

78.071.1
Д 72

КОМПОЗИТОР
ВІТАЛІЙ
ГУБАРЕНКО

ІРИНА
ДРАЧ



Ірина Драч

КОМПОЗИТОР
ВІТАЛІЙ
ГУБАРЕНКО

АСПЕКТИ ВИЯВУ
ТВОРЧОЇ
ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ



119398

Монографія присвячена творчості видатного українського композитора, лауреата Державної премії України ім. Тараса Шевченка, народного артиста України Віталія Губаренка (1934–2000). Простежено еволюцію авторської індивідуальності крізь призму характерних для неї художніх модусів, розглянуто його симфонічні, оперні, камерні твори. З позицій сучасної науки переглянуто і поглиблено уявлення про значення доробку митця й місце його творчості у динамічних процесах розвитку сучасної української музики. У книзі використано листи й численні матеріали з особистого архіву композитора.

УДК 78.01/.02.001.8 + 82-94(477:Губаренко)
Д 72

Драч, Ірина.

Композитор Віталій Губаренко.

Аспекти вияву творчої індивідуальності.

Харків: «Акта», 2021. (362 с.)

© «Акта», видання, 2021

ISBN 978-966-8917-98-1

ОГЛАВ

Марина Черкашина-Губаренко. Вступне слово (7)

Передмова
(11)

Школа (23)

Парадигма шістдесятництва (63)

Ego-рефлексія (137)

Простір уяви (193)

Мітосвідомість (243)

Післямова
(293)

Додатки

Губаренко В. С. Відповіді на анкету (303)

Дати життя і творчості

Віталія Губаренка (311)

Показчик музичних творів Віталія Губаренка (335)

Бібліографічний показчик (339)

Показчик імен (345)

ВСТУПНЕ СЛОВО

Композитор Віталій Губаренко пішов з життя, ледь захопивши перші місяці нового ХХІ століття. Весь його творчий шлях щільно пов'язаний з бурхливою художньою атмосферою другої половини століття ХХ. Він належав до покоління дітей війни. Став студентом Харківського музичного училища, коли ще у розпалі були ідеологічні баталії сталінсько-ждановських часів, а з репертуару театрів і концертних залів, із програм радіо зникли найкращі твори провідних композиторів часу Сергея Прокоф'єва та Дмитрія Шостаковіча, на яких начепили ярлик ліквідованих формалістів. Саме цих авторів, разом із також вилученими з музичного обігу їхніми західними сучасниками Густавом Малером, Рихардом Штраусом, Белой Бартоком, Альбаном Бергом і багатьма іншими відкривав для себе Губаренко — студент Харківської консерваторії.

У часи його юності музика і все мистецтво перебувало під суворим контролем советських партійних чиновників. Залишалось або заходити в опозицію з владою і ховати написане в шухляди, або, виконуючи соціальні замовлення, без чого твори не мали шансу прозвучати, вести боротьбу за власні теми і свободу самовиразу непрямыми шляхами. За цих нелеглих умов композитор зміг зберегти художню чесність. Пристосування було категорично чуже його прямій гарячій натурі.

Незалежність його позиції проявлялась у тому, що він завжди залишався сам по собі, ніколи не приєднувався ні до яких формальних чи неформальних угруповань. До того ж ніколи не мав жодних керівних посад, рано кинув педагогічну працю в консерваторії, щоб зосередитися виключно на творчості. Утім, парадоксально, що такого інтровертного митця-відлюдника понад усе приваблював театр, сфера, для якої колективна творчість становила саму її сутність. І в Губаренковій закоханості в театр, у гамір і неспокій залаштункового життя, у напружений процес народження вистави, а також у таланти друзів-диригентів, співаків-акторів, з якими випадало працювати, оприявнювались інші якості і властивості його характеру.

З надзвичайним ентузіазмом і надіями зустрів Віталій Губаренко незалежність України. І навіть ті труднощі, з якими на цьому першому етапі здобуття свободи зіткнулася мистецька галузь, не зменшили його віри в національну ідею, яка завжди надихала його на творчість. Україна ніколи не розділялась в його очах на Захід і Схід. Назавжди залишилися в пам'яті враження дитячих років, проведених у Коломиї та Станіславі (нині Івано-Франківськ). Харків і Слобожанщина була батьківщиною його матері, тут минула студентська юність, тут сформувався його талант. Завжди його вабив до себе Київ. Переїзд до столиці збігся з плідним пізнім періодом творчості Губаренка, на той час уже визнаного майстра.

Коли уривається життя митця, це дає нам нову оптику, нагоду по-новому оцінити все те, що колись рухалося, на кожному етапі було спрямованим до нових рубежів. Ірина Драч розпочинала свою книжку, яку ви зараз тримаєте в руках, коли композитор іще був серед нас, кожен новий його твір виконували з позначкою "вперше". Авторка сама стала свідком деяких із цих прем'єрних виконань і у своєму дослідженні спиралася на неповторні перші враження, що часто схоплюють найголовніше. Не випадково ми зацікавлено відшукуємо й читаємо старі рецензії на твори, які давно вже стали класичним надбанням і мають чітко визначену репутацію. Завжди кортить знати, а як же поставилися критики і слухачі до цих шедеврів, коли

вони прозвучали вперше? Нову версію цієї книжки, підготовлену дослідницею, супроводжує вже новий художній контекст.

Звичайно, час розставляє свої акценти. Протягом перших десятиліть ХХІ століття твори Віталія Губаренка теж проходили свою випробу часом. За свідчення того, що такий іспит вони успішно витримують, можуть правити декотрі факти, які я хочу тут навести.

Не переобтяжуватиму вступну статтю переліком усіх концертів і концертних програм, де музика Віталія Губаренка звучала в різному виконанні, та її сприймала різна аудиторія не лише Києва, Харкова, Львова, а й Одеси, Хмельницького, Чернігова, Луцька, Чернівців, Дніпра, а також Парижа, Берліна, Гданська, Нью-Йорка. Скажу лише про музичний театр, ту творчу галузь, у яку композитор Віталій Губаренко вніс найбільший свій доробок. Як і за життя автора, популярності не втрачає його моноопера «Ніжність» («Листи кохання»). З'явилися її нові театральні постановки на сцені філармонії й у театральному центрі імені Івана Козловського в Києві, у театрах Харкова і Дніпра, у Хмельницькому, а також у Пермі й у «Новій опері» в Москві. Важливою подією стало концертне виконання «Ніжності» в камерній версії під рояль у Парижі (Любов Хахаліна — сопрано, Ірина Рябчун — рояль). Про те, щоб його твір прозвучав на батьківщині автора літературного першоджерела — письменника Анрі Барбюса, завжди мріяв сам композитор. До талановитих виконавиць моноопери «Ніжність» приєдналася молода київська співачка Валерія Туліс. Вона виконала твір у виставі на сцені філармонії, потім у центрі Івана Козловського, а також у концертній версії у Хмельницькому і в Харкові. В залі Харківської філармонії її партнером був філармонійний оркестр під орудою головного диригента Юрія Янка. А кілька місяців по тому Юрій Янко диригував монооперою Віталія Губаренка в Карнегі-холі у Нью-Йорку. Показово, що замовлення на це виконання надійшло саме від американської сторони.

І хочу сказати про ще дві важливі театральні події. Одній з них передувало концертне виконання фрагментів з опери-балету «Вій» у залі імені М. Лисенка Національної філармонії

України. Диригент Ігор Палкін поєднав тоді в один вечір хореографічні сцени «Вія», останній симфонічний твір композитора, і концертне виконання третьої дії однойменної опери-балету. Таке поєднання творів, написаних з різницею в 19 років, але об'єднаних однією тематикою і музичним тематизмом, підказало нове рішення вистави «Вій» одеським постановникам опери-балету (режисеру і хореографові Георгію Ковтуну, диригенту Александру Самоїле). Створена оригінальна постановочна версія опери-балету «Вій» з'явилася на сцені Одеського театру опери і балету 2013 року, у рік 80-ліття від дня народження Віталія Губаренка. А через п'ять років після успішних її показів вистава була номінована на Державну премію України імені Тараса Шевченка.

Лірико-комічна опера «Сват мимоволі» свого часу була народжена на сцені Харківського театру опери і балету імені М. Лисенка. Пам'ятаючи про значний успіх вистави 1985 року, керівники театру вирішили повернутися до цього твору й доручити його нову постановку молодіжній команді на чолі з диригентом Сергієм Горкушею і режисером Ганною Лісовою. Вистава з'явилася в репертуарі театру в сезоні 2017/18 року і стала значним успіхом усього колективу.

І ще про одну важливу подію не можу не згадати. Перша камерна симфонія Губаренка для скрипки з оркестром увійшла до програми талановитого нового колективу, Молодіжного симфонічного оркестру України, створеного й очоленого видатною українською диригенткою Оксаною Линів. Спочатку симфонія прозвучала у програмі фестивалю «Львів МоцАрт», а пізніше оркестр разом з видатним скрипалем Валерієм Соколовим виконав цю симфонію під час Міжнародного фестивалю молодіжних оркестрів у Берліні. Валерій Соколов і Молодіжний симфонічний оркестр України записали Першу та Другу камерні симфонії Віталія Губаренка на компакт-диск (диригент Оксана Линів). Можемо сказати, що географія звучання музики українського композитора розширюється, а до її інтерпретації долучаються молоді митці. Її актуальність і художня вартість стверджується в умовах нового художнього контексту XXI століття.

Марина Черкашина-Губаренко

ПЕРЕДМОВА

Понад сорок років з неповних шістдесяті шести, що були відміряні Віталію Губаренку, присвячено композиторській творчості. Тринадцять опер, сім балетів, два десятки великих оркестрових творів, камерна, хорова музика — це майже дві доби суцільної музики, кожна мить якої є часткою правди про світ і про себе. Чим пояснити такий надмір музики в його житті? Що то є — бажання втекти чи, навпаки, — наблизитися до чогось?

За своє життя Віталій Губаренко мав п'ятдесят прем'єр. П'ятдесят першу він лише підготував — хореографічні сцени «Вія» виконувалися вже без автора. За два тижні до прем'єри тяжко хворий композитор «наспівав» усі темпи диригентові по телефону з лікарні. «А може, це все Вієва робота?» — винуватив він у погіршенні свого стану здоров'я ефемерну істоту — витвір гоголівської фантазії.

Відчуваючи якийсь містичний зв'язок між музикою та буттям, Віталій Губаренко визнавав своє мистецьке покликання за долю. Спромога виявити власну індивідуальність, стильова органічність музики завжди вирізняли його з-поміж колег. Композиторові була притаманна та «акцентуація власної позиції», яку свого часу Сергій Слоніmsкій відкрив у Сергія Прокоф'єва. Проте доконечна потреба завжди лишатися собою дивовижно поєднувалася в його творчості з чуттям часу і передчуттям майбутнього.

Про здатність діяти самостійно промовисто говорить те, як він обирає свій шлях. Віталій зростає у родині військовика, що не належала до мистецького середовища. Готуючись на свій ризик, потайки від батьків, до вступу в Харківське музичне училище, він кинув загальноосвітню школу. Це було небезпечно, бо лише в разі успіху хлопець міг сподіватися від вимогливих батьків позитивного ставлення до такого його вибору.

Народившись під знаком Близнюків 13 червня 1934 року (13 завжди вважав для себе за щасливе число), мав неспокоїну, вибухову вдачу. Дивно було, що в нього якось трималися купи такі контраверсійні риси, як безкомпромісність і людська чуйність, песимізм і віра у найвищу справедливість, несприйняття будь-якого зовнішнього тиску й сувора самодисципліна. Через внутрішні суперечності, надто загострені в юному віці, йому нелегко було при звичаюватися до нового для нього музичного професійного середовища. Однак, за власним зізнанням композитора, саме музика рятувала його від нього самого та від темного виру життя. Не схильний до патетики і високих слів, він якось написав у вітальному листі до друга-диригента: "Нехай нас береже наш спільний Бог — Музика".

Харківську Державну консерваторію Віталій Губаренко закінчив 1960 року (клас знаного харківського композитора й викладача Дмитра Клебанова), однак працювати почав ще під час навчання. Спочатку акомпанував самодіяльному хору, потім викладав сольфеджіо в музичній школі, хоча потягу до викладацької роботи не відчував ніколи. На п'ятому курсі Віталія Губаренка запросили на посаду музичного редактора обласного радіо, а за рік після закінчення навчання запропонували посаду на кафедрі теорії музики та композиції в Харківській консерваторії. Усі, крім нього, вважали таку пропозицію за блискучий початок кар'єри. Не відчуваючи внутрішньої потреби викладати, не схильний дозвано розподіляти свою енергію, молодий композитор наважується на сміливий крок. Він відмовляється від гарантованої зарплатні та йде на творчу роботу. У ті часи на таке наважувались або автори, котрі працювали в царині естради чи масової культури, або ж визнані метри. Для моло-

дого митця це означало брак постійних джерел фінансування для існування не лише його самого, а й родини. При тому, що одружився він іще за студентських років, попри невдоволення матері, яка відмовилася підтримати його матеріально.

У родині дружини, музикознавиці Марини Черкашиної (згодом вона стає лібретисткою-співавторкою низки відомих сценічних творів Губаренка), Віталій знайшов саме те мистецьке оточення, до якого завжди тяжів. Це була знана в Україні театральна родина Романа Черкашина та Юлії Фоміної, що їх наприкінці 1920-х років Лесь Курбас запросив працювати до свого театру «Березіль», коли колектив переїхав з Києва до Харкова (тодішньої столиці). Тож режисер і педагог Роман Олексійович, знавець таємниць театального мистецтва, мав неабиякий вплив на духовний світ молодого композитора.

Щодо зацікавленням театром, то про це свідчить, попри брак хоч якихось уявлень про гармонію і техніку композиції, доволі зухвала спроба ще під час навчання в музичній школі написати оперу «Купець Калашніков»! Мрії про музичний театр не залишали Губаренка протягом навчання в консерваторії. Перший зрілий оперний твір, з якого фактично розпочався справжній мистецький шлях, був певною мірою інспірований атмосферою родини Черкашиних. Від часу прем'єри у 1930-х роках «Загибель ескадри» Олександра Корнійчука лишалась одним з найвідоміших творів у репертуарі Харківського театру ім. Тараса Шевченка. Роман Черкашин, маючи посаду завідувача літературної частини в цьому театрі, не раз мав нагоду спілкуватися з автором п'єси, а Юлія Фоміна виконувала ролі в багатьох виставах за творами цього впливового, в ті часи, советського драматурга й політичного діяча. Проте Губаренку не йшлося про те, щоби сподобатися Корнійчукові, та й усій решті "високих авторитетів". З партійним проводом, зокрема з головою Харківської спілки композиторів Петром Гайдамакою, який сумлінно впроваджував партійну лінію щодо спрямування мистецтва, стосунки у молодого митця не склалися. Свою незалежну позицію Губаренко обстоював ще й тим, що не вступав до партійних лав. Коли ж йому якось зателефонува-

ли з приймальні секретаря з ідеології обкому КПСС і запросили на бесіду, він категорично заявив, що не може цього зробити, бо, як уранці так і протягом дня, пише музику. Ці факти інакше висвітлюють його так звані “подієві” опери й ангажовані твори. Композитор завжди вважав офіційні замовлення, на які погоджувався, за спосіб розв’язувати своїм робом нові художні завдання, котрі він ставив собі, зважаючи виключно на естетичні критерії.

Творчість Віталія Губаренка засвідчила його позицію як одного з лідерів українських “шістдесятників” не лише на підставі часового збігу. Авторський стиль композитора формувався в процесі адаптації українського національного мелосу до тогочасних мовних контекстів. На початковому етапі композитор взорувався на традиції Дмитрія Шостаковіча та Сергія Прокоф’єва, творчість яких на межі 1950–60-х поцінювали, найпаче в Україні, доволі суперечливо. Ранні твори Губаренка, зокрема Симфоніета для струнного оркестру (1960), Перша симфонія (1961), симфонічна поема «Пам’яті Тараса Шевченка» (1962), Концерт-поема для віолончелі з оркестром (1963), оприлюднювали самотутнє симфонічне мислення молодого композитора. Робота над музичною драмою «Загибель ескадри» (1965) демонструвала зростий рівень професійної майстерності. Критика засвідчила, що цей твір не лише став особистим досягненням тридцятирічного автора, а й суттєво вплинув на розвиток національного музичного театру. Музичну драму одночасно ставлять у Києві, Одесі та Новосибірську й вона здобуває першу премію на Всесоюзному конкурсі зі створення нових музичних вистав. Громадське визнання обернулося присудженням композиторові звання заслуженого діяча мистецтв України.

У той-таки час композитор створює вокальний цикл «Барви і настрої» (1965) на вірші Івана Драча і Флейтовий концерт (1965), що вирізнявся контраверсійними настроями мрійливої споглядальності та іронічної скерцозності. Духовний світ 1960-х Губаренку найкраще пощастило відтворити в Другій симфонії (1965), тричастинний цикл якої суперечливо сполучав жанрові

моделі прелюда, сонати й фуги. Завдяки потужній емоційності твору первинні фольклорні джерела тематизму набули ознак прямого авторського вираження. А Перша камерна симфонія для скрипки з оркестром (1967) вже вповні оприявнює художню індивідуальність композитора.

Характерно відбиває передчуття кризи “шістдесятництва” і згущування “атмосфери командорства” в советському суспільстві балет «Камінний господар» (1968), по сюжетне підґрунтя якого композитор звертається до однойменної філософської драми Лесі Українки. І сам твір, і його інтерпретація Київським театром опери та балету були високо поціновані на загальнодержавному рівні. Сценічна доля балету виявилася напрочуд утішною. Крім киян його враз поставили ашгабадці. Згодом, під назвою «Дон Жуан», за новою сценічною редакцією він побачив світло рампи в Харкові й болгарському місті Русе. А постановка у Дніпрі (на той час Дніпропетровську) разом з оперою «Пам’ятай мене»¹ дала авторові найвищу відзнаку — Державну премію України ім. Тараса Шевченка. Музика до балету частково увійшла до двох Сюїт для симфонічного оркестру (1970) та Іспанської сюїти для ансамблю віолончелей і фортепіано (1994).

Тож бачимо, що наприкінці 1960-х років уже наявні нові критерії для поцінування композиторської творчості Губаренка. Композитор перетинає рамці “локальної” постаті. Він і далі мешкає й працює в Харкові, плекає традиції харківської композиторської школи, проте наразі безперечно репрезентує українську музичну культуру як таку. Процес розвитку останньої складався дуже важко. Позиції консерваторів, за підтримки офіційної влади, зоставалися сталими й непримиреними. Свободу творчості обмежували зусібч. Тематику було жорстко регламентовано. Перевагу давали “правильним” творам, які здебільшого множили шаблонні розв’язки й культивували холодний академізм. На противагу тому композиторська молодь захоплювалася новітніми авангардними техніками та радикальними експериментами. І в цьому загостреному протистоянні, що

¹ Прем’єра у Харкові.

прогресувало, Губаренкові пощастило зберегти незалежну творчу позицію і цілісність власного “я”.

У 1970-х роках він звертає свою увагу на ліричний бік творчості. Зміна авторської настанови стає помітною в опері «Мамаї» (1969), де композитор відмовляється від узагальненого типологізму сценічних образів першої оперної спроби. Натомість виникає усвідомлення цінності внутрішнього світу людини, яка опирається порожнечі ідеологічних кліше. У музиці вже наперед можна розпізнати “новий ліризм”, який доконечно сформується в советському мистецтві 1980-х. Застосовані у «Мамаях» принципи монотематичного розвитку набули сюжетної імотивованості в монодрамі «Листи кохання» (за новелою Анрі Барбюса «Ніжність», 1971). Твір побудовано на розгортанні однієї теми. Зберігаючи у лейтмотивах свій первісний вигляд, “мотив ніжності” ніби обертається безліччю образних трансформацій, що поступово змальовують психологічно суперечливий образ Жінки та світ її переживань. Ця вишукана за своїм звуковим колоритом партитура мала дві рівнозначності виконавських версії — концертну і сценічну. Для виконавців цей твір Губаренка й досі не втрачає своєї чарівності.

Співпраця з кінематографом обмежилася написанням музики лише до перших двох частин кіноопеї Тимофія Левчука «Дума про Ковпака». Композитор не міг погодитися з обслувною і другорядною функцією для кіно авторської музики та не добирав слів, звинувачуючи метра українського советського кінематографа Левчука в музичній некомпетентності. Коли їхні суперечки добігли кінця, музику до третьої серії фільму замовили писати іншому композиторові. Третя симфонія (1974), що постала на матеріалі музики до кінофільму, стала своєрідною мистецькою відповіддю на це словесне змагання. Цей твір, який дістав підзаголовок «Партизанам України», забезпечив Губаренкові нагоду вдатися до широких епічних узагальнень. Програмні назви частин («Сполох», «Зорі ранні», «Дороги партизанські») та хорві епізоди наближають його до ораторії. Крім концертного, ця симфонія мала ще й хореографічне прочитання під назвою «Вогняний шлях» (Львів, 1980). У той самий час

композитор працював над ліричною драмою — історією кохання двох молодих людей у зруйнованому війною світі — «Перша заповідь». Советська влада не надто прихильно ставилася до творів, котрі стосувалися загальнолюдських цінностей та християнської моралі. Композитора звинуватили в “абстрактному гуманізмі”, тож він мусив був дещо змінити супроти первісного задуму. Опера дісталася сцени у Львові під назвою “Відроджений травень” (1974). Композитор не надто легко мирився зі складними колізіями, що супроводжували появу й сценічну долю цього твору, час від часу наголошуючи, що непередбачені ускладнення через заборону першої львівської постановки додали йому чимало сивини. А втім, він і сам не одразу визначив для себе той розв’язок, який найкраще відповідав би ліричній природі цього сюжету. У новій редакції («Пам’ятай мене») багатоактна опера перетворилася на дуодраму з коментарем хору, що був винесений за межі сценічної дії.

Складнощі тодішнього творчого життя скерували композитора до сповідальної, суто особистої теми самотності митця, котрий добачає сенс буття в коханні й творчості. Суголосні мотиви до цієї теми він знайшов у віршах Володимира Сосюри. Так виник сповнений філософського узагальнення вокальний цикл «Простягни долоні» (1977), що вирізнявся художньою досконалістю. Попри те, що вокальна лірика не була серед головних художніх зацікавлень композитора, сосюрівський цикл належить до найкращих взірців української камерно-вокальної музики ХХ ст.

На початку 1980-х Губаренко — автор суто сучасної спрямованості — відкриває для себе епохи, віддалені як за історичними, так і за стильовими ознаками. Відчуття українського бароко наявне вже в опері-балеті «Вій» (1980). Тематичним матеріалом вона поєднана з симфонією-балетом «Ассоль» (1977) і з хореографічними сценами «Запорожці» (1978). Владна ідеологічна тенденційність щодо національної історії не дозволила виконати «Запорожців» на театральній сцені. Жанрова різноманітність опери-балету «Вій» (панна Сотниківна — балетний персонаж) відповідає бароковим принципам формоутворен-

ня. Скориставшись із текстів з української літератури XVII–XVIII століть — псалмів, віршів-гравестій, інтермедій вертепного та шкільного театру — композитор, відповідно опрацювавши їх музично, надає твору непідробного історичного колориту. Типовими прийомами барокового концертування композитор пізніше скористався в *Concerto grosso* (1981), останньому з інструментальних творів, написаних до переїзду до Києва.

У лірико-комічній опері «Сват мимоволі» (1982) Губаренко звертається до інтонаційних джерел української провінції XIX ст. У творі, де кмітливий денщик Шельменко зараджує одруженню капітана Скворцова з Пазинькою — дочкою пихатого Шпака, — віртуозно «міряються» між собою, перепущені кризь призму авторської інтонації, українська народна поезія, побутовий російський романс кінця XVIII – початку XIX ст. та оперна риторика. Й цього разу вибір сюжету зумовлено харківським театральним оточенням композитора. «Шельменко-денщик» на сцені шевченківців був серед улюблених вистав Губаренка. Глядачі запам'ятали ціле сузір'я видатних акторів театру з цього спектаклю, з якими композитор, приставши до родини Черкашиних, дістав нагоду спілкуватися навіть у повсякденному житті, де незрідка послуговувалися колоритними висловами героїв Квітки-Основ'яненка. У лібрето Марина Черкашина, крім тексту самої п'єси, скористалася з народних пісень та інших творів письменника, що уможливило відчутти епоху й неповторний колорит слобідського краю. Ця опера стала ніби прощанням композитора зі Слобожанщиною.

Лірико-комічне забарвлення, що крім «Свата мимоволі» мало «Українське капричіо» (1973), дістали й перші «київські» твори композитора: опера «Кому посміхалися зорі» (1987) й балет «Майська ніч» (1988). Цей балет, хоча й написаний на замовлення Одеського театру опери та балету (спільне лібрето Марини Черкашиної та головного балетмейстера театру Віктора Смірнова-Голованова), сценічного втілення, на жаль, не мав. Музику ж балету у скороченій редакції трансформовано у твір узагальнювального змісту — симфонію-балет «Зелені святки» (1992).

Завершив Губаренко свій «харківський» період двома творами для театру: ліричними сценами «Альпійська балада» (1984) та балетом «Обов'язок, і віра, і любов» (1985). Їх зближує співзвучне прочитання несхожих тем (одна — про долю двох утікачів з фашистського концтабору, й інша, що відтворює колізії фільму Юлія Райзмана «Комуніст»). Обидва сюжети надають змогу розгорнути «поєми великого кохання» через сповнену трагізму музику.

Переїзд до Києва (на початку 1985 р.) композитор сприйняв за справдження власних мрій. Його творчі контакти давно вже перетнули межі Харкова, який поволі ставав для нього затісним. До того ж столиця надавала значно більше можливостей для визнання митця, бо концентрувала головні музичні сили — найкращі оркестри й театр світового рівня. Саме з київською оперою та її проводом — головним диригентом Стефаном Турчаком, головним режисером Дмитром Смоличем — Віталій Губаренко й пов'язував подальші творчі плани. Він показує їм «Віа», котрого вважає за свій найкращий твір. Уже маючи успішне виконання опери-балету в Одесі, композитор сподівається на обіцяне втілення її на столичній сцені, для якої, власне, й створював цю партитуру.

На той час плідна співпраця з театром, де Губаренко сформувався як музичний драматург, урвалася через кулуарні інтриги. Тож, замешкавши в Києві, він сподівається на її поновлення. Здавалося, це ось-ось справдиться. Композитор дістає замовлення на новий оперний твір, пише його і навіть оприлюднює диригентові й режисеру. На ювілейному вечорі на честь 50-річчя Стефана Турчака виголошено обнадійливі обіцянки. Між тим доля вирішує інакше. Йде з життя талановитий диригент. Майже водночас тяжко хворіє й помирає головний режисер. Новий проект Губаренка лишається невтіленим. Тобто, з-посеред оперних творів композитора доля лірико-комічної опери «Кому посміхалися зорі» стає прикрим винятком: твір не дочекався сцени, тож автор не почув його сценічної реалізації. Під час останніх років життя композитора становище музичного театру України надто швидко ускладнюється. Си-

стему державного замовлення нових оперних і балетних творів зліквідовано. Щоб вижити за цих складних економічних умов, театри не наважуються залучати сучасних авторів і переорієнтовуються на найпопулярнішу класику. Попри таку ситуацію, композитор знаходить у собі снагу й далі працювати в улюбленій і значущій для нього царині.

А втім, наступним громадським визнанням його таланту стає набуття звання народного артиста України.

У 1990-ті роки, коли оприявнився пізній стиль Губаренка, композитор створює монументальну оперу-ораторію «Згадайте, братія моя...» (1991). Національну історію, «замішану на крові», в опері-ораторії подано у символічному ключі за структурними канонами античної трагедії. Основою для вокальної симфонії «De profundis» (1995), що розгортається як діалог між Поетом та його Музою-Долею, слугують останні вірші Шевченка. Водночас Губаренка цікавить епістолярна спадщина Проспера Меріме, де він натрапляє на сюжет для моноопери «Самотність» (1993), і драматургія Вільяма Шекспіра, звідки він запозичує основу для ліричних сцен «Монологи Джульєтти» (1998). Композиторові щастить по-новому підступитися до поетичного світу знаної шекспірівської трагедії. З персонажів Губаренко залишає двох: старого Лоренцо й головну героїню. Універсальні категорії «кохання» та «смерті» він осмислює як правдиві сили споконвічного протистояння. Разом з тим композитор розкриває цю-таки тему й у симфонії-балеті «Liebestod» (1997), де, на свій лад, розвиває традиції фабульного симфонізму на кшталт маєрерівського. Опуси 52 та 55 — Арія для кларнета у супроводі струнного оркестру, Адажіо для гобоя — сповнені світлих настроїв і поетичної споглядальності.

Більшості творів Губаренка властива психологічна загостреність, підвищене емоційне навантаження. Складні колізії між внутрішнім і зовнішнім, яке композитор усвідомлює як відтворення й поглиблення тих чи тих чуттєвих станів, умотивовують бурхливий перебіг музичних подій.

Губаренка завжди цікавили музичний театр і симфонічна музика, й ці царини у процесі його творчості ево-

люціонували навзаєм. Інструментальні теми можуть походити з театру й навпаки. Приміром, первісний музичний образ із ранньої Симфонієти (написаної ще у студентські роки) обернувся на одну з головних лейттем моноопери «Самотність». Пісня Варки з опери «Мамаї» стала основою музичного тематизму ліричної поеми «In modo romantico» (1989) й Четвертої камерної симфонії для віолончелі та струнного оркестру (1994). Конструктивну ідею одного з «Осінніх сонетів» (вокальний цикл на вірші Дмитра Павличка, 1983) по-новому вирішено у створеній того-таки року Третій камерній симфонії для двох скрипок з оркестром.

Губаренко завзято експериментує зі сталими жанрами, внаслідок чого виникають такі жанрові мішанці-гібриди, як концерт-поема, опера-симфонія, опера-балет, опера-ораторія, симфонія-балет. Проте всі вони, щонайперше, осмислювались як цілісні симфонізовані концепції. Губаренко є чи ж не першим українським композитором, який пише симфонієту, флейтовий концерт, монооперу, камерну симфонію, симфонію-балет.

На сторінках різних періодичних видань він не раз висвітлює свої погляди стосовно творчих проблем, музичного життя чи виконавства («Музыкальная жизнь», «Советская музыка», «Музыкальная академия», «Музыка», «Мистецтво», «Культура і Життя» тощо). Проте уникає коментувати чи звірятися щодо власних творчих задумів або ж теоретизувати стосовно будь-чого. Риси його індивідуальності найповніше відбилися в його музичних текстах. Укупі вони становлять щось на кшталт Метатексту творчості, що вкладається в певну структуру. Маємо п'ять окремих парадигм, які перетинаються, мають власні «сюжети» та свою внутрішню напруженість. У музичній драматургії багатьох творів Губаренка наявний певний трикомпонентний ритм, котрий оприявнюється через послідовне відтворення «рефлексій», «ілюзій» і «реальності». Кожна з цих ланок загострено поляризована, що, головним чином, забезпечує розвиток музичного сюжету і є художнім модусом — носієм авторської індивідуальності та стилю. Довершеності цієї індивідуальності

під час професійного становлення додавали традиції школи, яка мала на нього вплив, культурна парадигма часів його юності, приналежність до руху, що дістав назву “шістдесятництва”.

А втім, тема індивідуальності постає у цій студії не як стильова, котру відбивають зовнішні ознаки музичної мови, принципи формотворення чи специфіка образної системи. Ця тема для Губаренка є *наскрізним* сенсом усієї його творчості. Йдеться про особливі форми “образу автора”, що існують зокрема й у театральних творах і виявляються через постаті авторизованих персонажів. Зважаючи на це й побудовано наше дослідження. Його об’єктом є *цілість художнього світу митця*, що фактично і виступає синонімом до поняття *індивідуальності*. Щоб мати змогу виявити складники такої цілості, треба кожного разу зважати на всю сукупність створеного митцем, навіть тоді, коли мова йде нібито лише про конкретний хронологічний етап, окремий твір чи жанр.

Отож робити узагальнювальні судження про індивідуальність митця, котрі відповідають суті й масштабу його творчості, можна лише після завершення його життєвого шляху, коли музика дістає ніби нового виміру, оприявнює мовби приховані шари, що уможливлюють нові інтерпретації, як виконавські, так і музикознавчі. Першу спробу саме такої музикознавчої інтерпретації і являє собою ця студія.

ШКОЛА

“Навчати митця можна, в найкращому разі, зараджуючи його — заохочуючи прислухатися до себе. Технічні, художні прийоми не придадуться... Оволодіти мистецькою майстерністю можна лише зважаючи на себе”.

Арнольд Шенберг

Маючи на меті найповнішу реалізацію власного потенціалу, індивід, насамперед, мусить оволодіти вже наявним *спільним* надбанням у цій царині. Для композитора цей етап припадає на роки учнівства. Саме школа береться “долучати до спільного”. Засвоюючи певний технічний арсенал, прийоми кодування сенсів, опановуючи нормативні структури, композиційні та жанрові моделі, мовити б, оволодівши “професійним апаратом”, майбутній митець, формуючи у своїй свідомості той важливий опорний шар, на котрому вибудовується особистість як “набута якість”, дістає змогу оприаявити свою первісну індивідуальну суть.

Відмітна риса тієї чи тієї композиторської школи — “дух школи”, про який писав Гектор Берліоз, — великою мірою обумовлюється її національною позицією. Регіональні ж особливості шкіль також певним чином орієнтують особистість у культурі, надають перспективи для її зростання.

Саме на регіональні особливості впливають економічні, етнічні, політичні та інші чинники, змінюючи їх. І саме це спостерігаємо, розглядаючи харківську ситуацію.

Протягом ХХ ст. імідж Харкова не раз змінювався. Це відбилося й на долі композиторської школи, до якої належить Віталій Губаренко. Її підвалини закладено у 1920-х роках, коли місту судилося на короткий час стати столицею Советської України. Під ту пору це справляло враження штучно-формального, адміністративного акту. “Столиця на Лопані”, — гірко іронізував Микола Хвильовий. А втім, велике індустріальне місто зі своїми музичними, театральними традиціями, за наявності

одного з найстаріших університетів в Україні, мало всі підстави невдовзі засвідчити столичний статус.

Від початку минулого століття Харків розбудовувався як спрямоване у майбутнє космополітичне місто. Позбавлений романтичної аури мальовничої давнини, котра живила б пасажизм і споглядальність, Харків швидко нагромаджував сучасність.

Конструктивізм архітектурних проектів 1920-х років заповідався з часом перетворити Харків на справжній мегаполіс. Проте, місто поки що видавалося “загадковим, надмірним, великим, але не величним”. І “бліді обличчя з вокзалу — невідомі, невідомо, в невідомість”² надавали йому матеріальної форми не найкращим чином. Таке перше враження мав Микола Хвильовий від Харкова. Йому здалося, що місто вже “забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки”³. А втім, тут іще лишалися чималі острівці “слобожанського минулого”, котре можна було б добре уявити, скажімо, за відомим твором Григорія Квітки-Основ’яненка «Сватання на Гончарівці». Ті самі невеличкі хати, той-таки напівселянський побут, щирі, по-родинному близькі взаємини з сусідами. Саме в такому середовищі народився й зростав майбутній композитор Віталій Губаренко. Це сталося саме того 1934 року, коли столицю України перенесли до Києва.

Разом зі столицею до Києва переїжджає й більшість літераторів, музикантів, художників, акторів, театральних діячів, яких оминула перша хвиля сталінських репресій. Харків “ніби щось загубив, став теж сумний і не такий радісний”⁴. Тут залишилися тільки “опальні” — такі, як Володимир Сосюра, котрий іще три роки потому жив у будинку «Слово», аж поки не дістав дозволу приєднатися до столичної еліти.

Попри примару провінційності, Харків починає випробувати себе у новій регіональній ролі. Інерція процесу “утворен-

¹ Хвильовий. Сині етюди, 41, 43.

² Там само, 34.

³ Там само, 30.

⁴ Мореніць. Володимир Сосюра, 155.

ня центру” виявилася до такої міри потужною, що поступово, внаслідок сукупності політичних і географічних умов, Харків набуває статусу “контрцентру”.

У 1920–30-х рр. в Харкові, у музично-драматичному інституті, працював Семен Богатирьов. Його педагогічний доробок, зокрема підручник з поліфонії, свого часу суттєво збагатив музично-теоретичну думку. Крім Петербурзької консерваторії, він мав ще й юридичну освіту. Аристократичний, урівноважений, безмежно ерудований у царинах і класичного, й сучасного мистецтва, Богатирьов уможливив для своїх учнів набуття академічного вишколу справжнього столичного рівня. Випускниками його харківського класу були відомі українські композитори та музичні діячі: Андрій Штогаренко, Юлій Мейтус, Володимир Нахабін, Валентин Борисов, Дмитро Клебанов, Михайло Тіц, Галина Тюменева, а також надзвичайно обдарований Микола Коляда, що трагічно загинув передчасно.

Працюючи під гаслом “Слід навчати ремеслу!”⁵ Богатирьов обстоював усвідомлювати й точно втілювати творче завдання, застерігав від емоційної аморфності музичного вислову, надавав змогу вільно володіти різними формами, жанрами, стилями. Один з його учнів пригадував, що Богатирьов серед перших почав вивчати додекафонну систему Арнольда Шенберга і знайомив своїх вихованців з музикою нововіденців. У його класі, принаймні харківської доби, на практиці застосовувались, як можливі, додекафонна і серійна композиторські техніки⁶. Богатирьов був досить байдужим до “скрябінізмів” та імпресіоністичного звукопису — на відміну від Рейнгольда Глієра, який після закінчення Московської консерваторії певний час викладав композицію у Києві. Для вчителя ж харків’ян на першому плані завжди були рельєфний тематизм і ясна логіка тематичної роботи. Та й Харків таки мало спонукав до замріяності й не зачаровував поетичними ландшафтами, живим подихом минулого. Він видавався жорстким і дієво прагматичним, радше графічним, аніж мальовничим. Може,

⁵ Аспекти історичного музикознавства. Харків: Прапор, 1998, 6.

⁶ Див: «Личность. Нация. Общине...», 63.

через це композитори-харків’яни давали перевагу чистій лінії. Богатирьов прищеплював конструктивне відчуття лінії, котре ставало основою поліфонічного мислення.

Традиції Богатирьова у Харкові успадкував і провадив далі, зокрема, Дмитро Клебанов (1907–1983), до композиторського класу якого після закінчення училища 1955 року потрапив Віталій Губаренко.

В училищі композиції його навчав Олександр Абрамович Жук — узірцевий теоретик, доволі консервативний у своїй творчості. Віталій Сергійович завжди вдячно згадував спілкування з цим вимогливим педагогом. Жук заклав не лише підвалини професіоналізму, а й навчив пильнувати кожний етап технічного оформлення своїх думок. У подальшому це обернулося на ту ретельність, із якою Віталій Сергійович опрацював власні нотні рукописи. Сумбурний безлад, як неодмінно приналежний романтичному образу митця, котрий вважали за ознаку геніального відсторонення від усього буденного, Губаренко прирівнював до неабиякої вади й мав за першу ознаку дилетанта.

Консерваторський наставник Дмитро Клебанов розширив Губаренкові обрії щодо сучасної музики — зонайперше ознайомивши, попри наявні на той час перестороги, з творчістю Сергія Прокоф’єва та Дмитрія Шостаковіча. До того ж він і сам писав сучасну за стильовими ознаками музику й чудово знався на оркестрі. Про що свідчать не лише його власні партитури, а й ґрунтовний посібник «Искусство оркестровки», виданий 1972 року, де узагальнено власний творчий досвід і здобутки таких композиторів ХХ ст., як-от Бела Барток, Бенджамін Брїттен, Артур Онеґгер, Карл Орф, Ігор Стравінський, Рихард Штраус та багатьох інших.

Так склалося, що Клебанову пощастило навчатися грати на скрипці в Іллі Слатіна, а двадцятирічним юнаком протягом сезону він працював у Державному академічному театрі опери та балету в Ленінграді. Ймовірно він брав участь у виставі «Воццек» Альбана Берга, бачив «Байку про Лисицю, Кота та Барана» Ігоря Стравінського, «Кавалера троянд» Рихар-

да Штрауса, відвідував авторські концерти Сергія Прокоф'єва, чув «Пісні Гурре» Арнольда Шенберга, «Царя Давида» Артура Онег'єра, дивився на грандіозні синтетичні вистави під час пролетарських свят — «Главная улица» за текстом Дем'яна Бедного і музикою Михайлова та Дмитрія Шостаковіча чи «Двадцять п'ять» за Владіміром Маяковскім⁷. Відверто кажучи, ми не знаємо які враження справили ці мистецькі імпрези на провінційного юнака, котрий наразі ще тільки мріяв про композиторську кар'єру.

Повернувшись до Харкова, він починає серйозно студіювати диригування у *Meisterschule* Германа Адлера в групі, до якої входили також Натан Рахлін і Веніамін Тольба, береться опанувати композицію під орудою Семена Богатирьова. Й незабаром прізвище Клебанова з'являється в титрах фільмів, у програмах концертів, на театральних афішах. Його балети кінця 1930-х років «Лелеченя» та «Світлана» ставили в Большому театрі у Москві нарівно з першими сучасними балетними виставами. Клебанова цікавили всі музичні жанри — масові пісні, оперети, лялькові вистави, твори для народних інструментів, аж до симфоній та опер.

Він звертався до поезії Гайнріха Гайне, Тараса Шевченка, байок Івана Крилова, п'єс Івана Франка, Лесі Українки, віршів Роберта Бернса, Максима Рильського та інших, як до літературних першоджерел своїх творів. Лірик пісенно-епічного складу, майстер жанрово-побутового музичного живопису, основою якого були українські народні пісні, — ось таким чином його твори довоєнної пори репрезентували композитора. З часом Клебанов, скерувавши свою творчу активність на засвоєння музичної мови ХХ століття, віддаляється від фіксації безпосередніх життєвих спостережень і намагається втілювати більш узагальнений, філософський зміст і драматично-конфліктні образи значного емоційного напруження. Однак цей новий творчий напрям композитора грубо переривають 1949 року, тавруючи його як космополіта за Першу симфонію «Пам'яті мучеників Бабиного Яру». У той-таки період звинувачу-

⁷ Див.: Музыкальная жизнь Петрограда-Ленинграда..., 306–47.

чуючи композиторів у «формалізмі», у захопленні непрограмною інструментальною музикою, у відображенні «сучасності взагалі», а не подій, пропагованих на газетних шпальтах, їм директивно «радили» користатися в своїх творах лише тим, що лишалося в рамках, скажімо, стиля Рахманінова.

Клебанов багато років мусив доводити свою політичну лояльність, пристосовуючи, принаймні зовні, власні задуми у творах великої форми до вимог партійної ідеології. Деяким своїм симфоніям він надавав назви відповідно до поточної ситуації. Приміром, його П'ята симфонія має підзаголовок «Комсомольська». Вона містить чотири частини: «На цілині», «Лірична», «Весняний грім» та «На фестивалі». А втім, на прем'єрі, навіть цей твір не задовільнив критиків, які — й це відбивало тогочасну атмосферу — дорікали композиторові, що в симфонії не знайшлося місця «героїці цілинних буднів». Найприродніше творчість Клебанова оприявнилася в камерно-вокальній та камерно-інструментальній царині, де він мав змогу максимально розкрити власне світосприйняття.

Віталій Губаренко ще студентом почав постійно відвідувати композиторські «п'ятниці» в Харківському відділенні Спілки композиторів України, де кожен новий твір Клебанова запекло обговорювали. На той час Головою правління харківського осередку був Петро Гайдамака, якого у власній композиторській творчості модерні музичні напрямки не надто цікавили. Крім того він і ще деякі спілчани не аж так володіли елементарною композиторською технікою, зосібна, мистецтвом оркестровки. Тож високий рівень професійної вправності творів Клебанова, котрий будь-якої миті міг спровокувати звинувачення у формалізмі, викликав у них почуття неспокою. Конфронтація цих двох позицій, одна з яких була представлена Клебановим та його учнями, друга — Гайдамакою з його прибічниками, тривалий час позначалася на атмосфері щотижневих зборів харківських композиторів. У 1960-х, коли Віталій Губаренко вже закінчив консерваторію, ці дискусії стають іще гострішими. Молодий композитор повною мірою відчує дію звинувачень старших колег щодо ідеологічної неблагонадійності.



1: З однокурсниками під час поїздки на роботу до колгоспу.

2: В. Губаренко зі своїм другом студентських років Рудольфом Мастеровим.



Ще навчаючись у консерваторії, Губаренко випробував себе в масштабних симфонічних та вокально-симфонічних жанрах. Семен Богатирьов схвально відгукувався про його кантату «Русь» на вірші Івана Никітіна для двох солістів, хору й оркестру. У цій кантаті, концерті для скрипки з оркестром, оркестровій сюїті «Закарпатські мелодії», що виконувалися в концертній залі під час навчання, рецензенти відчули «молоде завзяття, яскравість і мелодійність музики, міцну народну основу, зв'язок з найкращими традиціями класичної музики»⁸. Проте, «батьківські поради» тодішнього Голови СКУ Костянтина Данкевича в харківських медіа, надавали уявлення стосовно ставлення декого зі старших колег до дебютів талановитої молоді. На сторінках газети «Красное знамя», він заповзято рекомендував Віталію Губаренку, А. Боярському й І. Ковачу «частіше виїжджати на будови семирічки, вбираючи серцем чудову симфонію натхненної праці советських людей — будівників комунізму»⁹. Офіційно визнаний класик української музики повчав композиторську молодь, що «їхній найперший обов'язок допомагати художній самодіяльності, відгукуватися на естетичні потреби робітничої молоді. Інакше вони ризикують писати музику для членів своїх родин та інтимних друзів»¹⁰.

Маючи перші успіхи й перші зіткнення з оборонцями догм соцреалізму, Губаренко наполегливо працює й шукає власний шлях. Аж ось, поміж іншого, з'являється твір, що його студент четвертого курсу консерваторії наважується позначити як перший опус. Це *Симфоніета* (ор. 1) для струнного оркестру. Оригінальний задум, свіжі інтонації, експресивна мелодична горизонталь, нешаблонна драматургія — усе яскраво оприявнює непересічний вияв авторської індивідуальності, демонструє характерні риси мислення, прагнення постійно розвивати музичну думку, переваги тематичного контуру над колоритом в оркестровому звучанні.

⁸ Фруміна. «Симфонічні твори».

⁹ КРАСНОЕ ЗНАМЯ, 23 марта 1960.

¹⁰ Там само.



Після закінчення консерваторії з однокурсником Ігорем Гельманом (Цвєтковим) (на фото ліворуч).

Клебанов тактовно зважав на глибоко суб'єктивний творчий процес свого вихованця. Професор, за словами Віталія Губаренка, працюючи з ним, здебільшого оминав стилістику його студентських опусів. Майстер звертав увагу переважно на логіку викладу музичної думки та проблеми оркестрування, знайомив із штриховою технікою та іншими можливостями струнних інструментів. "Опанувати струнну групу — означає оволодіти законами оркестровки, — любив повторювати Дмитро Клебанов. — А для струнної групи найголовніше — саме штрихи". Симфоніета мала бути студіюванням законів оркестрового письма для струнних. А втім, музика, що писалася немов одним подихом, переросла рівень суто технічного завдання та обернулася на перше радісне відкриття власного "Я".

Уперше Симфоніету Губаренка виконав оркестр Харківської філармонії під орудою Євгена Дуценка 12 березня 1960 року в програмі творчого огляду "Назустріч декаді української літератури та мистецтва у Москві". Секретар Спілки композиторів СРСР — гість харків'ян — Отар Тактакішвілі схвально поцінував дебют молодого колеги. Газета «Соціалістична Хар-

ківщина» подала рецензію критика-початківця Юрія Станішевського, у якій, зокрема, зазначалося таке: "Чарівна симфоніета Віталія Губаренка просякнута схвильованими, ліричними настроями. Це прозора й натхненна музика, що розповідає про найкращі у світі мрії нашої молоді, розкриває її багатий внутрішній світ"¹¹. Голова ж музикознавчої комісії Спілки композиторів України Микола Михайлов, оцінюючи новий твір, був стриманішим "Напрямок і зміст робіт деяких молодих харківських авторів викликає занепокоєння, — пише він на сторінках журналу «Мистецтво» у травні 1960 року. — Симфоніета В. Губаренка складається з чотирьох частин. У першій добре відчуття музики для струнного складу, майстерно зроблене перекликання скрипок, альтів, віолончелей. Але, на жаль, дедалі образи знов набувають жалобних тонів, "трагедійності"¹². Зрозуміло, що за офіційним тлумаченням советська дійсність у жодному разі не надавала до цього підстав, тому навіть сам термін "трагедійність" тут узятю в лапки.

Саме такі "відгуки" надають змогу усвідомити, під яким жорстким контролем тоталітарного режиму перебувала тоді вся мистецька царина. Спроба щонайменше відхилитися під оптимістичних концепцій тієї-таки миті фіксувалося й заважувалась авторові. Ні цілком благополучний фінал, ані раціональна впорядкованість Пасакалії у третій частині («Роздуми») й поетичний вальс у другій частині не змогли розвіяти сумніви щодо ідеологічної доцільності суб'єктивістського Ноктюрну (перша частина). Викликала підозру сама спроба новачка вибитися зі спільної шереди, порушити встановлені вимоги й маніфестувати власну індивідуальність.

Через замалим три десятиліття Губаренко звернеться до свого першого опусу й скористається початковою темою першої частини Симфоніети у моноопері «Самотність» (1993). В іншому художньому контексті цей музичний матеріал повному звучатиме у фортепіано та обернеться на уособлення самого духу романтичної доби, на тлі якої й розгортатиметь-

¹¹ Станішевський. «Зазвучали нові мелодії».

¹² Михайлов. «Харківські композитори до Декади», 3.

є історія; за літературну основу для лібрето цієї моноопери став сюжет з листування славетного французького письменника Проспера Меріме.

Конкретизація тексту «Самотності» оприявнює семантичний задум Губаренківської “музики ночі”. У Симфонієті композитор спирається на традицію ноктюрнової лірики, проте виходить за її межі. Його ліричний герой, облутаний тенетами загостреної рефлексії, мріє про кохання. Таке прочитання ноктюрну взагалі типово для ХХ століття й реалізовано у цілій низці “осучаснених” ноктюрнів Бели Бартока, Дмитрія Шостаковіча, Бенджаміна Бріттена та багатьох інших. Як і його найближчі попередники, Губаренко осмислює ніч не як час для замріяної споглядальності, а сприймає її як час, коли ліричний герой Симфонієти залишається наодинці з нерозв’язаними питаннями. Вони немов постають із розпульшованого сомнамбулічного *ostinato*, що побудоване на повторенні малосекундового “зітхання” та метрично наголошеного тритону. Мажоро-мінорне мерехтіння ледь чутного тремоло других скрипок тонко диференціюється під час виконання *sul tasto* та наструнченого *pizzicato*. Авторський монолог повен риторичних запитань, які по черзі ставлять альт і скрипка соло.

Під час вступу до складної тричастинної форми з епізодом та репрізою-кодою сфера *ля мінору*, з підвищеними четвертим, шостим та сьомим ступенями, стає домінантою. Проте цей типово ламентозний ладовий колорит зазнає несподіваної метаморфози. Альтерація не завжди знаходить нормативного розв’язання, ніби на те бракує енергії. Спочатку не виходить “дотягнути” до тоніки висхідний ввідний тон у вступних запитаннях, потім стає проблематичним розв’язати підвищений четвертий ступень у першій народнопісенній темі, сумісно з якою музичний матеріал вступу і далі наявний як фігураційний шар. Зачароване коло нічних думок, здається, розриває друга *ля мінорна* “тема світлого поривання”. Проте конфліктність, яка їй внутрішньо притаманна, оприявнюється в зіставлянні протилежно скерованих ліній мелодійного руху. У другій із трьох динамічних хвиль це призводить до загальної дезальтерації —

занурення у *фа мінорну* площину. У кадансовій фазі другої теми вирізнено мотив, який можна вважати за врешті знайдену відповідь. Однак остання несподівано вражає своєю безпорадністю. Низхідна інтонація, що її повторено двічі, сприймається як знак складного модусу “вагання–чекання–надії”. Композитор інтуїтивно відчув, що такий ланцюжок відбиває сутність власного *Ego*. Він знову й знову повертається до низхідного мотиву, намагається варіюючи, зв’язати його з попереднім музичним матеріалом. У середньому епізоді після короткого *Agitato*, котре побудоване на інтенсивному розвитку вступної теми, стисла репріза, через нестримно меланхолійний монолог віолончелі, відшукує шлях до відновлення першої теми. Її послідовно проводять віолончелі, альти та скрипки з одночасним супроводом, спрощеного до рівно розпульшованого тонічного органного пункту, варіанта вступного фігураційного шару, котрий рухається з середнього регістру в контрабасові “низи”. У доволі узагальнений образ тужливої народної пісні *Ego*-мотив включено як самостійний контрапункт. Друга ж тема звучить у репрізі вже без нього, тож утрачає експозиційну конфліктну напруженість. Останні такти Ноктюрну повертають слухача до музичного матеріалу вступу. В імітаційному викладі звучать початкові “запитання”. Вони немов зникають у світанковій тиші. Аскетично суворий органний пункт знов розцвітає знайомою сомнамбулічною фігурацією.

Друга частина Симфонієти — «Вальс» — звучить як спогад, неначе вальс-мана. Цей жанровий різновид добре знаний за такими класичними взірцями, як «Вальс-фантазія» Міхаїла Глінки, романс «Серед шумного бала» Петра Чайковського. До того ж ладово збагачений *сі мінор* (з низькими другим та п’ятим ступенями) кореспондує з другою частиною Дев’ятої симфонії Шостаковіча. Проте через типовий для музики Шостаковіча ладовий колорит проступає характерне шубертівське зіставлення мажору й мінору. Здається, Губаренко береться досягнути генезу специфічного для Шостаковіча пониження п’ятого ступеня в мінорі (“неаполітанський” другий — це загальноживий прийом) у історичній перспективі. Молодому компози-

торові щастить відчутти спільність флейтової теми Шостаковіча і початкового тематичного імпульсу глінкінського «Вальсу-фантазії». На порубіжжі цих двох художніх світів — того, що асоціюється з раннім романтизмом, і сучасного — народжується його власний образ. Губаренко намагається подолати композиційні грані типової форми (складена тричастинна зі скороченою репризою та кодою), вдаючись до загального наскрізного проростання музичного тематизму.

Перша тема вальсу звучить у нижньому регістрі альтів під акомпанемент розміреної ходи тоніко-домінантового басу *pizzicato*, який “поводить себе” як самостійний голос та реалізує власну інтонаційну ідею. Саме з цього фонового елементу постає друга тема. З її появою вальс немов здобуває живе тіло: ледь чутна далека у часі та просторі звукова ілюзія ніби матеріалізується й починає затягати слухача до своєї круговерті. Середня частина виникає на взір кінематографічного впливу. На тлі рухливої мелодико-хроматичної фігурації у терцію з’являється новий чотиризвучний мотив, що прокреслює “приховану лінію ладу”. Його метрично заданий поступ від тоніки через гармонічний та натуральний сьомий ступінь до домінанти зберігає у собі механістичність вальсового басу, від якого походить. Він подається зменшено, обернено, ритмічно прискорюючись, набуває розкішного вальсового антуражу, впевнено репрезентує *сі мажор*, проте ні динамічні контрасти, ані деталізоване оркестрування й ритмічна рухливість не пересилають чіткої періодичності та відвертого схематизму, в якому немов приховано певну загрозу.

З поверненням першої теми у репризі вже не має місця таким ілюзіям. Тут відновлено безпосередність щирої словіди-спогаду. Інтонована теплим віолончельним тембром, початкова тема поступово поширюється на весь звуковий простір, наростаючи до експресивного *tutti* оркестру. Однак її стрімке розгортання раптом зупиняє перерваний каданс. Після багатозначної павзи в коді знову чути тоніко-домінантовий вальсовий бас, проте тут він сприймається як невблаганне відлічування

часу. Наче уві сні виникають окремі фрагменти — мотиви, звуки, інтонації першої теми, щоб назавжди піти в небуття.

Третя частина Симфоніети, «Роздум», узорована на жанр пасакалії. У ті часи оволодіння поліфонічною технікою сприймали, з одного боку, як ознаку професіоналізму, з другого — це надавало привід прихильникам соцреалістичних догм для звинувачень у захопленні формалізмом¹³. У цій царині теж мала місце поляризація академічного й осучасненого підходів. Найяскравішим представником академічного напрямку був відомий професор-поліфоніст, теоретик і практик, завідувач кафедри теорії музики Харківської консерваторії Михайло Тиц, який продовжив поліфонічні студії Семена Богатирьова. Варто зауважити, що попри свої досить консервативні естетичні уподобання, до пошуків молодого композитора він поставився об’єктивно та прихильно. Саме з подачі Тица, за рік після закінчення навчання, Віталія Губаренка запросили викладати до Харківської консерваторії.

Однак повернімося до Пасакалії у Симфоніеті. Її *до мінорна* басова тема нарочито вузького діапазону має серйозний зосереджений характер. Вона позначена інтонаційною подвійністю, що оприявнена зіставленням натурального та мелодичного звукорядів мінору. Контрапункт альта, який майже втричі довший за основну тему, вивільняє інші голоси від трихордовості витриманого басу. Тому вже під час другого проведення теми пасакалії композитор вдається до прийомів поліфонічного розгортання. При третьому викладі той самий контрапункт звучить у перших скрипок. Ним започатковано дуже складний та заплутаний шлях до кульмінації: остинатний бас набуває фігураційного викладу, кожен його звук починає резонувати тритоном, а потім ноною. Завдяки цьому тема пасакалії поступово втрачає притаманну їй ладову подвійність. Спочатку

¹³ І в подальшій творчості Губаренко прагнув опанувати складні поліфонічні прийоми письма. Назвімо хоча б фінальну фугу Другої симфонії, спочатку написану як студентська вправа на іспиті з поліфонії. Нову сторінку в сучасній українській поліфонії згодом відкрис, до речі, ще один учень Клебанова — Валентин Бібік, який написав цікавий фортепіанний цикл прелюдій і фуг.

й у низхідному, потім і у висхідному русі супровідних голосів звукоряд стає натуральним. Багатоярусні оркестрові дублювання імперативно стверджують набуту однозначність, щоб нарешті “виправити” і басовий голос. У коді дві навзаєм пов’язані теми «Роздуму» (*basso ostinato* і контрапункт) проходять одна по одній під час містично хорального тремоло скрипок *divisi* з сурдинами, після чого знову поновлюється ладово подвійний варіант *basso ostinato*.

Скерцозно безжурний і пустотливий фінал дає різкий ладовий, темповий образний контраст. Сонатне *Allegro* з розробкою-епізодом у формі жанрових варіацій та репризою, де головна й побічна партії поєднуються в подвійному вертикально рухомому контрапункті, свідчить про те, що найскладніші композиційні структури цілком опановано. Студент Губаренко аж так захоплений віртуозною грою з музичним матеріалом, що неначе забуває про решту. У фіналі запропоновано самодостатній жанровий образ, відповідно до якого «Роздум» може вважатися хіба що за повільний вступ. Цикл губить цілісність через раптову, вмотивовану зовнішніми чинниками зміну самого ракурсу сприйняття дійсності. Композитор переходить до ніби ззовні накинутої об’єктивності від суб’єктивної безпосередності висловлювання. Це враз відбивається на якості музичної мови, що майже втрачає характерне “своє” та складається з “загальників”.

У Симфонієті композиторська індивідуальність Віталія Губаренка яскраво оприявнилась у сфері ліричних образів. Органічне залучення скерцозної, народно-жанрової образності в орбіту авторського “я” було ще попереду.

Хрещеним батьком твору новонародженого митця безумовно був Шостаковіч. Узагалі для багатьох композиторів 1950–60-х рр. стилістика Шостаковіча стала головним орієнтиром. Його вплив виявився сталим і тривалим. В Україні цим впливом найбільшою мірою позначено саме харківську школу. Для тогочасних киян визначальнішим було захоплення Сергієм Прокоф’євим. Так, на сторінках журналу «Советская музыка» Андрій Штогаренко, міркуючи над творчістю молодих укра-

їнських композиторів, зазначав, що саме Губаренко “стикався з традиціями Шостаковіча”, у Грабовського “шлях лежав через Прокоф’єва”, ті самі “прокоф’євські полюси” автор помітив і у львів’янина Мирослава Скорика, а музика Лесі Дичко акумулювала “відгомін Равеля, переплетений зі своєрідно сприйнятими “хачатур’янізмами””¹⁴.

Процес засвоєння й застосування стилістики Шостаковіча у творах його численних учнів та послідовників був досить складним і відбувався на різних рівнях художнього мислення. Той, що стосувався драматургічних чинників, максимально начоно проявлявся в наслідуванні симфонічних концепцій майстра: сам же різновид циклу Шостаковіча з властивими йому неквапливою першою частиною, гострим скерцо, концентрацією інтелектуального начала у повільній частині та амбівалентною моторикою фіналу, став майже канонічним. Зберігалися також особливості динамічного профілю кожної частини циклу. Другий рівень перебирання художніх ідей композитора торкався сфери інтонаційно-ладових засобів, фактурних прийомів, жанрового, ритмічного розвитку музичного матеріалу. Лексика Шостаковіча, що, на думку Льва Мазеля, “посилає загально значущі звороти”¹⁵, відносно легко інтегрувалася в будь-який текст завдяки своєму специфічному характеру. Елементарні мелодичні та ритмічні формули набували у конкретному творі сенсу жанрового узагальнення. Марина Сабініна знаходить у стилістиці композитора певну кількість характерних ознак. Це, зокрема, “теми, вагітні пасакалією”, пісенні інтонації підголосково-поліфонічного складу, група танцювальних мотивів різного забарвлення, особливі ладові прикмети”¹⁶.

У музиці композиторів, близьких до Шостаковіча, такі ознаки утворюють власну сферу “мігруючих інтонацій”. Виникає своєрідна система “знаків стилю Шостаковіча”, яку Галіна Грігор’єва вважає за “стадіальні загальні форми звучання”, що

¹⁴ Штогаренко. «Смотр украинской музыки», 37.

¹⁵ Мазель. «Заметки о музыкальном языке Д. Шостаковича».

¹⁶ Сабініна. Шостакович-симфонист, 284.

“відокремилися від авторського контексту й обернулися на характерний тогочасний “концентрат” образної виразності”⁷.

Під час написання Сімфонієти Віталій Губаренко багато в чому взурувався на Шостаковіча: це і принципова лінеарність, і графічність фактури, специфічний ладовий колорит, і характерні драматургічні прийоми.

Навіть саму ідею циклу, котрий поєднує “малі жанри” за принципом конфліктної несумісності, молодому композиторові певною мірою підказав Перший скрипковий концерт Шостаковіча, прем'єра якого відбулась у жовтні 1955 року. Напевно талановитого студента до такої міри вразила здійсненність передачі конфлікту на рівні жанру, репрезентування своєрідного “колажу жанрів” (у творі Шостаковіча це — послідовність Ноктюрна, Скерцо, Пасакалії, Каденції та Бурлески), що він спробував у власній Сімфонієті застосувати таку структурну модель. Одразу довелося відмовитися від сольної каденції — вона цілком випадала із творчого задуму. Також було відкинута частина, котрі асоціювалися б із гострим скерцо та “блазнівською” бурлескою. Наділений талантом, якому від природи був притаманний органічно стверджувальний пафос, Губаренко, навіть маючи на увазі критичний аспект, аж ніяк не міг працювати у такому негативно-саркастичному чи диявольськи-гротескному ключі. Залишалися Ноктюрн і Пасакалія. Додавши до другої частини свого циклу вальс і завершивши четверту частину фіналом з маршовим та мазурковим епізодом, він, таким чином, упевнено окреслив коло власних жанрових уподобань.

Образне наповнення частин Сімфонієти теж помітно відрізняється від скрипкового концерту Шостаковіча. Сповнений трагедійності, лірико-суб'єктивований Ноктюрн скерував його у процесі власного музичного розвитку до українського фольклорного мелосу. Й це надало змогу усвідомити власне художнє *Ego*. У Вальсі прочитувався світлий елегійний підтекст. Третя частина розв'язувала онтологічну подвійність — наявність суперечності в тезі, і зреалізовувала це художнє завдання цілком своєрідно і доволі оптимістично. Скерцозна сфера

⁷ Григор'єва. Стилевые проблемы русской советской музыки..., 31.

фіналу відбивала позитивний спектр емоцій без ознак драматичного загострення. Належний рівень органічності творчого задуму в Сімфонієті уможливила висока технічна вправність молодого композитора. Його шукання поки що перебували під впливом стилю Шостаковіча, однак помітно перетворювались у по-справжньому індивідуальні концепції.

Виразний потенціал “стадіальних загальних форм звучання” більшою мірою вичерпує наступна **ПЕРША СИМФОНІЯ** (ор. 2) Віталія Губаренка. Її виконали 14 листопада 1961 року у Харківській філармонії. Диригенту Павлові Шеметову так сподобалася нова музика, що він вивчив її напам'ять і керував оркестром без партитури. Сімфонія Губаренка викликала загальне захоплення. Харківська музикознавиця Інна Беленкова вже наступного дня на Обласному радіо зазначила “справжню юнацьку щирість” музики Губаренка, емоційний тон якої “відразу захоплює слухача, завдяки пісенній мелодії й виразному, часом дуже ефективному інструментуванню”¹⁸. “В. Губаренко не сприймає дійсність споглядално,— пише Ю. Юрко на сторінках газети «Соціалістична Харківщина» 28 листопада 1961 року.— Його цікавить внутрішній світ молодої людини з його протиріччями й боротьбою”¹⁹.

Порівняно з Сімфонією перша велика симфонія Губаренка дещо втратила на самотності тематизму, однак загальність музичного висловлювання композитор надолужував, інтенсивніше розробляючи матеріал й широко застосовуючи поліфонічні прийоми. Твір вийшов узірцевим з погляду негласних нормативних вимог до симфонічних творів, які на межі 1950–60-х рр. зводилися до “контрастності музичних образів” та “широти й напруженості їх розвитку”. У фундаментальному дослідженні «Українська радянська симфонічна музика» Микола Гордійчук писав ось що:

¹⁸ Беленкова. «Первый успех».

¹⁹ Юрко. «Звучить симфонія молодого композитора».

Musical score for the first movement of the First Symphony by Vitaliy Gubarenko. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Oboe, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Clarinetto, Tromba, Tromboni, Timpani, Percussion, and Cimbali. The tempo is marked "Moderato" and the dynamics range from "p" (piano) to "ff" (fortissimo). The score shows a gradual increase in volume and intensity, with "poco cresc." markings throughout. A "1" is marked in the beginning of the first measure of the Violino I part.

В. Губаренко. Симфонія №1, ч. I, вступ.

Структурою Перша симфонія В. Губаренка мало чим відрізняється від класичних зразків. Автор дотримується в ній схеми традиційного чотиричастинного сонатного циклу. Проте наповнення цієї схеми далеко не традиційне. Воно свідчить про свіжість художніх уявлень композитора, оригінальне бачення ним світу, про його прагнення мислити не канонізованими практикою категоріями, а свіжими, справді живими образами, де юнацька щирість і душевна чистота посідають далеко не останнє місце²⁰.

Перша симфонія починається повільним вступом, у якому імітаційно проведено основну тему народнопісенного складу. У домінантовому передікті до сонатного *Allegro* її інтонаційні елементи виокремлено й осмислено як семантично самостійні "знаки", котрі репрезентують певні фактурні компоненти. Так, початковий поступово-висхідний рух теми випростовується в гамоподібний поступ басу, секундове "зітхання" перетворюється на *lamento* синкопованого *ostinato* в октавному дублюванні скрипок, квартова інтонація обертається на "квартетний ланцюг" закличних реплік тромбона і туби соло, які супроводжує дріб малого барабану та тремоло литавр.

Головна партія є зіставленням двох контрастних елементів. Перший з них ґрунтується на початковому мотиві вступної теми, що його активізовано анапестовим ритмом, і втілює героїку наполегливого долання. Другий — інтонаційно наповнює барабанний дроб і демонструє дієвий, мовити б, бойовий модус у характерному звучанні *Fiatti* та фортепіано, що його під час другого проведення посилюють ксилофон та *Ottoni*. Тут починається вивільнення з-під влади *sol* *мінору*, що панує. Інтенсивна розробка першого елементу головної партії призводить до напруженої кульмінації. У несподіваній тиші звучить кларнет соло з "квінтовими проханнями" на тлі пригаслого "анапестового" відлуння від перегуку фагота, гобоя і флейти соло. Появу побічної партії готує вже відома тема вступу, котра в модифікованому вигляді у віолончелей та контрабасів фіксує композиційну межу.

²⁰ Гурдійчук. Українська радянська симфонічна музика, 333-4.

Енергійній дієвості попереднього музичного поступу в побічній партії протиставлено статично-споглядальну просвітлену кантилену широкого дихання. Ритмо-гармонічне *ostinato*, що супроводжує її, спонукає згадати відповідні взірці музики Шостаковіча. Губаренко особливо наголошує на відрубності ліричного образу, створюючи для нього вишукану інтонаційно-підголоскову опрау, яка наприкінці експозиції справляє враження пасторальної завдяки канонічній імітації валторн. Остання репліка фагота неначе розчиняється в тиші тривалої павзи.

Розробку починає фугато на тему головної партії (перший елемент). У процесі розвитку з'являється і "бойовий" компонент, який розгорнуто в разуче батальне полотно з детальним відстежуванням усіх етапів боротьби: від напруженого контрапункту з темою фугато до зникання в агресивному "ритмі підскоку" (знову алюзії на Шостаковіча) та наступним його доланням за допомогою героїзованої теми вступу, котру скандує "хор" духових. Процес перенесення вступного передікту у кінцеву стадію розробки супроводжує експресивне посилення образної сфери *lamento*.

Репризу сонатного *Allegro* першої частини симфонії цілком зосереджено на побічній партії, що постає у прозорому, по-дитячому наївному колориті. Вона немов засинає під колискове коливання терцієвої фігурації, у якій можна вгадати "замирину" головну партію.

Друга частина симфонії Віталія Губаренка, Вальс-скерцо, має оригінально потрактовану рондальну структуру. Композитор з неперевершеним гумором та дотепністю відтворює своєрідний концерт — змагання різних за характером вальсових тем. Першу з них доручено "романтичному" кларнету, який наче вагається з вибором ладового нахилу (однойменний мажоро-мінор з тонічним центром *соль*). Друга тема виконує функцію рефрену. Вона по-балетному "дансатна" і фантастично примхлива. У її рух безцеремонно втручається незграбний вальс мідних духових із хвацьким *glissando* валторн. Так у постійних ваганнях між "високим" та "земним" губаренківський вальс-скерцо добігає коди. Тут купчаться кадансові звороти

всіх тем частини, кожен з яких наполягає на своїй тональності. Фа мажорне *ostinato* басів сперечається з ля мінорним настроєм фагота. Нарешті консенсус начебто досягнуто. Оркестр упевнено стверджує *B dur*. Проте вже наступний акорд безпеліційно висуває на роль тоніки *Es dur*. А втім, останнє слово залишається за ля мінором.

У третій частині циклу розкривається епіко-драматичний план твору. За жанровими ознаками симфонія наближається до балади, відтворює певні риси української думи, ладовий колорит якої забарвлює експресивну контрастну середину простої тричастинної форми з суворим "закликом" у вступі й катарсичною кодою. Композитор блискуче поєднує періодичну куплетність із активним варіаційним розвитком, завдяки якому в динамізованій репризі відбувається відкриття форми другого плану — варіацій на остинатну мелодію.

По-святковому яскравий та урочистий фінал симфонії переконливо справджує ідею беззастережного душевного піднесення. У калейдоскопі тем, які становлять рондо-сонатну композицію, домінують токатні рефрени. Певні інтонаційні "арки" поєднують фінал з попередніми частинами. Тут згадано концептуально важливий музичний матеріал вступу, який подано в піднесено-гимнічному дусі, поява ж першої кларнетової вальсової теми компенсує її доволі непоказну роль у концертному змаганні другої частини. А втім, над усім панує невпинний рух, який органічно узагальнює увесь симфонічний цикл.

Перша симфонія Віталія Губаренка відразу стала популярним репертуарним твором. 5 березня 1962 року у виконанні Державного симфонічного оркестру України під орудою Павла Шеметова відбулася її київська прем'єра. 14 травня того ж року вона звучить у Донецьку в інтерпретації диригента Гаспара Торікяна. У травні 1964 року нею відкривають Перший фестиваль советської музики у Дніпропетровську (нині Дніпро) (диригент Геннадій Проваторов). Харківський симфонічний оркестр виконує її на гастроліях у Чернігові й Сумах. Упродовж п'яти років вона звучала в Україні та за її межами понад сотню разів. Її переконливому успіху сприяли "цілісність творчої

натури автора, цілеспрямовані пошуки нового, професійна зрілість композитора”²¹. Цьому також допомагало індивідуальне адаптування “стадіальних загальних форм звучання”, що забезпечувало надзвичайне відчуття сучасності. У Першій симфонії Губаренка крім “ознак стилю Шостаковіча” можна відстежити лінію гостро-конфліктного симфонізму Ніколая Мясковського, що його можна прослідкувати до Чайковського й Бетховена. Губаренко дає перевагу відносно тривалим структурно оформленим темам. Подібно до Прокоф’єва, він не уникає яскравих контрастів, але введення нової теми переважно відбувається таким чином, що вона сприймається наче природне продовження попереднього.

Симфонія молодого харків’янина зацікавила й головного диригента Державного оркестру України Натана Рахліна. Він був одним з перших масштабних виконавців, яких Губаренко зустрів на своєму творчому шляху. Рахліна вважали за своєрідного унікама. Для нього неначе не існувало обмежень щодо технічного боку музичного мистецтва, надто ж інструментального виконання. Він був першокласним тромбоністом, хоч ніколи не навчався гри на тромбоні. Його імпровізаціям на саксофоні могли б позаздрити найкращі віртуози. Музичний слух і пам’ять він мав надзвичайні. Натан Рахлін був яскравим прикладом диригента спонтанно-вибухового темпераменту й багато в чому зважав на власну непересічну інтуїцію. “Він міг з першим-ліпшим оркестром розв’язувати будь-які завдання й робив це будь-де та як завжди блискуче”²². Не раз спантеличені музиканти, котрі не встигали на репетиції пройти весь твір від початку до кінця, чули від нього легендове: “Увечері все буде!” Та й справді, на концерті все було гаразд, музика звучала якнайкраще. Надто ж дивно було, коли виконували великі “стратегічно-неосяжні” музичні полотна. Тут Рахлін почувався вповні у своїй стихії. Блискуче потрактування таких шедеврів, як «Жалобно-тріумфальна симфонія» Берліоза, «Манфред» Чайковського переконувало, що тут ідеться не лише

²¹ Малишев. «Надійна зміна, але...», 5.

²² Светланов. Музыка сегодня, 206.

про творчу інтуїцію, а й про глибоку напружену роботу інтелекту, котрий діяв непомітно й повсякчас, надаючи змогу осягнути глобальний образно-філософський сенс цих творів.

