сергійович Мейтус. До 100-річчя з дня народження”. Всеукраїнська наукова конференція. НМАУ. Київ, 2003; “Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи”. Всеукраїнський науково-практичний семінар. СДПУ. Суми, 2003; “Сучасна картина світу: інтеграція наукового та позанаукового знання”. ІІІ Міжнародна науково-теоретична конференція. УАБС. Суми, 2003; “Навколо Земпера: синтез мистецтв у європейській культурі ХІХ-ХХ століття”. Міжнародна наукова конференція. СДПУ. Суми, 2003; “Спадщина П.І.Чайковського на шляху в ХХІ століття” – міжнародна наукова конференція ХІ Харківських Асамблей “П.І.Чайковський: протилежності злу мистецтвом”. – Харків, 2004.

Ідеї дисертації впроваджені у викладання курсів “Історія музики ХХ століття”, “Аналіз музичних творів”, “Актуальні проблеми теорії та історії музики”, “Сучасна українська музика” у Сумському державному педагогічному університеті ім. А.С.Макаренка та Сумському обласному інституті післядипломної педагогічної освіти (1983-2004).

**Публікації.** За темою дослідження опубліковано 32 наукові праці: 1 монографія, 31 стаття (зокрема виданих у Росії, Німеччині, Чехії), з яких 20 – у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

**Структура дисертації** підпорядкована теоретичним і конкретно-практичним аспектам вивчення зазначеної проблематики. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел (523 позицій) та трьох довідникових додатків (матеріали анкетування, перелік творів В.С.Губаренка та нотні приклади). Загальний обсяг дисертації з додатками – 450 с., у тому числі основного тексту – 355 с.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми дослідження та його методологію, сформульовано мету, завдання, розкрито наукову новизну та значення роботи.

**Розділ 1 “Індивідуальність як предмет наукового дослідження”.** Тут висвітлюється розвиток уявлень про сутність людини, а також наводяться та коментуються існуючі у філософії, культурології, антропології, психології та мистецтвознавстві теорії та методи її дослідження.

У підрозділі **1.1 “Сучасний стан концептуалізації феномену людської індивідуальності”** розкривається багатозначність даного поняття, розглядаються термінологічні, онтологічні та методологічні аспекти його вивчення, з’ясовується власна позиція відносно розуміння природи людини.

Узагальнення сукупності знань про людину та її індивідуальність у філософії, гуманітарних, соціальних і природничих науках дозволило зазначити, що більшість дисциплін, в руслі яких здійснюються спроби зрозуміти сутність людини та її специфіку, насамперед, вирішує задачу щодо встановлення того спільного, яке єднає всіх представників людства. Разом висвітлюється і багатогранність її феноменології. Дослідження людини є сферою гострої полеміки та суперечки, де виявляються численні недоліки понятійного апарату: змістовні ракурси далеко розходяться, терміни використовуються часто у прямо протилежних значеннях. Фокусуючий різні аспекти розуміння проблеми, міждисциплінарний ракурс відкриває широкі перспективи вивчення творчої особистості в культурі, дозволяє переконатися, що “мікрокосм” людської свідомості у його художньому вияві можливо осмислити логічно і конкретизувати у спеціальному полі дослідження.

Прояви індивідуального буття людини усвідомлюються відносно певної системи опозицій, які репрезентують полярно протилежні відповіді на фундаментальні питання стосовно людської природи. Це, зокрема, “суб’єктність – об’єктність”; “детермінізм – індетермінізм”; “елементарність – цілісність”;

“константність – змінність”; “конституціоналізм – інвайроменталізм”; “проактивність – реактивність”.

Як правило, дослідження індивідуальності здійснюється у відповідності до таких протилежних настанов:

- раціоналізм або ірраціоналізм;
- гносеологія “відображення” або дискурс-аналіз;
- феноменологічне “пояснення” або герменевтичне “розуміння”;
- риторика або діалогізм.

Наразі гуманітаристика на відміну від опозицій все більш підпорядковує свої пізнавальні стратегії принципу “доповнювальності.”

На основі огляду різноманітних наукових джерел з’ясовується концептуальне підґрунтя даної роботи. Сутність його полягає у таких твердженнях:

1. Кожна людина єдина і неповторна, незважаючи на безліч спільного, яке має загальний характер. Ані довге існування у єдиному просторі, ані будь-яка спільність, ані тісне спілкування не порушують автономії внутрішнього світу людини, не дозволяють нівелювати її індивідуальні особливості. Своєрідна вона, насамперед, у своїй суб’єктивності. Її особливий суб’єктивний світ поряд із зовнішніми чинниками обумовлює її дії. Кожний має відчуття своєї індивідуальності, яке неможливо передати іншим.

2. “Індивідуальність незбагненна, але видима у своїх творіннях, і тому зрозуміла” (св.Григорій Ниський). Індивідуальність усвідомлюється як сузір’я можливостей, світ потенційності загалом, яка у той чи інший спосіб реалізується. Будь-яка репрезентація буття є мовною, і тому індивідуальність є доступною пізнанню як певний дискурс через знаково-символічне моделювання й операціоналізацію її змісту в полілінійності, поліваріантності, комунікативній артикуляції. Індивідуальність як текст - це велика проблема для аналізу, оскільки є “неструктурованою безосновністю” (У.Еко). Її вивчати доцільно за законами “складності, що еволюціонує” (І.Пригожин).

3. Художня індивідуальність у рамках “дискурс-аналізу” має усвідомлюватися як певна мовна практика, “система репрезентативних засобів”, що формується з метою поширення самопогодженого тезаурусу смислів. Вона не тільки впливає на себе, але й трансформує себе. Становлення художньої індивідуальності здійснюється у процесі розгортання Его-концепції. Отже, *індивідуальність – це перетворююча себе соціокультурна реальність, своєрідна causa sui, “причина самої себе”* (Б.Спіноза). Сама її сталість досягається за рахунок змін, спонтанності та свободи, і те, що *стає*, змінюється, рухається, сповнене “вічного стремління” (Й.Гете).

4. Для концепції індивідуальності точкою відліку служить не тільки “начало” (генезис), але й пункти її перетворення, де всі розгорнуті конкретні компоненти згортаються, перетворюються на “осередок” нових якостей і саме в цьому пункті розуміються. Для вивчення художньої індивідуальності немає потреби встановлювати “алгоритм творчості”, оскільки це питання замінюється на принципово позаалгоритмізоване питання – хто винаходить? Нас цікавить не логіка побудови текста, а логіка інтелекта, що цей текст створив. Суб’єкт творчості тут буде замкнений на собі, наслідком його художньої діяльності буде кі-

нцевий, людський самодіючий суб'єкт. Окреслити індивідуальність митця за допомогою його творів не значить реконструювати "побудову голови" музичного генія нашої епохи, "мікросоціум" його внутрішніх дискусій. У центрі уваги – саме буття художньої індивідуальності та логіка її вияву. Процес відбувається відразу в різних напрямках, відокремлених один від одного. Вилучення та дослідження кожного з них пов'язані з певним схематизмом, але їх кореляція наближає до розуміння феномену індивідуальності як такого.

У підрозділі 1.2 **"Проблеми репрезентації індивідуальності в історико-культурному просторі"** простежується еволюція уявлень про людську індивідуальність.

Традиція розуміти творчий інтелект людини як множину особливостей існує з давніх давен. У філософії – на Заході та на Сході (Індія) – було прийнято говорити про наявність у креативній людській свідомості (як "мікрокосмосі") первинних здатностей, що не зводяться одна до одної. Зазвичай ієрархічно розташовані, вони дають у своєму поєднанні та взаємодії дійсний творчий продукт. У європейській традиції таке розуміння можна згадати вже у Сократа, діалектиці Платона, можливо не термінологічно, а по суті справи.

"Внутрішні особливості" людини називалися по-різному ("раціо", "інтуїція", "розум", "інтелект", "уява", "логіка", "прозоріння" тощо). Різні терміни репрезентували різні мовні традиції, різноманітні етимологічні кущі асоціацій. У середньовічній культурі закріпилася тріада: "дух – душа – плоть" (Фома Аквінський, Микола Кузанський). Нові часи пропонують сполучення різнофокусованих систем, що розгортаються та взаємообумовлюються різними категоріальними сітками.

Окремо розглядається запропонована В.Біблером типологія креативної свідомості в історичних формах розуміння. Античність формує уявлення про "ейдетичний розум", для якого зрозуміти – значить обмежити хаос, ейдетизувати його в космос, впорядковане, "прикрашене", естетично значиме буття. Антична людина шукала первинної сутності, що була єдина для всього. Для античного мислення "існувати" – значить бути різноманітним, а також бути єдиним з усім сутнім.

У Середньовіччі розум постає через сполучання із Творцем всього суцього: речі або людина розуміються через висвітлення в них вічного, надсутнісного.

Небезпечну авантюру "великих культурних відкриттів" у пошуках індивідуальності (М.Баткін) починає людина Відродження, яка вже не зводиться ні до якого затвердженого складу буття. Естетичне мислення усвідомлюється як складне поєднання логічного і нелогічного, раціонального і емоційного. Актуалізація нескінченно-можливого буття індивідуальності в її культурній обумовленості відбувається "як буття вперше" (В.Біблер).

Культура романтичної доби пропонує розуміння феномену індивідуальності у ракурсі "оригінальності", зводячи культ "генія" (І.Юдкін-Ріпун). У XIX ст. остаточно стверджується концепція індивідуального авторства. У психології постає задача не опису темпераментів і характерів, а пошуків нових основ персоналогії.

Розглядається психологічний напрямок у літературознавстві як намагання “підглядіти та підслухати”, що й як пульсує в душі митця, який індивідуальний закон приховано керує проявами його творчості (Д. Овсянико-Куліковський). Засадою “психологічного методу” стала ідея О.Потебні про органічний зв’язок побутового та художнього мислення та відкриття особливого значення підсвідомості у творчому процесі. Наводяться різні класифікації митців: “спостерігачі” та “експериментатори”; “об’єктивні ідеалісти”, “реалісти” та “суб’єктивні ідеалісти” (Г.Ноль); “сповідачі” та “проповідники”. Виявляється проблематичність “психологічного методу”, яка виникає у момент переходу від психологічних рухів митця, що припускаються, до самої художньої матерії. Сучасна психологія творчості як самостійна наукова дисципліна бачить у суб’єкті не субстанцію, а активне начало. Настанови “психологічного аналізу” музики формулює О.Котляревська.

Поглиблення уявлень про індивідуальність парадоксальним чином відкриває деперсоналізовану “людину без якостей” (Р.Музиль). Талант розуміється “як джерело зовнішньої енергії” (Д.Ліхачов), а індивідуальність митця усвідомлюється як засіб підтримки необхідного енергетичного рівня культури.

