

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

"Лірична драматургія в оперній творчості Віталія Губаренка"

Виконав

Євтушенко Богдан Віталійович

Студент 4 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації академічний спів

Науковий керівник

Ярмола Вікторія Степанівна

кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри музичної фольклористики
ЛНМА ім. М.В.Лисенка

Рецензент

Лісогорська Антоніна Альбертівна

кандидатка мистецтвознавства, Ph.D.,
доцентка кафедри академічного співу
ЛНМА ім. М.В.Лисенка

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. Лірична драма як жанрове явище в оперному мистецтві.....	6
1.1. Лірична драма: поняття, естетичні риси та еволюція жанру.	6
1.2. Розвиток оперного мистецтва в Україні 2 половини ХХ століття.....	9
Розділ 2. Оперна творчість Віталія Губаренка: загальна характеристика.....	15
2.1. Постать Віталія Губаренка: творчий і мистецький портрет.....	15
2.2. Жанрова палітра оперної творчості В. Губаренка.....	20
Розділ 3. Вияв ліричної драми в операх Віталія Губаренка.....	23
3.1. Моноопера "Листи кохання": ліричний монолог як форма внутрішньої драми	23
3.2. Опера-балет "Вій": синтез містичного й ліричного начал.....	28
ВИСНОВКИ.....	31
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА.....	34
ДОДАТКИ.....	37

ВСТУП

Актуальність дослідження. Мистецтво опери є унікальним явищем, в якому відбувається синтез музики, драми, літературного тексту, сценічного втілення, образотворчого мистецтва, хореографії, режисури, сценографії, технічних можливостей — усе, що формує глибоко емоційне, художнє переживання. В межах цього жанру композитор виступає не лише як творець музичного полотна, але й як драматург, здатний через інтонаційно-тематичну мову глибоко розкривати психологію персонажів, внутрішню динаміку конфліктів та концепцію драматургійних трансформацій. У другій половині ХХ століття українське оперне мистецтво зазнало суттєвих перевтілень, обумовлених як соціокультурними зрушеннями, так і загальними тенденціями в розвитку музичного мислення. У цьому контексті важливу роль відіграють композитори, які переосмислювали засади музичної драматургії, зокрема в аспекті ліризму, камерності й психологізму. Серед них особливе місце посідає Віталій Сергійович Губаренко — композитор, чия оперна творчість стала вагомим внеском у національну музичну культуру та прикладом модерного підходу до сценічної дії. Його опери вирізняються глибоким емоційним наповненням, образною багатшаровістю, тонкою інтонаційною роботою та новаторськими композиційними рішеннями. Особливе значення у творчості композитора має лірична драматургія — художній принцип, в основі якого лежить не зовнішня подієвість, а внутрішній рух персонажів, розвиток емоційного стану, філософське осмислення життєвих ситуацій. Саме через лірику, як форму емоційної рефлексії, Губаренко досягає глибокого зв'язку зі слухачем і відкриває нові можливості для жанру опери. Музична спадщина композитора викликає стійкий інтерес не лише з боку виконавців, а й дослідників, що зумовлює необхідність її глибшого наукового осмислення. Особливої уваги заслуговують ті його твори, в яких лірична складова стає осердям драматургічної побудови — зокрема моноопера «Листи кохання» та опера-балет «Вій».

Мета роботи: дослідити особливості ліричної драматургії в оперній творчості Віталія Губаренка.

Завдання роботи:

- проаналізувати поняття ліричної драматургії в музичному мистецтві;
- надати розгорнутий творчий портрет композитора, використовуючи спогади, джерельні матеріали та наукові публікації;
- охарактеризувати оперну спадщину Віталія Губаренка;
- виявити елементи ліричної драми у операх Віталія Губаренка;
- здійснити аналіз вибраних творів: моноопера "Листи кохання", опера-балет "Вій".

Об'єкт наукового дослідження: українська опера другої половини ХХ століття.

Предмет дослідження: оперна творчість Віталія Губаренка.

Матеріалом дослідження для здійснення необхідного музикознавчо-виконавського аналізу, на засадах якого базується бакалаврська робота, є нотні видання опер "Листи кохання", "Вій".