Мені відмовляють у вмінні репетирувати,— полемізував зі своїми опонентами Натан Рахлін.— Проте саме вони не вміють проводити репетицію. Вони опрацьовують усю партитуру на репетиції, після чого ввечері буває однаково сумно й артистам оркестру, і слухачам. Я ж вважаю за краще витратити на репетиції півгодини на два такти, а у результаті оркестр знає, як грати далі, та ввечері грає натхненно²³.

18 жовтня 1962 року Натан Рахлін виконав у Ленінграді (нині Санкт-Петербург) Першу симфонію двадцятивосьмирічного Губаренка. У його прочитанні філармонійна публіка почула “серйозність, романтичність і свіжість висловлювання про головне: людську долю, молодість, її роздуми про свої шляхи у житті”,— зауважив один з рецензентів.

У листопаді 1962 року Губаренко бере участь у Всесоюзному конкурсі-огляді творчості молодих композиторів, де серед чотирьохсот нових творів його Першу симфонію відзначено найвищою нагородою (Диплом першого ступеня). Головою конкурсного журі був Арам Хачатурян. У фінальному турі симфонія звучала в інтерпретації Ігоря Блажкова. Уже після конкурсу Губаренко отримав листа від Рахліна, який 30 грудня 1962 року писав таке: “У мене гостював Хачатурян, багато розповідав про останній Пленум. Слухаючи його, я жалкував, що не диригував Вашою симфонією, вони її так і не зрозуміли; й, напевно, через хоч і сумлінне, проте не досить залюблене в неї ставлення”²⁴.

Своє небайдужливе ставлення до цього твору Натан Рахлін довів, виконавши його невдовзі у Києві. Після концерту він, цілком задоволений результатом, написав Губаренку таке:

²³ «Есть такой дирижер!», 77.

²⁴ Рукопис цього листа, як і всіх цитованих у подальшому листів до В. Губаренка, зберігається в особистому архіві композитора (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ), ф. 787). Усі російськомовні листи та матеріали даються автором дослідження у власному перекладі українською.

“У мене є всі підстави привітати Вас із відмінним виконанням Вашої симфонії Державним оркестром УССР на відкритті літнього сезону в суботу 15.06. Її якимось особливо тепло, чисто і випукло зіграли, незважаючи на вітриган, котрий трохи заважав”.

У своєму листі Рахлін також розглядав перспективи майбутнього виконання наступного симфонічного твору Губаренка, поеми «ПАМ'ЯТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА» (ор. 3), яку композитор спочатку хотів назвати «Безсмертя». Її прем'єра мала відбутися 8 червня 1963 року, однак за певних обставин це сталося наступного року. Партитура була виконана оркестром Харківської філармонії під орудою Ізраїля Гусмана, відомого диригента, котрий починав свою творчу кар'єру в повоєнному Харкові. Під ту пору енергійний молодий виконавець спричинив у місті справжній філармонійний бум. Для Харкова Гусман тривалий час залишався чи не найвищим музичним авторитетом. Він підтримував творчі контакти з колишніми земляками і переїхавши до міста Горького (нині Нижній Новгород).

Для гастрольного виступу в Харкові у січні 1964 року Гусман підготував щойно закінчену симфонічну поему Губаренка. Спілкування з маститим диригентом надто важило для Віталія. З ним він усвідомив, наскільки ретельно слід готувати партії для оркестрантів. На відміну від спонтанного Рахліна, репетиційний час Гусман використовував оптимально. Не можна гайнувати жодної хвилини, тим паче через авторську неохайність. Від композиторів він вимагав ідеально відкоригованого нотного матеріалу. Після зауваження, що його Губаренко дістав в уципливій формі, композитор для себе вирішив, що краще самому переписати всі оркестрові голоси (титанічна робота!), ніж потім виправляти численні помилки, яких припустився переписувач. Цього правила він дотримувався все життя.

Прем'єра симфонічної поеми Губаренка відкрила нову сторінку музичної шевченкіани. За словами Миколи Гордійчука, музика викликала симпатії “чистотою настрою, свіжі-

стю мови, виразними прикметами індивідуального стилю”²⁵. Композиторові вдалося не трафаретно відтворити “могутній, сповнений бунтарської сили образ українського Прометея — великого Кобзаря”²⁶. У глибоко драматичному строї поеми, з відчутною перевагою моментів героїзації, стрижнем музичного розвитку стають дві народні мелодії: «Заповіт» та «Ой, у полі могила з вітром говорила». Однак звучать вони не як цитати, а як “широке образне узагальнення, що уособлює внутрішній світ мрій Кобзаря і його думи про долю рідного краю”²⁷. Саме цей суб'єктивний аспект надав змогу зосередити увагу на філософії людської долі поета, його суто особистісній проблематиці.

Харківський музикознавець Павло Шокальський так сформулював своє сприйняття музики Губаренка: “Перша тема — образ-символ, величний монумент поета, друга тема — поет і Україна, любов до рідної землі. Розробка: пориви вітру гортать безсмертні сторінки «Кобзаря». Кода — апофеоз, несподівано тихий і просвітлий. Немов шелестіння придніпровської трави біля Тарасової могили. У заключних тактах — поет безсмертний”²⁸. Критик особливо акцентував “загострено-особистісне, експансивне авторське висвітлення подій”²⁹. У губаренківській симфонічній поемі він відчув витончене “національне не лише у фольклорних джерелах, а й в емоційному ладі образів, у відкритій, пристрасній патетиці твору”³⁰. Проте таке емоційне загострення, на думку Гордійчука, призвело до того, що гучні кульмінації, які порушували архітектонічну стрункність поеми, “чіткість структури твору і логіку драматургічного плану загалом використовувалися”³¹. Ймовірно, відчуваючи власну ду-

²⁵ Гордійчук. Українська радянська симфонічна музика, 390–1.

²⁶ Тишко. «Композитори — народові».

²⁷ Гордійчук. Українська радянська симфонічна музика, 391.

²⁸ Шокальський. «Композитори отчитываются», 5.

²⁹ Там само.

³⁰ Там само.

³¹ Гордійчук. Українська радянська симфонічна музика, 391.

Moderato con forza ♩ = 63

1 Andante

The first system of the musical score includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, and a Choir. The tempo is marked 'Moderato con forza' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes various articulations and dynamics such as *sfz* (sforzando) and *ff* (fortissimo).

Moderato con forza ♩ = 63

2 Andante

The second system of the musical score includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Clarinets, and Bassoons. The tempo is marked 'Moderato con forza' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes various articulations and dynamics such as *sfz* (sforzando) and *ff* (fortissimo).

Ірина Драч / Композитор Віталій Губаренко / Школа

ховну спорідненість із великим поетом, під час роботи над образом, композитору було складно залишатися урівноваженим і поміркованим.

Характерно, що попри розбіжність у масштабі особистості, у часі, у сфері спрямування творчої енергії, обидва митці виявлялися типологічно схожими. Їх зближали неспокійна натура, яка часом доходила до максимального збудження, відверта правдивість, палкий темперамент, світовідчуття, змішане на песимізмі, однак із проблисками щирої дитячої віри. Вчитуючись у шевченківське Слово, Губаренко поки що не наважується на його безпосереднє інтонування. Таке завдання він поставить перед собою лише через три десятиліття, на початку 1990-х рр, коли в опері-ораторії «Згадайте, братія моя...» спробує на основі творчості Шевченка створити сакральний міф про Україну та звернеться до передсмертної лірики поета у симфонії «De profundis». Молодому митцеві Шевченко уявлявся монолітною фігурою величезного масштабу, образ якого виходить за межі часових та просторових вимірів. Саме тому Губаренко, вперше підступивши до шевченківської теми, буде симфонічну концепцію монументального плану.

Інтонаційним зерном поеми стають, як уже зазначено, закличний зворот мелодії «Заповіту» і початковий мотив української народної пісні «Ой, у полі могила» (за спогадами сучасників, її особливо проникливо співав сам Шевченко). Символічний добір тематичних джерел репрезентував ідею безсмертя героя національної культури. Спираючись на динамічно подану в експозиції антиномію героїко-закличних та скорботно-тужливих інтонацій, композитор висвітлює у розробці цілу низку образних їх трансформацій у складному поліфонічному розгортанні, щоб привести обидві теми до гимнічного контрапункту в репризі. Безпосередня робота з тематичним матеріалом відкрила у знайомому матеріалі глибинний змістовний прошарок, дозволила відтворити образ Поета, уникнувши поверхової плакатності.

Відомо, що Шевченко був не дуже прихильним до прискіпливого самоаналізу, але, як свідчать його листи і «Щоденник»,

він добре відчував у своїй душі наявність якогось невблаганного імперативу — “дивне це невгамовне покликання”. Можливо, то було вкрай загострене почуття сумління, що штовхало його на тернистий шлях народного месії. Цю ідею жертвовного служіння Губаренко вкладає у заклик «Заповіту». Інакше кажучи, об’єктивована “пряма мова” поета ніби згортається й повертається до того внутрішнього імпульсу, що віднайшов її у глибинах поетичного “Я” митця.

Експонування лірико-трагедійного образу народної пісні «Ой, у полі могила» подається як природна реакція на осмислення свого покликання і звучить немов прозріння мученицької долі. “Думи мої, думи мої, лихо мені з вами” — таким був лейтмотив поетичних роздумів Шевченка у різні періоди життя. І саме цей сенс прочитується у скорботному українському наспіві, який звучить у Губаренка подібно до забарвленого тугою і сумнівами внутрішнього монологу. Складність особистості поета, розірвана антиномічність його свідомості і є основою симфонічного конфлікту. Через кризове становлення двох начал у фіналі досягається цілісність та іманентна єдність (контрапункт головної і побічної партій у репрізі). При чому досягається вона не шляхом підкорення одного іншим, а через їхнє органічне злиття в катарсично просвітлому примиренні (кода).

Варто зауважити, що виявлений композитором “дуалізм” особистості Шевченка значно пізніше був підтверджений у літературознавчих дослідженнях. (Йдеться про розвідку Григорія Грабовича «Шевченко як міфотворець»³²). Однак губаренківська концепція таки видається точнішою, ніж версія про “пристосовану” та “непристосовану” сторони особистості Шевченка.

Запропоноване композитором трактування образу Поета зайшло у суперечку з офіційно прийнятими поглядами. Советське літературознавство намагалося репрезентувати Шевченка виключно як послідовного революціонера-демократа, бунтівника, політичного радикала. Розбіжність концепції

³² Див.: Грабович. Шевченко як міфотворець, 8–23.

твору з тим образом поета, який існував у масовій свідомості, помітив Натан Рахлін. Готуючи симфонічну поему Губаренка до виконання, він висловив композитору свої застереження:

Твір мені страшенно сподобався. Єдине, що викликає сумніви, — це кінець твору. Світла багато, і радості не менше, але все ж Шевченко далекий від мрійника — це борець могутній, суворий, котрий зве до кривавих битв. Лицар з відкритим забралом, вогняний у своїй ненависті. Можливо, у безсмертя він мусить піти з мечем, а не тільки з геніальними віршами.

Огляд творчості харківських композиторів (як тоді називали Пленум харківського відділення Спілки композиторів УРСР) у січні 1964 року став своєрідним авторським звітом Губаренка на порозі свого тридцятиріччя. Крім симфонічної поеми композитор показав іще три свої твори. Один з них — вокальний цикл «Із поезії Іосіфа Уткіна» (ор. 4). З ним дебютувала на концертній естраді талановита співачка Нонна Суржина, тоді ще студентка, а в майбутньому — відома солістка харківської та дніпропетровської оперних сцен. Уже через два місяці, у квітні 1964 року, уткінський цикл Губаренка успішно прозвучав у Москві у виконанні Світлани Давиденко. Звернення до вокальної сфери було не випадковим для молодого композитора. Ще зі студентської лави він відчував благоговійне захоплення красою і силою емоційного впливу людського голосу, сам чудово знав вокальну літературу й навіть мріяв про кар’єру співака.

Під час навчання Губаренко написав чимало романсів. Лермонтов, Блок, Леся Українка — такими доволі класичними були тоді його уподобання. Вихід зі студентської лави позначився різким поворотом до сучасності. Композитора зацікавила творчість Іосіфа Уткіна — маловідомого поета, який загинув під час Другої світової війни. З дев’яти створених 1962 року романсів на вірші Уткіна до циклу згодом увійшли лише три. Щира лірика, яка поєднувала високий пафос і теплу людність, світлий гумор і драматизм, безпосередність вислову

звернули увагу Губаренка на відтворену у віршах постать конкретної пересічної людини. Композитор зробив дві редакції циклу, фортепіанну й оркестрову, посиливши в останній риси оперного монологу. Це був перший крок у чарівний світ музичного театру, де згодом на нього чекатиме широке визнання.

У концертах уже згаданого Огляду також виконано **КОНЦЕРТІНО** для струнного оркестру, соло духових та фортепіано (ор. 5). Тут панували стихія радісного руху, жвавого гумору, сонячний колорит. З юнацькою зухвалістю темпераментно звучав рояль (соліст Валентин Запорожський). Композитора немов підхопив і поніс геть від сповненої конфліктності та проблем сучасності світлий струмінь неокласичної гри. Виконання Концертіно в Москві 22 січня 1965 року Симфонічним оркестром Московської філармонії під орудою Вероніки Дударовой показало, що новий твір Губаренка опинився в царині застосування тих стильових тенденцій, розквіт яких у советській музиці припав саме на 1960-ті роки.

На зовсім інший стильовий полюс зорієнтовано **КОНЦЕРТ-ПОЕМУ** для віолончелі з оркестром (ор. 6), що прозвучала



Першотравнева демонстрація. Віталій Губаренко, Марина Черкашина, піаніст Валентин Запорожський. 1959 р.

на харківському Пленумі, як і Концертіно, в інтерпретації Ізраїля Гусмана (соліст Георгій Авер'янов). Навколо цього твору в пресі розгорнулася ціла дискусія. Багатьох здивував оркестр, де були відсутні скрипки. Крім того незвичною здалася й одночастинна композиція, побудована на трьох монотемпових розділах. Перший з них розгортався як своєрідна жалобна процесія з експресивно декламаційною каденцією віолончелі, що охоплювала напружені верхні регістри. Другий розділ репрезентував вальсові образи. Енергійний фінал з використанням оригінальної теми у дусі карпатського фольклору розкривав «світле сприйняття життя, внутрішню зібраність, радісне підкорення активним ритмам, мужність, упевнений погляд у майбутнє»³³. Менш за все цікавили Губаренка у Концерті-поемі завдання суто віртуозного плану. Композитор зосередився на «поступовому» розспівуванні окремих інтонацій мелодики як вияву глибинного внутрішнього змісту»³⁴.

Новаторський потенціал цього губаренківського твору легко зрозуміти, коли пригадати тогочасний український концертний репертуар, у якому автори фортепіанних концертів орієнтувалися виключно на рахманіновський зразок, у скрипкових — тиражували скрипковий концерт Чайковського, а віолончельних концертів, які утрималися б на естраді, загалом не було.

Життєздатність Концерту-поєми переконливо довів талановитий виконавець, провідний московський віолончеліст Валентин Фейгін. З Губаренком його єднала юнацька дружба. Брати Фейгіни — віолончеліст і скрипаль — приятелювали з ним під час навчання в Харкові. Щирі стосунки зберігалися й тоді, коли після закінчення Московської консерваторії вони розпочали активну концертну діяльність. Багато гастролюючи, Валентин Фейгін шукав масштабний твір сучасного українського композитора. Незважаючи на проблематичну харківську прем'єру, він береться «реабілітувати» Концерт-поему з диригентом Стефаном Турчаком. І їм це блискуче вдалося на концерті в Києві

³³ Краснопольська. «Роздуми про творчість харківських композиторів».

³⁴ Там само.

тій камерній симфонії (1994) відверто автобіографічного характеру. Уся гостро-суб'єктивна драматургічна концепція твору народжується тут із чисто губаренківського усвідомлення віолончельного тембру.

Перші роки композиторської діяльності подарували Віталієві Губаренку стрімкий злет його музичної кар'єри. У тридцять років його називають у числі найталановитіших молодих композиторів свого часу, поруч із Леонідом Грабовським, Лесею Дичко, Левком Колодубом, Мирославом Скориком. Пройшовши крізь сферу "загального", чудово засвоївши уроки професійної майстерності, авторська індивідуальність акумулювала в собі те, що сприяло її творчому зростанню, відповідало природним якостям. Серед іншого чи не найголовнішою була здатність до симфонічного мислення. Молодий 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 зосередженому на інтенсивному внутрішньому житті композиторові перспективу "мандрів у світ", де в пошуках універсальних об'єктивних цінностей можна було врятуватися від крайнощів суб'єктивізму. Проте, разом з тим, цей навколишній світ мовби тисне на людину, обмежує її волю, примушує коритися своїм законам.

Природно, що визнання до Губаренка прийшло саме як до симфоніста. Плідним ґрунтом, де пустив коріння губаренківський талант, виявилися традиції Шостаковіча, які на початку 1960-х років, до речі, сприймалися доволі неоднозначно. Молодий український композитор знайшов у Шостаковіча продуктивні художні ідеї, специфічні прийоми драматургічного розвитку, принципи трансформації контрастного тематизму, що виростав з єдиного інтонаційного зерна, досконалу поліфонічну техніку. Проте своїм загальним лірико-драматичним та епічним спрямуванням твори Губаренка радше наближалися до стилю Мясковського. Між тим наявність у ранніх сим-

фонічних опусах Губаренка жанрово-побутового компоненту, зокрема вальсу, свідчила про засвоєння також творчого досвіду Прокоф'єва. Від Прокоф'єва йшла тенденція вміщувати танцювальну форму між драматично напруженими розділами симфонії і сам характер вальсової музики — непевний (мажоро-мінор), дещо таємничий, насторожений, із прихованою тривогою та обіцянками майбутніх вибухів пристрасті.

Критика пильно стежила за творчим становленням Віталія Губаренка, його цілеспрямованим рухом від жанрово-побутових замальовок учнівської пори до узагальнюючих симфонізованих концепцій. Численні рецензії, що супроводжували його входження в мистецтво, наголошували на виключно національних ознаках композиторської індивідуальності. "Одним з найбільш національних молодих митців" назвав його Микола Гордійчук³⁷. У музиці молодого харків'янина сучасники відчували безпосередню близькість до українських народних пісень. "Причому ця близькість... у спонтанному вираженні самого духу пісенності й узагальнюючих прикмет національного музичного стилю"³⁸.

"Позитивною рисою Віталія Губаренка,— наголошувалося на сторінках журналу «Мистецтво»,— є активний творчий підхід до народної пісні. Він не ховається за цитати з фольклору, а переосмислює і розвиває народну мелодію, сміливо спираючись при цьому на передові досягнення сучасної музики"³⁹. Уникнувши спокус неокласицизму, хоча й не відмовивши собі в тому, щоб віддати йому належну данину невеличким **КОНЦЕРТИНО** та **СТРУННИМ КВАРТЕТОМ** (ор. 12), Губаренко обирає за підвалини власної музичної мови вільно трансформовані й психологічно "укрупнені" елементи української (серед них і західноукраїнської) пісенності. Через оригінальний мелос особливого ладового забарвлення композитор розкриває сучасне сприйняття національного. Однією з перших, хто змусив таку суто губаренківську спрямованість, стала музи-

³⁷ Гордійчук. «Збагачення традицій».

³⁸ Гордійчук. Українська радянська симфонічна музика, 334.

³⁹ Золочевський. «На піднесенні».

кознавиця Тамара Краснопольська. У його творах вона звернула увагу на характерне розщеплення теми на кілька субтем та виникнення нової якості на основі подальшого їх поєднання, певне спрямування розвитку на образний синтез. Прагнення перенести на український ґрунт власне гостре відчуття сучасності характеризує творчі наміри молодого композитора. При чому "сучасність" виявлялася тут не як ззовні накинута ілюстративність, а як певний тип світобачення, характерний образ буття з його емоційними доміантантами. У музиці Губаренка формувалася картина світу 60-х років ХХ ст., упізнавалися типові риси людей його покоління, яких згодом назвуть "шістдесятниками".

ПАРАДИГМА ШІСТДЕСЯТНИЦТВА

"...від часу лишається тільки музична інтонація".

Альбан Берг

"...і вірю я, що вічності хоч трохи несучи в собі".

Райнер Марія Рільке

¹ Переклад М. Бажана.

В історичному процесі вряди-годи виникають певні цезури, або ж непередбачувані зсуви, котрі, перериваючи процес буття, надають йому, мовити б, дискретності. Цілком об'єктивне відчуття набутого розриву формує передумови до утворення окремих спільнот, відокремлюючи їх спочатку від старшого покоління, а потім і від молодшого. Хоча кожне покоління поєднує зовсім різних людей, воно уособлює свій час, і завдяки сукупності особливих типологічних рис, що їх обумовлює конкретна духовна ситуація в межах єдиної історичної основи, має власну парадигму. Парадигма покоління не є універсальною характеристикою загалом й виникає як ознака духовного життя фактично тих його представників, що найгостріше відчують свою причетність до того часу, котрий поцінують як свій. Носії нової парадигми здатні ухилятися від усталених стандартів і знаходити нові орієнтири, пріоритети, продукувати ідеї, розширювати горизонти. Вони спричиняють зміни у знаннях та світогляді, фіксуючи в ракурсі певного часу відмінність між дійсним світом та сукупністю уявлень про нього. Їхнє світосприйняття, утілюючись у творчому чині, хоча спирається не лише на звичний перебіг подій, створює “образ часу”, що відбивається в людській свідомості. Поява нової парадигми подібна до одкровення й спонукає знаходити відповідні ідеали й те, що їм протилежне, власні масштаби, свій образ мислення, триб життя, власні символи, свій внутрішній світ. У подальшому саме вона стає основою людського буття.

Проте колу людей, світогляд яких максимально збігається з цією новою парадигмою, протистоїть бездіяльність,

а незрідка і чинить опір решта суспільства, яка гальмує та наче паралізує їхні поривання. Поступово “образ часу” втрачає первинний динамізм і, виявляючи тенденцію до догматичної стабілізації, “кам'яніє”, наче вулканічна лава. Це уможливорює новий прорив, і на авансцену історії виходить нова генерація з зовсім іншим обличчям.

Цю динаміку розвитку і змін спостерігаємо під час формування так званих “шістдесятників” у період “відлиги”. В українському мистецтві вони менш за все скидаються на певну групову єдність. Вони не видавали маніфестів, здебільшого не збиралися в гуртки й товариства, не визначали спільних програм. Не єднав їх стильовий напрямок або художній метод. Навпаки, саме у 1960-ті роки, як відомо, монолітний материк советської культури розпався на окремі частини, поділившись на офіційно пропагандистський прошарок, сферу вільнодумної творчості, андеграунд і “масову культуру”.

Хоча ангажована критика, перебільшуючи вагу одних явищ, навмисно нехтує або заперечує інші, не маємо сумніву стосовно того, що вузьке коло митців-нонконформістів зі своїм нігілізмом та рефлексією щодо власної ізольованості у ворожому суспільстві далеко не вичерпує феномен “шістдесятництва”, який передусім розкрився на основі могутньої культурної традиції зі своєю історією, власною еволюцією, своєю унікальною типологією. Тож, попри те, що період “відлиги” з позицій 1990-х комусь може здатися “новим, по-сталінщині, перевиданням попередніх аберацій і просто руйнацій”², таки не варто відкидати факту істотного для всієї Східної Європи “прориву”, наслідки якого привели до ситуації наших днів, і кінцеве значення якого ще й досі не вповні проявилось³.

60-ті роки ХХ ст. залишили доволі виразний “образ часу”, легко впізнаваний навіть за його зовнішніми прикметами.

Брехня — від державної до приватної — стала головним ворогом покоління 1960-х. Життя усвідомлювалось як аре-

² Скурятівський. «Майстер та його метод», 270.

³ Про феномен “шістдесятництва” в українській культурі див.: Пахльонська. «Українські шістдесятники: філософія бунту», 65-84.

на зіткнення абсолютних категорій щирості й фальші. До обігу вводилася нарвана відвертість. “Правда солонна” — засвідчував у своїх ранніх віршах Іван Драч. Її не можна “підсолонити”, прикрашати, треба говорити, як воно є.

Інтелігенція 1960-х, знаючи за собою гріх “малоосвіченості”, накинута на культуру “зголоділо і неперемінливо”⁴. Пригадувалося й заново відкривалося все те, що було штучно на десятиріччя вилучене з історичної та культурної пам’яті народу. Паролем, за яким упізнавали “своїх”, ставали певні мистецькі імена і твори, що набули значення “культових” для цілого покоління. Їх перелічує у вірші «Сльоза Пікассо» (1962) Іван Драч — Сезан, Моне, Мане, «Герніка», «Сніги Кіліманджаро», вагнерівська «Валькірія». Поет сміливо римує у ранніх поезіях Ван Гога і Сар’яна, Врубеля, Родена, Моцарта, Айнштайна, Ле Корбюз’є, Рембо і сонату Прокоф’єва.

Після київської прем’єри «Лоенгріна» в 1957 році до цього переліку додано ще й ім’я Рихарда Вагнера, яке почали усвідомлювати як символ високого і чистого ставлення до мистецтва⁵. Пієтет перед німецьким генієм був настільки великий, що навіть пишучи про Миколу Лисенка, кіносценарист-“шістдесятник” усупереч історичним свідченням змушує свого героя марити саме Вагнером. На думку автора, закоханий Лисенко — студент Ляйпцизької консерваторії бачить свою молоду дружину у дзеркалах вуличних вітрин як справжню Валькірію, потім уже в залі оперного театру, слухаючи тутачи «Валькірію», Лисенко уявляє, наче він “побожно диригує увертюрою”, підіймається завіса — і на сцені Ольга О’Коннор у головній ролі співає, а її голос “вважає оксамитним тембром і силою пристрасті”⁶.

Цікаво, що західні однолітки наших “шістдесятників”, навпаки, ніби відчували у той самий час певну втому від музики німецького маестро. Їх приваблювало зовсім інше, приміром,

⁴ Жиленко. «Номо fariens», 19.

⁵ Про ставлення “шістдесятників” до Вагнера докладніше див.: Драч, Ірина. «Вагнерівські алюзії в сучасній українській культурі», 20–21.

⁶ Драч, Іван. Київський оберіг, 167.

лірика Йоганнеса Брамса. Так, знаходячи у власній фонотеці запис вагнерівських увертюр, де було стільки “гуркоту”, героїня відомого роману Франсуази Саган «Чи любите ви Брамса?» (1959) здивовано з’ясовує, що на зворотному боці платівки записано концерт Брамса. Вона його жодного разу не чула. І саме в цій музиці відкрила для себе “безмір усього забутого: усе, що пішло у минуле, усі запитання, які вона свідомо уникла собі ставити”⁷.

На початку 1960-х років ширилася повінь ліричних віршів. Поети наче вперше пізнавали світ інтимних переживань і прагнули передати інтенсивне життя душі як щось глибоко потаємне, особисте, неповторне, унікальне. Найнапруженіше ліричне переживання в українській поезії 60-х ХХ ст. позначало творчість Івана Драча. Його перша поетична збірка «Соняшник» (1962), завдяки якій автор здобув широку популярність і загальне визнання, привернула увагу й Віталія Губаренка. Прочитані вірші молодого Драча непокоїли, жили у пам’яті, хвилювали своєю нервовою, розжареною атмосферою. Суто кінематографічним поглядом поет прагнув з велетенською енергією досягнути широкі простори життя, щоб оприявнити різні прояви сучасності. Новітній “техніцизм” і “космізм” існують у його поезіях поруч із “випраними штанами” та іншими прозаїзмами. Народна усталена символіка органічно поєднувалася з урбанізованою, розмовною, просторічною, навіть грубуватою лексикою. Поруч із Гемінгвеем, Пікассо й Ван Гогом живуть на сторінках його книжок баба Горпина та Текля, старенька хата під стріхою постає “Парфеноном солом’янорусим”. “Мелодії гички зеленоросої” пахнуть знов-таки “холодним Вагнером”, і гамлетівське питання “бути чи не бути?” летить повз Україну. Відроджуючи футурокосмізм 1920-х років, Іван Драч порівнював поезію із сонцем, перегукуючись “протуберанцями серця” з Тодором Орислю, який саме під такою назвою видав на початку 1920-х років власну збірку віршів, із Павлом Тичиною, Константином Бальмонтом, як і з найдавнішим в українській літературі “сонцепоклонником” Григорієм Сковородою.

⁷ Саган. Чи любите ви Брамса?, 37–8.

Віталій Губаренко негайно відчув власну спорідненість із поетичним світом Івана Драча. Їх чимало поєднувало. Поет і композитор були майже однолітками. Діти війни, підлітки кінця сорокових, молодь шістдесятих... Обидва гостро відчували мистецьку долю як поклик. Утім, шукаючи на сторінках «Соняшника» тексти для музичного прочитання, Губаренко не зупинився ні на відверто фольклорних мотивах лірики Драча, ні на підкреслено урбанізованих ознаках сучасного, ні на дещо епатажних для тогочасного читача взірцях спрощеного «сленгу». Його зацікавила глибоко інтимна «сутінкова» образність «Фіалкового», «Нічного» та «Лебединого» етюдів. Композитор відчув у них наскрізний мотив любовної пристрасності, що єднав ці вірші не лише тематично, а й лексично.

Етюди Драча в особливій кольоровій гамі зображували образ коханої. Фіалковими від подарованих весняних квітів здалися ніжні тіні під очима дружини, що невдовзі дасть початок новому життю. Уночі її темний силует зачарував ліричного героя якоюсь трансцендентністю чорноти («мій чорний раю»). При цьому її лебедина сутність випромінювала примарно-біле місячне сяйво.

«**БАРВИ І НАСТРОЇ**» (ор. 9) — так назвав Віталій Губаренко свій вокальний цикл на вірші Івана Драча. Написані 1965 року під час напруженої праці над великими творами — оперою, симфонією та концертом, — ліричні етюди для баритона з фортепіано вперше прозвучали в Харкові 1967 року у виконанні викладача консерваторії Олександра Костюка. Тоді, віддаючи данину обов'язковому в мистецтві советської доби оптимізму висновків, Губаренко скористався у фінальній частині циклу ефектним, програмним для поета «Сонячним етюдом». Навальна метафоричність останнього, прокоф'євське сонце, що тонами сипалось у вікно, мали, на думку молодого композитора, контрастувати з попередніми образами: засліпити після «просинених сутінок» «Фіалкового етюд», в «Нічному етюд» — осяяти той «чорний рай», парадоксальний образ дружини, якій зорі могли зійти за намисто, у «Лебединому» — сполохати «чистий став», де «між лататтями та Оріонами» лебідкою плине кохана

в «бескресі моря». Одначе «сонячна» частина циклу виявилася зовсім чужою. Про це написав у листі до автора від 19 липня 1965 року музикознавець Валентин Тимофеев: «Чотири етюди на тексти Івана Драча — найбільш цікавий «Лебединий». Тут знайдено музичний образ тонко і поетично. Потім ідуть «Нічний» та «Фіалковий». Менш вдалим мені здався «Сонячний»... Звучить він якось приглушено у барвах, навіть важкувато»⁸. У другій редакції свого вокального циклу Губаренко не став удосконалювати фінальний номер, а відмовився від «сонячного» контрасту взагалі, залишивши чудовий «сутінковий» триптих.

У першій частині циклу «Барви і настрої» композитор залишає тільки початкову й останню строфи «Фіалкового етюд» Драча. Вірш інтонується з піднесеною гимнічністю, але, як то і личило «шістдесятникам», урочистий настрій, те почуття щастя, що дарує доля, спочатку приховується за тихою невимушеністю вокальної оповіді і стриманою ритмо-гармонійною пульсацією акордового супроводу. Інтонаційний взаємообмін у сольній та акомпанівній партіях має спільний «мотивний кровообіг». Куплетно-варіаційна форма ускладнюється наскрізним пророченням тематичного зерна, яке у процесі розвитку набуває лейтмотивних функцій. Позначений «прохолодною» ангемітонністю низхідний секундово-квартговий трихорд, що нагадує *Ego*-мотив з ранньої Симфонієти, народжується з початкової вокальної фрази, немов зі «зволоженого танучим снігом вітряного різкуватого повітря», про яке йдеться у вірші.

Хвиля теплої кантилени (другий розділ першого куплету) збагачує трихордовий мотив ямбічним квінтовым злетом на початку і висхідною секундою наприкінці. Саме в такому вигляді «формули питання» початковий тематичний імпульс набуває самостійного існування у фортепіанному супроводі другого куплету, руйнуючи констативний характер експозиційного образу. Патетична кульмінація на високому «*фа*» звучить миттєвим проявом справжньої навали емоцій, пов'язаних з відкриттям про існування майбутньої дитини. Фортепіано афектовано декламує в октавному викладі обернений лейтмотив, завдяки

⁸ Лист зберігається в особистому архіві композитора.

Темпо I

Ці сло - ва
Э-тот стих

про сле-те-ні
про жад-ны-е

В. Губаренко. «Барви і настрої», «Фіалковий етюд».

чому секундове «питання» перетворюється на стверджувальний хід на септиму. Після цього знову панує стриманий тон. Проте у фортепіанній післямові й далі пульсує в імітаційному перегуку мотив-запитання, так і залишений без відповіді.

Упровадження лейтмотиву, що репрезентує характерний для композиторської індивідуальності Губаренка ліричний модус «надії-чекання», суттєво збагатило «Фіалковий етюд» важливим підтекстом. Поет поступово динамізує тристопний анапест, переходячи у вільний тридольник — ніби пильно оглядає предметну реальність, рухаючись від зовнішніх феноменів до головного об'єкта зображення — коханої дружини. На відміну від цього композитор перебуває цілком у межах власного «я». Ліричний герой, різні відтінки світлого почуття якого фіксує музика, лише здобуває надію на прорив у відкриту «елементарність буття», якою Іван Драч володіє первісно.

«Нічний етюд» — бурхливо пристрасна полум'яна середина циклу. Тут можна цілком зрозуміти усю силу і клекіт темпераменту самого Губаренка, якому близьке в поезії Івана Драча «несамовите» бажання збагнути вічно недосяжний образ жіночності. Вже у тезі вірша руйнується стала ідіома, через заперечення якої утворюється яскрава метафора: «Не кров з молоком, а кров із ніччю». Декларативно-епітетний тон вірша окремими енергійними штрихами позначає темний силует коханої.

На відміну від «Фіалкового», у «Нічному етюді» поет одразу вдається до неklasичної метрики (урегульований чотирихударник), приходячи в останніх рядках до найбільш пристосованого до портретних зображень амфібрахю. У підсумку ефектно подається той самий «чорний рай». Парадоксальним чином цей метафоричний образ кореспондує з «Чорним квадратом» Казимира Малевича, де чорна барва, як візуальний абсолют, убирає все кольорове розмаїття світу.

Вокальна версія «Нічного етюд» здається врівноваженішою. Твір написано в простій тричастинній формі з контрастною серединою і динамізованою репризою. Перший розділ репрезентує два образні начала: дійове і рефлексивне. Одне — відбивається в бурхливій фігурації супроводу, поєднаного зі статикою вокальної партії, яка побудована на варіантному повторенні квартової інтонації. Друге — на мить проступає у кадансі першого речення, щоб у середньому розділі надати особливої експресії вокальному вислову і дійти до «несамовито» напруженої кульмінації. Дієвий бік образу виявляється, своєю чергою, поляризованим. Активно висхідний рух у *ре-бемоль мажорній* площині закінчується «проваллям» у низхідну тонічну квінту *ре мінору*. Саме ця квінтова інтонація стає імпульсом до розгортання «портретного» епізоду в середині, разом з тим вона усвідомлюється як ремінісценція аналогічного ходу з лейттеми «Фіалкового етюд». Реприза залишає нерозв'язаним відкритий на початку конфлікт двох протилежних образних начал, немов констатуючи фатальну несумісність «чоловічої» та «жіночої» моделей світу.

Останній, «Лебединий етюд» оповито тихою споглядальністю. Поет намагається естетизувати об'єкт відображення, сполучаючи вже наявні поетичні кліше. «Хмари сині», лебедині крила-сни — усе це, відтворюючи чарування місячної ночі, віддунує «лінією хвилі» — однією з найхарактерніших ознак модерну. Після публікації в 1962 році Іван Драч ще довго працював над цим віршем. У різних виданнях він то знімав назву, то графічно виділяв цезури у рядках за допомогою розміщен-

ня їх “сходінками”, але канонічним виявився перший варіант, який надруковано в «Соняшникові».

У «Лебединому етюді» поет безпосередньо звертається до коханої. Сугестивна образна канва вірша, його баркарольна пластика тримають увагу читача у полоні втихомирених елегійних емоцій зачарованого напівсну. Однак композитор уникнув спокусу холодного імпресіоністичного звукопису, хоч декоративність вірша не залишає його цілком байдужим. Вишукана гра гармонічними барвами, мажоро-мінорне ряхтіння (алюзії «Нічного етюд»), поліфонічне плетиво контрастних фактурних голосів, які ніби наближаються до сомнамбулічного *ostinato*, — усе це чудово передає чарівність літньої ночі. Проте змістовні обертони «Лебединого етюд» сягають за межі пейзажної замальовки у потаємне єство переживань ліричного героя. При цьому те, що відкривається в його серці, слухач сприймає парадоксально як щось надособистісне.

Повільний анапест провокував Губаренка на створення традиційної канцони. Проте композитор обирає жанрову модель коліскової. До того ж максимально стримуючи темп, він відкриває у романсовому анапесті суворість античних пародів. Колихання все більше здається уповільненою ходою, завдяки чому музичний образ набуває несподіваної об'єктивованості. Глибинно внутрішнє тут лише просвічує як ідея, потаємна невідчепна думка. В об'єкті свого кохання герої, наче у дзеркалі, впізнає свою безнадійну самотність і нереалізовану здатність кохати.

На перший погляд, губаренківські «Барви і настрої» воскрешають певні інтенції романтичної доби, що їх ХХ століття поставило під знак питання, а то й просто усунуло. Проте через зовнішньо романтичний антураж Губаренко намагається відтворити не тільки образ коханої, а й типового героя 1960-х. Ціла безодня розділяє його та романтичного попередника. Ліричне “я” в циклі «Барви і настрої» зовсім не нагадує горду постать на скелі. Герой Губаренка не шукає самоти, навпаки, боїться її.

«Барви і настрої» у контексті творчості Губаренка сприймаються як серія характерних ескізів до портрета су-

часника. Слово і музика існують тут у складному контрапункті самостійних художніх образів та змістів. Здається, що поет і композитор працюють, мовити б, у різних техніках. Один збирає у своїх віршах барви життя, схоплюючи його живу предметність, інший — добирає 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. Цим обумовлюється очевидна зустрічна спрямованість поетично-зорового розмаїття, з одного боку, та музичної “монокромії” — з другого. Художній їх синтез відбувся в жанровій площині *етюду* — загальномістецької форми, найбільш розвіброваної, сприйнятливої до різних емоційних відтінків, завдання якої полягає не у вичерпаності знайденого в усіх деталях образу, а в пошуку потрібної барви, контуру чи загального плану⁹.

Свої подальші спостереження над образом сучасника Віталій Губаренко береться узагальнити у наступному творі — Концерті для флейти з камерним оркестром (ор. 10). На створення музики композитора надихнуло спілкування з талановитим музикантом Олегом Кудряшовим, якому вдалося принципово оновити вітчизняний стиль гри на флейті й досягти міжнародного еталона звучання.

Як відомо, “ізоляціонізм” був загальною рисою советського мистецтва. “Залізна завіса” відіграла свою негативну роль і в такій далекій від політики сфері, як флейтове виконавство. У 20–40-х роках двадцятого століття у виготовленні дерев'яних духових інструментів на Заході відбулася технічна революція. За винятком фагота вони були кардинально переосначені. Це їх тембрально наблизило один до одного і разом з тим до струнних інструментів. Верхні регістри аж до крайніх звуків стали “робочими”. Значно полегшилися переходи з регістра у регістр, з'явилася можливість легкого звуковидобування,

⁹ Про “етюду” жанрову специфіку вокального циклу див.: Драч, Ірина. «Барви чи настрої», 67–72.

Andante

p

Andante

розширився динамічний діапазон. Срібна флейта стала домінантною. Для неї було характерне легке звучання, різноманітність тембрових барв. Низький регістр набув більшої щільності, верхній — став м'якшим, не таким різким, як раніше. У практику флейтового виконавства входить *vibrato* — як ознака сучасної манери гри.

У нас металеві флейти входять в обіг лише в 1950-х роках. Раніше використовували старі дерев'яні інструменти німецьких фірм, які ще у XIX – на початку XX ст. були монополістами на російському ринку. Традиційно мистецтво німецьких флейтистів високо цінувалося. Під ту пору флейтова школа опиралася на німецьку методичку, яка стосовно нових модифікованих інструментів була явно застарілою. Перші міжнародні обміни симфонічними оркестрами у 50-х роках дали змогу почути дійсно нове звучання флейт: масивний, наповнений, з вокальною експресією звук платинові флейти Вільяма Кінкейда з Філадельфійського оркестру, чарівний сріблястий звук славнозвісної Дорію Дваер з Бостонського оркестру, перші записи видатного француза Жана-П'єра Рампаля. Темпераментне *brio* його золотої флейти справляло величезне враження і ставило перед нашими виконавцями безліч запитань.

На початку 1960-х років доля привела Олега Кудряшова у "флейтову Мекку" — Париж. Там він мав змогу з'ясувати та опанувати всі тонкощі нової французької манери гри. Його сольні виступи після повернення мали сенсаційний успіх. Слухачів захоплювала його надзвичайно тепла кантилена, особливий трепетний звук, здатний передавати розмаїття поетичних настроїв. З Олегом Кудряшовим на українську концертну сцену прийшла нова естетика звуку, феєрична техніка, потенціал якої мав на увазі Губаренко, працюючи над своїм Флейтовим концертом.

Прем'єра твору відбулася в Донецьку 12 грудня 1965 року. Кудряшов виступав з оркестром під орудою Геннадія Прохоторова. Трохи згодом губаренківський опус виконав на П'ятому всесоюзному пленумі Правління Спілки композиторів СРСР у Москві не менш відомий російський флейтист Александр Кор-

неєв разом з тодішнім головним диригентом Одеської опери Юрієм Арановичем. 22 березня 1966 року Флейтовий концерт почули й кияни. Цей твір увійшов до репертуару Київського камерного оркестру під орудою Антона Шароева, не раз звучав на концертних виступах Олега Кудряшова.

Для Флейтового концерту Віталій Губаренко знаходить оригінальне жанрово-інтонаційне рішення. Він створює композицію поемного типу. Протиставлення ліричного споглядання та динамічно активного руху становить конструктивну основу двох частин твору. Концерт відкривається монологом “самотньої” флейти. Сповнений піднесеного суму, сольний роздум вражає слухача специфікою ладового забарвлення. Від апріорно усталеної стійкості низхідного *соль мінорного* тризвуку мелодія потрапляє у поле хроматичних ускладнень. Властивий українському мелосу зворот — оточення домінанти у мінорі підвищеними шостим та четвертим ступенями — Губаренко з майстерною органікою включив у сучасний інтонаційний контекст, що охоплював і “сувору доричність” Мясковського, і “лад Шостаковіча”, і бартоківську “терпкість” загального звучання, і онегтерівське поліфункціональне навантаження кожної інтонації, з перевіркою її на тонікальність. Цей сучасний вислів з характерно українським акцентом зазначили вже перші рецензенти.

Приховане багатоголосся флейтового зачину поступово втілюється у віолончельний контрапункт. Розкриваючи глибинний підтекст сольної тези, віолончель, як уже згадано вище, виступає в ролі своєрідного *alter ego* флейти, будучи її чутливим резонатором в оркестрі. Це значною мірою ускладнює концертний діалог, вносить особливі корективи у співвідношення рельєфу та тла, суттєво впливає на розвиток музичних подій. У формуванні першої частини, написаній у складеній тричастинній формі, помітно домінує тенденція до ствердження початкової теми на взір остинатних структур. Проведення її у різних тональностях (*g – a – g – es – d – gis – g*) нагадує своїм перебігом фугу. Утім, цей ланцюг двічі порушують контрастні епізоди. Спочатку новий музичний матеріал

виникає подібно до інтермедії (середина простої тричастинної форми, у якій викладено весь перший розділ). Змістовні рельєфні інтонації занурюються в рухливо різнобарвну оркестрову вібрацію, у якій наче вгадується відчуття майбутнього щастя. Тематично самостійний другий контрастний епізод втручається у фугоподібний перебіг уже як середня частина складної тричастинної форми. Музична дія, здається, переноситься на пленер. По-дитячому наївне, ладово непевне флейтове “гукання” тричі зісковзує по звуках квартсекстакорду, що пульсує мажоро-мінором і втримується на своїй висоті завдяки існуванню у високому регістрі прихованого голосу, зосередженого на остинатній малосекундovій інтонації.

Наведений флейтовий мотив має деяку спорідненість із *Ego*-мотивом із Симфоніети. Однак там він існував як похідна деталь, а тут переростає в самостійний образ, у якому втілилася (можливо, лиш уявно) злагода протилежностей, що дає підстави для народження ідеалу. Це ще не є, власне, самий ідеал, а лише його чарівна обіцянка. Вільний, оздоблений фігураційним мереживом Флейтовий вислів супроводжується багатоярусним квінтовым “ескортом”. Скуті ритмо-гармонічною синкопованою фігурацією оркестрові голоси здатні реагувати на карколомні пасажи соліста лише тимчасовим збільшенням або зменшення окремих частин квінтового “кістяка” або його загальним зсуванням. Повторення флейтового “гукання” півтоном вище, здається, починає нову хвилю динамічного зростання. Проте оркестр несподівано відповідає позірною репризою першої теми, яка приводить до патетичної кульмінації у *Lamentoso*. З рельєфними речитативними наголосами декламує флейта у *соль дієз мінорі* початкову тему. “Вагання” безтерцієвих співзвуч у тритоновому співвідношенні підкреслює якусь приреченість останнього поривання, водночас поступово обмежує його діапазон, примушуючи соліста знову лишитися на самоті з нерозв'язаними запитаннями.

Першу частину концерту характеризує інтенсивне мотивне перетворення тематизму, але один мелодичний зворот, а саме рух мінорним тризвуком на початку першої теми, зали-

7 *Con grazia*
7 *mf*
Con grazia
mp

8 *f*
8 *sf mp*

шається тут незмінним. Це надає згаданій інтонації не тільки зовнішніх рефренних функцій, а й емблематичного значення. Вона існує як стала музично-риторична фігура і відсилає слухачку уяву до світу бароко. Аналогічний мотив, як відомо, широко використовував Йоганн Бах, зокрема на початку *соль мінорної* триголосної інвенції, у темах фуг *h-moll* та *fis-moll* (відповідно з першого та другого тому «Добре темперованого клавіру»). У Баха мелодичний рух звуками низхідного тонічного тризвуку від квінти то ритмічно спресовується у групу шістнадцятку з протилежним октавним стрибком, то уповільнюється в розміреній пульсації вісімками з наступним секстовим «окликом». Щоб підкреслити особливу значущість та урочистість кожного інтервального кроку, Ферруччо Бузоні, наприклад, пропонує у своїй редакції фуги *h-moll* іншу нотацію: він замінює вісімки на чверті, а розмір *C (tempo ordinario)* на 4/2. Семантику цієї інтонації Бах визначає вербально у «Високий месі» в одній із частин «Credo». Хорова партія №15 «Et incarnatus» починається саме з такого поступового інтонування повного *сі мінорного* тризвуку, репрезентуючи з риторичною ілюстративністю процес сходження Духа у матеріальну субстанцію, тобто ідею інкарнації.

Без будь-якої барокової стилізації Губаренко застосував бахівську «лексему» як ключ до загальної концепції Флейтового концерту, де власне спостерігається «інкарнація» героя нашого часу. Завдяки певній семантичній заданості, знаковості початкового інтонаційного зерна, що подається композитором крупним планом, головна тема постає як персоніфікований звукообраз, який легко впізнається та вилучається з будь-якого насиченого контексту. В першій повільній частині цей губаренківський «персонаж» постає сповненим щирості, серйозних намірів. Проте зовнішній світ, з яким він зустрічається, пропонує замість ідеалів уторований шлях на Голгофу (репрізний розділ *Lamentoso*).

У другій частині, *Allegro grazioso*, високі поривання героя частково приховуються під маскою самоіронії. Це перетворення, до речі, відбило типову для 1960-х років тенденцію

до карнавалізації життя. “Советське суспільство дохрущовської доби було серйозним. Воно було драматичним, героїчним, трагічним. 60-ті шукали цьому альтернативу”¹⁰. Щоб не здатися фальшивою, “нова серйозність” мала приховуватися за іронією. Губаренко створює своєрідні жанрові варіації на дві теми з попередньої частини. Фактично *Allegro grazioso* загалом виконує функцію розробки, існуючи як дзеркальний відбиток першої частини. Музичний матеріал викладається тут, так би мовити, “навиворіт”: в експозиції, а також у динамізованій репризі задає тон перетворений на фантастичний танок флейтовий варіант *Ego*-мотиву, а в середині складної тричастинної форми звучить світла ноктюрнова лірика на матеріалі першої теми *Andante*. Ритмічно збільшуючись, вона втрачає квінтовий тон на початку і постає як романтична кантілена, що відсилає уяву у світ мрій. Загальна експозиційність музичного матеріалу, його жанрова специфіка, тональна та структурна завершеність посилює автономний характер *Allegro grazioso*, цієї так званої розробки, що дає підставу розглядати концерт загалом як двочастинну контрастно-зіставлену форму, типову для класичних зразків жанру фантазії.

Останньою крапкою в концерті стає кода, де обидві суттєво трансформовані теми першої частини зринають у своїх первинних варіантах. Цей розділ на рівні сонатної драматургії цілого, власне, становить дзеркальну репризу, але після суттєвих метаморфоз у другій частині тематизм наче втрачає свою тілесність, потрапляючи у розріджений простір абстрагованих ідей-сутностей. Кожну тему репрезентує лише її інтонаційне зерно. На оманливе мажоро-мінорне “гукання” відповідає бахівська “лексема”. Звільняючись із-під гіпнозу “романтично-мрійливого” квартсекстакордового зачину, остання повертається до початкової формули тонічного тризвука, що зупиняється, ніби на порозі вибору, на висхідному секстовому “оклику” з дорійською секундою. Такий стислий виклад музичного матеріалу, більш схожий на афористичний підсумок-резюме, створює навзагал ефект обрамлення, завдяки якому весь попередній

¹⁰ Вайль, Геніс. «60-е. Мир советского человека», 148.

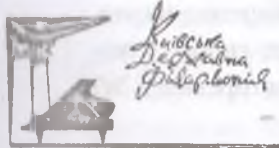
перебіг наче береться у фреймований кадр. Губаренко виразно репрезентує у Флейтовому концерті портрет свого сучасника, в якому впізнаються індивідуальні риси авторського “я”.

Характерну постать “шістдесятника” композитор намагається осмислити у вимірі буттєвому з погляду не лише власного, а й загально-історичного досвіду. Його Друга симфонія (ор. 11) є вдалою спробою відтворити духовну ситуацію 1960-х років, утіливши відповідну до неї парадигму буття.

Вперше цей етапний для української музики твір прозвучав 12 грудня 1965 року в Донецьку на авторському вечорі В. Губаренка. Його виконав симфонічний оркестр обласної філармонії під орудою Геннадія Проваторова. Цікаво, що напередодні, у суботу 11 грудня, у філармонійній залі виступав відомий на той час естрадний “артист оригінального жанру” психотерапевт Вольф Мессінг. Губаренківській концерт слухачі сприйняли як своєрідне продовження попередніх “психологічних вправ”. З феноменальною прозорливістю справжнього “медіума” Губаренко відкрив у новій симфонії “образ часу” і той прихований сенс буття, що єднав “шістдесятників”.

Уже через два місяці відбулася київська прем'єра твору. П'ятнадцять разів звучала симфонія Губаренка лише 1966 року. Так, 20 червня її виконували в самому розпалі курортного сезону в Ялті. Після концерту диригент — аспірант Київської консерваторії Володимир Біляков — у цікавому листі до композитора поділився своїми враженнями:

Отже, я склав державний іспит. Начебто все пройшло вдало. Ваша симфонія знайшла серед оркестрантів та публіки як завзятих прихильників, так і запеклих ворогів. Дискусія почалася на першій же репетиції. [...] Беззастережним прихильником відразу став перший валторніст, хоч у нього мало що виходило у партії. Перший трубач зайняв протилежну позицію. У процесі репетицій, виявлення фактури в оркестрі прокидався інтерес. Я намагався підігрівати цю зацікавленість. У концерті оркестр, що на-



КОЛОНИКА ЗАЛ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА
1929 С.І.З.О.Н.

СИМФОНІЧНИЙ КОЦЕРТ

ПРОГРАМА

ПЕРША ВІДЛІД

Губаренко — II симфонія, присвячена
Державному оркестру Украї-
ни та його головному дири-
жеру Степану Турчаку
(1965 р.)
У Києві виконується вперше

I ч. Прелюдія. Adagio
II ч. Соната. Allegro energico
III ч. Фуга. Lento

Бетховен — IV концерт для фортепіано
з оркестром

I ч. Allegro moderato
II ч. Andante con moto
III ч. Rondo. Vivace

ДРУГА ВІДЛІД

Бетховен — Фантастична симфонія

I ч. «Біль, пристрасті»
II ч. «Біль»
III ч. «Сонна серед сльозьких днів»
IV ч. «Похід на страту»
V ч. «Сон. Ніч на шлюбній нічці»

УЧАСТЬ БЕРУТЬ
ДЕРЖАВНИЙ ЗАСЛУЖЕНИЙ
СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР УРСР

Диригент —
виступлений діяч мистецтва УРСР
Стефан ТУРЧАК

Солістка —
виступлена артистка РРФСР
Марія ГРИНБЕРГ

Програма концерту 25 лютого 1966 року в Київській філармонії
(ф. 787, оп. 1, стр. 131, арк. 138-9. Архів Віталія Губаренка.
ЦДАММ).

Брошура, присвячена гастрольним концертам Державного
симфонічного оркестру УРСР. Жовтень 1966 року
(там само, стр. 132, арк. 43, 47-7зв., 48-8зв.).



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЗАСЛУЖЕННЫЙ
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
УКРАИНСКОЙ ССР

Господь оркестр заслуженный дирижер Виктор Юрьевич
Степан Турчак



Евгений Александрович Рыжов окончил в 1961 г. Киевскую сред-
нюю музыкальную школу им. Н. В. Лисенка, в 1961 году — Москов-
скую консерваторию им. П. И. Чайковского и в 1964 году — аспиран-
туру по классу профессора Я. В. Галила.

В 1961 году на конкурсе в Бразиле получил первое приза.
Е. Рыжов часто выступает в концертах Киевской филармонии,
а также на гастрольных концертах. Свою концертную деятельность
он совмещает с педагогической работой в Киевской Государственной
школе Лесного консерватории им. П. И. Чайковского.

зивається, “виложився”. Добре вийшла кульмінація пер-
шої частини (реприза), вдало — друга, проспівали фугу, і...
я переконався, що унісонне проведення теми дуже логіч-
не. Публіка аплодувала. І ніхто не втік”.

Другу симфонію Губаренка широко пропагував Сте-
фан Турчак, і не лише в Україні. Показово, що на своїх гастро-
лях з Державним симфонічним оркестром у Москві, Ленінграді,
інших містах Росії, Прибалтики, Грузії він виконував з великим
успіхом саме цей твір як яскраве свідчення духовного пробуд-
ження в сучасній українській музиці. Його інтерпретація тоді
здавалася дискусійною. Валентин Тимофєєв у приватному листі
до Губаренка від 3 червня 1966 року, зокрема, зазначає: “Про-
слухав симфонію у виконанні Турчака, можу сказати, що Про-
ваторов зрозумів її точніше та глибше. Зовсім не задовольняє
фінал у Турчака, тут його “пуповий емоціоналізм” ні до чого...”¹².

“Дійсно нове”, “Харків’яни виходять уперед”, “Здій-
снені надії” — так відгукнулася преса на новий твір Губарен-

¹¹ Лист від 21 червня 1966 року зберігається в архіві композитора.

¹² Лист від 3 червня 1966 року зберігається в архіві композитора.

ПРОГРАМЫ ГАСТРОЛЬНЫХ КОНЦЕРТОВ

Октябрь 1966 год

ХАРЬКОВ

1 октября

Штраус — Симфония № 2
Концерт для скрипки с оркестром
Чайковский — VI симфония
Дирижер — Степан Турчак
Соллист — Олег Крыса

2 октября

Гайек — Увертюра к опере «Ифигения в Авлиде»
Литовский — II симфония
Чайковский — III концерт для фортепиано
Дирижер — Владимир Кожухарь
Соллист — Евгений Рыжов

МОСКВА

1 октября

Штраус — Симфония № 2
Концерт для скрипки
Литовский — Симфония № 3
Дирижер — Степан Турчак
Соллист — пар. арт. УССР Юрий Гуляев

6 октября

Бетховен — VIII симфония
Штраус — Пьеса «Дон-Жуан»
Арии из опер
Равель — II сюита из балета «Дяфнис и Хлоя»
Дирижер — Степан Турчак
Соллист — пар. арт. УССР Юрий Гуляев

7 октября

Хренников — Симфония № 1
Чайковский — I концерт для фортепиано
Чайковский — VI симфония
Дирижер — Степан Турчак
Соллист — пар. арт. РСФСР Яков Флиэр

ЛЕНИНГРАД

8 октября

Хренников — Симфония № 1
Глиэр — Концерт для гобоя с оркестром
Чайковский — VI симфония
Дирижер — Степан Турчак
Соллистка — пар. арт. СССР Бэлла Руденко

9 октября

Губаренко — Симфония № 2
Ревуцкий — Концерт для фортепиано с оркестром
Арии из опер, романсы
Литовский — Симфония № 3
Дирижер — Степан Турчак
Соллисты — Александр Александров,
пар. арт. УССР Юрий Гуляев

10 октября

Бетховен — VIII симфония
Бетховен — концерт для скрипки с оркестром

Равель — II сюита из балета «Дяфнис и Хлоя»
Дирижер — Степан Турчак
Соллисты — Олег Крыса,
пар. арт. УССР Юрий Гуляев

ТАШЕНТ

12 октября

Чайковский — VI симфония
Бетховен — Концерт для скрипки с оркестром
Равель — II сюита из балета «Дяфнис и Хлоя»
Дирижер — Степан Турчак
Соллист — Олег Крыса

13 октября

Гайек — Увертюра к опере «Ифигения в Авлиде»
Ревуцкий — II симфония
Прокофьев — III концерт для фортепиано
Сравинский — Пьеса «Жар-птица»
Дирижер — Владимир Кожухарь
Соллист — Евгений Рыжов

РИГА

15 октября

Р. Штраус — «Дон-Жуан»
Бетховен — Концерт для скрипки с оркестром
Литовский — симфония № 1
Дирижер — Степан Турчак
Соллист — Олег Крыса

16 октября

Гайек — Увертюра к опере «Ифигения в Авлиде»
Ревуцкий — II симфония

Andante, risoluto $\text{♩} = 60$

Piccolo
2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in B
2 Fagotti
4 Corni in F
3 Trombe in B
3 Tromboni
Tuba
Tamburo
Violini I div.
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

В. Губаренко. Симфонія №2, ч. 1, Прелюд.

Тричастинна композиція Другої симфонії побудована за законом відомої філософської тріади. Перша частина є позитивною тезою, друга — її дієвим запереченням, третя — синтезом як формою розв'язання заданого конфлікту. За своїм драматичним зіставленням антитетичних образів, їх напруженим поліфонічним розгортанням Прелюд нагадує масштабну барокову фантазію. Проте зовнішня фрагментарність форми, самодостатність кожного образу, раптова спонтанність змін підпорядковуються в ньому принципам сонатної драматургії з контрастною тричастинністю головної партії, модифікованою куплетністю побічної, активною розробкою з елементами жанрового варіювання та динамізованою репризою-кодою. Монументальна організація музичного матеріалу тут явно кореспондує із симфонізмом Ліста. У цьому романтичному контексті жанрове визначення частини "прелюд" виявляє свій метафоричний зміст. Згідно з поетичною програмою відомої симфонічної поеми Ференца Ліста, життя являє собою низку прелюдій до того "невідомого гимну, першу урочисту ноту якого візьме смерть".

Трактування "Прелюдів" як відтворення в музиці різноманітних картин життя (кохання, героїки, пасторалі) знаходить продовження у губаренківській концепції першої частини симфонії. Разом з тим композитор пропонує свій власний погляд на життя, близький до кінопоетики Олександра Довженка. Його Прелюд не є якоюсь ретроспекцією людського існування і не є пророчим прозрінням майбутнього. Це життя у нинішньому часі, де лунають голоси минулого і як можливість існує майбутнє. Гостре питання про буття людини в історії Губаренко розв'язує з позиції "шістдесятника"¹⁷. Початковий мотив-епіграф в різною наочністю ілюструє той край напружений і драматичний розрив історичного континууму, той "розкол", яким була позначена суспільна свідомість у 1960-х роках. Тоді, за спостереженням культурологів, "вже не жили минулим і ще не підключалися про майбутнє"¹⁸. Проголошені оркестровим гуртом

¹⁷ Див.: Драч, Ірина. «"Образ часу" в музиці українських "шістдесятників"...».

¹⁸ Вайль, Генс. «Бо-е. Мир советского человека», 148.

“гукання” — акцентовані в ямбічному й анапестовому ритмі висхідні секундові кроки — рішуче ставлять межу, ніби відсуваючи за історичний обрій драматизовані заплачкові інтонації. Цей другий елемент головної партії являє собою великий звуковий масив, що складається з тісно збитих голосів, примножених багатоярусними дублюваннями, скутих синхронним рухом у прямому та протилежному напрямках. Цей згорнутий у символічну тезу образ минулого одразу ж залишається позаду. Сьогоднішня приходиться раптово, приголомшуючи кришталевим бринінням тиші та відкритою свободою. В атмосфері прозорого арфового кластеру, який поєднує три чисті квінти секундового відношення, звучить задумлива імпровізація флейти *rubato* (середина простої тричастинної форми головної партії). В її речитативних інтонаціях із примітною “лідійською” поспівкою проступають мелодичні контури веснянки «Ой, весна, весниця». Блаженний стан нового буття ще не раз буде потривоженим загрозливим голосом історії. Та людина таки має прорватися через замкненість тотожних кіл часу, бо саме її існування — не просте повторення у поколіннях, а рух до нової незнайомої мети.

Сьогоднішня відчувалося Губаренком у 1960-х роках як своєрідна “*tabula rasa*”, де треба занотувати план майбутнього, “накреслити найоб’єктивніші лінії його розгортання”¹⁹ (мабуть, тому в оркестровці симфонії таке значне місце посіли численні поетичні *solī* без супроводу). Побічну партію розпочинає пасторальний дует гобоя і засурдиненої валторни, організований як вертикально-рухомий контрапункт. Його похідний варіант звучить емоційно збагаченим віддунням в альтів і віолончелей, а потім одна з поліфонічних ліній абсолютизується, перетворюється на далекий хорал валторн та тромбонів *con sordini*, який підхоплюють альти з віолончелями, також засурдинені. Експозиція закінчується соло буркотливого фагота, що наче віщує недобре, нагадуючи інтонації плачу. Висхідне квінткове глісандо литавр “закриває полеміку”, залишаючи слухача у стані напруженого чекання. Далі Губаренко не збирається

¹⁹ Гурдійчук. Українська радянська симфонічна музика, 340.

лякати слухача гучним ударом *tutti*. Навпаки, він починає розробку тихим унісоном скрипок *sul tasto*, у звуках яких розквітає лагідною ліричною інтонацією арфовий кластер з головної партії. У побудоване на цій темі фугато вторгається загрозлива педаль фаготів з низькими струнними. Вона готує раптове наближення у *tutti* оркестру хорального варіанту побічної партії, який перетворюється на марш із важкою ходою та фанфарним перегуком тромбонів, валторни і труби. В їхніх закличках упізнається початкова інтонація ліричної теми епізоду. Разом з утаємниченою згадкою теми-епіграфу (лейтмотив “межі”) у партії альтів народжується нове тематичне утворення, яке в наступному бурхливому розгортанні *Piu mosso agitato* визначить семантику ідеї долання.

У кульмінації на початку репризи “тема долання” урочисто проголошується в контрапункті з головною партією, стверджуючи кінцеве звільнення від примар минулого. Кода стає коротким підсумком плідних “креслень майбутнього”. Тут пригадуються мотиви флейтового речитативу, хоралу з побічної партії, проходить у канонічній імітації тема епізоду. Її початковий мотив-питання, обмежений тритоном, завершує Прелюд, лишаючи у тиші “безтерцієвого” *ля мінору* струнних голоси двох опонентів — флейти (тут *piccolo*) та фаготу, які протягом усієї першої частини вирішували долю майбутнього ніби з двох протилежних позицій, на взір “фізиків” та “ліриків”.

У першій частині симфонії Губаренка осмислення історії постає як велика проблема для сучасності, але розв’язує її не думка, а активна дія. Соната є втіленням картини світу у кризовому стані. Тут усе бачиться в суперечностях, людина постає розщеплена у своїй суті. Хоч куди вона проступала, всюди її чекає конфлікт із собою та всім іншим. *Allegro energico* починається навалльно, у нервово-збудженому ритмі. Головна тема експонується унісоном труб та тромбонів, створюючи тривожний образ пристрасного поривання. Її розвиток підпорядковує власному стрімкому рухові інші тематичні пласти, діє на їхній характер. Уторгнення на початку розробки першого елемента головної партії Прелюду загострює на-

56 *Sostenuto* ♩ = 60

57

пруження. Лейтмотив “межі” інтегрується з одним з фонових контрапунктів до головної партії другої частини, що стримував її висхідну динаміку протилежним низхідним рухом. Піднесений на рівень рельєфної інтонації у новому тематичному синтезі, він стає основою виразного, вільно розспіваного валторнового соло, що звучить наче у позачасовому вимірі. Йому протистоїть остинатний прошарок, який базується на гострій тріольній пульсації початкового мотиву “теми поривання”. У такому вигляді вона усвідомлюється як знак неспинного плину часу. Паралельний монтаж цих двох несумісних планів призводить до могутнього відновлення в репризі головної партії, її тема, ніби “залізний потік”, охоплює весь тематизм частини, героїзуючи ліричні інтонації та повертаючи у зворотний бік висхідні секунди лейтмотиву “межі”. Повернення меланхолійного валторнового соло веде до раптові зміни ракурсу в кодї Сонати. Тут відкривається швидкоплинний характер усього, що раніше відбувалося. Кларнет, флейта, перші скрипки по черзі, кожен по-своєму, але одноставно ніби констатують приреченість безоглядного ентузіазму. Востаннє “мотив поривання” здійснюється у висхідному пасажі з пороку інтонаційних атомів тембрально розірваного *ostinato*. Проте він нашттовхується на грізно проголошений лейтмотив “межі”, від якого лишається тихе відлуння (*ottoni con sordini* інтонують зворотний варіант теми-епіграфу). Валторнова поспівка з її характерним утомлено-приреченим сходженням з вершини-джерела, викладена у струнних як модифікований варіант другого елементу головної партії Прелюду, звучить як плач за втраченим сподіванням. Байдужа луна *Fiatti* відносить у далечинь її варіант у оберненні. Труба, а потім флейта востаннє нагадують “тему поривання”, але на п’єдесталі до мажорної педалі струнних з кадансуванням на альтерованій “прокоф’євській” домінанті вона читається як просвітла епітафія.

Остання частина циклу — Фуга — дає загальний висновок через усталення головного в буттєвій парадигмі “шістдесятників”. Втрачаючи у кризі світ, людство повинно знову підтворити його з першоджерела, долаючи розбіжність свого

64

існування. Адже людина може бути собою лише в позитивно наповненому бутті, якому піде назустріч. Губаренко розгортає строгу поліфонічну форму повільної частини циклу (подвійна fuga) як акт самопізнання, що поставало у свідомості “шістдесятника” провідною формою сходження людини до вищої істини. Розв’язуючи головну проблему буття — проблему свободи, композитор прагне довести, що вільне самовизначення кожного відбувається через долання суб’єктивізму та свавілля у природному ототожненні сенсу власного буття зі служінням надособистісному началу, що усвідомлюється як закон, вища справедливість, обов’язок. Перша уповільнена тема fugи викладена в низькому регістрі віолончелями та контрабасами. Внутрішньо конфліктна, сповнена хроматизованого заплутаного руху до вершини, вона виростає з мотиву “долання” (розробка Прелюду). Поступово, етап за етапом автор випробує її підголосками-протискладненнями. Фактура згущується, загальний колорит темніє: “у результаті виходить не мережка шовком по білому полотну, а важка різьба на сірому, ніздрюватому камені”²⁰. Другу, рухливішу тему експонує флейта у діалозі зі своїм давнім “опонентом” фаготом. Ліризована кантилена набуває, за влучним спостереженням Миколи Гордійчука, інтонаційних обрисів відомої української пісні «Ой попливи, вутко»²¹. Її активний лінійний перебіг, камерний оркестровий колорит брутально порушується мотивом “поривання”. Він знову з’являється на авансцені під грім литавр, великого барабана та ритмогармонічне *ostinato* фортепіано з контрабасами в унісон. Йому протистоїть хоральний варіант побічної партії першої частини. Це вторгнення утворює контрастну середину тричастинної композиції, у репризі якої перша і друга теми fugи звучать разом. Кінцевим пунктом симфонії стає могутній величний, у потужному унісоні цілого оркестру проголошення першої теми fugи, якій підпорядковуються фанфари-поклики головної теми Сонати.

²⁰ Гордійчук. Українська радянська симфонічна музика, 342.

²¹ Там само.

Аналізуючи на сторінках своєї ґрунтовної праці «Українська радянська симфонічна музика» Другу симфонію Губаренка, Гордійчук особливо підкреслив, що

як і в Першій симфонії, композитор прагне наскрізності розвитку, художньої і смислової цілісності циклу, і, зрештою, синтезу образів як кінцевого висліду розвитку ідеї. Проте, якщо в Першій симфонії модифікування проходило через зміну характеру, ладу, інтонаційної будови, а тема, як ціле, здебільшого залишалася недоторканою, то у Другій з одного її розділу в інший переходять переважно найпомітніші тематичні елементи, що вільно конструюються в нові побудови і при утвердженні свого, експозиційно-автентичного образу набувають властивостей нової, нерідко дуже самобутньої якості. [...] Спроби в даному напрямку Віталія Губаренка [...] підтверджують думку про те, що чуття ним симфонізму як методу мислення — справді природне й органічне²².

Фактично, у своїх спостереженнях дослідник відмічає наскрізний рух у симфонії Губаренка «інтонаційної фабули» (термін Інни Барсової), тобто ознаки, які споріднюють симфонічне мислення українського композитора з симфонізмом Густава Малера.

В інтенсивній боротьбі за майстерність Губаренко долає переважний вплив Шостаковіча. З об'єктивністю історичного документа його Друга симфонія зафіксувала сам дух епохи, яку Вячеслав Медушевській назвав «епохою аналітичного пафосу»²³ з характерним для неї ототожненням дискретного знання та мудрості. Моделюючи відповідний часу тип світовідчуття, музика зорієнтована на 1960-ті роки, їхні проблеми, «інтонаційний словник». Утім, попри всю «аналітичність» художня єдність Другої симфонії таки тримається на позамузичних чинниках, бо передбачає спільність світопочування у виконавців та слухачів. Саме тому так переконливо постала цілісність ав-

²² Гордійчук. Українська радянська симфонічна музика, 342.

²³ Медушевський. «Интонационная теория в исторической перспективе», 67.

торської концепції в інтерпретації Турчака, який прочитав «між рядками» загальний зрозумілий для «шістдесятників» підтекст²⁴.

Губаренківський вибір сюжету для першої опери і її феєричний успіх також не легко пояснюється без уваги до специфічної «духовної ситуації» 1960-х років. Прем'єра «Загибелі ескадри» відбулася 1967 року відразу на трьох оперних сценах у Києві, Одесі та Новосибірську. Цей блискучий оперний дебют молодого харків'янина засвідчив його яскраву обдарованість і неабиякий професіоналізм. Опера дала композиторові широке визнання як талановитого музичного драматурга. Губаренко здобув репутацію автора, який знає вокал, добре розуміється на специфіці оперного співу. Советська сцена бачила безліч кон'юнктурних вистав, які практично не трималися в репертуарі. «Загибель ескадри», навпаки, публіка сприйняла захоплено. Тільки в Одесі опера йшла на сцені протягом семи років. Це було можливим завдяки безперечним художнім якостям твору — концептуальній цілісності, змістовній глибині, драматургічній напруженості, інтонаційній рельєфності, композиційній виваженості.

На сторінках наукових досліджень відразу з'явилися ґрунтовні аналітичні розвідки, присвячені «Загибелі ескадри». Однак сьогодні опера потребує включення до корпусу текстів, що вивчаються вже зовсім на інших принципах і на новому рівні розуміння. При цьому не викликає сумніву те, що перша опера Віталія Губаренка і сьогодні залишається видатним явищем у українській культурі 1960-х років.

²⁴ Сучасна спроба виконавського витлумачення цієї симфонії на відкритті Другого національного конкурсу диригентів ім. Стефана Турчака у 1998 році здалася невдалою: без відповідного духовно-культурного контексту твір набув якоїсь езотеричності, і диригент — один з учасників конкурсу — так і не знайшов спільний знаменник між її універсальним змістом та новим світовідчуттям.

Проблема сучасного потрактування Другої симфонії Губаренка взагалі стосується багатьох творів 60-х років: позахудожнє в них не до кінця входило в органіку стилю, і тому, втрачаючи резонанс, в часом, їхня форма залишається без відповідного осмислення.

Дорогий Віталію Сергійовичу!

Закончу я мою свободну роботу з теми про Корнійчука. Поки до цих пір не писав, ви поїхали в Київ в перші тижні року (здається, ви писали про це в газеті) і ми з вами зустрілися і ми з вами зустрілися і ми з вами зустрілися.

По цьому я думаю, ви писали, щоб ви не займалися довірою на літературі. Авторам літератури ви писали про це в газеті.

Корнійчук буди у вас у Києві. Не пошкодував нічого, щоб ви писали про це в газеті. Мені говорили, що сюжет п'єси неперний, що в ньому відсутня любовно-лірична лінія.

В перші тижні року писав про це в газеті. Мені говорили, що сюжет п'єси неперний, що в ньому відсутня любовно-лірична лінія.

Корнійчук буди у вас у Києві. Не пошкодував нічого, щоб ви писали про це в газеті. Мені говорили, що сюжет п'єси неперний, що в ньому відсутня любовно-лірична лінія.

Корнійчук буди у вас у Києві. Не пошкодував нічого, щоб ви писали про це в газеті. Мені говорили, що сюжет п'єси неперний, що в ньому відсутня любовно-лірична лінія.

Корнійчук буди у вас у Києві. Не пошкодував нічого, щоб ви писали про це в газеті. Мені говорили, що сюжет п'єси неперний, що в ньому відсутня любовно-лірична лінія.

Корнійчук буди у вас у Києві. Не пошкодував нічого, щоб ви писали про це в газеті. Мені говорили, що сюжет п'єси неперний, що в ньому відсутня любовно-лірична лінія.

Корнійчук буди у вас у Києві. Не пошкодував нічого, щоб ви писали про це в газеті. Мені говорили, що сюжет п'єси неперний, що в ньому відсутня любовно-лірична лінія.

Корнійчук буди у вас у Києві. Не пошкодував нічого, щоб ви писали про це в газеті. Мені говорили, що сюжет п'єси неперний, що в ньому відсутня любовно-лірична лінія.