Наприкінці ХХ ст. людина усвідомлюється як істота, що створює свій образ і властивий їй образ життя, образ діяльності як щось окреме, як своє буття поза себе. Можливість відсторонення від самого себе – джерело формування художньої свідомості, яку, за В.Біблером, складають “Сім –Я”:

- “Я” теоретичного розуму, спрямованого на відкриття нових теорій;
- “Я” настанови на предмет (експериментально-ізолююча свідомість);
- “Я” синтезуючої інтуїції, що будує образ предмету;
- “Я” раціональної дедукції, носій логіки;
- “Я” інформаційно-алгоритмічного знання як настанови на текст (формулює знання про предмет у формі інформації для іншої людини);
- “Я” здатності судження (І.Кант) вимагає зв’язку між настановою на предмет і настановою на текст;
- “Я” практичного розуму інтегрує всі характеристики теоретичного розуму у сферу цільових настанов самозмінення людини.

Цей “внутрішній коледж” відноситься до художника у тій мірі, в якій він мислить, теоретизує, усвідомлює свою художню діяльність, свій майбутній твір як певну дійсність, як надособистісне, таке, що існує поза його “Я”. При цьому митець якоюсь мірою абстрагується від теоретичної сфери і виступає як практик. Тільки у відстороненні від самого себе з’являється можливість ставлення до себе як до Alter Ego, виникає зерно внутрішнього діалогу.

Особливо наголошується при дослідженні художньої індивідуальності важливість ідеї діалогу як ідеї смислу людського буття, що завжди “адресоване”. Формою такого діалогічного буття людини є твір, де власне “Я” існує окремо від автора, який цілком відбувається в існуванні необхідного йому “Ти” – читача, глядача, слухача. Духовний світ автора, трансльований у твір, детермінований “ззовні” і “зсередини,” існує і після фізичної смерті творця у житті людей наступних епох.

**Розділ 2 “Композиторська індивідуальність і стиль”** присвячено визначенню специфіки композиторської діяльності, висвітленню процесу становлення у музичному мистецтві поняття “композитор”, виявленню генеральної настанови у цій професії; також визнається багатовимірність феноменології індивідуальності у композиторській творчості, викладаються основні положення авторської концепції композиторської індивідуальності та запропонованого в дисертації модального підходу її дослідження.

У підрозділі **2.1 “Феномен “композиторства” як такий”** аналізуються мотиваційно-змістовні засади цієї діяльності. Композиторська праця як особлива сфера вияву людської індивідуальності розглядається у трьох аспектах:

- як різновид “письменства”;
- як реалізація “художнього вміння” – свого роду “винахідництво”;
- як акт самопізнання з метою “перевершення себе”.

Зауважується, що критерій оригінальності не є вичерпним стосовно композиторської індивідуальності, з якою також не ототожнюється талант – “неконтрольована здатність безсвідомо робити правильний вибір”, “внутрішній музичний інстинкт” (А.Шнітке). Адже “мудре тіло” (Ф.Ніцше) не здатне до творчості без “вченої голови”. Лише при певному “технічному оснащенні” виникає можливість реалізації природного дару. Відзначається роль “школи” у процесі становлення таланту як самобутнього феномену.

Продуктом композиторської діяльності є музичний твір, що постає і як об’єкт (“певна художня структура”), і як “суб’єкт, пізнання якого діалогічне” (В.Бобровський). З одного боку, це – зразок стилю, який вивчається, цінується тощо, з іншого, репрезентант художньої індивідуальності, яка викликає захоплення або роздратування, обурює, чарує чи лишає байдужим. Антропоморфна природа музичного мистецтва дозволяє застосовувати до композиторської творчості розроблені у психології схеми, діагностуючи індивідуальні риси митця (наприклад, інтровертність чи екстравертність). Міру нашої прихильності до того чи іншого автора визначає саме його композиторська індивідуальність, яка є “інтонаційним суб’єктом стилю, що досягається в масштабі всього життя, а не окремого його фрагменту” (В.Медушевський).

У підрозділі **2.2 “Кристалізація поняття “композитор” в історії музики”** пропонується стислий огляд тих суттєвих змін, яких зазнав процес створення музики в європейській історії.

Хоч музика – найдавніше з мистецтв, інститут авторства у цій художній сфері почав складатися чи не найпізніше, порівняно з іншими видами мистецтва. Далеко не всі видатні музиканти, імена яких зберегла історія, мають “композиторську індивідуальність”. Наголошується некоректність використання слова “композитор” без урахування історико-культурного контексту епохи.

Запропонований аналіз етимології цього терміну виявляє його просторову спрямованість (лат. “positio”, яке є модифікацією дієслова “pono”, що перекладається як “розмішую, ставлю”; від цього кореня також утворюються такі слова, як “поза”, “позер”, “позувати”). Також виявляється інтегративне значення “складний, ускладнений”, стосовно продукту композиторської діяльності, що

через свою “складність” вимагав детальної письмової фіксації, отримавши назву “componimento” – “твір”.

Свою “штучність” твір відрізнявся від того, що знало раніше музичне мистецтво. Добре відомо, що у середньовічних цехах музикантів існували зафіксовані правила створення музики, виконавські прийоми, але не було зафіксованих творів. Музика імпровізувалася за строгими канонами, та продукт цієї діяльності не ставав “композицією”. Канони використовувалися в усталеному вигляді багатьма музикантами. При цьому головним чином акцентувалася їхня повторність з незначними відхиленнями, обумовленими відомою мірою спонтанності. Саме цей елемент спонтанності й визначається здебільшого категорією “індивідуального” при дослідженні феноменів так званої “культури музично-мовних канонів”(С.В.Назайкінський). Наявність індивідуальних ознак у продуктах такої музично-мовленнєвої практики була наслідком її у буквальному розумінні “неповторності”, оскільки вона мала принципово “усну” природу і здебільшого не фіксувалася, або фіксувалася досить приблизно. Не зважаючи на всю різноманітність музичної творчості, музики-практики менш за все мали на меті суто “індивідуальне” перетворення канону. Завжди присутній у вислові канон не вимагав особливого розуміння, утворюючи широке поле нормалізації, гарантуючи собою правильність і абсолютну відповідність музики вічним зміслам. Спосіб використання канону та відхід від нього був лише справою художнього смаку, майстерності музиканта і практично визначав ступінь досконалості конкретного відтворення загальної “сентенції”.

З початку XVII століття починає складатися більш локальна у порівнянні з культурами музично-мовних канонів “культура музичного твору”, в основу якої було покладено принцип “фіксації неповторного”. Цей процес спричинив подальшу спеціалізацію композитора і виконавця у музичному мистецтві. Ще майже два століття діяльність композитора буде нерозривно пов’язана з музичним виконавством, і власне виконання написаного буде абсолютно обов’язковим. Лише з початку XIX століття поняття «композитор» вилучається з історично близького йому уявлення про універсального (“цілісного” або “досконалого”) музиканта. Свідченням соціального визнання композиторської професії стала практика присудження так званих Римських премій вихованцям консерваторії у Парижі.

Прагнення музиканта бути виключно композитором у XIX столітті здійснювалося з великими труднощами і, скоріше, виглядало як далека мета, ніж реальність. Як і у попередню добу, щоб заробити на життя, вони були змушені активно концертувати або давати приватні уроки, або шукати впливових і заможних покровителів.

Відносно новим полем вирішення матеріальних проблем стала для композиторів XIX ст. музична журналістика. Оприлюднення своїх поглядів на сторінках різноманітних часописів, рецензування концертних і театральних подій, виступи на сцені перед публікою, безумовно, сприяли зростанню популярності митців і розцінювалися ними як чинник пропаганди власної музики, але катастрофічно поглинали час, відсуваючи на другий план творчість.

Першим, кому вдається зосередитися виключно на композиції, став Л.Бетховен. Приблизно у 1810 році, коли хвороба вже помітно заважала йому контролювати свою гру та диригування, Бетховен позбавляється ампула виконавця. Зростаюче самотність укріплювало його самосвідомість композитора. Бетховен, мабуть, першим у музичному мистецтві цілеспрямовано та наполегливо культивує саме композиторську індивідуальність, скориставшись правом попри все залишатися самим собою. При цьому принципово змінюється ставлення до творчості. Композитору тепер належить диференціювати «нове» і «старе», «чуже» і «своє», віддаючи перевагу можливості творити по-новому і по-своєму.

У XIX ст. значно зростає самооцінка і рівень претензій композитора. Зворотним боком прагнення композитора весь час “вимірювати” свій масштаб і йти своїм шляхом стають порівняно нові для артиста випробування: депресії, творчі кризи, роки мовчання. У біографіях таких митців, як Ф.Ліст, Дж. Верді, М.А. Римський-Корсаков, народження і становлення нової психології композитора позначилося фактами тривалих творчих застоїв, коли щоденна праця, як у Баха або Моцарта, за певних причин ставала неможливою. Сама природа композиторської творчості все більш характеризується у параметрах постійних змін і переродження у кожний момент долі митця. Вся система відношень в музичному світі – претензії на самобутність, конкуренція, критика, авторське право – ставила артиста в положення розладу з самим собою, коли він вимушений був обирати свою долю та формувати свій образ.

Рефлексивний артист з’являється приблизно з середини XIX ст. А вже на зламі XIX-XX ст. Г.Малер вбачає у цьому “сумний симптом”. Рефлексія композитора з приводу власної творчої діяльності призводить до того, що на новому етапі він знаходить “огріхи” у своїх попередніх творах і опиняється перед вибором: або відредагувати, поліпшити, або спалити їх. Але у якому б вигляді автор не заперечував свій твір, його творча доля стає перервною, його мистецтво обтяжується нескінченною ревізією власних сил.

У XIX ст. відбулося розщеплення постаті митця на “артиста” і “людину”. Естетичне та життєве починає функціонувати в опозиції. Їх зовнішні форми вражають різноманітністю. Мистецьке і людське можуть співіснувати наче у паралельних вимірах, конфліктно зіставлятися, приховувати одне одного. Артист може ніби зникнути за колоритною постаттю людини, або саме життя влягається у артистичні шати. Нерідко творчість ставала жертвою буденності, від якої рятувалася підкресленим парадоксальним дистанціюванням. Фігура композитора починає сприйматися як альтернатива виконавцю.

Статус композитора здобуває абсолютну самодостатність у музичній культурі XX століття, яке може вважатися “композиторомцентристською добою”. Саме в цей час виникає велика кількість літературно зафіксованих спостережень композиторів над своїм творчим процесом, на основі чого і стало можливим здійснити у даній роботі спробу узагальнення специфіки “композиторства”.

Звільнений від виконавського ампула митець опиняється у розколотому на опозиції світі, на перехресті “старої музики”, та сучасної оригінальної твор-

ності, у центрі конфліктної колізії між людиною й артистом, пошуках компромісу між самоствердженням і самозапереченням. Прийшовши на зміну універсальному музиканту, композитор намагається відновити втрачену онтологічну цілісність через актуалізацію власної індивідуальності як особливого типу трансльованого у твір духовного світу, відокремленого від індивіду та здатного на самостійне існування у культурі.