Методологічну базу дослідження становлять ґрунтовні праці та статті, які присвячені жанру оперного мистецтва та творчій постаті Віталія Губаренка. Серед авторів: Л. Кияновська, Е. Яворський, Г. Полянська, Л. Архімович, О. Батовська, Н. Белік, О. Виставкіна, О. Голинська, М. Гордійчук, І. Драч, О. Жарков, М. Загайкевич, Н. Каданцева, М. Копиця, Т. Краснопольська, С. Лашенко, Н. Некрасова, Н. Толошник, Н. Свобода, М. Черкашина-Губаренко.

Методи дослідження:

- 1) історіографічний з метою дослідження джерел та наукової літератури;
- 2) структурно-стилістичний для виявлення особливостей;
- 3) комплексний для узагальнення всіх аспектів дослідження;
- 4) аналітичний для здійснення аналізу опер В. Губаренка.

Наукова новизна дослідження полягає в цілісному аналізі ліричної драматургії оперної творчості Віталія Губаренка, на прикладі опер "Листи кохання" та "Вій".

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та додатків. Розділ 1 "Лірична драма як жанрове явище в оперному мистецтві", який включає два підрозділи: 1.1. Лірична драма: поняття, естетичні риси та еволюція жанру; 1.2. "Розвиток оперного мистецтва в Україні 2 половини ХХ століття" (1.1). Розділ 2 "Оперна творчість Віталія Губаренка: загальна характеристика", що містить два підрозділи: 2.1. "Постать Віталія Губаренка: творчий і мистецький портрет"; 2.2. "Жанрова палітра оперної творчості В. Губаренка". Розділ 3 "Вияв ліричної драми в операх Віталія Губаренка", який налічує два підрозділи: 3.1. "Моноопера "Листи кохання": ліричний монолог як форма внутрішньої драми"; 3.2. "Опера-балет "Вій": синтез містичного й ліричного начал". У висновках підсумовується вся робота. Список використаних джерел охоплює 27 позицій. У додатках подано ілюстрації, нотні приклади та список творів композитора.

Розділ 1. Лірична драма як жанрове явище в оперному мистецтві.

1.1. Лірична драма: поняття, естетичні риси та еволюція жанру.

Опера як один із провідних жанрів музичного мистецтва пройшла складний шлях розвитку, зазнавши численних змін і трансформацій. Ці зміни зумовлювались як історичними, так і соціокультурними чинниками, а також естетичними пошуками різних епох. Як зазначає Н. Свобода: "Музика і, зокрема, опера - один із найпопулярніших та улюблених в народі видів музичної творчості. Інтерес до опери і широке її визнання пояснюється, насамперед, великою силою емоційної дії на людину". [20, С. 3] Від часу свого виникнення наприкінці XVI століття в Італії опера поступово вдосконалювалася в усіх своїх складових: музичній мові, сценічному дійстві, текстовому наповненні, драматургії, театральності, хореографії, візуальному оформленні (декорації, костюми) та технічних засобах сценічного втілення.

Серед усіх цих компонентів особливу увагу привертає драматургія, яка є ключовим чинником у формуванні художньої цілісності оперного твору. Саме драматургічна структура зумовлює глибину психологічної характеристики персонажів, динаміку розвитку сюжету, а також спосіб поєднання музики, слова і дії. У широкому історико-культурному контексті розвиток оперної драматургії тісно пов'язаний із трансформаціями європейської культури. Тобто, як стверджує Н. Свобода: "Опера не передбачає незмінної, обов'язково однакової для композиторів всіх часів і народів побудови і однотипної драматургії, вона узагальнює різноманітні жанри в процесі її історичного розвитку". [20, С. 9]

Наприклад, в добу романтизму увага митців і композиторів зосереджується на особистісному вимірі, глибоких психологічних станах, внутрішньому конфлікті та індивідуальних переживаннях, тобто в центрі постає особистість - індивідуальна, унікальна, емоційно чутлива. Саме людина, її внутрішній світ, глибина переживань, драматизм буття стають головними темами мистецтва. Це загальне світоглядне зрушення вплинуло і на оперне мистецтво, в якому драматургія почала тяжіти до психологічної насиченості, суб'єктивності та ліричної виразності. Музика

перетворилася на засіб проникнення в душу персонажа, а композитор — на творця внутрішньої драми, де події розгортаються не лише на сцені, а й у серці головних героїв.