Корнійчук буди у вас у Києві. Не пошкодував нічого, щоб ви писали про це в газеті. Мені говорили, що сюжет п'єси неперний, що в ньому відсутня любовно-лірична лінія.

Лист Валентина Тимофеева Віталію Губаренку від 12 червня 1965 року (ф. 787, оп. 1, спр. 131, арк. 109–10. Архів Віталія Губаренка. ЦДАМЛМ).

Для багатьох уже тоді сам задум твору здавався проблематичним. Ще в 1963 році, розпочинаючи роботу над оперою, композитор зіткнувся зі скептичним ставленням до своєї ідеї. "Чи можна написати оперу на сюжет п'єси Олександра Корнійчука «Загибель ескадри»? Кожен, хоч із ким починав розмову про свою нову роботу, насамперед ставив це запитання, — пригадує Губаренко на сторінках журналу «Советская музыка». — Мені говорили, що сюжет п'єси неперний, що в ньому відсутня любовно-лірична лінія".

Губаренко сам береться до створення лібрето, намагаючись максимально зберегти прозовий текст літературного першоджерела, залишаючи практично незмінними конкретні

ситуації п'єси Корнійчука. Щоб домогтися напруженої динаміки, композитор відкинув другорядні подробиці, концентруючи дію у двох частинах із шістьма картинами. У газеті «Соціалістична Харківщина» від 2 лютого 1964 року з'явилась інформація, що опера «Загибель ескадри» наближається до завершення. Через півроку в інтерв'ю кореспондентові «Красного знамени» директор Харківського театру опери та балету пообіцяв у наступному сезоні показати нову роботу молодого композитора. А отім, «Загибель ескадри» ще й досі не побачила харківської сцени.

Під час написання опери Віталій Губаренко взяв участь у роботі Об'єднаного пленуму Правління Співки композиторів СРСР, присвяченого проблемам музичного театру. Важко переоцінити важливість того грудневого тижня для автора-початківця, якому пощастило ознайомитися на засіданнях та концертах у Будинку композиторів з новими опусами колег. Там, зокрема, відбулося прослуховування опер «Тарас Шевченко» Георгія Майбороди, «Сонце над степом» Віссаріона Шебаліна, «Нагорода» Отара Тактакішвілі й інших. Большой театр продемонстрував зборам нові балетні вистави «Кам'яна квітка» та «Лейла і Меджнун». Утім, напевне, найпотужніше враження справила на Губаренка опера «Катерина Ізмайлова» Дмитрія Шостаковіча, яку «реабілітували» на сцені Музичного театру ім. К. Станіславського та В. Немировича-Данченка режисер Лев Михайлов і диригент Геннадій Проваторов.

У січні 1965 року Губаренко виніс на суд харківських, а пізніше й київських колег завершений клавір своєї опери. Після докладного обговорення у композиторських колах, на художній раді Київського оперного театру й на музично-репертуарній колегії Міністерства культури УРСР авторові зробили низку зауважень та пропозицій щодо вдосконалення твору. Учасникам обговорення музика здалась «емоційно перевантаженою». Запропоновано внести деякі корективи в лібрето, скориставшись допомогою професійного поета. У подальшій роботі над лібрето взяв участь Валентин Бичко. До прозового тексту він додав кілька віршованих епізодів. Серед них — викладена вільним віршем молитва царських офіцерів «Сумні часи» (III дія),



1. Афіна опери «Загибель ескадри» (ф. 787, оп. 1, спр. 134, арк. 141. Архів Віталія Губаренка. ЦДАМАМ).
2. Після прем'єри опери «Загибель ескадри». У першому ряду зліва Стефан Турчак й Еміль Пасинков (там само, арк. 90).

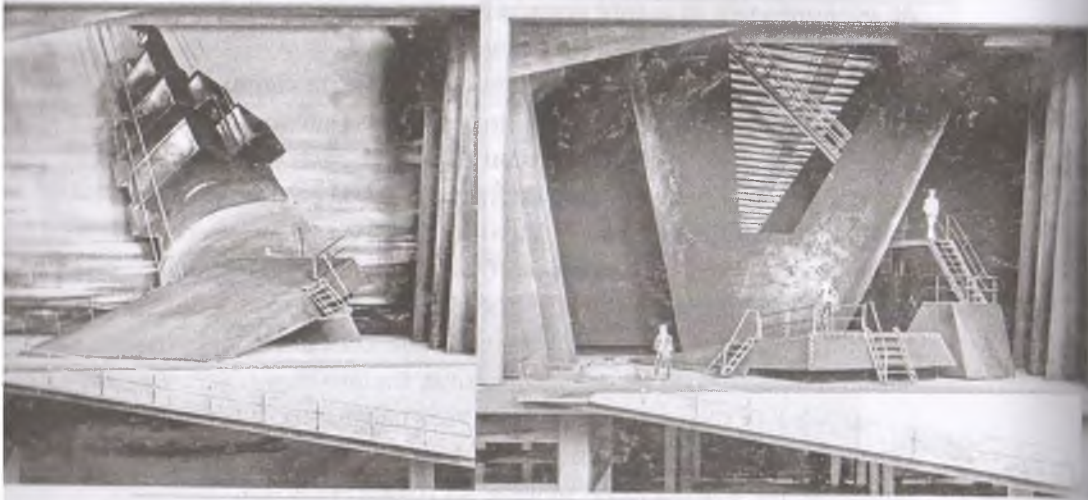
де розкривалася трагедія представників “старого світу”, почуття приреченості та власної безвиході.

Губаренко відразу береться за вдосконалення опери. Авторитетна критика не тільки не відправила початківця у нокаут, як то буває, а й мала плідні наслідки. Можливо, творчу активність композитора також стимулювала відчутна підтримка однодумців. “Ця опера,— наголошував у листі до композитора Стефан Турчак,— повинна бути на найвищому рівні. Ти не маєш права на написання посередніх творів, тому що ти добрий композитор і музикант. Від тебе всі багато чекають, може, навіть більше як від кого-небудь іншого”²⁵.

У рекордний термін готується партитура. Щоб безпосередньо брати участь у створенні київської вистави, Губаренко майже рік з перервами мешкає в столиці, тісно спілкується з постановочною групою: диригентом Стефаном Турчаком, режисером Емілем Пасинковим, художником Федором Ніродом, хормейстером Володимиром Колесником, солістами Галиною Туфтіною, Дмитром Гнатюком, Василем Третяком та іншими. Тоді в Києві молодий композитор вперше зіткнувся з усіма реаліями музичного театру, побачив на власні очі таких “до-свідчених супротивників”, як консерватизм, компроміс, рамки традиційного репертуару, часом прихований й інколи відкритий опір тощо. Такий практичний досвід став у пригоді митцю, майже всі сценічні твори якого побачили світло рампи.

З погляду оперної традиції політичний, принципово негероєцентричний сюжет першої опери композитора здається зовсім непридатним для музичної сцени. П'єсу Олександра Корнійчука написано 1933 року. Як відомо, в підґрунті сюжету були покладені реальні події 1918 року. Попри всю тенденційність, це була по-справжньому добротна драматургія, мовити б, “добре зроблена п'єса”. Письменник майстерно розгортає сценічну дію, в основі якої лежить напружений конфлікт на межі життя і смерті. У творі виразно проступили контури тієї страшної дійсності, коли головним аргументом у будь-яких суперечках була зброя. Ремарка “вихопив маузер” з'являється на сторін-

²⁵ Лист С. Турчака зберігається в особистому архіві композитора.



Ескізи декорацій Федора Нірода до опери «Загибель ескадри»
(ф. 787, оп. 1, спр. 135, арк. 25–6. Архів Віталія Губаренка. ЦДАМММ).

ках «Загибелі ескадри» більше ніж дванадцять разів. Шість убивств, одна смерть від поранень і знищення всіх бойових кораблів — такий кінцевий підсумок цієї «оптимістичної трагедії», яку, наприклад, у Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка колись подавали як широке барвисте видовище «мажорного звучання».

Корнійчук досить удаю опрацював сценічні характери. Проте жодна з дійових осіб «Загибелі ескадри» не набуває якостей центрального персонажа. Головним героєм твору, «великим, простим і ясним», «непримиренним та бунтівливим», стає загальна матроська маса.

Переїнятий тоталітарною ідеологією Корнійчук, можливо, мимоволі, дав достовірний портрет людства, перетвореного ХХ століттям на анонімний натовп²⁶. Характеристика матроського загалу точно фіксує специфіку і природу самого феномену маси. Це не народ, бо її існування позбавлене власного ґрунту, історичного коріння, традиції, відповідальності.

²⁶ Таке вирішення теми, можливо, було інспіроване Л. Курбасом, який свого часу звертався до п'єси Ернста Толлера «Людина-маса».

Імпульсивна, нетерпима, суґестивна, схильна до раптових змін маса переповнена негативністю й перебуває у стані обурення. Пробуджена та спрямована пропаґандою, маса стає головною рушійною силою подій, що відбуваються у п'єсі.

Звернувшись до п'єси Корнійчука, молодий Губаренко спробував утілити фундаментальну аксіому свого часу: життя суворе, і висока мета вимагає від особистості відповідної суворості. Можливо, губаренківська «Загибель ескадри» — це єдиний в українській музиці взірць так званого «суворого стилю» (severe style чи Early Classical style)²⁷, який у 1960-ті роки став тараном проти пут помпезної брехні у пошуках нової образності²⁸. Певний схематизм, притаманний живопису «суворого стилю», проявляється і в аскетизмі ідеї опери «Загибель ескадри», і у принципах характеристики персонажів. Її герої чітко обмежені рамцями «суворості», вони йдуть назустріч брутальній та безжалісній реальності, готові на категоричне жертво-не самозречення. Їхні характери складаються з властивостей, що беруть початок не у конкретиці людської індивідуальності, а ніби в обхід їй — у самій специфіці їхнього «діла», у сплетенні обставин, фактів тощо. Це ті самі «професіонали», за класифікацією автора відомого роману «Людина без властивостей» Роберта Музіля. Стикаючись з чужою, а тому ворожою свідомістю, вони не допускають компромісів.

Митці 1960-х років прагнули розчинити особистість у самому понятті людини. Типажність, яка заступила типізацію та індивідуально розроблені образи, дає серію однотипних персонажів, носіїв конкретної професії. У цьому Губаренківська «Загибель ескадри» виявляє спорідненість із «суворим стилем».

На відміну від літературного першоджерела, де придушення інакодумців стає достатнім для сакрального апофеозу, в опері панує гостре відчуття катастрофічності буття, яке безумовно притаманне свідомості шістдесятників. На відміну

²⁷ Термін, введений Густавом Крамером у його праці «Про стиль та витoki пофарбованої грецької кераміки» (*Über den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefäße*, 1837, Берлін)

²⁸ Докладніше про це див.: Драч, Ірина. «П'єси «суворого стилю»».

від тогочасного західного есхатологізму, ракурс їхнього світобачення був “посткатастрофічним”. У роки “відлиги” семантика “загибелі” та “надії” утворила нерозривний двочастинний “есхатологічний біном” як певну художню систему. П’єса Корнійчука, що ідею “загибелі” мала прямо в назві, в композитора асоціювалася саме з першим компонентом цього “біному”.

Корнійчук передбачав активну участь музики у втіленні сценічних образів «Загибелі ескадри». Серед його численних ремарок стосовно музичного оформлення вистави є не тільки досить приблизні вказівки на кшталт “оркестр грає морський танець”, “співають веселу пісню, потім тиху” або “лється музика смерті кораблів”, а є й посилання на широко відомі твори — пісні «Раскинулось море широко», «Вихри враждебные», романс на вірші Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», а також не без іронії доручену мічманові Кнорісу арію Ленського з опери Чайковського. Проте Губаренко не скористався “підказками” драматурга. Щоб визначити колорит епохи, надати художньому зображенню історико-документальних рис, композитор обирає, на взір Одинадцятої симфонії Дмитрія Шостаковіча, цілий комплекс власних “прикметних знаків” хронотопу. Багатоголосність кризового часу відтворюється в опері через застосування у лейтмотивному статусі “титульних мотивів” з гимнів «Боже, царя храни», «Ще не вмерла Україна», через цитування пов’язаних з образом Балтійця пісень «Ой, да ты, калинушка», «Как дело измены», або ж переосмислене використання романсу Александра Вертінського «Три юных пажа», нібито його бурлескної версії на одеський манер у пісні кочегарів «Ішли три матроси», а також через стилізацію неодмінного у відтворенні матроської “екзотики” «Яблучка». Віддавши таким чином данину документалізму, яким особливо було позначене мистецтво кінця 1950-х – початку 1960-х років, Губаренко не обмежується зовнішньо-ілюстративним опрацюванням сюжету. Перебіг сюжетних подій опери відбивається в інтенсивному музично-інтонаційному розвитку, що створює самостійний глибинний план драматургії. “Симфонічна насиченість опери, — зазначав після прем’єри Міхаїл Бялік, — загалом жадала штриха терп-

кого, незрідка рубчастого, позбавленого солодкого звучання. Складністю, гостротою мови «Загибель ескадри» перевершує решту опер, що з’явилися в Україні останнім часом”²⁹.

В українському музичному театрі «Загибель ескадри» була першою після «Золотого обруча» Бориса Лятошинського спробою симфонізувати оперну дію за допомогою розгалуженої лейтмотивної системи, лише периферію якої становив жанрово-побутовий тематизм. Оригінальний підхід до проблеми втілення цього “неоперного” сюжету композитору вдалося знайти, підсвідомо апелюючи до Рихарда Вагнера³⁰.

На сторінках п’єси Корнійчука тінь Вагнера лише промайнула. “Летучим голландцем ми будемо бродити по морю, і нам тоді не страшний ніхто”, — вигукує представник міноносця «Стремительный» разом із пропозицією підняти на кораблях чорний прапор і вирушити у далекі мандри. Проте й цього віддаленого “натяку” вистачило, щоб збудити фантазію композитора, наладрати його на “вагнерівську хвилю”, спрямувати вектор творчого процесу. Центральним у партитурі Губаренка стає наскрізний образ моря, буремної морської стихії, музика якої насичується перегуком тривожно-закличних фанфар. Та сама ритуально-знакова сигнальність утілювала загадковий образ проклятого капітана в «Летючому голландці», лицарський світ у «Лоенґріні», урочисту символіку християнської обрядовості в «Парсіфалі».

На відміну від “оптимістичного” фіналу п’єси Корнійчука, акт знищення чорноморської ескадри Губаренко розуміє як трагічну загибель цілого світу. І катастрофа ця в його потрактуванні по-вагнерівському велична і неминуча. Заключний Реквієм по знищених кораблях не тільки оркестровими барвами, а й інтонаційно віддалено нагадує відомий жалобний марш із «Присмерку богів».

Наявність вагнерівських алюзій тим більше дивує, бо взагалі не всі композитори-шістдесятники поділяли захо-

²⁹ Бялик. «Действительно новое», 68.

³⁰ Однак, за власним зізнанням, Губаренко ніколи не був особливо палким прихильником творчості Рихарда Вагнера.

плення Вагнером своїх однолітків-поетів. Не був прихильником вагнерівської драматургії і Губаренко. Твори німецького реформатора здавалися йому велеслівними, перевантаженими, нудно одноманітними. Проте через ретельне опрацювання партитур автора «Лоенгіна», а також опосередковано через творчу практику ХХ століття, яка широко засвоїла досвід оперного симфонізму, вагнерівські художні ідеї таки пустили коріння в його свідомості.

За жанровим визначенням «Загибель ескадри» — музична драма. Їй властивий наскрізний характер драматургії, тут превалюють принципи тематичного розвитку, що розгортається як невинний процес. Початкова думка змінюється інколи до невпізнання, завдяки чому й вибудовується «інтонаційна фабула». Таку саму роль виконує контраст, що сприймається як закономірний наслідок музичного руху. При цьому висловлене раніше часом обертається на свою протилежність. Так виникає жанровий гібрид «опери-симфонії», або ж «симфонічної опери», як назвав «Катерину Ізмайлову» Віктор Бобровський.

В основі цілісної музичної композиції лежить антитеза, з якої, власне, і почалася робота над оперою. Це напружене протиставлення на відстані і водночас рух назустріч емблематичного мотиву «фанфари революції» і теми фінального монологу Гайдая, яка, своєю чергою, синтезується завдяки тривалому нагромадженню її інтонацій в умовах гострого зіткнення різних драматургічних сфер. «Зворотний» розвиток від розпоршених окремих рельєфних інтонацій до цілої теми характеризує базовий шар музичної драматургії «Загибелі ескадри» і створює так звану «симультанну форму», яка завершується поєднанням у якісно нове ціле використаних раніше елементів тексту.

Рух композиторської думки швидше за все був спрямований від згаданого фінального монологу Гайдая у шостій картині до вступної «Пісні моря» — *quasi-pasacalli*, що містила у собі розчинені у остинатних басах та вокалізі жіночого хору тематичні зерна майбутнього підсумкового синтезу. В опері виразний початковий образ моря сприймається не тільки

як перший крок до остаточної «вербалізації» у риторичних запитаннях Гайдая: «Куди іду?.. Хіба я знаю, куди йти?.. Де берег мій?» «Пісня моря» набуває автономного значення в різних лейтмотивних утвореннях. З одного боку, вона пов'язана із зображальним рядом, бо втілює невинний глухий шум шторму, стогін хвиль, що б'ють у борт корабля. З другого — метафорично символізує імпульсивну некерованість людської маси, розбурханої революцією. У першій картині, «Збори матроського загалу», басова тема пасакалії стає основою інтенсивного варіаційного розвитку, беручи на себе певні рефренні функції. Разом з тим, жіноча «Пісня моря» у суто «чоловічій» опері, якою є «Загибель ескадри», уособлює незбагненну ірраціональну стихію, те, за Карлом Юнгом, «колективне підсвідоме», яке не знає смерті.

Цей семантичний план максимально виявляється у фіналі другої картини, коли вокаліз жіночого хору *a cappella* підсумовує насичену драматичними подіями сцену з убивством «провокатора», обуренням матросів, «заграваннями» до Оксани нерозлучних Фрегата й Паллади, зі змовою Кобзи і Кноріса. Таке узагальнення утворює арку з початковою діловою розмовою стриманих у сердечних почуттях Оксани і Гайдая, кохання яких, згідно з «етикетом» 1960-х років загнане, глибоко у підтекст. Його уособлює хорівий спів — контрапункт до стислих реплік солістів. Кореспондуючи із цим хоровим озвученням потаємних думок героїв, жіночий вокаліз актуалізує прорив ірраціонального невмотивованого начала в наявний соціальний стан, порівняно з яким несвоєчасне і тому до кінця не виявлене кохання є «іншим станом».

Образ «іншого стану» ще раз повернеться в оркестровому вступі до четвертої картини, у центрі якої велика сцена Оксани і Гайдая. Втім, тут вони з потенційних коханців обертаються на політичних опонентів, що дискутують стосовно наказу з центру. Їхня бурхлива суперечка спочатку супроводжується тріольним «шумом моря», що поступово трансформується в непримирений «марш антагоністів». Немов оркестрове «пророцтво», тут уперше звучить остаточна сформована тема фінального



ОДЕСЬКИЙ
ДЕРЖАВНИЙ
АКАДЕМІЧНИЙ

ТЕАТР ОПЕРИ та БАЛЕТУ

Телефони: 2 49 01, 2-51-52

№ 1019/ 19/С

1 септября 1966 р.

г. Харьков - 58
ул. Данилевского № 27 кв. 48
тов. ГУБАРЕНКО В.С.

Уважаемый Виталий Сергеевич !

С самого начала Вашей работы над оперой "ГИБЕЛЬ ЭСКАДРИ" мы увлечены мыслью о ее постановке на нашей сцене, т.к. считаем тему "своей". Знаем мы и о трудностях связанных с окончательной редакцией либретто и сейчас очень хотели-бы услышать от Вас добрые вести о завершении этой работы.

Очень просим Вас откликнуться на это письмо и по возможности ознакомить нас с состоянием работы над произведением, а еще лучше, по мере готовности, с материалом оперы.

Не могли-ли - бы Вы приехать к нам и показать оперу коллективу? хотя-бы часть ее, или клавир.

Пожалуйста, обо всех своих соображениях относительно формы сотрудничества с нашим театром на данном этапе не замедлительно сообщите. Это связано с окончательным формированием репертуара юбилейного года и планированием всей творческой работы театра.

Очень прошу срочно выслать либретто.
Ждем Вашего письма, звонка, приезда.

С уважением

ЗАВ. ЛИТЕРАТУРНОЙ ЧАСТЬЮ
ТЕАТРА

В. Кулик / В. КУЛИК /

ул. Моржко, Одесса, Украина, 26, 2400-2400-1300

Лист запрошення до Віталія Губаренка від
Одеського оперного театру
(ф. 787, оп. 1, спр. 137, арк. 30).
Архів Віталія Губаренка. ЦДАМММ).

Міністерство культури Української РСР
ОДЕСЬКИЙ
ДЕРЖАВНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ
ТЕАТР ОПЕРИ та БАЛЕТУ



ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ 50-РІЧЧЮ ВЕЛИКОГО ЖОВТНЯ

В. ГУБАРЕНКО

ЗАГИБЕЛЬ ЭСКАДРИ

музична драма на 6 картин, за однойменною п'єсою О. Корнійчука

Лібретто — В. Бичка та В. Губаренка

Диригент — Г. Прохазов

Режисер-постановник — Б. Рибікін

Художники — М. Виноградов, заслужений діяч мистецтва РРФСР,

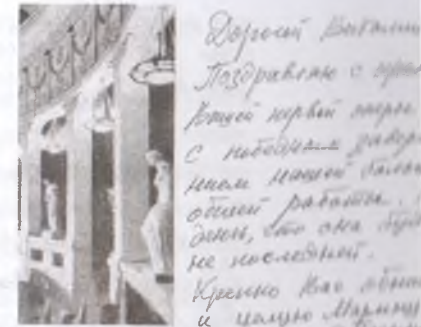
лауреат Державної премії, П. Злочевський, народний художник УРСР

Хормейстери — Д. Загребський, заслужений діяч мистецтва УРСР,
В. Кюсс

Инженер-механик — М. Трегубов, заслужений діяч мистецтва УРСР

Концертмейстери — Н. Григор, Н. Стрельникова, С. Тимофієва,
А. Черткова, З. Чувашева

Помічники режисера — Н. Григор, Є. Нуждіна



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ

ТЕАТР
ОПЕРЫ
И
БАЛЛЕТА



Сторінки з програм прем'єрних постановок опери «Загибель ескадри» в Одесі
(там само, арк. 17) й Новосибірську (там само, спр. 135, арк. 18).

монологу Гайдая. Коли радіограма підтверджує слова Балтійця про негайність знищення ескадри, разом з останніми сумнівами в Оксани розвіюється також ілюзія "іншого стану". Життя, підпорядковане будь-якій ідеї, покликано перестати бути звичайним людським життям.

В антракті до п'ятої картини нарешті святкує абсолютну перемогу "фанфарний імператив", який протистояв у вступі «Пісні моря», а далі агресивно протидіяв усім іншим її тематичним утворенням. Після трагічної загибелі Оксани оркестрова постлюдія нагадує не без вороття втрачену можливість бути у чарівному "іншому стані", як можна було б уявити стосовно єдиного жіночого характеру опери, а проголошує аскетичну фанфару — сувору ідею, що мусить урівноважити трагічний

Милішо, радна!
 Мы прагнэ мшы, а рэжэ мшы, но ма бэжно
 Микара все мшыкі ваймысь. Сейчас новае

...

Найбэж. опера (убайніко тивано тивано ан-
 тей в Милішэстэво, т.к. Сов. Кулы, тивана.
 Факш. Она в своей ейшэе вайшэе вершо
 все мшысана, хойшэ млого скавало тиваны
 димными, расшывчайными фразами, кам-
 ми а чупе не чупе вврантаваз тивэ тива
 рабаты над мжожными анматаным.

3) Опера - хованша. В рату сдэбных опер, веројітэ
 лучшая. В знае "Витимшэстэстэво тиванэво"
 Милішэво. Она млого чупе а прашэвайшэ. Дыз
 Украйны - тиваны тиваны тивэ в ней мш мика-
 касо хутэрнэво (Замышэво, Машэво) а мика-
 касо мшрнэво тиванэво. Не, конэно, она вэ-
 мжыла не ма тиванэво мшэво, а ма селэво мш-
 нэво драматургии тиванэво. Очэво андэкаваз
 в мшны "Сейчас Кавэво".

Милішэво она савременныи языкэво, а все
 тиваны естэ в ней вэйшэ, но конэно вэйшэво-
 во чупамэво, тэ аяава - украйны. Оно ска-
 зававо в вэйшэ - драматургии вэйшэво
 мшны мшны (хоравы тиваны, тиваны) а
 мшны мшны мшны мшны мшны мшны;
 а в тиванэво - тивны а хоравы фразатура
 а тивны Оксаны (а тиванэво тивны савран-
 а Гайдэво), а мшны вэйшэво.

Фразатура савранэво. Небэжно вэйшэво.
 Милішэво хойшэво - оркестра, хора а селэво.
 Она тиванэво вэйшэво. Конэно тэ савранэво
 тиванэво савранэво а конэно вэйшэво
 савэво "савэво". Не а в савэво тивэво савранэво
 савранэво тиванэво тиванэво. Млого мшны
 мшны. Напримэво, вэйшэво в мшны Оксаны
 а тиванэво. Савранэво, мшны савранэво
 мшны мшны мшны мшны мшны мшны. Она: зивны

Фрагменти листа кандидата мистецтвознавства Тетяни Каришевої з враженнями від опери «Загибель ескадри» в Києві (закінчення див. на с. 110). Тетяна Каришева навчалася в класі Галини Тюменєвої у Харківській консерваторії, а згодом жила і працювала в Москві (ф. 787, оп. 1, стр. 134, арк. 163-4. Архів Віталія Губаренка. ЦДАМЛМ).

сенс життя вірою в якийсь майбутнє, де остаточно запанує жа-
 дана гармонія.

І у фіналі опери нібито можна було б очікувати
 остаточної лозунгової декларації "фанфари революції". Одна-
 че композитор прагне зберегти і підкреслити насамперед суб'єк-
 тивно-психологічний план, створюючи полемічну противагу
 прямолінійності словесного тексту. У згаданому підсумковому
 монолозі Гайдая притаманна йому "волюнтативна" лексика не-
 сподівано пом'якшується відверто романсовою інтонацією. Наче
 посох Папи з «Тангайзера», вокальний вислів "зазеленів" па-
 ростками попередніх тем, виявляючи у наступному оркестро-
 вому епізоді образ "іншого стану". Глибинною причиною тієї
 безвиході, яку відчуває герой, є чисто гейнівська туга за тим,
 що "Sie liebten sich beide, doch keiner // Wollt's dem andern gestehn"
 ("Вони кохали один одного, але жоден не хотів освідчитись ін-
 шому"). По суті, це туга за нереалізованим особистим. Вона
 єднає не тільки Оксану і Гайдая, а й Кноріса, якого так і не до-
 чекалася "юна, прекрасна, як легкий шторм у сонячний день,
 дівчина", ба навіть Балтійця. Останній потрапляє в ув'язнення,
 де, демонструючи непохитність, наспівує революційну пісню
 «Как дело измены». Одначе контрапунктом до неї звучить хо-
 ровий ліричний коментар — пісня «Ой, да ты, калинушка».

Екстремальний дух часу гамує особисті пориван-
 ня. Опера Губаренка далека від безапеляційного ствердження
 надособистісного ідеалу. У коді проголошується фанфара, але
 в остинатно повтореному басовому звороті проступає інтона-
 ційний силует гайдаєвської репліки "Що ти зробив!", з якою той
 звертається в п'ятій картині до Кобзи після вбивства Оксани.

Як у справжній симфонії, в опері «Загибель еска-
 дри» композиторське "я" стоїть у центрі музичного світу, хоч
 і не зображує себе самого. У «Воццеку» Альбана Берга, в опері
 Дмитрія Шостаковіча «Леді Макбет Мценського повіту», автор-
 ський голос впливає на саму подачу матеріалу, на виявлен-
 ня музикою далеко не простого підтексту сценічних ситуацій.

жанру концерту у творі залишається головний “персонаж” — сольна скрипка, однак саме концертне начало підпорядковується логіці симфонічного виявлення. На перехресті двох різних принципів музичного мислення народжується велика поемна композиція, де чітко проступають такі суто симфонічні риси, як досягнення певної мети в боротьбі протилежно спрямованих звукових образів, як утілення споглядальності поруч із іронічною скерцозністю, як переосмислення під знаком нової якості того, що вже прозвучало, і здатність початкової інтонаційної тези перетворюватися, за асаф’євським висловом, на “себе-іншу”.

У Першій камерній симфонії Віталій Губаренко використовує великий склад оркестру, що було певною альтернативою до загальних тенденцій “камернізації” симфонізму в ХХ столітті. Взагалі новий жанровий тип камерної симфонії виникає у творчості композиторів, які прагнули вивільнитися з-під гіпнозу великого “надоркестру” романтичної доби, відкриваючи виразні можливості ненормативних тембрових комбінацій. Унаслідок цього з’явилися, наприклад, такі твори, як Камерна симфонія №1 Арнольда Шенберга (1906), Камерна музика Пауля Гіндеміта (1923–28). На відміну від експериментів з індивідуалізованими оркестровими складами, Даріус Мійо у своїх «П’яти маленьких симфоніях» (1918), навпаки, зберігає великий оркестровий апарат, але рішуче відкидає глобальні концепції. Віталій Губаренко знаходить свій власний варіант камерно-симфонічного жанру. Саме в цій сфері його композиторська індивідуальність уперше остаточно звільняється від тиску загального. Притаманна камерній симфонії як такій відмова від монументальності, великого штриха заради деталізованого опрацювання музичної тканини дозволила Губаренку, кількісно не зменшивши оркестрового звучання, реалізувати характерні для цього жанру лінійні принципи композиційного оформлення матеріалу, використавши поліфонічні прийоми викладу.

Композитор суттєво оновлює жанровий зміст симфонії через його істотну переорієнтацію. На перший план виступає не стільки діяльний, скільки здатний до рефлексії герой,

який прагне знайти відповіді на нагальні запитання свого особистісного буття. Під цим кутом зору Губаренко трансформує усталені конструкції, зміщує акценти в симфонічному перебігу, щоб урешті-решт відповісти — “що чути на горі?”. Ліричний герой однойменної симфонічної поеми Ференца Ліста дослуховується до двох голосів: один — незмірно величний, що оспівує гармонію, належить Природі, інший, — сповнений зітхань, стогонів та прокльонів, є голосом Людства. У Першій камерній симфонії Губаренка також можна почути діалог, але це радше спілкування між Часом і Вічністю.

Вступна тема хорального складу експонується в тихому оркестровому звучанні. Вона нагадує старовинну павану. Дводольна метрична канва, чіткий поступ ритму створюють образ повільної ходи, величної, плавно-урочистої, але водночас скутої остинатним мотивом. Ніби у стані зародка, тут перебувають усі наступні тематичні утворення. Спочатку із загальної хоральної фактури вилучається перенесена у високий регістр “домінантова фермата”, якою відкривається сольний вислів. Світла тонка лірика скрипкової кантилени наповнюється якоюсь інтимною тремтливістю, поєднуючи вокальну пластичність й інструментальне майже безплотне звучання. Щось у собі суще, здається, народжується з любові і з любов’ю до самого буття відкривається у світ. Надалі ця тема відіграватиме роль *Ego* ліричного героя в інтонаційній концепції камерної симфонії. У цьому амплуа вона зазнає образних та жанрових трансформацій у цілій низці характерних варіацій, які беруть на себе функцію рефрену відносно контрастних пісенного та токатного епізодів.

Пісенна друга тема є самостійним варіантно-куплетним епізодом (аналогія сфері побічної партії). Форма другого плану підпорядковується вільно трактованому сонатному принципу. Агресивно-загрозлива токато з фугато у кульмінації і скерцозним епізодом-“напливом” сприймаються як розробка. Повернення до другої теми в модифікованому вигляді відкриває зворотного типу репризу, між якою та кодою-обрамленням розміщується сольна каденція.

Andante cantabile

Разом з рондальністю, варіаційністю й сонатністю композиція Першої камерної симфонії відтворює і зовнішню структуру старовинної павани XVI століття, яка може вважатися за жанровий архетип твору Губаренка. Їх споріднює характерна тритемність із варіаційними повторами, кожна з тем, існуючи як самостійна завершена мелодійна хвиля, інтонаційно продовжує попередню, розкриваючи нові грані образу³². Ця архаїзована побудова симетрично віддзеркалюється, створюючи ефект концентричності. У такій складній синхронізації різних принципів формоутворення виявляється типово губаренківська інтонаційна концепція, яка була в цьому творі вперше сформульована так повно і чітко. Спробуймо її визначити.

У центрі уваги композитора перебуває щось цілісне та неподільне, яке проходить зовнішні кола свого буття, виникаючи із загальної панорами плину життя, що повторюється, ходить по колу під тягарем часу. “Я” ліричного героя, сповнене світлих надій, якихось туманних поривань, із безоглядністю неопіта пірнає у гушавину буття, де натикається на зодягнене в чужий панцир “Я” попередників — бо лише традиція робить нас людьми. Перша зустріч із життєвими реаліями запалює радістю, пробуджує творчу енергію, прагнення діяти і вдосконалювати все навколо. “Чужа мудрість” із відтінком морального відбутку (друга тема маркується тембром сольної труби) викликає полемічне завзяття. Соліст зовсім не прагне їй заперечити, а лише намагається зійняти її у височину, прикрасити жвавою фігурацією. Повернення у заключній частині експозиції до споглядання власної сутності (перехід від пафосного гордовитого проголошення “Ego-теми” в октавних дублюваннях до її мотивного розпорошення і перенесення у низький регістр) дає відчутти вітальні сили власного існування — тривогу та страх.

У токати герой знаходить себе у напруженні граничних ситуацій, які ніби мобілізують його рішучість бути самим собою. Збагнувши ту “велику силу примусу”, що зветься “жит-

³² Докладніше про композиційні особливості ренесансної павани див.: Чарна. «Из истории английской верджинальной музыки».

тям”, він прагне подолати цей “примус” (“пресинг” оркестрового *tutti*), будь-що звільнитися, бути незалежним, навіть утекти (епізод фугато). Проте коло фатально замкнулося. Залишився єдиний вихід. Після символічної генеральної паузи звучить наче з вуст підстаркуватого дивака репліка фагота. У смиренних жалісних голосіннях та “поклонах” ліричне “я” перетворюється на “персонаж” — кумедний і трохи нікчемний, який, напевне, викликав би усмішку у хворого на іпохондрію прокоф’євського Принца. Герой, якого час спіймав у всій безборонності, знову опиняється у сфері загального (реприза побічної партії). Ця пісенна тема у валторни з флейтовим контрапунктом звучить як “прощай” востаннє. Знайома тріольна фігурація *pizzicato* у соліста неначе “муміфікує” юнацьке поривання. Нарешті в невеликій каденції герой ніби здобуває жадану свободу (*rubato*). Однак залишений на самоті, звільнений від будь-якого примушення, він лише й спроможний підтвердити “своїм голосом” загальну сентенцію, яка набуває індивідуалізованого вигляду у процесі реєстрового “переінтонування” (мотиви побічної партії розносяться по різних реєстрах, охоплені єдиною хвилиною *portamento*). Між тим час минає, як і доти: повертається початковий образ процесії-ритуалу. Та звичний перебіг подій вже не владний над ліричним “я”. Далеко вгорі, над Паваною часу розгортається пластична тремольна фігурація *arco* у соліста, основу якої становить поступове сходження. В “епілозі-післямові” скрипки кантилена, що уособлювала на початку первинний стан “*ego*”, все більше позбавляється тілесності, губиться у статичному сповненому вібрації мерехтінні ритмогармонічної фігурації оркестру. Відбувається “преображення” — те саме “щось цілісне і неподільне”, що ніби бачиться в новій сьайній Вічності.

У Першій камерній симфонії Віталію Губаренкові вдалося зафіксувати власне відчуття трансцендентного. Відтепер цей вимір назавжди залишиться в його музиці як усвідомлена глибинна перспектива людського буття.

Наприкінці 1960-х років капітал безоглядного ентузіазму покоління поступово вичерпується. В умовах посилення гальмувальних тенденцій часу “шістдесятники” починають несвідомо відчувати втрату власної субстанціональності. Стадія “перехідної межі”, яка в недалекому майбутньому призведе до кризи “шістдесятництва”, своєрідно відбилась у першому балеті Губаренка «Камінний господар» (ор. 16). Літературним підґрунтям твору стала однойменна драма Лесі Українки, написана 1912 року. За жанровими ознаками ця українська версія історії про Дон Жуана наближається до “драми ідей”, має риси інтелектуальної драми, яка почала формуватися в тогочасній європейській драматургії. У листах до своїх численних кореспондентів поетка вміщує докладний автокоментар до власних творчих намірів: “Боже, прости мене і помилуй! — я написала «Дон Жуана»! Отого-таки самого, “всесвітнього і світового”, не давши йому навіть ніякого псевдоніма. Правда, драма [...] зветься «Камінний Господарь», бо ідея її — перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, “лицарем волі”³³. Леся Українка побачила в легенді одвічне любовне протистояння чоловіка і жінки в умовах загальної їх несвободи. У протистоянні жіночого і чоловічого начал авторка визнала пріоритет першого. Таким чином, вона пішла шляхом перегляду міфу про Дон Жуана, який започаткував Бернард Шоу в п’єсі «Людина і надлюдина» (1903). Англійський драматург твердив, що сильна стать — жіноча, а її “слабкість” — удавана, бо є лише маскуванням, яке потрібне жінкам, щоб продовжувати рід і завоювати чоловіка.

Не вдаючись до властивої мисленню Шоу парадоксальності, Леся Українка зображує відкритий двобій, де жінка перемагає чоловіка не хитрістю, а духовною силою. Драма розгортається як змагання сильних духом людей, які мають різні уявлення про свободу і владу. Анна примушує свого коханого увійти у “камінний” світ, прагнучи зробити з нього по-

³³ Леся Українка. Повне академічне зібрання творів. Т. 14, 314.

вого Командора. Зрадивши ідеал волі, Дон Жуан іде за Анною у “камінну клітку”. На запитання, чому той зрікається власної “анархічної натури”, Леся Українка дає однозначну відповідь: “Він покохав!” Доля героя обумовлюється процесом його внутрішніх змін, тому поява статугі стає лише знаком його переродження.

Перебіг сюжету ускладнюється включенням фігури Долорес — нареченої героя. Поетеса навіть деякий час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми — Долорес чи Анна. У листі до Ольги Кобилянської Леся Українка пише: “...дала перевагу Анні не з симпатії (Долорес ближча моїй душі), а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі, як Долорес, мусять відходити в тінь перед Аннами і стають жертвами — властиво не Дон Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації”³⁴.

Віртуозна композиція «Камінного господаря» побудована на динамічному розгортанні двох опозицій “Дон Жуан — Командор” та “Долорес — Анна”. Перебіг романтичної інтриги, збагаченої символічними контрастами, яскравість, рухливість, енергія сценічної дії лише дещо затушовували те зіткнення пристрастей-ідей, яке становить сутність драми. Чотири її головні постаті утворюють нерозривну єдність, персоніфікуючи різні елементи індивідуальної психіки. У сукупності цей функціональний комплекс може бути розглянутий як утілення різних граней особистості, що перебуває у процесі індивідуації. У цьому концепція Лесі Українки дивовижним чином збігається з моделлю Карла Юнга, над якою відомий швейцарський психолог працював, до речі, у ті-таки роки, коли створювалася драма «Камінний господар».

Збігаються навіть образні визначення тих структурних елементів, які, за спостереженнями Юнга, існують (інколи у вигляді натяків) у так званому колективному позасвідомому психіці будь-якого індивідуума. Так, Командор, закований у панцир пристойності, постає наче “камінь”, “гора” і є маскою, тобто відбиває настанову особистості щодо зовнішнього світу та його вимог, яку Юнг називає “персоною”. Анна відчуває

³⁴ Леся Українка. Повне академічне зібрання творів. Т. 14, 396.

себе “білою хвилею”, що скінчить свій танок свавільний коло “каменя”. Для Дон Жуана вона стає проекцією його підсвідомого, архетип якого Юнг визначає терміном “аніма” (жіноча частина чоловічої природи). Долорес, одягнута в карнавальне “чорне доміно”, на запитання Дон Жуана: “Ти хто, жалобна маска?” відповідає: “Тінь твоя!”, водночас ототожнюючи себе з компенсаторними силами душі героя, над якими ніщо камінне не має влади. “...[У]сталені форми для неї, — наголошує Леся Українка у згаданому листі до Ольги Кобилянської, — тільки якісь містичні формули, що мають виражати, власне, невідимі ні в яких формах почуття, але те, що в тих формах є “камінного,” пригнітаючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною душею”³⁵. Нарешті, сам Дон Жуан репрезентує те, що Юнг називав у людині *Ego*. До його образу Леся Українка, за власним зізнанням, “не мала на меті додавати щось нового до усталеного в літературі типу”, хіба що акцентувала “анархістичність його вдачі”³⁶.

Українська поетка, напружено опрацьовуючи сюжет “з гарячкою в крові”, “якось шалено, з безсонням, з маніакальним станом душі, до вичерпання думки, до виснаження сили фізичної”³⁷, щасливо уникає абстрактного схематизму. Їй таланить утриматися на найвищому рівні узагальнення й водночас зберегти у барвах драми чуттєве багатство світу.

Здебільшого «Камінний господар» сприймався як романтичний твір, хоч існували спроби інсценувати його як реалістичну драму, де типові герої діють у типових для них обставинах. Саме до такого прочитання наближається написане Едуардом Яворським лібрето губаренківського балету. Леся Українка доклала чималих зусиль, щоб драма була “короткою”, “щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його ляконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволіклости, [...] уняти сюжет в короткі енергічні риси... [С]я драма, — пояснює авторка, — повин-

³⁵ Там само.

³⁶ Там само, 395.

³⁷ Там само, 314.

на була нагадувати скульптурну групу³⁸. У лібрето з певними ознаками естетики “хореодрами” «Камінний господар» постає у формах великої триактної вистави, де вчинки героїв та драматичні ситуації детально обумовлені.

Щоб передати побутову, історичну, національну, соціальну характерність, життєву достовірність усього, що відбувалося на сцені, до сценарного плану Лесі Українки додається ще три вступні картини. У них відтворено цілу низку “попередніх пригод” Дон Жуана, який по черзі зводить молоду черничку, циганку Кармелу (рецензенти її назвуть “Кармен у мініатюрі”), інфанту в карнавальному вбранні, Інес — дружину Алькада. Його зухвалі вчинки викликають гнів спочатку ченців, потім Принца, контрабандистів, нарешті, ображеного чоловіка Інес. Наче цунамі, здіймається над спритним авантюристом ціла хвиля ненависті.

Така докладна “передісторія”, на думку лібретиста, мала репрезентувати сповнене контрастів яскраве колоритне тло, на якому можна було ефектно виписати інтригу як п’єсу “плаща та шпаги”. Вважаючи за неможливе починати балет зі сцени на цвинтарі (як у драмі Лесі Українки), лібретист відкриває свого «Камінного господаря» картиною карнавалу у Севільї. Звідти герой потрапляє до табору контрабандистів (II картина), а згодом опиняється у домі Алькада в обіймах його дружини (III картина).

Весь час “непомітно, як тїнь, іде за ним Долорес”³⁹. Лише в четвертій картині відбувається вихід донни Анни. Її знайомство з горезвісним Дон Жуаном триває на балу в її батьків (V картина) та у “непрístupній кам’яній фортеці”, господинею якої стала Анна, побравшись із Командором. У фіналі балету автор лібрето легко долає спокуси містичних ходів. Дон Жуан не набивається на вечерю до молодої вдови, не запрошує туди статую, яка нікого не лякає своєю згодою. Також він не трапезує у великому гурті шляхетних гостей, не лишається з Анною наодинці, не дивиться у свічадо, де “вирізняється постать

³⁸ Леся Українка. Повне академічне зібрання творів. Т. 14, 395.

³⁹ Губаренко. Камінний господар, 5.

Командора”, яка “виступає з рами, іде важкою камінною походою...”⁴⁰. Покарання настає відразу на цвинтарі: домовляючись із Анною, лицар вільного кохання гине під кам’яною гробницею свого попередника.

Запропонована сценічна канва вимагала від композитора відбити у творі іспанський колорит з відповідним, добре знаним характером мелосу, ритму, оркестровки. Віталій Губаренко потрапляв у скрутне становище, змушений змагатися з колегами, які блискуче розв’язали це завдання майже сто років тому. Однак він не йде шляхом “рїмейку”, як, наприклад, Родіон Щедрін в аналогічному випадку з «Кармен». Навпаки, Губаренко створює яскраву авторську музику, що звучить справді як “іспанська.” До речі, цього-таки прагнула і Леся Українка. Вона спеціально вивчала іспанську мову, консультувалась із фахівцями відносно певних висловів, наголосів, транскрипцій. Проте для композиторської індивідуальності Губаренка жорстка стильова заданість, як і балетна дансантиність, що вважалася безумовною запорукою сценічного успіху твору, стали тим самим “камінним” началом, з якого автор напружено вивільняв власне “Я”.

Музична драматургія балету будувалася на взір прокоф’євського монтажного зіставлення лаконічних контрастних епізодів, поєднаних гнучкою системою лейтмотивів і тематичних арок. Як і в Прокоф’єва, основою інтонаційного перебігу — напруженого, конфліктно-вибухового, динамічного — став принцип наскрізної дії. Лейтмотиви “не кам’яніли”, наче знаки дорожовказу, а перебували у стані активного перетворення та оновлення, нерозривно пов’язані з сюжетними хитросплетеннями. Своїм “внутрішнім життям” лейтмотиви накреслювали “лінію долі” кожного персонажу. Так, перша лейттема Дон Жуана, характеризуючи його бентежний бунтівний дух, існує як рухлива маска-персона, модифікації якої відбито у цілій низці характерних варіацій. Насамперед, ця тема героя репрезентує всю силу первісного інстинктивного опору затверділому камінному світу, куди мимоволі потрапляє людина соціуму. Цей світ,

⁴⁰ Леся Українка. Повне академічне зібрання творів. Т. 4, 150.

18 **Allegro energico** ♩ = 88

19

Meno mosso amoroso ♩ = 66

20

застиглий, наче місячний ландшафт, поступово відкривається в різних своїх проявах. У першій картині висвітлюється опозиція “святково-гедоністичного” (тема карнавалу) й “аскетично-змертвілого” (ченці). У другій картині розкриваються його тіньові аспекти (контрабандисти). У третій — соціум постає у всій своїй безглузді кумедності (скерцозний тематизм Інеста Алькада). У кожному вимірі — власні правила гри, яких Дон Жуан не визнає, керуючись покликом свавілля. Однак спокушаючи “прекрасну стат”ь, Дон Жуан змушений якось пристосовуватися до різного життєвого контексту. З волелюбною Кармелою — він справжній анархіст, із облудною Інессою — він лицар гори. Це не є проявом протесту його натури. Швидше за все, тут ми маємо справу з юнгівськими проєкціями: кожна з жінок нібито фіксує певну частку притаманного героєві психологічного спектра, резонуючи з тими чи тими обертонами його вдачі. У цій гамі різноманітних проявів домінантним зрештою стає “комплекс влади”, що попервах існував як зворотний бік його анархізму. Кожну жінку він повинен завоювати, тобто оволодіти нею через вольовий акт. У цьому знаходить відбиток особливе трактування образу у драмі Лесі Українки. На відміну від “чуттєвої геніальності” (за визначенням Серена К’еркегора), що властива герою опери Моцарта, у Лесі Українки чуттєвий бік любовних пригод Дон Жуана нібито нівельовано.

Під час першої зустрічі з Анною лейттема Дон Жуана втрачає у балеті Губаренка поривчастість, ритмічно врівноважується (№22). На балу цей мотив у середині Серенади (№27) скорочується, наче придавлений владними акордами з Павани. У третій дії його тема в танці кохання (№37) втрачає свою примхливу ритміку, набуває манірного вигляду. Далі темі героя випадає поступитися притаманною їй широтою дихання. Імпровізаційність безпосереднього вияву емоцій порушується, щоб у фіналі вкласти поривчастість як самодостатній афект у “прокрустове ложе” маршу.



Після харківської прем'єри балету «Дон Жуан». Зліва направо: художник Леонід Андреев, композитор Віталій Губаренко, лібретист Едуард Яворський, адміністратор театру Ю. Пайкус. 1972 р.

Блискучий світ Анни, що вибудовується на жорстких законах влади, втілюється в залізній ході Павани (№26)⁴¹. «Зангажований» Дон Жуан починає жити і діяти за законами цієї імперії. Поворотний момент у долі героя зафіксовано у Тріо (№23), де Дон Жуан опиняється перед вибором між відданою Долорес і звабливою Анною.

Досі затверділа жорсткість соціуму, енергія якого мобілізується лише в ненависті (№10), переслідувала Дон Жуана без результату. Агресію загального завжди приборкувала Долорес, яка мала в собі чистоту, злагоду і гармонію. З цим образом до балету увійшло особливе світобачення, де все наявне зігріто любов'ю. Вперше Долорес з'являється серед карнавальних масок (№8). Її тема вирізняється особливо просвітлим звучанням. Попри всі модифікації цієї теми від колискової (№13) до молитви (№21), повтореної в епізоді Просцениум (№39), ніжні прозорі поспівки завжди з'являються в тембровому вбран-

⁴¹ Тут виникає певна аналогія з агресивно наступальним урочистим «Танцем лицарів» з балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва.

ні струнних інструментів, насамперед скрипок. Долорес існує наче над сценічною дією. Не спроможна завадити войовничим залицанням Дон Жуана, Долорес відкриває йому світ в ідеальному вимірі, тим самим викликаючи розкол у свідомості героя. Тому крім активної цілеспрямованості він виявляє неабиякий хист до саморефлексії, що відбилося в здатних зупиняти рух зовнішньої дії віолончельних монологів (друга лейттема Дон Жуана) у дусі сольних каденцій інструментальних концертів і майбутніх камерних симфоній самого Губаренка.

Дон Жуан Віталія Губаренка приречений не тільки на безоглядну дію, а й на напружене осмислення своїх вчинків та душевних станів. У балеті «Камінний господар» Долорес стає уособленням ідеального, що його Губаренко відчуває як споглядальний образ, сповнений внутрішньої діалогічності. В епізоді на цвинтарі Дон Жуан здійснює вибір не між двома жінками, а між ідеалом та химерою. За Імануїлом Кантом, «не маючи іншої спонуки нашим вчинкам, аніж оця божественна людина в нас, зіставляючи себе з якою, ми оцінюємо себе й стаємо кращими, одначе, годі зрівнятися з нею»⁴². Відмова від ідеалу, таким чином, завжди є зрадою собі. Ось чому, позбавившись Долорес, герой балету «Камінний господар» залишається беззахисним перед «хворобою командорства». Перефразуючи знаний вислів Григорія Сковороди, можна сказати, що губаренківського Дон Жуана світ ловив і нарешті спіймав у свої «камінні» тенета.

Першу постановку балету «Камінний господар» здійснив Київський оперний театр. Згодом до цього твору звернулись інші театральні колективи. Як уже згадувалося, свої сценічні версії запропонували Харківський театр опери й балету, Дніпропетровський театр, а також балетний колектив міста Русе (Болгарія). Київська прем'єра відбулася 3 липня 1969 року за участю Валерія Ковтуна (Дон Жуан), Елеонори Стебляк (Анна), Алли Гавриленко (Долорес), Михайла Новікова (Командор). Хореографія Анатолія Шекери не повною мірою задовольнила кри-

⁴² Цит.: Драч, Ірина. «Ідеали Ференца Листа на порозі «послеполуденного періода» життя», 11.



1. Ескіз декорацій балету «Камінний господар» Євгена Лисика (ф. 787, оп. 1, спр. 140, арк. 14–5. Архів Віталія Губаренка. ЦДАМЛМ).
2. Сцена з балету «Камінний господар» (там само, арк. 40).
3. Сторінки з програми вистави балету «Камінний господар» Київського оперного театру. 1969 р. (там само, арк. 55–6).

Державний орден Леніна
ТРУДОВОГО ЧЕРВОНОГО ПРАПОРА
ТЕАТР ОПЕРИ І БАЛЕТУ УКРР
І. І. ПЕВЧЕНКА

В. ГУБАРЕНКО

КАМІННИЙ ГОСПОДАР

Три акти на 3 дії

Лібретто В. Яворського
за мотивами оповідання
Івана Драча


Вид. 1969 р.

Диригент С. Турчак, збірка диригентів УРСР
Балетмейстер А. Шекеро
Художник Є. Лисик, збірка диригентів УРСР
Хореограф Т. Мизинка
Підготували режисери: Я. Шаповалюк, З. Сервіна
Виставу виставив М. Сиваківич

ДИПОВІ ОСОБИ ТА ВИКОНАВЦІ

Дон Жуан	— В. Маринюк, нар. арт. УРСР
Гарретт	— В. Маринюк, нар. арт. УРСР
Долорес	— А. Каленченко, нар. арт. УРСР
Музи	— О. Іванова, нар. арт. УРСР
Командор	— М. Довгань, нар. арт. УРСР
Донна Анна	— В. Каленченко, нар. арт. УРСР
Діалог	— О. Іванова, нар. арт. УРСР
Варвара	— В. Каленченко, нар. арт. УРСР
Анна	— Г. Паулік, О. Іванова, В. Радко
Дон	— А. Каленченко, А. Ягола, І. Мазуркевич
Ординар	— І. Шаповалюк, В. Петрик, П. Філатов, В. Білик


Гравці театру: Микола, нар. артист, заслужений артист України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка




Костянтин В. Шевченко



Павло С. Турчак



Костянтин В. Шевченко



Павло С. Турчак

тику: "... Виконавці опинилися у важкому становищі, адже їм не було дано індивідуального танцю, можливого і правдивого тільки для даного психологічного стану, тільки для даного героя. Дон Жуан — ніби зовсім пуста, пасивна і безвольна жертва жіночого залицяння. Командор дивує гротескними рисами, Долорес аморфна і розпливчата"⁴³. Рецензенти помітили, що партія Донни Анни занадто ускладнена, завдяки чому "виконавиця повинна здійснювати ще й чисто фізичний подвиг"⁴⁴. Виникли асоціації фігури Долорес із постаттю Музи у відомому балеті «Паганіні» Лавра Лавровського⁴⁵.

У книзі «Драматургія балету» зважено оцінила хореографію Анатолія Шекери Марія Загайкевич, що мала змогу порівняти її з харківською виставою 1972 року (балетмейстер — талановита учениця Ростіслава Захарова болгарка Маргарита Арнаудова)⁴⁶. Дослідниця, зокрема, зазначила, що

засади образно-хореографічної виразності «Камінного господаря» Шекери закорінені в принципах дійового танцю та методі психологічних характеристик, вироблених Ростіславом Захаровим, Лавром Лавровським, Василієм Вайноненем у постановках балетної драми. Пластична пантоміма твору охоплює поряд з розгорненими танцювальними епізодами виразну пантоміму, емоційно обарвлені жести...⁴⁷

Авторка докладно розглядає заснований на лейтрухах і своєрідних лейтструктурних штрихах пластичний малюнок вистави, згадуючи "крок-стрибок і хижацький жест владно витягнутої руки" Командора, "лялькову "поважність" танцювальних рухів Алькада та його дружини Інес", польотність хореографічної лексики Дон Жуана на початку і його приєднання у фіналі до фанатичного танцю інквізиторів із повторенням рухів і же-

⁴³ Мар'янівська. «Дух і зміст вистави».

⁴⁴ Добрынина. «Каменный властелин».

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Загайкевич. Драматургія балету, 196–207.

⁴⁷ Там само, 202.

сту Командора⁴⁸. Заперечення дослідниці викликало лише суто метафоричне потрактування постаті Долорес як утілення мрії героя (хоч, на наш погляд, це цілком відповідало музичній концепції балету).

На відміну від київської версії, харківська вистава привертала увагу ретельним режисерським мізансценуванням, логікою послідовного розгортання сюжету. Маргарита Арнаудова «повернула» губаренківському творові реальність образу Долорес. Портретну галерею доповнила в її сценічній редакції традиційна для цієї легендарної фабули постать слуги Дон Жуана Сганареля.

Загрозливу атмосферу командорства відчув у музиці Віталія Губаренка та образно розкрив у талановитій сценографії художник-постановник київської вистави «Камінний господар» Євген Лисик. Його приголомшливі зорові образи нагадували картини Ель Греко. Панорамні зображення середньовічної Севільї (I к.) виявляли символічну схожість із картиною цвинтаря (IV к.). Різноманітно варіювався образ кам'яного муру з невеликими отворами-вікнами, кімнатами-клітинами. У фіналі стіни ніби зрушували з місця, поступово замуруючи героя у кам'яному склепі.

⁴⁸ Загайкевич. Драматургія балету, 202.



1. Дон Жуан — Валерій Ковтун (ф.787, оп. 1, стр. 140, арк.57. Архів Віталія Губаренка. ЦДАМЛМ).
2. Донна Анна — Валентина Калиновська, Дон Жуан — Валерій Ковтун (там само, арк.57).
3. Командор — Микола Новіков (там само, арк.39).



Сцени з балету «Дон Жуан». Русе, Болгарія, 1977 р.

Прочитання партитури Губаренка у київській виставі диригентом Турчаком викликало одноставне схвалення критики. Його вольова енергія та розкішна емоційність захоплювали слухачів. На репетиціях від нього можна було почути: “Характер, де характер?” Особливо добре йому вдавалися “примхливі моменти”, несподівані зміни настроїв, раптові переходи, на які така щедра губаренківська музика: “Він блискучо включається у новий стан і вимагає цього від актора й оркестру”⁴⁹. Захоплений виставою загалом, критик та дослідник Микола Гордійчук зробив висновок, що в балеті «Камінний господар» «композитор піднісся до мистецького рівня Лесі Українки, створив талановиту музично-хореографічну повість, адекватну в основних мистецьких показниках видатному зразкові класичної національної літератури»⁵⁰.

З певної історичної відстані стає зрозумілим ще й інше. Віталію Губаренкові не тільки вдалось інтуїтивно відчутти згущення “атмосфери командорства” у советському суспільстві того часу, а й пророче діагностувати інфікованість “вірусом командорства” своєї генерації, серед якої приховано визрівали можливості майбутнього компромісу із владою тодішніх рішучих опозиціонерів. Загрози кон’юнктуризації творчості згодом не оминув і сам композитор. Творче фіаско чекатиме його у зв’язку зі створенням триактної “датської” опери «Кризь полум’я» (ор. 24). Її прем’єра відбулася в Донецьку 1975 року. Власна болюча невдоволеність через цю працю виявилася корисним уроком. У конфлікті особистості з державою і владою, який, починаючи з 1970-х років, визначив духовну ситуацію у країні, композитор віддасть рішучу перевагу особистісному, обираючи тим самим шлях “внутрішньої еміграції”.

У багатьох творах Губаренка 1970-х років з особливою їхньою увагою до життя людської душі зберігається прита-

⁴⁹ Гуляєва. «Балет «Камінний господар»».

⁵⁰ Гордійчук. «Щоб розквітали усі барви».

манна “шістдесятникам” віра в ідеал як провідний світоглядний принцип. Однак тепер образ ідеального залучається у свідомість його героїв, які здебільшого відокремлюються від загального потоку. “Пробудження до життя” починається в губаренківських героїв саме тоді, коли вони силою обставин опиняються за межами загального, почувуючись “диваками”. Змінюється ракурс відтворення образу героя, який тепер прочитується тільки “із середини”, у ситуації інтимної близькості своєму творцеві. Формується притаманна Губаренкові “інтровертна” творча настанова, що породжує різноманітні форми “ego-рефлексії”. Орієнтація на потаємне долає скепсис і глузування. Прихований ідеал, своя правда, що несе її герой, виявляються у фінальних іділіях багатьох губаренківських творів. Зокрема, це яскраво виражено в написаній 1977 року симфонії-балеті «Ассоль» (ор. 25), яка завершується просвітлою кодою-пастораллю (вокаліз тенора і сопрано без оркестрового супроводу).

Далі, у 1980-х роках, антитеза “влада – індивідуальність” перетворюється на опозицію “духовність – прагматизм”, воскрешаючи певним чином ідеї 1960-х. Для зрілого майстра, яким на той час стає Губаренко, це не буде підставою для ностальгії, зануренням у стихію “ретро”. Композитор і далі напружено шукатиме духовні константи. Звертаючись до знаменитого кіносценарію Євгенія Габріловича «Комуніст», у 1985 році Губаренко пише балет «И долг, и вера, и любовь» (ор. 39) на лібрето балетмейстера Віктора Смірнова-Голованова і музикознавиці Марини Черкашиної. Ця назва, мабуть, якнайкраще розшифрує “комплекс шістдесятництва” в советському мистецтві. До його складу увійшли елементи моральної утопії — “обов’язок” і “віра”, у підтексті якої приховувалася прага до розуміння та кохання. На жаль, на одеській сцені 1985 року балет поставили під назвою «Комуніст», частково орієнтуючись на популярність кіноверсії Юлія Райзмана та вплив яскравої акторської особистості виконавця головної ролі Євгенія Урбанського. У своїй музиці Віталій Губаренко прагнув здолати побутову деталізацію, скоротити велику кількість важливих для кінематографа достовірних

подробиць, дати узагальнювальний погляд на події та образи. У партитурі максимально сконцентровано напруженість, герої відразу виявляють свою сутність і заходять у різке зіткнення між собою. Як помітила рецензентка, “у балеті немає фанфароподібних тем, трубних закликів, які зазвичай розгортаються на підставі загальних форм руху, що зумовлюють патетичну напруженість”⁵¹. Помітно переважає лірична стихія. Диригент одеської вистави Ігор Шаврук зазначав, що йому хочеться насамперед вирізнити у балеті два *Adagio*, тонких та поетичних, особливо *Adagio* з другого акту. Водночас сценографію Володимира Ареф’єва названо “органно-урочистою”⁵². Художник виявив у драматургії балету приховані семантичні прошарки. Серед руйнації ніби виникає ідея, яка кличе у зоряні далі. Цей художній образ існує протягом усього спектаклю. “Зоряні далі” протистоять структурі “темного світу”. Загальним тлом служить конструкція дедалі розлогішого будівництва. Свої рухливі декорації Ареф’єв побудував діагонально, зваживши на те, що така спрямованість є найдинамічнішою і найточніше відповідає сутності музики.

У сюжеті «Комуніста» Віктора Смірнова-Голованова захопило сильне ліричне начало. У листі до Губаренка від 18 грудня 1984 року він узагальнив свій досвід у вирішенні так званої “советської теми”, пригадуючи власні хореографічні вистави «Повернення» (1959), «Осяйність» (1973) з музикою Александри Пахмутовой, «Мрійники» (1977) за Одинадцятьою та Дванадцятьою симфоніями Дмитрія Шостаковіча. “У цих виставах,— пише він далі,— вирішено багато питань, однак усі вони мали один гандж, бо були позбавлені яскравої ліричної теми. Тепер ми її маємо”⁵³.

Балетній музиці губаренківського «Комуніста» менш за все властива побутова характерність героїв кіносценарію. Тут відчутно романтично-жертвний пафос із загостреним почут-

⁵¹ Конькова. «О стойкости и мужестве».

⁵² Юнгвальд-Хількевич. «Символ і живе серце».

⁵³ Лист зберігається в особистому архіві композитора.

тям символіки й сприйняттям реальності, що немов розщеплена на прошарки, афекти, емоційні стани, нібито не сумісні, але таки сполучені в органічному синтезі. Губаренко зосереджується на вияві індивідуальності як такої, декларуючи ідею безсмертя. Фінальна сцена балету так і зветься — «Дорога у безсмертя». Причому музика цього епілогу інтонаційно пов’язується не з лейтмотивно значущими “образами творення” (тема фуги) або величного майбутнього (тема “великих мрійників”), а із суто ліричною темою любовного дуету Василя Губанова й Анюти. “Поема великого кохання” відкидає у забуття і “Росію у темряві”, і “Загору, що відбудовується”, і сам “Подвиг комуніста”, про який в епілозі нагадує лише тембр труби соло.

Своє поглиблене світорозуміння, у якому колишня утопічність трансформується в концепцію безсмертя, Віталій Губаренко надалі пробує звільнити від сюжетної обумовленості, створивши 1989 року на основі музичного матеріалу балету ліричну поему для симфонічного оркестру «*IN MODO ROMANTICO*» (ор. 42), а згодом, у 1994 році, ще один варіант того самого задуму — *ЧЕТВЕРТУ КАМЕРНУ СИМФОНІЮ* для струнного оркестру та соло віолончелі (ор. 49). Усебічно виявляючи сповідальний потенціал музики балету, композитор намагається в цих творах по-різному прокласти “дорогу в безсмертя”. У першому випадку в перебігу характерних варіацій застосовується романтичний принцип монотематизму. У другому — невдоволений до кінця попередньою спробою автор вдається до вільної рондально-варіаційної композиції, в інтонаційній концепції якої втілено процес поступового освоєння, усвідомлення, а далі подолання діяльним “я” зовнішнього “ворожого” континууму. Характерно, що при суттєвих тематичних і композиційних розбіжностях усі три названі твори тотожні в коді, змінюється лише темброве забарвлення музичного образу. Проте заміна труби в Четвертій камерній симфонії на віолончель соло стає суттєвою метаморфозою. Зовсім зникає семантика “категоричного імператива”, зостається лише стан ідеальної “космічної” любові, у який परिінає умиротворене “я”.

19

20

21

Таким чином, у творах 90-х років ХХ ст. Губаренко переходить від утопічних фіналів до усвідомлення того, що людське "я" містить у собі всі елементи духовного всесвіту, всі шаблі буття⁵⁴, що "людина є сполучена всеєдність і потенційно безкінечна... На кожному шаблі її існування — у тілі, у процесі життя, у підсвідомості, у свідомості, у творчому дусі — розкриваються особлива безкінечність та особливе "безсмертя"⁵⁵. І музика Губаренка, відтворюючи нескінченності різної потуги, доводить, що найпотужніша з них — Любов.

⁵⁴ Про еволюцію у творчості Губаренка "фінальних підсумків" докладніше див.: Драч, Ірина. «Феномен "шістдесятників"...», 154-60.

⁵⁵ *Вышеславцев*. *Этика преображенного Эроса*, 323.

ЕГО-РЕФЛЕКСІЯ

“І людина має те саме прагнення визріти,
що й зернина...”

Вінсент Ван Гог

“Мусимо повірити в те, що прогресувати
можна лише йдучи всередину”.

Антон Веберн

Маючи підсвідому потребу сформувати власний тип творчої саморефлексії Віталій Губаренко спрямовує свій творчий пошук до царини самопізнання. Те, чого він дослухався в собі, та реальна апріорна суть власного духовного світу стає головним чинником у подальшому розвитку його композиторської індивідуальності.

У юнацтві й трохи згодом та цілісна сукупність поривань, уявлень, ідей, яка утворювала центр поля його свідомості (*Ego*-комплекс), відчувалася композитором як щось туманне та розріджене. Під тиском “загального” власне первинне “я”, ідентифікуючись здебільшого з психологічним модусом “вагання – чекання – надії”, розривало затверділу лаву традиції та “скам’яніння” образу часу, знаходячи вияв у спонтанному виплеску характерної експресії. Вона акумулювалася в різноманітних варіантах “*Ego*-мотиву”, спорадично інтегрованих у загальний музичний потік. Це не було типово юнацьким “Я стверджуюсь”, коли прагнення світити самому більше від бажання бачити при світлі. Губаренко перетворював власний *Ego*-комплекс на об’єкт художнього відображення “на зростання внутрішньої людини” [Еф. З:16]. Композитор пізнавав те, що лежить в основі його існування, своє справжнє обличчя, яке поступово, набуваючи певних індивідуальних рис, увиразнювалося з “туманного” стану. Саме шляхом рефлексії як дискретного управління континуальним потоком свідомості відбувалася об’єктивація певного *Ego*-комплексу.

Це не було суцільним замкненням у собі, якоюсь “кабінетною суб’єктивністю”, що народжувалася з прискіпливого

самокопання. Музика Губаренка була далека від тих медитативних форм, що особливо поширилися в мистецтві 1970–80-х років. Навпаки, сенс губаренківської *Ego*-рефлексії полягав у тому, щоб ототожненням буття та свідомості зняти внутрішнє напруження між загальним і первинно “своїм”, пізнати у собі самому підвалини загального буття. Виходячи з власної сутності, композитор наполегливо шукає шлях, на якому життя, попри позірну випадковість, строкатість і розпорошення, стане єдиним та неподільним, відкриється в перспективі долі. Власний *Ego*-комплекс Губаренко відчуває передусім як концентрацію волі, що орієнтована на майбутнє. Він щиро переконаний, що мрія є справжнім корінням кожної людини. “Яка в тебе мрія?” — питає головний герой його опери «Мамаї» (ор. 17), дошукуючись у собі та оточення цього “коріння”.

Ця триактна музична драма Віталія Губаренка була поставлена на сцені Київського театру опери та балету в 1970 році. Лібрето написав Валентин Бичко разом з композитором за п’єсою Юрія Яновського «Дума про Британку» (1937).

На позір цей матеріал легко піддавався переакцентуванню відповідно до світобачення нової доби. У фіналі уславлювалася утопія як відданість мрії. Непохитно поставав культ справжньої чоловічої дружби.

Та на порозі 1970-х часи змінилися. Тож у музичному прочитанні сюжету, якому не бракувало ідеологічної обґрунтованості, Губаренко помітно зміщує пропорції. Ідеї, авторитет яких піднесла тоталітарна влада, в опері набули зовнішньої статичності, результативної впевненості, маршоподібної однозначності. Таким чином відбулося їхнє відчуження від живого людського буття. Безоглядне захоплення утопією зникає. Натомість з’являється усвідомлення абсолютної вартості особистісного, “внутрішнього” виміру, який помітно протистоїть риторичній порожнечі псевдовартостей “зовнішнього” виміру, який не підлягав ні критиці, ні аналізу. Герої «Мамаїв» стають суб’єктами історії. На відміну від матроської маси у «Загибелі ескадри», вони вже здобувають минуле, родове коріння. Навіть їхні мрії набувають суто особистісного характеру. Так, Лавро Мамай,

Sostenuto Слова народні

Soprano: *ff*

Alto: *ff*

Tenor: *ff* Ой, у по лі

Bass: *ff*

Piano: *ff*

жи то,

син коваля Устина, онук старої Мамаїхи, що “дітям пупи різала, переляк оддивала, кров замовляла”, мріє про Великдень, “коли цвістимуть вишневі садки... земля тепла, пахуча, трава шовкова, ми йдемо... За селом на могилу виходимо...” Його приятель Петро Несвятипаска має велику мистецьку мрію: “Отак щоб стати і співати... А людей тисячі, усім мій голос йде до серця”. Товариш Еґор, вирушаючи на чолі повстанців у бій, відверто зізнається: “Не зброя, а пісня мені сестра! Це б засісти тепер за веселими, друзі, столами, — і полине мій спів...”. Варка, дівоче кохання якої до Лавра витримало випробування тривалою розлукою та невдалим заміжжям, прагне бути разом з коханим і дати життя дитині. А втім, крах утопії забирає життя героїв. Гинуть їхні мрії, та лишається щось невимовне (фінальний хоровий вокаліз), якась вічна духовна субстанція, з якої знову неодмінно виростуть ті самі мрії вже нових поколінь.

У музиці опери вгадується наперед “новий ліризм” 1970-х, націленість на утвердження суверенності людської особистості, її неповторно індивідуальної самоцінної вартості.

Композитор спирається на давню фольклорну традицію, запроваджуючи в художній світ твору спадок думної поезики. Навіть осмислення смертного часу людини подається в опері крізь сталі фольклорні прообрази. Але “страшна мить” набуває у «Мамаях» стереоскопічного об’єму. Спочатку перспектива загибелі висвічується крізь призму народного епосу. Хор поранених «Ой, у полі жито» (перша дія) Губаренко намагається перетворити на Requiem, де концентрується передчуття катастрофічного кінця. У наступному монологі Мамаїхи «Мруть люди, мруть, мруть, не втримаєш», що звучить, як зазначено у ремарці, у “непорушній тиші, наче все вмерло навколо”, акт смерті одного з поранених відкривається через духовне споглядання “наявного буття” з його швидкоплинністю. Нарешті, весь жах раптової смерті близької людини розкривається в подальшій сцені з Ганною, жінкою з малою дитиною на руках, яка щойно втратила чоловіка. Коли повертається в підсумковому значенні останній куплет хору поранених «Ой, як вийшла мила, голубонька сива», вже знайомий фольклорний текст на-

зби - - то,
зби - - то,
ко - пи - та - ми зби
зби - - то,
ко - пи - та - ми

Meno mosso

підбіло - ю березо - ю
то, під бі - ло - ю бе - резо - ю

сичується сюжетною конкретикою. Разом з тим відбувається поєднання всього сценічного епізоду в цілісний композиційний блок. Композитор вкрай чітко зазначає тут ту фатальну межу, яку в наступній дії мають перетнути головні герої.

Перед лицем небуття у просторі між мрією та обов'язком оперні персонажі Губаренка розкриваються в більш-менш індивідуальному вимірі зі своїм правом на приватне, особисте, яке надає суб'єктивного забарвлення трагічним колізіям твору. Головним сценічним постатям «Мамайв» властива певна лірична близькість до самого автора. Майже автопортретною схожістю позначено образ Петра Несвятипаски. Його неабияка фізична сила («круг хати жорна тричі обнесе»), гучний сміх «Га-га-га-га!», високий бас, яким він з таким смаком розспіває «Пе-е-е-р-ва-чок!», зухвалі приказки («До тридцяти років гріє жінка, після тридцяти — чарочка»), нарешті, його «не хліборобська, не військова» мрія бути почутим тисячами людей, безумовно, досить виразно окреслюють зовнішні прикмети колоритної постаті самого Губаренка, втілюють характерні риси його «персо-ни». Утім, композитор не задовольняється можливістю вписати власний автопортрет у велику багатофігурну композицію. Він шукає для опери навзагал свій специфічний спектр експресії, наче виплеснутої з самих надр власної свідомості.

На відміну від попередніх творів, де різні варіанти «Его-мотиву» функціонували як авторські печатки на тематичних утвореннях більш узагальненого типу, в опері «Мамай» композитор уперше намагається об'єктивувати власний *Ego*-комплекс у досить розгорнутому мелодичному образі й визначити ним весь інтонаційний перебіг твору. Це — пісня «Зелен дубе», з якої розпочинається опера. Сюжетно вона пов'язана з постаттю Варки й у цьому плані набуває лейттематичного значення. Уже перші слухачі добре відчули народні джерела і наскрізний характер проведення пісні.

В опері «на першому плані, — пише на сторінках журналу «Музика» Микола Гордійчук, — широка кантиленність, заснована на фольклорних, підкреслено національних мелодичних структурах». Однак цей прошарок інтегрується в ме-

¹ Гордійчук. «Дума про безсмерті».

Largo (♩ - 48)

Largo (♩ - 48) Зе - лен ду - бе, ой, ти зе - лен

га - ю, не шу - ми, не гу - ди, не жу - рись! ко - за - ка я сво

гови - гля - да - ю, за - ба - рив - ся він десь, за - ба - ривсь!