У підрозділі **2.3 “Основний імператив професії”** пропонується визначення генеральної настанови у композиторській діяльності.

За Д.Узнадзе, “генеральна настанова” є основним регулятивним механізмом поведінки людини, обумовлює її спрямованість і вибіркову активність. По суті, це є первинна згода на щось. “Генеральна настанова” композитора чимось схожа на акторський “основний імператив професії” (М.Кундера) з тією різницею, що актор виставляє “на огляд анонімній публіці” себе самого іззовні, а композитор відкриває свій внутрішній світ, своє “сокровенне”.

Бути композитором – значить у певному сенсі “позувати”, демонструвати себе справжнього, “нав’язувати” слухачу свою суб’єктивність. Музичний твір є вищим проявом відвертості, розрахованої на отримання у відповідь розуміння та любові. Композиторська професія затверджується, коли гомілетичність універсального музиканта риторичної доби перетворюється на сповідальність в умовах діалогічної культури.

Зміст сповіді кожного разу змінюється, наповнюється новими смисловими деталями, збагачується, ускладнюється, насичується. Реакцію публіки важко передбачити. Уникнути небезпеки можливого відторгнення слухачем “авторської екзистенції” вдається завдяки користуванню особливими “засобами захисту”, що пропонує професіоналізм. Композитор перетворюється на професіонала, коли записує музику. При цьому він вдається до різнорівневої об’єктивзації свого внутрішнього світу (думок, почуттів, життєвого досвіду, поглядів, фобій, бажань тощо). Елементи музичної мови, розгалужена жанрова система, музичні стилі, будь-яка традиція виконують “посередницьку” функцію освячення об’єктивним суб’єктивного змісту, який перетворюється у такий спосіб на “композицію”.

У підрозділі **2.4 “Динамічний сценарій реалізації композиторської індивідуальності”** встановлюються основні параметри розуміння індивідуальності композитора, виявляються аспекти її поступового розгортання.

Індивідуалізація композиторської творчості відбувалася у процесі становлення феномену “музичного твору”, але в умовах панування риторичної свідомості швидко почав складатися свій, доволі стійкий канон, що, як відомо, знайшов узагальнення у “теорії афектів”, яка пропонувала спосіб оформлення будь-якого вислову, будучи водночас способом його розуміння.

У риторичній культурі вперше була сформована концепція стилю. Як відомо, в античності слово “стиль” визначало склад мови, сукупність лексико-фразеологічних норм, відповідних кожному різновиду риторичної словесності. Модифіковане класицизмом вчення про стиль засвоюється філософською естетикою, що розглядає стиль як універсальну багаторівневу категорію, пов’язану з процесом “опредмечування” суттєвих начал буття. “Великі стилі” функціону-

вали, насамперед, як певні канони, виявляючи стадіальну тотальність загально прийнятих принципів світопізнання та формотворення. Індивідуальне в такому контексті виявлялося через “те чи інше групування загальних елементів” (В.Бобровського); отже, виявлення принципів такого групування в аналізі художньої структури і окреслює “формулу індивідуальності”. (Така практика системно усвідомленої “художньої індивідуальності” пропонується, зокрема, у присвяченій В.Моцарту роботі Є.І.Чигарьової.) Між тим, якщо виходити з того, що “стиль в музиці – це система стійких ознак музичних явищ, способів їх диференціювання й інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямки і школа, історична епоха, національна специфіка тощо), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразних засобів”(С.Тишко), то авторська індивідуальність виступає як певний рівень функціонування стилю. При цьому в обох випадках особливо наголошується “стійкість”, “константність” якостей, що його репрезентують.

Атрибутивний характер стилеутворення, по суті, аналогічний персонігенезу, головний принцип якого Е.Фромм визначив у відомому формулюванні: “не володіти всім, а бути усім”. Персональність барокової музики спирається на топоси усезагального, хоч і не вичерпується ними. Індивідуальність майже повністю розчинена в особистості.

Стиль як більш рання, порівняно з індивідуальністю, форма специфікації художньої картини світу, побудованої на принципах риторичної культури, завжди визначає відповідність певної художньої реальності до канону або до іншої стильової системи, взятої у модусі канону. Ця необхідна для стильового аналізу порівняльна процедура особливо наголошується, зокрема, в роботах В.Медушевського. У такому аспекті дійсно індивідуальна самотність композитора проявляється у відомих відхиленнях від норм, в “огріхах” проти типового (В.Конен). Саме так розглядаються, наприклад, процеси індивідуалізації у зв'язку з широким колом проблем усвідомлення особистого авторства при дослідженні неканонічних музичних версій церковних піснеспівів Н.Герасимовою-Персидською, вивчаються форми та засоби індивідуалізації художнього цілого на матеріалі творів українських композиторів XVII-XVIII століть І.Заболотною та Т.Гусарчук.

Проте наявність “відхилень” музичного матеріалу від діючого канону не є прямим свідченням існування “художньої індивідуальності” автора, яка сама по собі є реалізацією принципово іншої, прямо протилежної, порівняно із особистістю, настанови: “не бути всім”, а “все перетворювати на себе”. Індивідуальність репрезентує сферу внутрішнього світу через його зовнішні проєкції. Її вияв у мистецтві стає наслідком глобального зрушення культури на межі XVIII-XIX ст. Вся історія мистецтва закономірно включається у цей “привласнений” світ, де безподільно панує “суб’єктивність”. У такому світі кардинально змінюються функції твору мистецтва, який відтепер має уособлювати “моє буття для інших”. Саме ступінь “виставленості” на показ “я” і визначає міру авторської індивідуальності. Атрибутивна дискретність стилю наповнюється суб’єктивно-психологічним континуумом настроїв (О.Михайлов). Аналітично-пластичне постується перед стихією всеохоплюючого психологічного, яке

перебуває у постійному оновленні. Поруч зі стильовими “константами” у новій антириторичній культурі займають місце та взаємодіють з ними модули індивідуальності, в яких відбуваються її фазові зміни.

У даній роботі модули індивідуальності розуміються як певні аналоги визначеним С.Тишко на рівні національного феномену “динамічним компонентам стилю”. На відміну від “атрибути” – невід’ємної властивості предмету, “модус” репрезентує властивість, яка притаманна йому лише у певних станах. Модус як феноменологічний образ індивідуальності є поняттям розвитку. Натомість стиль реалізується у константах. Модуси – це різні стани, в які приходять, приходяться або потрапляють константи (С.Назайкінський).

З нескінченної множини можливих станів композиторської індивідуальності обираються п’ять основних модусів – цілісних, конкретних за змістом, художньо опосередкованих, об’єктивованих у музиці станів індивідуальності на певних етапах професійної життєдіяльності.

Первинне виявлення композиторської індивідуальності можливе лише у модусі *школи* через приєднання до загального у специфічній формі його “привласнення”. Цей етап пов’язується з роками учнівства. Через засвоєння певного технічного арсеналу, засобів кодування будь-яких змістів, опанування нормативних структур, композиційних ті жанрових моделей, інакше кажучи, через відповідне професійне оснащення відбувається первинне виявлення індивідуальної сутності митця, формується у його свідомості той важливий базовий прошарок, з якого починається особистість як “якісне досягнення” (Б.Паскаль).

Школа пропонує типові способи опосередкування суб’єктивного змісту. Вона існує на зразок “театрального гардеробу”, де зберігаються всі “сонця”, “місяці”, “квіти”, “хмари”, зразки емоцій, придатні до застосування будь-де і будь-коли (Ф.Гарсія Лорка). Щоб навчитися “вправлятися” з усім цим, необхідно “слухати самого себе”. Тільки у такий спосіб “опановуєш техніку мистецтва” (А.Шенберг).

Специфіка тієї чи іншої композиторської школи, “дух школи” (Г.Берліоз) значною мірою обумовлюється її регіональною позицією. Регіональні особливості школи певним чином орієнтують особистість у культурі, відкривають конкретні перспективи її зростання.

Реалії культури, як відомо, актуалізуються у часі. Випромінюючи особливі імпульси для творчості, час гуртує митців у “генерації”, тавруючи їх свідомість. Кожне покоління характеризує свій час, поєднуючи зовсім різних людей комплексом особливих типологічних рис, які обумовлюються специфікою конкретної духовної ситуації у межах єдиної історичної основи. Комплекс покоління не є універсальною характеристикою всього історичного загалу, бо виникає як духовне життя фактично небагатьох його представників, котрі найбільш гостро відчувають свою причетність до тих часів, що вважають своїми. Вони здатні ухилятися від усталених стандартів і знаходити нові орієнтири, пріоритети, продукувати ідеї, розширювати горизонти. Вони спричиняють зміни у загальній свідомості, знаннях і світогляді, фіксуючи у даному часом ракурсі різницю між дійсним світом і сукупністю уявлень про нього. Їхнє світосприйняття знаходить втілення у творчому акті, наслідком якого стає “образ ча-

су”, що спирається не тільки на звичний хід подій. Його джерела подібні одкровенню. “Образ часу” стає основою подальшого людського буття, яке за ним прямує, знаходить у відповідності до нього свої ідеали, протилежності, свої масштаби, свій образ мислення, образ життя, свої символи, свій внутрішній світ.

Сукупність уявлень, прагнень і можливостей, які диктуються певною духовною ситуацією, складає *комплекс генерації*, що виникає завдяки усвідомленню самої ситуації. Обмеженому колу людей, в яких з максимальною повнотою виявляється комплекс покоління, протистоїть велика сила інерції, яка гальмує та наче паралізує їхнє поривання. Поступово “образ часу” втрачає первинний динамізм і застигає, “кам’яніє”, наче вулканічна лава, виявляючи тенденцію до догматичної стабілізації. Годі відбувається новий прорив, і на авансцену історії висувається нова генерація зі зовсім іншим обличчям. Так реалізується історичність людини взагалі.

Перебуваючи у модусі генерації, композиторська індивідуальність опановує “стадіальні форми звучання” (Г.Григор’єва). Її подальша актуалізація йде шляхом формування особливого інтонаційного Его-образу у процесі *Его-рефлексії* як діалога суб’єкта із самим собою.

Обумовлена “загальними” параметрами школи та комплексу генерації Его-рефлексія стає можливою, коли знаходиться певна звукова ідея, здатна розгалужуватися, спричиняти рух музичної тканини, обумовлюючи логіку розгортання не тільки окремого твору, але й творчості у цілому. У якості таких звукових ідей, лейтзворотів, “творчих генів” (В.Бобровський) нерідко виступають різні “іменні” елементи музичного мовлення. Інтенсивність застосування цих засобів у різних творах є важливою передумовою їх семантизації, дозволяючи при відносно усталеному семантичному значенні сприймати їх як свого роду знак стилю.