У цей період зароджується й утверджується лірична драма як форма оперного висловлення, що протистоїть зовнішній видовищності бароко чи класицизму, і натомість зосереджується на глибині особистих конфліктів, інтимності почуттів та духовному пошуку. Через музику, слово і сценічну дію романтики прагнули передати неповторність людського «я», його страждання, мрії та внутрішні протиріччя. Ці риси стали основоположними для формування ліричної драми як жанру, в якому музика не лише супроводжує сценічну дію, а стає провідником душевного життя персонажа.

Основні риси ліричної драми як жанрового явища:

- Перевага внутрішньої дії над зовнішньою, тобто сюжет часто є умовним або мінімалістичним, а в центрі постають внутрішні образи головних героїв.
- Музична ліричність постає як основа драматургії, коли основні конфлікти розгортаються через провідні засоби музичної виразності.
- Психологічна насиченість персонажів розкривається через монологи, дуети-діалоги, лейтмотиви, символіку інструментального супроводу.
- Інтимність масштабу, тобто більшість ліричних драм мають камерний склад, обмежену кількість дійових осіб, а сцена часто стає метафоричним простором внутрішнього «я».

Такий тип драматургії, що розкриває емоційно-психологічний конфлікт, почав активно вживатися у XIX столітті та знайшов яскраве втілення в операх Ріхарда Вагнера, який прагнув синтезувати музику, поезію й сценічну дію в єдину художню цілісність. Ця тема широко описана в таких працях композитора, як «Художній твір майбутнього» (1850), «Опера і драма» (1851), частково у «Зверненні до друзів» (1851), у передмовах до оперних лібрето «Летючого голландця», «Тангейзера» і «Лоенгріна».

Серед його творчості особливу увагу привертає опера "Лоенгрін", в якій яскраво втілено індивідуальні риси стилю композитора та, зокрема, закладено основи ліричної драми. Лібрето Вагнер створює сам (вважав, що композитор повинен індивідуально розробляти тексти до опер) і зосереджує увагу на розвитку драми головних дійових осіб – Ельзи, Лоенгріна та їх ворогів – Фридриха Тельрамунда і його дружини Ортруди. Тут також вперше в історії оперного мистецтва застосовується система лейтмотивів як метод музично-драматичного розвитку, що втілено і в інструментальній, і у вокальній партіях. Основу драматургії складає конфлікт між силами зла та силами добра, проте цей конфлікт Вагнер ускладнює поступовим переходом від відкритих зіткнень до розкриття внутрішнього психологічного конфлікту в душі Ельзи.

Як бачимо, композитор надає особливу увагу психологізації головних героїв, наділяючи індивідуальними рисами, прагне до розкриття внутрішнього світу персонажів, вибудовує ліричну лінію, що є основою драми. Ці образи яскраво втілено в музичному плані: замість завершених арій використано монологи, по-новому тлумачаться дуетні сцени, надважливу роль переймає оркестр, смислова роль надається тональному плану та особливої уваги заслуговують хорові сцени, що надають опері величності та помпезності.

1.2. Розвиток оперного мистецтва в Україні 2 половини ХХ століття.

Друга половина ХХ століття стала складним, але водночас продуктивним періодом для українського оперного мистецтва. В непростих історичних умовах (ідеологічний тиск, цензура, постійний контроль з боку держави) українські композитори, режисери й виконавці шукали шляхи для збереження національної ідентичності, експериментів у жанрі опери та художнього самовираження. У цей період провідними осередками оперної творчості залишалися театри України у таких містах: Київ, Львів, Одеса, Харків, Дніпро, Донецьк та ін. Саме на цих сценах здійснювались прем'єри новітніх українських опер, реалізовувались інноваційні

режисерські підходи й працювали видатні діячі культури. Також важливу роль у розвитку оперного мистецтва в Україні відігравали музичні навчальні заклади (Львівська, Київська, Харківська, Одеська консерваторії та ін.), які забезпечували професійну підготовку композиторів, вокалістів, диригентів, режисерів і музикознавців, таким чином формувалась нова генерація митців, які згодом стали обличчям української оперної сцени.