лодії, яку співає Варка, у дійсно сучасний вислів, пронизаний суто губаренківською гостро експресивною інтонацією. Його невимушена імпрровізаційність, мінливе ладове забарвлення з послідовним проведенням ідеї “дезальтерації” та оригінальним упровадженням мажоро-мінорних і модальних структур, пластична ритміка, рельєфність мелодичного профілю, напружені септимові кроки, максимальне використання всього діапазону ліричного сопрано репрезентують болючий заплутаний клубок почуттів, глибоко особистісний внутрішній конфлікт. Це підкреслено індивідуалізований монолог, який зумовлюється рефлексивною настановою свідомості. “Моя пісня”, — каже про нього Варка. І для інших це пісня саме Варки, а не взагалі народна. Наче образ коханої, Лавро Мамай проніс цю пісню крізь усі тортури ув’язнення. “З нею, — зізнається він, — стіни мені падали, степові трави бралися на тюремному цементі. Каторгою йшов, як степом” (друга дія). Композитор тонко відчув, що у такому ракурсі “пісня” має відбивати не просто певний емоційний стан героїні, зумовлений нерозв’язаними проблемами її особистого життя, а наблизитися до втілення її людської сутності. І долаючи це надскладне завдання, Губаренко здійснив те, що не раз уже до нього робили інші митці. Він наділив Варку якостями власної природи. “Мадам Боварі — це я!” — стверджував колись Гюстав Флобер. Можна припустити, що Варка — це “я” композитора, який виявив назовні власні душевні поривання. Тому сповідь героїні писалася Губаренком не як “пряма мова” когось іншого, якогось уявного персонажа, а як по-справжньому “своя пісня”².

Пісня «Зелен дубе» набуває в «Мамаях» наскрізною розвитку насамперед у вокальній партії Варки. Проте Гу-

² Підтвердженням може бути, зокрема, факт неодноразового повернення композитора до цієї теми у наступних творах: балеті «Комуніст», симфонічній поемі «In modo romantico», Четвертій камерній симфонії. У нових контекстах вона помітно оновлюється, поглиблюється її рефлексивність, порушується кантилена врівноваженість, загострюється ритмічна імпульсивність, але недоторканими лишаються інтонаційний обрис, ладова спрямованість, сольномонологічний виклад, де приховане багатоголосся стає підставою для розгортання реальної поліфонії.

баренко не обмежує поле її функціонування суто портретним використанням. У повному обсязі тема «Зелен дубе» цитується Лавром (друга дія) та жіночим хором (фінал третьої дії). Такі ремінісценції надають їй певного рефренного значення і зосереджують на ній увагу слухача як на головній тезі опери. Разом з тим композитор вдається до її активного симфонічного перетворення. У дуеті Варки та Лавра на початку другої дії цей музичний матеріал постає у широкому “розробковому” вигляді, репрезентуючи складні взаємини головних героїв. Вилучені з пісні рельєфні мелодичні звороти — малі тематичні “кристали” — включаються й у деякі інші чітко окреслені характеристичні образи, що не мають прямого сюжетного стосунку до ліричної теми. Виразні “знакові” інтонації Варкиної пісні озвучують ремарки, вчуваються в жіночому гвалті (перша дія), у мрійливих повірваннях Несвятипаски (друга дія), у награваннях “троїстих музик” (третья дія), упізнаються в окремих репліках Ганни, Мамаїхи, навіть у брутальній лайці анархістки Клеопатри — коханки колишнього Варчиного чоловіка Середенка.

Віртуозність, із якою початкова тема керує процесом розвитку всього музичного матеріалу опери, просто вражає. Завдяки цьому твір постає у стрункій завершеності та органічній інтонаційній єдності. Проте специфічний “монотематизм” опери ґрунтується насамперед не на абстрактних обумовлених школою “правилах композиції”, а на конкретній художній необхідності. У музичній драматургії «Мамаїв» простежується процес усвідомлення індивідуальністю своєї сутності. У цьому відчувається деякою мірою к’єркегорівська настанова, згідно з якою “початковим пунктом руху є власне “я” індивідуума, кінцевою метою — те саме “я”, але ареною руху стає зовнішній світ, що оточує індивідуума. Отже в житті такого індивідуума буде рух, і рух дійсний. Бо він обумовлюється його (індивідуума) вільним вибором”³. Ключ саме до такого розуміння губаренківського твору дає пісня «Зелен дубе», яка розпочинає та завершує сценічну дію. Але відповідно й весь твір можна розглянути як своєрідне “витлумачення” складної семантики пісенного об-

разу, його розкодування. Кожен інтонаційний зворот ключової теми набуває у сценічному контексті самостійної виразності, певної “знаковості”, функціонуючи на взір сталих музично-риторичних фігур. Розпорошення у звуковому просторі окремих інтонацій «Зелен дуба» суттєво не змінює їхнього первинного змісту, а лише конкретизує задану на початку семантичну ауру шляхом варіантної “вербалізації” музичних зворотів пісні.

Уже йшлося про те, наскільки важливим для композитора був поштовх, що йшов від поетичного тексту. Однак це не заважало формувати власну суто музичну ідею, яка конструктивно опрацьовувалася. Деталі тексту композитор точно фіксує в музиці, інколи навіть вдається до конкретної “живописної” репрезентації окремих слів. Так, у пісні Варки, кожен із двох куплетів якої розподіляється на чотири самостійні синтагми-“фрази”, уже перше словосполучення “зелен дубе” подається композитором у широкому висхідному русі, що сягає від низького *фа* до верхнього *ля*, охоплюючи весь сопрановий діапазон. Мелодія наче випростовується на повний зріст. Під час розгортання мотиву з основним конструктивним ядром відбуваються певні метаморфози. Початковим поштовхом стає “вербернівська” інтервальна група, яку становить висхідні секунда і терція. Далі ця трихордова поспівка модифікується в низхідний секундовий крок і протилежний квартовий стрибок. Цей варіант повторюється на новій висоті в ритмічному збільшенні, щоб у кульмінаційній зоні, нарешті, вивільнитися з трихордових пут енергійним секстовим “пориванням”. Дуже щільно зіцілені поспівки (останній звук попередньої інтервальної групи стає першим у наступній) спираються на метрично акцентовану струнку побудову з двох квартсекстакордів — субдомінантового і топічного (*f-moll*). Здобута вершина майже відразу втрачається в кадансовому “зісковзуванні” на октаву вниз. При цьому наче пенароком “чіпляється” дорійський шостий ступінь, який забарвлює колоритом лідійського тритону опертий на *ля бемоль* низхідний гексахорд. Напружено “запитальний” тон попереднього сходження ніби знімається пасивною знемогою.

³ Киркегор. Наслаждение и долг, 355–6.

Із цієї повної суперечностей початкової тези пісні в оперу потрапляють три самостійні “синтагми”. Первинне тематичне “ядро” зі своїми модифікаціями виступає як знак родового коріння та невинного зростання, символізуючи спрямовану до неба міфологічну вертикаль. Цією інтервальною групою окреслено інтонації Варчиних зізнань коханому — “Скажеш в землю, а захочеш в небо”, так само характеризується її нескореність — “Не вклонюсь!”. Ця-таки трихордова поспівка звучить у колісковій із третьої дії, коли Варка присипляє Ганнине немовля “стривожене, в дні грозові народжене”. “Бо тут рідні наші пороги!” — проголошує Лавро, інтонуючи похідний від первинного ядра мотив. Ті самі, але пародійно знижені звороти, виникають на словах Клеопатри: “Плюю на вашу мову, пісні, дітей”.

Секстовий оклик-поривання, що увінчує мелодичну хвилю першої синтагми, спираючись на мінорний квартсекст-акорд, з’являється в опері тоді, коли здається, що мета або вільна висока мрія вже досягнуті. На розгортанні тієї самої інтонації побудовано пісню Несвятипаски «Береги розходяться в Дніпра» (друга дія). Водночас композитор відчуває такі моменти як певний пороговий стан. “Яка я щаслива”, — співає Варка у третій дії, стоячи разом з Лавром під націленими гвинтівками. “Радість яка!” — сповіщає Ганна односельцям про перемогу повстанців, коли ще не знає, що її чоловік уже помер від ран. У згаданих ситуаціях губаренківська “система щастя” відкриває свою спорідненість із ідеєю «Liebestod», що постає як “кохання на порозі смерті”, “кохання у змаганні — проти-стоянні смерті”⁴.

Наступним “знаковим” утворенням з першої фрази пісні стає її каданс — “безсилий видох”. Ним виділяється в оркестрі ремарка “Пішла, похиливши голову, та й знову стала...

⁴ У наступних сценічних творах Губаренка ця ідея набуває провідного значення. Сюжети опер «Пам’ятай мене» (1977), «Вій», (1980), «Альпійська балада» (1984), ліричні сцени з опери-ораторії «Згадайте, братія моя...» вирішуються саме у цьому ракурсі. А остання симфонія-балет Губаренка прозвучала в концертному виконанні також під назвою «Liebestod» (1997).

не в силі йти далі” (друга дія). Аналогічний глісандивний “фіналіс” є також у вже згаданому хорі пораних з першої дії. Цим “знаком безвиході” позначено слова Варки про свою тугу, яка “на горлянці висить, мов п’явка” (перша дія).

Друга пісенна синтагма за своїм інтонаційним наповненням становить “антитезу” початковому мелодичному розгортанню. Тут з’являється “рублена” ритмічна періодичність, що наприкінці штучно гальмується, таким чином досягається пропорційна врівноваженість із першим чотиритактовим сегментом. Колорит затьмарюється оголеним неаполітанським тризвуком. З’являється напружена “септимовість”, яка на межі інтервальних груп, що репрезентують акордову послідовність $N-t6-d$, непомітно контролює інтонаційний перебіг. Як у першому, так і у другому куплетах поетичного тексту пісні панує “заперечення” — “не шуми, не гуди, не журись”; “не котися сльоза на поріг”. Саме “знаком заперечення” входить до оперної дії музичний матеріал цього фрагменту. Ним “заперечуються” сподівання й намагання героїв. “І дітей бог не дав”, — ремствує Варка. “Ти і встати не подужаєш”, — звертається вона до пораненого Лавра. В обох випадках її інтонації фатально переводяться на тематичні “рейки” другого сегменту. Навіть Варчина “суперниця” Клеопатра, характер якої гранично знижений включенням музичної лексики “блатного” фольклору (її романс «Всі ви дурні» з першої дії звучить як парафраз відомої пісні «Гютя Соня»), запозичує з того-таки джерела екстравагантну сентимову лейтінтонацію (репліка «Поцілуй мене, Гнатку»). Напружений хід на септиму також виступає у сценічному контексті “знаком смерті”, яка, власне, і є запереченням самого життя. Варчине передчуття трагічної долі коханого — “І круки над тобою в’ються” — народжується з інтонаційної енергії великої септими.

Третя мелодична синтагма виявляє на стадії “нетерпіння” модус “чекання”, що охоплює весь пісенний образ. Дієччина виглядає козака (перший куплет) і наче чує тріольний стукіт копит його коня (другий куплет). Широка кантиленність тут наче береться у граги фігураційно оповитим зменшенням

тризвуком, з якого вивільняється висхідним кидком на септиму, щоб продовжити розпочате з “ядра” трихордове зростання. Однак діатонічність та розміреність “титульного” мотиву тепер ритмічно зменшується і “нівечиться” тритоном. Збільшення кількості інтонаційних подій на метричну одиницю призводить до порушення інерційної квадратності перших тематичних побудов. З дієво “розробкового” нестійкого тритакту, що водночас виступає у функції передікту до заключного пісенного сегменту, до музичного тексту опери згодом входить інтонаційний “знак неволі”. Тріольним “толочінням” звучить для повстанців страшне повідомлення — “У кільце нас взято” (друга дія). Тією-таки ритмо-інтонацією окреслюється й безапеляційний вирок Клеопатрі — “Жила, як стерво, і здохнеш!”.

Остання пісенна фраза має підсумковий характер. У ній відновлюється чотиритактова масштабна структура. З попереднього музичного розвитку композитор виводить підсумок-узагальнення, органічно зрощуючи інверсійний варіант секстового оклику, буквально повторений “каданс знемоги” та “останнє прощавай” на звуках неповної неаполітанської гармонії, що спрямовується в “септимову далечінь” до тонічного горизонту.

Під час хорового проведення пісні «Зелен дубе» у фіналі композитор змінює тональність. Фа мінорна семантика типу «Stabat Mater» трансформується в елегійну площину мі мінору із заключним проголошенням однойменного мажору. Цим немов знімається “приреченість”, що від початку була властива пісенному образу. Проте останню крапку композитор ставить в оркестровій партитурі, беручи крупним планом у низькому регістрі ритмічно збільшене, дубльоване в октаву початкове мінорне “ядро” пісні.

Багатогранне висвітлення інтенцій власного Его-комплексу збагатило оперу суто ліричним підтекстом, який у сценічному прочитанні залишився практично нерозкритим. Це було й не дивно. Прем'єра «Мамаїв» 24 квітня 1970 року готувалася з відповідними настановами до “великої” дати. Творчий колектив Київського театру опери та балету під оруду диригента

Стефана Турчака, художника Федора Нірода, хормейстера Володимира Колесника та режисера-дебютанта Володимира Бегми доклав чимало зусиль, щоб втілити саме “революційну” тему. Увагу здебільшого приділяли епіко-драматичним якостям твору. У новій опері Губаренка рецензенти зазначили “риси ораторіальності”. Твір ще раз переконав їх у тому, що автор “щедро обдарований від природи вмінням бути органічним у високому пафосі”⁵. Критика визнала «Мамаїв» як безперечне художнє досягнення, “новий щабель сходження у розробці проблеми національного характеру в музичному театрі”⁶. На сторінках союзного видання зазначалося таке-от: “У героїко-піднесеній розповіді про один із трагічних епізодів громадянської війни на Україні вгадуються риси давнього українського епосу — думи, що стає своєрідним ракурсом музичного відбиття подій”⁷.

Намагання вкласти губаренківську музику в “прокрустове ложе” відомих народно-жанрових кліше, підкреслити “документальність” того, що відбувалося на сцені, “справжність” подій і водночас ігнорування великого змістовного прошарку, пов'язаного з авторською індивідуальністю, неабияк обмежили інтерпретацію твору. Це добре відчула театрознавець Наталія Кузякіна, яка у приватному листі (без дати) до Романа Черкашина написала:

Враження від «Мамаїв» у мене суперечливе [...]

Я дуже невдоволена художником, [...] жадливі костюми гайдамацьких, шевченківських часів не мають нічого спільного з одягом революційної юрби 1917–1920 рр., а вишиваних сорочок із стьожками та ін. на Херсонщині, як свідчить Микола Куліш, взагалі не носили. Це надає виставі архаїчного, а місцями пейзажного вигляду. Те, що Бегма виявився не в усьому на належному рівні — це природно [...] Існує, мабуть, у самій музиці опери протиріччя, яке він не зміг гармонійно розв'язати: протиріччя між реалістично-побутовим і символічно-романтичним плана-

⁵ Фахми. «Британка» в огненном кольце».

⁶ Очеретовская. «Восхождение», 28.

⁷ Тим само.

ми. Прохід поранених розв'язується у плані символічному, а розмова Варки та Лавра — у побутовому. Мені здається, — підсумовує авторка, — що через це і сама вистава набуває дещо невизначеного вигляду, вона ніби вагається, не знаючи, куди повертати, — чи до символізму, чи до побуту, чи до нових музичних інтонацій, чи до традиційної мелодики⁸.

Завважена Кузякіною “двоїстість” дійсно була при-
таманна музичному задуму «Мамаїв». Узагалі мистецтво театральних форм мало придатне до безпосереднього виявлення у всій повноті та цілісності авторського *Ego*-комплексу. Митець тут жорстко обмежується сюжетною конкретикою, характерами персонажів, їхніми взаєминами, та й самий творчий процес, підпорядкований умовам сценічного втілення і сприйняття, є більш раціоналізованим, аніж у будь-якій іншій сфері музичної творчості. Зображаючи події та їхніх учасників, розкриваючи в музиці своє ставлення до них, власну особистість композитор має приховати за лаштунками. Бо справжній драматург — насамперед лицедій, здатний прожити життя іншого.

Віталій Губаренко, без сумніву, мав у собі великий акторський дар. Йому була властива здатність перевтілюватися, точно відтворювати різні психологічні типи, наділяти їх живою людською неповторністю. Він добре знав, любив та інтуїтивно відчував дух театру. Свідченням цього є гостра характеристичність його композиторського письма. Майже всі його театральні проекти мали сценічний успіх. Проте в губаренківських творах будь-яких жанрів завжди була наявна також особлива лірична експресія.

Цілком природно, що максимально вона виявилась у камерно-вокальній сфері⁹. Той характерний спектр власного *Ego*-комплексу, який композиторові вдалося багатогранно утілити у вступній пісні з «Мамаїв», він піддає випробуванню суго ліричним сюжетом у вокальному циклі для тенора та ка-

Lento, dolente (♩=56)

Lento, dolente (♩=56) За - ме - ла

ff *allargando*

ніж - ні кві - ти зи - ма, і у - мер - ли під

В. Губаренко. «Простягни долоні», фінальний романс
«Замела ніжні квіти зима».

мерного оркестру «Простягни долоні» (ор. 26). Глибоко особистісна тема, яку раніше Губаренко спробував відкрити для себе між віршованих рядків молодого Івана Драча, знайшла нове висвітлення у творі, написаному 1977 року. Цього разу джерелом натхнення стала любовна лірика Володимира Сосюри. В особі загальноновизнаного класика української літератури ХХ століття Губаренко знайшов “свого” поета. Їх єднала спільна, чимось схожа бентежність духу. Натура обох митців була щира і пристрасна, ніжна й дуже дітклива. Сповідальна інтонація поезій Сосюри, який зі зворушливою безпосередністю признавався: “Такий я ніжний, такий тривожний”, була дуже близькою Губаренкові. Віра у велике ідеальне кохання підносила і палила їхні душі. Обидва прагнули вгамувати щемкий біль самотності, сум'яття розчахнутих емоцій. Цілісність настрою та яскрава мелодика ліричних зізнань Володимира Сосюри, що мали певне романсове підґрунтя, відчувалися Губаренком як поетичне озвучення його власних думок, почуттів. Метафорична, спрямована на пізнання потаємного, духовних таїн людського

⁸ Лист Н. Кузякіної зберігається в особистому архіві композитора.

⁹ Див.: Драч, Ірина. «Вокальна творчість Віталія Губаренка», 37–40.

буття, поезія Сосюри разом з тим полонила “пісенною” простотою, яка не ставила межі уяві й дозволяла переживати віршовані рядки глибоко індивідуально.

З великої кількості віршів, що в них поет протягом чотирьох десятиліть оспівував, як Данте Беатриче, свою дружину, композитор обрав лише п'ять. Написані у різний час, вірші виявили в циклі «Простягни долоні» своєрідну сюжетність, що ґрунтувалася на зміні емоційної ретроспекції і була підпорядкована законам розвитку почуття.

Вокальний цикл розпочинають риторичні запитання, з якими ліричний герой звертається до природних стихій — вітру, моря, сонця, щоб упевнитись у взаємності свого кохання. “Я вітра спитаю: “Чи любить вона?””. Однак відповіді немає. “Лиш ридає луна”. Всупереч драматизмові змісту Сосюра емоційно й композиційно врівноважує свій вірш, робить його прозорим, ясним, класично довершеним у своїй досконалій простоті. Та музика Губаренка акцентує у поетичному образі трагічну безпорадність. Композитор формує антитезу: потаємне запитання, оповите імітаційним мереживом супроводу, інтонується тихо, немов подумки, а відповідь, якої, власне, не чує герой, навпаки, звучить голосно, оглушуючи безнадійним мовчанням, заповненим ламентозними зойками луни та квінтовим ланцюгом — уособленням байдужої морської порожнечі. Тристопний амфібрахій із чоловічим закінченням виявляє в музиці тенденцію до перетворення на анапест, який набуває наскрізного значення для всього циклу. Модифікована куплетність із елементами репризної тричастинності створює ефект замкненого кола, в якому б'ється думка героя.

У наступному номері, «Осінній сад», ліричний герой спостерігає крізь вікно сумний краєвид, де лютий вітер гне дерева, а зоря із змерзлого, в ополонках хмар неба “чітко і тонко” малює профіль коханої. Елегійний п'ятистопний ямб цього вірша репрезентує характерний жанровий мотив жалю за минулим. Музика Губаренка посилює домінантне в поезії відчуття самотнього заціпеніння. Проте двочастинну репризну форму з контрастною серединою просякає наскрізна інто-

нація питання, що в загальному плані відтворює нетиповий для елегії “модус чекання”.

Центральна частина вокального циклу — однойменний вірш «Простягни долоні». Тут уперше з'явилася надія. Композитор прагне підкреслити контраст із попередніми образами: змінюється ладове забарвлення (мінорний колорит просвітлюється пасторальним *фа мажором*), прискорюється темп, і головне — крізь речитативну декламаційність проривається вільна кантілена, яка панує над розпульсованою ритмо-гармонічною фігурацією супроводу.

Однак світла перспектива відкрилася лише на мить. Четвертий номер циклу, «Немов осіннє павутиння», знову повертає ліричного героя у пригнічений стан. Він гостро відчуває власну винність у руйнації просвітленої гармонії і непоправність учиненого. Вірш-“вибачення” Сосюри — одне з найпроникливіших звертань поета до коханої. Проте Губаренко знімає комунікативний план, залишаючи героя в колі болючої рефлексії.

Фінальна частина, «Замела ніжні квіти зима», — роздуми на порозі небуття. Володимир Сосюра прагне досягти високої злагоди душі, знаходячи в поетичних рядках своїх “пісень” сенс у сублімації контрастних почуттів “і щастя, і ніжності, і гніву”. Губаренко, навпаки, ущільнює трагедійну атмосферу. Він максимально уповільнює тристопний анапест, перетворюючи на важку жалобну ходу. Емблематично поданий у супроводі на початку романсу “Его-мотив”, що символічно збігається з титульною інтонацією «Dies irae», не викликає сумнівів у змісті авторського резюме. Кода всього циклу, п'ята частина, втілює філософський сум композитора перед неминучою трагедією індивідуального буття. Бо ті ілюзії, що їх плекав колись молодий чоловік, назавжди втрачаються в сорокатрирічному віці.

Прем'єра вокального циклу «Простягни долоні» відбулася в Харкові 15 листопада 1978 року. Першими виконавцями його були соліст оперного театру В'ячеслав Журавльов та оркестр камерного складу під орудою Вахтанга Жорданії. Твір також не раз виконували у фортепіанному перекладенні. Серед численних інтерпретаторів сосюрівського циклу Віта-

лій Губаренко особливо цінував київського співака Олександра Вострякова. Виразно втілені композитором окремі афектовані стани душі подавалися виконавцем у наскрізному динамічному перебігу. Камерний цикл перетворювався на справжню моно-виставу, по-оперному драматично загострену. Інтимне ліричне начало насичувалося мужністю та волею, здійснювалося на рівень філософського узагальнення, розкриваючи феномен мистецької долі як такий. Таке трактування співака надихнуло Губаренка на створення 1994 року саме для Олександра Вострякова музичної монодрами «Самотність» (ор. 47), у якій зовсім інший ліричний сюжет здобуває аналогічний підтекст. Композитор приходиться до усвідомлення ситуації самотності не лише як факту біографії, а й як прояву тієї суспільної байдужості, що спричиняє трагічну незапитаність творчості взагалі.

Уже перші кроки в художньому осмисленні власного *Ego*-комплексу привели композитора до розуміння первинної роздвоєності свого внутрішнього єства. Її пізнання у двох навзаєм виключних проявах відбувається у Другій камерній симфонії для скрипки та симфонічного оркестру (ор. 29), що була написана 1978 року. Втілюючи двочастинний варіант “незакінченого” симфонічного циклу, Губаренко трактує цю відому шубертівську модель циклічної композиції як сучасний скорочений варіант «Прощальної» симфонії Йозефа Гайдна, де збуджена імпульсивна пристрасність першої частини безпосередньо вгамовується максимальним вичерпанням афекту у фінальних варіаціях. Можна також припустити, що незвична двочастинна форма має й інший прообраз. Наприклад, пригадуються “урбаністична” Друга симфонія (ор. 40) Прокоф'єва та її конкретний класичний прототип — остання фортепіанна соната ор. 111 Бетховена. Певна річ, ставити ці твори в один ряд і доводити безпосередню похідність неможливо, але структурно-динамічна відповідність дає підстави для виявлення певного “інваріантного сюжету”.

Зберігаючи емоційний контраст частин, підкреслюючи між ними межу, Губаренко разом з тим відмовляється від темпового їх протиставлення. Обидві частини Другої камер-

ної симфонії єднає помірний темп, який водночас відбиває контрастний образний зміст із характерною психологічною деталізацією музичного руху. Усупереч уявленням про типове співвідношення дієвих та рефлексивних модусів, гнучкий темповий профіль симфонії виявляє, навпаки, тенденції до прискорення від 72 М.М. (перша частина) до 88–92 М.М. (друга частина). При чому *Moderato* першої частини охоплює у просторі *rubato* широкий спектр експресії між *risoluto*, *energico* та *doloroso*, *dolce*, *elegante*. Порівняно з цим *Andantino con anima* другої частини наче стабілізує темп, але перед кодою у сольній скрипковій каденції спонтанна зміна настроїв поляризується в опозиції *Allegro non troppo* – *Sostenuto assai*.

На відміну від Першої камерної симфонії, лірично-героя якої орієнтовано на людину взагалі (принаймні, свого часу), у Другій Губаренко пропонує “мандри у світ душі” окремої індивідуальності. Хоч питання, на яке її ліричний герой намагається знайти відповідь, стосується всіх. Симфонію відкриває стверджувальне акцентоване проголошення соковитого низького звуку *des* солістом, яке, наче стиснута ущертъ пружина, готове максимально вивільнити свій інтонаційний потенціал. У цьому розпульсованому зачині (визначмо його як мотив “a”) відчувається колосальної сили воління. Наче атлет перед вирішальною спробою, соліст концентрує енергію, щоб сміливим стрибком узяти висоту. У момент стрімкого злету до *re* третьої октави включається оркестр із маніфестацією у жорсткому дублюванні початкової знакової інтонації середньовічної секвенції «*Dies irae*», яка не сприймається тут як “чуже слово”. Ця емблематична теза розгортається окремими синкопованими мотивами-“квантами” у власному вимірі, існуючи наче в паралельному просторі й не заважаючи сміливим намаганням соліста опанувати нові звукові вершини. Тут не створюється звичної для використання цього символічного образу ситуації вторгнення якогось фатального начала. Скоріше оркестровий контрапункт надає відтінку есхатологічних передчуттів тому могутньому вияву життєвої сили, що стає викликом усьому. Це та пам’ять смертного часу, духовне осмислення якого дає людині орієнтири. Як писав у листі до матері Микола Гоголь: “Постоянная мысль о смерти воспитывает удивительным образом душу, придает силу для жизни и подвиговъ среди жизни. Она нечувствительно крѣпитъ нашу твердость, бодритъ духъ... [С]одержа въ мысляхъ передъ собою смерть... не только не падаешь отъ всякихъ огорчений и бѣдъ, но еще вызываешь ихъ на битву...”¹⁰.

Після по-концертному ефектного “виходу”, повторюючи *sul ponticello* початковий пульсаційний мотив на різній висоті, соліст наче опиняється у глухому куті безпорадності й чекання. Зазначена у вступному розділі образна антиномія має бути розв’язана. І в наступному епізоді, що виконує функцію

головної партії сонатної форми першої частини, скориставшись “підказкою” флейти, скрипка соло на тлі прозорої оркестрової педалі починає свій монолог-шукання. Автор ніби береться усвідомити мету, без якої активна життєдіяльність утрачає сенс. Із пісенного “зерна”, в основу якого покладено поступове заповнення висхідного квінтового стрибка (*a-moll*), виростає більш індивідуалізована і нестійка інтонація із “завислою” секундою (мотив “b”). Далі ця тема поліфонічно розшаровується. Одна лінія ускладнює квартовим висхідним просуванням за-тактовий імпульс (мотив “b1”). Інша — подає початковий інтонаційний зворот в оберненні (мотив “b2”). Останній обирається для подальшого розгортання у виразну кантилену (мотив “c”). Поновлення першого варіанту мотиву “b” призводить до драматичного загострення секундового “питання”, що також постає у подвійному вигляді як розпульсовані групи секунд і септим. Зіткнення в оркестрі основного й похідного варіантів головної партії сприймається як протиставлення двох різних психологічних настанов: пасивно покірної та дієво активної. Композитор логічно вичерпує кожну з них, щоб, нарешті, обрати одну. Там, де людина наважується в якомусь ділі бути собою, для неї існує лиш “або – або”, а не компроміс. Оркестрове нагадування мотиву «*Dies irae*», який експресивно повторює і соліст, завершує перший етап формотворення.

Сполучна партія засвідчує, що вибір зроблено: жити — значить діяти. На тлі розпульсованої терції проводяться два похідних варіанти головної теми висхідної спрямованості. А побічна партія цей порив відразу гальмує. Розгортання на кластерному *ostinato* секундового “питання”, з поступовим розчиненням у вишуканому фігураційному орнаменті, повертає до споглядальності. В епізоді *Cantabile* мотив “b” проголошується у мрійливому валторновому соло, транспонууючись у *re minor*. Повторенням цієї теми в настороженому *pizzicato* скрипки соло завершується експозиція. Виникає враження, що перебування у захмарних висотах ілюзії виснажує, може, навіть більшою мірою, ніж реальна діяльність.

¹⁰ Цит.: Письма Н.В. Гоголя. Т. 3, 331.

29 *Andantino con anima* ♩ = 88-92

30

31

У розробці соліст наче оголюється від якогось приреченого заціпеніння. Нервове тремоло з відчайдушними стрибками на дві октави сприймається немов прагнення вивільнитися з пут фатальної зумовленості. Музичний тематизм вступу поєднується з кількісно примноженим квартовим ланцюгом з головної партії (мотив “b1”). Потужним натиском здійснюється прорив у зовсім інший вимір. Вихід на широкий кантіленний простір, що охоплює ліричні пісенні інтонації з прикметами *Ego*-мотиву й рішучі, спрямовані вгору квартові кроки (середина простої двочастинної форми епізоду), дає відчуття нарешті знайденої у собі самої опори для наступного переможного тріумфу в репризі.

Заключний розділ концентрує весь образний позитив першої частини, примушуючи забути загрозливі попередження «*Dies irae*». Енергійні пасажі скрипки соло доповнюються “альтернативним” контрапунктом двох тематичних варіантів головної партії в оркестрі, однак у цій альтернативі чується вже не протиставлення, а органічна єдність образу. Вершинним проявом радості та повноти життя стає кода, де соліст наче з рахманіновською могутністю впевнено ставить крапку.

Усе те, що раніше в умовах “публічності”, яка панувала у першій частині, залишалося невиявленим, відкривається у фінальному варіаційному циклі. Після святкового емоційного піднесення ліричний герой шукає умиротворення. Втім, “томлива ночі повість” навіває сумні думки. Тема варіацій звучить у валторні. Уважний слухач музики Губаренка безперечно впізнає в цьому звертанні інтонаційні обриси початку Флейтового концерту. Однак у Другій камерній симфонії низхідний тонічний тризвук постає, наче примара, у ля-бемоль мажорній гуцавині, присмерковій далині з зупинкою-“ферматою” на домінантовій вершині. Ця тематична алюзія надає образу відтінку меланхолічної згадки про себе молодого. Часова відстає, хоч і невелика, таки дає змогу поглянути на себе чужими очима.

У першій варіації з темою відбувається відчутна інтонаційна метаморфоза. Замість тризвуку лишається тонічна терція, з якої соліст намагається складним шляхом відновити

первинний тризвучний зачин. Домінанта, яку він марно шукає, існує поруч в оркестрі, у домінантовому органному пункті, що періодично уривається виразними репліками, вилученими з валторнової теми. Своє “Ego” в колишньому та нинішньому вигляді немов би порівнюється, що викликає думку про неблаганний плин часу. Рівномірний біг вісімками супроводжує у другій варіації тему соліста, зміщену в *ля мінорну* площину. Болюче почуття без вороття втраченого часу проривається у третій варіації. Байдужою луною відгукується в оркестрі експресивне інтонування солістом дубльованого в октаву терцієвого мотиву.

Четверта варіація позначена певним розшаруванням потоку свідомості. В оркестрі ніби триває блукання у замкненому колі часу. А соліст, здійснивши важке сходження до домінантової вершини, змінивши на останніх кроках низхідну терцію на секстовий хід угору, опиняється у просторі уявного. Сольний вислів поєднує домінантову основу контрапункту з першої варіації і локалізовану в межах тонічного квартсекстакорду кантилену епізоду з першої частини. Повернення до дійсності в п'ятій варіації розробкового типу страшить шестикратним механістичним проведенням у басу теми, що рухається чвертями. На цьому квазі-пасакальному тлі в соліста звучить наче придушений, темброво спотворений прийомом тремоло *sul ponticello* терцієвий мотив, а на відкритій струні “*соль*” “відлічує час” ритмічно збільшений розпульсований мотив “*а*” зі вступу першої частини. Далі стретне ускладнення остинатного мотиву приводить до появи у скрипки соло інтонацій «*Dies irae*». Музика середньовічної секвенції звучить у подвоєнні великими септимами і приводить до кульмінації, де валторнова тема варіацій у *tutti* оркестру.

Велика сольна каденція, що йде враз за динамізованою репризою теми, подає основну колізію твору драматично загострено і вкрай оголено. Ліричний герой знову шукає відповідь на запитання, немов би з'ясоване в першій частині. Ритмічно збільшений вступний мотив симфонії по черзі єднається з “утятим, зрізаним” варіантом теми другої частини і з “мотивом часу”, що експресивно сприймається завдяки

тріольному прискоренню. У коді поновлюється первинна цілість “нинішнього” *Ego* композитора (реприза першої варіації у високому регістрі). Йї рівномірний рух вісімок *pizzicato* розчиняється в тиші.

Перше виконання Другої камерної симфонії Віталія Губаренка відбулось у Харкові. Твір звучав у вже згаданому концерті 15 листопада 1978 року за участі соліста Олега Криси та оркестру обласної філармонії під орудою Вахтанга Жорданії. Графічна виразність, суворий лаконізм виконавської манери скрипаля разом з його винятковою здатністю передавати різноманітні темброві переливи надто імпонували композиторові. Раніше Губаренко вже мав нагоду для творчого спілкування з учнем Давида Ойстраха. 1973 року за його участі в Києві відбулася прем'єра губаренківського «Українського капричіо» для скрипки та камерного оркестру (ор. 20). Цей оригінальний віртуозний твір продемонстрував феноменальний хист Олега Криси до перевтілення, до тонкого відтворення різноманітних характерів і настроїв, його неабияку душевну відкритість. Звучання його скрипки — незмінно лагідне навіть у найбухливіших кульмінаціях — сповнене свого особливого життя, оберталось переконливим сенсом кожного інтонаційного звороту. Напруга, що набирала сили в сольних каденціях вступу Капричіо, розряджалася присмерковою лірикою «Співанки» (друга частина), крізь яку наче зненацька проривалася беззастережна втіха та відчайдушна зухвалість «Веселого музики» (третя частина). Разом із Київським камерним оркестром під орудою Романа Кофмана Олега Криси поталанило глибоко осмислити внутрішній психологічний план твору, притаманне музиці колористичне багатство, розкрити реактивність та динаміку безпосередньої емоційної стихії, що панувала там”.

Отож цілком природньо, що, працюючи над Другою камерною симфонією зі скрипкою соло, Губаренко насамперед мав на оці Олега Крису як виконавця. Однак попри усталену

” Перегодом у Москві потрактування Українського капричіо випускницею професора Абрама Ямпольського Ніною Бейліною та диригентом Іваном Шпіллером дозволили оприявити значний інтелектуальний потенціал губаренківських образів.

звичку присвячувати свої твори першим виконавцям, на титульному аркуші клавіру симфонії, виданого «Музичною Україною» 1986 року, композитор у присвяті зазначає інше ім'я. Напевне, він боляче сприйняв переїзд скрипаля до Москви та його, як здавалося, неминучий розрив з українською музикою. Свої творчі сподівання Губаренко відтепер пов'язував з Богодаром Которовичем, якому щиро віддячив за роки плідної співпраці присвятою Другої та Третьої камерних симфоній.

Початок 1980-х років позначений для Віталія Губаренка композиторським завзяттям та бурхливим перебігом подій. 26 березня 1980 року в Харкові відбулася прем'єра його хорового циклу «Російські ескізи» (ор. 30) на вірші Сергія Єсеніна (хор інституту мистецтв ім. І. Котляревського під орудою Юрія Кулика). На тому-таки концерті вперше прозвучала музика до хореографічних сцен «Запорожці» (ор. 28). Подальше буття цього твору Губаренко бачив як балетну виставу за сценарним планом одеського хореографа Віктора Смірнова-Голованова, однак концертне виконання оркестром Харківської філармонії під орудою Жорданії засвідчило симфонічну самодостатність партитури.

Місяць по тому на львівській оперній сцені був поновлений «Відроджений травень» (ор. 22). Із ініціативи диригента Ігоря Лацанича композитор зробив нову редакцію цієї ліричної драми, позбувшись другорядних персонажів. У чотирьох картинах нової версії наявні лише дві особи — російський солдат Петро Бородін та німецька дівчина Інга. Їхній напружений діалог декоративно обрамлено хоровими епізодами. Хор, який звучить із-за сцени, створює емоційну атмосферу перших днів після закінчення Другої світової війни, фіксує контрастні настрої радості та смутку, перериває сценічну дію виразними «стоп-кадрами», ліричними відступами, драматичними «напливами». У театрі ім. Марії Заньковецької у Львові (приміщення оперного театру тоді ремонтувалося) світло рами побачив скорочений варіант опери в постановці Анатолія

Лимарева зі сценографією Тадея Ринзака під назвою «Незабутне». Він ішов одного вечора з балетною виставою «Вогняний шлях», яку балетмейстер Герман Ісупов поставив на музику Третьої симфонії (ор. 23) Губаренка (лібрето Едуарда Яворського).

Для постановки на сцені Харківського театру опери та балету ім. Миколи Лисенка диригент Леонід Джурмій, режисер Ігор Черничко й московський сценограф Леонід Андреев також обрали другу редакцію «Відродженого травня». Харківська прем'єра цієї, за авторським визначенням, «ліричної новели» під назвою «Пам'ятай мене» (ор. 22-а) відбулася 4 травня 1980 р.

У той самий час Віталій Губаренко працює над новими оперними проектами. Одеська опера бере до постановки оперу-балет «Вій» (ор. 32), яку він щойно закінчив. Невдовзі у планах Харківського театру опери та балету з'являється й «Сват мимоволі» (ор. 34).

Численні і, найголовніше, довершені, досконалі за формою нові його твори свідчили про зрілість майстра, розвиток його таланту, спроможність відтворити будь-який зміст, спираючись на плідний досвід «знаю – хочу – можу». Вони дарували відчуття впевненості у власних силах, надавали підстави, щоб тішитися своєю вправністю. Однак пік творчої наснаги сорокасемирічного Віталія Губаренка припадає на так звану «кризу середнього віку». Сферу його несвідомого затоплює неспокій і бентега.

Губаренко намагається позбутися тієї безнадії, що його знеацька охопила. Влітку 1981 року все, що його тоді тривожить, лякає, непокоїть, стає музикою — **CONCERTO GROSSO** для струнного оркестру (ор. 33). Твір, котрий уперше виконали в Харкові (3 квітня 1982 р., диригент Вахтанг Жорданія), потім не раз звучав у Києві, Львові, Москві, виконувався також у Німеччині.

Критика зацікавлено сприйняла новий твір, наче радіючи з того, що знайшла там очікуване: контрасти *tutti* та *sol*, типові прийоми барокового концертування, поліфонічну винахідливість і багато іншого, що репрезентувало специфіку жанру. А втім, серед численних зразків модернізації старовинного

жанру того часу *Concerto grosso* Віталія Губаренка не справив приголомшливого враження й глибоко особистісний зміст його музики залишився до кінця неусвідомленим. Між тим, то був витвір найвищого гатунку, де з разючою відвертістю відтворювався стан душі, яка сягнула межі життя та смерті. Твір свідчив про суттєву зміну авторського світогляду. Замість природної віри у світле майбутнє з'явилося відчуття неминучого наближення всепоглинущої "чорної діри". Те, що раніше усвідомлювалось якось умоглядно, раптово постало зі страшною безпосередністю.

Без сумніву, цей перелом у свідомості композитора спричинила несподівана смерть Льва Михайлова. Саме він — головний режисер Московського музичного театру ім. Станіславського й Немировича-Данченка — запропонував Губаренкові створити оперу на сюжет гоголівської повісті та став одним з лібретистів «Вія». «Пам'ятаю,— пригадувала згодом у листі до композитора від 22 лютого 1981 року вдова Михайлова,— як ми читали «Вія» вголос вночі у нас в ідальні і дивувалися, як багато загадок задає Гоголь і яка насолода розгадувати їх...»¹². Коли Губаренко вживався в духовну проблематику «Вія», то як автор щиро сучасної спрямованості він відкривав для себе світ бароко й, можливо, вперше насправді глибоко відчув наскрізне барокове — «була людина і немає людини». Через жахливий збіг обставин композитор дізнався про смерть свого співавтора у день, коли зателефонував йому, щоб сповістити про щойно закінчений клавір. Губаренка особливо вразив факт збігу агонії оперного героя та співавтора літературного задуму твору. Ця подія утворила у свідомості якійсь містичний зв'язок між «Вієм» і життєвими обставинами людей, які причетні до втілення гоголівського сюжету. Тому через двадцять років, коли, закінчуючи хореографічні сцени з опери-балету «Вій», він раптом став почуватися зле, то й тут виникла підозра щодо фатального впливу зловісного й таємничого персонажа Гоголевого твору.

¹² Особистий архів композитора.

Concerto grosso фактично став відгуком на смерть добре знайомого митця і старшого колеги. І, напевне, інший композитор, який звик декларувати у програмних коментарях власні задуми, неодмінно назвав би такий твір «Пам'яті Льва Михайлова». Це безумовно, полегшило б сприйняття оригінальної чисто симфонічної концепції, яка склалася багато в чому як післямова до опери-балету. Проте *Concerto grosso*, на два роки випередивши на сцені «Вія», був сприйнятий у зовсім іншому контексті, що на тривалий час залишило закритими реальні авторські підтексти.

Інтонаційну фабулу губаренківського *Concerto grosso* характеризує виявлена в ліричному модусі філософська спрямованість. Бароковий жанр, потрапляючи у специфічну сферу губаренківської *Ego*-рефлексії, підпорядковується, з одного боку, настановам, пов'язаним зі сферою "*Im memoriam*", з іншого — завданням ширшого плану. Композитор намагається вже сталу та інтегровану систему сприйняття власного "я" пристосувати до нового світовідчуття. Менш за все Губаренко переймається духом концертного змагання. Хоч ззовні тричастинна композиція позначена рисами потрійного концерту. Скрипка, альт і віолончель по черзі виконують функцію соліста відповідно у першій, другій та третій частинах, написаних у помірному темпі, з тенденцією до невеликого уповільнення:

- перша частина — *Sostenuto mesto* (М.М. = 80);
- друга частина — *Andante cantabile* (М.М. = 66);
- третья частина — *Adagio tranquillo* (М.М. = 56).

Гіпнотично протягом твору діє наскрізний бінарний метричний пульс, який лише в середній частині сповнюється примхливою тріольністю. Тембри солістів беруть участь у розгортанні гостро драматичної колізії не як окремі персонажі, а як різні прояви єдиної істоти. Їхні голоси наче озвучують принципово різні настанови авторського "*Ego*" або його вікові іпостасі. Проте не обмірковування "вічних питань" стає предметом напруженого діалогу. У творі гарячково відшуку-

ється відповідь на запитання: як жити, щоб звільнитися від примари “небуття”.

Міра асоціативної насиченості музики у *Concerto grosso* є дуже високою. Це досягається завдяки використанню цілого комплексу кодифікованих бароковою естетикою сталих музично-риторичних фігур, що включаються в сучасний текст, складаючи з ним неподільну інтонаційну цілісність. Виступаючи у функції парадигматичних елементів, ці “знаки” не стільки репрезентують певну історико-культурну добу, скільки виступають носіями умовного позамузичного змісту. Разом із суто губаренківськими “лексемами” *Ego*-мотиву, “мотиву зростання” та ін. вони становлять свій особливий “символічний” сюжет.

У першій частині ними оформляється ідея “епіфанії” — сходження “культурного героя” з небес на землю. З “найвищої вершини” (*suprema altezza*) долинає і поступово наближається тричі повторене (*palillogia*) скрипкою соло малосекундове “зітхання” (*sospiratio*). Цей мотив ініціює низхідний рух (*catabasis*) складної траєкторії, з широкими ходами на септиму (*saltus duriusculus*), у процесі якого відбувається поступове “нарощення” унісону: сольний зачин підхоплюють перші скрипки, потім у кадансовій зоні до них додаються альти. Водночас відбувається ритмічне прискорення. Акцентовані шістнадцятки “кадансу нетерпіння” різко протиставлені (*antitheton*) попередньому інтонуванню, де кантиленні мотиви оформлювалися переважно чвертями. Ця “антитеза” підсилюється також ладотональним чинником. Витриманий *des3* початкового мотиву змінюється на аналогічно підкреслений звук *al*. Виникає підспудне тритонове напруження, під тиском якого низхідну інерцію мелодичної хвилі рішуче долає запитальна інтонація (*interrogatio*). Заново починаючи свій складний шлях з “вершини-джерела”, скрипка соло тричі намагається обійти “каданс нетерпіння”. Проте щоразу натикається на стіну роздратування, яка внутрішньо розростається, перетворюючи унісонне скандування на малосекундовий кластер. Із цього кластерного “ув’язнення” вилучений з лінії соліста “*Ego*-мотив” потрапляє у замкнене коло безкінечного канону.

Перетворення початкового “зітхання” на “мотив зростання” з висхідною квартою сприяє впорядкуванню звукового простору. Але суттєво не змінює його кластерну природу. Секундове сполучення з’являється в широкому викладі. Розташування по квінтах, одна з яких — зменшена, звучить наче розв’язання попередніх дисонансів і відкриває перспективу діатонічного буття у межах дорійського гексахорду.

Наступний розділ, *Risoluto*, характеризується викладом серединного типу. Активний динамічний розвиток будується на ґрунті остинатної ритмічної фігурації. Її інтонаційну основу становить уже знайома кластерна субстанція. Однак у суцільному “стукоті” шістнадцяток розрізняються її окремі ланки, якими своєю чергою керують принципи вертикально рухомого контрапункту. Динамічне наростання зупиняється на кшталт перерваного кадансу. У стислій динамічній репрізі щільний секундовий кластер набуває значення тонічного органного пункту. Вивільнена звідти малосекундова інтонація стає основою натхненного злету скрипки соло, яка ніби знаходить собі однодумців в оркестрі. Її вислів дублюється, гетерофонно розшаровується, поки, нарешті, не з’являється, символізуючи мудрість примирення, новий самостійний мотив у віолончелі. І раптом розпульсована кластерна вертикаль очищається від секундових нашарувань і зливається у дві чисті квінти (*c-g-d*). Репліка скрипки соло доповнюється соло віолончелі. Остання передає альту народжений з “мотиву примирення” новий варіант “*Ego*-мотиву” з двічі повтореною запитальною інтонацією висхідної секунди. Таким чином, композитор розв’язує вічний конфлікт між чистим, вільним у сольному інтонуванні кантиленним імпульсом та його гуртовим спотворенням — від “потовщеного” унісону до пошкодження малосекундовою корозією у кластері.

Друга частина, *Andante cantabile*, утілює світлий спокій і чимось невловимо нагадує свого уславленого “однотемпового” попередника з Першого квартету Петра Чайковського. Тут наче виникає згадка про світ “втраченого раю”. Композитор дає зразок неторканної класицистської (без всякого “нео”)

чистоти й гармонічності. Альт бере короткий розгін у межах сексти (*anabasis*), щоб затриматися на вершині в колоподібному обертанні (*circulatio*) на педалі флажолетів, яка створює мажоро-мінорний мінливий колорит. Семантичне поле музичних образів окреслює ту, нехай ілюзорну, “систему щастя”, якою зціляється буття.

Третя частина — варіації на мелодію *ostinato*. Вступне фігураційне тло, що сприймається як прояв-пульсація якогось чарівного потойбічного світла, синтезує три елементи: секундове “зітхання”, “зісковзування” в межах квінти та “мотив зростання” в оберненні. Скорботний спів віолончелі звучить упокореною думкою про неминуче. У її колискових інтонаціях явно відчувається низхідний квартсекстакордовий кістяк “Его-мотиву”. Синкоповане “колихання” (*oscillatio*) на терцієвому ланцюзі тонічного квартсекстакорду *do minoru* посилює афект скутості та приреченості, а зворотний рух з окресленням “мотиву зростання” дає вихід надії. Вагаючись між приреченістю й надією, ніби не маючи сили щось виправити або вчинити, ліричний герой *Concerto grosso* — двійник композиторського “Его” — вирушає по тональних “митарствах”. Варіаційний розвиток відбувається в темброво-колористичній площині. Дороговказом для фактурного й оркестрового оновлення стає символічно трактований тональний план, який виступає у риторичній функції. Наслідуючи кодифікований у музиці Бароко ладотональний звід, Губаренко обирає для кожного проведення теми свою тональність-“знак”, чия семантика резонує з образною сферою аналогічних бахівських зразків³. Так, початковий *c-moll* заряджає семантичне поле музики асоціаціями “хресних тортур”, наступний *f-moll* метафорично відсилає уяву до образу «*Stabat Mater*». Далі підкреслена експресія скрипкового інтонування в *as-moll* відкриває сферу «*De profundis*», а нова варіація у *d-moll* нагадує сюжет “повивання у плащаницю”. Повернення у сферу *c-moll*, здається, замикає коло, але темний бемольний колорит несподівано прояснюється “елегійним” *e-moll*. Ця перед-

³ Див.: Берченко. «Болеслав Яворский о “Хорошо темперированном славири”», 117–24.

остання варіація має явний предіктовий характер. На домінантовому органному пункті *pizzicato* з’являються, немов примари, початкове соло скрипки з першої частини і альтовий мотив із другої. В останній варіації від віолончельної теми залишається тільки модифікований терцієвий зворот. Підсумковий *b-moll* символізує “ходу на Голгофу”. Солісти по черзі процаються, “б’ючи поклони”. Кожна репліка відокремлюється символічною тишею (G.P.— “*abruptio*”). Проте заключне “хорове” скандування цього-таки матеріалу в оркестровому *tutti* вносить катарсичне просвітлення, наче знімаючи тягар минулого і сьогодення, щоб відкрити дорогу до майбутнього.

У *Concerto grosso* Губаренко використовує як провідний конструктивний принцип певну систему жанрових протиставлень. Індивідуальне вирішення циклу виявляється, зокрема, в оригінальній роботі з жанровими моделями: *Lamento* — у першій, Пасторалі — у другій та «Колісковій» — у третій частинах. Кожну з них композитор підіймає до по-філософськи узагальненого символічного виразу. Найбільш складний у жанровому аспекті фінал. Як відомо, для барокових уявлень типово пов’язувати “колисковість” із думками про “посмертну долю людини”. “Смерть — це тривалий сон”. На цю тему Йозефа Гайдна, до речі, приблизно у той самий час, коли створювався *Concerto grosso*, пише свій варіаційний цикл Едісон Денісов (1982), також для віолончелі соло та оркестру. Проте фінал губаренківського твору, крім того, відбиває і жанрову специфіку нині майже забутих “покаянних віршів”.

Каяття — це суто християнське поняття, що виходить із грецької “метанойя”, яка означає зміну напрямку думок, погляду на світ. “Каяття” посідало місце серед трьох чільних родів давнього магійного співу між величанням та плачем за мертвими. На відміну від останнього, це плач за живими в ім’я зцілення від ран і виправлення заподіяного зла. Покаянний вірш, який виконується поза храмовою традицією, здебільшого існує як плач за самим собою. У фіналі *Concerto grosso* Губаренка простежуються певні глибинні зв’язки з давнім змістом каяття

як оплакування. Слід зазначити, що цей сенс не вичерпується завданнями тільки негативного плану — виявити хибний стан душі, усвідомити неспроможність її актів, мізерність її мети, пошуків, пристрастей. Результатом цього має стати покайний катарсис, що сприяє народженню нової людини, яка по-новому бачить, любить, діє з новим сумлінням, з новою відповідальністю, у новій силі. Раптове осяяння на останніх тактах *Concerto grosso* звільняє душу з полону безвиході. Таким чином, у цьому виключно важливому і підсумковому для себе творі Губаренко долає межу, тобто почуття завершеності життєвого циклу, і переходить у свій “післяполудневий період”.

Як стверджував Карл Юнг, життя людини можна розділити на дві половини. У кожній — свої завдання, ідеали, мета. Сенс першої половини формується природними чинниками і пов'язаний щонайперше з піклуванням про нащадків. У числі пріоритетів — гроші, соціальний статус, досягнення тощо. У другій половині життя це втрачає своє безумовне значення. “Ми знаходимо культурну потребу — пошук вищого сенсу (а то й виправдання) власного існування. Те, що молодь відшукувала й мусила знаходити ззовні, людина післяполудневого періоду мала виявити в собі”¹⁴.

Після *Concerto grosso* композиторська індивідуальність Губаренка, очевидно, переходить у нову життєву фазу. Загальна парадигма його особистості практично не змінюється, але відбувається остаточна її усталеність. Це не означає, що починають домінувати консервативні настанови. Навпаки, і далі еволюціонуючи в пошуках вищих духовних цінностей, однак уже не шляхом акумулювання навколишнього, а через всіляке поглиблення різних своїх інтенцій, Губаренко, нарешті, прийшов до самого себе, до своїх радощів, розрад, свого світогляду, своєї вдачі. І головне — (ризикну припустити) у нього з'явилося відчуття, що тепер уже мало що зміниться.

¹⁴ Юнг. Психологія бессознательного, 117.

Першим твором, у якому відбився цей новий ракурс світогляду Віталія Губаренка, став вокальний цикл для баритону та фортепіано «Осінні сонети» (ор. 35). У збірці «Сонети подільської осені», яку написав Дмитро Павличко ще в 1971–72 роках у невеличкому селі на Тернопільщині, десять років по тому композитор знайшов чотири вірші, що якнайкраще резонували з його внутрішнім станом. Їм були властиві прозорий спокій, холоднувата споглядальність, деяка байдужливість до “хмелю буття”. Однак своє творче завдання Губаренко добачав зовсім не у створенні на матеріалі довершеної поезії власної ліричної сповіді. Його скорше зацікавив формально технічний аспект: як знайти суто музичний еквівалент сонету — чи не єдиному поетичному жанру, який практично не піддається “трансплантації” з літератури в будь-яку іншу мистецьку сферу¹⁵. Композитор свідомо відкинув можливість ігнорувати суворо визначену змістовну й формальну своєрідність сонетного вислову. Він віддає перевагу словесному компоненту в музично-поетичному синтезі, не скорочує вірші, не повторює те чи те слово заради суто музичного ефекту, не розспівує окремі склади. Уважно стежить він і за динамікою образу, рідко дозволяє собі вийти за межі мелодико-речитативної декламації, подовольняється здебільшого тонким фактурним ретушуванням деталей тексту.

Інтенсивна метафоричність сонетів Павличка стала імпульсом для такого самого метафоричного використання традиційних музичних жанрів. Композитор не прагне підігнати музичний матеріал під відомі жанрові шаблони, а залучає їх до художнього цілого як завуальовану алюзію, ледве помітний натяк на той чи цей жанровий зміст. Так, перша частина циклу — «Прозорість» — це типово пейзажний сонет, перетканий світлими осінніми настроями. В інтерпретації Губаренка він постає як етюд-картина рахманіновського взірця. Поет у цьому вірші особливо щедрий на порівняння: “осіння днина” стоїть, наче мати, “у сийві сивини”; “стигли тютюни”, нанизані на шпур, схожі на намисто; зорані лани, як море; дітвора біжить,

¹⁵ Див.: Драч, Ірина. «Під тиском “трансплантації” сонети», 68–9.

як “розгачена ріка”; “голка літака тягне білу нить за виднокола”. Описова розповідність у вокальній партії сполучається зі статично зачарованим коливанням тріольної акордово-гармонічної фігурації у супроводі (перший куплет) і відтворює просторову прозорість, відбиває небесну золотаво-блакитну й білу кольорову гаму вірша. Проте Губаренко прагне втілити не зовнішньо мальовничий план, а глибинну напруту сонету Павличка, яка виникає з антитези дій: “стоїть” – “біжить”, а також віртуозно сублімується через мінливе “бринить” у психологічний стан збентеженості (другий куплет). Тому початкове “коливання”, що згущується в розвібрований дзвін (акордово-ритмічна фігурація у високому регістрі), виливається у стрімкі гамоподібні пасажі, а вокальна партія насичується “юбіляціями” на честь невинного плину життя (третій куплет). Активний, спрямований угору рух наприкінці романсу знову розчиняється в зачарованій споглядальності фігураційного органного пункту, “потривоженого” малосекундовим “зойком”. Повертається знайомий орнамент, який наче вишивають тонесенькою голкою українські Парки на білому полотні тиші.

Наступний сонет — «Осінь» — Губаренко стилізує під танго. Утім, це скоріше згадка, сон про танго, своєрідне “танго-фантазія”, у якому осінь уособлюється пристрасною жінкою, “що останній гріх їй за саме життя дорожчий”. Спочатку настоєжено, а потім усе наполегливіше вона підкорює собі поета, який радісно приймає її “жахну відвертість”. Та “похмура пристрасність”, що “хлинула, як повінь на луг низький”, викликає згадку про весну. *До мінорна* тангова хода зупиняється однойменним мажором. Ліричний герой вивільняється від осінньої спокуси, немов прокидається у променях весняного світла.

Третій сонет — «Сонце» — дотепне скерцо. Величне денне світило уявляється поету якимось курчатком, “жовтоголовим і пухким пісклям”, що у визначений час розвалить “шкаралуці” передсвітанкової темряви. І композитор, підхоплюючи парадоксальну метафору, залишає без уваги і “сірий замок”, і “темряву, що в’яже крок”, і “серце, і землю”, які символічно протиставлені сонцю в “сонетному замку”. Віталій Губаренко

тут взагалі перестає дбати про сонетний закон розкриття теми і цілковито переймається завданнями характеристичного плану, наче змагаючись із Модестом Мусоргським у точності звукового змалювання “невьлупившихся птенцов”.

Вокальний цикл Віталія Губаренка завершується сонетом «Тиша». Правлячи за умову творчого зосередження (“Про тишу мріялось...”), вона, однак, “не вродить пророче слово”. В грудневу ніч, напоєну “гіркою трутизною” самоти, вірш “шелескоче”, як “миша у мішечку борошна”. А щоб піднести сонет як “міст над прірвою гірською”, потрібен ранок й усі звуки життя. Віталій Губаренко передовсім акцентує фінальні функції цієї частини. Це справжня постлюдія з подвійною кодою. У першій дається перспектива трагедійної розв’язки. Після блукань квазисерійної теми в уявному мажоро-мінорному просторі з невпізнаною тонікою *мі*, коли чути лиш *ostinato* власного серця, виникає ледь помітна вібрація. Вона приводить до появи якогось нового пульсу, що звучить з фатальною неминучістю. Та приречена безвихідь *ре мінору* долається у наступній спробі вирватися зі “шкаралуці” темряви (друга кода). І цього разу “позаособистий” дзвін збігається з пульсом душі й руйнує глухий мур гнітючої тиші. Інтенсивне динамічне наростання маятникового розгойдування несподівано відкриває вихід у ранкове світло *мі мажору*. Це та сама об’єктивована реальність, яку в першому сонеті композитор намагався охопити єдиним поглядом. Коло замкнулось, і тим самим суто музичними засобами композитор реалізував ідею завершеності та вичерпаності, яка завжди мусить домінувати у сонеті.

На композиційному рівні кожна з частин циклу оригінально відтворює куплетність і репризність у поєднанні з принципами наскрізного розвитку початкових інтонацій-імпульсів через їхні тематичні метаморфози. Проте лише в останньому сонеті композитору вдалося досягти відповідності поетичному жанру. Однак у невеличкому творі існування антиномії сонетного масштабу проблематичне, бо викликає змістовне перештаження і має руйнівний потенціал. У процесі роботи над «Осіньми сонетами» Губаренко відчув “несумісність” сонетно-

го принципу мислення та поезики музичної мініатюри¹⁶. Напевно композитора цілком не вдовольнив творчий результат, хоч прем'єра вокального циклу 25 січня 1984 року в Москві за участі соліста Харківського оперного театру Олександра Басенка пройшла досить успішно. Утім, ідея пошуку музичного “аналогу” сонетній конструкції не залишала Губаренка, і він спробував відтворити сонет без слів.

З наявних жанрів витримати відповідну сонетові концентрацію думки, безумовно, могла лиш симфонія. Композитор обрав її камерний варіант. Спираючись на образну антитезу сонета Павличка «Тиша», Губаренко побудував свою **КАМЕРНУ СИМФОНІЮ №3** для двох скрипок *solі* та симфонічного оркестру (ор. 36) як контрастно-зіставлену форму з двох частин. Строгий сонетній “уніформі” композитор знайшов чисто музичний еквівалент у контрапунктичній техніці та поліфонічних жанрах пасакалії і фуги. Саме поліфонія стає аналогом найвищої доцільності форми сонета, знаком “імперативної повинності”, полюсом “загального” у діалозі з особистісним. Перша частина написана у формі варіацій на *basso ostinato* і створює картину приглушеної мінливої темряви, що огортає людину. Проте звукообразальний план майже відразу насичується гострим психологізмом. Нічна рефлексія розгортається як важкий внутрішній монолог, сповнений сумнівів, вагань, нерозв'язаних питань. Кожна інтонація “чіпляється” за попередню, плінність тематичного розвитку абсолютно переважає над детермінацією “ззовні”. Нічна самота відкриває у ліричному герої симфонії глибини трепетної та ретельно прихованої душевності. У складному поліфонічному перебігу народжується особлива лірична

¹⁶ Як відомо, сонет — це тверда віршована форма з чітким розподілом строф на два катрени та дві терцини, поєднані спільними римами. Жодне змістовне слово не може бути повторене в суворо регламентованому процесі викладу теми від тези через її заперечення (антитеза) до сходження у сферу вищого синтезу. При цьому останнє слово або рядок стає змістовним ключем (“сонетним замком”). Характерними жанровими ознаками сонету (крім його сталої конструкції) є його інтелектуально-пізнавальний пафос, напружений перебіг думки — те, що свого часу Лоренцо Медичі у коментарі до деяких сонетів про любов узагальнив двома поняттями — *gravità* (сталість, поважність) і *varietà* (розмаїття як поєднання різного в одному).

інтонація, яка поступово набуває контурів вальсу, що звучить як мрія про ідеальне почуття, натяк на взаємність. Контраст між важкою ходою незмінного баса і безтілесністю інших голосів набирає форми напруженої конфліктності.

Фуга у другій частині Третьої камерної симфонії немов звільняє героя від “тортур” індивідуального буття. Через умиротворений зв'язок з усім суцільним долається суперечливість людської свідомості. Соковитий народно-жанровий колорит, грубуватий гумор, “шум, крик, суєта” насичують фугу “прозою життя” (щось на кшталт: “Змовкне тривала фуга // виснажливого дня...” у вірші Бенедикта Лівшиця, але без негативного відтінку). Губаренко “післяпудневої доби” розставляє зовсім інші акценти у відомій колізії: “Ніч” — “День” вагнерівського «Тристану та Ізольди». Всіма фібрами душі він прагне вирватися з темряви ночі та самоти до радісного світла дня, коли буденна заклопотаність знімає питання щастя.

Уперше Третя камерна симфонія прозвучала 26 листопада 1983 року на фестивалі в Луганську. Її виконали брати Богодар та Антон Которовичі у супроводі оркестру обласної філармонії під орудою Валерія Леонова. Згодом із цим твором ознайомилися київські й харківські слухачі. В аналітичному огляді Галини Конькової «На шляху до справжніх відкриттів», присвяченому розвитку української симфонічної та камерної музики 1970-х — початку 1980-х років, Третя камерна симфонія трактується як характерний зразок композиторського стилю Губаренка.

Високий рівень узагальнення музичної ідеї, масштабність драматичної концепції (інколи з модуляцією у світ ліричної камерності, як у моноопері «Ніжність») — усе це типово для автора. Типовий для нього і жанровий синтез. У Камерній симфонії, цій своєрідній діалогії, він виникає на перетині інструментального (подвійного) концерту та *concerto grosso* під “загальним знаменником” драматичного симфонізму. У новій партитурі ми знову відчули значну тематичну змістовність, взаємну обумовленість кожної інтонації і кожного розділу форми¹⁷.

¹⁷ Конькова. «На пути к подлинным открытиям», 19–20.

14 *sul G Poco a poco più mosso*

Violino I solo
Violino II solo

Allegretto ♩ = 112-120

15

Tromboni e Tuba
Violino I solo
Violino II solo
Cello
Basso

16

Tromboni e Tuba
Violino I solo
Violino II solo
Cello
Basso

Між тим Третя камерна симфонія досить яскраво репрезентувала “нового” Губаренка — його сконцентрованість уже не тільки на власному *Ego*-комплексі, а й на творчій проблемі, яка розв'язувалася з відчуттям абсолютної впевненості, внутрішньої свободи та незалежності. Точна зорієнтованість на жанровий канон сонета, підпорядкованість концепції сонетного жанру, пристосування його до специфіки “чистої” камерної симфонії (що відбулося як на первинному, ілюстративному рівні, так і в суто технічному плані) — ці загальні, здатні дисциплінувати, чинники сприяли перетворенню *Ego*-рефлексії на процес *Ego*-інтеграції. Втілити засобами музичного мистецтва драматургічну ідею сонета, побудувати симфонічний твір із прихованою поетичною програмою, переконливо довести, що пресований у сонеті час і сенс можуть бути без певних утрат музично розгорнуті лиш у вимірах великої форми, Губаренкові вдалося завдяки стабільній внутрішній опорі у вигляді усвідомленого власного *Ego*.

Відчуття внутрішньої цілісності та автономності пенною мірою усувало гостру потребу встановити стосунки залежності з іншими та всім навкола. Це принципово змінювало сприйняття ситуації самотності. Перебувати наодинці — не означає відчувати порожнечу або дефіцит любові. У кожній людині завжди існує вона сама! Тільки при усамітненні людина може творити, коли “суєтний гамір зачах за порогом, // І щезла межа, спопеліла межа // Між нею і творчістю, творчістю й Богом”¹⁸. Таке переакцентування проблеми помітне вже в першій частині Третьої камерної симфонії. Народжена тут чудова вальсова тема явно заперечує “безпліддя” нічної тиші сонету Дмитра Павличка. Проте й денна сфера зовсім не чужа творчій натурі композитора, який дійшов через примирення з собою до прийняття природи й життя такими, якими вони є. Найвища мудрість людської зрілості полягає у тому, щоб вчасно відійти від життєвих колізій і шукати світло, нехай навіть примарне світло споминів, у собі самому.

¹⁸ Драч, Іван. Сонце і слово, 50.

Sostenuto

Fagotto

Остаточне прояснення цієї тези відбулося в Ліричній поемі для фагота і струнного оркестру (ор. 45), яка вперше прозвучала в Києві 22 січня 1993 року у виконанні соліста Національного симфонічного оркестру Тараса Осадчого й оркестру Держтелерадіокомпанії під керівництвом Аліна Власенка. «О, якби ви знали, // Який ніжний фагот...»¹⁹ — слухаючи музику п'ятдесятивосьмирічного Губаренка до цих рядків поета можна ще додати: «який самотній та немолодий». Той самий «підстаркуватий» дивак з фіналу Першої камерної симфонії, «скептик-прагматик», який постійно заперечував захопленій флейті у Другій симфонії, нарешті стає головним героєм твору, виступаючи в незвичному для нього амплуа.

Розгорнуте вступне соло фагота на відміну від аналогічних «зачинів» у інших опусах композитора позбавлене трагічної безпорадності. Немає тут і скерцозного глузування, характерності, притаманних багатьом взірцям фаготової музики. Поштовхом до створення Ліричної поеми послужив трансформований матеріал монологу Петра з опери «Відроджений травень». Однак разом з тим інтонаційно початкова тема виявляє певну спорідненість із піснею Варки «Зелен дубе» з «Мамаїв», за вільно викладений варіант якої можна її, власне, вважати. Навіть той самий обсяг у п'ятнадцять тактів при стриманому темпі та чотиридольному метрі. Однак інакше змонтовані окремі «знакові» мотиви хоча й упізнаються, фаготове соло експонує зовсім інший психологічний модус. Його розповідність межує з резонерством. Тема — автопортрет майстра «післяполудневої доби» виростає зі стверджувального ходу на септиму вниз, урівноваженого протилежним квінтовым стрибком та якимсь урочистим пунктиром. У суцільній тиші, докладно й без поспіху, тричі в різних варіантах розгортається ця початкова теза. Вільний потік думки, не скутої необхідністю щось комусь пояснювати або доводити, когось переконувати, емоційно заражати, сприймається як не обмежений у часі, не сполоханий тривогою. У сольному звучанні фагот кожного разу обирає нову траєкторію руху, але цілісність образу при цьому збері-

¹⁹ Хилецький. «О, если б вы знали...», 111.

Allegro non troppo

В. Губаренко. Лірична поема для фагота зі струнним оркестром, другий розділ. Вальс.

гається. Його шлях немов триває в якомусь містичному вимірі, де луною у струнному оркестрі виростає кластерна вертикаль-“стіна”. Її напівзастигла аморфність долається запозиченням “портретного” тематизму, який втілюється в кантиленний релієф та примхливий орнамент фігураційного контрапункту.

Третя “спроба” соліста набути безпосередню ліричну інтонацію виявляється вдалою. Підтримана гостро розпульсованим *ostinato* струнних, що здійснюють важкий висхідний шлях, “персонажна” інтонація розчиняється у хвилях кантилени. Екстатичний епізод *Andante cantabile* в *do мажорі* спирається на тонічний органний пункт із орнаментальним контрапунктом і знаменує момент сильного хвилювання-осіяння, коли у пануванні “білої” діатоніки ніби цілком губиться відчуття власного *Ego*. Композитор виходить за його межі, відчуваючи гармонію з усім сущим. Не встигнувши належним чином розгорнутися, це переживання швидко сходить нанівець. Інверсійним перетворенням початкової тези самотній фагот розвиває свій монолог, що, як й на початку, шухне в кластері струнних. Після репризного повернення “портретного” мотиву музична думка у вільному блуканні несподівано натрапляє на мінорний квартсекстакордовий мелодичний зворот, у якому неважко впізнати давнього знайомця — “*Ego*-мотив”. Він стає тематичним імпульсом для наступної частини, *Allegro non troppo*, написаної у жанрі вальсу. Наче раптом пам’ять винесла на поверхню свідомості минувшину. Відразу з’являється полегкість: нарешті знайдено річище, по якому потече творча фантазія, до цього загачена, наче греблею.

З явленням вальсу весь попередній матеріал ретроспективно оцінюється як предіктовий. Ува слухача зі сфери реального потрапляє в “царину ілюзії”, де починає діяти поза-свідоме. Замість процесуально-фазових утворень з’являється усталена композиція модифікованої куплетності з кодою. В інтонаційному плані зберігається від попередньої “теми-міркування” принцип вільного розгортання та послідовного пророцтва тематизму. При всій жанровій характерності вальсова тема фагота, що природньо впливає з вершини-джерела і синтаксич-

но впорядковується як періодичне утворення, виявляє всі риси поліфонічного матеріалу.

Композитор використовує цілий арсенал способів маскувати композиційні межі. Так, експозиційний період повторної структури становлять два речення ($a + a1$ відповідно $8 + 7$ тактів), які виявляють тенденцію до ритмічного гальмування початкового руху. У басовому супроводі, що здається типовою темою пасакалії з поступовим спуском від тоніки до домінанти і зворотним квартовим кроком, на цих ділянках форми, навпаки, відбувається пожвавлення. Другу частину куплету утворюють чотири різномасштабні синтагми ($b + b1 + b2 + b3$ — відповідно $5 + 5 + 4 + 13$ тактів), які не поєднуються в речення. Поки в останній фразі “ $b3$ ” фагот договорує усе потрібне, оркестр підхоплює експозиційну тему і розпочинає другий куплет. Тільки на позиції “ $b1$ ” соліст устигає за вальсовим коловоротом. Однак повновладним господарем теми тепер стає оркестр, який підбирає нове і нове ладо-тональне, темброве та фактурне вбрання для щиросердного наспіву, поки не доходить у четвертому куплеті до його хорового скандування кластерними гронами.

Між тим соліст наче відокремлюється від цього процесу, розвиваючи серію подальшого оновлення кантילени на основі мотиву “ b ”. Контрастний контрапункт з оркестром стає додатковим чинником динамізації вальсового образу, до якого в останньому куплеті в партії фагота додається мелодико-фігураційний шар, побудований на характерних інтонаціях вступного соло-“автопортрета”.

Після повернення у світ реального в коді, з виділенням іще потужнішої, ніж на початку, “кластерної стіни” оркестру, соліст, хоч і втомлено, а таки й далі існує у вальсовій парадигмі. Фагот спускається до нижньої межі діапазону і тримається за вальсову формулу, від якої залишається тільки ритмічний кістяк, поєднаний з гамоподібною низхідною лінією. Тим часом два оркестрові голоси, що вторяють один одному, прямують угору, щоб на вершині знайти жадане розв’язання у тонічному тризвучку *B-dur*.

Лірична поема для фагота менш за все нагадує черговий психологічний документ “страждань самотньої душі”. Навпаки, перед слухачем тут розгортається радше захоплива історія самоактуалізації творчої індивідуальності, що зберігає недоторканим внутрішнє життя. Бо лише за цієї умови відбувається акт творення, який забезпечує вихід із царини чарівних фантазій *Ego*-комплексу.

Якщо усамітнення спроможне давати такі плоди, то звідки ж береться його “гірка трутизна”? На це запитання Губаренко спробував знайти відповідь у наступному творі — моноопері «САМОТНІСТЬ» (ор. 47) для тенора та симфонічного оркестру. Перше концертне виконання її відбулось у Києві 8 січня 1994 року. У схвальних відгуках особливо підкреслювався той факт, що творчість композитора постала “у дійсно новому ракурсі. [...] Відкриття, зроблені у витончено-вишуканому музичному есеї,— таким, на погляд рецензента, має бути визначення жанрових особливостей твору,— виводять оперу на новий рівень образності. Музика і слова знаходять тут незвичні форми взаємодії, емоційно-виразова сфера коригується філософськими узагальненнями”²⁰. Не залишився непоміченим і творчий внесок перших інтерпретаторів нового опусу Губаренка. Цілком слушно стверджувалося, що “твор композитора виник завдяки співпраці з першим його виконавцем — солістом Національної опери Олександром Востряковим”, якому вдалося втілити на сцені “особистість складну, сповнену суперечностей і водночас надзвичайно багатогранну в позитивних проявах”²¹. Тонке розуміння авторського задуму також проявив диригент Ігор Палкін, який на прем’єрі майстерно відкрив складний психологічний підтекст твору, підкресливши його неповторну ліричну інтонацію, що наче народжувалась у глибині серця композитора, сповнюючи його музику тремтливостю, теплою та душевністю. І відчувалося, що заряджені енергією диригента музиканти оркестру Дитячого музичного театру були повністю захоплені емоційною стихією, що панувала в опері

²⁰ Некрасова. «Сцени з життя», 3.