Усвідомлення композитором власного Его-комплексу завжди виявляє невизнаний умоглядністю ірраціональний залишок, що вивільняється у “*полі ілюзії*”. Це той “потенційний простір”, який існує між суб’єктивним світом та об’єктивною реальністю і стає джерелом всього символічного. *Поле ілюзії* дається людині, як щось апріорне. Ілюзія не піддається довільній корекції. Ілюзорність здебільшого ототожнюється з “помилковістю” сприйняття і заперечується розумом – відомими “примусовими істинами” (Л.Шестов). Але її “оманливість” у порівнянні з висновками тверезого здорового глузду перетворюється на особливу “очевидність”, якщо сприймати ілюзію за випущене на волю підсвідоме, своєрідний прояв інстинктів, бажань, прагнень, афектів, що живуть під порогом свідомості. Поле ілюзії зовсім не обов’язково має бути орієнтоване на ідеал. Звідси можуть з’являтися безсвідомо, несподівано для самої людини також і “тіньові” образи.

З’єднання коротких тривалостей життя у певну цілісність континуума вимагає від індивідуальності на свій лад метафоризувати дійсність. У кожного митця складається своя “метафорична правда”, завдяки якому впорядковується картина світу, все стає зрозумілим і набуває сенсу. Вона живиться з джерел “колективного несвідомого” – того, відкритого К.Г.Юнгом сховища духовної спадщини людства, яку застосовує кожна особистість у якості “архетипів”.

Взаємодіючи з “первинними моделями”, асимілюючи та актуалізуючи їх, композиторська свідомість продукує міфологічні уявлення, які у конкретному творі, на перший погляд, можуть здатися цілком реальними, хоч мають міфологічне підґрунтя, виявляючи відповідність тому чи іншому “архетипу”. Міфоконструкції трансформуються у залежності від характеру залученого буття. Консервативний, існуючий ніби над часом феномен “колективного несвідомого” забезпечує єдину основу для *міфотворення*, як (і архаїчного, і специфічно композиторського), створюючи у різних “кінцевих продуктах” відповідну картину світу.

**Розділ 3 “Аспекти актуалізації композиторської індивідуальності В.С.Губаренка”** дозволяє перевірити висунуті вище теоретичні положення на конкретному музичному матеріалі.

У підрозділі **3.1. “Школа”** композиторська індивідуальність В.Губаренка розглянута у модусі “приєднання до загального”, пов’язаного з роками його учнівства у Харкові та першими самостійними творчими спробами. Характеризується специфіка, доля та регіональна позиція в українській культурі харківської композиторської школи, виплеканої випускником Петербурзької консерваторії С.Богатирьовим. Зокрема, наголошується притаманна композиторам харків’янам особлива увага до рельєфності тематизму та логіки тематичної роботи. У композиційному процесі, зазвичай, перевага віддавалася чистій лінії, конструктивне відчуття якої ставало основою формування поліфонічного мислення.

Ази композиторської професії Губаренко опановував з 1955 по 1959 роки у класі богатирьовського вихованця Д.Клебанова, який відкривав своїм учням нові обрії сучасної музики – перш за все творчість С.Прокоф’єва та Д.Шостаковича, яку легалізував на своїх уроках попри ще існуючі на той час упередження. Від консерваторських років Губаренко прагнув виявити себе у масштабних симфонічних та вокально-симфонічних жанрах.

Серед іншого з’являється Симфоніста для струнного оркестру, яку студент четвертого курсу вирішує позначити знаменним першим опусом (1958, друга редакція – 1960). Симфоніста мала стати генеральною студією законів оркестрового письма для струнних, але музика переросла рівень суто технічного завдання і стала першим відкриттям власного “Я”. Головним орієнтиром для Губаренка була стилістика Д.Шостаковича, від якого початківець успадкував принципову лінеарність, графічність фактури, специфічний ладовий колорит, характерні драматургічні прийоми. Навіть саму ідею циклу, який поєднує “малі жанри”, молодому композитору певною мірою підказала тогочасна новинка – Перший скрипковий концерт Шостаковича, який складався з послідовності Ноктюрна, Скерцо, Пассакалії, Каденції та Бурлески. Наділений від природи органікою стверджувального пафосу, Губаренко відкинув “зле” скерцо та “блзнівську” бурлеску, замінивши світлим елегійним вальсом та безтурботно-пустотливим фіялом із маршовим та мазурковим епізодами, впевнено окресливши таким чином коло власних уподобань. Образне наповнення частин Симфоністи також помітно відрізнялося від скрипкового концерту Шостаковича. Лірико-суб’єктивний Ноктюрн повів його своїм шляхом музичного розвитку

через український фольклорний мелос. Тут вперше з'являється характерна низхідна мажоро-мінорна квартсекстакордова інтонація, що усвідомлювалася як знак складного психологічного модусу “вагання-чекання-надії”, відповідного сутності його власного “Его”.

Перша симфонія ор.2 (1961) порівняно із Симфонією дещо втрачала самобутність щодо тематизму, але загальність музичного вислову Губаренко надолужував більш інтенсивною розробкою матеріалу, широким застосуванням поліфонічних прийомів. Крім “знаків стилю Шостаковича” у Першій симфонії Губаренка простежується лінія гостро-конфліктного симфонізму М.Мясковського, родовід якого походить від П.Чайковського та Л.Бетховена. Губаренко віддає перевагу відносно тривалим структурно оформленим темам. Як і С.Прокоф'єв, він не уникає яскравих контрастів, але введення нової теми головним чином відбувається так, що вона сприймається як природне продовження попереднього.

У наступній симфонічній поемі “Пам'яті Тараса Шевченка” ор.3 (1963) Губаренко будує концепцію монументального плану на основі закличного звороту “Заповіту” та початкового мотиву української народної пісні “Ой, у полі могила”. Цей досить типовий добір тематичних джерел репрезентував ідею безсмертя героя національної культури. Спираючися на динамічно подану у експозиції антиномію героїчних та скорботно-закличних інтонацій, композитор висвітлює у розробці цілу низку їх образних трансформацій у складному поліфонічному розгортанні, щоб привести обидві теми до гімнічного контрапункту у репризі. Проте тематична робота відкрила у знайомому матеріалі глибинний змістовний прошарок, дозволивши відтворити образ Поета без поверхової плакатності, з притаманною його свідомості наявністю невблаганного імперативу – покликання і рефлексійного його осмислення.

Стрімкий злет композиторської кар'єри залучив В.Губаренка до числа талановитої молоді України як “одного з найбільш національних молодих митців” (М.Гордійчук). Пройшовши крізь сферу “загального”, засвоївши уроки професійної майстерності, його авторська індивідуальність акумулювала у собі те, що сприяло її творчому зростанню, відповідало природним якостям. Серед іншого чи не найголовною була здатність до симфонічного мислення. Композитор відчував гостру напруженість своїх стосунків зі світом-соціумом, який постає у його ранніх творах і в негативному, і в позитивному вияві. Антиномічність губаренківського світобачення відкривала зосередженному на інтенсивному внутрішньому житті композитору перспективу “мандрів у світ”, де у пошуках об'єктивних цінностей можна було врятуватися від крайнощів суб'єктивізму.

За основу своєї музичної мови Губаренко обирає вільно трансформовані і психологічно “укрупнені” елементи української пісенності. Через оригінальний мелос особливого ладового забарвлення композитор розкриває сучасне сприйняття національного. Поступово вирізняється специфічно губаренківський напрямок думок: характерне розщеплення теми на кілька субтем та виникнення нової якості на основі подальшого їх поєднання при певному спрямуванні розвитку на образний синтез.

Підрозділ 3.2 “Комплекс генерації” присвячено вивченню процесу формування в музиці Губаренка специфічного “образу часу” як особливого типу світобачення.

Загалом феномен “шістдесятництва” розглядається як певний етап розвитку могутньої культурної традиції, як істотний для всієї Східної Європи “прорив”, наслідки якого привели до ситуації наших днів. Визначаються прикмети чітко сфокусованого “образу часу” 1960-х років, зокрема, презирство до пози, недовіра до зовнішнього пафосу. Життя усвідомлювалося як арена зіткнення абсолютних категорій ширості та фальші. В українському мистецтві спостерігалася максимальна інтенсифікація ліричного переживання. Шукаючи на сторінках першої поетичної збірки Івана Драча “Соняшник” (1962) тексти для музичного прочитання, Губаренко не зупиняється ані на відверто фольклорних мотивах, ані на підкреслено урбанізованих ознаках сучасності, ані на дещо епатуючих тогочасного читача зразках спрощеного “сленгу”. Композитора зацікавила глибоко інтимна “сутінкова” образність “Фіалкового”, “Нічного” та “Лебединого” етюдів, на основі яких було створено вокальний цикл “Барви та настрої” ор.9 (1965). У контексті творчості Губаренко цей твір сприймається як серія ескізів до портрету сучасника. Слово і музика існують тут у складному контрапункті самостійних образів та змістів. Здається, що поет і композитор працюють у різних техніках. Один обирає у своїх віршах барви життя, схоплюючи його предметну конкретність, інший – підбирає для музичного втілення настрої та почуття. Проте для обох ця у певному сенсі ескізна робота з жіночою моделлю є вдалою спробою впізнати себе в іншому.

Свій образ сучасника В.Губаренко пропонує у Концерті для флейти з камерним оркестром ор.10 (1965). Протиставлення ліричного споглядання та активного руху складає конструктивну основу двох частин композиції поемного типу. У ролі своєрідного Alter Ego флейти виступає віолончель, що суттєво ускладнює концертний діалог. Ключ до загальної концепції Флейтового концерту знаходиться у застосуванні без барочної стилізації характерної бахівської “лексеми” (мірний рух по звуках мінорного тризвука на початку першої теми). Вона постає як персоніфікований звукообраз, який легко вилучається та впізнається у будь-якому насиченому контексті. У першій повільній частині цей “персонаж” постає сповнений ширості, серйозних намірів. У процесі розвитку з’являється вже знайомий із Симфоністи “Его-мотив”, який із похідної деталі перетворюється у Флейтовому концерті на самостійний мелодичний образ, що втілює чарівну обіцянку ідеалу. У скерцозній другій частині високі порівняння частково приховуються під маскою самоіронії, відбиваючи типову для 1960-х тенденцію до карнавалізації життя.

Характерну постать “шістдесятника” Губаренко намагається осмислити у вимірі буттєвому з погляду не тільки власного, але й історичного досвіду. Його Друга симфонія ор.11 (1965) з об’єктивністю історичного документу зафіксувала самий дух епохи “аналітичного пафосу” (В.Медушевський) з характерним для неї ототожненням дискретного знання та мудрості. Тричастинна композиція симфонії (Прелюд, Соната, Фуга) дозволяє стверджувати, що Губаренко долає переважний вплив Д. Шостаковича. (Другу симфонію широко пропагував

С.Турчак як яскраве свідчення духовного пробудження у сучасній українській музиці.)

Сюжет першої опери В.Губаренка “Загибель ескадри” оп.8 (1967) з погляду оперної традиції здається зовсім непридатним для музичної сцени. Між тим це було стовідсотковим влученням в епіцентр духовного бродіння “шістдесятництва”. “Загибель ескадри” – чи не єдиний в українській музиці зразок так званого “суворого стилю”, який у 1960-ті роки став тараном проти пут помпезної брехні у пошуках нової образності. В українському музичному театрі “Загибель ескадри” стала першою після “Золотого обруча” Б.Лятошинського спробою симфонізації оперної дії із розгалуженою лейтмотивною системою, лише периферію якої склав жанрово- побутовий тематизм. Сповнена вагнерівських аллюзій, “музична драма” Губаренка розгортається на основі протиставлення емблематичних “фанфар революції” і теми фінального монологу Гайдая, що синтезується у результаті тривалого накопичення її інтонацій, починаючи від вступної quasi-пасакалії (“Пісня моря”). На відміну від літературного першоджерела, де придушення всіх “інакомислячих” і самий факт виконання ленінського наказу “знищити флот негайно” стають достатніми для сакрального апофеозу, в опері панує гостре відчуття катастрофічності, яке безумовно домінувало у свідомості шістдесятників. Проте їх есхатологізм на відміну від західного світобачення тих часів був “посткатастрофічним”. Семантика “загибелі” та “надії” утворювала той нерозривний “есхатологічний біном” (О.Якимович), що склався як певна художня система у роки “відлиги”. Саме з першим компонентом цього “бінома” асоціювалася у композитора п’еса О.Корнійчука. Ідея “загибелі” тут прямо декларувалася у назві. Знищення чорноморської ескадри Губаренко розуміє як трагічну загибель цілого світу. І ця катастрофа у його трактуванні по-вагнерівськи велична та невідворотна.

Другий компонент “есхатологічного біному” репрезентується у Камерній симфонії для скрипки та оркестру оп.14 (1968). “Світ надії” з’являється тут не у героїчних шатах, як у симфонічній поемі “Пам’яті Тараса Шевченка”, не у вигляді надособистісного імперативу, як у Другій симфонії, а як усвідомлена трансцендентна перспектива буття людини. Семантика “загибелі” та “надії” розкривається у новій для композитора жанровій сфері камерного симфонізму через намагання “виправити” трагічний час, вдивляючися у вічність. У Першій камерній симфонії Губаренко використовує великий склад оркестру, що було певною альтернативою загальним тенденціям “камернізації” симфонізму ХХ ст. Знаходячи свій власний варіант жанру камерної симфонії, композитор без кількісного зменшення оркестрового звучання реалізує лінійні принципи композиційного оформлення матеріалу. На перший план виступає не стільки діючий, скільки рефлексивний герой, який прагне знайти відповіді на болючі питання свого особистісного буття. У складній синхронізації різних принципів формотворення вперше максимально чітко виявляється характерна губаренківська “інтонаційна фабула”, що оповідає, як сповнене світlich надій “Я” ліричного героя проходить зовнішні кола свого існування і знаходить себе у напруженні граничних ситуацій, а здолавши “велику силу примушення”, що зветься життям, відкривається у надчасовому вимірі.

Наприкінці 1960-х капітал безоглядного ентузіазму покоління поступово вичерпується. Стадія “злому”, яка незабаром приведе до кризи “шістдесятництва”, своєрідно відбилася у балеті “Камінний господар” ор.16 (1968). Губаренку не тільки вдалося інтуїтивно відчутти згущення “атмосфери командорства” у суспільстві того часу, а й пророче діагностувати інфікованість “вірусом командорства” своєї генерації, серед якої приховано визрівали можливості майбутнього компромісу із владою тодішніх опозиціонерів.

У творах Губаренка 1970-х років утопічність загалом зберігається як провідний світоглядний принцип. Але ідеальне тепер включається у свідомість героя і прочитується “із середини”.

У середині 1980-х на хвилі “ретро”, воскрешаючи певні інтенції “епохи відлиги”, композитор пише балет “Комуніст” ор.39. Його авторська назва “И долг, и вера, и любовь” якнайкраще формулює “комплекс шістдесятництва”, до складу якого увійшли елементи моральної утопії – “обов’язок” і “віра”, що приховували у підтексті гостру потребу в розумінні та коханні. Балетній музиці зрілого Губаренка не властиві як побутова характерність героїв одноіменного кінофільму Є.Габриловича, так і узагальнений типологізм “суворого стилю”. Композитор зосереджує увагу на процесі вияву індивідуальності героя, декларує ідею безсмертя.

На основі музичного матеріалу балету створюються лірична поема для симфонічного оркестру “In modo romantico” ор.42 (1989) та Четверта камерна симфонія для струнного оркестру та солюючої віолончелі ор.49 (1994). У цих творах композитор намагається по-різному прокласти “дорогу у безсмертя”. При суттєвих тематичних та композиційних розбіжностях ці твори тотожні у коді. Проте зміна тембру солюючої труби на сповідальну інтонацію віолончелі у Четвертій камерній симфонії знімає семантику “категоричного імперативу”, вивільняючи енергію всеохоплюючої любові.

У пізніх творах Губаренкові вдається подолати специфічні ознаки “шістдесятництва”. “Коди-утопії” трансформуються в катарсичні фінали, що стверджують ідею безсмертя як усвідомлення того, що людське “Я” містить у собі нескінченності різної потужності, і найбільш потужна з них – любов.

Підрозділ 3.3 “**Ego-рефлексія**” присвячено дослідженню композиторської індивідуальності Губаренка у сфері самопізнання, що є головним надбанням митця. “Свою істинну внутрішню людину” (Еф. 3:16) Губаренко відкривав, перетворюючи на об’єкт художнього відображення власний Ego-комплекс, усвідомлений як концентрація волі, що орієнтована на майбутнє.

Притаманний йому особливий спектр переживання знайшов втілення у художньому модулі “вагання-чекання-надії”, який став зерном, що проростало у музичній творчості. Актуалізація композиторської індивідуальності відбувалася у формах Ego-рефлексії, сенс якої полягав у тому, щоб пізнати у собі основи загального буття. Особливо наголошується, що музика Губаренка була далека від тих медитативних форм, що поширювалися у мистецтві 70-80-х років.

Акумуляований у різноманітних варіантах Ego-мотиву, який спорадично інтегрувався у музичний перебіг ранніх творів, Ego-комплекс вперше об’єктивується у досить розгорнутому мелодичному вислові в опері “Мамаї”

ор.17 (1970). Пісня “Зелен дубе”, з якої розпочинається опера, сюжетно пов’язана з образом Варки і в цьому плані набуває лейттематичного значення. Заснована на підреслено фольклорних мелодичних зворотах, кантилена пронизана суто губаренківською експресивною інтонацією. Її імпровізаційність, мінливе ладове забарвлення з послідовним проведенням ідеї “дезальтерації” і оригінальним упровадженням мажоро-мінорних та модальних структур, пластична ритміка, напруженість септових кроків репрезентують болісний клубок почуттів, що є наслідком внутрішнього конфлікту. Цей підкреслено індивідуалізований монолог відбиває не тільки емоційний стан героїні, зумовлений нерозв’язаними проблемами її особистого життя, а наближається до втілення її людської сутності, яку Губаренко ідентифікував із якостями власної природи. У повному обсязі тема звучить в опері тричі, беручи на себе рефренні функції. Разом з тим композитор вдається до її активного симфонічного перетворення. Цей матеріал постає у широкому “розробковому” вигляді (дуєт Варки та Лавра у 2 дії); тематичні “кристали” пісні включаються в інші інтонаційні утворення, які не мають прямого відношення до ліричної лінії. Кожний інтонаційний зворот песні Варки набуває у сценічному контексті специфічної “знаковості”, функціонуючи як авторські “музично-риторичні фігури”. Віртуозність, з якою початкова тема керує розгортанням музичної дії в опері, перетворюючи її на свого роду “монотематичну композицію”, ґрунтується не на абстрактних “правилах композиції”, а реалізує конкретний художній задум, який полягає у відтворенні процесу самоусвідомлення індивідуальності. Відповідно вся оперна партитура розглядається в дослідженні як розгорнутий коментар, “витлумачення” складної семантики пісенного образу, до якого композитор неодноразово повертався і в наступних своїх творах. В нових контекстах ця тема інтонаційно загострюється, посилюється її римічна імпульсивність, порушується кантиленна самодостатність, поглиблюється рефлексивність, але недоторканим залишаються інтонаційний профіль, ладовий колорит, монологічний виклад, де приховане багатоголосся стає підставою для розгортання реальної поліфонії.

Той характерний спектр власного Еґо-комплексу, який композитору вдалося багатогранно втілити у “Мамаях”, підлягає випробуванню суто ліричним сюжетом у вокальному циклі на вірші В.Сосюри для тенора та камерного оркестру “Простягни долоні” ор.26 (1977). Ліричні зізнання поета, які мали відчутне романсове підґрунтя, були сприйняті Губаренком як “свої”. Інтимне ліричне начало в них насичувалося мужністю та волею, здійснювалося на рівень філософського узагальнення. Вокальний цикл тяжів до монодрами із своїм сюжетом, колізіями, по-оперному драматично загостреними, в яких розкривається феномен мистецької долі. Аналогічний підтекст здобуває монодрама “Самотність” ор.47 (1993), де у фортепіанних інтерлюдіях композитор вдається до цитування фрагменту першої частини ранньої Симфоністи. Музика ноктюрну, яким започатковувалася губаренківська Еґо-рефлексія, у монодрамі помітно втрачає притаманні йому емоційну безпосередність та відкритість. З’являється дещо прохолодний естетизм та “умовність” як ознаки “пізнього стилю”. Образ юнацького Еґо Губаренка через три десятиліття немов очищується від пануючої в ньому плинності і постає в усталеному вигляді, осяяний елеґійним променем, як-

найкраще втілюючи в новому художньому контексті стан усамітнення. Проте порівняти своє Его у колишньому та теперішньому вигляді композитор наважується значно раніше, ще під час роботи над Другою камерною симфонією для скрипки та симфонічного оркестру ор.28 (1978).

“Криза середини життя” композитора відбилася в музиці Concerto grosso для струнного оркестру ор.33 (1982). Твір свідчив про суттєву зміну авторського світогляду: замість природного оптимізму з’явилося відчуття невідворотного наближення все поглинаючої “чорної діри”. В дисертації робиться припущення, що цей перелом у сідомості композитора спричинила несподівана смерть відомого оперного режиссера Л.Михайлова. Потрапляючи у специфічну сферу губаренківської Его-рефлексії, бароковий жанр набуває, з одного боку, семантичного плану “Ім memoіam”, з іншого – ознак “покаянних віршів” – одного з трьох родів давнього магічного співу, що виконується поза храмовою традицією як плач за самим собою (“метаноія”).