²¹ Там само.

Губаренка. У тому самому складі, але вже в супроводі оркестру Національної філармонії України, моноопера «Самотність» звучала ще раз на авторському вечорі композитора 7 лютого 1998 року, переконливо довівши, що “в сучасній українській музиці мало хто здатний на такий зворушливий ліризм та тонкий психологізм”²², яким позначено дві губаренківські моноопери. А на ювілейному вечорі на честь 60-річчя композитора 27 червня 1994 року, що відбувся у стінах Національній опері України, концертним виконанням «Самотності» диригував Володимир Сіренко, який керував Симфонічним оркестром Телерадіомовної компанії. І цього-таки року «Самотність» прозвучала на авторському концерті Губаренка у Харкові (2 листопада, соліст Олександр Востряков, диригент Ігор Палкін, Симфонічний оркестр Харківської обласної філармонії).

Попри всі потрібні якості для сценічного втілення, «Самотність», на жаль, поки що не знайшла театрального прочитання. Сюжетна основа цієї опери, написаної на лібрето Марини Черкашиної, цілком документальна і ґрунтується на листах Проспера Меріме до його палкої прихильниці, яку звали Женні Дакен. Їхнє листування тривало понад тридцять років і було видане під назвою «Листи до незнайомки» вже після смерті великого письменника. Коли їх читаєш, неважко помітити, як різюче змінюється з плином часу сам тон листування. Спочатку здається, що це пише такий собі бонвіван, який трохи награно, втомлено й з легким кокетуванням описує свої вади, радше для того, щоб нейтралізувати захват юної провінціалки — дочки нотаріуса з Булонь-сюр-Мер, яка назвалася вигаданим ім'ям. Утім, поступово ця дівчина, що довго не погоджувалася на зустріч, чіпко опановує його думки. Мандруючи по Європі, він усвідомлює, що повсякчас чекає листів від неї. З'являються мрії про зустріч із таємничою кореспонденткою. Та перше ж побачення закінчується сваркою. Потім — радісне примирення. Плине час. Усе більше відчувається гіркий присмак образи, бо бажання “подарувати душу” натикається на байдужість

²² Драч, Ірина. «Ніжнє серце Віталія Губаренка».

жінки. І, нарешті, освідчення у коханні, як виявляється — запізніле й безнадійне, бо самотності вже не уникнути.

На позір, Губаренко використовує “вільний монтаж” із кількох листів Меріме, щоб створити “чоловічий аналог” своїй моноопері «Ніжність». Але на відміну від останньої, нову версію можна було б назвати “Листи не про кохання”. Герой на початку опери радіє, що, нарешті, має нагоду дружньо спілкуватися з жінкою, в яку не закоханий. Любовно-лірична лінія в оперному сценарії «Самотності» ретельно приховується за описовими епізодами. У листі-епіграфі до Анрі Бейля (Стендаля) герой побіжно дає портрет своєї кореспондентки: “Дівчина з Булоні років двадцяти, в голові у неї самі мрії та вітер...” Цей текст виконується *leggere*, тобто “читається”, згідно з данньою традицією виділяти “письмову мову” як чужорідну у світі оперної умовності. Тим самим акцентується драматургічний момент зав'язки. Далі йде жартівлива автохарактеристика — “я наче риба на гачку”.

Листи, адресовані Марикіті (так на іспанський манер він певний час звертається до таємничої незнайомки), наповнені різними дорожніми замальовками, життєвими спостереженнями. Увагу автора привертають напівзруйнована старовинна церква, чарівні мешканки Марселя з “чорними очима, чудовими зубами і маленькими ніжками”, п'янички, які співають на вулицях Парижа «Марсельезу». Своїй “люб'язній подрузі” (це звернення відбиває зміну стосунків і з'являється у більш пізніх і тепліших за тоном листах) він пише про все, що бачить навкруги — про Марсель (“на світі немає нічого, більш брудного”), про Париж, де “холодно і сумно”, бо лє дощ. Утім, хоч би про що заходила мова — про погоду або про рибний суп, усі описи тією чи тією мірою перетворюються на метафори нереалізованого кохання в його різних формах та стадіях розвитку. Схоплена предметна реальність, наче рентгенівська плівка, фіксує внутрішній стан героя, міру його відкритості або відлюдькуватості, ентузіазму чи смутку. Листи випромінюють миттєві настрої, серед яких усе дужче починають домінувати меланхолічні, коли “на життя поглядаєш, наче крізь тем-

не скло". Цей емоційний спектр поступово просотує і гумор, і іронію, аж поки не прориваються у відвертому — "Ви вчора подарували мені душу, у відповідь мені б хотілося подарувать свою, але, здається, це Вам ні до чого".

У моноопері помічено прагнення авторів відтворити портретну схожість із реальним автором «Листів до незнайки», його епоху, літературний стиль, його схильність до гри, театралізації, афектації мови. Суворо витримано хронологічну послідовність використаних листів. Першим рецензентам твір навіть здався дійсно "документальним"²³. Проте слід зауважити, що герой «Самотності» зовсім не двійник Меріме, насамперед тому, що з художнього світу опери цілком вилучається план

²³ Некрасова. «Сцени з життя», 3.

Andante doloroso

В. Губаренко. «Самотність», фортепіанна прелюдія (автоцитата з першої частини Ноктюрна ранньої Симфоніети).

творчості, без якого не можна мати уявлення про геніального митця. За зовнішньою документальністю листів та певною відстороненістю викладу приховано оригінальний філософський підтекст, який розкривається у складній симфонічній концепції опери (самостійний музичний сюжет, що реалізується в інтонаційній фабулі твору).

Стрижневою тут стає думка про самотність, яку узагальнено втілюють монохромні фортепіанні інтерлюдії. Виконуючи рефренні функції у вільно побудованій наскрізній композиції, вони різко протистоять розмаїттю оркестрових барв. Губаренко застосовує в партитурі майже такий самий склад оркестру, що й у «Листах кохання». Однак тут замість чотирьох флейт до струнної групи та ударних додається шість кларнетів, ліричні звіряння яких покликані передати атмосферу романтичної епохи. Знаком останньої також виступають сольні фортепіанні епізоди. Проте сам музичний матеріал далекий від буквальної стилізації. Фортепіанні "імпровізації" орієнтовані на жанрову модель ноктюрна. Та "нічна музика" Губаренка не має майже нічого спільного з класичними зразками. Якщо, наприклад, тематизм шопенівських ноктюрнів подає емоції, наче розлиті в широкому просторі, й особистісне переживання немов розчинене в них в образах природи²⁴, то губаренківська лірика фортепіанних *solí*, навпаки, відверто інтер'єрна. За її інтонаційне джерело обрано музику першої частини ранньої Симфоніети, чим підкреслюється певний автобіографічний підтекст цієї образної сфери.

У партитурі моноопери такий ключовий для художньої індивідуальності Губаренка образ, що ним, власне, розпочалася його *Ego*-рефлексія, через темброве "інобуття" відчутно втрачає притаманні йому емоційну безпосередність і відкритість. З'являється дещо прохолодний естетизм, та сама "умовність", яку Теодор Адорно вважав за ознаку "пізнього стилю" взагалі. Образ юнацького *Ego* Губаренка через три десятиліття

²⁴ Бобровський. Тематизм как фактор музыкального мышления, 202.

немов очищується від панівної в ньому суб'єктивності й постає в узагальненому, за Адорно, "скам'янілому" вигляді.

"Закам'яніла суб'єктивність" фортепіанних інтерлюдій існує у моноопері ніби в осяванні елегійного проміння. Також, як фагатові *solі* в Ліричній поемі, вони позбавлені пафосу й на контрасті з оркестровим звучанням якнайкраще формують модус самоти, втілюють сценічну ситуацію музикування виключно для себе, ніби озвучення героєм власного *Ego*. Барвисті гармонії струнних, щемлива сповідь кларнетів сприймаються в зіставленні із сольними каденціями фортепіано як якась ідеально-уявна реальність, де панує ілюзія повноти життя, любові.

Для героя моноопери дійсність обмежується самотнім "неспанням" біля рояля. Він практично не чує людей, бо всі його дії, вчинки, думки центруються на собі. Це наслідок одержимості всілякими "*Ego*-прагненнями" (за Анатолієм Гармаєвим). Від самого початку "оперного" Меріме характеризує емоційність через смуток, що до неї він має особливу прихильність ("тішуся самотністю і перебуваю у меланхолії без серйозних причин"). Уже у першому листі він наче ховається від кохання. Його позиція стосовно нібито фатальної жінки ("у Вашій натурі є й ангельське й демонічне, проте останнього набагато більше") визначається прагненням зберегти самостійність, самодостатність, навіть самоствердитися під маскою іронії.

Другий лист пожвавлюється враженнями від мандрів. Тікаючи від постійних клопотів, відповідальності, уникаючи будь-яких обов'язків та обіцянок, герой виявляє "*Ego*-прагнення" до неробства. У мандрівках його емоційна природа перенасичується, й неминуче приходить апатія, у виникненні якої він схильний звинувачувати погоду. Нарешті, останнє, четверте послання вводить нас в атмосферу революційного Парижа 1848 року. "Музично-драматургічний ряд доповнюється афористично короткими жанровими "інкрустаціями" — "голосом епохи". Протескне зображення стихійної сили натовпу, здатного зруйнувати все на своєму шляху (натяк на мотив «Марсельези»), відчуття приреченості, що охоплює героя (ритмо-інтонації тра-

урного маршу)"²⁵. Ці деталі педвозначно передають його різко негативне, вороже ставлення до зовнішнього світу, яке стає плідним ґрунтом для зростання "*Ego*-прагнення" до зневіри. І хоч у кодї торжествує чудова лейттема кохання, але дива, яке відкрило б невичерпні багатства душевної енергії назустріч іншій людині, так і не сталося.

Інакше кажучи, герой "чоловічої" моноопери Губаренка виявляє у процесі різноманітної рефлексії прагнення все виміряти собою, власним почуттям. Така спрямованість особистості на значну міру притаманна сучасній людині, життєвою трагедією якої дедалі частіше стає самотність. Захоплення самоствердженням, самозадоволенням, самореалізацією та іншими справами з граматичним коренем "само-", "герой нашого часу" по суті прирікає себе на самоізоляцію, у глибини якої гніздяться гордості та марнославство. Ними й окреслюється коло самоти, забороняється кохання, живляться вибухи ворожості, роздратування, напади меланхолії, придушуеться природне життєлюбство. Від самоти рятує не зовнішній світ, який оточує людину, а така життєва позиція, що сприяє встановленню зв'язків однієї особистості з іншою, тобто Любов у всеохопному онтологічному її значенні. Самого ж композитора поряд із сім'єю, якій він був безмежно відданим, рятувала від самотності музика, яка забезпечувала його духовний зв'язок з усесвітом.

Величезний художній досвід пізнання самого себе є головним складником композиторської індивідуальності Віталія Губаренка. Її становлення відбувалось в постійній взаємодії численних зовнішніх чинників, які воля митця спрямовувала на прояснення, конкретизацію та поглиблення його внутрішнього світу. Повній ідентифікації унікальної сукупності рис, характерних творчій особистості композитора, сприяла здатність символізувати свій свідомий досвід. Притаманний йому особливий спектр переживання знайшов утілення в синкретично неподільному художньому модусі "вагання – чекання –

²⁵ Некрасова. «Сцени з життя», 3.

надії". Власне кажучи, цей модус і став ядром, з якого почалося зростання композиторської індивідуальності Губаренка. Воно проходило у формах *Ego*-рефлексії, на певному етапі якої відбулось усталення цілісного *Ego*-комплексу композитора (за Карлом Роджерсом, "я-концепції"), з похідними від "*Ego*-мотиву" тематичними утвореннями, що відбивали його специфіку. Далі намітився вихід за межі власного "я" і його інтеграція в універсальні контексти. Активними процесами *Ego*-інтеграції позначено губаренківські твори 1990-х років. Спроби освоїти різні системні рівні універсальної картини світу виявили, що найбільш природною сферою існування губаренківського *Ego* є "царина ілюзії".

ПРОСТІР УЯВИ

"... ширяю в якомусь дивному просторі.
Це, напевне, *espaces imaginaires*, царина уяви".

Фридерик Шопен

Здатність гратися з уявою конче важить для митця. Індивідуальні особливості забарвлюють простори уяви певною суб'єктивністю. Царина уяви надається людині як щось апріорне — як кришталева склепіння блакитного неба, розмаїття барв і ряснота звуків землі. Це те, що стає полем для будь-якої гри, творчості та загалом символічного. Разом з тим людина, чия фантазія вивільняється під час гри з тим, що означається, і тим, що означає, вибудовує власні уявні простори. Тож запитання “Це реальність або уявність?” є недоречним.

Уява — явище неусвідомлене й не піддається довільній корекції. Проте, саме царина уяви оприявнює невизнаний змоглядністю ірраціональний залишок, який життя завжди демонструє досвідченому спостерігачеві.

Простір уяви втілює інобуття людського “я”. Це той особливий душевний стан, коли, здається, досягається найважливіше, найістотніше, найбільш значне. Губаренківський простір уяви нерозривно пов'язаний з його *Ego*-рефлексією і виникає внаслідок її напруженого розгортання. Якоїсь миті процес самопізнання раптово приводить до виходу в іншій вимір: з'являється прагнення вивільнитись із себе самого, розчинити власне “я” у вищій ідеї — абсолютній цінності, крізь яку просвічують глибоко приховані образи підсвідомого, по-справжньому бажаного.

Загальну “конфігурацію” свого простору уяви Губаренко інтуїтивно визначив ще в ранній Симфонієті (ор. 1). Тут між Ноктюрном (перша частина), де композитор здійснює першу спробу відтворити своє свідоме “я”, та пасакалією, названою «Роздум» (друга частина), як утіленням імперативної норми, ли-

шається певний простір, де може вивільнитися авторська уява. З неприступної глибини підсвідомості виходить назовні чарівний світ мрій, що “матеріалізується” на основі вальсової парадигми. Звідси бере свій родовід у творчості Віталія Губаренка ціла низка вальсових тем — від Першої симфонії (ор. 2), Концерту-поєми для віолончелі (ор. 6) аж до Ліричної поеми для фагота (ор. 45) та симфонії-балету «Liebestod» (ор. 53). Спільним для всіх цих образів є високе ліричне почуття, що розквітає зі щирою безпосередністю та вишуканим естетизмом, символізуючи сферу взаємності у коханні.

Паралельно композитор випробовує інші альтернативні варіанти справдити підсвідоме. Він вдається до “неокласичної” гри у фортепіанному Концертіно (1963) та струнному Квартеті (1965). Проте всілякі “перевдягання” були настільки чужі художній індивідуальності Губаренка, що пізніше він навіть не вніс ці спроби до переліку своїх творів. Також композитор віддав данину спокусам “тіньових” фантазмагорій у другій частині Флейтового концерту (ор. 10). Проте витончене лукавство також не мало ґрунту у губаренківській натурі. Для нього — людини прямої та простодушної — відчувалася у цьому якась духовна фальш.

Додаткові семантичні параметри свого поля ілюзії Губаренко уточнює у вокальному циклі «Барви і настрої» (ор. 9). Якщо використати запропонований французьким антропологом Жілбером Дюраном¹ поділ основних символів, що ними оперує фантазія, то поетика в полі ілюзії Віталія Губаренка безумовно тяжіє до “нічного ладу уявного”. На відміну від “денного ладу”, коли світ символів ґрунтується на чітких розмежуваннях і на перший план виступає героїчна спроба здобути духовну височінь, поривання до неба, “нічний лад” — це прийняття серцем реального стану речей, відсутність різких контрастів. Місяць, у світлі якого нечіткими стають грані між життям і смертю, наче відкриває вічність. Творчий акт насичується “сновидністю”. Вилучивши зі збірки “сонячного” Івана Драча виключно “нічну” лірику, Губаренко вперше пов'язує сферу власної

¹ Цит.: *Іречаник*. «Сонце і слово Івана Драча», 132.

Ego-рефлексії зі світом уявного. Напруження психологічного модусу “вагання – чекання – надії” розв’язується у вокальному циклі шляхом максимального звільнення від “денних примар” у «Лебединому етюді».

Далі в Першій камерній симфонії (ор. 14) посилюється стверджувально підсумковий характер музики, яка репрезентує царину ілюзії. Вона утворює сферу ідеального, щодо якої весь інший музичний матеріал виступає у “предіктовій функції”. Тут починає викристалізовуватися властива Губаренкові специфіка фінальних “преображень” у багатьох подальших творах.

Своєрідне втілення власних підсвідомих інтенцій відбувається в постатях Донни Анни та Долорес із «Камінного господаря». Ці контрастні жіночі фігури виступають як єдине втілення “Аніми” головного героя, двоїстої за своєю природою. Донна Анна персоніфікує, напевно, також наявний у підсвідомості композитора “комплекс влади”. Долорес репрезентує там-таки наявний “комплекс жертвності”. Дон Жуан зупиняє свій вибір на “гордовитій красуні”. Губаренкові ближче, навпаки, вірна Долорес. Після «Камінного господаря» в полі ілюзії автора виявляється “жертвність” як невід’ємний семантичний компонент.

Цілком імовірно, що наступні «Листи кохання» композитор створив, маючи на увазі саме постать своєї балетної Долорес, глибинній сутності якої не суперечить жодне слово з цього твору. Тут максимально концентрується все, що становило для Губаренка простір уявного. Тоді, 1970 року, після вдалих київських прем’єр двох опер та балету, він дістав не зовсім виразну пропозицію створити новий великий твір. У листі головного редактора репертуарно-редакційної колегії по музиці Міністерства культури СРСР Костянтина Сакви від 11 вересня 1970 року, зокрема, зазначено таке: “Можливо, у Вас виникла охота виконати роботу для нашого міністерства? Нехай це буде великий інструментальний твір (третя симфонія? поема?). Або хоровий твір з тематикою, пов’язаною зі з’їздом партії чи сільськими ділами”. У відповідь композитор надсилав заявку на створення ліричної монодрами.

Її сюжет запропонував композитору Едуард Яворський. На його думку, можна було б спробувати написати щось подібне до моноопери Френсіса Пуленка «Людський голос» (*La voix humaine*, 1959), використавши коротку, на три сторінки, новелу Анрі Барбюса «Ніжність». Це була зворушлива історія у листах. Жінка, чиє ім’я для читача так і залишилося таємницею, писала “маленькому Луї”, якого покохала більше за життя. Їм не судилося бути разом. На останньому побаченні він страждав і плакав, немов дитина. Вона його втішала й обіцяла писати. Першого листа надіслано наступного дня. Другого — через рік. Іще одного — дванадцять років по тому. Останній лист нагадав про давнє кохання через двадцять років після розриву. У кожному посланні — слова ніжності й щирого почуття. Час не лікує героїню, бо, як з’ясовується насамкінець, вона пішла з життя раніше, ніж був отриманий перший лист.

Andante amoroso rubato molto (♩ = 116)

В. Губаренко. «Листи кохання», вступ, Лейтмотив ніжності.

Губаренкові сподобався матеріал, і він сам склав лібрето за прозаїчним текстом російського перекладу. Уже 27 листопада 1970 року Саква повідомив автора про прийняття його заявки, але зауважив, що в наведеному варіанті лібрето зникає запрограмована в літературному першоджерелі часова перспектива:

У своїй новелі Анрі Барбюс дуже уважно стежить за тим, щоб у читача виникло враження, що жінка писала листи, коли минув значний час після розриву з Луї. В останньому ж листі, який адресат одержує через двадцять років після її смерті, стає зрозумілим, що і цей, і всі інші листи написано відразу після розриву і що їхня авторка вже давно померла. У цьому — своєрідна драматургія новели Барбюса.

Чи можливо її взагалі відтворити у сценічних формах?

Композитор був цілком переконаний у придатності цього сюжету для оперної сцени. Партитуру закінчено 15 лютого 1971 року. Того-таки року відбулася її концертна прем'єра. Першу в історії української музики монодраму «Листи кохання» (ор. 19) кияни почули у виконанні Валентини Соколик та симфонічного оркестру Державного радіо під орудою Вадима Гнедаша 30 листопада.

Новий твір мав схвальні відгуки. Приміром у рецензії «Ще одна творча удача»², зокрема, зазначено ось що: «У Губаренка — це симфонічний твір, точніше — симфонія для голосу з оркестром. Валентина Соколик — жіночна, лірична. У її голосі звучить сум, але не відчай, не безнадія. [...] Наче спостерігаєш чийось реально розіграну драму, яка відбувається ось тут, поруч із тобою, і ти вже не слухач, а учасник її».

Через рік, 29 листопада, монодрама Віталія Губаренка побачила світло рампі Київського театру опери та балету. У постановці взяли участь відома українська співачка Євгенія Мірошніченко, диригент Іван Гамкало, режисер Володимир Бегма, художник-дебютантка Алла Кириченко. Прем'єра спростувала сумніви скептиків, які стверджували, що твір може існувати лише в концертному виконанні. Серед них був і вже

² Таленко. «Ещё одна творческая удача».



1. Зліва направо: Валентина Соколик, Ірина Губаренко, Марина Черкашина, Надія Некрасова, Віталій Губаренко.
2. Сцена зі спектаклю «Ніжність» Харківського театру опери і балету ім. М. Лисенка, 1980 р.
- 3–5. Валентина Соколик.



згаданий Костянтин Саква. Він вважав, що можливим варіантом інсценування губаренківської моноопери може стати лише телевистава.

Героїня Пуленка — реальна, жива жінка, — пише до свідчений музикознавець до Губаренка у листі від 27 квітня 1971 року. — Ваша героїня померла за двадцять років до того, як герой, що мається на увазі, отримав її останнього листа. Яким чином розкрити засобами театру цю ситуацію, при тому, що всі листи “читає” (співає) сама героїня, котра давно померла? Як уникнути тут вельми небажаного “містичного” елемента під час створення візуального ряду?.. Напевно тільки переводом героїні в умовний план “напливу” (зорового та озвученого).

Авторам першої київської вистави таки вдалося знайти ключ до «Листів кохання». Вони побачили губаренківську героїню наче “крізь серпанок печалі”³. Жінка з’являється, немов в уяві свого адресата Луї, якого зображав розташований коло рояля манекен. Її позначені примарністю та легкістю костюми, різні для кожного листа, органічно вписувались у “напівміражну атмосферу вистави”⁴. Сценічне оформлення будувалося на символічній зміні кольорів. У першому листі панувала червона барва, у другому — чорна, у третьому — “колір сонця”, нарешті, у четвертому — розігравалася ціла фантазмагорія світла, де “святкує перемогу чистий неторканний білий колір, який ушлявлює гимн великого почуття ніжності, що більша за кохання”⁵.

Після вистави серед глядачів виникла затята полеміка, хто зі співачок яскравіше “прочитав” губаренківські «Листи кохання». Микола Гордійчук на сторінках «Культури та життя» писав: “Мірошниченко створила образ високої поетичності, образ одухотворений, сповнений ніжності й чарівливої безпосередності”⁶. Водночас, рецензент зазначив “елемент непевності,

³ Токарева. «Крізь димку печалі».

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Гордійчук. «Народження жанру».

що відчувається в її грі”. “Поведінка на сцені, — веде він далі, — потребує більшої свободи й природності”⁷.

Іншим більше до вподоби була Валентина Соколик. Її природна органіка, бентежність, імпульсивність, щедрий на темброві відтінки голос, сповнений “поетичних вібрацій”, якнайкраще втілював ірреальність, містику сюжету. Так, у приватному листі до Марини Черкашиної музикознавець Галина Конькова після перегляду вистави, добре пам’ятаючи інтерпретацію Валентини Соколик, відверто висловила своє невдоволення саме сценічною версією:

...Головне — звичайно, так категорично про неможливість сценічного втілення «Ніжності» я вже можу не говорити. Напевно, є той компроміс, коли і ця музика буде звучати у сценічному втіленні... але я наступного дня дома послухала запис Валі Соколик — і тут же все, до чого я “привчала” себе на прем’єрі, з чим мирилася у Мірошниченко і навіть переконувала себе у її індивідуальному трактуванні образу — все це здалося нісенітницею⁸.

А згодом іще одна молода співачка, випускниця Харківського інституту мистецтв Валентина Свиридова протиставила свою інтерпретацію «Листів кохання» прочитанню Валентини Соколик. Її виступ у Харкові 19 травня 1975 року на авторському концерті композитора з оркестром обласної філармонії під орудою Миколи Шпака дозволив слухачам відчутти “велику внутрішню силу героїні, що стала мірою її кохання, виявленням моральної краси та цілісності її натури”⁹.

Перші прочитання моноопери дали змогу пересвідчитися, що музика Губаренка витримує принципово різні підходи. Відтоді наступні сценічні версії «Листів кохання» у багатьох театрах країни за участю видатних музикантів, сценографів, режисерів пропонували різні тлумачення цього парадоксального сюжету — від умовно символічного до натуралістичного, —

⁷ Там само.

⁸ Лист зберігається в особистому архіві композитора.

⁹ Фрумина. «На авторском вечере В. Губаренко».

і практично довели, що губаренківська героїня здатна вільно набувати конкретного змісту в досить широкому діапазоні.

Так, наприклад, у Пермі, де 2 грудня 1975 року постановку губаренківської монодрами здійснили солістка Лілія Соляник, диригент Борис Афанасьєв, режисер Леонід Куколєв та художник Георгій Арутюнов, знайшли у сценічному оформленні вистави чудовий символ — годинник із циферблатом без стрілок. Одягнута в костюм у стилі Шанель, героїня була “майже нерухома, велична і трагічна у своїй статиці... Живе лише її обличчя — зосереджене, з величезними очима”¹⁰. Виконавцям особливо вдалися “просвітлені розділи” губаренківської музики.

У Ризі «Ніжність» прозвучала 18 травня 1977 року в залі консерваторії. Професор Герман Браун вирішив показати твір у супроводі фортепіано. На естраді поставили стіл з оксамитовою скатертиною та стільцем. Біля рояля на тумбі — свічник зі свічками. Співачка Брахман “писала” біля столика, вставала, рухалася по авансцені. Усі три інтерлюдії концертмейстер грав у темряві при світлі свічок.

В Одесі «Листи кохання» з’явилися через місяць після ювілейної, сотої вистави «Загибелі ескадри», що відбулася на сцені оперного театру 25 серпня 1978 році. У роботі над монооперою взяли участь співачка В. Литвиненко, диригент Борис Афанасьєв, режисер Станіслав Гаудасінскій, сценограф Наталья Бевзенко-Зінкіна. Героїня з’являлася тут за спиною героя із дзеркала. Сам же герой мав вигляд одягненого у халат благополучного немолодого чоловіка, який щойно одержував останній із чотирьох листів і спочатку ще не здогадувався, яку трагічну правду з нього дізнається. Образ Жінки, тендітної і беззахисної, усвідомлювався як утілення прекрасної мрії, уособлення ніжності. “Картинна врода і якась легкість її зовнішнього вигляду” чудово поєднувалися і голосом солістки, який вирізнявся “прозорим, ніжним та сріблястим тембром”¹¹.

¹⁰ Зарудка. «Большие возможности малого жанра».

¹¹ Там само.

Московська прем’єра монодрами Віталія Губаренка відбулася 22 березня 1978 року на сцені Музичного театру ім. К. С. Станіславського і В. І. Нєміровича-Данченко (диригент Володимир Кожухар, режисер Лев Міхайлов, художник Александр Лушин). У створеному Галіною Пісаренко жіночому образі головним чином підкреслювалася нестійкість внутрішнього світу героїні. Співачка вдавалася до “частої зміни характеру звуковидобування, акцентування раптових переходів від лірики до драматизму, від приглушеної говірки до розливу кантилен чи несподіваного зриву на стогін або зойк, виділення різних пауз”¹². На відміну від диригентської концепції Бориса Афанасьєва, який використовував для губаренківської партитури “крупний штрих”, Кожухар прагнув виявити і рельєфно подати всі моменти емоційних зломів, контраст окремих розділів моноопери.

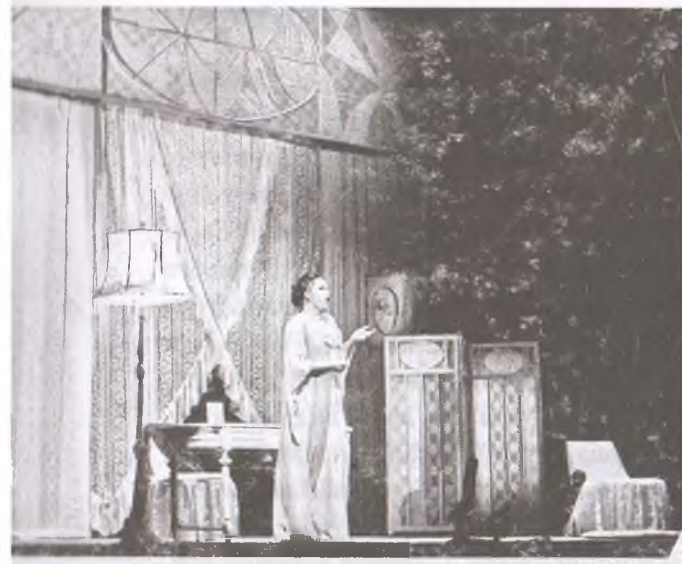
Зберігся негативний відгук Станіслава Ріхтера на цю виставу:

... сентиментально-мелодраматична калюжа слини, в яку Галя, здається, була закохана і куди вклала всю свою пристрасть, відверто кажучи, — не дарунок. Справа смаку, скажете ви? Анітрохи... Було справжньою докукою витримати це, але ми, звичайно, залишилися до кінця. Усе ж я не міг дозволити собі піти привітати Галю, роздратований тим гучним успіхом, який вона зустріла в аудиторії; ентузіазм, із яким зустрічали цю виставу, тільки відбивав низький рівень та дрібнобуржуазність смаків публіки¹³.

Перше, ніж коментувати цей вислів, слід зазначити, що у наведених Брюно Монсажу записниках Ріхтера взагалі немає жодного доброго слова на адресу опери — як класичної, так і сучасної, зокрема й советської, незважаючи на ранні виконавців. Окрім того, сама “температура” губаренківської музики, посилена імпульсивним, пристрасно гарячкуватим виконанням, аж ніяк не збігалася з ріхтерівською “нормою”, до якої більше пасувала музика, що нагадувала “потoki води з кри-

¹² Там само.

¹³ Ріхтер. «Записные книжки о музыке», 27.



- 1-3. Галіна Пісаренко у виставі «Ніжність» Музичного театру ім. К.С. Станіславського і В.І. Немировича-Данченка. Москва, 1978 р.
4. Зліва направо: Віталій Губаренко, режисер Володимир Лукашев, диригент Леонід Джурмій після прем'єри моноопери «Ніжність» у Харкові. 1980 р.

жинками”¹⁴. Очевидно, ця надмірна реакція, на диво небайдуже, з присмаком ревнивого ставлення до твору, явно почутого зі “знаком мінус”, свідчили, що вистава діткнула надто чутливу зону сприйняття, зачепила щось дуже особисте, приховане в самій натурі музиканта й людини. Це може був *fis-moll*, який Ріхтер просто не міг зносити, й таємничий “нічний” колорит, який йому — митцеві “денного ладу уявного” — був не до душі, нарешті, принципово інша структура душі-“аніми”, що вивільнялась в творчому акті.

Сценічний літопис «Листів кохання» істотно збагатили 1980-ті роки. Зокрема, у Харкові для “часових” парадоксів сюжету монодрами знайдено чудову візуальну метафору (художник Володимир Ареф'єв, режисер Володимир Лукашев, диригент Леонід Джурмій). Дія відбувалася в садку, який з одного боку пишався різнобарвами осені, а з другого — чорніли дерева, вкриті срібним листям, наче з поховальних вінків. Окрім солістки Єлени Соболевої та її мовчазного партнера Луї у виставі брав участь також і хореографічний дует, який підсилював та пластично узагальнював поетичні образи твору. А ось на сцені Малуго оперного театру (на той час м. Ленінград) в 1985 році режисер Станіслав Гаудасінській, художник Іван Крилов, диригент Борис Афанасьєв зосередили увагу виключно на героїні моноопери (солістка Татьяна Домнікова), яка рецензентам здалася схожою на “жінку з полотен імпресіоністів”.

Дніпровська (на той час м. Дніпропетровськ) сценічна версія 1989 року звільнила губаренківську музику від будь-якої історичної обумовленості. Постановочна група у складі режисера Юрія Чайки, диригента Бориса Афанасьєва та солістки Ніни Балахтіної потрактувала партитуру «Листів кохання» у фантазійному ключі як утілення снів і потаємних мрій уявного героя.

У 1990-ті роки монодрама з'являлася переважно на концертних естрадах. Виступ Ірини Семененко у лютому 1998 року на сцені Національної філармонії України більш за все схвилював композитора, якому голос солістки нагадав сріб-

¹⁴ Ріхтер. «Записные книжки о музыке», 27.



Моноопера «Ніжність», концерт у Ялті, солістка
Валентина Соколик, диригент Олексій Гуляницький. 1973 р.

лястий, легкий, щемливо ліричний тембр Валентини Соколик. «Своєю романтичною піднесеністю, душевною щедрістю, емоційною віддачею талановита співачка ніби підкреслила неординарність вдачі конкретної героїні й унаочнила багатство світу жінки...»⁵. Диригентові Ігорю Палкіну й оркестру Національної філармонії пощастило відтворити ту витончену неповторну інтонацію, що виникала, здається, з глибини серця композитора, сповнюючи його музику зворушливою тендітністю. Тонка філігранна робота з деталями тексту дала диригенту змогу досить органічно виявити містичний план твору.

Через три десятиліття після прем'єри «Листів кохання» у Києві були створені відразу дві нові сценічні версії губаренківського твору. Одну з них глядачі побачили на сцені Національного театру опери та балету України під назвою

⁵ Драч, Ірина. «Ніжне серце Віталія Губаренка».

«Ніжність». Це був суттєво оновлений варіант першої вистави. Постановочна група у складі перших інтерпретаторів — нині визнаних метрів українського музичного театру — зберегла первісну ідею кольорових контрастів. Однак тепер художні образи набули іншої змістовної аури. Колись вона вичерпувалася визначенням «сучасна вистава». Тепер губаренківський твір усвідомлювався як перевірена часом справжня класика. За задумом постановників самі листи ніби потрапляли до слухачів іще до того, як їх прочитає адресат, і публіка опинялася в ролі «посередника», якому ще доведеться виконати останню волю героїні — надіслати листи тому, хто залишився. Пишно декорована, пройнята романтичним настроєм XIX століття сцена прозирає крізь рукописні рядки, що повільно рухаються. Симетрично розташовані свічки та квіти навіюють думки про трагічну розв'язку. У центрі — за щільною білою завісою — вікно. На заднику (від проєктованих слайдів) витонченими барвами бринить мінливий живопис імпресіоністів. У цьому просторі плин часу героїні аж так пришвидшується, що вона встигає прожити за одну ніч двадцять не відпущених їй долею років, усміхнутися сонячному променю в алеї, помилуватися натопом радісних та щасливих людей... Оксана Терещенко «прочитувала» всі чотири листи, як виразно-емоційний останній монолог й у самому фіналі її героїня розпачливо зриває білу фіранку з вікна, відкриваючи чорноту свого небуття.

Зовсім інакше представили губаренківський твір на сцені Національної філармонії України (18 жовтня 2001 року). Лаконічна сценографія Сергія Лукашева, прозорість і вишуканість пластичного малюнка, запропонована Ірині Вежнєвці молодого режисеркою-постановницею Іриною Нестеренко під орудою професора Володимира Лукашева, підсилені диригентською візією складної партитури Миколи Дядюри, оприявили натхненну красу музики. В цьому виконанні експресивна музика Губаренка несподівано виявила свою чарівну, забарвлену щемливою елеґійністю чуттєвість. «...Немає драми у коханні. Лиш у відсутності кохання є драма. Взаємні почуття не можуть не бути щастям», — так стверджує у драматичному

пролозі Він (Владимир Нечипоренко), той, до кого зверталася в листах героїня. Через введення постаті Луї моновістава обернулася, як то вже часом ставалося, на дуодраму. Тепер герої є не лише мовчазним партнером, який перегортає аркуші листів: на початку вистави він читає вголос свої колишні звертання та зізнання, написані ще до трагічного розриву (тексти дібрала з епістолярії французьких письменників сама Ірина Нестеренко). Ось так розгортався реальний план історії двох людей, створених одне для одного, яких трагічні обставини розвели у часі й просторі, та кохання яких знаходить свій шлях справдитися, шлях найтонший, проте найвірніший — ніжність.

“Не відмовляймо живим, — підсумовують автори останньої вистави, — у тій ніжності, яку, докоряючи собі, даремно пропонуємо їхнім тіням”. Чи не це мали на думці майже всі інтерпретатори моноопери? Між тим, для Губаренка така сентенційність була зовсім не першорядною. Композитор щиро запрошує слухача до того “простору уявного”, де розкривається потаємне життя його серця. Тут панує образ безмежної ніжності, якою словнюється і вся музика твору. Урешті-решт автора цікавить тільки ця емоція. Він неначе пильно спостерігає, як вона визначає себе, зростає, обертається на афект, осягає свою природу, неоднаково оприявнюється. Під час цього самовиявлення відкривається вища ідеальна цінність, до якої вона належить, яку знаменує, в якій розчиняється.

Інтонаційна фабула моноопери виростає з тематичного зерна, що стає емблемою цього великого почуття. У процесі інтенсивного перебігу початкова тематична формула зберігає свій первинний вигляд і цілісність, існує як апіорна величина. Вона виконує рефренні функції у великій контрастно-зіставленій формі, яку становлять відокремлені оркестровими інтерлюдіями чотири розділи-“листи”, що йдуть без перерви. Водночас відбувається активна трансформація цієї теми. Від неї походить практично весь контрастний музичний матеріал опери. Численні метаморфози початкової тези відбивають цілу гаму розмаїтих почуттів та душевних станів. Такий принцип розвитку, поряд із браком темпових контрастів між частина-

ми, надає губаренківському творові явних ознак монотематичної поемної композиції наскрізного розгортання.

При тому, що і сюжетні чинники важать достатньо, і словом не злегковажено (Губаренко нерідко деталізує вербальний текст в музиці) «Листи кохання» явно писались як велика симфонія. Попри те, що наявний музичний перебіг в цілому як процес безперервного становлення позбавлений конструктивного схематизму, перша частина впорядкована за логікою сонатної форми.

Головна партія (далі осмислена як лейттема ніжності), насамперед, актуалізує велику традицію оперного *Lamento* з притаманними цій образній сфері поступовим хроматично сповзним басом і секундовими інтонаціями-зітханнями. Це негайно вводить до семантичного спектра моноопери архетип “покинутої Аріадни”, як засадничий, чим увиразнює драматичність ситуації.

Перший двотакт оркестрового вступу експонує інтонаційне ядро головної партії. Його прохальне, сугестивне повторення у подальшому варіантному розгортанні формує всю тему. Ладова непевність із відтінком приреченості, що виникає через ледь помітний дотик до сфери “шубертівської VI”, визначає типово губаренківський модус “вагання – чекання – сподівання”. Ніжна наспівність і тихе секундове погойдування додає образу жанрових рис коліскової. Разом з тим виникає й чітка пластична асоціація з подібним до маятника хитанням людини від прихованого нестерпного болю. Прозора монохромна фактура — хор скрипок *divisi*, альтів та віолончелей у високому регістрі — базується на стрічковому багатоголоссі з квартовою основою (чиста кварта + збільшена кварта), яка кристалізується у звучанні вібрафона. Введення цього примарного тембру ледь помітно акцентує тридольну метричну пульсацію музичного руху *Andante amoroso rubato molto*, який натякає на вальс. Двоголосна канонічна імітація у тритон, що виникає як мелодична фігурація на обмежених великою септимою акордових “сталактитах”, символізує трагічну “розбалансованість” спілкування. Пряма опозиція тріольних і дуольних ритмічних фігур,

квартові та септимові інтонації серед секундової туги виявляють мовний елемент у мелодії.

Перше звертання героїні — “Мій дорогий Луї, коханий мій...” — звучить у абсолютній тиші. Тут ненав’язливо, у межах “романсової” сексти маніфестується символічний *re minor* з нерішучою зупинкою на гармонічному сьомому ступені. Жіночий голос явно наслідує інтонаційну ідею оркестрової теми (хоч вокальне оформлення лейттема ніжності здобуде значно пізніше, лиш у третьому листі). Помітно загострюється в сольному викладі протиставлення секундового тріольного “тріпотіння” і розсудливо дуольної, із квартовим зачином розповідності. Після повторення лейттеми ніжності в середньому регістрі *con sordini* з оркестрового загалу вирізняються дві скрипки (перший пульти), які, наче луна, повторюють у вигляді нескінченного канону у приму інтонаційний секундовий зворот “Мій дорогий”. Мабуть, важко знайти такий самий простий і ясний художній прийом, щоб оприявнити те замкнене коло, всю безвихідь, у якій опиняється героїня (“Скінчилося... і ніколи нам вже не зустрітися...”). Заплутане, складне переплетення обставин, немов з розмаху, “розрубуються рішучою дією” (стрибок угору на велику септиму) з пунктирним закріпленням вершини. Наче нитка долі у Парки розривається плетиво канону,

Визначена ще в «Мамаях» семантика великої септими як “знаку смерті” зберігається й у партитурі «Листів кохання». Вона народжується як зворотний варіант малої секунди, що щемливо бринить у лейттемі ніжності, де велика септима водночас існує в гармонічній вертикалі й у побічній партії в три етапи обертається на характерний мелодичний мотив, що символізує небуття. Спочатку септимова інтонація “вислизнула” з секундового *ostinato*, натякаючи на широкий “вальсовий крок”. Потім на якусь мить повернулася в лоно лейттеми ніжності (розділ *Meno mosso, agitato*), щоб далі зупинити її механістичним сум’яттям фігураційного органного пункту, таким чином немов виголосити остаточний вирок коханню (*Molto piu mosso*).

Експозиція сонатної форми закінчується тихим сутичковим епізодом *Sostenuto*, де на септимовій педалі скрипок *divisi* та альтів чути віддалений подзвін. І наче сльози (про які йдеться у вокальній партії та які ілюструються арфою і скрипками *pizzicato*), краплинами точаться останні хвилини життя.

Наступний розділ, *Appassionato con brio*, розпочинає розробку. “Тепер усе це мукою зринає,” — пригадає останнє побачення героїня. У супроводі бінарний метричний пульс підкреслюється остинатними кластерними “ударами” з ямбічним “замахом”, де повертається в жорсткому зустрічному русі зловісний мотив із третього розділу побічної теми. Тут уперше у творі відкрито виступає сила контрдії. Пов’язана з образом смерті, вона встановлює дводольність “хльоскання” як принцип альтернативу попередньому тріольному руху. Насильницьке вторгнення страшної дійсності у внутрішній світ героїні, якій “боляче, боляче, боляче”, ніби підштовхує її до обраного шляху в простір уявного. Туди гостинно запрошує зичлива шляхетна кантилена скрипок. “Тепер я починаю тобі писати,” — наразі такими словами променіє в своєму позачасовому вимірі чарівна ілюзія. Остання, здається, народжується в нас на очах, подібно до того, як проявляється зображення на світліні. Жанрова природа цього образу впізнається одразу, хоч певні її ознаки з’являються по черзі. Спочатку стабілізується темповий модус *Sostenuto*, потім виникає мелодія *con dolce*, що кругойдучи здійснюється вгору у вальсовому ритмі, спрямовуючи згодом бас у тоніко-домінантову колію. “Тему листування”, що розгортається чотирма хвилями, підхоплює дует флейт, одна з яких і далі орнаментовано сходить до кульмінації, а друга — йде назустріч із вершини-джерела, окреслюючи інтонаційні контури лейтмотиву ніжності. Цей самий лейтмотив відтак повторює унісон скрипок та альтів у зворотному русі й максимально збільшенні.

Стисла реприза — “Я обіймаю тебе востаннє” — одночасно виконує функцію коди-обрамлення. Тему ніжності, звільнену від попередніх жанрово-інтонаційних нашарувань, спочатку репрезентовано в другому розділі побічної партії, потім вона

виникає в своєму початковому вигляді як оркестрова постлюдія. Але перед її останнім у першому листі проведенням вібрафон двічі повторює септимовий лейтмотив смерті. Він постає як символічний межовий знак, що відокремлює життя від вічності, голосом якої відтепер і звучить головна партія у новому оркестровому вбранні (в октавному дублюванні флейт на тлі високого тремоло скрипок, підсвічених челестєю).

Наступна оркестрова інтерлюдія символізує невблаганний плін часу. За сюжетом тут начебто йдеться про відстань у рік завдовжки. Однак музика відкриває моторошне “часу провалля”, життя в якому позбавлене майбутнього. Слухач опиняється у темповій лагуні дивного *Adagio*. Замкнений у двотактове коло утриманий бас сполучається зі знаковою фігурою *Ego*-мотиву (низхідний рух у межах зменшеного квартсекстакорду). Рублену дуольність цього нижнього шару певною мірою заперечує синкоповане поривання перших скрипок *divisi* з челестєю здійснитися по звуках початкового звороту “теми листування”. Обтяжений септимовим дублюванням, цей зворот знов і знов повторюється. Таким чином виникає образ того присмеркового ландшафту, звідки Орфею не пощастило вивести Евридіку. Колись в уяві Рільке така місцина постала наче “той сліпий, великий, сірий став, що над своїм глибоким дном повиснув, як небо дощове над краєвидом”¹⁶. Саме ці поетичні рядки перегукуються з антиномією між остинатним рельєфом й темою альтів, що виходить із його надр, немов торуючи довгий заплутаний шлях. Спрямоване вгору розгортання цієї теми на взір фугато повторюють скрипки, щоб урвати її щемливими секундовими схлипуваннями, які на початку наступного розділу-зв'язки (*Sostenuto assai*) ніби кам'яніють під тиском неминучого.

Притишений хор струнних, позбавлений легкості септимовим імпульсом, синхронізує поліфонічну тканину інтермедії. Відгукується імпровізаційна каденція флейти. Її примхливі арабески окреслюють інтонацію великого зменшеного септа-

¹⁶ Бажан. Твори. Т. 3, 378.

корду, маючи на меті визначити гармонічний колорит подальшого остинатного гойдання, що виконуватиме рефренні функції у рондальній композиції другого листа (*Andantino dolce*). Тембри арфи, челести та тремоло перших скрипок *divisi* химерно забарвлюють гармонічні фігурації подібно до хвиль мітичної Лети, перші репліки героїні справляють враження стриманої констатації. Проте виразна віолончельна тема розкриває приховану в підтексті вокального вислову трагічну приреченість. Септимові гукання віолончелі озиваються віддунням у скрипки соло. Ця секундова інтонація стає основою тематичного розвитку першого епізоду (*Andante*). Скрипкова тема, що кореспондує з мотивом безвиході з попереднього листа (безкінечний канон сполучної партії), наче блукає і губиться в лабіринтах пам'яті. Та знову хвилі фігураційного *ostinato*, що “сховали минуле в завісу печалі”, затоплюють музичний простір. Над ними лунає пісенний вокаліз (*R*), у якому можна впізнати лірично пом'якшені інтонації віолончельної теми. Проте не можна притлумити острах того, що безліч подій з часом тьмяніють у пам'яті, “чимало подробиць згинуло”. Судомні спроби протистояти цьому репрезентує другий епізод (*Agitato molto*), який тематично походить від музичного матеріалу першого. Вирватися з цупких пазурів відчаю героїні допомагає думка про те, що “все на світі минає” (*R3*). Зрештою вона дає собі раду зі станом безвиході та відкриває у собі невичерпне джерело кохання (“А вчора я посміхнулась...”). Із тріольної пульсації виникають окремі послівки лейттеми ніжності, які об'єднуються й перетворюються в код на справжній апофеоз життя.

Та немає ніжності у коханні без суму та болю. Цей інший бік справжнього почуття проявляється у другій інтерлюдії. Розгортання теми забуття у флейти приводить до шаленого вибуху розпачу (*Allegro con fuoco, appassionato*). Немов здійснюються й накочуються важкі хвилі. Остання, найпотужніша з них, раптом натикається на трансформований варіант лейттеми. Вона викладається струнними та флейтами у збільшенні, важкими гексахордовими кластерами, і звучить на тлі

механістичного токатного *ostinato*, яке побудоване на матеріалі розробкового розділу першої частини.

Найвищий ступень ілюзії досягається у третьому листі (*Moderato grazioso*). Губаренкові вистачає однісінького натяку в тексті (“Якось раз я танцювала...”), щоб визначити потрактування сцени в цілому. Це має бути вальс. Який саме? Барбюс має достатньо непрямих уточнень: “свято”, “натовп, гарний наче сад”, що серед нього героїня змальовує свій стан не як сумний; разом з тим “промені вечірнього сонця”, “схожість на сон” — її можна бачити зовсім близько, але до неї зась доторкнутися. Таке психологічно складне суперечливе поєднання навряд чи можна було відтворити, якби композитор не знайшов належного обґрунтування. У стилі викладу листа він відчув примхливість образу, споглядальний стан героїні. При чому зовсім не ліричного спрямування. Її байдужливість стосувалася як зовнішніх об’єктів, так і самої себе. Це була своєрідна гра “невідомої” з “невідомим”. І здійснювалася вона у жанровому полі скерцо.

Власне, поєднання в музичному творі ознак вальсу та скерцо не нове й має давню традицію. Її становлення пов’язане з надзвичайною поляризацією образного змісту. Разом із “негативним” варіантом, що веде свій родовід від характерних “мефісто-концепцій” Ференца Ліста, була задіяна і його “позитивна” альтернатива, яку становили численні “іграшкові” та “лялькові” вальси. При цьому слід зазначити, що протилежні жанрові типи збігалися в ось чому: у той чи цей спосіб скерцо відбирало у вальсу “живе” людське начало, й він втрачав певною мірою сердечність, щирість, безпосередність.

У «Листах кохання» вальс-скерцо, безумовно, має “позитивну” спрямованість. Початкові репліки флейти, з якою скрипки наче грають у піжмурки, дещо нагадують ліричні образи раннього Шостаковіча. Їх споріднюють настороженість, прохолодна байдужливість, специфічне ладове забарвлення, навіть оркестровий колорит. Це, мабуть, останній у Губаренка спалах юнацької захопленості музикою великого композитора. Втім, “чужа лексема” існує у художньому світі моноопери

як власна, “своя”, бо походить від початкової інтонації “теми листування” в поєднанні з *Ego*-мотивом з першої інтермедії.

У складній тричастинній формі передостаннього листа експозиційний розділ становить виразний речитативний вислів. Його супроводжує-приховує оркестрова “маска” — скерцозний контрапункт із раптовими тембровими змінами та нашаруваннями. Тут головним чином “змагаються” флейти і скрипки. Вони ніби щось шукають, перебивають одна одну, акцентують окремі інтонації кластерними “мазками” та варіантними дублюваннями. Поступово примхлива оркестрова лінія набуває вальсового вигляду. М’яко синкоповані кроки з паузами замість уявного басу, глісандовані секстові інтонації та гамоподібні стакатні злети у межах великої септими інтегруються у “справжній вальс” середньої частини й сягають його повнофактурного жанрового вияву, з тоніко-домінантовою формулою акомпанементу і колоподібною мелодією. У цьому гомофонно-гармонічному розділі *tutti* весь попередній, місцями гетерофонно розшарований лінійний рух, здається, нарешті здобуває опертя, щоб у стислій динамізованій репрізі знову відновитись у вигляді віолончельного контрапункту, який наслідую початкові інтонаційні звороти та мотивні утворення “справжнього вальсу”. Ці інтонації розпорошуються й вільно варіюються в соло віолончелі. “Оманливий” вальс-скерцо ніби на мить відкриває потаємний сенс, зосереджений у темі ніжності. Тут уперше у вокальній партії називано це особливе почуття, і таким чином вербально визначено та остаточно закріплено семантику оркестрової лейтформули.

Третя інтерлюдія, *Allegretto amoroso*, перекидає дію у примарний план, наче натомість колишнього палкого кохання відкривається попелище. Інтонація лейттеми ніжності, що “тьмяніє” в альтовій флейти, невпізнанно “вирівнюється” дуольно. Віолончельне дублювання додає її звучанню тужливого відтінку. Вкрай уповільнена мелодична лінія занурюється в сонорну “звукову хмару”, що її утворює багатоголосний остинатний шар. З метою виявити фонічні якості вертикального комплексу з двох тритонів малосекундового співвідношення

(*es – a; d – gis*), які розводяться на квартову відстань, композитор віртуозно використовує техніку впорядкованої алеаторики. Ефект пульсації звукового континууму досягається “об’ємним глісандуванням” восьми скрипок, кожна з яких інтонує у своєму часовому вимірі висхідну чи низхідну велику септиму (*es1 – d2; a1 – gis2*). Цю розвібровану субстанцію графічно окреслює фігураційне *ostinato* арфи з челестою (а далі з фортепіано), контури якого утворює зустрічна малосекундова інтонація (*as2 – g2; es – fes*). Вона поступово охоплює весь оркестровий простір. Насичена музична тканина інтермедії асоціюється з потаємними образами підсвідомого. Це ніби якесь глибинне джерело, з якого струменіє уява, й у якому водночас опиняються набути враження та почуття, щоби там надалі осягати себе у недосяжній глибочині.

Вступне вокальне соло останнього листа (*Rubato improvisato. Moderato*) обгорнуте одним з наскрізних тематичних утворів моноопери, пов’язаних з подобою смерті: загрозливим тремоло оголеної великої септими, що хроматично наповзає. “Уже двадцять літ пройшло, як я нежива”. Оркестр не коментує речитатив героїні, яка зізнається, що так і не змогла жити без коханого. Репризою з’являється музичний матеріал першого листа. Дає знати про себе побічна партія, “сутінкова” заключна тема. Утім, замість “пристрасної” розробки музика налаштує на жалобну ходу (*Sostenuto assai, lugubre*) і пропонує інший варіант розв’язання основної колізії, яка постала на початку монодрами. Музичний розвиток тепер зосереджується виключно на лейттемі ніжності, інтонаційне ядро якої стає основою жанрового варіювання. Наскрізний драматичний монолог разючого емоційного діапазону — від тихої покірливості долі до відчайдушного плачу — приводить до катарсичного просвітлення. Вальсова тема листування обертається на гимн “великому шаленому коханню”. Вона здійснюється угору, наче губиться в даліні, щоб ледь чутно торкнутися кришталево чистого, як голос вічності, лейтмотиву ніжності. Востаннє його появу зазначено чотириразовим повторенням лише першого двотакту, що звучить у святково-чарівному оркестровому вбранні: флейти,

дзвоники, арфа й челеста на тлі педалі у скрипок, де “застигає” мажоро-мінорний квартсекстакорд *Ego*-мотиву з великою септимою.

Попри всю масштабність завдань акторського плану, які ставить Губаренко перед виконавицею у «Листах кохання», суто вокальний бік цієї оперної партії не передбачає потреби в надзвичайних зусиллях. Композитор переймався, насамперед, вокальним комфортом співачки. Усе, що вона мала забезпечити з суто технічного боку, це володіти голосом у діапазоні від *mi* першої октави до *ci* другої — при зручній для сопрано теситурі на висоті *do – re* другої октави. Мікстовий регістр використовується здебільшого для легкої речитативної “говірки”. У вигляді кантилени опрацьовуються переважно звуки верхнього регістру до *la* другої октави. Високе *ci* з’являється лише тричі, при чому відповідно підготовлене. Російський текст, на який писався твір, музично зартикульовано відповідно до специфіки вокального звуковидобування. Певні ускладнення виникають із його українським перекладом, зробленим Віталієм Коротичем. Українську версію використано у виставі Національної опери. При цьому текст доводиться суттєво виправляти, як це завжди буває в ході еквіритмічних перекладів. Мелодичний малюнок вокальної партії перебуває в межах ладово ускладненої тональності. Невеликий фрагмент *parlare* у коді фіналу нагадує про давню музично-театральну традицію протиставлення таким чином “письмового повідомлення” решті “усного” квазиреального оперного інтонування¹⁷.

Оркестровий супровід, позбавлений важкої “міди”, додержується балансу гучності, потрібного для легкого ліричного сопрано. Делікатно доповнюючи вокальну партію оркестр у моноопері Віталія Губаренка стає паритетним співником сценічної дії. Незрідка з-поміж інструментальної збірноти увиразнюються окремі розгорнуті *solì*. Концертні інструменти безпосередньо перебирають на себе важливу роль конфідентів героїні. Наче Парка, “пряде” самотня флейта тонку нитку долі-спога-

¹⁷ Про функції листа в оперній драматургії див.: Драч, Ірина. «Лист як міфологема в оперному контексті», 117–24.

ду, забарвленого легким сумом. “Жартує” скрипка соло, ніби демонструє настрій “не сумної” героїні. “Сповідается” у пристрасному пориванні віолончель. Містичний вимір того надзвичайного почуття, яке більше, ніж велике, божевільне кохання, відкриває альтова флейта.

Безперечно, «Листи кохання» — кульмінаційний твір молодого Губаренка. Тут максимально повно відтворено відповідній власному людському “я” митця модус інобуття, який надалі з’являтиметься в його музичних творах лише частково, висвітлюючи свої окремі грані. Це був найпотужніший сплеск підсвідомої сфери афектів композитора. Між тим відтворена у монодрамі складна емоційна цілість пов’язаних відчужень при всій концентрації та розмаїтості не мала явно персоніфікованих рис, що корегували або обмежували б її спонтанний вияв. Брак характеристичного, індивідуального як незалежної основи обумовив існування героїні на взір певної “абстракції”, котру належало конкретизувати виконавцям.

Якою саме могла бути особа, здатна витримати й пережити таку гаму почуттів? Це питання не могло залишити автора байдужим і спричинило подальші пошуки в царині ілюзії. Спонукою до нової спроби персоніфікувати свій “простір уявного” для Губаренка стала п’єса російського драматурга Валентіна Єжова «Солов’їна ніч», яка на початку 1970-х рр. мала успіх на сцені МХАТу. Тут ішлося про велику силу кохання, що поєднала знівечені війною серця молодих людей. Їхня зустріч у перші повоєнні дні в старовинному німецькому парку змушує обох забути про час і все довкола. Перебуваючи в аурі нового для них почуття, герої не можуть розлучитись...

Камерний характер п’єси, її публіцистична загостреність, уповільнення зовнішньої дії, поетизація побутових деталей, ескізна незавершеність характерів, на перший погляд, суперечили чільним принципам театрального мислення композитора. А втім, характерний образ героїні «Солов’їної ночі» і його сценічне буття аж так відповідали імпульсам підсвідомо-

го, власній внутрішній настанові Губаренка, що він, попри всю “чужорідність” драматургічної манери Єжова, береться до створення нової “ліричної драми у трьох діях та шести картинах” за мотивами «Солов’їної ночі».

Композитор сам пише сценарій і запрошує харківського поета Романа Левіна опрацювати віршовані епізоди. Спочатку новий проект під назвою «Перша заповідь» сприймається позитивно. Утім, “небезпечною здається паралель із «Кармен», — зауважує Саква у листі до Губаренка від 23 листопада 1971 року. — Найскладніше — мотивування... всієї поведінки [головних дійових осіб] Петра та Інги. Чи не занадто просто у них усе виходить і стосовно реальної правди того часу, і стосовно того, що заявлено у п’єсі? Тут вимагається точне і старанно дозоване психологічне мотивування”.

Протягом 1972 року клавир опери був завершений. “Яскраво національний оперний стиль Губаренка увібрав такі риси українського мистецтва, як романтична піднесеність, образна експресія. Його герої — люди палких пристрастей, несамовиті у горі та в радощах, які щедро витрачають душевний запал”¹⁸.

Оперу написано ніби на єдиному подиху, з тією самою творчою наснагою, якою позначені «Листи кохання». Можна навіть припустити, що композитор підсвідомо сприйняв сюжет «Солов’їної ночі» як свого штибу драматичний пролог до загадкової «Ніжності». Принаймні в такому зіставленні фатальна неминучість розлуки закоханих знаходить доволі переконливе пояснення.

На ті часи, як пригадає Марина Черкашина, сама сюжетна канва твору та авторська позиція здавалися неприпустимими охоронцям ідеологічних засад в тогочасній Україні, і п’єса не була допущена до постановки¹⁹. Звісно, що це вплинуло на подальшу долю опери. Наділені контролем особи неодмінно спотикалися за “першу заповідь”, яку сприймали за “вираз за-

¹⁸ Яворский. «Май возвращённый», 57.

¹⁹ Черкашина. «Проблема соотношения слова, музыки и действия...», 10.

гального, абстрактного гуманізму”, від якого “тільки один крок до проповіді усепощення і заклику “возлюби ближнього свого”, знов-таки абстрактного “ближнього”...”²⁰.

Надто ж драгувала фінальна молитва Інги з хором. На репертуарно-редакційній колегії з музики Міністерства культури СРСР від автора категорично вимагали усунути “небажаний відтінок християнської моралі”. У приватному листі від 12 квітня 1973 року Костянтин Саква докладно пояснював композиторові офіційну позицію колегії:

... Якщо Ви і мали рацію, що у цьому плані лібрето не суперечило п'єсі, то і ми по-своєму мали рацію, коли докоряли Вам протилежним: не можна не брати до уваги того, що в музичному втіленні, як у збільшувальному склі, всі відтінки тексту значно укрупнені, набувають загальнішого звучання; і, з другого боку, закони оперної сцени не допускають такої детальної розробки акторських образів, яка можлива й потрібна у виставі драматичній... За персонажем стоїть автор, звучить його музика, і фінал опери неминуче сприймається як остаточний висновок автора, виявлення його позиції.

Аналіз ідеологічного підґрунтя опери практично відвернув увагу від майстерно розгорнутої лірико-психологічної колізії, яка, власне, була тут первинною та базовою. При цьому лірика в «Першій заповіді» органічно поєднувалася з публіцистикою. Композитор блискуче витримав необхідний баланс високого пафосу, філософського узагальнення, камерного психологізму й жанрово-побутової достовірності, який у наступних двох редакціях твору на значну міру змінено.

Суттєво перероблена музична версія п'єси Єжова побачила світло рампи у Львові 11–12 липня 1974 року під назвою «Відроджений травень» (ор. 22). Її підготували диригент Семен Арбіт, режисер Дмитро Смолич, художник Євген Лисик, хормейстер Д. Стефанішин. Через рік, 27 травня оперу побачили і харків'яни. «Відроджений травень» був поставлений на сцені Оперної студії інституту мистецтв ім. Івана Котляревського

(режисер Леонід Куколев, диригент Ізраїль Штейман, художник Володимир Кравець). Після харківської прем'єри композитора нагородили срібною медаллю за найкращий героїко-патріотичний твір великого музичного жанру.

Порівняно з першою у другій редакції опери помітно домінував ораторіальний складник художнього синтезу. Хор не брав участі у сценічній дії як драматичний персонаж, а виступав своєрідним коментатором. Хорові епізоди виконували роль емоційних “стоп-кадрів”, визначали загальну атмосферу, фіксували “контрастні настрої радості й суму, пронизливого болю споминів і повноти здобутого в муках щастя”²¹. Композиційний центр опери, що складалася з двох частин та семи картин, утворювали три великі діалогічні сцени головних героїв, які розгорталися не безпосередньо, а як розповідь Петра (баритон), що виникала подібно до кінематографічних напливів-спогадів. Поруч досить ретельно були виписані другорядні персонажі. У партитурі з'явилися також “знакові” цитати: вальс Франца Шуберта, що “втілює безхмарний спокій травневого вечора”²², та пісня Владіміра Соловйова-Сєдого «Давно мы дома не были».

Нова редакція губаренківської опери, на жаль, не утрималася в репертуарі театру. Як уже згадувалося, за рішенням Львівського управління культури після двох прем'єрних вистав її зняли з афіші. Ймовірно, що й сам композитор не був задоволений цією редакцією, бо він знову береться переробляти твір: скорочує всі побічні лінії та відмовляється від подвійного сюжету, цілком зосереджується на темі кохання, яке долає недовіру, біль непоправних втрат.

У новому вигляді опера дістала назву «ПАМ'ЯТАЙ МЕНЕ» (ор. 22-а). Композитор завершив її 1977 року, але побачив на сцені лише через три роки. Прем'єра відбулась у Львові 29 квітня 1980 року за участю диригента Ігоря Лацанича, режисера Анатолія Лимарева й художника Тадея Ринзака. Тепер це була “лі-

²¹ Яворский. «Май возвращённый», 58.

²² Там само.

²⁰ Черкашина. «Проблема соотношения слова, музыки и действия...», 11.

рична новела в одній дії та чотирьох картинах”. Залишилися тільки два головні персонажі, тобто це була вже дуодрама у супроводі оркестру й хору. Хорові номери між картинами виконували функції узагальнених коментарів. У діалогічних сценах хор не тільки експресивно акцентував окремі деталі, а й підіймав особисті долі героїв на рівень “символів трагічного часу людських почуттів у розколотому, зруйнованому війною світі”²³.

Слід зазначити, що всі три авторські версії сюжету «Солов'їної ночі» принципово відмінні й можуть розглядатись як цілком самостійні твори. Тривале редагування полягало в бажанні не так художньо вдосконалити музичний текст, як мало своєю суттю апробацію різних жанрових засад. У процесі творчого опрацювання матеріалу докорінно змінювався й сам первинний задум. Зокрема, із сюжету зник один епізод, який свого часу і надихнув композитора на створення опери. Це був той самий “вальс при свічках” (друга картина) у кімнаті, де мешкала Інга. У «Першій заповіді» вона загорталася в легку старовинну шаль, узувала туфлі на підборах, розпускала коси, й Петро церемонно (“Яка ти, справжня принцеса!”) запрошував її на тур вальсу. Особливі почуття, які при цьому сповнювали героїв, озвучував хор:

При горящих свечах мы с тобою остались вдвоем.
 При горящих свечах мы друг друга сейчас узнаем.
 При горящих свечах меркнут сполохи наших обид
 Перед счастьем мятежным, что мира душе не сулит.
 При горящих свечах овевают нас нежные крылья теней...

Скрипка соло підкреслювала граційну пластику, вишукану несміливу жіночність, поетичну бентежність героїні, яка ніби вивільнилася з полону нервової екзальтації, гарячкового надриву та моторошного жаху.

У ході обговорення опери ситуація побачення при свічках здалася музикознавчій комісії, що слухала авторське виконання «Першої заповіді», сентиментальною. Хоча йшлося лише про лібрето, Губаренко, гостро зреагувавши на критику, одразу вилучив усю сцену з опери. Те, що чудова музика

²³ Черкашина. «Проблема соотношения слова, музыки и действия...», 11.

цього номеру не з'явилася й у наступних редакціях, свідчило про те, що взявши під сумнів найпотаємніше,— глибоко образили композитора. Тож у художньому світі цього твору простір ілюзії як такий зник, свідомо уневажливлений міркуваннями доцільності.

Знадобилося понад десять років, щоб Губаренко наважився знов з такою безпосередністю та щирістю відкритися світові. 1983 року він повертається до свого колишнього “вальсу при свічках”, коли на пропозицію Богодара Которовича пише невелику п'єсу для мішаного хору та соло скрипки. Позбавлена віршованого тексту та оркестрового супроводу, трансформована версія “дивного вальсу”, що так і не потрапив в оперу, дістала назву *SANTO RICORDO* (ор. 37). У перекладі з італійської — “пам'ятна пісня” або “пісня на згадку”. Кому призначався цей музичний дарунок, той так і не взявся до його інтерпретації. Твір прозвучав лише 9 квітня 1994 року у виконанні Ю. Ткачука та хору «Хрещатик» під орудою Лариси Бухонської.

Губаренко завжди ревно охороняв таїни своїх художніх задумів, бо слушно вважав, що все потрібне написано у нотах. Складна хорова партитура увібрала музику як самого хору з опери, так і його адаптованого до можливостей людських голосів оркестрового супроводу. Насамперед, твір написано як своєрідний “вальс-фантазію”. Осучаснений, позбавлений емоційно-піднесеного флеру та елегійної аури, ускладнений включенням активного складника — скрипки *concertanto*, — ця “пісня без слів” спонукала своїх перших інтерпретаторів на пошуки драматизму та філософського сенсу. Уповільнення темпу до важкого *Moderato*, надання рівної ваги кожній метричній долі, на жаль, позбавило *Canto ricordo* і вальсової плинності, і фантазійної невимушеності.

Удруге цей оригінальний твір прозвучав у Києві вже після смерті композитора, у концерті фестивалю «Музичні прем'єри сезону» 26 травня 2001 року. Львівський камерний хор «Gloria» під орудою Володимира Сивохіпа з солістом Пав-

лом Довганем виконали другу редакцію 1999 року, в якій *Canto ricordo* перетворювався на камерну симфонію, П'яту й останню в переліку губаренківських творів. Порівняно з першим варіантом тут була дещо ускладнена партія скрипки, розширена її сольна каденція, але загальна концепція залишилася незмінною.

Партитура *Canto ricordo* має всі ознаки камерної симфонії притаманного концепції композитора зразка, попри лаконізм (музика звучить близько 15 хвилин) та незвичний виконавський склад. При цьому вона не повторює вже випробуваних раніше художніх рішень, а репрезентує принципово новий варіант, у якому повною мірою розкрилося те, що, вживши термін Бориса Асаф'єва, можна було б визначити як "ілюзорний симфонізм". У музиці твору здебільшого відбувається "не інтелектуально-аналітична "розробка" образно-абстрактних тем-тез, а розвиток-зростання"²⁴, що "виявляє емоційно змістовні можливості мелодії"²⁵ (у цьому разі — складного тематичного комплексу, взятого за вихідну точку).

Композитор актуалізує генетичну пам'ять пісенного жанру, коли використовує істотно модифіковану куплетність як базову структуру *Canto ricordo*. Процес її варіантного розгортання підпорядковується композиційним принципам складної тричастинної форми зі вступом, кодою та епізодом у статусі середньої частини. Дві конструктивні формоутворювальні одиниці репрезентовано вже у вступі. Це тризвук та "мотив питання-прагнення". Перший з них з'являється в політональному хоральному звучанні, що розшаровується на базовий "білий" (без знаків альтерації) акордовий ланцюг у басовій партії та "чорний", енгармонічно навзаєм замінний (бемольно-дізний) — у верхніх голосах. Нижній шар утворюється поступовим паралельним рухом діатонічних тризвуків, спрямованим угору до тоніки (*a-moll*), яка з'являється лише на початку першої частини вже в мелодичному викладі. Верхній — реалізує

²⁴ Асаф'єв. И. Глинка, 139.

²⁵ Там само, 146.

зустрічну тенденцію в ладовій площині натуральних *as-moll* – *gis-moll* і виявляє в хоральній вертикалі мелодичні паростки, що виникають у сопрановій та теноровій партіях. Тут викристалізовується другий тематично провідний елемент музичної композиції — анапестовий мотив, що інтонує низхідну секунду та зворотну "запитальну" терцію. Протягом двадцяти тактів хорového вступу цей мотив у різних модифікаціях повторюється одинадцять разів як певний пісенний субстрат, з якого виникатимуть усі наступні мелодичні утворення.

Гостро дисонантне акордове звучання при максимальному гучному, "надривному" напруженні крайніх регістрів створює у вступі різючий ефект надлюдського останнього зусилля, через яке здійснюється прорив-вихід у новий вимір. На порозі невідомого хорова вертикаль очищується від кластерних нашарувань і утворює квінтово-квартвовий ланцюг, у якому вгадується наперед скрипковий стрій. Із цього лона виокремлюється як домінантовий органний пункт тихе розпульсоване *mi*. Цей остинатний шар, надалі істотно трансформований, зберігається практично протягом усього твору і забарвлює його образний зміст різними відтінками очікування, сподівання та тривоги.

У щойно відкритий ілюзорний простір приязно запрошує ледь чутна *ля мінорна* вальсова тема квадратної будови (4+4). У першій частині її використано як тему варіацій на витриману мелодію. Вона розгортається звуками мінорного тризвуку з фігураційним заповненням від терції до квінти, що створює малосекундове висхідне затримання, і являє собою не закінчений період, а лише перше речення з двох таких синтагм. Ув одній з них підкреслено метричний акцент і встановлено чіткій тридольний пульс. У другій дається його частково синкопований варіант. Музичний перебіг немов балансує на межі "правильного" й "аномального", виходить постійно на половинний каданс і таким чином замикається в безперервне коло.

Сама "пісня" розпочинається сопрано як контрастний контрапункт до витриманої мелодії. Інтонаційним зерном повної теми стає вже знайомий зі вступу "мотив питання-прагнення". З цього початкового звороту (*e-d-f*), який двічі повторюється

2

tr

3

4

p

ся із зупинкою (виписаною ферматою) на останньому тоні її ніби чекає на відповідь, бере початок вальсова кантилена широкого дихання і, здається, безмежного діапазону. Вона займає простір, що дорівнює трьом “обертам” вальсового “квадрату”, і завдяки цьому долає композиційну схематичність, створює ефект вільного розгортання щирого й безпосереднього почуття.

Уперше з’явившись, скрипка соло намагається повторити цей натхненний спів. Занурена у “чорний” спектр *лябемоль мінору* при малосекундовому фігураційному *ostinato*, вона, наче альпініст на стрімчистій скелі, обережно шукає так легко вказаний хором маршрут, угадує окремі інтонаційні кроки, запам’ятовує їх. Та вийти на “білу” частину тонального поля їй щастить лише опанувавши домінантовий остинатний шар. Після цього соліст легко повторює і саму просвітлу кантилену, яку супроводжують канонічні імітації хору. Подальша індивідуалізація пісенної теми в партії скрипки соло знову приводить до “затемнення” колориту і включення в мелодичному викладі тематичних елементів вступу на тоніко-домінантовому басу. Посилюється напруження-нетерпіння, яке розряджається потужним динамічним вибухом.

Вивільнений таким чином надмір енергії розчиняється в “міражній” середній частині. Феєричний висхідний пасаж скрипки огортається серпанком остинатного коливання хору. Мелодична фігурація, що естафетою передається від альтів до сопрано, єднає хвилястою лінією основу та вершину акордового комплексу (*dl-es2*), на який перетворюється ніби відбите крізь призму домінантове *ostinato*. Малосекундове зміщення дається водночас у прямому та зворотному напрямках, посилені відповідно квінтовим і квартовим дублюваннями — віддаленим натяком на “акорд-настройку” зі вступу. Соліст розпочинає новий вальсовий тур. Його виразна мелодія, здається, активно прямує широким сміливим кроком, але в дійсності вона тупцює на трьох звуках (*f-as-g*) у різних ритмічних та регістрових комбінаціях, неспроможна вивільнитися з-під їхньої гіпнотичної влади. Відкритим виявляється для неї лиш остинатний простір. Крупним планом скрипка бере окремі інтона-

ції мелодичної фігурації, щоб у подальших болючих окликах (та сама висхідна мала нона) виказати тугу за нездійсненим (сольна каденція).