Concerto grosso Губаренко знаменує перехід митця у нову життєву фазу “післяполуденного існування” (К.Юнг), першим твором якого став вокальний цикл на вірші Д.Павличка “Осінні сонети” ор.35 (1983). Музиці властиві прозорий спокій, прохолодна споглядальність, відстороненість від “хмелю буття”. Губаренко намагається знайти музичний еквівалент сонетній формі, свідомо віддаючи перевагу словесному компоненту художнього синтезу, не дозволяючи собі вийти за межі мелодико-речитативної декламації, не скорочуючи віршів, не розспівуючи окремих складів. Спираючися на образну антитезу заключного сонету “Тиша”, композитор пише Третю камерну симфонію для симфонічного оркестру та двох скрипок *solі* ор.36 (1983), яка складається з “нічної” пасакалії та “денної” фуги. Контрапунктична техніка стає аналогом вищої доцільності форми сонету, знаком “імперативної повинності”, полюсом “загального” в діалозі з особистісним. Третя камерна симфонія яскраво репрезентувала концентрованість “нового” Губаренка уже не стільки на власному Его-комплексі, а на технічній проблемі, яка вирішувалася з відчуттям абсолютної впевненості, внутрішньої свободи та незалежності. Помітно знімалася гостра потреба встановлення з навколишнім відношень залежності і принципово змінювалося ставлення до ситуації самотності. Народжена у першій частині вальсова тема заперечує “безпліддя” нічної тиши сонету Дм.Павличка. Але й денна сфера не чужа природі композитора, який через примирення із собою дійшов до прийняття життя таким, яке воно є.

У подальшому в творчості композитора намічається вихід за межі власного “Я” і його інтеграція в універсальні контексти. Активною Его-інтеграцією позначені пошуки В.Губаренка 1990-х років.

У підрозділі 3.4 “Поле ілюзій” йдеться про вияв у музичній творчості змісту, що існує під порогом свідомості композитора.

Загальну конфігурацію свого поля ілюзії Губаренко інтуїтивно визначив ще у Симфоністі. Тут між Ноктюрном (1 ч.) та “Роздумом” (3 ч.) авторське підсвідоме “матеріалізується” на основі вальсової парадигми. Звідси бере свій родовід у творчості Губаренка ціла низка вальсових тем – від Першої симфонії, Концерту-поєми для віолончелі з оркестром ор.6 до Ліричної поеми для фаготу

зі струнним оркестром ор.45 та симфонії-балету “Liebestod” ор.53. При всьому розмаїтті ці образи єднає високе ліричне почуття, що розквітає із щирою безпосередністю та вишуканим естетизмом, символізуючи сферу взаємності у коханні.

Окремі семантичні параметри свого поля ілюзії Губаренко уточнює у вокальному циклі “Барви і настрої”, виявляючи тяжіння до “нічного ладу уявного”. У Першій камерній симфонії посилюється стверджувально підсумковий характер музики, яка репрезентує поле ілюзії, відносно до якої весь інший музичний матеріал виступає у “предіктовій функції”. Тут починає вирізнятися притаманна Губаренкові специфіка фінальних “преображень”. Після “Камінного господаря” у полі ілюзії автора оселяється “жертвовність” як невід’ємний семантичний компонент, персоніфікований Долорес.

Все, що складало для Губаренка простір уявного, максимально концентрується у моноопері “Листи кохання” ор.19 (1971). В роботі докладно аналізується сценічна історія, інтонаційна фабула “опери-симфонії”. Внаслідок наголошується, що цей найпотужніший сплеск підсвідомої сфери молодого Губаренка при всій різноманітності не мав явної персоніфікованої обумовленості. Постає героїні існує на зразок “алгебраїчної величини”, конкретне наповнення та психологічне вмотивування якої залежало від ініціативи виконавців.

Спробою знайти проекцію своєму підсвідомому у конкретному сюжетному полі є робота над оперою по п’єсі В.Єжова “Солов’їна ніч”. Зазначається, що три самостійні авторські версії цього сюжету – “Перша заповідь”, “Відроджений травень” ор.22 та “Пам’ятай мене” ор.22-а – можуть розглядатися як цілком самостійні твори. Довготривале редагування (1972 – 1980) не стільки мало на меті художнє удосконалення тексту, скільки відбувалося під тиском зовнішніх цензурних обмежень. При цьому композитору вдалося опрацювати різні жанрові моделі опери: від триактної “ліричної драми” з розгорнутими жанрово-побутовим та ораторіальним компонентами до одноактової “ліричної новели” – фактично дуодрами у супроводі оркестру та вилученого із сценічної дії хору.

Головна героїня опери Інґа – колюча, імпульсивна і по-дитячому безпосередня – жертва війни, але у зруйнованій старовинній вежі при свічці вона, позбавляючися страху і ненависті, перетворюється на здатну до світлих почуттів “принцесу у зачарованому замку”. На жаль, взята під сумнів ідеологічними наглядачами сцена “вальсу при свічках” зникла з двох останніх редакцій твору, таким чином у художньому задумі не залишилося місця чарівній ілюзії, свідомо знищеній раціональними резонами. Матеріал цього епізоду композитор використав у 1983 році при роботі над *Canto ricordo* ор.37 для мішаного хору та солюючої скрипки. Складна хорова партитура увібрала музику як самого хору з опери, так і його адаптованого до можливостей людських голосів оркестрового супроводу. До цієї “пісні без слів”, що дарується “на згадку”, було включено дієвого персонажа – скрипку *concertanto*. Ускладнення партії соліста привело до виникнення нової інтонаційної концепції, яка була реалізована у Камерній симфонії №5 (1999).

Інша спроба персоніфікації власних підсвідомих інтенцій відбулася у симфонії-балеті “Ассоль” ор.25 (1977). Хоч балетна доля твору так і не склала-

ся, його музика, частково використана у опері-балеті “Вій”, виявилася чудово пристосованою для хореографічного прочитання. А фінальний дует-вокаліз витримав рівень філософського узагальнення пізньої симфонії “De profundis” op.51 (1996), написаної для тенора, сопрано та симфонічного оркестру на вірші Т.Шевченка. Через передсмертну шевченківську лірику Губаренко сприйняв давню духовну традицію, що відбиває релігійний погляд на смерть як вивільнення з “юдолі зла”. Поетична картина “хатинки”, “садку”, що чекають поета у потойбіччі, відтворює український пейзаж. Це – світ гармонії, наче спогад дитинства, до якого тягнеться людина з безодні відчаю. У фіналі змальовується давно омріяна ідилія, той ідеальний образ України, що все життя плекав у своїй душі Кобзар. Якщо фінал симфонії порівняти із утопічними концепціями ранніх творів, де віра існувала як форма ілюзії, то виявляється, що у процесі напруженої Его-рефлексії через своєрідне “стягання духовних скарбів” відбувається становлення релігійної свідомості композитора: ілюзія вивільняє місце дійсному прояву віри. Відтепер між своїм Его та сферою підсвідомого Губаренко завжди буде відчувати присутність Третього.

Суто особистісний підтекст із домінуванням “мотиву провини” виявляє Губаренко у “Монологів Джульєтти” op.54 (1998). Він поховав ілюзії свого серця, як Лоренцо Джульєтту, і прагнув розібратися у тому, що сталося. Жанрове визначення “ліричні сцени” підкреслювало особливе значення психологічної лінії, яка однак не вичерпує музичну драматургію опери-дуодрами, що спирається на закони трагедії. Окремі фрагменти шекспірівського тексту підпорядковувалися ретроспективному викладу відомого сюжету. Композитор орієнтується на містеріальну модель твору, що актуалізувала важливий для пізнього періоду творчості Губаренка міфологічний план.

У підрозділі 3.5 “Міфосвідомість” висвітлюється специфіка відтвореної у музиці Губаренка картини світу. Зазначається, що у його творчості відсутні тексти, де б музика існувала як засіб передачі відомого архаїчного міфу (як, скажімо, у Р.Вагнера або І.Стравінського). Але сама інтонація у Губаренка функціонує як носій інформації міфологічного порядку. Парадигматичні елементи його композицій наділяються символічним змістом. Лейттебри, “знакові” утворення типу Его-мотиву, “мотиву зростання”, “мотиву смерті” тощо у їх наскрізному побутуванні цілком витримують порівняння із “міфемами” К.Леві-Строса. Проте здатність митця до міфотворення шукала більш глобального вияву. З максимальною повнотою вона реалізована у театральних роботах 1980-90-х років.

Першою “міфоконструкцією” Губаренка пропонується вважати Українське капрічіо op.20 для скрипки з камерним оркестром (1973). Композитор почав з творення власного особистісного міфу, який виявився ізоморфним архаїчному міфу про космогонічний коловорот, оновлення та зростання всього суцього. Невеликий концертний твір складається з трьох частин. Від кризової суб’єктивності вступу (“плач”) через вивільнення ірраціонального у колісковій “Співанці” автор приходить до “поєднання з об’єктивним” у “сміховому дійстві” фінальних варіацій “Веселого музики”. Драматургія інструментального твору підпорядковується не законам активної “інтриги”, а принципам вияву цілого

як функціонального комплексу, де інтровертне Ego (1 ч.) консолідується із внутрішнім образом підсвідомого, так званого Анімою (2 ч.), щоб нейтралізувати надмір суб'єктивності у власній Персоні (3 ч.).

Наступним об'єктом міфологізації стає для Губаренка образ України. Скористувавшись сюжетами гоголівського "Вія", "Шельменка-денщика" Г.Квітки-Основ'яненка та шевченківських "Гайдамак", композитор намагається усвідомити специфіку національної ментальності, культури та історії.

Опера-балет "Вій" оп.32 (1980) прочитувалася Губаренком як "дума про Хому Брута" (М.Нестєва), в якій, подібно до М.Гоголя, художній світ постає в органічній єдності з індивідуальністю – "світом-ім'ям". При всьому стилістичному розмаїтті (в опері-балеті відтворюються і особливості партесного співу, буфонної лексики, народної пісні, міського романсу тощо) інтонаційна концепція твору не підпорядковується історико-культурній спрямованості лібрето, а розкриває специфіку українського феномену як такого. Сольний заспів Хоми "Радість велия", яким у Пролозі відкривається опера, функціонує як лейттема головного героя. У подальшому її інтонаційні метаморфози, змінюючи масштаб узагальнення, утворюють цілий поетичний світ на ім'я Хома Брут. Зло входить сюди із появою пана Сотника та його почту, руйнуючи цілісність універсуму. Панна Сотниківна як балетна фігура підкреслено ізольована від інших персонажів. На тлі бурхливого зростання життя вона характеризується як фантастична, холодна істота (перший лейтмотив), будучи разом з тим уособленням поза-свідомого світу Хоми (друга лейттема). У системі міфкоординат загибель Хоми не спричиняє руйнації явленого через нього зовнішнього світу. Як родовий вождь-тотем первісного племені він вступає у двобій із "звіром-смертю", щоб переможеним відродитися у новому житті. Його тема набуває в останній оркестровій інтерлюдії та Епілозі універсального змісту, символізуючи життя, яке долає той хворобливий стан, що зветься смертю. До змодельованого в опері-балеті "українського міфу" входить і своя версія історії гріхопадіння (інтермедія-бурлеск "Комедія про Адама і Єву, що згрішили біля райського дерева").

Випробувані у "Комедії про Адама і Єву" прийоми травестії широко застосовуються у ліричній комедії "Сват мимоволі", написаній за творами Г.Квітки-Основ'яненка. Поєднуючи закінчені наскрізні музичні сцени з розмовними репліками, Губаренко оздобив побутовий мелос віртуозною бравурністю, легкою водевільною декламацією, романсовою кантиленою, буфонною скоромовкою, протиставивши його зображенню "природного" народного життя. Під акомпанемент "українських сцен" голоси "культурних" героїв, що спілкуються на "московський лад", декларують такий національний наратив, що має всі ознаки колоніального. Саме у такий спосіб Губаренко будує основу для теорії міфу опозицію "природа – культура". Природна "сира" субстанція має в опері "Сват мимоволі" українські фольклорні витoki, окультурене "варене" середовище переважно характеризується іронічно зниженою "оперною риторикою" та "набором "загальних місць" ранньої романсової лірики" (О.Зінкевич). У художньому вимірі "Свата" культура не чужа природним феноменам. Вона лише виявляє комізм наївної Природи, що вийшла за свої межі.

Людам узагалі притаманне прагнення вирватися за межі свого первинного існування. Та великою проблемою української натури завжди залишалася загроза бути “звареною” у окропі “інонаціональних смакових добавок”. Вихід із первинного природного стану має стати наслідком дії внутрішніх чинників. У іншому випадку національна культура неодмінно виявить певні риси маргінальності. Блискуче створений Губаренком в опері “профанний” образ Культури подається як суто периферійний феномен. У музичному прочитанні комедія Г.Квітки-Основ'яненка стає комедією маргіналів на узбіччі історії.

Магістральні шляхи національної історії для Губаренка відкриває Т. Шевченко. Губаренківський міф про минуле народжується у полі інтенсивної Его-рефлексії під впливом яскравих національних образів поеми “Гайдамаки”. У поєднанні із фрагментами прозових коментарів до неї, уривками з поетичного циклу “У казематі” та поеми “І мертвим, і живим, і ненародженим...” в опері-ораторії “Згадайте, братія моя...” ор.43 (1991) повторюється структура античної трагедії. Ключовою у Губаренка стає фігура Поета, яка не тільки займає позицію очевидця, але й бере на себе функцію оповідача, схожого на Євангеліста, що надає твору певних ознак пасіонів. Докладний аналіз музичного перебігу дозволяє також виявити в опері-ораторії жанровий план *Danse macabre*. Попри всю катастрофічність сюжету, Губаренко прагнув окреслити і катарсичну лінію “замішаного на крові” міфу про Україну.

Паралельно із глобальним міфом про Україну у художній свідомості Губаренка визрівав універсальний онтологічний міф. Написана за гоголівською “Майською ніччю” симфонія-балет “Зелені святки” ор.44 (1992) підпорядкована антитетичному принципу світобудови, що розгортається у горизонтальному (від життя до небуття) та вертикальному (від тварності до духу) напрямках: торжество життя як безперервного руху і голосної гульби у першій частині (“Вулиця”) протиставлене образу невілля у другій (“Русалки”); небезпечні “Звірячі розгри” третьої частини підсумковує у фіналі (“Благослови, мати”) чарівна метаморфоза природи і людей у явленні всієї повноти Божества. “Диво”, що сталося тієї “майської ночі”, не є, за Губаренком, ані порушенням законів природи, ані втручанням вищих сил, ані наслідком вольових актів (обрядів), а виникає у момент, коли раптом співпадають два плани дійсності: “реально-випадковий” та “ідеально-можливий”.

Модель архаїчного “агону” – ритуального змагання, яке первісно усвідомлювалося як боротьба із смертю, використовується Губаренком у симфонії-балеті “Liebestod” ор.53 (1997). Залишаючися у межах фабульного симфонізму, композитор перетворює вагнерівську ідею “любовної смерті” на запеклий двобій “смерті” та “кохання”, яким, власне і задаються параметри життя.

Отже, у творчості В.Губаренка міфологізації підлягають основні протиріччя людської екзистенції. Спочатку його свідомість “натуралізувала” антитезу між власним Его та “Персоною”, про що засвідчило Українське капричіо. Потім відкрила в опері-балеті “Вій” співіснування світу і “засвіту” як окремих форм свідомого та підсвідомого. Далі композитор виявляє і узгоджує стосовно українського національного феномену протиріччя між природою та культурою (“Сват мимоволі”), між часом та вічністю (опера “Кому посміхалися зорі” ор.40

та опера-ораторія “Згадайте, братія моя...”). Врешті решт Губаренко міфологізує онтологічні протиріччя: між земним та божественним (“Зелені святки”), життям та смертю (симфонія-балет “Liebestod”).

### Висновки

У даному дослідженні під композиторською індивідуальністю розуміється цілісність художнього світу митця. Така цілісність існує на всіх етапах його творчості і, згідно координуючих принципів, актуалізується у певних модусах. Особливою якістю, що здатна маніфестувати подібну цілісність у конкретному мовному матеріалі та системі образів, є індивідуальний авторський стиль.

Виступаючи інтонаційним суб’єктом стилю, композиторська індивідуальність вивчається як певна “складність, що еволюціонує”. Вона не є “чорною скринькою”. Її стінки прозорі для музикознавчого і культурологічного аналізу, оскільки вона реалізується у свого роду Метатексті творчості, що підпорядковується певній динамічній структурі поєднання і перехрещення п’яти самостійних ліній розвитку (“модусів”). У кожній з них можна виявити свій “сюжет” і свою внутрішню напругу. На першому етапі “індивідуації” (К.Юнг) активно діють чинники, що *визначають конкретні параметри* цієї індивідуальності. Маються на увазі традиції школи, у ареалі впливу якої зростає композитор, а також історико-культурна ситуація, художній клімат часів юнацтва, що обумовлюють формування специфічного комплексу генерації у свідомості митця. Уподальшому досягнення мистецької зрілості відбувається шляхом поглиблення рефлексії, семантичного визначення і відокремлення “поля ілюзії” при доцентрових міфоутворювальних тенденціях, які активізуються у пізній період творчості.

Модуси індивідуальності, в яких відкривається динамічна природа її феномену, співіснують за “принципом доповнювальності” (Н.Бор), згідно якому вивчаються явища у мікросвіті (у зв’язку із цілісністю і “неможливістю” їх розподілу з’ясовується, що кожне з визначень частки охоплює і пояснює не один з боків предметного буття – імпульс, координати, а весь предмет, всі особливості його руху). Кожний модус охоплює і пояснює все предметне буття художньої індивідуальності, яка є джерелом творчої активності і причиною самої себе. Спрямована на себе індивідуальність є водночас “природою, яка творить” і “природою, яку створюють” (Б.Спіноза).

Окремий музичний твір як монада нескінченного культурного буття так само здатна репрезентувати композиторську індивідуальність, як і вся творчість у цілому. На відміну від продукта діяльності в умовах “культури музичномовних канонів” твір є етапом становлення, руху відокремленого від людини і втіленого у матерію звуків власного буття людини, що таким чином визначається як саме цей, єдиний, неповторний індивід. Твір практично прокладає шлях “від існуючого до виникаючого”, адресованого всім, специфічного авторського буття.

Композиторська індивідуальність Віталія Губаренка насамперед виявляється у віднайденому ним вже у ранніх творах композиторському методі, який збагачувався, поглиблювався протягом всього його життя. Незважаючи на активну еволюцію, яка супроводжувала його творчий розвиток, основні принци-

пи, закладені у ранніх опусах, продовжують виконувати свою координуючу роль. До нового він йшов через постійне ускладнення творчих завдань. Від твору до твору його композиторська техніка шліфується, набуває все більше суто індивідуальних ознак та рафінованої вишуканості. При цьому його метод не змінюється в своїх основах, а лише удосконалюється, стає більш гнучким та пластичним.

З самого початку Губаренкові було властиве мислення структурно оформленими, відносно тривалими темами. Їх “аналітичне” опрацювання – розщеплення на кілька самостійних субтем – стає підставою для виникнення нової образної якості. Музичний процес, що сприймається як невинне розгортання, спрямовується до підсумкового образного синтезу. Гармонічна вертикаль гетерофонічна за своєю природою. Потужні динамічні хвилі формує лінійна енергія, яка здебільшого бере початок у сольних монологах.

Імпульс, що йде від поетичного слова, надзвичайно важливий для композитора, хоч у кожній його партитурі, у тому числі призначеній для сценічного втілення, завжди існує *суто музична ідея*, яка реалізується своїм шляхом. Музичний процес ніби керується прихованою, власне музичною програмністю, своєрідною “інтонаційною фабурою”.

До рельєфного тематизму як образного та композиційного фундаменту твору композитор тяжів на всіх етапах свого шляху. Витоки тематизму могли бути найрізноманітнішими: фольклорні, побутові, пов’язані з широким полем музичної традиції, від бароко до сучасності. Йому вдалося поєднати ідею “мотивне зерно – багатоланкове його розгортання”, властиву творам Шостаковича, з характерним для Прокоф’єва сприйняттям теми як завершеного самодостатнього образу.

Найбільш показовою для індивідуальності Губаренка є його *робота з тематизмом*. У процесі трансформацій тематичний матеріал починає функціонувати на зразок висхідних моделей, що визначають весь художній задум. Якщо у Баха або Шостаковича розвиток ґрунтується на принципі плинності, енергії мотивного зерна як поштовху до стадії розгортання, рух якого продовжується до тих пір, доки вистачає цієї енергії, то у Губаренка таким енергетичним джерелом здебільшого є цілісна індивідуалізована тема, або те, що функціонально їй дорівнює. У експозиційному тематизмі нібито закладено те художнє завдання, розв’язання якого формує весь твір. Саме ж завдання постає як відкриття у тій же темі все більш глибинних семантичних рівнів.

У якості первісної моделі може виступати будь-який елемент музичної тканини. Наприклад, стрижневим для всієї його творчості є так званий “Его-мотив”. Аналогічним є і принцип використання цілого епізоду. Тоді його нові якості і приховані сенси виявляються у першу чергу завдяки зміні контексту. Нереалізована опера “Перша заповідь” виступила у творчості композитора також у ролі первісної моделі для нових, самостійних художніх концепцій.

Готові зразки-моделі у подальшому було замінено семантично більш конкретно навантаженими музичними емблемами-символами. Їх використання у таких творах, як *Concerto grosso* та “Вій”, пов’язане із зацікавленням епохою бароко, і виконує роль знакових елементів та ритичних фігур барокової музики.