Реприза максимально концентрує прискорено розпульсоване секундове *ostinato*, на тлі якого скрипка поновлює вальсову кантилену, але без попереднього піднесення. Наслідком її варіантного розгортання стає народження та закріплення нового інтонаційного варіанту “мотиву питання-прагнення”. Тепер у цьому звороті висхідна терція змінюється на низхідну сексту і виявляє семантику приреченості й безнадії. Хор енергійно її заперечує, повторює у збільшенні первинний варіант мотиву, підтверджений метрично “правильним” сегментом вальсового “квадрата”. А втім, і тут таке природне раніше розв’язання альтерованого четвертого ступеню у п’ятий стає неможливим. Немає більше чіткої діатоніки *ля мінору*. Натомість з’являється зменшений лад. Соліст, закутий у безвихідь секундово-септимових “грат”, ніби рішучими ударами “розбиває” спотворену ілюзію.

У коді після символічного мовчання знову частково складаються докупі мотивні “скалки”. Ось очищається від альтерацій кантиленна тема, пригадується весь вальсовий “квадрат”. Востаннє двічі прозвучить у скрипки болючий оклик із середньої частини. У відповідь у сопрановій партії також двічі буде проінтонований “мотив зневіри” з низхідною секстою, щоб лишити соліста наодинці, у безпорадному картанні гострими шипами сумнівів.

Зрозуміло, що така доволі сумна концепція твору відповідала душевному стану композитора на початку 1980-х²⁶. Іще за п’ять років до цьогочасної кризи він почувався людиною, здатною відстоювати абсолютну цінність уяви. Тоді підтвердження своєї емоційно-піднесеної позиції композитор знайшов у прозі Александра Гріна. Його герої, наділені яскравою індивідуальністю, навіть індивідуалізмом, які “не вписувалися” в жодну соціальну спільноту, і для яких був нестерпним фальшивий уклад провінційної повсякденності, надто пасували Губа-

²⁶ Про це йшлося в попередньому розділі.

ренковій сутності. Як і письменника, його цікавили внутрішні мотиваційні переживання та психічні стани героїв. Сюжети творів Гріна були надто відомі й не потребували особливих роз’яснень. Тому свою “нещасливу” Інгу Губаренко вирішив замінити на “казково обдаровану долею” Ассоль.

Симфонія-балет «Ассоль» за мотивами феєрії Александра Гріна «Алые паруса» була завершена 1977 року. 24 листопада того-таки року її виконав з оркестром Харківської філармонії диригент Вахтанг Жорданія. Проте театральної сцени губаренківська «Ассоль», на жаль, так і не побачила. Певно, причина цьому була та, що сама музика мала принципово новий, експериментальний характер.

Намагаючись здійснити складний жанровий синтез у творі композитор розв’язував дослідницьке завдання. Спробу поєднати симфонію з балетом ускладнювало залучення чужого для них вокального компонента. У процесі роботи виявилися певні суперечності між конкретикою докладно розробленої сценарної основи та тенденціями до масштабних узагальнень, притаманними симфонічному мисленню композитора.

На відміну від відомої Симфонії-балету Ейно Тамберга, яка свого часу спонукала Губаренка взятися до створення аналогічного жанрового гібриду, автор не уявляв собі «Ассоль» як скромний камерний твір. У естонського колеги музика спиралася на досить-таки умовний сюжет, у якому відтворювався звичайний день дівчини, її мрії, зустрічі, перше кохання. Симфонія тяжіла до репрезентативності, мала певні риси концертності, пом’якшеної коштом посилення лірико-суб’єктивної медитативної образної сфери.

Губаренко, навпаки, прагне максимально зберегти багатоплановість сюжетного першоджерела. Композитор був цілком згоден з думкою замовника, тоді головного редактора репертуарно-редакційної колегії з музики Міністерства культури УРСР Валентина Тимофєєва, який під час напруженої роботи автора над твором у листі від 14 липня 1976 року зауважував

таке: “Велика концентрація матеріалу, особливо в такому тонкопсихологічному, поетичному сюжеті, веде до втрати потрібного “повітря” і, головне, позбавляє розвиток ряду, здається, побічних, але суттєвих епізодів, вузлів, персонажів...” Разом з тим, у подробицях чарівної казки про червоні вітрила композитор виявив для себе головне: образ бурхливої та загрозової морської стихії. У поетичному зображенні Гріна вона “димувала сивим шумовинням, що ледве встигало за бурунами, перекоисті перегони яких до чорного небокраю заповнили простір плетеницею химерних гривастих істот, що мчали в нестримній, лютій приреченості до далекої насолоди”²⁷.

У губаренківському творі панувала атмосфера самотності, вічного чекання, що змушує вдивлятися в майбутнє. Поруч відчувалася безжальна агресія зовнішнього світу. Ці образи створено так переконливо, що сам світ мрії здавався дещо штучним та іграшковим. Окрім того, Губаренко дбав про тематичну єдність великої композиції і, як ніколи, обмежив свою уяву рамцями суворої інтонаційної взаємообумовленості. Це призвело до деякого перевищення міри раціонального у творчому процесі та внесло певну дисгармонію в ціле. Утім, хай як критично згодом ставився композитор до своєї першої симфонії-балету, але зробленими там художніми відкриттями та здобутими у суворому самообмеженні практичними навичками він плідно скористався в багатьох наступних творах.

Хоч балетна доля губаренківської «Ассоль» так і не склалася, її музика, частково використана в опері-балеті «Вій», як здається, чудово пристосована для хореографічного прочитання. А фінальний вокаліз при незначних змінах став гідним завершенням вокальної симфонії, на створення якої надихнула поезія Тараса Шевченка і яка вперше прозвучала в Києві 28 лютого 1996 року у виконанні оркестру Держтелерадіо під орудою Володимира Сіренка та солістів Станіслава Пікульського і Людмили Давимуки. Проблематика цього написаного для тенора,

²⁷ Грин. Избранное, 344.

сопрано й симфонічного оркестру великого твору мала виключно філософську спрямованість, якою загалом вирізнявся пізній період творчості Губаренка.

Композитор цього разу звернувся до віршів Тараса Шевченка 1860–61 рр. У той час поет напружено працював над офортами. Він виконав портрети Фьодора Бруні, Фьодора Толстого, п’ять автопортретів. Приятелі бачили, що він нездужає, але ніхто серйозно цього не сприймав. П’ятнадцять років тому, коли Шевченко гостював у лікаря Андрія Казачковського в Переяславі й там захворів, він також думав про смерть, написав «Заповіт», але у глибині душі знав, що одужає. На початку 1861 року все було інакше. Надто важким був життєвий тягар і надто зле він почувався. Проте не хотів помирати саме зараз, коли таким досяжним здавалося спокійне життя, а доля наразі дарувала широке визнання. Академія мистецтв виносить ухвалу про присвоєння Шевченкові звання академіка гравюри. А втім, мрії про Україну не залишають поета. “От якби до весни дотягнути! Та на Україну... Там може б ще хоть трошки подихав,” — наводять біографи його слова. Та долі не обминути.

“Чи не покинуть нам, небого”, — пише Шевченко олівцем на зворотному боці офорту автопортрета 1860 року. Цей вірш не тільки останній, а і єдиний у 1861 році. До кого звертається поет? Як твердять дослідники, до власної Музи. Утім, для Шевченка цей образ — не просто метафора натхнення. Це і рідна сестра, і душа, і доля, і подруга, і свята дружина²⁸ — єдиний вірний супутник та співрозмовник, з ким можна поділитися передчуттям близької смерті.

Цей матеріал надзвичайно схвилював Губаренка. Перед ним постав біблійний образ людини, яка звертається до Бога з безодні відчаю. Так виник задум симфонії «DE PROFUNDIS» (ор. 51) у трьох частинах. У першій подано образ життя, що за-

²⁸ У світовій літературі схоже дуже особистісне ставлення до цього загальноприйнятого символу поетичної творчості можна зустріти хіба що в ранній ліриці Гете. Згодом у прозі великого письменника можна знайти аналогічне втілення живого творчого начала. Це Міньйон з «Років учнівства Вільгельма Мейстера». Про це див.: Драч, Ірина. «Странствия Миньон».

падається, як трясавиця. Знову і знову повертається у різноманітних звуковисотних та часових площинах головна тема. Вона звучить у зменшенні, збільшенні, у різних тональностях, темброво перефарбовується, але суттєво не змінюється. У відповідь на звертання Поета (тенор) — «Чи не покинуть нам, небого...» — Муза (сопрано) заспіває: «Тече вода з-під явора».

Поетична картина “хатинки”, “садка”, що нібито чекають на поета, різьблене нагадує в усіх дрібних деталях знайомий український пейзаж. Це — світ гармонії, наче спогад дитинства. Губаренко доручає Музі нехитрий мотив, сповнений щирого почуття, що балансує на межі щастя і страждання (постійне мажоро-мінорне мерехтіння у ладовому колориті). Так відкривається картина ідеального світу на ім'я Україна. Відбувається свого штибу транспозиція реального буття як цілого в ідилічну тональність. Музика, просякнута світлом ідеального, створює замкнений образ досконалого цілого. Та різкі кластери переривають спів, і знов відновлюється божевільний рух до останньої межі (реприза першої теми).

Друга частина репрезентує, так би мовити, “межову” стадію переходу в небуття. У холодному домі, де ні з ким ні поговорити, ні “переломити хліба” і де вже немає надії, Муза читає над Поетом, немов над мертвим, заупокійні молитви.

На початку третьої частини Муза заспіває «Зацвіла в долині червона калина». Цією піснею вона зустрічає Поета у новому світі. Він радісно впізнає свою покровительку. Оживає давно омріяна ідилія. Тепер пісню співають два голоси в унісон. Нарешті здійснилася довгоочікувана зустріч із тим ідеальним образом України, що його все життя плекав у своїй душі Великий Кобзар.

Безперечно, ця симфонія Віталія Губаренка викликає певні асоціації з Чотирнадцятою симфонією Дмитрія Шостаковіча. Вибір виконавців, проблематика, нарешті, сама назва «De profundis» — у Шостаковіча вона також могла б стати програмним заголовком усього твору, а не лише першої частини. Проте цим паралель і вичерпується. Про принципову відмінність свідчить той факт, що, говорячи про смерть, український

композитор не включає сам образ смерті у драматургічний розвиток своєї симфонії, тим паче в такому наскрізному розвитку, як це зробив Шостаковіч.

Губаренко орієнтується на модель оперної сцени. Шостаковіч розробляє жанровий тип вокального циклу. Звідси й розбіжності у композиційній структурі. Калейдоскопічність образного світу симфонії Шостаковіча з її різким тріумфом “усевладної смерті, великого Ніщо”²⁹, з надзвичайною точністю фіксує характерну особливість сучасного світогляду, де “*emento mori*” максимально занурюється в підсвідомість, але й через це стає жакливим провалом у Ніщо. На поверхню свідомості зринає лише панічний страх, який також транспортується у підсвідомість. До речі, один із фахівців з психології поведінки, Конрад Лоренц, звертає увагу на типову прикмету нашого часу — темп змін, що все зростає, — і знаходить лиш одне пояснення такій гонитві, де все прискорюється: потаємний панічний страх. Напевно, страх смерті.

Губаренко знову віддає “простір уявного” у власність Аніми. Проте значно змінюється його змістовне наповнення. Через передсмертну шевченківську лірику Губаренко свідомо або мимоволі сприйняв давню духовну традицію, що відбиває релігійний погляд на смерть. Губаренківська симфонія виявляє типологічну і концепційну схожість із кантатою №82 Баха «*Ich habe gepug*». Написана до свята Стрітення Господнього, музика кантати виражає бажання людини вирватися з “юдолі плачу” й тугу за Царством Небесним. Бах пише три арії для баритону, в яких спочатку людина звертається до своєї душі під звуки піднесеної чистої і простої мелодії, сповненої покаєння. Перша арія осмислюється, немов віддих полегшення в ході завершення земного кола. Друга частина ніби заколисує душу, яка засинає. У фіналі музика схожа на вільний пташиний лет.

Така спорідненість доволі переконливо свідчить про наявність у пізнього Губаренка свого штибу релігійної свідомості, про яку ні з повсякденного життя, ані з висловів не можна здогадатися. Войовничим атеїстом він ніколи не був. Однак й

²⁹ Сабинина. Шостакович-симфонист, 441.

не допускав прямих декларацій віри. Утім, десь глибоко прихована від інших Віра у ньому тихо жевріла. Тільки зміст її на кожному життєвому етапі був різним. Швидше за все, поступове становлення релігійної свідомості відбувалося в нього непомітно у процесі напруженої *Ego*-рефлексії як війна за самого себе — своєрідне “духовне скарбування”. У симфонії «*De profundis*» композитор не залишає сумнівів слухачеві щодо правдивої мети земного життя: не втішатись ілюзіями, а досягати такого стану, коли можна тверезо й щиросердо сприймати дійсність й уславити все суще.

Відтепер між своїм *Ego* та сферою підсвідомого Губаренко завжди буде відчувати присутність Третього. Його роль в «*Монологах Джульєтти*» (ор. 54) доручено орґану, який разом з камерним оркестром супроводжує “ліричні сцени”, як визначив жанр твору сам автор. Із шекспірівських персонажів тут беруть участь лише двоє: шляхетна Джульєтта та францисканський монах Лоренцо. У своїй творчості композитор єдиний раз звертається до цього інструменту. Залучення до партитури орґану викликало цілу низку проблем, які Губаренко як професіонал добре усвідомлював. По-перше, це відразу обмежувало кількість приміщень, де була змога виконати твір; по-друге, призводило до значних труднощів з формуванням звукового балансу в оркестрі; нарешті, вимагало від солістів неабиякої витримки, щоб протистояти звуковій масі, що “тисне” зверху. Мовити б, практичний композиторський досвід був “проти”.

Певно, раніше Губаренко, який звук максимально зважати на всі чинники, що впливають на подальше життя твору, і відмовився б від таких незручностей. Однак, у 1998 році важило інше й без орґана задум втрачав свій сенс. Навіщо вкотре переказувати таку відому історію? Торувати новий шлях до поетичного серця шекспірівської трагедії можна лише збагативши його особистим розумінням.

“Якщо текст потребує навіть докорінних змін, їх слід робити!” — наголошував один з найкращих постановників Шек-

спіра у ХХ столітті Пітер Брук. Його настановами скористалися безліч інтерпретаторів великого драматурга, зокрема, й авторка лібрето останньої губаренківської опери Марина Черкашина. У її модифікованій версії Лоренцо, який відчував себе мимовільним винуватцем трагічних подій, немов пригадує саму історію про Ромео і Джульєтту.

Відповідно до цього за духовним зростанням Джульєтти ми спостерігаємо разом з Лоренцо, вже знаючи сумну розв’язку. Авторка лібрето обрала і сконструювала з окремих реплік переважно діалогічного шекспірівського тексту чотири монологи героїні — зі сцени на балконі (друга дія), епізоду після загибелі Тібальда (третя дія), сцени прийняття снодійного (четверта дія) та сцени у склепі (п’ята дія). Їх розділяють коментарі і дійові репліки Лоренцо. Опера розпочинається й завершується його словами (“Ромео, що лежить тут мертвий, був Джульєтті чоловіком, і вірною дружиною була йому Джульєтта, що лежить тут мертва”).

Чудове динамічне лібрето Марини Черкашиної з міцним драматургічним стрижнем і вдало окресленими характеристиками надавало композиторові можливість зосередитися на почуттях героїні (це не раз йому блискуче вдавалося) й повідати, як душа проходить крізь очисний вогонь кохання, у зіткненні з трагічними обставинами, у боротьбі за право на щастя. Проте Губаренко свою музику писав не так на текст лібрето, як до трагедії Шекспіра, мовити б, за її мотивами. Це дійсно “ліричні сцени за Шекспіром”. Саме визначення “ліричні” підкреслює особливе значення психологічної лінії розвитку драматургії, що однак не вичерпується лише лірикою, вміщуючи у собі і драму, і трагедію.

Ключем до музичної концепції твору можуть стати слова леді Капулеті з останньої дії, яких, до речі, у лібрето немає:

О горе! Я дивлюсь і чую дзвона,
Що зве мене стару у домовину.³⁰

³⁰ Шекспір. Ромео та Джульєтта.



В. Губаренко. «Монологи Джульєти», вступ.

Саме дзвони — музичний інструмент і його оркестрова кластерна імітація — виконують в опері лейтфункції “всеволодній смерті”. Цим музичним матеріалом Губаренко розпочинає оркестровий вступ, у якому задано трагедійний масштаб подальших подій, а водночас ніби звучить безпосереднє звернення до слухачів: “Хто має бути наступною жертвою?”

Коли композитор писав партитуру, підсвідомо він уже знав, що подзвін той по ньому. В авторському рукописі у партії Лоренцо, коли той розповідає Джульєтті, як після удаваної смерті її понесуть на цвинтар, є одна символічна помилка письма. Замість того, щоб написати: “У такій подобі смерті у труні відкритій перенесуть тебе у старовинний склеп”, він хибно пише: “...перенесуть мене у старовинний склеп”. Партитура переписувалася саме у травні, рівно за два роки до смерті автора.

Після “дзвонового епіграфа” в секундовому тріольному “голосінні” народжується ще один наскрізний мотив, семантику якого важко сформулювати однозначно. Поступовий рух звуками мінорного тетраорду з “запитальним” висхідним

ходом, який різноманітно варіюється, символізує у наступному образно-інтонаційному перебігу і жалобу, і покірність, і жертвовність, і потаємність, і снадійний трунок, інакше кажучи, фатальну неминучість. Той мотив стає знаком долі в тому смислі, як кажуть: “Така вже її доля!”

Цей мелодичний зворот легко назвати лейтмотивом, бо він пронизує всю музичну тканину і надає їй монотематичних ознак. Так само у Шекспіра червоною ниткою проходить тема моровиці, яка має в собі ідею Фатуму. У п’єсі все розгортається під знаком долі, яку молодята не можуть подолати.

Афористично викладеним в оркестровому вступі трьом вихідним музичним “тезам” протистоїть просвітлий хорал у челести зі скрипками, що звучить після початкового “сухого” речитативу Лоренцо. Поява восьмитактової хоральної теми перед словами “Я повинчав таємно їх” опосередковано свідчить про те, що цей шлюб укладено на небесах.

Перший монолог Джульєтті розпочинається скерцозною метаморфозою теми голосіння та фатальної неминучості. По-дитячому невимушено та безжурно героїня освідчується в коханні. У вокальній партії з’являється октавний мотив-коляхання, побудований на низхідному русі звуками мінорного тризвуку з низхідним затриманням кінцевої тоніки. Він утілює образ кохання і задіяний у музичній драматургії твору так само інтенсивно, як і лейтмотив долі. Його репрезентація остаточно з’ясовує співвідношення сил: на одному боці — “смерть”, “плач” і “фатальна неминучість”, на другому, — “кохання” та безпристрасне “небо”, яке ще раз з’явиться лиш у фіналі. Тож, шансів перемогти в губаренківській Джульєтті практично немає. Подальший музичний перебіг своєю класичною ясністю, логікою та вишуканою довершеністю нагадує блискучий шаховий етюд. При чому в музичному плані Лоренцо ніби залишається поза грою.

Ледь чутна кластерна педаль органа з вібрафоном і віддалені удари дзигарів, які переривають перші “слона сердечні” героїні, поки що не сприймаються загрозово, швидше як музика часу, що спливає. Захоплена сильним почуттям

Джульєтта зазнає справді тристанівської знемоги. Початкове *Allegretto grazioso* її монологу в середній частині обертається на *Allegretto amoroso*. Звучить сповнений натхнення гимн ночі — «заступниці кохання». Віолончель експресивно інтонує у збільшенні лейтмотива кохання, який позбавляється тут при-таманного йому на початку відгінку інфантильності. Той-таки інтонаційний зворот покладено в основу остинатного колихання (челеста зі скрипками), що наче чарівний серпанок — вищий Покров — оберігає коханих. А подзвін триває, звучання вібрафона й альтів *pizzicato* надають йому маривного забарвлення. На мить в імітаційному двоголоссі низьких струнних вимальовуються інтонаційні обриси долі.

Повернення у вокальній партії початкової теми монологу супроводжується суттєвою зміною оркестрового акомпанементу. Секундові кластери путають і дводольно вирівнюють легке тріольне «підстрибування». Джульєтта наче не помічає цієї зміни і далі натхненно співає, екстатично мріючи про зустріч із Ромео. У коді *Andante cantabile* лейтмотив кохання застигає в органних кластерах під загрозливе тремоло литавр.

Між тим, розповідь Лоренцо триває далі. Ще раз він наче виправдовується, бо згадує про вінчання, завдяки якому «ненависть їхніх родин на дружбу обернутися могла». В оркестрі тема «фатальної неминучості» розкриває марність зусиль старого ченця. Його повідомлення про вбивство Тібальда й вигнання Ромео викликає новий «наплив» — другий монолог Джульєтти, який написано в жанрі *нєні*, тобто ритуального поховального голосіння. У відчаї героїня докоряє коханому за смерть кузена. Її експресивний речитатив супроводжує сольний вислів віолончелей, побудований на вільному розгортанні мотиву долі. Та раптом збагнувши ту небезпеку, що загрожувала Ромео, вона осягає що, «Живий мій муж!». Скрипки нагадують лейтмотив кохання, взятий під «небесне око» остинатним «покровом» органа. Проте зловісне слово «смерть» уже проявляється в її житті. Ніби віщуючи недобре, б'ють дзвони. Жах ятрить серце, а шалена «гонитва» останнього розділу монологу звучить як намагання втекти від неминучого.

Подальша розповідь Лоренцо переходить у діалогічну сцену, в якій народжується план: якщо не має змоги уникнути неприйнятної для Джульєтти весілля з Парисом, слід прийняти снодійний трунок. В третьому монолозі Джульєтта уявляє нічний склеп, де вона муситиме прокидатись і, може, навіть якийсь час сам на сам чекати на появу Ромео. Композитор розгортає тут приголомшливе інфернальне скерцо, у зв'язку з чим відповідно трансформує весь тематизм. Ця частина в музичній драматургії опери виконує функцію розробки. Активізовано групу ударних, що надає загальному оркестровому колориту змертвілого, неживого забарвлення. Губаренко малює картину страхітливого "Dance Macabre", ніби прагне найпереконливіше довести, що справжнє пекло є на землі, а створюють його самі люди.

Перед фінальним монологом Джульєтти орган виголошує лейтмотив долі потужніше й масштабніше. Лунають дзвони. В репризній функції повертається музичний матеріал "плачу" зі вступу. Лоренцо бачить мертвого Ромео і чекає пробудження Джульєтти, щоби вивести її із лячного склепу. Героїня прокидається в атмосфері святкового, стримано урочистого *сі мажору*. На тонічному органному пункті оживають мотиви кохання та долі. "А де ж мій чоловік?" Почувши у відповідь страшну звістку, Джульєтта дивує своєю спокійною рішучістю попри те, що пробивається моторошний "Macabre". Вона піде з життя, сповнена великої ніжності та кохання, якими осяє все навкруги. У момент смерті Джульєтти урочисто лунає лейтмотив кохання у дзвоновому тембрі, щоб залишитись як спогад. Його повторюють скрипки і челести, поки Лоренцо читає заупокійну молитву «Domine Jesu Christe!»

У фіналі ніби триває вступна промова Лоренцо в якій він відверто говорить таке: "Дивіться, якій вас бич карає за ненависть..." На такій публіцистичній ноті Губаренко завершує власні "ліричні сцени за Шекспіром". Композитор пропонує своє оригінальне позачасове прочитання відомого сюжету, відчужує його від конкретики (в опері, наприклад, практично відсутній мотив ворожнечі між сімейними кланами), і при цьому

явно орієнтується на містеріальну модель твору. Своєрідна форма монологу потребувала панувати увесь художній простір однією істотою, розповідь якої не звернута ні до кого, а проголошувалася самою героїнею для себе. Так у давніх архаїчних культурах міг розповідати про свої діяння та страждання тільки небіжчик, маючи на увазі суд Божий. Події тут розгортаються ніби в "царстві мертвих", у суцільній темряві, з якої проступає, як на портретах Рембрандта, де світло випромінюють самі обличчя, осяйний образ Джульєтти. Цей мітологічний план — важливий складник художнього задуму Губаренка і є особливо показовим для його пізнього періоду.

Вперше «Монологи Джульєтти» прозвучали 27 вересня 1998 року у виконанні Людмили Давимуки (сопрано) та Богдана Тараса (бас) у супроводі Київського камерного оркестру під орудою Романа Кофмана. Твір справив величезне враження на публіку й це було наслідком несподіваного емоціонального потрясіння від музики, яка говорила відкрито та наївпростець про трагедію, що торкалася всіх. Отже, під звуки «Монологів» кожен міг поміркувати про свою долю і долю власних сподівань.

МІТОСВІДОМІСТЬ

“...міти наздоганяють людину завжди й усюди, відсилаючи її до того непорушного прототипу, який [...] визначає для чину людини завузькі межі, де їй не заборонено зазнавати страждань, одначе годі наважуватися бодай трохи змінити світ”.

Ролан Барт

Ми існуємо в оточенні безлічі таємниць. Істини, які відкриваються нашій свідомості, здаються несумірними не тільки із зовнішнім світом, куди нас занурили від самого народження, а й з нашими внутрішніми переживаннями. Крім таїн навколишнього буття, того, чому стаєш свідком, лишаються також “вічні” запитання — хто ми? звідки? куди йдемо? Процес пізнання, що здатен впорядкувати картину світу, щоб усе було зрозуміло і мало би сенс, — це міт.

XX ст. позначене “другим постанням” міту. У полемічній взаємодії та зміні наукових концепцій наразі оприявнилося таке: мітологічна свідомість, будучи найдавнішою формою суспільної ідеології, є також однією з констант людської психіки взагалі.

У творчості Віталія Губаренка відсутні мітологічно орієнтовані тексти, де музика існувала б як засіб передачі якогось відомого архаїчного міту. Так, як, скажімо, у Ваґнера або у Стравінського. Проте в музичному мисленні композитора сама інтонація часто функціонує як носій інформації мітологічного порядку. Окремі парадигматичні елементи його музичних композицій наділяються символічним змістом. Лейттебри, “знакові” утворення типу *Ego*-мотиву або “мотиву зростання”, “мотиву смерті” тощо в наскрізному їх побутуванні цілком витримують порівняння з “мітемами” Клода Леві-Стросса. Та цього рівня композитору явно не вистачало. Здатність митця до мітологізації шукала глобальнішого вияву і максимально оприявнилася у його театральних роботах 1980–90-х рр. Однак перша спроба побудувати цілісну “міто-конструкцію” належить іще

до 1973 року. Як мітотворець, Губаренко тоді починав із творення власного особистісного міту.

«УКРАЇНСЬКЕ КАПРИЧІО» (ор. 20) для скрипки з камерним оркестром стало тим твором, у якому композитор на порозі свого сорокаріччя береться до художнього моделювання однієї з найскладніших світоглядних категорій. Для нього то було перше відтворення національного феномену як такого. В українському культурному середовищі Губаренка завжди вважали одним з найбільш національних композиторів. Але раніше його втілення української ментальності мало, мовити б, опосередкований характер, адже відбувалося через сучасно потрактований фольклор або через літературу. Сучасність завжди посідала авансцену в його симфонічних і театральних концепціях. У Капричіо не менш відчутним є подих сучасності, але сьогодення якось відсувається на другий план, у творі починають резонувати інші часові епохи. Звідси Губаренко починає свою мандрівку у світ бароко¹. Композитор береться випробувати барокову антифонну модель художнього простору. Такий спосіб стає у Губаренка головним у художньому відтворенні національного феномену, який композитор береться висвітити без використання звичного для цього жанру цитування, а крізь власну індивідуальність. Фольклорне коріння тематизму, прийоми народного музикування, що їх композитор широко використовує в Капричіо, існують не як чинники індивідуалізації музичного образу, а як певні формули-“архетипи”, що “стабілізують” суб’єктивний виклад і символізують складний внутрішній світ героя.

Свій задум Губаренко довірив скрипці соло, двом флейтам, двом кларнетам та “хору” струнних, маркованих литаврами. Генетичний код жанру орієнтував композитора на пошуки нових оркестрових ефектів, вів до екстравагантної віртуозності, до вичерпування колористичних ресурсів в оркеструванні.

¹ Подальшими віхами на цьому нелегкому шляху стануть його хореографічні сцени «Запорожці» (1978), опера-балет «Вій», *Concerto grosso*, Третя камерна симфонія, опера-ораторія «Згадайте, братія моя...» (1991), симфонія «De profundis».

Ще Римській-Корсаков зазначав, що “думка про капричію як про чудово оркестровану п’єсу є хибною. Капричію — це блискучий твір для оркестру. Зміна тембрів, вдалий вибір мелодичного малюнка і фігураційних узорів, відповідних кожному інструменту, невеличкі віртуозні каденції для інструментів соло, ритм ударних і таке інше становлять тут саму сутність твору, а не його вбрання, тобто оркестрування...”². Проте Губаренко, хоч і зважив на поради великого попередника, але таки зосереджується не на зовнішніх ефектах, а на розкритті природної органіки обраних інструментів.

Невеликий одинадцятихвилинний твір Губаренка складається з трьох частин. Перша, *Sostenuto*, виконує функцію розгорнутого вступу. Тут протиставлені “зоряне небо над нами і моральний закон у середині нас самих”. Один план — пейзажно-картинний — подається як тихе, ледь помітне секундове коливання струнних *divisi*, що охоплює діапазон від третьої октави до контроктави. Об’ємність цього темброво однорідного масиву, що наче повільно “дихає”, досягається внаслідок гармонічного поєднання в різних регістрах двох чистих квінт малосекундового співвідношення: *a – e; gis – dis*. Від оркестрантів цей вступний епізод вимагає ідеального ансамблю та надзвичайної вправності у володінні смичком, щоб досягти максимальної рівності та синхронності звучання. “Розпорошене” у вертикальному й горизонтальному вимірах малосекундове зерно концентрується в імітаціях двох флейт, які “насторожують вухо”, наче далекий спів півнів. Семантика флейтового звучання у Губаренка тут явно кореспондує зі вступом «Весни священної», про який Ігор Стравінський писав ось що: “Я даю оркестру висловити той прояв тривоги, який живе в кожній чутливій душі, під час доторкання до захованих у глибині душі сил, які можуть зростати і розвиватися нескінченно. [...] Тонкий звук флейти самий може виспівати цю потаємну силу. Це відчуття пливке, непевне”³.

² Римській-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, 165.

³ Цит. за: Соколов. Музыкальная композиция XX века..., 37.

Той-таки малосекундовий мотив, але надзвичайно прискорений та експресивно акцентований, відкриває партію соліста й миттю перемикає дію у суб’єктивний план. Губаренко застосовує напружений тембр низького регістру скрипки, яка звучить у абсолютній тиші *à la cadenza*. Внутрішньо конфліктний, сповнений діалогічності скрипковий вислів розгортається поліфонічно. Приховане багатоголосся у партії соліста поступово стає реальним і зростає до чотиризвучних акордів. Важке “сходження” скрипки з численними “зісковзуваннями” та “провалами” у мелодичній лінії увінчується кульмінацією, де інтонується пісня-плач характерного ладового забарвлення (однойменний мажоро-мінор з тонічним центром на *ля* й лідійським четвертим і фригійським другим ступенями). Вона “матеріалізується” лише на мить, щоб знову розчинитися в загальних формах звучання і, наче далекий спогад, губиться у примарних флажолетах. У вступі психологічну характеристику ліричного героя Капричію подано максимально рельєфно. Він — такий собі український Манфред, величний та самотній, що ніби постає на картинному тлі нічних Карпат.

Композиційно дві подібні динамічні хвилі першої частини не замикаються, а безпосередньо переходять у наступне *Andantino*. Слід зауважити, що всі частини твору пов’язані безперервним переходом *attacca* і тематично народжуються в надрах статичного оркестрового тла вступу. Загальний темповий профіль реалізує ідею прискорення до *Allegro scherzando* (третья частина) як стадіального зростання.

У другій частині, що має назву «Співанка», початкове оркестрове *ostinato* “розквітає” витонченою ритмо-гармонічною фігурацією. У високому регістрі звучить тремоло перших скрипок із сурдинами і з мінливо плинним звуком *sul tasto*. Разом з ними “зітхають” другі скрипки й альти. А два кларнети *solі* ведуть різні варіанти мелодичної поспівки на “затислому” шалмею. У цій химерній атмосфері проступає у високому регістрі соліста тема кантиленного типу, що нагадує колискову. Поступово цю гетерофонію ускладнюють голоси двох флейт соло. У процесі мелодичного проростання основної теми фігураційне

13 Andantino

solo

Violino I (B) *p solo*

Violino II *p*

Violino I a 3 *p*

Violino II a 2 *pp*

Viola *pp*

Violoncello a 3 *pp*

Violoncello *pp*

con sord. sul tasto

тло згортається до флажолетної педалі, а згодом і та зникає. Соліст знову лишається наодинці. Тільки інколи, наче луна, відгукуються *pizzicato* віолончелей, контрабасів, та ще кларнет бере перші звуки колискової. Середину простої тричастинної форми «Співанки» побудовано на розробці окремих інтонацій початкової теми. Темброва мозаїчність підкреслює чимдалі зростий драматизм музичної дії. У момент, коли дезінтеграція тематизму набуває крайньої міри, вступає тремоло литавр *crescendo*. Це веде до патетичної кульмінації оркестрового «хору», на тлі якого, наче зачаровані, перші скрипки й альти не можуть пригадати продовження Співанки. Вони повторюють її початковий зворот, аж доки соліст не припиняє марні спроби рішучим вигуком. Його імітаційно підтримують по черзі литаври соло та віолончелі з контрабасами. У репрізі тема другої частини Капричіо відновлюється в партії соліста, який інтонує її на октаву нижче (порівняно з початком) на *legato* і разом з тим сам собі акомпанує *pizzicato*.

Фінал Капричіо під назвою «Веселий музика» дає різкий контраст двом попереднім частинам. Тут утілюється «сміховий світ» карнавального буття. Губаренко дотепно й винахідливо застосовує широкий асортимент прийомів тембрового та фактурного варіювання до мелодії *ostinato*. Танцювальна тема квадратної побудови (4 + 4 + 8) постійно повторюється з різними порушеннями періодичності в шести варіаціях. При цьому п'ята варіація, ускладнена політональністю, репрезентує серединний тип музичного викладу, а остання повертається до характерного образу першої варіації і виконує функції синтезаційної репрізи-коди.

Фактурно музичну тканину фіналу утворюють чотири різні шари: мелодія, гармонічний акомпанемент, поліфонічний контрапункт та *ostinato*. У процесі варіювання соліст не раз змінює своє «амплуа», виступає то вожаком-«протагоністом», то пустотливим, насмішкватим акомпаніатором, то самостійним контрапунктом, то впертим *ostinato*. Він, наче Труффальдіно, точніше, його український відповідник Шельменко, усюди встигає і заохоче собі підспівувати. Його безжурний мотив

спочатку підхоплюють флейти з першими скрипками (перша варіація), потім віолончелі та контрабаси (третя варіація), а за ними кларнет соло (п'ята варіація). Усе це супроводжує жартівлива “сварка” різних оркестрових груп (друга й четверта варіації) і завершується блискучим *tutti*, серед якого скрипка соло таки вирізняється, бо залишає за собою право на незалежність і веде самостійний контрапункт.

Похідність від початкової фонової субстанції всієї множини контрастних тематичних утворень, наближена в «Українському капричіо» до абсолютності, може усвідомлюватись як реально відчутна у міті єдність світу, притаманний міту принцип “все у всьому”. У невеликому концертному творі Губаренка, аналогічно сакральному міту, відбувається пояснення буття, ствердження його вищої цінності. Від кризової суб'єктивності (“плач”) через занурення в підсвідоме та вивільнення ірраціонального (“сон”) композитор приходять до “поєднання з об'єктивним” у “сміховому дійстві”. Чіткої межі між цими стадіальними змінами немає. Як відомо, для архаїчної мітопоетики плач і сміх — це дві метафори єдиного космогонічного начала смерті у двох аспектах: “плач” — це початковий акт умирання, “сміх” — кінцевий. Між ними пролягає небуття, через яке, власне, і відтворюється життя. “Обряд плачу дублює обряд похорон і тому займає всю першу дію містерії; обряд сміху дублює акт відтворення і виливається у другій дії в метафору радості... родючості. Ми звикли плакати біля ніг смерті й радіти на весільному бенкеті та вважаємо, що це голос наших почуттів і нашої свідомості, але поряд з нами, по лінії інших традицій, на весіллі гірко плачуть, а в день смерті — сміються”⁴. Сміх позбавляє смерті та хвороб, зцілює і лікує, усмішка повертає життя, розряджає трагедійність — таким бачиться загальний мітологічний підтекст твору Губаренка. При цьому Капричіо для скрипки й камерного оркестру, безумовно, досить виразно репрезентує сповнений суперечностей український національний характер у цілісності різних життєвих проявів. Разом з тим у складній драматургії самовияву тут упізнаються й характерні риси самого композитора як особистості, визна-

чаються ті “первинні моделі”, що ними обумовлена її типологічна структура.

У своєму дослідженні різних видів драматургії стосовно різних історичних епох та композиторських стилів Віктор Бобровський стверджував, що “існує закономірність, яка зумовлена психологією сприйняття: багатоелементність у будь-якій сфері прагне внутрішнього групування, що створює двох- або трьохелементне утворення вищого порядку”⁵. Науковець, зокрема, докладно описав тріадний тип драматургії, реалізований, наприклад, у бетховенській тріаді (*дія – протидія – долання*), у скрябінській тріаді (*від граничної витонченості через прагнення – порив – політ до максимальної величі*), тріаді Шостаковича (*споглядальність – чин – осмислення*). Губаренківському драматургічному мисленню також притаманний трикомпонентний ритм, який можна визначити поняттями *рефлексія – нездійсненна мрія – реальність*. Кожна з цих ланок, як бачимо з «Українського капричіо», принципово амбівалентна. Дуалістичний прояв кожної образної сфери стає головним чинником пожвавлення загального перебігу. Музика першої частини Капричіо свідчить про те, що за домінуючу життєву настанову Губаренко мав інтровертну. Однак зосередження на самому собі заводить у глухий кут самотності та безнадії. Такий стан потребує надії, хай і необґрунтованої. Люзія, що охоплює сферу ідеального, для Губаренка є врешті решт лише мрією, обіцянкою щастя, кохання та порозуміння. Це тільки солодкий сон, який поступається реальності. До дійсної картини світу композитор дістається, спираючись на об'єктивні істини, які й надають підставу належати до громади.

Сама драматургічна побудова «Українського капричіо» підпорядковується не законам *активної інтриги*, а принципам розкриття цілого як функціонального комплексу, де інтровертно орієнтоване *Ego* (перша частина) консолідується зі внутрішнім образом позасвідомого, так званою Анімою (друга частина), щоб нейтралізувати надмір особистісного у власній Персоні (третя частина). Тим самим Губаренко моделює “міт про себе”,

⁵ Бобровський. Функциональные основы музыкальной формы, 64.

⁴ Фрейдсберґ. Поэтика сюжета и жанра, 105.

який виявляється ізоморфним архаїчним мітом про космогонічний колообіг, постійне оновлення та зростання.

Така складна діалектика суб'єктивного та об'єктивного притаманна взагалі оркестровому мисленню Губаренка. Ключові образи його музики персоніфікуються в певних інструментальних тембрах. Так, образна сфера рефлексії кореспондує здебільшого з сольним звучанням інструментів із групи *Archi*. Їхній тембр стає найдосконалішим справдженням особливої трагічної експресії. Люзорну субстанцію втілюють *Fiatti*. Поетичність холоднувато-цнотливої флейти, наївний ліризм гобоя, відчуження з присмаком химерності кларнета забарвлюють губаренківські "фантоми" належним колоритом. Семантика буттєвої парадигми розкривається через складний контрапункт оркестрових груп, де *Otoni* часто являють собою невідворотність закону, який немовби тисне на людину, а вона мусить змиритись або розчинитися в ньому. За відсутності мідних духових, як у Капричіо, цю функцію додержують остинатні та поліфонічні прийоми розвитку. Найбільш інструментальний тембр композитор певною мірою відчуває завжди як протоінтонацію, з якої виростає масштабна й антитетична симфонічна композиція.

Іншим об'єктом мітологізації у творчості Віталія Губаренка стає образ України. Композитор не раз звертався до хрестоматійних сюжетів. Відчайдушно він брався до такого літературного матеріалу, що здавався вже давно безнадійно зужитим. Утім, несподівано у його музиці добре знайомі образи поставали в геть небуденному ракурсі. При цьому запропоноване художнє рішення виявлялося настільки природним і очевидним, що мимоволі виникав подив, як же можна було раніше цього не помічати? Таке сталося з гоголівським «Вієм», із «Шельменком-денщиком» Квітки-Основ'яненка, з шевченківськими «Гайдамаками». Саме цим матеріалом послуговувався Губаренко, вибудовуючи свій міт про Україну.

Понад сто років різноманітне інсценування «Вія» входило до репертуару українського музично-драматичного теа-

тру. На початку ХХ століття Борис Яновський (Зігль) спробував написати на цей сюжет оперу. Та в нього нічого не вийшло. В автобіографії він згадував про цей нереалізований задум і пояснив, чому зазнав невдачі: «Я збагнув, що стара опера застаріла, що треба чогось нового, має бути якесь нове спрямування»⁶. А з «Вієм», безперечно, нічого нового, крім набридлого малоросійського етнографізму з піснями й танцями, в композитора не асоціювалося. Тож цей гоголівський твір і залишався на українській сцені у традиційно-шаблонному водевільному амплуа.

Справжньою реанімацією гоголівського сюжету стала одеська вистава опери-балету В. Губаренка «Вій» (ор. 32). Після її прем'єри, яка відбулася 19 серпня 1984 року, рецензентам нарешті вдалося відповісти собі на запитання: «Що може дати сучасному глядачеві-слухачу історія, яку розповів Гоголь у «Вії», чим схвилювати, викликати співчуття?»⁷ Губаренківська версія прочитувалась як «дума про Хому Брута — людину непересічну, душевно глибоку, натуру поетичну. Композитор підкреслив його пристрасне поривання до краси, прагнення ідеалу, його зухвалий виклик темряві, бажання її перемогти»⁸. Спектакль ставився як «житіє, варіант народного епосу»⁹. Диригент Борис Афанасьєв з особливим артистизмом підкреслив по-ренесансному яскраві динамічні контрасти колористично багатой партитури Губаренка. «Ініціативно, по-творчому винахідливо»¹⁰ поставилися до неї режисер Артур Почіковській та балетмейстер Віктор Смірнов-Голованов, які, зокрема, у сцену нічного степу, де опинилися бурсаки-мандрівники, ввели цілий пластичний хор «химерних мешканців степу, таких собі вісників Вія... Істоти в широких, сірих хламадах, а деякі у примарних масках, спокійно розташовуються в різних кутах сцени, читають, плетуть, несподівано прибирають пташині пози,.. і знов мирно сі-

⁶ Цит. за: Томенева. Гоголь и музыка, 188.

⁷ Нестьева. «В союзе с композитором», 39.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само.

Хома *f*

Ра - дость, ра - дость ве - ли - я!

Десь на - стал ве се - ли - я!

Пе - сня-ми и

В. Губаренко. «Вій», пролог. Тема Хоми.

дають у коло, слухають розповідь Тіта про псаря Мижиту...”¹¹. Вони то лякають і без того нажаханих хлопців, то панібратськи з ними заграють.

Прагнення постановників опери-балету «Вій» репрезентувати Гоголя завдяки давнім фольклорним традиціям найпаче відчувалось у сценографії Євгена Лисика. З притаманною йому метафоричністю художник відтворює образ привітної, мальовничої України зі стріхами та веселими мальвами, яка лише в “нічному інобутті” розкриває свої прадавні поганські джерела.

¹¹ Нестьєва. «В союзе с композитором», 42.

Марині Черкашиній та Льву Міхайлову — авторам лібрето «Вія», написаного російською мовою з використанням, окрім тексту Гоголя, стилізованих текстових фрагментів з фольклору та української літератури XVIII століття, — вдалось звільнити гоголівські образи від грубезного шару театральних штампів. Вони нагадали глядачам, що надзвичайна красуня — дочка пана Сотника не промовляє на сторінках повісті ні слова і тому в оперній дії може брати участь як окремий балетний персонаж. Вчитавшись у перші рядки прози Гоголя вони знайшли докладний опис хорového Прологу, де бурсацький загал дискантами “граматиків”, тенорами “риторів” і голосами “філософів”, які “на цілу октаву нижче брали”, святкує початок вакацій. До лібрето увійшли і різноголосий гомін ярмарку на Подолі, і буяння багатоликого натовпу (перша дія). Не втратила оперна версія «Вія» і притаманного Гоголю дуалізму в сприйнятті світу. У лібрето акцентовано “подвійність” світу гоголівської повісті, сюжет “кодується” у двох самостійних системах умовності: побутові сцени втілено в оперній дії, а містичні образи вирішуються засобами балету. Це не просте залучення до опери хорео-пантомічних епізодів, а паралельне розгортання двох автономних художніх планів, які створюють “багатоканальний потік” зображеного. З великою ймовірністю тут панує дух українського бароко. Навіть жанрова дифузність опери-балету відповідає принципам жанроутворення барокової доби. На суто барокових антиноміях побудовано всю трьохактну сценічну композицію «Вія». У Пролозі “радість велия”, яку відчувають бурсаки, перетворюється після раптової появи ректора на сум, перейнятий каяттям. Химерна темрява нічного степу (друга дія) поглинає яскраве денне світло “ярмаркової” першої дії. Плач за померлою Сотниківною монтується з балачками велелюбної Бублійниці, до якої завітав Хома Брут (перша картина третьої дії). Нарешті, страхітлива інфернальність похоронної відправи (друга картина третьої дії) розчиняється в катарсичному фіналі (хор «Ой, на Івана, та й на Купала») Епілогу. В першій редакції опера-балет мала закінчуватися широким епічним хором на слова «Чуден Днепр». Однак випало пристати на закид, що



1. Опера-балет «Вій».
Бублійниця — Г.Васильєва. Одеса, 1984 р.
2. Сцена виходу Панночки.
3. 2 дія. Степ.
4. Стецько — Є.Іванов.

“ні за смыслом, ані за стилем цей уривок із «Страшної помсти» не відповідає змісту та стилістиці повісті «Вій»¹².

В опері-балеті поляризується й рефлексія над загибеллю людини. З одного боку, особливої гостроти набуває мотив бистроплинності життя, яким пройнята уся барокова культура. Його прикметою стає розповідь про псаля Микиту, якого звела відьма (другий акт). Був чоловік і немає. Залишилося від нього сміття та порох. З іншого боку, цю меланхолію заперечує різюча пісня-реквієм «Да заболіло тіло бурлацьке біле» (сцена у Бублійниці, третя дія), де розкривається весь трагізм неправної втрати кожної людини. Завдяки запозиченням текстів (відкоригованих) з української літератури XVII–XVIII століть, псалмів, віршів, сценічних інтермедій, а також через свідому орієнтацію лібретистів на мовні звороти тієї доби, опера має справжнє забарвлення історичного минулого, яке давало усі підстави для відповідної стильової гри у музиці.

Віталій Губаренко вдало скористався з можливості стильового лицедійства. Він майстерно відтворив характерні особливості партесного співу, буфонної лексики, української народної пісні, міського романсу. Сталі музично-риторичні формули, інкрустовані у власний вокальний та оркестровий тематизм, підкреслювали “знакову” алегоричність вислову. Проте цей міцний іншостильовий прошарок утворює в опері лише зовнішній поверховий план музичної драматургії. Внутрішня інтонаційна концепція твору є складнішою і не підпорядковується історико-культурній спрямованості лібрето. Композитора передовсім цікавило гоголівське бачення українського феномену. Можливо, саме тому він і наважився зазирнути в “чорне провалля” «Вія», де, — за висловом Євгена Маланюка, — “и містично таємничій глибині, може, й заховано основну таємницю нашої Батьківщини, таїну її історичної Доли й таємницю душі Народу”¹³. Композитор спробував дати власне тлумачення цієї таємниці.

¹² Лист К. Сакви від 30 листопада 1978 року зберігається в особистому архіві композитора.

¹³ Маланюк. «Гоголь – Гоголь», 13.

Насамперед Губаренко інтуїтивно вхопив головну особливість гоголівської поетики. В опері-балеті «Вій» при всій колоритній строкатості масові сцени інтонаційно походять від сольного заспіву Хоми Брута (баритон) «Радість велия», яким відкривається твір. Спочатку ця тема сприймається як лейтмотив головного героя, що декларує колективну настанову. Згодом тема стає інтонаційним зерном у музичній характеристиці бурсацького загалу. Далі вилучені з неї трихордові й пентахордові послівки виростають у рефрен ярмаркової картини. З невичерпною щедрістю з неї народжуються нові й нові тематичні утворення, що, немов раптові світлини, фіксують характерні постаті крамарів, торговок, покупців, нетяг. У нескінченному плінні метаморфоз ярмаркове шаленство досягає найвищого уособлення у постаті безіменної Бублійниці (мецсо-сопрано). Саме вона рятує в першій дії від сотникових нагледачів голодного бідолаха Цигана (тенор). До неї у третьому акті прийшли Дорош і Свирид (подібні до подвійного Харону) забирати філософа Хому на останню службу. Інтонаційний розвиток вступної теми доти змінює масштаб узагальнення, доки не утворює цілий поетичний світ на ім'я Хома Брут. Після загибелі цього «міцного мудрого гульгтя» (Віктор Шкловській) його тема набуває в останній оркестровій інтерлюдії та Епілозі універсального змісту, символізує життя, що долає зло, тобто той хворобливий стан, який зветься Смертю.

В опері образи зла також спираються на гоголівський підмурівок. Як відомо, «Тоголь мав абсолютно виняткову за силою здатність відчувати зло... як основу метафізичного і внутрішнього»¹⁴. В оперний світ Хоми зло приходить із появою Сотника (тенор) та його почту. Їх супроводжує тема квазисерійного типу, яка, наче ніж, «твердо» (авторське позначення «*duramento*») краєє живу плоть музичного континуума. Унісонне звучання мідних духових інструментів хижачьки все заповнює й усюди вкорінюється. Ця тема позбавлена власного обличчя і не має в собі принципово нового чи іншого стосовно

В. Губаренко. «Вій», перша дія. Поява Сотника, мотив розколу.

попередніх образів. Вона сприймається як розколина, що руйнує цілісність усесвіту. З неї в уособленні Дороша та Свирида у світ входить брутальне насильство. Останньою з'являється Панна Сотниківна.

Трактування цього образу в опері далеко не однозначне¹⁵. Як балетна фігура Панна підкреслено ізольована від інших персонажів. Вона чужа. Вона сама-одна (хоч постановники одеської вистави оточили її цілим кордебалетом). А за Біблією сказав Господь бог: «Не добре чоловікові бути самому» [Бут. 2: 18].

¹⁵ Про аспекти інтерпретації цього персонажу див.: *Лащенко. «Ідея «страшної красоти»...».*

¹⁴ Бердяев. «Духи русской революции», 70.

По суті непримиренна суперечність й відлюдність є зло. Через цей розкол універсуму зло заходить у життя і стає видимим для людей. На тлі нестримного розвою життя Панна, з одного боку, є дивною, холодною, застиглою істотою, ніби сама смерть (перший лейтмотив), а з другого — завдяки гостро дисонантному малюнку і блискавичному оновленню суб'єктивованого тематизму (друга лейттема-*Lamento*), набуває сенсу найповнішого втілення позасвідомого світу Хоми.

Перша зустріч Хоми з Сотниківною відбувається в першій дії під час ярмаркової вистави. Викладене “високим стилем” аріозо Хоми у ролі Янгола «О, жено лукавая, хто ти» значно відрізняється від попереднього музичного матеріалу, пов'язаного з головним героєм. Емоційне наповнення сценічної ситуації несподівано нагадує такі рядки з повісті: “[В]се, здавалося, немов спало з розплющеними очима,.. і трава видавалася немов би дно ясного, та до найглибшої глибини прозорого моря...”¹⁶. Герой уперше відкриває у собі наявність підсвідомого. Наче водна стихія, воно обгортає реальність, набігає хвилями й відступає, залишаючи свій відбиток — подобу чарівної Панни. Показово, що певну частину музики, пов'язаної з образом Сотниківни, Губаренко запозичив зі своєї симфонії-балету «Ассоль». В уяві композитора ці дві протилежні постаті асоціювалися саме через їхні “атрибутивні” якості, мовити б, “водну приналежність”. Проте разом із фрагментами симфонії-балету в оперу дещо мимовільно потрапила і життєва колізія героїні Гріна — цього романтичного символу чекання на щастя.

Бажання любити, очікування справжнього кохання, напевне, десь глибоко ховалось у підсвідомості головного героя. У другому акті звучить пісня Хоми: “Ой, там на горі, на високій, згубив соловейко свій спокій. Цілу нічку не спав, свистав, щебетав, свою солов'їху гукав, закликав”. Вона наче вабить до героя всю нечисть, яка не забарилася з'явитись у вигляді потворної старої Господині хутору (контральто). Хома звільняється від неї, як від бридкої хіті, а потім здивовано бачить перед собою незрівнянної вроди дівчину.

¹⁶ Гьголь. Твори. Т. II, 165.

Якось Стендаль назвав красу “обіцячкою блаженства”. Гоголю врода не тільки не дарувала, ба навіть не обіцяла щастя. Можливо, через те в його творах жіноча врода має певну печатку страждання. Це й Катерина — приречена жертва чаклуна зі «Страшної помсти», і замордована голодом полячка з «Тараса Бульби», і до смерті побита Панна з «Вія». В опері-балеті Губаренка Сотниківна також не стала “обіцячкою блаженства” для Хоми. Між ними зовсім немає того кохання-протистояння, яке мали на увазі перші постановники та рецензенти опери. Їхні взаємини геть іншого плану. Панна як уособлення потойбічного світу лише через Хому може увійти до життя, оволодіти ним і тим знищити буття. На початку третьої дії оплакування дочки Сотника постає в музиці як абсолютна перемога смерті — кульмінаційне проведення лейтмотиву Панни. А наступний епізод у церкві вирішується на взір справжнього *la Danse macabre*.

Концептуально значним для системи музичних образів опери-балету стає залучення у сценічну дію вставної «Комедії про Адама і Єву, що згрішили біля райського дерева». Цю інтермедію блискуче розігрують бурсаки в першій дії на ярмарковому майдані. Трагедія Едемського саду тут постає у вигляді веселого бурлеску. І це цілком зрозуміло, якщо пригадати, що тогочасний СРСР був країною “переможного атеїзму”, де рекордсменом серед сценічних “довгожителів” була лялькова вистава Сергея Образцова «Божественна комедія» за малюнками Лео Таксіля. Автори лібрето вдалися до бурлескної форми, щоб передати атмосферу тих часів, коли по Україні мандрували “граматики”, “ритори” та “філософи” з гучними давньоримськими іменами і співали або “представляли” щось “напевне дуже розумне”. А на подяку могли почути від схвилюваних глядачів: “Жінко! Винеси їм сала або чого-небудь такого, що у нас є!”

Сама інтермедія складається з трьох частин. Спочатку урочиста репрезентація акторів — Тіта, Тіберія та Хоми, оголошення назви вистави, заклики до тиші. Потім — вихід Янгола-Хоми зі вже згаданим “серйозним” аріозо. Наступне дуетно Адама і Єви (Тіт та Тіберій) у двох куплетах із крихтним хоро-



Опера-балет «Вій». Сцени зі спектаклю. Одеса, 2013 р.

Вій — опера-балет-комедія
 композитора Віталія Губаренка і лібретиста
 Ірини Драч. Це була перша постановка
 цієї опери в Україні.



вим резюме — “Глупа жено, ты зачем яблочко тащила, за тот плод весь народ в пекло утащила” — ефектно закінчує виставу.

На зразок пасторалі «Щирість пастушки» з «Винової кралі» або фінальної баркаролі «Ніна, прекрасна рибачка і сенатор Триденті» з «Любовного напою», інтермедія у «Вії» не є тільки вставним фоновим епізодом. По-перше, при всій алегоричній напутливості та композиційній відокремленості «Комедія про Адама і Єву» сприймається як паралель до основної дії. Її відверта дидактична та педагогічна спрямованість, що буквально ілюструє біблійну заповідь “Не кради!”, сприймається якнайдоречнішою у ринковій юрбі, яку, власне, і розважають бурсаки. Під “корою просторіччя” неофіційне витлумачення добре знаних традиційних речей, що було типовим для мистецтва “низового” бароко, не тільки не розвінчує їх, а й, навпаки, веселим безжурним сміхом дає змогу служити вдосконаленню людини і світу, що її оточує.

По-друге, інтонаційно пов'язана з музичним матеріалом усієї опери, інтермедія у драматургічному плані виконує важливі експозиційні функції. Вона стає своєрідним продовженням семінарської науки (тут повертається в первинному вигляді основний тематизм Прологу), будучи, власне, “етопеєю” — вправою в риторичному навчанні, коли учень повинен скласти розповідь від імені якоїсь мітологічної або історичної особи. Для Хоми Брута ця “штудія” Священної історії стає фатальною. Його аріозо «О, жено лукавая, хто ти?» надто випадає з бурлескної поетики Комедії¹⁷. У цьому епізоді відбувається драматична зав'язка всієї дії. Адже присутність Панни перетворює монолог Хоми на своєрідний “вокально-хореографічний дует”. Партія співака спирається на кантиленно розвинуті трихордові формули лейттеми ярмарку, які синтезуються з інтонаціями “покаянної молитви” бурсаків із Прологу. Разом з тим в оркестрі інтенсивно розгортається “ламентозний комплекс” Панни-Аніми. Фактично тут відбувається “розкол” на рівні сві-

¹⁷ У бурлескному вигляді аріозо подається під час повторення в сцені залицяння Хоми до Бублійниці, яка викликає ревності Панни, що спостерігає цей легкий флірт.

домості головного героя. Він уперше пізнає трансцендентність і назавжди залишається в полоні інобуття.

За Гоголем, Хома потрапляє під владу темних сил лише після дивовижного перетворення у безлюдному степу старої баби на розкішну красуню, коли вперше бачить золотoverхі Божі храми віддзеркаленими в очах прекрасної Панни-відьми. «Він звівся на ноги і глянув їй у вічі: світанок розгорався, і блищали вдалені золоті бані київських церков»¹⁸. Показово, що головний персонаж бачить «золоті бані церков» не окремо самі по собі, а в очах нечистої сили. У Гоголя це єдиний кадр зображення. Після цього «жаль і дивне якесь хвилювання, і острах»¹⁹ оселилися в серці безжурного Хоми. В опері раніше невідомі йому почуття оволодівають ним ще на Подолі, коли в ролі Янгола, зачарований красою Сотниківни, він міркує про жіночу сутність. І наприкінці, коли в оперного Вія підіймають залізні повіки, а з парсун, що оживають на стінах церкви, долинає попередження-заборона: «Не дивися, Хома, заплющ очі, не можна дивитися, бурсаче!» — Хома Брут уже неспроможний звільнитися з-під гіпнозу наслання. Автори залишають без відповіді запитання, що ж саме побачив Хома Брут в очах Вія. Проте можна припустити тривання того небезпечного сусідства диявольського та Божественного, яке вперше відкрилося Хомі Бруту в очах побитої Панни.

У системі мітокоординат загибель Хоми не спричиняє руйнацію набутого через нього зовнішнього світу. Він як родовий вожак-тотем первісного племені вступає у двобій зі звіром-смертю. Утім, переможений смертю, він відроджується в новому житті — тому-таки цілісному і монолітному, подібний до рослини або сонця, що, «помираючи», оживає у тому-таки вигляді.

Крім уже зазначеного, невибаглива Комедія про Адама і Єву стає в опері-балеті важливим змістовним компонентом художнього цілого, нагадує про загальне коріння зла, його мотив. Хор зацікавлених глядачів ярмаркової вистави не лише

¹⁸ Гоголь. Твори. Т. II, 167.

¹⁹ Там само.

співчутливо коментує виступи бурсаків, а і втручається в дію інтермедії з фінальним підсумком, в оркестровому супроводі якого нехай по-бутафорськи, але досить патетично звучить тема найвищої покари (пентахордний варіант лейтмотиву ярмарку в зворотному русі). Тим самим оперна версія «Вія» принципово відбігає від свого літературного першоджерела, весь художній світ якого просякнута містичною ідеєю прихованої взаємодії вищих сил, перед чим безпорадні будь-які заклинання.

«Немає переказів про прогрес, — зауважує один з героїв англійського письменника Гілберта Кіта Честертона, — але все людство вірить у гріхопадіння. Дивно, що навіть поширеність легенди здається в устах освічених людей доказом проти неї: вони кажуть, якщо всі племена пам'ятають про доісторичну катастрофу, значить, її не було. Мені не встигнути за їхніми парадоксами»²⁰. Своя версія гріхопадіння, нехай і у такому вигляді, входить і до українського міту, який осягає в опері-балеті «Вій» Віталій Губаренко. Після Адама українська душа назавжди приречена на розкол.

Майже відразу після «Вія» Губаренко береться здійснювати новий оперний задум. Цього разу композитору впала в око відома комедія Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик». Лібрето складає Марина Черкашина на основі п'єси та повісті «Українські дипломати», де ту саму фабулу автор подає докладніше. Оперна версія дістала назву «Сват мимоволі» (ор. 34). Це була остання харківська прем'єра композитора. Лірична комедія у двох частинах, що побачила світло рампи 24 березня 1985 року (диригент Леонід Джурмій, режисер Ігор Черничко, художник Володимир Ареф'єв), багатьох здивувала. Мало хто міг припустити, що Губаренко візьметься відновити комедійний жанр, якому довго не щастило на українській музичній сцені ХХ століття. До того ж водевільність сюжету зовсім не відповідала губаренківському іміджу тієї пори. Проте «Сват», власне, не був першим кроком Губаренка у сферу комічного.

²⁰ Честертон. Вечный человек, 464.

Задовго до ярмаркових сцен «Вія» та вже згаданого яскравого фіналу «Українського капричіо», композитор виказував здатність і до легкої лагідної усмішки в тонкій ліриці двох романсів для меццо-сопрано на вірші Фелікса Кривіна «Осінь» і «Радість» (ор. 13), і до матроського гумору, котрий великою мірою переходить через край, та іронії у комічних сценах «Загибелі ескадри».

Слід зазначити, що вперше театральної сцени музика Губаренка дісталася саме в комічному спектаклі. 1964 року до чотирьохсотлітнього ювілею Вільяма Шекспіра Харківський український театр ім. Тараса Шевченка поставив п'єсу «Дванадцята ніч» великого драматурга. Саме до неї Губаренко написав низку різнопланових музичних номерів. Вистава мала гостру критику. Режисерові Алексею Глаголіну тоді інкримінували “комедійну неспроможність”, брак “легкості, невимушеності, веселощів, пустотливого жарту”²¹. До композитора, власне, претензій не було — музика “відповідала змісту та емоційно допомагала дії”, але пісні Блазня, на думку рецензента, “явно не вдалися”. Їм не вистачало “оптимізму, динаміки”, яких так потребує комедійний жанр²². Напевне, суворий критик не зважив на те, що Шекспір у «Дванадцятій ночі», за висловом літературознавця, “прощається з веселощами” на порозі нового століття і нового, трагедійного періоду творчості²³. Для цієї комедії характерний її сумний блазень, який “втомився жартувати” і співає заглибленому у смуток Герцогові печальну пісню про смерть — пісню, “по вінця наповнену щирістю й правдою, як давнина”, а закінчується одна з найвеселіших комедій Шекспіра фінальною піснею про стрімкий колообіг часу, що приносить відплату. Попри оцінювання харківського критика, Три пісні Блазня — Канцона, Серенада й Застольна з музики до комедії «Дванадцята ніч» ще довго побутували самотійно на концертній естраді.

²¹ Скибневский. «Двенадцатая ночь».

²² Там само.

²³ Пинский. Магистральный сюжет, 88.

Запропоноване композитором на початку 1980-х років нове потрактування добре знайомих комедійних образів «Шельменка-денщика» відчутно полемізувало з панівним тоді раціонально-соціологічним підходом до літератури, коли у процесі характеристики будь-якого твору зважали виключно на елементи реалізму, а решту значущих компонентів художньої цілісності до уваги не брали. Та міра умовності, з якою Губаренко відтворював персонажів Григорія Квітки, певною мірою залишилася недосяжною для харківської постановочної групи, що дужче орієнтувалася на здобутки “натуральної” школи та естетику народного примітиву. Попри те, що композитор мав схильність до розмаїтих жанрових синтезів, він завжди чітко обирав базову модель. У харківській опері «Сват мимоволі» постановники не визначились, якою їй бути — чи ліричною, чи комедійною, чи жанрово-побутовою, тож у виставі переважала зовсім незвична для Губаренка “хиткість” жанрової структури.

Історія про те, як спритний денщик Шельменко вдало влаштував одруження капітана Скворцова з дочкою пихатого Шпака Пазинькою є типовою для популярних у ХІХ столітті “українських водевілів”, де доволі влучно відтворювалися, здебільше комічно, побут, вдача, характери української провінції. Дібрана з відомих народних пісень і танців музика служила у таких виставах основним засобом передачі локального колориту. Саме цю музично-театральну традицію відновлює у своєму «Сваті» Губаренко, однак, підносить її на оперний рівень через засвоєння жанрово-композиційних особливостей *opéra comique*. Поєднуючи закінчені музичні номери з живими розмовними діалогами, автор «Свата» оздобив побутовий мелос віртуозною бравурністю, легкою водевільною декламацією, романсовою кантиленою, буфонною скоромовкою. Він на повну скористався, а також певною мірою підкреслив анахронізм інтонаційного словника відповідної до сценічної дії епохи. Важливо взяти до уваги те, що стилістичне багатоголосся «Свату»

зросло на плідному ґрунті саме французької традиції, на яку, до речі, орієнтувався свого часу й автор «Запорожця за Дунаєм»²⁴.

Звичайно, наприкінці ХХ ст. жанровий тип *opéra comique* уже не функціонував у чистому вигляді. Його численні модифікації далеко відбігли зразків, представлених творчістю Адольфа Адана та Даніеля Обера. Для Губаренка передусім важило за допомогою цієї жанрової моделі відтворити історичний колорит у властивих тій добі специфічних формах. Композитор обирає саме французьку оперну модель і водночас з легкою поглумкою демонструє власну музичну ерудицію, коли в тексті йдеться про типове для настроїв “культурних” верств населення франкоманію. Таким чином, життя української провінції, натурально схоплене Григорієм Квіткою, у «Сваті» транспонується у площину оперної умовності.

Драматургічний перебіг опери ґрунтується на зіставленні двох образно-інтонаційних сфер. Одна з них — фольклорна, відбиває одвічне народне буття. Вона формує загальну поетичну атмосферу твору, дає з перших же тактів вступної Інтермедії точку відліку для комедійних та ліричних “ексцесів”, які утворюють строкатішу другу образно-інтонаційну сферу. Замість увертюри оперу відкриває сумна пісня дівчат на народні слова, сповнена невдаваного ліризму та щирості. Під час куплетного розгортання оркестр змальовує природу в момент її ранкового пробудження: “...низькі струнні виводять пісенну фразу, й вона, змінюючи своє темброво-регістрове забарвлення, поступово “розпрозорюється” наче під світанковими променями. Й ось уже звуковий простір заповнює марево барвистої оркестрової педалі, на яке накладаються голоси дівчат”²⁵. Народнопісенні епізоди між першою та другою картинами, у сцені привітання молодят із третьої картини при подальшому розвиткові зберігають недоторканною свою природну сутність, що надало рецензентам підстави зауважити в губаренківсько-

²⁴ Докладніше про це див.: *Drach*. «The french *opéra comique* as a model of the ukrainian music theatre».

²⁵ *Зинькевич*. «Забил родник национального юмора».

го «Свата» наявність певних ознак переведення комедійної колізії в серйозніший план.

Фрагментам справжньої народної поезії, яким не надано оперної риторики протистоїть театральне лицедійство, яке інтенсифікується в комедійних та ліричних сценах. Тут композитор вдається до розширення вже випробуваних у Комедії про Адама і Єву з «Вія» прийомів травестії, які немов через голову Г. Квітки сягають більш ранніх часів і перегукуються з поетикою українських інтермедій ХVIII ст.

Неупереджений губаренківський гумор не має ні сатиричної тенденційності, ані притаманного, приміром, Шостаковічу викривального пафосу. Події в родині Шпаків — це, власне, те саме життя, що маємо в “природних” народних сценах. Їхні учасники хоча й поведуться ексцентрично, проте не надто відбігають від звичних поведінкових норм і загальноприйнятих уявлень.

У лібрето опери збережено двомовність п’єси. У народних сценах і в партії Шельменка звучить українська мова. “Вельможні” персонажі говорять російською, пересипаючи її неправильними французькими висловами. Такий поділ зумовлює характер музичної мови губаренківських персонажів. Зокрема, музична тема широко популярного романсу Александра Гурільова «Домик-крошечка» у дещо трансформованому вигляді стає узагальненим відтворенням провінційно-міщанського середовища і надає портрет гостей на балу у Шпаків. Водночас композитор демонструє неабияку вправність, застосовуючи інтонаційно похідні від неї теми як оприявлення різних “проявів глупоти”. Так, бундючний Шпак пихато несе своє “високе походження” під звуки шаржованого менуету, що у сцені читання газети річної давнини обертається на буфонний вальс. Його поважна дружина Фенна Степанівна намагається демонструвати солідність, тож — рухається в повільному колі старовинного контрадансу. А втім, буденна “проза життя” та природна жвавість, без якої не впоратися з тим великим господарством, що забезпечує добробут родини, не дають їй змоги постійно

триматися бажаного етикету. До того вона раз-у-раз переходить на просту мову.

Наголошена тривіальність інтонаційних зворотів романсу Гурільова також стає у пригоді, коли композитору треба музично увиразнити удавану "вченість" сусіда Шпаків Опецьковського, "столичні" манери його жінки Аграфени Семенівни, "шарм" і млосну екзальтованість їхньої дочки Евжені. Остання повчає свою подругу-простушку Пазіньку, зважаючи на нещодавно набутий у самісінькому Петербурзі досвід. Її уявлення про світські манери найліпше репрезентують легковажно манірна пісня «Яка мила, невинна Бабетта» (музика французького романсу російського композитора Козловського) та дуєт з Пазінькою «О, где ты, милый, беспечный, отзовись, пастушок молодой» (текст також узят з романсу Козловського, музика являє собою парафраз пісні «В коленях у Венеры» із зібрання Фрідріха Меєра). Найкумедніше у «Сваті» схарактеризовано жениха-невдачу пана Лопуцьковського, якому вже "п'ятнадцять наречена відмовила". У пов'язаних з його образом нових модифікаціях «Домика-крошечки» з'являється задерикувата пихатість, і набридливе остинатне "тупотіння" незграбної "горе-мазурки".

Увесь цей химерний світ водночас існує й на ліричному боці сюжету. Закохані Пазінька та капітан Скворцов, як і провінційне оточення, тяжіють до "книжної" мови. Їхні освідчення, згідно зі слухною заувагою Олени Зинькевич, "це низка "загальників" ранньої романсової лірики"²⁶. Композитор навіть цитує популярні наприкінці XVIII століття ліричні пісні «Чем тебя я огорчила» та «Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубок», які монтує в романсі Пазіньки з першого акту. Та сама умовна лексика панує в її розповіді «Лучше Вани моего никого на свете нет» (друга дія), де також відчутні стильові джерела російського побутового романсу. Зовсім "мелодраматично" звучить її аріозо з третьої дії «Злая доля разлучила нас с тобой». Але Губаренко змальовує всі нехитрі зізнання простодушної героїні без жодного глуму. Для нього щире кохання Пазіньки свідчить не тільки про шляхетність і витонченість її натури,

²⁶ Зинькевич. «Забил родник национального юмора».



1. Опера «Сват мимоволі». Харків, 1985 р. Скворцов — Вячеслав Журавльов.
2. Сцена зі спектаклю.
3. Евжені — Ірина Яценко.
4. Шпак — Володимир Думенко.
5. Шельменко — Микола Коваль.
6. Пазінька — Єлена Соболева.

яка дивом зроста й розквітла серед несусвітньої штучності, але й щонайперше про її здорову “природну” душу. Прихована за “робленими” фразами, вона відкривається через певну інтонаційну спорідненість її музичної характеристики зі вступною піснею дівчат з початкової Інтермедії.

Її обранець сповнений, наче Керубіно, романтичних почуттів. У конкретній життєвій ситуації цей симпатичний, але далеко не ідеальний персонаж Григорія Квітки залишається нерішучим та безпорадним. І якби не спритність Шельменка, то хто знає, чи дісталася б йому дочка заможних Шпаків. Для Скворцова її багатство важить не менше, ніж врода та юність. Хоча його аріозо з першої картини звучить доволі темпераментно, проте лише з арії в третій картині починає оприявнюватися його войовниче завзяття. На відміну від свого денщика, якого охарактеризовано в опері сталою “солдатською” лейтформулою (ритм барабанного дробу та різнотембрового фанфара), капітан Скворцов неначе зовсім позбавлений “офіцерської виправки”. І це не дивно, якщо пригадати, що за тих часів юнак із дворянської родини міг лише значитись у складі якогось полку й діставати військові лички. Варто пригадати, що сам Григорій Квітка протягом кількох років вважався на службі, але тягти важке армійське ярмо йому не випало. У відставку Квітка вийшов у двадцять шість років у чині капітана так і не побувавши у війську жодного дня. Навряд чи був старшим за віком або досвідченішим у військовій справі і його герой капітан Скворцов. “Етимологічну” спорідненість прізвищ Скворцова і Шпака в опері Губаренко увиразнив наявністю в обох чоловіків “вальсової” натуральності. Тож, певно-що молодий Скворцов і його чарівна Пазінька як шлюбне подружжя згодом дедалі більше нагадуватимуть старих Шпаків.

Широке використання російського пісенно-романсового матеріалу в опері «Сват мимоволі» було, ймовірно, інспіроване Квіткою-Основ'яненком, який майже в усіх творах багато і дотепно глузував з “московської поведінки” своїх співвітчизників. Виразний “російський акцент” оперних персонажів «Свата» набуває у загальній концепції твору й художнього сенсу. Він

насамперед репрезентує “претензію на культуру” дрібнопомісного дворянства, яке майже цілком перетворилося на міщан. “Культурність” більшості персонажів тут позірна та поверхова. Фактично вона спотворює їхню природу. Уся інтонаційна драматургія опери головним чином підпорядковується розкриттю колізії між природними прагненнями людей та уявною добропорядністю, беззмисловими претензіями на “цивілізованість”. Під акомпанемент українських сцен голоси “культурних” героїв, що спілкуються “на московський лад”, оприявнюють наратив, що має всі ознаки колоніального.

Згідно з Клодом Леві-Строссом, архаїчне мітотворення — це психічний процес, спрямований переважно на пояснення походження культури, тобто всього того, що стає наслідком людської діяльності. У його теорії міту основною є опозиція “природа – культура”. Їй ізоморфні інші опозиції, зокрема “те, що обробки не зазнало – приготоване”, винесене в назву одної з головних праць французького науковця, або опозиція “континуальне – дискретне”. За Леві-Строссом, стосовно музичного мистецтва остання означає протиставлення континууму природних звуків з невпорядкованою висотою та дискретної шкали музичних тонів певної висоти. Виходячи з цієї фундаментальної опозиції, можна твердити, що будь-яка музика світової цивілізації, оскільки вона базується на ладо-функціональній системі, цілком належить до сфери культури. Однак існує можливість моделювати “природу” засобами, притаманними “культурній” музичній мові, і тим самим у межах певної художньої концепції по-своєму відтворювати відповідну антиномію.

Саме в такий спосіб будується опозиція “природа – культура” в опері Віталія Губаренка. Природна субстанція має у ній відчутні українські фольклорні джерела, хоч не спирається на конкретні музичні взірці. “Окультурене” середовище Губаренко переважно характеризує “белькантовим” типом оперного інтонування в “російській транскрипції”. Власне, воно і піддається у творі травестії та іронічному зниженню. Таким шляхом у самій сутності «Свата мимоволі» реалізуються закономірності мітотворення. При цьому природа в Губаренка — не архаїчний

неперсоніфікований світ, як у «Весні священній», або «Скіфській сюїті», не первинний хаос, а найвища доцільність та гармонія самобутнього існування. Культура в художньому вимірі «Свата» не чужа природним феноменам. Вона лише оприявнює комізм наївної Природи, що вийшла за свої межі. Блискуче створений в опері Губаренка «профанний» образ Культури подається як суто периферійний феномен. У музичному прочитанні комедія Григорія Квітки-Основ'яненка стає комедією маргіналів на узбіччі історії.

Як пролягли її торовані українцями магістральні шляхи? — на це запитання Віталій Губаренко шукає відповіді на сторінках поезій великого Кобзаря, до слова якого композитор вперше наважився звернутися 1991 року. Опера-ораторія у десяти частинах за творами Тараса Шевченка «Згадайте, братія моя...» (ор. 43) стала надзвичайною подією в історії музичної України. Перше концертне виконання цього монументального твору відбулося в Києві 9 червня 1992 року за участю симфонічного оркестру, хору ім. Платона Майбороди, дитячого хору Державної телерадіокомпанії України під орудою диригента Володимира Сіренка, хормейстерів Віктора Скоромного, Лариси Бухонської та Тетяни Копилової. Сценічне втілення опери-ораторії здійснив Львівський театр опери й балету ім. Івана Франка (диригент Ігор Лацанич, художник Тадей Ринзак, який використав ескізи Євгена Лисика, та режисер Володимир Дубровський).

За сюжетну основу опери-ораторії Віталій Губаренко взяв ранню поему Тараса Шевченка «Гайдамаки», яка вийшла друком у 1841 році.

У 1920-х рр. Лесь Курбас у своєму спектаклі знайшов власну інтерпретацію трагедійних колізій поеми, пов'язавши її яскраві національні образи з узагальненим мітопоетичним мисленням і репрезентувавши їх у дусі античної трагедії. Щоб зберегти глибоко суб'єктивний і сповнений проникливого ліризму тон авторських коментарів до жорстоких кривавих подій, у сценічну дію був органічно вписаний «хор» — «Десять



Віталій Губаренко. Київ, початок 1990-х років.

слів Поета», що виступав від імені автора. Курбасівське бачення мітологічної природи шевченківського історизму багато у чому послужило вихідним імпульсом для нового музично-сценічного прочитання «Гайдамаків», здійсненого Віталієм Губаренком у співпраці з його постійною лібретисткою Мариною Черкашиною.

З огляду на досвід сполучення оперних та ораторіальних принципів у таких, наприклад, творах, як «Цар Едіп» Ігоря Стравінського, автори спробували впорядкувати неосяжний змістовий простір «Гайдамаків», включивши туди уривки з поеми Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим...», його поетичного циклу «У казематі», коментарю у прозі до «Гайдамаків» та перекладів псалмів Давида. При цьому була застосована структура античної трагедії: сцени сюжетної дії становили «епізодії» (їх у губаренківській версії чотири), доручений хору поетичний коментар, філософські роздуми й узагальнення утворювали «стасими». Подібно до античної трагедії, опера-ораторія починається великим Прологом. Поетичний текст тут монтується

з фрагментів біблійних псалмів та віршованих і прозових роздумів самого Поета і його сценічного репрезентанта Кобзаря.

Далі йде традиційний Парод, у якому здійснено перехід від вищого рівня розгляду людського буття у категоріях вічності до позиції, що дає змогу побачити конкретно-історичне на перетині часових і позачасових координат. Починаючи з Пароду, до сценічної дії вводяться різноманітні сюжетні мотиви поеми «Гайдамаки». Перший епісодій має назву «Конфедерати», другий — «У Вільшаній у Титаря», третій — «Проти ночі Маковія» й останній четвертий — «Гонта в Умані». Воскрешаючи події минулого, Поет в опері-ораторії Губаренка обіймає в етичному плані не лише позицію очевидця, а й бере на себе функцію оповідача, що власною волею спрямовує сюжетний перебіг. Хай якими жакливими були відтворені ним сторінки історії, він таки зберігає глибоку любов та співчуття до своїх героїв.

У такому потрактуванні фігура Поета збігається з образом Євангеліста. Це надає твору певних жанрових ознак пасіонів. Заклик, винесений у назву опери-ораторії, — «Згадайте, братія моя...» — стосується, однак, не тільки минулого України. У поле зору автора потрапляють також страждання всього людства, братовбивчі війни, що були два тисячоліття тому «над Вавилоном і його садами» і що ще мають бути для наших нащадків. Акцентування жакливих наслідків усіх війн узагалі, навіть викликаних агресією однієї зі сторін і захистом своєї волі, в ідейному плані суттєво відрізняє концепцію губаренківського твору від тлумачення поеми у виставі Леся Курбаса. Кров породжує ще більшу кров, ненависть — іще більшу ненависть. Така доля людства: брат убиває брата, нащадки Адама гризуться, як собаки, «за маслак смердячий».

У тексті лібрето Марина Черкашина вочевидь прагнула зняти занадто прямі історичні паралелі та фольклорні аналоги, щоб домогтися «враження граничної узагальненості розповіді»²⁷. Усе підпорядковувалося завданню виявити в суто національних образах Шевченка шар загальнолюдської пробле-

²⁷ Черкашина. «Проблема соотношения слова, музыки и действия...», 19.

матики і «відтворити шевченківський міт про Україну, її минуле, теперішнє, майбутнє»²⁸. При цьому сам Поет стає невід'ємною частиною і героєм створеного ним міту. Він живе життям народу й задля народу, проповідує Правду, яка тотожна міту.

Музичне втілення поетичного тексту в опері-ораторії, як і в інших його партитурах, зберігає яскравий національний колорит, жанрову конкретність. У різноманітних формах інтонування — від ліричної кантилени до експресивної декламації — наявний глибоко вистражданий, особистісно забарвлений патос, який підносить дію до біблійних масштабів. Музичний перебіг іде шляхом зіткнення різнопланових опозицій і рефлексії, що примирює їх. Не Поет входить до глобальної мітоконструкції, а сам міт про Україну стає складником внутрішнього світу митця.

Як і в ранній симфонічній поемі «Пам'яті Тараса Шевченка» (ор. 3), Губаренко вдається до втілення суттєвих властивостей духу поета. Якщо образна сфера саморефлексії («Думи мої, думи») загалом зберігає ту саму семантичну наповненість, то образ «дивного покликання» суттєво переосмислено. Ця інтонаційна сфера втрачає свою бунтарську непримиренність і звучить як відгомін вічності.

Синхронне експонування цих двох образних утворень відкриває оперу-ораторію. Хоровий зачин «Благослови, душе моя, Господа...» [Пс. 102] витримано в хоральній фактурі, він будується на зіставленні двох варіантів озвучення тексту: один — відчужено аскетичний — проголошується чоловічими голосами з квінтовими *divisi*, з ритмічним підкресленням початкового знакового зерна «Благо». Зупиняючись на виявленні акорду квартової структури, нижні голоси стають акустичним тлом для звучання унісонної теми альтів, що символізує складний, з неодноразовим поверненням шлях до вищого. Другий мотив контрапунктично поєднується з першим інтонаційним імпульсом, що протягом усього твору зберігається в незмінному вигляді й активно еволюціонує, виявляючи насамперед ла-

²⁸ Там само.

ментозні якості образу. Друга тема поступово перетворюється на остинатну фігуру химерно переплетених малосекундових “зітхань”, немов заплутується, лишається безпорадною і втрачає перспективу розвитку та необхідні орієнтири. Створюється розмитий звуковий простір, який асоціюється зі словами псалму про те, що людина є прах. І потім, коли в тексті з’являється образ вітру, що розвіює цей прах, у всіх хорових голосах, починаючи з басів, пробігає імітаційно повторений висхідний мотив, який обриває глибоке мовчання у динамічній і звуковисотній кульмінації. Після павзи жіночі голоси ледь чутно повторюють: “І немає його, і немає його, і немає його...” Оркестр підсумовує цю сентенцію її містично примарною модифікацією.

У композиційному плані цей оркестровий фрагмент виконує функцію коди до вступного хорового псалму. Цей музичний матеріал з’явиться ще раз як постлюдія до фінального Ексоду, замикаючи таким чином усю композицію.

У момент оркестрової “дематеріалізації” хорового звучання вступає зі своїм монологом Поет. Його голос наче розвиває хорову молитву, осмислюючи канонічний текст крізь призму особистісного почуття. Ламентозні паростки хорового зачину входять у його сповнений драматизму “плач на розпутьях”, який кореспондує з наступним біблійним псалмом «На ріках круг Вавилону» (Пс. 136 в авторизованому поетичному перекладі самого Шевченка), де об’єктивуються переживання Поета на чужині.

У Пролозі звучать лише перші рядки цього псалму про далеку неволю. Проте хоровий плач, як давній ієрогліф, фіксує зміст навзагал. І тому усвідомлюється не тільки проспіване: “На ріках круг Вавилону під вербами, в полі, сиділи ми і плакали в далекій неволі”, а й випущене (“О дочко вавилонська, руйнилице! Щасливий, хто тобі відплатить те, що ти нам зробила. Щасливий, хто, вхопивши дітей твоїх, розіб’є їх об скелю” [Пс. 136: 8–9]). У відповідь лунає зворушливий дитячий спів — “Чи є що краще, лучче в світі, як укупі жити”. Це текст “висхідної пісні” Давида [Пс. 132]. Дитячий тембр якнайкраще передає ту “милість миру”, що відчувається серцем “у вратах тво-

їх, Єрусалим”. Будучи знаком християнського культу безвинно страчених немовлят, звучання дитячого хору у творі Губаренка сприймається як ідилічно забарвлена картина втраченого раю, що разом з пам’яттю про первородний гріх закладена в людські душі.

Пряма опозиція настанови на помсту та ідеї всепрощення, що виявляє у Пролозі своє біблійне коріння, драматично розгортається в сюжетній дії і конкретизується в національно-історичному вимірі. У Псалтирі Поет відчитує майбутні колізії української історії, котрі розгортатимуться через образи Гонти і його синів, Яреми, Оксани й конфедератів.

Цілком реальний образ України постає у Пародії. Утім, окрім явних експозиційних функцій цей епізод також має важливий позафабульний зміст. Хор «Літа орел», який побудований на новій трансформації другої теми зі вступного псалму, відтворює жанрову стихію українського танцю. “Тіньові” аспекти цього образу відкриваються лиш в четвертому епісоді, де “Гонта гуляє”. Під час різанини в Умані хвацький “козак” обертається на своєрідний “мефісто-танок”. Інфернальна всеруйнівна сила заміряється й на чисте кохання Яреми. Попри те, що пародійна пісня Кобзаря «На городі пастернак» (четвертий епісодій) сюжетно не пасує картині української Варфоломійської ночі, вона надто важить для розкриття глибинної концепції твору в кульмінаційному декодуванні жанрової природи опери-ораторії. Маємо остаточне оприявлення спочатку приглушеного плану *la Danse macabre*. І саме Парод починає моторошну низку “пісень і танців смерті” в історії України.

У першому епісодії сфера *macabre* проступає в художній цілності твору як самостійний жанровий план. Дитячу ідилію “золотого віку” знищує грубе вторгнення агресивних сурм, які немов сповіщають про вихід з пекла химери повстання. Спостерігаючи руїну, поет повертається до думок про швидкоплинність життя. Образ місяця, що в системі художньої образності опери-ораторії втілює категорію вічності, також нагадує, що все минає, лишаючи тільки спогад.

Наступний другий епісодій — останнє побачення Яреми й Оксани. Він подається композитором також у річущій жанрової традиції *macabre* як сцена найвищого прояву людських почуттів, що будуть безжально знищені. Пісенне аріозо Яреми та його дует з Оксаною відкривають нову грань прекрасного, що у Пролозі репрезентували дитячі голоси. Щире кохання стає знаком ідеального начала у житті.

Третій і четвертий епісодії інтонаційно сполучені в єдиний композиційний блок. Тут максимально сконцентровано всі інфернальні інтенції сюжету. Безчинства конфедератів у Вільшаній (другий епісодій) аж ніяк не виправдовують різанини в Умані, фанатизму Гонти. Фізичне відчуття наближення несамовитих сил виникає у сцені розправи Гонти над своїми синами. Наче віддаляються, вщухають своєрідно перетоплені з образом священного вогню дзвони, що освячують опір та війну, надаючи загибелі борців за волю України мученицького характеру. Дія перемикається у примарний план. Лиховісні голоси, здається, звучать у збудженій свідомості героя, і, немов біси, підбурюють його до вбивства. А коли непоправне сталося, відразу поновлюється реальний масштаб — минає запаморочення. Так закінчується останній акт *“macabre”*.

В опері-ораторії, попри всю катастрофічність сюжету, Віталій Губаренко прагнув також виявити і катарсичну лінію шевченківського міту про Україну. Символом руйнівної й очисної сили стає дзвонове *ostinato*, що асоціюється з образами сполохів та всеосяжного вогню. У висновку сценічної дії особливо наголошено ідею прощення. Гонта осуджує себе, таємно ховає дітей, виниться перед ними у жадливому вбивстві й закінчує свою сповідь-покуту таким: “Я прощаю, що ви католики”.

«Згадайте, братія моя...» як синтетичний жанровий витвір поєднує у певних пропорціях і оперні, і ораторіальні риси. Сюжетна дієвість, психологічна інтерпретація характерів, складна лейтмотивна система досить виразно окреслюють оперну природу твору. Разом з тим, надзвичайно важить роль хору, що виступає у Губаренка як драматичний “персонаж” і водночас підбиває підсумки та коментує дії, а також епічний

ракурс розкриття образів, позаособистісний погляд на все, що відбувалося, відповідають питомо ораторіальним настановам. Проте специфічне виокремлення з грандіозної, побудованої на зіставленні різноманітних хорових, сольних, ансамблевих та оркестрових епізодів інтонаційної цілісності образу Поета-філософа дає змогу узагальнено виявити типову для музичного мислення композитора “моноконцепцію”.

Симфонізований перебіг цієї парадоксально збагаченої “моноопери” по суті відтворює апокаліптично забарвлене Одкровення Поета, де прозирає рятівна правда існування. У його монологах люди усвідомлюють свої долі, минуле, судять щодо релігії, виявляють власні комплекси. Міркування та медитація над біблійними рядками у Пролозі породжує нове бачення національної історії в символічному сенсі. Випереджаючи реальну низку подій, виникає образ Кари Господньої у пісні Кобзаря «За байраком, байрак» (Пролог). Народний співак розповідає, як йому довелося почути “стогін заклятої могили” козацької слави. Смерть не дала вічного спокою вбитим, тому що “по своїй землі свою кров пролили і зарізали брата”²⁹. Поетові відкрилася велика сакральна Правда. І тому у зверненні в Пролозі до Божої Матері він молиться про те, щоб вистачило сили винести призначений йому хрест.

Шевченко, відкритий авторами опери-ораторії «Згадайте, братія моя...», багато в чому відрізнявся від сформованих раніше уявлень про поета. Це й зрозуміло, адже советська шевченкіана знаходила у творчості письменника лише войоничий атеїзм. Віталій Губаренко та його лібретисти прагнули відтворити образ Шевченка як одного з найщиріших сповідувачів віри, як національного пророка, постать якого поєднує полюсні суперечності в бутті свого народу. Поет в опері-ораторії бачить дійсність, сповнену для людини жахів та страхіть. І якщо Бог — Творець світу, то Він, напевно, відповідальний за своє “твориво”. Якщо знати про справжній стан речей у світі, виникає запитання про виправдання Бога. Його існування

²⁹ Відомо, що задум «Гайдамаків» виник у Т. Г. Шевченка спочатку як видіння степового кургану.

не береться під сумнів. Однак саме ця цілковита безперечність і посилює боротьбу. Це боротьба з Богом за Бога. Подібно до біблійного Іова, Шевченко вимагає справедливості від самого Бога.

Історію, що постає у творі Віталія Губаренка, композитор усвідомлює не як окремо від нас узятий феномен, а як частку нас самих, пізнання котрої розблоковується запозиченим з українських народних дум мітопоетичним кодом. Губаренківський міт про минуле народжується в полі інтенсивної *Ego*-рефлексії, спричиненої поглибленим сприйняттям шевченкового слова.

Паралельно з мітом про Україну в художній свідомості Губаренка поступово визрівав універсальний онтологічний міт, що мав знайти підтвердження свого космізму у специфічно національних обрядових формах. Композитор береться моделювати міт засобами ритуалу у своїй симфонії-балеті «ЗЕЛЕНІ СВЯТКИ» (ор. 44). Її перше концертне виконання відбулося 13 квітня 1992 року за участю Симфонічного оркестру Державної телерадіокомпанії України під орудою Володимира Сіренка, якому й була присвячена партитура. Усупереч назві, що орієнтує слухача на архаїку, «програма» твору мала літературне походження. Автор знову звертається до «українських повістей» Гоголя, пропонуючи нове, цього разу чисто хореографічне прочитання його «Майської ночі».

Тривалий час універсальним ключем до музичних інтерпретацій гоголівських творів залишалася їхня поетична мова з характерною пісенністю, феноменальною сценічністю. У цьому плані особливо пощастило раннім повістям Гоголя «Вечори на хуторі під Диканькою». Тому на музичній сцені насамперед була розкрита оперна природа гоголівської творчості. Цей ключ підійшов не тільки до українських повістей, а в модифікованому вигляді й до «Женитьби» Модеста Мусоргського, і до «Носа» Дмитрія Шостаковича, а також до «Мертвих душ» Родіона Щедрина, «Записок сумасшедшего» Юрія Буцко, «Шинели» та «Коляски» Александра Холмінова.

Разом з тим останні десятиліття ХХ ст. маніфестували принципово інший підхід до прози Гоголя. У музичних інсценівках увага композиторів усе пильніше зосереджується на розкритті її великого пластичного потенціалу. У своїх творах Гоголь надивовижу влучно втілює стихію руху в розмаїтих його формах. Зорова образність, яскрава видовищність текстів Гоголя, їхній специфічний темпо-ритм утворюють вагомий підстави для хореографічного їх прочитання. Це щонайперше стосується численних зображень танцювальних сцен, що їх письменник використовує не тільки як певний декоративний елемент, який відбиває хронотоп подій, а й як бурхливе виявлення складного афекту, конкретного душевного стану героїв. Такі, приміром, «козачок» старого діда, якому «не витанцювалося» в «Заколдованом месте», або «тропак» смертельного жаху Хоми Брута напередодні його останньої ночі у спалюваній усякою нечистю церкві. Навіть сні персонажів уподібнювалися на сторінках гоголівської прози до завершених хореографічних номерів з обов'язковим позапобутовим характером пластичного вирішення.

Як відомо, Гоголь був великим прихильником балету. Він високо поцінював це мистецтво, розумів його «легкий, воздушный и пламенный язык». У рецензії «Петербурзька сцена 1835–1836 років» Гоголь писав так: «Якби танцям надати таку саме різноманітність, яку надають опері дія з музикою, то балет став би вищим»³⁰. У Парижі балети й балетні феєрії привертати найпильнішу увагу письменника. Проте в сучасних йому виставах Гоголя драгувала рутинна лексика, яка була «обмежена умовностями» і виключала характерність як таку. Балетні актори здавалися йому «вічними фігурантами, що хвацько витанцювують перед глядачами з тією самою усмішкою своє витвержене протягом сорока років па»³¹. Тільки оновлення балетного мистецтва у ХХ столітті відкрило шлях до музично-хореографічної інтерпретації гоголівських творів.

³⁰ Цит. за: *Тюменева*. Гоголь и музыка, 52–3.

³¹ Там само, 53.

Першу спробу транспонувати гоголівський світ у “царину пластики” запропонував Альфред Шнітке в хореографічній фантазії «Ескізи». Згодом на українській сцені з’явилися два гоголівські балети Євгена Станковича — фольк-балет «Майська ніч» (1986) та балет-бурлеск «Ніч на Різдво» (1990). Майже водночас зі Станковичем 1988 року закінчує свою «Майську ніч» (ор. 41) й Віталій Губаренко. Об’ємна симфонізована концепція цього “повнометражного” двохактного балету створювалася ще свіжим слідом лірико-комічної опери «Кому посміхалися зорі» (ор. 40) за творами Олександра Корнійчука. Втім обидва твори настільки не відповідали патетичній позі реформаторів — архітектів “перебудови”³², що так і не побачили сцени, попри свою мистецьку досконалість, подекуди доведену до еталонного взірця.

Чудова музика губаренківської «Майської ночі» розпочала своє концертне життя у вигляді симфонії-балету «Зелені святки», де на відомий сюжет гоголівської повісті лише натякали програмні назви чотирьох частин: «Вулиця», «Русалки», «Звірячі розгри» та «Благослови, мати». У новому жанровому амплуа «Майська ніч» набула принципово іншого концептуального розв’язання.

«Зелені святки» стали наступним після «Ассоль» кроком композитора на шляху деталізації жанрової парадигми симфонії-балету. У цьому творі музика надає широкий спектр можливостей для розвитку саме танцювальної стихії. Тут відтворено багатопотоковий розвиток за допомогою розмаїтої пластики, емоційно забарвленої та образно ускладненої. Перебуваючи в царині естетики репрезентації, вона спирається на показ, а не на розповідь. Гоголівська фабула не стає ґрунтом для зображення схожого на правду реального видовища, а відтворюється в суто умовному, пластично виразному дійстві. У музичному матеріалі панує стихія моторики, щодо інших елементів художньої експресії, зокрема інтонаційно-мовних, то їх відсунуто на другий план, вони вносять уточнення, додаткові

³² Про функції культури у кризові часи див.: Драч, Ірина. «Поздние оперы Моцарта и XX век», 106–11.

барви у твір, але не змінюють головного — втіленого типу, характеру руху, за яким постає узагальнений образ і який визначає семантичний план кожної частини симфонії.

Ефект образної пластичності виникає у симфонії-балеті Губаренка насамперед завдяки особливому ритму, через його напружену пульсацію та акцентність. Саме для посилення ритмо-пластики художніх деталей композитор залучає до партитури велику групу ударних. Вони акцентують, підфарбовують, ущільнюють, диференціюють музичну тканину, оздоблюють її вишуканим ритмічним орнаментом. Обмежуючись традиційним складом ударної групи, не вигадуючи нових екзотичних “матеріалів” для звуковидобування, Губаренко практично використовує ударні на рівні сольних інструментів. Це особливо помітно в здійсненому в 1999 році авторському перекладенні «Зелених святков» для двох фортепіано і ударних.

Характерна ритмічна пульсація, даючи тон, надалі не завжди відкрито й послідовно проводиться протягом цілої частини, втілюючи один конкретний тип руху. Після певного оприявлення розпульсований ритм начебто входить до підсвідомості слухача, після чого або на деякий час вимикається, або маскується фактурним плетивом голосів. Неодмінною умовою зберігання експозиційного “образу руху” виступає стабільна темпова основа.

Перша частина, *Sostenuto*, охоплюючи сюжетний перебіг початкових чотирьох розділів повісті Гоголя («Ганна», «Голова», «Несподіваний суперник. Змова», «Парубки гуляють»), базується на єдиній наскрізній пульсації чвертями у розмірі 2/4. Остинатний рух басу (*pizzicato* віолончелей та контрабасів в унісон з контрафаготом на тлі тремоло литавр і альтів *sul ponticello* з треллю бас-кларнета) вносить певну міру в часовий потік, надає рухові поступового характеру. Композитор немов озвучує нетверду (“непряму”) ходу п’яного Каленика, який вештається по вулиці, шукаючи своєї хати. До цього базового шару додається другий — тріольний, утворений вісімками, та третій, що індивідуалізує заданий тип руху гостро синкопованим акцентним ритмом. Поступове загострення пластичного

малюнку приводить до інтенсивнішої і напруженішої пульсації вісімками, а згодом і шістнадцятками, якими позначено новий епізод навального вторгнення несподіваних сценічних подій.

На цьому барвистому тлі великим планом подається яскраво характерний афористичний тематизм персоніфікованого типу. Вибагливий мотив англійського ріжка з форшлагами-окликами гобоїв і флейт асоціюється з “хімерними дівчатами”³³, які морочать Каленика. Їх супроводжує валторновий контрапункт парубків. Сліпого на одне око Голову, який вивчився “бистрим соколиним оком зиркати з-під лоба”³⁴, незмінно розповідаючи одну історію про те, як він аж два дні був провідником у царіці Катерини і навіть сидів на царських козлах, характеризує доручена тромбонам тема, що відтворює у збільшенні початковий хід відомої пісні «Засвістали козаченьки». Утім, “доспівати” її до кінця герою так і не вдається. Солідні початкові інтонації змітає шумний вихор розгуляних сільських парубків.

У першій частині початкова дуольна пульсація вимикається лише на короткий час, вивільняючи звуковий простір для сольних монологів. Валторновий спів уособлює закоханого Левка, фагот — прийняту за перевертня Куму, яка ледве не стала жертвою вогню. А альт і віолончель соло у кодї-зв'язці сповіщають про появу русалок, полем дії яких стане наступна частина.

Та сама регулярна пульсація чвертями триває й далі. Зберігаючи у другій частині симфонії-балету попередній модус руху *Sostenuto*, композитор забарвлює його відтінком *doloroso*. Остинатний шар переводиться у оманливий план арфового звучання, яке дублюється альтами. Проте метрична “парність” поступово руйнується. У партії віолончелей народжується акцентована тридольність, викладена вісімками в розмірі 6/8, що сприймається як прояв інобуття. Ритмічна геміола і поліметрія створюють ефект “одночасного контрасту”, який розряджається емоційним сплеском *Andantino*, де завуальована “тріадність” вті-

³³ Гоголь. Твори. Т. I, 65.

³⁴ Там само, 66.

люється в явну метричну сітку 3/4. Проте фігураційне *ostinato* вісімками у других скрипок заповнює її дводольним “голосінням”. Концентруючи напруження і розширюючись у патетичній кульмінації до чотиридольного метра, єдина хвиля інтенсивного динаміко-ритмічного зростання “буруниться” секстолями шістнадцятки, які у вершині драматичного характеру натикаються на різкий витриманий кластер *tutti*. Він виростає наче неприступний мур, символізує болюче нерозв'язане питання. “Хоровий плач” струнних розсипається на окремі секундові “зойки”, які відновлюють “дуольний” пульс і відразу його стискають у “голосінні” вісімок.

Початок третьої частини, *Allegro non troppo*, різко змінює кінетичний план розвитку. Музика сюжетно асоціюється з кульмінаційним епізодом гоголівської повісті, “грою у ворона”. Губаренко розгортає цілу фантазмагорію, у якій визначальними щодо образної характеристичності стають ритм і тембр. Сама пластична інтонація виникає на основі контрасту “уривчастого”, “хапливого” ритму і вісімок, які “втікають” від нього, виявляючи тенденцію до зростання і кульмінаційного “застигання” у різних синкопованих фігурах. Регулярна метрична канва *alla breve* практично губиться у спонтанній імпульсивній акцентності, що посилює ефект раптовості. Відсутність єдиної виявленої пульсації передає специфіку ігрового акту в усій його непрогнозованості. Кожен з його етапів моделюється через певний метро-ритмічний план. “Впізнання” дає короткий вихід на дуольність і триольність, синтезовані у розмірі 5/4. Наступне за цим “полювання” встановлює раніше прихований пульс чвертями, впорядкованими метричною сіткою 2/2. “Захоплення перевертня” приводить до стислої тридольної оклику, і, нарешті, тріумфальна хода зі “здобиччю” передається урочистою регулярністю 4/4, яка на останніх тактах губиться в рухливій фігурації вісімок.

Четверта частина «Зелених святків» трансформує ігрове начало у ритуально-обрядову форму. Музичну тканину пронизує магічний нерв єдиного ритмо-пластичного розвитку. Образ *Andante con anima* характеризує наче замкнений, вимкнений

від реальності поетичний світ весняної ночі — за Гоголем, “препишною”, “чарівливою”, коли “один тільки місяць... осяяно та чудово плив у безкраїх просторах пишного українського неба”, і “вродлива була земля в дивовижнім срібнім сяєві”³⁵. Рознульсовані “хвилі” місячного проміння з “неосяжного небосхилу” розступаються перед сольними імпровізаційними каденціями скрипки в розділах *Più mosso grazioso*, у примхливих арабесках яких народжується й виплескується відчуття повної свободи і невагомості. Згодом рівномірний пульс прискорюється, наче подих від повноти почуттів, і переходить у переривчасте синкоповане пунктирне *ostinato*. Динамічне *Agitato* готує яскраву емоційно піднесену тему *Estatico*. Вихід внутрішньої експресії повертає музичний образ у реальний план. Флейта соло заводить тридольний хоровод (розділ *Andantino*), який поширюється, зростає, щоб зрештою у триольній фігурації на 12/8 утілити божевільну радість буття. Заключний епізод-кода *Sostenuto fantastico* тематично повторює початок симфонії-балету. Однак повертаючись, первісний рух занурюється в таємничий світ гоголівської ночі — “крок Каленика” бачиться ніби уві сні: бо той, хто йде, здається, з місця так і не зрушує.

Яскрава сценічність, рельєфна сюжетність, віртуозна вишукана дансантичність, що втілює характерні українсько-єтнічні інтенції, безперечно, репрезентують «Зелені святки» Губаренка як справжній балет. Утім, це все не ослаблює силу зчеплення окремих частин, не перетворює їх на низку контрастних епізодів. У загальній композиції твору відчутно проступають прикмети традиційного сонатно-симфонічного циклу. Його перша частина, сповнена іскрометної комедійності, цілком відповідає стандартам сонатного *Allegro*. Щоправда, тут немає звичної конфронтації головної та побічної партій. Зміст художньої альтернативи виявлено в ігровому змаганні двох типів інтонування — моторного (танцювального й токатного) і пісенного, яке, до речі, стає об'єктом пародіювання. Друга частина створює образ “потойбіччя”, немов позбавленого конкретики життєвої реальності. Однак зображена композитором “душ копальня”

³⁵ Гоголь. Твори. Т. I, 88.

не байдужістю, не “посмертним наповнення по вінци”³⁶. Тут цілком збережено емоційний план буття. Третя частина пов'язана з модусом гри у скерцозному плані. І, нарешті, фінал відкриває вихід до нового виміру, долучаючи дію до вічного, нескінченного руху, що становить сенс життя. Проте такий доволі звичний розподіл музичного матеріалу Губаренко підпорядковує власній оригінальній концепції, що відбиває у загальному вигляді саме гоголівську модель усесвіту.

Художній простір «Майської ночі» розгортається в симфонії-балеті у двох напрямках: горизонтальному (від життя до небуття) та вертикальному (від тілесності до духу). Ці опозиційні пари виявляють антитетичну природу світобудови, фіксуючи містичний дуалізм насамперед гоголівської свідомості. Множину планів, рівнів відбиття реальності письменник вибудовує як певну ієрархію проєкцій. Узагалі в повісті домінує мотив віддзеркалення: небо та земля відбиваються у плесі ставка, “прощавай, Ганно” тричі, наче луною, відгукується у виглазі парубків, земне мучеництво Панночки триває через картання нещасної потопельниці, сама реальність із її комічною метушню перетворюється на переспів, сон, яким відкривається “та фатальна непереборна межа між спомином і надією”, що була для Гоголя — “ні, не мрією”, а ідеалом.

У симфонії-балеті Губаренко піднімається над сюжетними перипетіями, втілюючи крайності гоголівського світу. Свято життя як безупинного руху і галасливих забав у першій частині протиставлено трагічному образу внутрішнього невільництва у другій. А небезпечну гру життя зі смертю відтворює у третій частині симфонії-балету. Її підсумком у фіналі стає чарівна метаморфоза природи і людей явленням Святої Трійці в день П'ятидесятниці, що символізує повноту Божества, його самозречення й самовіддачу власному твориву, церковного свята, з яким збігаються русальні обряди — “зелені святки”.

Губаренко актуалізує у своєму творі саме мітоспоетичний план «Майської ночі». При цьому композитор знаходить принципово інший підхід до першоджерела, порівняно,

³⁶ Бажан. Твори. Т. 3, 380.

скажімо, з відомою оперою Ніколая Ріmsкого-Корсакова, де завдяки використанню пов'язаних із зеленою неділею русальних пісень очевидно виявився обрядовий бік дії. Хоча Губаренко декотрою мірою теж спирався на фольклорні взірці, ввівши до партитури оригінально потрактовані мотиви таких українських народних пісень, як «Засвістали козаченьки» (перша частина), «У полі могила з вітром говорила» (друга частина) (до якої композитор звернувся вдруге після ранньої симфонічної поеми «Пам'яті Тараса Шевченка») та «Благослови, мати» (четверта частина), загальна симфонічна концепція симфонії-балету таки орієнтована не на обряд, а на міт. Підставою для цього стає і трихотомічна модель усесвіту, що існує в художньому тексті Гоголя: Небесна сфера бачиться у далекому мерехтінні зірок («Чи правда ж, то янголи Божі повідчиняли віконця в своїх ясних хатках на небі та й дивляться на нас?»³⁷), «Земля» обмежена побутовим простором сільської вулиці, «Царство мертвих» занурюється у «ставок, похмуро обставлений темним кленовим лісом, оплакуваний вербами, що потопили в ньому жалобні свої віти»³⁸. «Тихі та спокійні ці стави; холод і морок їхніх вод похмуро оточені темно-зеленими стінами садів»³⁹, — таким уявляється місце, де мешкають утоплені й перевертні.

Три онтологічні сфери у «Майській ночі» поєднуються незвичайним «мітологічним деревом», яке, на гадку Галі, «у якійсь далекій землі... шумить верховіттям у самому небі, і бог сходить ним на землю вночі саме проти Великодня»⁴⁰, «Ні, Галю; у бога є довга драбина од неба аж до землі. Її становлять проти Великодня святі арханголи, — пояснює дівчині Левко, — і скоро Бог ступить на перший щабель, всі нечисті духи полетять стрімголов і купами попадають у пекло»⁴¹. Відомо також, що «Лествиця» преподобного отця Іоанна була

³⁷ Гоголь. Твори. Т. I, 59.

³⁸ Там само, 60.

³⁹ Там само, 64.

⁴⁰ Там само, 60.

⁴¹ Там само.

серед улюблених книг самого Гоголя. Усі його біографи наводять передостанні слова письменника: «Лестницу, поскорее. Давай лестницу!»

Послідовне проведення двох сюжетних мотивів — прятунку і спокутування — наповнює мітологічну основу «Майської ночі» специфічним релігійним змістом, що виявляється на перетині двох просторових координат. Оцінка горизонтально спрямованого часового плану дається з погляду вічності, яка веде у безкрай мітологічну вертикаль.

Ключ до губаренківської концепції симфонії-балету можна знайти на сторінках гоголівської повісті, де перебіг подій визначається автором як «диво, що сталося цієї ночі»⁴². Розглядаючи в аспекті мітосвідомості сам феномен «дива», Алексєй Лосєв твердив, що воно не є порушенням законів природи і не пояснюється втручанням вищих сил. Диво не є також наслідком якихось вольових актів (тобто обряду), а виникає у момент, коли збігаються два плани дійсності: «реально-випадковий» та «ідеально-можливий»⁴³. У «Зелених святках» Губаренко творить свій онтологічний міт саме за гоголівською моделлю як відтворену музикою «дивну особистісну історію»⁴⁴.

⁴² Там само, 87.

⁴³ Лосєв. Из ранних произведений, 556.

⁴⁴ Там само, 578.

ПІСЛЯМОВА

Композиторська індивідуальність Віталія Губаренка, очевидна вже в ранніх його творах, формувалася, збагачувалася, поглиблювалася протягом усього його життя. Попри активну еволюцію, яка супроводжувала його творчий розвиток, чільні принципи, закладені в ранніх опусах, і далі виконують свою координаційну роль. Композиторові був властивий своєрідний культ майстерності, однак не езотеричної, як у представників нововіденської школи, а такої, що ґрунтувалася на відкритій у широкий художній світ естетичній платформі. Його можна назвати майстром, який не тиражував власні знахідки, а щоразу створював унікальний і неповторний витвір, постійно ускладнюючи творчі завдання. Від твору до твору його композиторська техніка шліфується, набуває чимраз більше суто індивідуальних ознак та рафінованої вишуканості. При цьому метод, віднайдений ним уже на початку шляху, не змінюється у своїх засадах, а лише збагачується, удосконалюється, стає гнучкішим та пластичнішим.

Від самого початку Губаренкові було властиво мислити структурно оформленими, відносно тривалими темами. “Аналітичне” їх опрацювання — розщеплення на кілька самостійних субтем — стає підставою для виникнення нової образної якості. Музичний процес, що сприймається як невпинне

розгортання, зазвичай спрямовується до підсумкового образного синтезу. Гармонічна вертикаль гетерофонічна за своєю природою. Потужні динамічні хвилі формує лінійна енергія, що здебільшого бере початок у сольних монологів.

Імпульс, який іде від поетичного слова, надзвичайно важливий для композитора, хоч у кожній його партитурі, зокрібно призначений для сценічного втілення, завжди існує *суто музична ідея*, що реалізується своїм шляхом. Музичний процес ніби керується прихованою, власне музичною програмністю, чимось на взір того, що в дослідженні про симфонії Густава Малера Інна Барсова назвала «інтонаційною фавулою».

«Розробляючи тематизм, треба залишатися на якісному рівні самого тематизму», — вважав Губаренко. До інтонаційно рельєфного тематизму як образного та композиційного фундаменту твору композитор тяжів на всіх етапах свого шляху. Щодо роботи з тематизмом, то вона постійно ускладнювалася й набувала більшої ваги в його суто індивідуальному художньому світі. При цьому джерела тематизму могли бути найрозмаїтішими: фольклорні, побутові, пов'язані з широким полем музичної традиції, від бароко до сучасності. Йому вдалося поєднати ідею «мотивне зерно — багатоланкове його розгортання», властиву творам Шостаковіча, з характерним для Прокоф'єва сприйняттям теми як завершеного самодостатнього образу.

Однак найпоказовішою для індивідуальності Губаренка є його *робота з тематизмом*. У процесі трансформації тематичний матеріал починає функціонувати на взір висхідних моделей, що визначають увесь художній задум. Якщо у Баха або Шостаковіча розвиток ґрунтується на принципі плинності, енергії мотивного зерна як поштовху до стадії розгортання, рух якого триває доти, доки вистачає цієї енергії, то в Губаренка таким енергетичним джерелом здебільшого є цілісна індивідуалізована тема або те, що функціонально їй дорівнює. В експозиційному тематизмі нібито закладене те художнє завдання, розв'язання якого формує весь твір. Саме ж завдання постає як відкриття у тій самій темі чимраз глибинніших семантичних рівнів. Це підтверджують не раз наведені в цій студії прикла-

ди повторного використання протягом усього творчого шляху попередніх тематичних знахідок. Так формується зв'язок на відстані різних музичних творів Губаренка, об'єднаних наче спільною кровоносною системою, що дає змогу сприймати всю його творчість як єдиний *Метатекст*.

Як тема-модель може виступати всілякий елемент музичної тканини. Приміром, стрижневим для всієї його творчості є так званий «*Ego*-мотив», розгляду різноманітних утілень якого присвячено третій розділ дослідження. Зразком роботи з музичним утворенням більшого структурного рівня, себто темою як такою, є пісня Варки з опери «Мамаї». У самій опері, як уже йшлося, вона визначає всю інтонаційну фавулу. При цьому її життя вже триває за межами одного художнього космосу. Нові її семантичні обертони розкрито у симфонічній поемі «*In modo romantico*» та Четвертій камерній симфонії, де сама пісенна тема змінюється до невпізнанності. Наче на колись молодому обличчі з'явилися глибокі зморшки — сліди пережитого.

Аналогічним є і принцип використання цілого епізоду. Тоді його нові якості та приховані сенси виявляються насамперед завдяки зміні контексту. Так, органічно включився до фінальної акту опери-балету «Вій» токатний епізод із другої частини симфонії-балету «Ассоль». Сама узагальнена природа матеріалу дозволила абстрагуватися від первинного програмного його навантаження і пов'язати токату з розгалуженим комплексом інфернального тематизму, що діє в опері-балеті.

Вступний епізод опери «Перша заповідь» — твору, який за обставинами часу так і не зажив самостійним життям, — передає атмосферу старовинного німецького парку, безлюдного та зруйнованого війною. Використаний у першій частині «Українського капричіо», цей-таки матеріал спочатку викликає конкретні асоціації з гірським ландшафтом, а потім несподівано виявляє свою спорідненість із усталеними формулами думного речитативу. І зовсім новий асоціативний шар композитор розкриває в тій самій музиці, коли в балеті «Комуніст» дає їй програмний підзаголовок «Росія у п'їтмі». Пе-

ресемантизації у цьому випадку сприяють як новий контекст, так і зміни певних деталей, нібито непомітне ретушування.

Нереалізована «Перша заповідь» у творчості композитора також виступила в ролі первісної моделі для нових, самостійних художніх концепцій. Зовні можна говорити про три редакції твору — первинну, багатоактну, що дістала назву «Відроджений травень», і, нарешті, камерну дуодраму «Пам'ятай мене». Однак у дійсності здобуті результати дають докорінне *перетворення* початкового задуму завдяки драматургічній переструктурі, з одного боку, і принципу згущення, концентрації тематичної енергії, — з другого. За такими самими принципами багатоактний балет «Майська ніч» перетворюється в симфонію-балет «Зелені святки», «Альпійська балада» — в «Liebestod», а опера-балет «Вій» — у хореографічні сцени з тією-таки назвою. За аналогією згадується «принцип перетворення», який Лесь Курбас зробив основою власного режисерського методу. Він розробляв техніку трансформації матеріалу, взятого з навколишньої дійсності. Коли режисер, актор чи сценограф використовують такий матеріал, останній підлягає «згущенню» задля максимальної концентрації семантичного навантаження. Тобто окремо взяті елементи відсилають до впізнавальних життєвих прототипів, однак сукупність їх має утворити нову якість.

На початковому етапі композитор випробовував власний метод, працюючи одночасно і з власним авторським, і з фольклорним тематизмом. Залучаючи в музичний текст як цитати відомі зразки української народної музики, Губаренко намагався по-своєму розкрити їхній семантичний потенціал, наголошуючи виразну роль найхарактерніших інтонацій, особливостей ладового колориту. Таке пряме цитування закінчилося в його симфонічній поемі «Пам'яті Тараса Шевченка», де фундаментом усього твору стають початковий мотив «Заповіту» та улюблена поетом народна пісня «Ой, у полі могила». Специфічні інтонаційні звороти, притаманні національному мелосу, збагачували музичну лексику композитора і далі існували в межах тематичних утворень «квазицитатного» типу. Такою є серед іншого вже не раз згадувана пісня Варки з опе-

ри «Мамаї». Поступово робота з такими пісенними моделями ніби стає для композитора непотрібною, бо національні компоненти вже глибоко інтегрувалися в його індивідуальний стиль і музичну мову.

Готові зразки-моделі надалі були замінені на семантично конкретніше навантажені музичні *емблеми-символи*. Використання їх у таких творах, як *Concerto grosso* та «Вій», пов'язане із зацікавленням епохою бароко і виконує роль знакових елементів та риторичних фігур барокової музики. Однак ще до цього в балеті «Камінний господар» аналогічну емблематичну функцію відіграв іспанський колорит. Останній досягається шляхом «узагальнення через жанр», але репрезентантом іспанських танцювальних жанрів стає лише метроритмічна схема, тимчасом як її інтонаційне наповнення залишається індивідуально-авторським. Музична тканина при цьому ніби розшаровується на «своє» та демонстративно підкреслене «чуже».

Особливо широке вживання музичного «чужого» властиве партитурі «Свата мимоволі». Це ціла низка цитат-емблем і квазіцитат, за допомогою яких створюється портрет епохи, образ середовища та «прив'язаних до побуту» (визначення Бориса Асаф'єва) героїв. Опрацьовуючи цей матеріал, ми спостерігаємо і ледь помітне сучасне загострення оригіналу, і лише натяк на першоджерело, і розмаїті прийоми стилізації. «Чуже», що існує у двох контрастних варіантах — «народному» й «побутовому», пізнається на тлі індивідуальної характеристичності мови та пластичного образу окремих персонажів, а також безпосередньо відтвореного ліричного світу пари закоханих героїв. Треба зауважити, що Губаренко прийшов до згаданих засобів використання моделей-емблем незалежно від впливів модної у ті часи полістилістики. Те, що пропонує композитор, типологічно ближче до техніки Стравінського в таких його творах, як «Мавра». Хоча, як уже зазначено, світ музики Стравінського загалом геть не був близьким Губаренкові.

Найскладнішою моделлю-взірцем виступає у творчості Губаренка *цілісний музично-історичний об'єкт* або ж його окремі складники. Для Першої симфонії такою прихованою

моделлю став пісенний симфонізм Шуберта, хоча й сприйнятий опосередковано. Подальшу еволюцію його симфонічного мислення спрямовано, умовно кажучи, від Шуберта до Малера. З одного боку, Губаренко доходить більш суб'єктивних та індивідуалізованих концепцій циклу своїх камерних симфоній. Конфлікт перемикається в них із зовнішньої сфери на внутрішню, пов'язану переважно з "Ego-рефлексією". Ту семантичну та структуротворчу роль, яку в симфонічних концепціях Малера відіграла її пісенна основа, у Губаренка став відігравати тембр інструмента соло, трактованого на взір авторського голосу. З другого боку, у будь-якому жанрі, подібно до Малера, все більшого значення у нього набуває наскрізний розвиток матеріалу, продиктований розгортанням певної "інтонаційної фабули".

Так само, як і в Малера, ціла низка творів Губаренка може сприйматись як єдиний цикл. Таким є, скажімо, триптих шевченківських творів. Логічним підсумковим фіналом двох його моноопер стали «Монологи Джульєтти». Ці три твори об'єднує не лише камерний жанр, а й певна фактурна та темброва специфіка. Йдеться про конкретне семантичне навантаження *струнного оркестру*, який ніби інкрустовано групою ударних, однорідними ансамблями дерев'яних соло (чотири флейти у «Листах кохання», шість кларнетів у «Самотності») або ж трактованих як емблеми-символи клавішних інструментів (фортепіанні сольні інтерлюдії у «Самотності», орган та фортепіано в «Монологах Джульєтти»). Семантична палітра струнного оркестру, в усій повноті представлена в оперному триптиху, вперше була використана композитором ще в юнацькій Симфонієті. Уже тоді монотемброве звучання струнних стало для нього узагальненим символом виточеної інтимної лірики. Персоніфіковане використання *сольних тембрів* є в інших творах композитора. Згадаймо про особливу роль віолончельних соло, про кларнетне соло на початку «In modo romantico» або ж про включення саксофона в «Liebestod».

Навіть суто індивідуальний зразок *фактури* у створенні власної музики композитор інколи використовує як прихо-

вану модель. Так сталося з характерною фактурною знахідкою у скерцо з Третьої симфонії Прокоф'єва, по-своєму адаптованою в останній інтерлюдії «Листів кохання». Ця "чужа" фактура, виконуючи функцію "відчуження" для внутрішнього стану героїні, водночас поєднується з трансформованим головним тематизмом опери, і таким чином увесь епізод сприймається як необхідний момент розвитку "інтонаційної фабули" твору.

Тож наразі стає очевидним, що Віталій Губаренко випередив свій час. Завдяки цілісності своєї могутньої творчої натури він побудував власний і неповторний художній світ. А саме таке мистецтво назавжди залишається в історії.



1. Студент Харківського музичного училища Віталій Губаренко. 1952 р.
2. Віталій Губаренко. Київ, початок 1990-х років.

ГУБАРЕНКО В. С. ВІДПОВІДІ НА АНКЕТУ

— Що або хто спонукав вас заходжуватися навколо музики? Під впливом чого Ви стали писати музику?

— Музику я почав опановувати примусово, бо так вирішила мати. Проте я не кинув уроків лише завдяки композиції. Коли саме й під чийм впливом почав писати музику — навіть не згадаю. Мабуть, це сталося дуже швидко після вивчення нотної грамоти та оволодіння першими навичками гри на фортепіано. Дивно, що зовнішнього поштовху до того тоді не було, як не було і вчителя, який міг би дати оцінку першим спробам. Уже пізніше, після переїзду до Харкова, я познайомився з першим у моєму житті живим композитором (це був один з викладачів музичної школи').

† Мається на увазі Лев Миколайович Булгаков.

— Чи пам'ятаєте свій перший твір?

— У мене збереглися листи з дитячої газети, куди я надсилав свої перші фортепіанні п'єси, бо, мабуть, тоді не уявляв, до кого звертатися по пораду. Самі п'єси не збереглись, і я їх звичайно не пам'ятаю. Однак пам'ятаю добре, що відразу ж за такими мініатюрами зухвало наважився писати оперу, зупинившись на поемі Лермонтова «Купец Калашников». Цю оперу я написав, хоч у той час не бачив жодної оперної вистави (у невеличкому містечку Західної України, де ми тоді мешкали, оперного театру не було).

— Коли ви відчули себе композитором?

— Я не знав вагань у виборі свого музичного шляху. Тоді в Харкові існував композиторській відділ у музичному училищі, куди я склав іспити в сімнадцятирічному віці. Правда, якийсь час була мрія студіювати вокал. Я співав у хорі, дружив з багатьма вокалістами і трошки їм заздирив. Але мої бажання щодо вокальної освіти не знайшли підтримки у відомого в Україні вокального педагога Тамари Веске, що тоді була директором музичного училища. Вона вважала за краще для мене зосередити увагу на уроках з композиції. Такої саме думки був і мій перший учитель із композиції, прекрасний педагог Олександр Жук. Саме він навчив мене систематично працювати, не чекаючи, доки прийде натхнення. Завдяки його настановам я все життя ставився до творчості як до копіткої щоденної праці й навчився не нехтувати жодну технічну подробицю, жодну дрібницю зовнішнього оформлення тексту.

— Чи вважаєте Ви свій вибір професії правильним?

— Не уявляю, що інше я хотів би робити. Мабуть, цей вибір здійснила за мене доля, бо не було нічого, що могло б вплинути на моє рішення ззовні.

— Ви знали злети і кризи у творчості. Який зараз період переживаєте?

— Не думаю, що правильно говорити про кризи. Просто є твори вдалі та менш удачі, є періоди, коли робота просувається краще, набуває певних темпів, і, навпаки, коли треба зупинитися, назбирати вражень. Завжди важко починати новий опус, і завжди мучать сумніви щодо вибору теми, конкретних рішень та завдань. Криза є не внутрішнім станом, а залежить від зовнішніх обставин. Коли є перспектива почути свій твір, коли є виконавці, що його чекають, з'являється бажання писати, — і тоді справа тільки в часі, бо щодня працюєш із задоволенням та натхненням. А коли, як тепер, існує загальна криза серйозного музичного мистецтва в нашій країні, віра в потрібність своєї праці втрачається. Особливо прикро те, що руйнуються дружні стосунки з виконавцями. Більшість із них відступаються від сучасної музики, шукають свої шляхи, щоб вижити і втриматися у кризовій для всього мистецтва ситуації. Тож випадає писати музику, не сподіваючись її почути.

— Чи вважаєте Ви, що добробут суспільства дає стимул до творчості, чи навпаки: лише стражденні, голодні митці створюють шедеври?

— З кепського добре ніколи не виходило. Коли митець перебуває під диктатом шлунка та побутових незручностей, це завжди негативно впливатиме на його творчість. Шедеври з'являються попри ці негаразди, а не завдяки їм. І лише надзвичайно сильні таланти витримували тиск несприятливих обставин.

— Ви маєте пряму чесну вдачу. Як з таким характером Вам живеться?

— Я завжди прагну бути самим собою і ненавиджу нещирість та пристосовництво. Але, можливо, мої взаємини з людьми склалися б краще, якби в певних ситуаціях я виявляв більшу стриманість. Ніколи не прагнув бути дипломатом, проте свій характер зовсім не вважаю за зразковий.

— Чи маєте вірних друзів? Хто вони?

— Найкращі мої згадки стосуються друзів-музикантів, з якими зводила доля. Найдорожчим було і залишається спілкування з диригентами. Прикро, що з різних причин це дружнє коло звужується.

— Як Ви вважаєте, любов рухає світом? Як це пов'язується у свідомості художника і водночас сім'янина?

— Дуже дивне запитання. Не думаю, що між почуттями сім'янина і любов'ю як рушійною силою буття існують якісь суперечності. Кохання як ідеал, любов у широкому розумінні є ширшим від кожного конкретного випадку. А в мистецтві, я думаю, знаходять відбиток ідеальні прояви всіх високих почуттів.

— Які книжки Ви читаете? Які жанри літератури Вам близькі? Які автори?

— У перерві між написанням великих творів випадає нагода більше читати. Тоді я залюбки читаю і перечитую класику. Люблю влаштовувати собі цілі тижні одного автора. Це дуже цікаво, коли щастить поспіль прочитати кілька романів, скажімо, Бальзака, Достоевського, Золя. А взагалі читаю різне — і листи, і книги з історії, і біографії видатних митців, і пригодницькі твори. Вибліотеку я почав збирати ще хлопцем. Удома в нас чимало цікавих книжок. Пригодницькі, детективні жанри чудово сприймаються після втоми, коли багато годин випадає працювати за столом і біля рояля.

— Чи цікавитесь серйозно живописом, скульптурою? На яких виставках останнім часом побували?

— Живопис і скульптуру знаю погано, особливо сучасні.

— Яких маєте музичних кумирів?

— Час кумирів для мене, либонь, минув. Раніше найулюбленішим композитором був Шостаковіч. Захоплення викликають окремі твори Верді, Пуччіні, опери Прокоф'єва. А взагалі мене

цікавить різна музика, у кожній знаходжу для себе неповторні деталі, кожна викликає співзвучність, коли мова йде про класику. Музичні смаки не є чимось усталеним і непорушним. Тому на таке запитання складно відповідати людині, що постійно спілкується з музикою протягом чотирьох десятиків років.

— Ваша дружина музикознавиця, професорка. Чи допомагає вона Вам у творчості? Якщо так, то чим саме?

— Ще зі студентських років вона була першою, кому я показував свою музику в процесі її народження. Під час таких прослуховувань ми завжди сперечаємось і навіть сваримось, бо наші смаки й уявлення часто не збігаються. Інколи я погоджуюся із її критичними зауваженнями, часом висловлюю незгоду — і звичайно завжди перекладаю на свою професійну мову її надто загальні тлумачення. Такі суперечки точаться між нами й тоді, коли дружина пише для мене лібрето. До її роботи я ставлюся дуже прискіпливо. Мене влаштовує, що лібретист завжди поруч і може зважити на всі мої побажання.

— Ви розробляли советську тематику у своїй творчості, маєте урядові нагороди. Це було конформізмом чи Ви дійсно вірите в комуністичні ідеали?

— Поштовхом до того, щоб розробляти ту чи ту тему для мене взагалі було бажання знайти замовників та слухачів для своєї музики. Я належу до тих авторів, що пишуть не для себе, а мають на увазі певну аудиторію, до якої звертаються. Крім того, становище композитора, який своєю творчістю заробляє собі на життя, вимагало задовольняти попит тих, хто керував нашим мистецтвом і здійснював репертуарну політику театрів. Щоб мати змогу написати для театру твір на класичний сюжет, доводилося спочатку шукати революційні теми, здатні зацікавити і мене самого, і викликати певний інтерес театрів, і вдовольнити Міністерство культури, яке виділяло на таке замовлення кошти. Звичайно, сьогодні в нашому суспільстві все так швидко змінюється, що потрібен час на об'єктивну оцінку не тільки деяких моїх, а й великої кількості творів советських

авторів, пов'язаних з офіційною ідеологією. Проте я впевнений, що з часом найкращі серед цих творів будуть сприйматись як сторінка історії, частка нашого минулого, що його теж не можна викинути геть. Можу сказати, що з трьох своїх опер, присвячених подіям революції, художньо слабкою вважаю лиш одну. Її створення було компромісом, бо вади лібрето я добре усвідомлював. А треба було писати, бо це давало матеріальне забезпечення мало не на два роки наперед.

— Ви цікавитесь політикою пасивно, спостерігаючи за розгортанням подій. Ця зацікавленість справжня, чи Вам лячно перед невідомістю, коли спрацьовує інстинкт самозбереження?

— Якби було страшно, то, мабуть, я уникав би такої зацікавленості. Усе наше суспільство політизоване, — і я в цьому плані нічим не відрізняюся від інших. Зрештою, це є життя, якого не може уникнути митець.

— Чи вірите у свою щасливу зірку?

— Я не розумію, що це таке. Крім того, мені вже досить багато років.

— Ваше творче кредо? Конкретно зупиніть-ся і на техніці композиції, і на технології процесу творчості.

— Якщо говорити стисло, то для мене головне — рельєфність тематизму і різноманіття його внутрішніх зв'язків, що виявляються у процесі симфонічної розробки. Без міцного тематичного фундаменту не уявляю виразної, яскравої музики. Ідеальним є такий твір, у якому всі компоненти тематично обґрунтовані та входять у загальну систему перетворень і споріднень. Тобто, моє творче кредо — розвиток методу Бетховена, спадкоємцем якого були Чайковській і Шостаковіч. Не люблю музики фактурно переобтяженої, з великою кількістю зайвих нот. Прагну чистоти ліній, ясності голосоведення.

— Баланс “раціо” та “емоціо” у Вашій творчості. Що переважає і чому?

— Коли пишу, здається переважає “емоціо”. Проте без залізної логіки, без технічних навичок, що вироблялися упродовж років, готовий твір не може існувати. Тому буваю здивований, коли чую якийсь із призабутих своїх творів на відстані часу і звертаю увагу на цю логіку. Коли ж твір виникав, усе раціональне в ньому народжувалося лише як засіб реалізації суто емоційного задуму.

— Чи вважаєте свою долю щасливою?

— Сьогодні важко на це відповісти, бо живемо загалом у нещасливій для нашого музичного мистецтва часи. Коли наша музика не має попиту, то причини цього не в окремих долях, щасливих або ні, а в тих обставинах, які впливають на всіх музикантів.

— Що Ви зробили б насамперед, якби можна було розпочати життя з нульової позначки?

— Такими фантазіями я ніколи не захоплювався й ніколи не мріяв усе починати спочатку.

— Ваші плани на майбутнє?

— Не заглядати занадто далеко, а скінчити твір, що його зараз пишу.

...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж

...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж

...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж

...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж
...вона була такою ж самою, такою ж



ДАТИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ

Віталія Губаренка

Роки	Події	Твори
1934	Народився 13 червня в м. Харкові у родині Клавдії та Володимира Арнаутових.	
1939	Другий шлюб матері з Сергієм Романовичем Губаренком, який усиновлює Віталія. Переїзд із новою родиною до Західної України.	
1941	Навала Третього Рейха на СРСР. Евакуація разом з матір'ю до м. Зайсана (Казахстан).	
1944	Повернення до Харкова.	
1946–50	Переїзд сім'ї до Західної України. Початок навчання в музичній школі м. Станіслава (тепер Івано-Франківськ).	
1951–55	Навчання у Харківському музичному училищі.	
1955–60	Навчання в Харківській консерваторії.	
1958	<u>19 вересня</u> . Одруження з Мариною Романівною Черкашиною.	
1959	<u>30 червня</u> . Народження дочки Ірини.	
1960	<u>18 березня</u> . Харків. Зала філармонії. Огляд нових творів харківських композиторів, присвячений Декаді української культури у Москві. Симфоніета (прем'єра). Диригент Євген Дущенко.	Ор. 1. Симфонія струнного оркестру в 4-х частинах: <i>Ноктюрн, Валс, Роздум, Фінгал</i>
1961	<u>14 листопада</u> . Харків. Зала філармонії. Перша симфонія (прем'єра). Диригент Павло Шеметов. <u>3 грудня</u> . Харків. Зала філармонії. Огляд творчості молодих. Перша симфонія.	Ор. 2. Симфонія (перша редакція)
1962	IV з'їзд композиторів України. <u>5 березня</u> . Київ. Велика зала консерваторії. Перша симфонія (друга редакція). Державний оркестр УРСР, диригент Павло Шеметов.	Симфонія №1 (друга редакція) Ор. 3 Симфонія поема «Пам'яті Тараса Шевченка».



1. Бабуся й дідусь Віталія Губаренка Василюса і Тимофій Обозні.
2. Віталій Губаренко з батьками.
- 3, 5. Віталій Губаренко.
4. Віталій Губаренко і його дворідна сестра Неля Обозна.
6. З матір'ю.



Роки	Події	Твори
1962	<u>26–31 березня.</u> Москва. III Всесоюзний з'їзд композиторів.	
	<u>18 жовтня.</u> Ленінград. Велика зала філармонії. Перша симфонія. Державний оркестр України, диригент Натан Рахлін.	
	<u>26 листопада.</u> Москва. Колонна зала Будинку Союзів. Усесоюзний огляд творчості молодих композиторів. Перша симфонія. Оркестр ВРТ, диригент Ігор Блажков.	
1963	<u>23–29 березня.</u> Москва. Другий пленум Правління СК СРСР.	Ор. 4. Вокальний цикл «Із поезії Іосіфа Уткіна».
	<u>8 червня.</u> Харків. Зала філармонії. Вокальний цикл «Із поезії Іосіфа Уткіна» (оркестровий варіант), симфонічна поема «Пам'яті Тараса Шевченка» (прем'єри). Солоїсти Нонна Суржина, Борис Жайворонок, диригент Павло Шеметов.	Музика до спектаклю Харківського театру ляльок «Димка» (п'єса Віталія Стремонського, Е. Гуменюка). Ор. 5. Концертно для струнного оркестру, соло духових та фортепіано. Ор. 6. Концерт-поема для віолончелі з оркестром. Музика до спектаклю Харківського театру ляльок «Краще за Федру немає на світі» (п'єса Й. Калаб).
1964	<u>14 січня.</u> Огляд творчості композиторів Харкова. Харків. Зала філармонії. Концертно для струнного оркестру, соло духових та фортепіано, Концерт-поема для віолончелі з оркестром (прем'єри). Солоїст Георгій Авер'янов, диригент Ізраїль Гусман.	Музика до спектаклю Харківського театру ляльок «Івасик-Телесик» (п'єса Михайла Йоффе і Костянтина Губенко).
	<u>7 квітня.</u> Москва. Концертна зала Всесоюзного будинку композиторів. Три пісні на слова Іосіфа Уткіна «На Карпатах», «У дорозі», «Аннушка». Солоїстка Московської філармонії Светлана Давіденко.	Музика до спектаклю Харківського театру ім. Тараса Шевченка «Дванадцята ніч» Вільяма Шекспіра.



Родинне фото на весіллі Віталія Губаренка і Марини Черкашиної.

Марина Черкашина і Віталій Губаренко. 1959 р.

На весіллі. 1958 р.

Роки	Події	Твори
1964	<p><u>19–20 травня.</u> Перший фестиваль советської музики «Дніпровська весна». Дніпропетровськ. Театр ім. Тараса Шевченка. Перша симфонія. Диригент Геннадій Проваторов.</p> <p><u>24 жовтня.</u> Київ. Велика зала філармонії. Концерт-поема для віолончелі з оркестром. Соліст Валентін Фейгін, Державний оркестр УРСР, диригент Стефан Турчак.</p> <p><u>21–27 грудня.</u> Москва. Об'єднаний пленум Правління СК СРСР і РСФСР.</p>	
1965	<p><u>22 січня.</u> Москва. Всесоюзний будинок композиторів. Концертно для симфонічного оркестру. Симфонічний оркестр Московської філармонії, диригент Вероніка Дударова.</p> <p><u>23 березня.</u> Київ. Пленум СК УРСР. Концертна зала філармонії. Симфонічна поема «Пам'яті Тараса Шевченка», Державний оркестр України, диригент Павло Шеметов.</p> <p><u>18 червня.</u> Ленінград. Велика зала філармонії. Концерт-поема для віолончелі з оркестром. Соліст Валентін Фейгін, симфонічний оркестр Ленінградської філармонії, диригент Стефан Турчак.</p> <p><u>20 листопада.</u> Харків. Зала філармонії. Симфоніета для струнного оркестру. Диригент Іван Шпіллер.</p> <p><u>12–14 грудня.</u> Донецьк. Філармонія. Авторський концерт. Друга симфонія (прем'єра), Концерт-поема для віолончелі, Концерт для флейти. Солісти Валентін Фейгін, Олег Кудряшов, диригент Геннадій Проваторов.</p>	<p>Ор. 8. Опера «Загибель ескадри» (перша редакція).</p> <p>Ор. 9. Вокальний цикл «Барви і настрої» на вірші Івана Драча.</p> <p>Ор. 10. Концерт для флейти та камерного оркестру.</p> <p>Ор. 11. Симфонія №2.</p> <p>Ор. 12. Струнний квартет.</p>
1966	<p><u>25 лютого.</u> Київ. Концертна зала філармонії. Друга симфонія. Державний оркестр УРСР, диригент Стефан Турчак.</p> <p><u>1 березня.</u> Москва. V пленум правління СК СРСР. Концерт для флейти. Соліст Александр Корнеєв, симфонічний оркестр ВРТ, диригент Юрій Аранович.</p> <p><u>22 березня.</u> Київ. Зала філармонії. Концерт для флейти з камерним оркестром. Соліст Олег Кудряшов, Київський камерний оркестр, диригент Антон Шароєв.</p>	<p>Музика до спектаклю Харківського театру ляльок «Слоненя» (п'єса Галіни Владичіной).</p> <p>Ор. 13. Два романи на слова Фелікса Кривіна «Радість», «Осінь».</p>

Роки	Події	Твори
1966	<p><u>1 квітня.</u> Київ. Зала філармонії. Квартет (прем'єра). Квартет ім. Миколи Лисенка.</p> <p><u>3 липня.</u> Харків. Смерть Губаренка Сергія Романовича</p> <p><u>24–25 вересня.</u> Харків. Зала філармонії. Симфонія №2. Диригент Іван Шпіллер.</p> <p><u>4 жовтня.</u> Москва. Велика зала консерваторії. Гастролі Державного оркестру УРСР. Друга симфонія. Диригент Стефан Турчак.</p> <p><u>9 жовтня.</u> Ленінград. Велика зала філармонії. Гастролі Державного оркестру УРСР. Друга симфонія. Диригент Стефан Турчак.</p> <p><u>29–30 жовтня.</u> Харків. Зала філармонії. Друга симфонія. Диригент Іван Шпіллер.</p>	<p>Опера «Загибель ескадри» (друга редакція).</p>
1967	<p><u>7 січня.</u> Огляд нових творів композиторів Харкова. Зала філармонії. Друга симфонія, Концерт для флейти та камерного оркестру. Соліст Олег Кудряшов, диригент Іван Шпіллер.</p> <p><u>9 січня.</u> Харків. Зала ФТНТ. Квартет, вокальний цикл «Барви і настрої». Соліст Олександр Костюк, квартет Харківської філармонії.</p> <p><u>2 лютого.</u> Київ. Зала філармонії. Концерт для флейти та камерного оркестру. Соліст Олег Кудряшов, Київський камерний оркестр, диригент Антон Шароєв.</p> <p><u>9 березня.</u> Москва. Зала Будинку композиторів. Концерт для флейти та камерного оркестру. Соліст Олег Кудряшов, Київський камерний оркестр, диригент Антон Шароєв.</p> <p><u>24 березня.</u> Іркутськ. Зала філармонії. Концерт-поема для віолончелі. Соліст Валентін Фейгін, диригент Віктор Барсов.</p> <p><u>14 квітня.</u> Харків. Зала консерваторії. Два романи на слова Фелікса Кривіна. Солістка Тамара Ейчіс.</p> <p><u>1 жовтня.</u> Київ. Театр опери й балету ім. Тараса Шевченка. Опера «Загибель ескадри» (прем'єра).</p> <p><u>29 жовтня.</u> Нагородження премією ЦК ЛКСМУ ім. Миколи Островського.</p> <p><u>30 жовтня.</u> Новосибірськ. Театр опери і балету. Опера «Загибель ескадри» (прем'єра).</p> <p><u>17 листопада.</u> Одеса. Театр опери й балету. Опера «Загибель ескадри» (прем'єра).</p>	<p>Ор. 14. Камерна симфонія №1 для скрипки з оркестром</p> <p>Сюїта з опери «Загибель ескадри».</p>

Роки	Події	Твори
1968	<u>3 березня</u> . Харків. Зала філармонії. Камерна симфонія для скрипки з оркестром (прем'єра). Солістка Ольга Пархоменко, диригент Іван Шпіллер.	Ор.16. Балет «Камінний господар».
	<u>9 липня</u> . Нагородження першою премією Всесоюзного конкурсу на створення нових музичних вистав до 50-річчя Жовтневої революції.	
	<u>5 грудня</u> . V з'їзд СК УССР. Театр опери й балету ім. Тараса Шевченка. Опера «Загибель ескадри».	
1969	<u>28 лютого</u> . Донецьк. Зала філармонії. Сюїта з опери «Загибель ескадри» (прем'єра). Диригент Іван Гамкало.	Ор.17. Опера «Мамаї».
	<u>3 липня</u> . Київ. Театр опери і балету ім. Тараса Шевченка. Балет «Камінний господар» (прем'єра).	
	<u>6 серпня</u> . Присудження звання заслуженого діяча мистецтв УССР.	
1970	<u>9 січня</u> . Ленінград. Зала філармонії. Друга симфонія. Державний оркестр УССР, диригент Стефан Турчак.	Перша і Друга сюїти з балету «Камінний господар».
	<u>31 січня</u> . Москва. Зала Будинку композиторів. Камерна симфонія для скрипки з оркестром. Солістка Ольга Пархоменко, симфонічний оркестр Московської філармонії, диригент Вероніка Дударова.	
	<u>7 лютого</u> . Вороніж. Зала філармонії. Друга симфонія. Диригент Іван Шпіллер.	
	<u>24 квітня</u> . Київ. Театр опери і балету ім. Тараса Шевченка. Опера «Мамаї» (прем'єра).	
	<u>16 травня</u> . Огляд нових творів композиторів Харкова. Зала філармонії. Камерна симфонія для скрипки з оркестром. Солістка Ольга Пархоменко, диригент Анатолій Калабухін.	
	<u>20–21 листопада</u> . Харків. Зала філармонії. Авторський концерт. Друга симфонія, Перша сюїта з балету «Камінний господар» (прем'єра), фрагменти з опер «Загибель ескадри» і «Мамаї». Солісти Галина Туфтїна, Валентина Соколик, Сергій Козак, диригент Стефан Турчак.	