Однак ще до цього у балеті “Камінний господар” аналогічну емблематичну функцію відіграв іспанський колорит. Останній досягається шляхом “узагальнення через жанр”, проте репрезентантом іспанських танцювальних жанрів стає лише метро-ритмічна схема, у той час як її інтонаційне наповнення залишається індивідуально-авторським. Музична тканина при цьому ніби розшаровується на “своє” та демонстративно підкреслене “чуже”, що викликає аналогії з відкритим М.Бахтінім “чужим словом” у романі.

Особливо широке використання музичного “чужого слова” притаманне партитури “Свата мимоволі”. Це ціла низка цитат-емблем та квазі-цитат, за допомогою яких створюється портрет епохи, образ середовища та “прив’язаних до побуту” (визначення Б.Асаф’єва) героїв. “Чуже”, що існує у двох контрастних варіантах, “народному” та “побутовому”, пізнається на тлі індивідуальної характеристичності мови та пластичного образу окремих персонажів.

Музична драматургія багатьох творів Губаренка підпорядкована певному трикомпонентному ритму, який виявляється через послідовну зміну образів “рефлексії”, “ілюзії” та “реальності”. Кожна з цих ланок конфліктно поляризована, що стає головним інтенсифікуючим чинником музичного перебігу.

#### Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Монографія “Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності”. – Суми, 2002. – 15 д. а.
2. “Поки кує зозуля” \ Музика. – 1996. - №2. – С.5.
3. Відродження духовної традиції \ Українська музична культура: пошуки, здобутки, перспективи. – Суми, 1996. – С.22 – 30.
4. Першим завжди найважче... \ Art line. – 1997. - №№ 10-11. – С.42-43.
5. Історія музики чи музична література? \ Музика. – 1997. - № 2. – С.24-25.
6. Странствия Миньон \ Зеленая лампа. – 1997. - № 1. – С.29-32.
7. Барви чи настрої? \ Проблеми історії музики: від бароко до сьогодення. – Житомир, 1998. – С.67-72.
8. Поздние оперы Моцарта и XX век (Некоторые наблюдения над типологией оперного творчества в контексте времени) \ Моцарт: Пространство сцен. – М.: ГИТИС, 1998. – С. 106-111.
9. Феномен “шестидесятников” в современной украинской музыке \ Аспекти історичного музикознавства. – Харків, 1998. – С. 154-161.
10. Романтическая модель оперы и ее функционирование в «Пиковой даме» П.Чайковского \ Київське музикознавство. Вип. 1. – К., 1998. - С. 190 – 195.
11. Новое прочтение Шевченко \ Муз. академия. – 1998. - № 1. - С.33-39.
12. Вокальна лірика Віталія Губаренка \ Наукові записки Тернопільського педуніверситету. Серія мистецтвознавство. – 1999. - № 1. - С.37-40.
13. Шевченківський триптих Віталія Губаренка \ Культура України. Вип. 5. – Харків, 1999. – С.82-91.
14. Про один біблійний мотив в опері-балеті В.Губаренка «Вій» \ Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. – Вип. 4. – К.: НМАУ, 1999. – С.239-245.
15. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі \ Зеленая лампа. – 1999.- №№ 1-2. – С.61-63.

16. Під тиском «гравітації» сонета. \\\ Зелена лампа. – 1999.- №№ 1-2. – С.68-69.
- 17.Складові індивідуальності \\\ Музика. – 1999. - № 3. - С.2-4.
18. Вагнерівські алюзії у сучасній українській культурі \\\ Зелена лампа. – 1999. - №№ 3-4. –С.20 – 21.
19. Риси «суворого стилю» \\\ Мистецькі обрії. - К., 2000. – С. 116-122.
20. «Образ часу» в музиці українських «шістдесятників» (на прикладі Другої симфонії В.Губаренка) \\\ Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. – Вип. 12. – К.: НМАУ, 2000. – С.32-40.
- 21.Лист як міфологема в оперному контексті \\\ Чотири століття опери. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського.– Вип.13. – К.: НМАУ, 2000. – С.117-124.
22. Деякі аспекти оркестрового стилю В.Губаренка \\\ Питання стилю і форми в музиці. - Львів, 2001. – С.148- 159.
23. “Иллюзорный симфонизм» Михаила Глинки \\\ Проблеме взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Вип. 10. - Харків, 2002. – С. 68-74.
- 24.Новое прочтение гоголевского сюжета (“Зеленые святки” В.Губаренко) \\\ Теоретичні питання культури, освіти та виховання. – 2002. - № 19. – С.190-196.
- 25.Інтерпретація канонічного тексту у Другій літургії Л.Дичко \\\ Леся Дичко. Грані творчості. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. – Вип. 19. – Кн.3. – К.:НМАУ, 2002. – С.109-113.
- 26.Das romantische Modell einer Oper und deren Funktion in Tschaikowskij's *Pique Dame* // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Н. 8. – Chemnitz, 2002. – S.97-104.
- 27.Музыкальная реальность дней, превращенных в пену (художественная концепция жизни в опере Э.Денисова «Пена дней») \\\ Гектор Берлиоз та світова культура. – Харків: ХДІМ ім. І.Котляревського, 2003. – С.105-112.
- 28.Drač I. French Opéra comique as a Model for Ukrainian Music Theatre \\\ Le rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX siècle. – Prague: KLP, 2003. – P.424-429.
- 29.Чтоб музыка звучала...\\ Віталій Губаренко. Сторінки творчості: Статті, дослідження, спогади. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. – Вип.32. – Кн.4. – К.:НМАУ,2003. – С.182 – 188.
30. Пам'ятай мене...\\ Музика.– 2004. – №3. – С.22-24.
- 31.“Несвоевременные” сочинения в пространстве музыкальной истории \\\ Музыка у просторі культури. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. – Вип.33. — К.:НМАУ, 2004. – С.230 – 237.
- 32.О феномене “иллюзорного симфонизма” \\\ Муз. академия. – 2004. – № 2. – С.13 –15.

**Драч І.С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В.С.Губаренка).** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, Київ, 2005.

Дисертація є спробою осмислення поняття художньої індивідуальності через виявлення певних закономірностей її становлення у музичній культурі ХХ століття. Пропонується оригінальна концепція об'єктивної композиторської індивідуальності, що дозволяє визначити способи передачі суб'єктивного змісту засобами музичного мистецтва. Розроблений відповідний аналітичний підхід до вивчення даного художнього феномену дозволяє враховувати його динамічну природу та онтологічну цілісність.

Процес реалізації композиторської індивідуальності розглядається на матеріалі творчості В.С.Губаренка (1934-2000) – одного з лідерів “шістдесятництва” в українській культурі. Апробація запропонованого модального підходу розкрила особливості еволюції митця як художньої індивідуальності; сприяла уточненню специфіки музичного мислення композитора; осягненню відтвореної ним картини світу; а також дозволила сформулювати принципи творчої роботи та естетичні настанови.

**Ключові слова:** художня індивідуальність, стиль, модус, мистецька школа, ментальність генерації, рефлексія, архетип

**Драч И.С. Аспекты выявления композиторской индивидуальности в современной культуре (на примере творчества В.С.Губаренко).** – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины имени П.И.Чайковского, Киев, 2005.

Диссертация представляет собой попытку осмысления художественной индивидуальности через выявление определенных закономерностей ее становления в музыкальной культуре ХХ столетия. Предлагается оригинальная концепция объективации композиторской индивидуальности. Разработанный аналитический подход позволяет изучить способы передачи авторских субъективных смыслов средствами музыкального искусства, учитывая онтологическую природу индивидуальности.

Композиторская индивидуальность в данной работе понимается как целостность художественного мира художника. Такая целостность существует на всех этапах его творчества, реализуясь в определенных модусах. Особым качеством, которое манифестирует подобную целостность в конкретном речевом материале, является индивидуальный авторский стиль. Выступая интонационным субъектом стиля, композиторская индивидуальность изучается как “сложность, которая эволюционирует”. Будучи глубинным измерением внутреннего микрокосма, она познаваема, поскольку реализуется в Метатексте творчества, которое разворачивается на пересечении пяти самостоятельных линий развития (“модусов”). В каждой из них есть свой “сюжет” и свое внутреннее напряжение. На начальном этапе активно действуют факторы, которые определяют

общие параметры конкретной индивидуальности. Это – традиции школы, в ареале влияния которой вырастает композитор, а также историко-культурная ситуация, художественный климат времен его молодости, который обуславливает формирование специфического “комплекса генерации” в сознании творца. Достижение творческой зрелости происходит путем углубления рефлексии, обособления и семантизации “поля иллюзии”. Поздний период творчества композитора, как правило, отмечен активизацией мифотворческих тенденций.

Процесс реализации художественной индивидуальности рассматривается на материале творчества яркого представителя украинской композиторской школы В.С. Губаренко (1934-2000). Апробация предложенного модального подхода раскрыла особенности его творческой эволюции как художественной индивидуальности; способствовала уточнению специфики музыкального мышления композитора; постижению созданной им картины мира; а также позволила сформулировать принципы творческой работы и доминирующие эстетические установки.

**Ключевые слова:** художественная индивидуальность, стиль, модус, школа в искусстве, ментальность генерации, рефлексия, архетип.

**Drach I.S. The aspects of revealing the composer's individuality in the modern culture (based on the V.S. Gubarenko's art work example) – Fair copy.**

Thesis for a doctor's degree in art-criticism on a speciality 17.00.03 – musical art. – P.I. Tchaikovsky's National Musical Academy, Kiev, 2005.

The D. is an attempt of comprehension of the artistic individuality through the revealing of the certain rules of it's formation in the XX-th century musical culture. The original concept of objectivation of the composers individuality was proposed, which allows to determine mediation ways of the subjective essence by the means of musical art. The developed analytical approach of studying stated artistic phenomena allows it's dynamic nature to be appreciated.

The composer's individuality realization process is studied on the example of V.S. Gubarenko's (1934-2000) – one of the Ukrainian culture's “Sixties” movement leaders' art work. The proposed modal approach proving revealed features of the composer's evolution as an artistic individuality; created an opportunity to specify the composer's musical way of thinking; allowed to realize the reflected world picture. Also it allowed forming of the principals of creative work and esthetical setting.

**Key words:** artistic individuality, style, modus, artistic school, generation mentality, introspection, archetype.

АВ 62.532

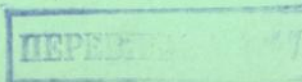
Мист.

---

Підписано до друку 21.02. 2005р. Формат 60×90/16.  
Ум. друк. арк. 17. Обл.-вид.арк. 17.  
Тираж 100 прим. Зам. № 27.

---

“АВТОРЕФЕРАТ”  
01034, м.Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.  
т. 578-04-14, 294-71-27.



Мист