Роки	Події	Твори
1971	<u>26 червня</u> . Нагородження другою премією Всесоюзного конкурсу на створення нових вистав до 100-річчя з дня народження В. І. Леніна за балет «Камінний господар».	Ор.18. Симфонічна картина «Купало». Ор.19. Моноопера «Листи кохання».
	<u>30 листопада</u> . Київ. Зала філармонії, моноопера «Листи кохання» (прем'єра). Солістка Валентина Соколик, Симфонічний оркестр радіо і телебачення УССР, диригент Вадим Гнедаш.	
1972	<u>16 червня</u> . Харків. Театр опери і балету ім. Миколи Лисенка. Балет «Дон Жуан» (прем'єра).	Опера «Перша заповідь» (перша редакція опери «Відроджений травень»).
	<u>3–4 листопада</u> . Харків. Зала філармонії. Моноопера «Листи кохання». Солістка Валентина Соколик, диригент Анатолій Калабухін.	
	<u>14 листопада</u> . Львів. Зала філармонії. Моноопера «Листи кохання». Солістка Валентина Соколик, диригент Анатолій Калабухін.	
	<u>29 листопада</u> . Київ. Театр опери й балету ім. Тараса Шевченка, концертна зала «Україна». Моноопера «Листи кохання» (прем'єра). Солістка Євгенія Мірошниченко, диригент Іван Гамкало.	
1973	<u>12 січня</u> . Огляд нових творів композиторів Харкова. Зала філармонії. Симфонічна картина «Купало» (прем'єра), моноопера «Листи кохання». Солістка Валентина Соколик, диригент Анатолій Калабухін.	Ор.20. Українське капричіо для скрипки з камерним оркестром. Ор.21. «Вокаліз» — поема для голосу з камерним оркестром. Музика до кінофільму «Дум про Ковпака», перша серія. Ор.22. «Відроджений травень» (друга редакція).
	<u>2 березня</u> . Москва. Зала Будинку композиторів. Моноопера «Листи кохання». Солістка Валентина Соколик, симфонічний оркестр Московської філармонії, диригент Іван Шпіллер.	
	<u>9, 10, 12 квітня</u> . Крим (Сімферополь, Ялта, Севастополь). Моноопера «Листи кохання». Солістка Валентина Соколик, диригент Олексій Гуляницький.	
	<u>8 жовтня</u> . Москва. Палац з'їздів. Гастролі Одеського театру опери та балету. Опера «Загибель ескадри».	
	<u>23 грудня</u> . Обрання членом комітету з державних премій УССР ім. Тараса Шевченка.	
1974	<u>29 січня</u> . VI з'їзд композиторів України. Київ. Театр опери й балету ім. Тараса Шевченка. Балет «Камінний господар».	Ор.23. Симфонія №3

Роки	Події	Твори
1974	<p><u>2 березня</u>. Москва. Зала Будинку композиторів. Моноопера «Листи кохання». Солостка Валентина Соколик, оркестр Московської консерваторії, диригент Фуат Мансуров.</p> <p><u>27-28 березня</u>. Донецьк. Горлівка. Авторський концерт. Камерна симфонія для скрипки з оркестром, Друга сюїта з балету «Камінний господар» (прем'єра), моноопера «Листи кохання». Солости Валентина Соколик, Валентина Свиридова, Олег Крися, диригент Стефан Турчак.</p> <p><u>2-8 квітня</u>. Москва. V з'їзд СК СССР. Обрання членом правління СК СССР.</p> <p><u>6 травня</u>. Київ. Зала Будинку композиторів УССР. «Українське капричіо» для скрипки з камерним оркестром (прем'єра), «Вокаліз» для голосу з камерним оркестром (прем'єра). Солости Валентина Соколик, Олег Крися, диригент Роман Кофман.</p> <p><u>22 червня</u>. Таллін. Театр «Естонія». Моноопера «Листи кохання». Солостка Валентина Соколик, Державний оркестр УССР, диригент Стефан Турчак.</p> <p><u>11-12 липня</u>. Львів. Театр опери і балету. Опера «Відроджений травень» (прем'єра).</p> <p><u>16 жовтня</u>. Київ. Зала будинку композиторів. Квартет. Квартет ім. М. В. Лисенка.</p> <p><u>2 листопада</u>. Харків. Зала філармонії. Третій тур Республіканського конкурсу ім. Миколи Лисенка. Концерт-поема для віолончелі з оркестром. Солости Володимир Шевель (перша премія), Анатолій Єздаков (друга премія), диригент Павло Шеметов.</p>	
1975	<p><u>14-18 травня</u>. Харків. Зала філармонії. Авторський концерт. Третя симфонія (прем'єра). Моноопера «Листи кохання». Солостка Валентина Свиридова, диригент Микола Шпак.</p> <p><u>27, 30 травня</u>. Харків. Оперна студія Харківського інституту мистецтв. Опера «Відроджений травень» (прем'єра).</p> <p><u>9 травня</u>. Медаль імені А. Александрова за створення опери «Відроджений травень».</p> <p><u>2, 6 грудня</u>. Перм. Театр опери і балету. Моноопера «Листи кохання» (прем'єра).</p>	<p>Музика до кінофільму «Дума про Ковпака», друга серія.</p> <p>Ор. 24. Опера «Крізь полум'я».</p>

Роки	Події	Твори
1975	<p><u>26 грудня</u>. Харків. Зала Харківського інституту мистецтв. Третя симфонія. Диригент Ізраїль Штейман.</p> <p><u>27 грудня</u>. Москва. Будинок композиторів, фестиваль «Російська зима». Моноопера «Листи кохання». Солостка Валентина Соколик. Державний оркестр УССР, диригент Стефан Турчак.</p>	
1976	<p><u>20 січня</u>. Харків. Театр опери та балету. Опера «Відроджений травень» у виконанні артистів оперної студії Харківського інституту мистецтв.</p> <p><u>19 січня</u>. Зала Харківського інституту мистецтв. «Українське капричіо» для скрипки з камерним оркестром. Солост Олег Крися, камерний оркестр Харківського інституту мистецтв.</p> <p><u>22 січня</u>. Харків. Зала філармонії. Третя симфонія. Диригент Микола Шпак.</p> <p><u>24 лютого</u>. Перм. Театр опери й балету. Опера «Відроджений травень» (прем'єра). Диригент Борис Афанасьєв.</p> <p><u>15, 16 травня</u>. Донецьк. Театр опери і балету. Опера «Крізь полум'я» (прем'єра).</p> <p><u>4, 13 липня</u>. Москва. Большой театр. Гастролі Київського театру опери та балету ім. Тараса Шевченка. Моноопера «Листи кохання».</p> <p><u>1, 17 вересня</u>. Київ. Оперний театр ім. Тараса Шевченка. Гастролі Донецького театру опери та балету. Опера «Крізь полум'я».</p>	
1977	<p><u>13 березня</u>. Українське телебачення. Опера «Крізь полум'я».</p> <p><u>26 квітня</u>. Новосибірськ. Зала філармонії. Моноопера «Листи кохання». Солостка Лілія Соляник, диригент Арнольд Кац.</p> <p><u>3, 10 листопада</u>. Болгарія. Русенська народна опера. Балет «Дон Жуан». Балетмейстер Маргарита Арнаудова, диригент Веселін Баїчев, художник Марія Трендофілова.</p> <p><u>24 листопада</u>. Харків. Зала філармонії. Пленум СК. Симфонія-балет «Ассоль» (прем'єра), кантата «Чуття єдиної родини», (прем'єра). Солости Ярослав Іванов, Микола Кружилов, Тамара Томчук, диригент Ваханг Жорданія, хор Харківського інституту мистецтв, хормейстер Юрій Кулик.</p>	<p>Ор. 25. Симфонія-балет «Ассоль».</p> <p>Ор. 22-а. Лірична новела в одній дії «Пам'ятай мене».</p> <p>Ор. 26. Поема для сопрана і камерного оркестру «Простягни долоні» на вірші Володимира Сосюри.</p> <p>Ор. 27. Кантата «Чуття єдиної родини» на слова Паша Тичини.</p>

Роки	Події	Твори
1978	22, 25 березня. Москва. Музичний театр ім. К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченко. Моноопера «Листи кохання». Солістка Галіна Пісаренко, режисер Лев Михайлов, диригент Володимир Кожухар, художник Александр Лушин.	Ор. 28. Балет «Запорожці».
	25 серпня. Одеса. Театр опери й балету. Ювілейна сота вистава «Загибелі ескадри».	Ор. 29. Камерна симфонія №2 для скрипки з оркестром.
	1, 6 вересня. Єреван, Тбілісі. Зала філармонії. Гастролі симфонічного оркестру Харківської філармонії. Моноопера «Листи кохання». Солістка Валентина Соколик, диригент Вахтанг Жорданія.	Ор. 30. «Русские эскизы». Три хори <i>a cappella</i> на вірші Сергея Єсеніна.
	30 вересня. Одеса. Театр опери і балету. Моноопера «Листи кохання». Солістка В. Литвиненко, режисер Станіслав Гаудасінський, диригент Борис Афанасьєв, художник Наталья Бевзенко-Зінкіна.	Ор. 31. «Триптих» для квінтету духових.
	15 листопада. Харків. Зала філармонії. Друга камерна симфонія для скрипки з оркестром (прем'єра), вокальний цикл «Простягни долоні». Солісти Олег Крися, Вячеслав Журавльов, диригент Вахтанг Жорданія.	
1979	2, 6 квітня. VII з'їзд СК УССР.	
	30 травня. Харків. Зала філармонії. «Триптих» для квінтету духових (прем'єра).	
	4 червня. Київ. Зала Будинку композиторів УССР. «Простягни долоні». Солістка А. Лесновська, Київський камерний оркестр, диригент Антон Шароєв.	
	25 вересня – 10 жовтня. Участь у Днях літератури і мистецтва УССР в Азербайджані.	
2 листопада. Донецьк. Зала філармонії. Симфонія-балет «Ассоль». Оркестр філармонії, диригент Сергій Ферульов.		
1980	13, 17 лютого. Харків. Театр опери і балету. Моноопера «Листи кохання». Солістка Єлена Соболева, режисер Володимир Лукашев, диригент Леонід Джурмій, художник Володимир Ареф'єв.	Ор. 32. Опера-балет «Вій».
	25 лютого. Красноярськ. Зала філармонії. Моноопера «Листи кохання». Солістка Алла Северяніна, симфонічний оркестр філармонії, диригент Іван Шпіллер.	

Роки	Події	Твори
1980	1 березня. Київ. Запис на Українському радіо кантати «Чуття єдиної родини». Хорова капела «Думка», симфонічний оркестр Українського радіо.	
	13 березня. Запоріжжя. Зала філармонії. Моноопера «Листи кохання». Солістка Світлана Приварникова, симфонічний оркестр філармонії, диригент Володимир Данилов.	
	23–30 березня. Огляд нових творів композиторів Харкова.	
	24 березня. Харків. Зала Харківського інституту мистецтв. «Триптих» для квінтету духових інструментів.	
	26 березня. Харків. Зала Харківського інституту мистецтв. «Русские эскизы» (прем'єра). Хор Харківського інституту мистецтв, хормейстер Юрій Кулик.	
	26 березня. Харків. Зала філармонії. Балет «Запорожці» (прем'єра), Друга камерна симфонія. Соліст Богодар Которович, симфонічний оркестр філармонії, диригент Вахтанг Жорданія.	
	31 березня. Томськ. Зала філармонії. Моноопера «Листи кохання». Солістка Лілія Молоткова, симфонічний оркестр філармонії.	
	24, 25, 26 квітня. Єсентуки, П'ятигорськ, Кисловодськ. Моноопера «Листи кохання». Солістка Тамара Цуцієва, симфонічний оркестр Кисловодської філармонії, диригент Євгеній Іоанесян.	
	29 квітня. Львів. Театр опери та балету на сцені театру ім. Марії Заньковецької. Балет «Вогняний шлях» на музику Третьої симфонії (прем'єра), «Незабутне» («Пам'ятай мене») (прем'єра). Режисер Анатолій Лимарев, диригент Ігор Лацанич, художник Тадей Ринзак, хормейстер Орест Олійник.	
	30 квітня. Харків. Театр опери та балету. «Пам'ятай мене» (прем'єра). Режисер Ігор Черничко, диригент Леонід Джурмій, художник Леонід Андреев, хормейстер Євгенія Конопльова.	
20 травня – 2 червня. Харків. Запис на Українському радіо балету «Запорожці»; Друга камерна симфонія. Соліст Богодар Которович, симфонічний оркестр філармонії, диригент Вахтанг Жорданія.		

Роки	Події	Твори
1980	<p>23 липня. Київ. Велика зала консерваторії. Друга камерна симфонія. Соліст Богодар Которович, Державний оркестр УССР, диригент Фьодор Глущенко.</p> <p>1 грудня. Москва. Зала Будинку композиторів. Моноопера «Листи кохання». Солістка Татьяна Черкасова, симфонічний оркестр оперної студії Московської консерваторії, диригент Віталій Катаєв.</p>	
1981	<p>3 травня. Українське телебачення. Фільм Львівської студії ТБ «Листи кохання». Солістка Людмила Божко, симфонічний оркестр Львівського театру опери та балету, диригент Ігор Лацанич.</p> <p>11, 17 травня. Харків. Театр опери й балету. Балет «Дон Жуан» (поновлення). Балетмейстер Маргарита Арнаудова, сценічна редакція Теодор Попеску, диригент Леонід Джурмій, художник Леонід Андреев.</p> <p>12, 24 червня. Одеса. Театр опери й балету. Гастроли харківського театру опери і балету. Балет «Дон Жуан».</p> <p>26, 27, 28 листопада. Ялта, Сімферополь, Євпаторія. «Українське капричіо» для скрипки з оркестром. Соліст Богодар Которович, симфонічний оркестр Кримської філармонії, диригент Александр Алексеев.</p>	<p>Ор.33. <i>Concerto grosso</i> для струнного оркестру.</p>
1982	<p>3 квітня. Харків. Зала філармонії. <i>Concerto grosso</i> (прем'єра), «Українське капричіо» для скрипки з оркестром, Друга камерна симфонія для скрипки з оркестром. Соліст Богодар Которович, симфонічний оркестр Харківської філармонії, диригент Вахтанг Жорданія.</p> <p>23 листопада. Харків. Зала філармонії. Огляд нових творів композиторів Харкова. <i>Concerto grosso</i> для струнного оркестру. Симфонічний оркестр Харківської філармонії, диригент Вахтанг Жорданія.</p> <p>19 грудня. Одеса. Зала філармонії. Перша сюїта з балету «Камінний господар», Друга камерна симфонія для скрипки з оркестром. Соліст Богодар Которович, симфонічний оркестр Одеської філармонії, диригент Гаррій Оганезов.</p>	<p>Ор.34. Опера «Свят мимоволі».</p>

Роки	Події	Твори
1983	<p>8 травня. Харківське телебачення. Опера «Пам'ятай мене».</p> <p>29 травня. Дніпропетровськ. Театр опери та балету. Балет «Дон Жуан». Балетмейстер Зоя Кавац, диригент Микола Шпак, художник Володимир Ареф'єв.</p> <p>4 червня. Українське телебачення. Опера «Пам'ятай мене». Харківська студія телебачення.</p> <p>19 липня. Українське телебачення. Опера «Незабутнє» («Пам'ятай мене»). Львівська студія телебачення.</p> <p>15–16 вересня. Ворошиловград. Зала музичного училища. Друга камерна симфонія для скрипки з оркестром. Соліст Богодар Которович, диригент Васілій Леонов.</p> <p>26 листопада. Ворошиловград. Зала музичного училища. Фестиваль «Музичні прем'єри України». Третя камерна симфонія для двох скрипок з оркестром (прем'єра). Солісти Богодар і Олег Которовичі, симфонічний оркестр Ворошиловградської філармонії, диригент Васілій Леонов.</p>	<p>Ор.35. «Осінні сонети» на вірші Дмитра Павличка.</p> <p>Ор.36. Камерна симфонія №3 для двох скрипок з оркестром</p> <p>Ор.37. <i>Canto ricordo</i> для скрипки з камерним хором.</p>
1984	<p>25 січня. Москва. Зала Будинку композиторів. Вокальний цикл «Осінні сонети» (прем'єра). Соліст Олександр Басенко.</p> <p>7 березня. Присудження Державної премії УССР ім. Тараса Шевченка за балет «Камінний господар» і оперу «Пам'ятай мене».</p> <p>4 квітня. Київ. VIII з'їзд композиторів України. Колонна зала ім. Миколи Лисенка. Третя камерна симфонія. Солісти Богодар і Олег Которовичі, Державний оркестр України, диригент Фьодор Глущенко.</p> <p>28, 29, 30 квітня. Ворошиловград. Зала музичного училища. Філармонія. Авторські концерти. Перша камерна симфонія для скрипки з оркестром, Друга симфонія, моноопера «Листи кохання». Солісти Єлена Соболева, Аркадій Винокуров, симфонічний оркестр філармонії, диригент Васілій Леонов.</p> <p>12 серпня. Київ. Театр музичної комедії. Гастроли Харківського театру опери й балету. Опера «Пам'ятай мене».</p>	<p>Ор.38. Опера «Альпійська балада».</p>

Роки	Події	Твори
1984	<p><u>19 серпня</u>. Одеса. Театр опери й балету. Опера-балет «Вій» (прем'єра). Диригент Борис Афанасьєв, режисер Артур Почіковскій, балетмейстер Віктор Смірнов-Голованов, художник Євген Лисик.</p> <p><u>14 вересня</u>. Київ. Колонна зала ім. Миколи Лисенка. Друга камерна симфонія для скрипки з оркестром. Соліст Богодар Которович. Державний оркестр України, диригент Фьодор Глущенко.</p> <p><u>22–28 листопада</u>. Харків. Голова журі республіканського конкурсу ім. Миколи Лисенка. (віолончель).</p> <p><u>9 грудня</u>. Харківське телебачення. Авторський концерт.</p>	
1985	<p><u>Січень</u>. Переїзд до Києва. Постійне проживання в будинку композиторів «Ворзель» до серпня 1997.</p> <p><u>24 березня</u>. Харків. Театр опери й балету. Опера «Сват мимоволі» (прем'єра). Диригент Леонід Джурмій, режисер Ігор Черничко, художник Володимир Ареф'єв, балетмейстер Віктор Шкілько.</p> <p><u>19, 21 квітня</u>. Дніпропетровськ. Театр опери та балету. Опера «Відроджений травень» (прем'єра). Диригент Борис Афанасьєв, режисер Юрій Чайка, художник Володимир Ареф'єв.</p> <p><u>7–14 травня</u>. Харків. Зала театру опери й балету. Опера «Альпійська балада» (прем'єра). Оперна студія Харківського інституту мистецтв. Диригент Анатолій Калабухін, режисер Ігор Черничко, художник Леонід Андрєєв.</p> <p><u>29–30 травня</u>. Ворошиловград. Філармонія. Зала клубу ім. Ілліча тепловозобудівельного заводу. Опера «Альпійська балада» (прем'єра).</p> <p><u>Червень</u>. Ленінград. Малий оперний театр. Моноопера «Листи кохання» (прем'єра). Режисери Станіслав Гаудасінскій, С. Суroveць, диригент Борис Афанасьєв, художник Іван Крилов, солістки Татяна Домнікова, Татяна Черкасова.</p> <p><u>22 вересня</u>. Українське телебачення. Опера-балет «Вій».</p> <p><u>1–5 грудня</u>. Одеса. Театр опери й балету. Балет «Комуніст» (прем'єра). Диригент Ігор Шаврук, балетмейстер Віктор Смірнов-Голованов, художник Володимир Ареф'єв.</p>	<p>Ор. 39. Балет «Комуніст».</p>

Роки	Події	Твори
1986	<p><u>5 березня</u>. Українське телебачення. Балет «Комуніст».</p> <p><u>27 березня – 2 квітня</u>. Москва. Міжнародний семінар комітету музичного театру Міжнародного інституту театру.</p> <p><u>1 квітня</u>. Москва. VII з'їзд композиторів СССР. Зала Музичного театру ім. К. С. Станіславського й В. І. Немировича-Данченка. Балет «Комуніст». Гастролі Одеського театру опери та балету.</p> <p><u>30 листопада</u>. Мінськ. Республіканський будинок працівників мистецтв. Концертне виконання опери «Альпійська балада» (прем'єра). Джулія — Наталія Руднева, Іван — Владімір Екнадіосов, диригент Семьон Штейн.</p> <p><u>13 грудня</u>. Куйбишев. Будинок актора. Опера «Альпійська балада». Гастролі солістів Мінського театру опери й балету.</p> <p><u>13 грудня</u>. Київ. Колонна зала ім. Миколи Лисенка. VIII Пленум правління Київської організації СКУ. <i>Concerto grosso</i> для струнного оркестру. Державний оркестр УССР, диригент Фьодор Глущенко.</p> <p><u>28–30 грудня</u>. Дніпропетровськ. Моноопера «Листи кохання» (прем'єра). Солістка Ніна Балахтіна, диригент Борис Афанасьєв, режисер Юрій Чайка.</p>	
1987	<p><u>17 березня</u>. Київ. Колонна зала ім. Миколи Лисенка. Опера «Альпійська балада» (концертне виконання). Диригент Роман Кофман, солісти Наталія Руднева, Владімір Екнадіосов, студентський оркестр Київської консерваторії.</p> <p><u>8 квітня</u>. Київ. Колонна зала ім. Миколи Лисенка. Друга камерна симфонія. Симфонічний оркестр Київського оперного театру. Соліст Богодар Которович, диригент Ігор Блажков.</p> <p><u>1–12 грудня</u>. Мінськ. Перший Усесоюзний Фестиваль музичних театрів.</p> <p><u>9 грудня</u>. Мінськ. Будинок працівників мистецтв. Опера «Альпійська балада».</p> <p><u>12 грудня</u>. Мінськ. Театр опери й балету. Опера-балет «Вій». Вистава Одеського театру опери й балету.</p>	<p>Ор. 40. Опера «В степях України» («Кому посміхалися зорі»).</p>



1. Віталій Губаренко з дружиною, донькою і батьками.
2. Марина Черкашина.
3. Віталій Губаренко з маленькою Іриною. 1959 р.
4. Ірина Губаренко з сином Романом.

Роки	Події	Твори
1988	<u>13–30 жовтня</u> . Москва. Гастролі Дніпропетровського театру опери та балету.	Ор. 41. Балет «Майська ніч».
	<u>20 жовтня</u> . Москва. Зала Большого театру ССРСР. Балет «Дон Жуан».	
	<u>27 жовтня</u> . Москва. Зала театру оперети. Опера «Пам'ятай мене».	
	<u>15 листопада</u> . Київ. Велика зала консерваторії. Друга камерна симфонія для скрипки з оркестром. Соліст Богодар Которович.	
1989	<u>3 квітня</u> . Москва. Кремлівський Палац з'їздів. Вистава Одеського театру опери й балету «Вій».	Ор. 42. Лірична поема для симфонічного оркестру «In modo romantico».
	<u>9 травня</u> . Всесоюзне телебачення, друга програма. Телефільм-опера «Альпійська балада». Студія «Білорусьтелефільм» (прем'єра).	
	<u>Жовтень</u> . Харків. Фестиваль советської музики. Друга камерна симфонія для скрипки з оркестром. Соліст Богодар Которович, симфонічний оркестр Харківської філармонії, диригент Александр Алексеев.	
1990	<u>22 грудня</u> . Київ. Фестиваль «Київські прем'єри». Будинок архітектора. Симфонія-балет «Ассоль». Студентський оркестр Київської консерваторії, диригент Роман Кофман.	
	<u>9 жовтня</u> . Перший український міжнародний музичний фестиваль. Велика зала Київської консерваторії. Моноопера «Ніжність». Солістка Анжела Романовська, симфонічний оркестр Київського дитячого музичного театру, диригент Ігор Палкін.	
	<u>10 грудня</u> . Київ. Фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Зала Культурно-політичного центру. «In modo romantico» (прем'єра). Симфонічний оркестр Держтелерадіо, диригент Володимир Сіренко.	
1991	<u>22 лютого</u> . Київ. Зала Культурно-політичного центру. Авторський концерт до 30-річчя творчої діяльності. Перша і Друга камерні симфонії для скрипки з оркестром, Третя камерна симфонія для двох скрипок з оркестром, Сюїта з балету «Камінний господар». Державний симфонічний оркестр України, диригент Володимир Сіренко. Солісти Богодар та Олег Которовичі.	Ор. 43. Опера-ораторія за творами Тараса Шевченка «Згадайте, братія моя...».

Роки	Події	Твори
1991	<p><u>19 березня.</u> Київ. Малий зал Київської консерваторії. Авторський концерт до 30-річчя творчої діяльності. Романси на слова Іосіфа Уткіна та Фелікса Кривіна, вокальні цикли «Барви і настрої» на вірші Івана Драча, «Осінні сонети» на вірші Дмитра Павличка, «Простягни долоні» на вірші Володимира Сосюри, Концерт для флейти з камерним оркестром, «Українське капричіо» для скрипки з камерним оркестром. Солісти Галина Туфтїна, Олександр Востряков, Микола Коваль, Олег Кудряшов, Богодар Которович. Камерний оркестр Спільки композиторів України, диригент Володимир Сіренко.</p> <p><u>8 жовтня.</u> Київ. Другий український міжнародний музичний фестиваль. Велика зала Київської консерваторії. Вокальний цикл «Простягни долоні». Соліст Олександр Востряков, диригент Ігор Палкін, симфонічний оркестр Дитячого музичного театру.</p>	
1992	<p><u>13 квітня.</u> Київ. Третій фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Зала Будинку архітектора. Симфонія-балет «Зелені святки» (прем'єра). Симфонічний оркестр Державної телерадіомовної компанії України, диригент Володимир Сіренко.</p> <p><u>5 травня.</u> Київ. Національна опера України. Моноопера «Ніжність». Солістка Анжела Романовська, симфонічний оркестр Дитячого музичного театру, диригент Ігор Палкін.</p> <p><u>9 червня.</u> Київ. Зала Українського драматичного театру ім. Івана Франка. Опера-ораторія «Згадайте, братія моя...» (прем'єра). Поет — Микола Коваль, Ярема — Олександр Востряков, Кобзар — Богдан Тарас, Гонта — Ігор Крупенко, Оксана — Ірина Семененко; симфонічний оркестр Державної телерадіомовної компанії України, диригент Володимир Сіренко; хор ім. Платона Майбороди, хормейстери Віктор Скоромний, Лариса Бухонська; дитячий хор, хормейстер Тетяна Копилова.</p> <p><u>16 листопада.</u> Київ. Велика зала Київської консерваторії. Фестиваль оперних вистав. До 150-річчя з дня народження Миколи Лисенка. Опера-ораторія «Згадайте, братія моя...».</p>	<p>Ор. 44. Симфонія-балет «Зелені святки».</p> <p>Ор. 45. Лірична поема для фагота зі струнним оркестром.</p> <p>Ор. 46. Поема для хору <i>a cappella</i> «Любїть Україну» на вірші Володимира Сосюри.</p>

Роки	Події	Твори
1993	<p><u>22 січня.</u> Київ. До дня соборності України. Український дім. Лірична поема для фагота зі струнним оркестром (прем'єра). Соліст Тарас Осадчий, симфонічний оркестр Державної телерадіомовної компанії, диригент Аліна Власенко.</p> <p><u>21 травня.</u> Київ. Національна опера. Перший міжнародний фестиваль «Музичні діалоги». Сюїта з балету «Камінний господар». Державний симфонічний оркестр України, диригент Вячеслав Білінов.</p>	<p>Ор. 47. Моноопера для тенора з оркестром за «Листами до невідомої» Проспера Меріме «Самотність».</p>
1994	<p><u>8 січня.</u> Київ. До 50-річного ювілею Олександра Вострякова. Національна опера України. «Самотність» (прем'єра), «Ніжність». Солісти Ніна Балахтіна, Олександр Востряков. Симфонічний оркестр Державного дитячого музичного театру України, диригент Ігор Палкін.</p> <p><u>6, 10, 11 березня.</u> Львів. Театр опери та балету. «Згадайте, братія моя...» (прем'єра). Поет — Степан Степан, Ярема — Володимир Ігнатенко, Кобзар — Степан Тарасович, Гонта — Василь Дудар, Оксана — Ольга Гавриш; диригент Ігор Лацанич, хормейстер Орест Кураш, режисер Вячеслав Дубровський, сценографія Євгена Лисика.</p> <p><u>9 квітня.</u> Київ. Фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Мала зала Київської консерваторії. Поема для скрипки та камерного хору «Canto ricordo» (прем'єра). Камерний хор «Хрещатик», хормейстер Лариса Бухонська.</p> <p><u>10 травня.</u> Українське телебачення, перша програма. Моноопера «Ніжність» та «Самотність».</p> <p><u>27 червня.</u> Київ. Ювілейний вечір до 60-річчя з дня народження композитора. Національна опера України. «Самотність», «Згадайте, братія моя...», частина друга. Солісти Олександр Востряков, Микола Коваль, Богдан Тарас, Ігор Крупенко, Ірина Семененко; симфонічний оркестр Державної телерадіомовної компанії, диригент Володимир Сіренко; хор ім. Платона Майбороди, хормейстери Віктор Скоромний, Лариса Бухонська; дитячий хор, хормейстер Тетяна Копилова.</p>	<p>Ор. 48. Іспанська сюїта для ансамблю віолончелей та фортепіано.</p> <p>Ор. 49. Камерна симфонія №4 для віолончелі і струнного оркестру</p> <p>Ор. 50. «Доброве утро» — хор <i>a cappella</i> на вірші Сергея Єсеніна.</p>

Роки	Події	Твори
1994	<u>2 листопада</u> . Харків. Міжнародний Фестиваль «Харківські асамблеї», театр опери та балету, мала зала. Авторський концерт. Третя камерна симфонія для двох скрипок з оркестром, «Самотність». Солісти Ігор Шаповалов, Григорій Куперман, Олександр Востряков. Симфонічний оркестр Харківської філармонії, диригент Ігор Палкін.	
1995	<u>5 березня</u> . Львів. Авторський вечір. Концертна зала ім. Станіслава Людкевича. «Листи кохання», «Самотність». Солісти Н. Руденко, Володимир Ігнатенко. Симфонічний оркестр. Львівської філармонії, диригент Іван Юзюк.	Ор. 51. «De profundis» — симфонія для тенора, сопрано, симфонічного оркестру на вірші Тараса Шевченка.
	<u>17 листопада</u> . Харків. Театр опери та балету, мала зала. Моноопера «Ніжність». Солістка Анжела Романовська, Молодіжний симфонічний оркестр, диригент Роберт Нігматулін.	
	<u>2 грудня</u> . Івано-Франківськ, Коломия. IX музичний фестиваль ім. Анатолія Кос-Анатольського. Авторські концерти. Моноопери «Ніжність», «Самотність». Солісти Людмила Божко, Володимир Ігнатенко. Симфонічний оркестр Львівської філармонії, диригент Іван Юзюк.	
1996	<u>20 січня</u> . Київ. Концертна зала «Золоті ворота». Моноопера «Ніжність». Солістка Людмила Божко. Симфонічний оркестр Луганської філармонії, диригент Роберт Нігматулін.	Ор. 49. Камерна симфонія №4 для віолончелі і струнного оркестру (друга редакція).
	<u>3 лютого</u> . Київ. Будинок звукозапису. Концерт пам'яті Стефана Турчака. «De profundis» (прем'єра). Солісти Станіслав Пікульський, Людмила Давимука; симфонічний оркестр Державної телерадіомовної компанії, диригент Володимир Сіренко.	Ор. 52. Арія для кларнета та струнного оркестру.
	<u>10 березня</u> . Львів. Концертна зала ім. Станіслава Людкевича. «De profundis» (прем'єра). Солісти Володимир Ігнатенко, Віталія Микулка; симфонічний оркестр Львівської філармонії, диригент Іван Юзюк.	
	<u>11 квітня</u> . Київ. VII Фестиваль «Прем'єри сезону». Зала «Золоті ворота». Лірична поема для фагота і струнного оркестру, Четверта камерна симфонія для віолончелі і струнного оркестру (друга редакція). Солісти Тарас Осадчий, Людмила Пшенична; Національний симфонічний оркестр, диригент Віктор Плоськіна.	

Роки	Події	Твори
1996	<u>4 жовтня</u> . Київ. «Київ-Музик-Фест-96». Будинок звукозапису. «De profundis». Солісти Володимир Ігнатенко, Людмила Давимука; симфонічний оркестр Державної телерадіомовної компанії, диригент Володимир Сіренко.	
1997	<u>27 вересня</u> . Київ. «Київ-Музик-Фест-97». Колонна зала ім. Миколи Лисенка. Симфонія-балет «Liebestod» (прем'єра). Симфонічний оркестр Державної телерадіомовної компанії, диригент Володимир Сіренко.	Ор. 53. Симфонічний балет «Liebestod».
1998	<u>7 лютого</u> . Київ. Авторський концерт. Колонна зала ім. Миколи Лисенка. Моноопери «Самотність», «Листи кохання». Солісти Олександр Востряков, Ірина Семененко; симфонічний оркестр Національної філармонії, диригент Ігор Палкін.	Ор. 54. «Монологи Джульєтти», ліричні сцени за Вільямом Шекспіром.
	<u>20 лютого</u> . Київ. Другий національний конкурс диригентів ім. Стефана Турчака. Колонна зала ім. Миколи Лисенка. Друга симфонія (пам'яті Стефана Турчака). Національний симфонічний оркестр України, диригент Віктор Плоськіна.	Ор. 55. Адажіо для гобоя та струнного оркестру.
	<u>11 квітня</u> . Київ. Фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Будинок звукозапису. Арія для кларнета та струнного оркестру (прем'єра). Соліст Левко Милявський; симфонічний оркестр Державної телерадіокомпанії, диригент Володимир Сіренко.	
	<u>15 квітня</u> . Київ. Фестиваль «Музичні прем'єри сезону». Будинок учених. Іспанська сюїта для ансамблю віолончелей та фортепіано (прем'єра). Ансамбль солістів Національного симфонічного оркестру України.	
	<u>27 вересня</u> . Київ. «Київ-Музик-Фест-98». Колонна зала ім. Миколи Лисенка. «Монологи Джульєтти» (прем'єра). Солісти Людмила Давимука, Богдан Тарас; Київський камерний оркестр, диригент Роман Кофман.	
1999	<u>13 червня</u> . Київ. Авторський концерт. Український дім. <i>Concerto grosso</i> , Концерт для флейти з камерним оркестром, Лірична поема для фагота зі струнним оркестром, Четверта камерна симфонія, вокальний цикл «Простягни долоні». Солісти Олександр Востряков, Тарас Осадчий, Володимир Дмитрієв; симфонічний оркестр Національної філармонії, Диригент Ігор Палкін.	Ор. 56. Легенда для квартету саксофонів Ор. 57. Хореографічна сцени «Вій».

Роки	Події	Твори
2000	<p><u>5 травня</u> — день смерті.</p> <p><u>10 травня</u>. Поховання на Байковому цвинтарі (м. Київ).</p> <p><u>18 травня</u>. Київ. Фестиваль «Прем'єри сезону». Українській дім. Прем'єра хореографічних сцен «Вій» (концертне виконання). Національний симфонічний оркестр України, диригент Володимир Сіренко.</p> <p><u>13 червня</u>. Київ. Вечір пам'яті Віталія Губаренка. Національний будинок учених. Арії з опер, два романси на тексти Фелікса Кривіна. Солісти Олександр Востряков, Андрій Перебийніс, Олена Добровольська, Ірина Даценко, Людмила Давимука.</p>	
2001	<p><u>29 травня, 13 червня</u>. Київ. Національна опера України. Моноопера «Ніжність» (прем'єра). Солістка Оксана Терещенко, диригент Іван Гамкало, режисер Володимир Бегма, художник Алла Кириченко.</p> <p><u>12 червня</u>. Київ. Концерт пам'яті Віталія Губаренка. Національний будинок органної та камерної музики. «Опера у портретах». Арії з опер композитора в оркестровій редакції для камерного оркестру Артема Рощенка (прем'єра). Арія для кларнета та струнного оркестру, Адажіо для гобоя та струнного оркестру, Четверта камерна симфонія. Національний ансамбль солістів «Київська камерата», диригент Валерій Матюхін. Солісти Ірина Даценко, Тетяна Гавриленко, Андрій Перебийніс, Богдан Голосюк, Віталій Альфавицький, Золтан Алмаші.</p> <p><u>18 жовтня</u>. Київ. Колонна зала ім. Миколи Лисенка. Національна філармонія. Моноопера «Ніжність» (прем'єра). Симфонічний оркестр національної філармонії, диригент Микола Дядюра, режисер Ірина Нестеренко (майстерня Володимира Лукашева). Вона — Ірина Вежневець. Він — Володимир Нечипоренко.</p>	

ПОКАЖЧИК МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Віталія Губаренка

Адажіо для гобоя та струнного оркестру. Ор.55. (1998)	20, 333, 334
«Альпійська балада». Опера. Ор.38. (1984)	19, 148, 296, 325–7, 329
Арія для кларнета та струнного оркестру. Ор.52. (1996)	20, 332–4
«Ассоль». Симфонія-балет. Ор.25. (1977)	17, 131, 229–30, 260, 284, 295, 321, 322, 329
«Барви і настрої». Вокальний цикл на вірші І. Драча. Ор.9. (1965)	14, 68–73, 195, 316, 317, 330
«Відроджений травень». Друга редакція опери «Перша заповідь». Ор.22. (1973)	17, 164, 181, 220–1, 296, 319–21, 326
«Вій». Опера-балет. Ор.32. (1980)	17, 19, 148, 165, 166, 230, 245, 253–265, 266, 269, 295–7, 322, 326, 327, 329
«Вій». Хореографічні сцени. Ор.57. (1999)	11, 296, 333, 334
«Вогняний шлях». Балет на музику Третьої симфонії Вокаліз	16, 323 319, 320
«В степах України» («Кому посміхалися зорі»). Опера. Ор.40. (1987)	18, 19, 284, 327
Два романси для меццо-сопрано на вірші Ф. Кривіна «Радість» і «Осінь». Ор.13. (1966)	266, 316, 317, 330, 334
«Добroe утро». Хор а cappella на вірші С. Єсеніна. Ор.50. (1994)	331
«Загибель ескадри». Опера. Ор.8. (1965, друга редакція 1966)	14, 95–109, 139, 266, 316–9, 322
«Загибель ескадри». Сюїта з опери. (1967)	317, 318
«Запорожці». Балет. Ор.28. (1978)	17, 164, 245, 322, 323
«Згадайте, братія моя...» Опера-ораторія за творами Т.Г. Шевченка. Ор.43. (1991)	20, 51, 148, 245, 274–82, 298, 329–31
«Зелені святки». Симфонія-балет. Ор.44. (1992)	282–91, 296, 330
«Із поезії Іосіфа Уткіна». Вокальний цикл. Ор.4. (1963)	53, 315, 330
«Іспанська сюїта» для ансамблю віолончелей та фортепіано. Ор.48. (1994)	15, 331, 333
Камерна симфонія №1 для скрипки із симфонічним оркестром. Ор.14. (1967)	15, 111–6, 158, 181, 196, 317, 318, 320, 325, 329
Камерна симфонія №2 для скрипки із симфонічним оркестром. Ор.29. (1978)	156–64, 322–7, 329
Камерна симфонія №3 для двох скрипок із симфонічним оркестром. Ор.36. (1983)	21, 164, 176–9, 245, 325, 329, 332
Камерна симфонія №4 для віолончелі і струнного оркестру. Ор.49. (1994, друга редакція 1996)	21, 59, 133, 145, 295, 331–4

«Камінний господар» («Дон Жуан»). Балет. Ор.16. (1968)	15, 59, 117–30, 196, 297, 318, 319, 321, 324, 325, 329
«Камінний господар». Перша сюїта з балету. (1970)	15, 318, 320
«Камінний господар». Друга сюїта з балету. (1970)	15, 318, 324, 329, 331
«Комуніст» («И долг, и вера, и любовь»). Балет. Ор.39. (1985)	19, 131–2, 145, 295, 326, 327
Концерт для флейти та камерного оркестру. Ор.10. (1965)	14, 59, 73–81, 85, 161, 195, 316, 317, 330, 333
Концертно для струнного оркестру, соло духових та фортепіано. Ор.5. (1963)	54, 61, 195, 315, 316
Концерт-поема для віолончелі з оркестром. Ор.6. (1963)	14, 54–5, 195, 315–7, 320
«Крізь полум'я». Опера. Ор.24. (1975)	130, 320, 321
«Купало». Симфонічна картина. Ор.18. (1971)	319
«Легенда» для квартету саксофонів. Ор.56. (1999).	333
«Листи кохання» («Ніжність»). Моноопера. Ор.19. (1971)	16, 177, 187, 189, 196–218, 219, 298, 299, 319–27, 329–34
Лірична поема для фагота зі струнним оркестром. Ор.45. (1992)	181–185, 190, 195, 330–3
«Любіть Україну». Поема для хору а cappella на вірші В. Сосюри. Ор.46. (1992)	330
«Майська ніч». Балет. Ор.41. (1988)	18, 284, 296, 329
«Мамаї». Опера. Ор.17. (1969)	16, 21, 139–52, 181, 210, 295, 297, 318
«Монологи Джульєтти». Ліричні сцени за В. Шекспіром. Ор.54. (1998)	20, 234–41, 298, 333
Музика до кінофільму «Дума про Ковпака». (1973 — перша серія, 1975 — друга)	16, 319, 320
Музика до спектаклю Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка «Дванадцята ніч» В. Шекспіра. (1964)	266, 315
Музика до спектаклю Харківського театру ляльок «Димка» (п'єса В. Стрёмовського, Е. Гуменюка). (1963)	315
Музика до спектаклю Харківського театру ляльок «Івасик-Телесик» (п'єса М. Йоффе і К. Губенко). (1964)	315
Музика до спектаклю Харківського театру ляльок «Краще Федри немає на світі» (п'єса Й. Калаб). (1963)	315
Музика до спектаклю Харківського театру ляльок «Слоненя» (п'єса Г. Владичина). (1966)	316
«Осінні сонети» на вірші Д. Павличка. Ор.35. (1983)	21, 173–5, 325, 330

«Пам'ятай мене». Лірична новела. Ор. 22-а. (1977)	15, 17, 148, 165, 221-3, 296, 321, 323, 325, 329
«Пам'яті Т.Г. Шевченка». Симфонічна поема. Ор. 3. (1962)	14, 48-53, 111, 277, 290, 296, 298, 313, 315, 316
«Перша заповідь». Опера. (1972)	17, 219-20, 222, 295, 296, 319
«Простягни долоні». Поема для тенора і камерного оркестру на вірші В. Сосюри. Ор. 26. (1977)	17, 153-5, 321, 322, 330, 333
«Русские эскизы». Три хори а саррелла на вірші С. Єсеніна. Ор. 30. (1978)	164, 322, 323
«Самотність». Моноопера для тенора з оркестром за «Листами до невідомої» П. Меріме. Ор. 47. (1993)	20, 21, 33, 156, 185-92, 298, 331-3
«Сват мимоволі». Опера. Ор. 34. (1982)	18, 165, 265-74, 297, 324, 326
Симфоніета для струнного оркестру. Ор. 1. (1960)	14, 21, 31-41, 59, 77, 189, 194, 298, 313, 316
Симфонія №1. Ор. 2. (1961, друга редакція 1962)	14, 41-8, 195, 297, 313, 315, 316
Симфонія №2. Ор. 11. (1965)	14, 37, 81-95, 111, 181, 316-8, 325, 333
Симфонія №3. Ор. 23. (1974)	16, 165, 319-23
Струнний квартет. Ор. 12. (1965)	61, 195, 316
Триптих для квінтету духових інструментів. Ор. 31. (1978)	322, 323
«Українське капричіо» для скрипки з камерним оркестром. Ор. 20. (1973)	18, 163, 245-52, 266, 295, 319-21, 324, 330
«Чуття єдиної родини». Кантата на слова П. Тичини. Ор. 27. (1977)	321, 323
Canto ricordo для скрипки з камерним хором. Ор. 37. (1983)	223-9, 325, 331
Concerto grosso для струнного оркестру. Ор. 33. (1981)	18, 59, 165-72, 245, 297, 324, 327, 333
«De profundis». Симфонія для тенора, сопрано, симфонічного оркестру на вірші Т. Г. Шевченка. Ор. 51. (1995)	20, 51, 230-4, 245, 298, 332, 333
«In modo romantico». Лірична поема для симфонічного оркестру. Ор. 42. (1989)	21, 133, 145, 295, 298, 329
«Liebestod». Симфонія-балет. Ор. 53. (1997)	20, 148, 195, 296, 298, 333

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК

<i>Асаф'єв, Б. М.</i> И. Глинка. Ленинград: Музыка, 1978.	224
<i>Бажан, М.</i> Твори. 4 т. Т.3: Переклади. Київ: Дніпро, 1975.	212, 289
<i>Беленкова, И.</i> «Первый успех». КРАСНОЕ ЗНАМЯ, 5 декабря 1961.	41
<i>Бердяев, Н.</i> «Духи русской революции». [В изд.] Пути Евразии. Москва: Русская книга, 1992.	258
<i>Берченко, Р.</i> «Болеслав Яворский о "Хорошо темперированном клавире"». Музыкальная академия. 2 (1993): 117–24.	170
<i>Бобровский, В. П.</i> Тематизм как фактор музыкального мышления. Москва: Музыка, 1989.	189
<i>Бобровский, В. П.</i> Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978.	251
<i>Бялик, М.</i> «Действительно новое». Советская музыка, 6 (1968).	103
<i>Вайль, П., А. Генис.</i> «60-е. Мир советского человека». ТЕАТР, 4 (1992).	80, 87
<i>Вышеславцев, В.</i> Этика преображённого Эроса. Москва: Республика, 1994.	135
<i>Гоголь, М.</i> Твори. 2 т. Т. I. Ред. А. Ніковський; Т. II. Ред. М. Зеров. Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955.	264, 286, 288, 290, 291
<i>Гордійчук, М.</i> «Дума про безсмертя». Музыка. 2 (1970): 3.	143
<i>Гордійчук, М.</i> «Збагачення традицій». Мистецтво, 4 (1967).	61
<i>Гордійчук, М.</i> «Народження жанру». Культура і життя, 10 грудня 1972.	200, 201
<i>Гордійчук, М.</i> Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969.	43, 49, 61, 85, 88, 93, 94
<i>Гордійчук, М.</i> «Щоб розквітали усі барви». Культура і життя. 20 липня 1969.	130
<i>Грабович, Г.</i> Шевченко як міфотворець. Київ: Радянський письменник, 1991.	52
<i>Гречанюк, С.</i> «Сонце і слово Івана Драча». Дзвін. 9 (1990).	195
<i>Григор'єва, Г.</i> Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Советский композитор, 1989.	40
<i>Грин, А.</i> Избранное. Симферополь, 1969.	230
<i>Губаренко, В.</i> Камінний господар. Балет на три дії сім картин. Клавір. Київ: Музична Україна, 1974.	120
<i>Гуляєва, Л.</i> «Балет «Камінний господар»». Радянська Україна, 3 липня 1969.	130
<i>Добрынина, Е.</i> «Каменный властелин». Музыкальная жизнь. 2 (1970): 5.	127

<i>Драч, Іван.</i> Київський оберіг. Київ: Молодь, 1983.	66
<i>Драч, Іван.</i> Сонце і слово. Київ: Дніпро, 1978.	179
<i>Драч, Ірина.</i> «Барви чи настрої». [У вид.:] Проблеми історії музики: від бароко до сьогодення. Житомир: Волинь, 1998.	73
<i>Драч, Ірина.</i> «Вагнерівські алюзії в сучасній українській культурі». Зелена лампа, 3–4 (1999).	66
<i>Драч, Ірина.</i> «Вокальна творчість Віталія Губаренка». [У вид.:] Наукові записки Тернопільського педагогічного університету. Серія мистецтвознавство. Вип. 1(2). 1999.	152
<i>Драч, Ірина.</i> «Ідеали Ференца Листа на порозі "послепопулярного періода" життя». Зелена лампа, 3–4 (1999).	125
<i>Драч, Ірина.</i> «Лист як міфологема в оперному контексті». [У вид.:] Чотири століття опери: оперні школи XIX–XX ст. Київ: НМАУ, 2000.	217
<i>Драч, Ірина.</i> «Ніжне серце Віталія Губаренка». День, 11 лютого 1998.	186, 206
<i>Драч, Ірина.</i> «"Образ часу" в музиці українських "шістдесятників" (на матеріалі Другої симфонії В. Губаренка)». [У вид.:] Історія музики в минулому і сучасності. Київ: НМАУ, 2000 : 117–24.	87
<i>Драч, Ірина.</i> «Під тиском "травітації" сонета». Зелена лампа, 1/2 (1999).	173
<i>Драч, Ірина.</i> «Поздние оперы Моцарта и XX век». [В изд.:] Моцарт: пространство сцены. Москва: ГИТИС, 1998.	284
<i>Драч, Ірина.</i> «Риси "суворого стилю"». [У вид.:] Мистецькі обрії. Київ: АМУ, 2000 : 116–22.	101
<i>Драч, Ірина.</i> «Странствия Миньон». Зелена лампа, 1 (1997): 29–32.	231
<i>Драч, Ірина.</i> «Феномен "шестидесятников" в современной украинской музыке». [У вид.:] Аспекти історичного музикознавства. Харків: Прапор, 1998.	135
«Есть такой дирижёр!». Музыкальная академия, 2 (1993).	47
<i>Жиленко, І.</i> «Homo fariens». Сучасність, 11 (1997).	66
<i>Загайкевич, М.</i> Драматургія балету. Київ: Наукова думка, 1978.	127, 129
<i>Зарудко, В.</i> «Большие возможности малого жанра». Музыкальная жизнь, 13 (1979).	202, 203
<i>Зинькевич, Е.</i> «Забил родник национального юмора». Советская музыка, 9 (1988).	268, 271
<i>Золочевський, В.</i> «На піднесенні». Мистецтво, 3 (1964).	61
«Зростає зміна». Мистецтво, 3 (1968): 4.	85
<i>Киркегор, С.</i> Наслаждение и долг. Київ, 1994.	146

Конькова, Г. «На пути к подлинным открытиям». СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА, 3 (1986).	177
Конькова, Г. «О стойкости и мужестве». Музыкальная жизнь, 7 (1986): 5.	132
Краснопольська, Т. «Роздуми про творчість харківських композиторів». Радянська культура, 67 (23 серпня 1964).	55
Лащенко, С. «Идея “страшной красоты”: диалог поколений и национальных традиций (опера-балет В. Губаренко «Вий» и опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок»». [В изд.:] Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы. Москва: ГИИ, 2001.	259
Леся Українка. Повне академічне зібрання творів. 14 т. Т. 4: Драматичні твори (1912–1913); Т. 14: Листи (1907–1913). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021.	117–21
«Личность. Нация. Общение: Редакционные беседы». Музыкальная академия, 2 (1992).	26
Лосев, А. Из ранних произведений. Москва: Правда. 1990.	291
Мазель, Л. «Заметки о музыкальном языке Д. Шостаковича». [В изд.:] Черты стиля Дмитрия Шостаковича. Москва, 1962.	39
Маланюк, Є. «Гоголь – Гоголь». Слово і час. 8 (1991).	257
Малишев, Ю. «Надійна зміна, але...». Мистецтво, Травень 1962.	46
Мандельштам, О. Разговор о Данте. [В изд.:] Мандельштам, О. Сочинения. 2 т. Т. 2. Москва: Художественная литература, 1990.	58, 59
Мар'янівська, Т. «Дух і зміст вистави». Радянська Україна, 23 вересня 1969.	127
Медушевский, В. «Интонационная теория в исторической перспективе». СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА, 7 (1985).	94
Михайлов, М. «Харківські композитори до Декади». Мистецтво. Травень 1960.	33
Моренець, В. Володимир Сосюра. Київ: Дніпро, 1990.	25
Музыкальная жизнь Петрограда–Ленинграда. Краткий хронограф. [В изд.:] Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 6–7. Ленинград: Музыка, 1967.	28
Некрасова, Н. «Сцени з життя». Музыка, 3 (1994).	185, 188, 191
Нестьева, М. «В союзе с композитором». СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА, 8 (1985).	253, 254
Очеретовская, Н. «Восхождение». СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА, 7 (1984).	151
Павлишин, С. «Харьковчане выходят вперед». СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА, 5 (1967).	85

Пахлювська, О. «Українські шістдесятники: філософія бунту». Сучасність, 4 (2000).	65
Пинский, Л. Магистральный сюжет. Москва: Советский писатель, 1989.	266
Письма Н.В. Гоголя. 4 т. Т. 3. Москва; Берлин: DirectMEDIA, 2017.	158
Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва: Госмузиздат, 1955.	246
Рихтер, С. «Записные книжки о музыке». Музыкальная жизнь, 5 (2000).	203, 205
Сабинина, М. Шостакович-симфонист. Москва: Музыка, 1976.	39, 233
Саган, Ф. Чи любите ви Брамса? Київ: Молодь, 1983.	67
Светланов, Е. Музыка сегодня. Москва: Советский композитор, 1985.	46
Скибневский, А. «Двенадцатая ночь». КРАСНОЕ ЗНАМЯ, 21 мая 1964.	266
Скурятівський, В. «Майстер та його метод». Дух і Літера, 3–4 (1998).	65
Соколов, А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва: Музыка, 1992.	246
Станішевський, Ю. «Зазвучали нові мелодії». Соціалістична Харківщина, 5 серпня 1960.	33
Таленко, В. «Ещё одна творческая удача». КРАСНОЕ ЗНАМЯ, 3 января 1972.	199
Тишко, Н. «Композитори — народів». Соціалістична Харківщина, 18 вересня 1962.	49
Токарева, В. «Крізь димку печалі». ТЕАТРАЛЬНО-КОНЦЕРТНИЙ Київ, 20 (1972).	200
Тюменева, Г. Гоголь и музыка. Москва: 1966.	253, 283
Фахми, Ф. «“Британка” в огненном кольце». СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА, 30 июля 1970.	151
Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997.	250
Фрумина, И. Л. «На авторском вечере В. Губаренко». СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА, 4 (1976).	201
Фруміна, І. «Симфонічні твори». Соціалістична Харківщина, 15 листопада 1957.	31
Халецкий, Я. «О, если б вы знали...». [В изд.:] Стихи о музыке. Москва: Советский композитор, 1986.	181
Хвильовий, М. Сині етюди. Київ: Радянський письменник, 1989.	25
Чарная, Н. «Из истории английской верджинальной музыки». [В изд.:] Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. Москва: Музыка, 1980 : 81–118.	115

<i>Черкашина, М.</i> «Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере (на примере оперного творчества В. Губаренко)». [У вид.:] Українська музична культура ХХ століття: пошуки, здобутки, перспективи. Суми: СДПІ, 1996.	219, 220, 222, 276, 277
<i>Честертон, Г. К.</i> Вечный человек. Москва: Вагриус, 1991.	265
<i>Шекспір, У.</i> Ромео та Джульєта. Пер. П. Куліша. Львів, 1901.	235
<i>Шокальський, П.</i> «Композитори отчитываются». Музыкальная жизнь, 9 (1964).	49
<i>Штогаренко, А.</i> «Смотр украинской музыки». Советская музыка, II (1967).	39
<i>Юнгвальд-Хилькевич, Г.</i> «Символ і живе серце». Культура і життя, 29 грудня 1985.	132
<i>Юнг, К. Г.</i> Психология бессознательного. Москва, 1995.	172
<i>Юрко, Ю.</i> «Звучить симфонія молодого композитора». Соціалістична Харківщина, 28 листопада 1961.	41
<i>Яворський, Э.</i> «Май возвращённый». Советская музыка, 5 (1975).	221
<i>Drach, I.</i> «The french opéra comique as a model of the ukrainian music theatre». [In:] Francouzská Opéra Comique a její vyzářování v Evropě 19. století. Praha, 1999.	268

ПОКАЖЧИК ІМЕН

А

- Авер'янов, Георгій 55, 315
 Адан, Адольф 268
 Адлер, Герман 28
 Адорно, Теодор 189
 Айнштайн, Альберт (Albert Einstein) 66
 Алексєєв, Александр 324, 329
 Алмаші, Золтан 334
 Альфавицький, Віталій 334
 Андрєєв, Леонід 165, 323, 324, 326
 Аранович, Юрій 76, 316
 Арбіт, Семен 220
 Ареф'єв, Володимир 132, 205, 265, 322, 325, 326
 Арнаудова, Маргарита 127, 129, 321, 324
 Арнаутова, Клавдія 313
 Арнаутов, Володимир 313
 Арутюнов, Георгій 202
 Асаф'єв, Борис 224, 297
 Афанасьєв, Борис 202, 203, 205, 253, 321, 322, 326, 327

Б

- Баїчев, Веселін 321
 Балахтіна, Ніна 205, 327, 331
 Бальзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 306
 Бальмонт, Константін 67
 Барбюс, Анрі (Henri Barbusse) 9, 199
 «Ніжність» 16, 197, 214
 Барсова, Інна 94, 294
 Барсов, Віктор 317
 Барток, Бела (Béla Bartók) 7, 27, 34, 76
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 243
 Басенко, Олександр 176, 325
 Бах, Йоганн (Johann Sebastian Bach) 79, 294
 «Висока меса» 79
 Кантата №82 «Ich habe genug» 233
 Бєвзенко-Зінкіна, Наталія 202, 322
 Бєгма, Володимир 151, 199, 334
 Беленкова, Інна 41
 Берг, Альбан (Alban Berg) 7, 63
 «Воцєк» 27, 109

- Берліоз, Гектор (Hector Berlioz) 24
 «Велика жалобна і триумфальна симфонія» для оркестру 46
 Бернс, Роберт (Robert Burns) 28
 Бєтохвен, Людвіг ван (Ludwig van Beethoven) 46, 308
 Соната для фортепіано №32 156
 Бєдний, Дєм'ян
 «Главная улица» 28
 Бєйліна, Ніна 163
 Бичко, Валентин 97, 139
 Бібік, Валентин 37
 Біляков, Володимир 81
 Блажков, Ігор 47, 315, 327
 Блінов, Вячеслав 331
 Блок, Александр 53
 Бобровскій, Віктор 104, 251
 Богатирьов, Семен 26, 28, 31, 37
 Божко, Людмила 324, 332
 Борисов, Валентин 26
 Боярський, А. 31
 Брамс, Йоганнес (Johannes Brahms) 67
 Браун, Герман (Herman Braun) 202
 Брахман 202
 Бріттен, Бєнджамін (Benjamin Britten) 27, 34
 Брук, Пітер (Peter Brook) 235
 Бруні, Фьодор 231
 Бузоні, Ферруччо (Ferruccio Busoni) 79
 Булгаков, Лев Миколайович 303
 Бухонська, Лариса 223, 274, 330, 331
 Буцко, Юрій
 «Записки сумасшедшего» 282
 Бялік, Міхаїл 102

В

- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 66, 67, 103, 244
 «Каблучка Нібелунга» («Валькірія») 66
 «Каблучка Нібелунга» («Присмерк богів») 103
 «Лєтучий голландець» 103
 «Лоєнгрін» 66, 103, 104
 «Парсіфаль» 103
 «Тангайзер» 109
 «Трістан та Ізольда» 148, 177
 Вайнонен, Васілій 127

- Васильєва, Г. 256
Веберн, Антон (Anton Webern) 137
Вежневєць, Ірина 207, 334
Верді, Джузеппе (Giuseppe Verdi) 306
Веске, Тамара 304
Вергінський, Александр
 «Три юных пажа» 102
Винокуров, Аркадій 325
Владичіна, Галіна 316
Власенко, Аліна 181, 331
Востряков, Олександр 156, 185, 186, 330–4
Врубель, Міхаїл 66

Г

- Габріловіч, Євгеній
 «Комуніст» 131
Гавриленко, Алла 125
Гавриленко, Тетяна 334
Гавриш, Ольга 331
Гайдамака, Петро 13, 29
Гайдн, Йозеф (Joseph Haydn) 171
 «Прощальна симфонія» 156
Гайне, Гайнріх (Heinrich Heine) 28
Гамкало, Іван 199, 318, 319, 334
Гармаєв, Анатолій 190
Гадасінський, Станіслав 202, 205, 322, 326
Гаук, Александр 111
Гельман, Ігор 32
Гемінгвей, Ернест (Ernest Hemingway) 67
 «Сніги Кіліманджаро» 66
Гете, Йоганн (Johann Wolfgang von Goethe)
 «Роки учнівства Вільгельма Мейстера» 231
Гіндеміт, Пауль (Paul Hindemith)
 «Маленька камерна музика» 112
Глаголін, Алексєй 266
Глієр, Рейнгольд 26
Глінка, Міхаїл
 «Вальс-фантазія» 35, 36
Глуценко, Фьодор 324–7
Гнатюк, Дмитро 99
Гнедаш, Вадим 199, 319

- Гоголь, Микола 158, 255, 258, 261, 282–4
 «Вечори на хуторі під Диканькою» 282
 «Вій» 253, 257, 261, 264
 «Майська ніч або Утоплена» 285, 288, 289, 290
 «Страшна помста» 257, 261
 «Тарас Бульба» 261
Гог, Вінсент ван (Vincent van Gogh) 66, 67, 137
Голосюк, Богдан 334
Гордійчук, Микола 41, 48, 61, 85, 93, 130, 143, 200
Горкуша, Сергій 10
Грабович, Григорій 52
Грабовський, Леонід 39, 60
Грігор'єва, Галіна 39
Губаренко, Ірина 198, 313, 328
Губаренко, Роман 328
Губаренко, Сергій 313, 317
Губенко, Костянтин 315
Гулак-Артемівський, Семен
 «Запорожець за Дунаєм» 268
Гуляницький, Олексій 206, 319
Гуменюк, Е. 315
Гурільов, Александр
 «Домик-крошечка» 269, 271
Гусман, Ізраїль 48, 55, 315

Д

- Давиденко, Світлана 53
Давимука, Людмила 230, 241, 332–4
Давіденко, Светлана 315
Дакен, Женні 186
Данилов, Володимир 323
Данкевич, Костянтин 31
Данте Алі'єрі (Dante Alighieri) 154–5
Даценко, Ірина 334
Двайєр, Доріо (Doriot Dwyer) 75
Денісов, Едісон 171
Джурмій, Леонід 165, 204, 205, 265, 322–4, 326
Дичко, Леся 39, 60
Дмитрієв, Володимир 333
Добровольська, Олена 334
Довгань, Павло 223

- Довженко, Олександр 87
 Домнікова, Татьяна 205, 326
 Доніцетті, Гаetano (Gaetano Donizetti)
 «Любовний напій» 263
 Достоевський, Фьодор 306
 Драч, Іван 14, 66–71, 70, 71, 153, 330
 «Сонячний етюд» 68, 195
 «Соняшник» 67, 68, 72, 316
 Дубровський, Володимир 274
 Дубровський, Вячеслав 331
 Дудар, Василь 331
 Дударова, Вероніка 54, 316, 318
 Думенко, Володимир 270
 Дуценко, Євген 32, 313
 Дюран, Жілбер (Gilbert Durant) 195
 Дядюра, Микола 207, 334

Е

- Ейчіс, Тамара 317
 Екнадіосов, Владімір 327
 Ель Греко (El Greco) 129

Є

- Єжов, Валентін
 «Солов'їна ніч» 218, 220, 222
 Єздаков, Анатолій 57, 320
 Єсенін, Сергій 164, 322, 331

Ж

- Жайворонок, Борис 315
 Жорданія, Вахтанг 155, 163–5, 229, 321–4
 Жук, Олександр 27, 304
 Журавльов, Вячеслав 155, 270, 322

З

- Загайкевич, Марія 127
 Запорожський, Валентин 54
 Захаров, Ростіслав 127
 Зінькевич, Олена 271
 Золя, Еміль (Emile Zola) 306

І

- Іванов, Є. 256
 Іванов, Ярослав 321
 Ігнатенко, Володимир 331, 332, 333
 Іоанесян, Євгеній 323
 Ісупов, Герман 165

Й

- Йоффе, Михайло 315

К

- Кавац, Зоя 325
 Казачковський, Андрій 231
 Калаб, Й. 315
 Калабухін, Анатолій 318, 319, 326
 Калиновська, Валентина 128
 Кант, Іммануїл (Immanuel Kant) 125
 Каришева, Тетяна 108, 110
 Катаєв, Віталій 324
 Кац, Арнольд 321
 Квітка-Основ'яненко, Григорій 18, 269, 272
 «Сватання на Гончарівці» 25
 «Українські дипломати» 265
 «Шельменко-денщик» 252, 265, 267, 268, 272, 274
 К'єркегор, Серен (Søren Kierkegaard) 123
 Кириченко, Алла 199, 334
 Кінкейд, Вільям (William Kincaid) 75
 Клебанов, Дмитро 12, 26, 27–9, 32, 37
 «Лелеченя» 28
 «Світлана» 28
 Симфонія №1 «Пам'яті мучеників Бабиного Яру» 28
 Симфонія №5 «Комсомольська» 29
 Кобилянська, Ольга 118, 119
 Коваль, Микола 270, 330, 331
 Ковач, І. 31
 Ковтун, Валерій 125, 128
 Ковтун, Георгій 10
 Кожухар, Володимир 203, 322
 Козак, Сергій 318
 Козловскій 271

- Колесник, Володимир 99, 151
 Колодуб, Левко 60
 Коляда, Микола 26
 Конопльова, Євгенія 323
 Конькова, Галина 177, 201
 Копилова, Тетяна 274, 330, 331
 Корнеев, Александр 75, 316
 Корнійчук, Олександр 284
 «Загибель ескадри» 13, 96, 99–103
 Коротич, Віталій 217
 Костюк, Олександр 68, 317
 Которович, Антон 177
 Которович, Богодар 164, 177, 223, 323–7, 329, 330
 Которович, Олег 325, 329
 Кофман, Роман 163, 241, 320, 327, 329, 333
 Кравець, Володимир 221
 Крамер, Густав (Gustav Kramer) 101
 Краснопольська, Тамара 62, 85
 Крилов, Іван 28, 205, 326
 Криса, Олег 163, 320, 321, 322
 Кривін, Фелікс 266, 316, 317, 334
 Кружилов, Микола 321
 Крупенко, Ігор 330, 331
 Кудряшов, Олег 73, 75, 76, 316, 317, 330
 Кузякіна, Наталія 151
 Куколев, Леонід 202, 221
 Кулик, Юрій 164, 321, 323
 Куліш, Микола 151
 Куперман, Григорій 332
 Кураш, Орест 331
 Курбас, Лесь 13, 100, 274, 276, 296

Л

- Лавровський, Лавр
 «Паганіні» 127
 Лацанич, Ігор 164, 221, 274, 323, 324, 331
 Левін, Роман 219
 Лені-Стросс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 244, 273
 Левчук, Тимофій
 «Дума про Ковпака», фільм 16
 Ле Корбюз'є (Le Corbusier) 66

- Леонов, Валерій 177
 Леонов, Васілій 325
 Лермонтов, Міхаїл 53
 «Вихожу один я на дорогу» 102
 «Купець Калашников» 304
 Лесновська, А. 322
 Лимарев, Анатолій 164, 221, 323
 Линів, Оксана 10
 Лисенко, Микола 66
 Лисик, Євген 126, 129, 220, 254, 274, 326, 331
 Литвиненко, В. 202, 322
 Лівшиц, Бенедікт 177
 Лісова, Ганна 10
 Ліст, Ференц (Ferenc Liszt) 87, 113, 214
 Лоренц, Конрад (Konrad Lorenz) 233
 Лосев, Алексей 291
 Лукашев, Володимир 204, 205, 207, 322, 334
 Лукашев, Сергій 207
 Лушин, Александр 203, 322
 Лятошинський, Борис
 «Золотий обруч» 103

М

- Мазель, Лев 39
 Майборода, Георгій
 «Тарас Шевченко» 97
 Маланюк, Євген 257
 Малевич, Казимир
 «Чорний квадрат» 71
 Малер, Густав (Gustav Mahler) 7, 94, 294, 298
 Мандельштам, Осип 58
 Мане, Едуар (Édouard Manet) 66
 Мансуров, Фуат 320
 Мастеровий, Рудольф 30
 Матюхін, Валерій 334
 Маяковській, Владімір 28
 Медичі, Лоренцо (Lorenzo Medici) 176
 Меєр, Фрідріх 271
 Мейтус, Юлій 26
 Меріме, Проспер (Prosper Mérimée) 20, 34, 186, 331
 «Листи до незнайомки» 186

- Медушевській, Вячеслав 94
 Мессінг, Вольф 81
 Микулка, Віталія 332
 Милявський, Левко 333
 Михайлов, Микола 33
 Мійо, Даріус (Darius Milhaud)
 «П'ять маленьких симфоній» 112
 Мірошниченко, Євгенія 199, 200, 201, 319
 Михайлов 28
 Михайлов, Лев 97, 166, 203, 255, 322
 Молоткова, Лілія 323
 Моне, Клод (Claude Monet) 66
 Моцарт, Вольфганг Амадей (Wolfgang Amadeus Mozart) 66
 «Дон Жуан» 123
 Музіль, Роберт (Robert Musil)
 «Людина без властивостей» 101
 Мусоргський, Модест 175
 «Женитьба» 282
 Мясковський, Ніколай 46, 60, 76

Н

- Нахабін, Володимир 26
 Некрасова, Надія 198
 Нестеренко, Ірина 207, 208, 334
 Нечипоренко, Володимир 208, 334
 Нігматуллін, Роберт 332
 Нікітін, Іван 31
 Нірод, Федір 99, 100, 151
 Новіков, Микола 128
 Новіков, Михайло 125

О

- Обер, Даніель (Daniel Auber) 268
 Обозна, Василиса 312
 Обозна, Неля 312
 Обозний, Тимофій 312
 Образцов, Сергій
 «Божественна комедія» 261
 Оганезов, Гаррій 324
 Ойстрах, Давид 163
 О'Коннор, Ольга 66

- Олійник, Орест 323
 Онеггер, Артур (Arthur Honegger) 27
 «Цар Давид» 28
 Орісіо, Тодор 67
 Орф, Карл (Carl Orff) 27
 Осадчий, Тарас 181, 331–3

П

- Павличко, Дмитро 21, 325, 330
 «Сонети подільської осені» 173, 176, 179
 Павлишин, Стефанія 85
 Пайкус, Ю. 124
 Палкін, Ігор 10, 185, 186, 206, 329–33
 Пархоменко, Ольга 111, 318
 Пасинков, Еміль 98, 99
 Пахмутова, Александра 132
 Перебийніс, Андрій 334
 Пікассо, Пабло (Pablo Picasso) 67
 «Герніка» 66
 Пікульський, Станіслав 230, 332
 Пісаренко, Галіна 203, 204, 322
 Плоскіна, Віктор 332, 333
 Попеску, Теодор 324
 Почіковський, Артур 253, 326
 Приварникова, Світлана 323
 Проваторов, Геннадій 45, 75, 81, 83, 97, 316
 Прокоф'єв, Сергій 7, 11, 14, 27, 28, 38, 46, 61, 66, 121, 294, 306
 «Ромео і Джульєтта» 124
 Симфонія №2 156
 Симфонія №3 299
 «Скільська сюїта» 274
 Пуленк, Френсіс (Francis Poulenc) 197
 «Людський голос» (La voix humaine) 197
 Пуччіні, Джакомо (Giacomo Puccini) 306
 Пшенична, Людмила 332

Р

- Равель, Моріс (Maurice Ravel) 39
 Райзман, Юлій
 «Комуніст», фільм 19, 131
 Рампаль, Жан-П'єр (Jean-Pierre Rampal) 75

- Рахлін, Натан 28, 46–8, 53, 315
 Рахманінов, Сергій 29
 Рембо, Артюр (Arthur Rimbaud) 66
 Рембрандт (Rembrandt van Rijn) 241
 Рильський, Максим 28
 Ринзак, Тадей 165, 221, 274, 323
 Рільке, Райнер Марія (Rainer Maria Rilke) 63, 212
 Римській-Корсаков, Ніколай 246
 «Майская ночь» 290
 Ріхтер, Станіслав 203
 Роден, Огюст (Auguste Rodin) 66
 Роджерс, Карл (Carl Rogers) 192
 Романовська, Анжела 329, 330, 332
 Рощенко, Артем 334
 Руденко, Н. 332
 Руднева, Наталія 327
 Рябчун, Ірина 9

С

- Сабініна, Марина 39
 Саґан, Франсуаза (Françoise Sagan) 67
 Саква, Костянтин 196, 199, 200, 219, 220
 Самоїле, Александру 10
 Сар'ян, Мартірос 66
 Свиридова, Валентина 201, 320
 Северяніна, Алла 322
 Сезан, Поль (Paul Cézanne) 66
 Семененко, Ірина 205, 330, 331, 333
 Сивохіп, Володимир 223
 Сіренко, Володимир 186, 230, 274, 282, 329–34
 Сковорода, Григорій 67, 125
 Скорик, Мирослав 39, 60
 Скоромний, Віктор 274, 330, 331
 Слатін, Ілля 27
 Слоніmsкий, Сергій 11
 Смірнов-Голованов, Віктор 18, 131, 132, 164, 253, 326
 Смолич, Дмитро 19, 220
 Соболева, Єлена 205, 270, 322, 325
 Соколик, Валентина 198, 199, 201, 206, 318–22
 Соколов, Валерій 10

- Соловійов-Седой, Владімір
 «Давно мы дома не были» 221
 Соляник, Лілія 202, 321
 Сосюра, Володимир 17, 25, 153–5, 321, 330
 Станішевський, Юрій 33
 Станкович, Євген
 «Майська ніч» 284
 «Ніч на Різдво» 284
 Стебляк, Елеонора 125
 Стендаль (Stendhal) 261
 Степан, Степан 331
 Стефанішин, Д. 220
 Стравінській, Ігор 27, 244
 «Байка про Лисицю, Кота й Барана» 27
 «Весна священна» 246, 274
 «Мавра» 297
 «Цар Едіп» 275
 Стремовський, Віталій 315
 Суржина, Нонна 53, 315
 Суворець, С. 326

Т

- Таксіль, Лео (Léo Taxil) 261
 Тактакішвілі, Отар 32
 «Нагорода» 97
 Тамберг, Ейно (Eino Tamberg)
 Симфонія-балет 229
 Тарас, Богдан 241, 330, 331, 333
 Тарасович, Степан 331
 Терещенко, Оксана 207, 334
 Тимофеев, Валентин 69, 83, 84, 96, 229
 Тичина, Павло 67, 321
 Тиц, Михайло 26, 37
 Ткачук, Ю. 223
 Толлер, Ернст (Ernst Toller)
 «Людина-маса» 100
 Толстой, Фьодор 231
 Тольба, Веніамін 28
 Томчук, Тамара 321
 Торікян, Гаспар 45
 Трендофілова, Марія 321
 Третяк, Василь 99

Тулiс, Валерiя 9
 Турчак, Стефан 19, 55, 56, 83, 95, 98, 99, 130, 151, 316–8, 320, 321, 332, 333
 Туфгiна, Галина 99, 318, 330
 Тюменєва, Галина 26, 108

У

Украiнка, Леся 15, 28, 53, 130
 «Камiнний господар» 117–20
 Урбанський, Євгенiй 131
 Уткiн, Юсiф 53, 315

Ф

Фейгiн, Валентiн 55, 58, 316, 317
 Ферульов, Сергiй 322
 Флобер, Гюстав (Gustave Flaubert) 145
 Фомiна, Юлiя 13
 Франко, Иван 28

Х

Хахалiна, Любов 9
 Хачатурян, Арам 47
 Хвильовий, Микола 24, 25
 Холмiнов, Александр
 «Коляска» 282
 «Шинель» 282
 Хреннiков, Тiхон 85

Ц

Цуциєва, Тамара 323

Ч

Чайка, Юрiй 205, 326, 327
 Чайковський, Пьотр 46, 55, 308
 «Винова краля» 263
 «Євгенiй Онегiн» 102
 «Манфред» 46
 «Средь шумного бала» 35
 Струнний квартет №1 169

Черкашина, Марина 13, 18, 54, 131, 186, 198, 201, 219, 235, 255, 265, 275,
 276, 307, 313, 314
 Черкашин, Роман 13
 Черничко, Igor 165, 265, 323, 326
 Честертон, Гiлберт (Gilbert Chesterton) 265
 Черкасова, Татяна 324, 326

Ш

Шаврук, Igor 132, 326
 Шаповалов, Igor 332
 Шароєв, Антон 76, 316, 317, 322
 Шибалiн, Вiссарiон
 «Сонце над степом» 97
 Шевель, Володимир 57, 320
 Шевченко, Тарас 20, 28, 48–53, 230–2, 274, 276, 281, 282, 329, 332
 «Гайдамаки» 252, 274, 276, 281
 «Давидовi псалми» 275, 278
 «Заповiт» 231
 «I мертвим, i живим, i ненародженим...» 275
 «У казематi» 275
 Шекера, Анатолiй 125, 127
 Шекспiр, Вiльям (William Shakespeare) 20, 266, 315, 333
 «Дванадцята нiч, або Як собi хочете» 266
 «Ромео i Джульєтта» 234, 237
 Шеметов, Павло 41, 45, 313, 315, 316, 320
 Шенберг, Арнольд (Arnold Schönberg) 23, 26
 Камерна симфонiя №1 112
 «Пiснi Гурре» 28
 Шкiлько, Вiктор 326
 Шкловський, Вiктор 258
 Шнiтке, Альфред
 «Ескiзи» 284
 Шокальський, Павло 49
 Шопен, Фридерик (Fryderyk Chopin) 193
 Шостаковiч, Дмiтрiй 7, 14, 27, 28, 34, 38–41, 44, 46, 60, 76, 94, 214, 251, 269,
 294, 306, 308
 «Катерина Iзмайлова» 97, 104
 Концерт для скрипки з оркестром №1 40
 «Ледi Макбет Мценського повіту» 109
 «Нос» 282
 Симфонiя №9 35
 Симфонiя №11 102, 132
 Симфонiя №12 132
 Симфонiя №14 232–3

- Шоу, Бернард (Bernard Shaw) «Людина і надлюдина» 117
Шпак, Микола 201, 320, 321, 325
Шпіллер, Іван 111, 163, 316–9, 322
Штейман, Ізраїль 221, 321
Штейн, Семьон 327
Штогаренко, Андрій 26, 38
Штраус, Рихард (Richard Strauss) 7, 27
«Кавалер троянд» 27
Шуберт, Франц (Franz Schubert) 221, 298
Симфонія №6 209

Щ

- Щедрін, Родіон
«Кармен-сюїта» 121
«Мёртвые души» 282

Ю

- Юзюк, Іван 332
Юнг, Карл (Carl Jung) 105, 118, 119, 172
Юрко, Ю. 41

Я

- Яворський, Едуард 119, 124, 165, 197
Ямпольскій, Абрам 163
Янко, Юрій 9
Яновскій, Борис 253
Яновський, Юрій
«Дума про Британку» 139
Яценко, Ірина 270

Відомості про видавництво «Акта»
Відомості про редакцію
Відомості про авторів
Відомості про перекладачів
Відомості про ілюстраторів
Відомості про фотографів
Відомості про дизайнерів
Відомості про митців
Відомості про музикантів
Відомості про артистів
Відомості про співаків
Відомості про танцюристів
Відомості про акторів
Відомості про режисерів
Відомості про сценаристів
Відомості про продюсерів
Відомості про менеджмент

науково-популярне видання

Ірина Драч

Композитор

Віталій Губаренко

Аспекти вияву
творчої

індивідуальності

Макет *Дениса Ткаченка*
Редактор *Наталка Бордукова*

Видавництво «Акта»
E-mail: info@acta.com.ua
www.acta.com.ua