Одним із яскравих представників музичного мистецтва України цього періоду є композитор, піаніст, педагог - **Костянтин Данькевич**, творчість якого відзначається поєднанням національних традицій з рисами власної індивідуальності. Перу композитора належить опера "*Богдан Хмельницький*", написана 1951 року, в основі сюжету якої лежить тема визвольної боротьби українського народу під проводом Богдана Хмельницького проти польської шляхти. За жанром це історико-героїчна опера, втілена у дусі патріотичного пафосу з масштабними хоровими сценами та з елементами козацької пісенності. Такий зразок даного типу зустрічаємо і в творчості М. Лисенка, а саме - опера "*Тарас бульба*". Слід згадати ще одну оперу "*Назар Стодоля*", що створена в 1960 році, на основі одноіменної драми Тараса Шевченка. У центрі - боротьба між почуттями та соціальними обставинами, протистояння між коханням та бітьківською владою. Опера більш сконцентована на особистому конфлікті та емоційних переживаннях, що робить її ближчою до типу вияву ліричної драми. Тут також можна провести паралель із "*Наталкою Полтавкою*" Лисенка з її характерною сюжетною простотою та емоційною глибиною. Обидві опери К. Данькевича зосереджені на національному колориті, проте з рисами індивідуального стилю композитора, слід зауважити, що композитор орієнтувався на традиції попередників, але водночас шукав нові форми втілення жанру.

Ще один митець, який творив в другій половині XX століття - **Георгій Майборода** - композитор, диригент, педагог, культурно-громадський діяч, творча спадщина якого є яскравою та багатогранною, де важливе місце займають опери. Прешою є опера "*Милана*" написана 1957 року, в основі сюжету лежить дія, що

відбувається на Закарпатті в 1939-44 роках. Центральним є образ Милани, яка стає жертвою жорстоких обставин, соціального гніту та особистої трагедії. Тут переважає яскраво виражений національний колорит, зокрема через використання карпатських мотивів, із поєднанням ліризму та глибокої емоційності, що пов'язано з особистим конфліктом головної героїні та розвиненою драматичною лінією твору. *Опера "Тарас Шевченко"* (1964 р.), яка увібрала в себе дух українського відродження. Твір вражає глибоким психологізмом образів, яскравим народним звучанням, драматичною дією, що підкреслюють велич Кобзаря. *Опера "Ярослав Мудрий"* (1973 р.), що присвячена славетній постаті князя Київської Русі, який відіграв ключову роль у становленні держави. Сюжетно-драматична лінія тут побудована таким чином, де на фоні історичних подій розкривається внутрішній світ головного героя. Менш відомою є опера *"Арсенал"* (1969 р.), що вирізняється своєю героїко-революційною тематикою та оповідає про повстання робітників київського заводу "Арсенал" у 1918 р. Ці твори пройняті лейттемами, емоційністю, виразною мелодикою, яскравими масовими сценами, вираженням національним колоритом, драматичною напругою, що допомагає глибше розкрити характери персонажів та емоційний контекст подій.

Із представників галицької композиторської школи слід виділити постать *Анатолія Кос-Анатольського*, творчість якого також представлена жанром опери. *"Заграва"* або за дугою редакцією *"На зустріч сонцю"* - опера на 4 дії, написана в 1957 році. У центрі твору - особисті переживання, любовна лінія, внутрішній конфлікт, а також тема громадянського обов'язку, переоцінки цінностей та трагізму вибору. Драматургія побудована на сильних контрастах: світла і темряви, старого і нового, любові й втрати. Музика опери поєднує елементи українського фольклору, зокрема гуцульські інтонації, з класичними оперними формами. Це характерно для творчості Кос-Анатольського, який прагнув створити національний музичний стиль.

До творів на національно-патріотичну тематику також відноситься опера **"Буковинці" Марка Кармінського**, створена 1957 р. Ще існує друга назва "Карпатська бувальщина", на основі "Буковинської повісті" Ігора Бурматова. Як зазначає О. В. Уманець: "Музикознавці показовими якостями твору вважають тяжіння до концентрованої стислості у змалюванні образів, ораторіальну масштабність, створення психологічно багатих образних характеристик. Специфіка лейтмотивної системи опери полягає в диференційованому втіленні позитивних та негативних образів опери. Теми, що характеризують позитивних героїв опери, предсталені виразними пісенно-мелодійними інтонаціями, що набувають активного розвитку і відображають духовне та емоційно чуттєве життя героїв. Негативні персонажі характеризуються темами, що спираються на ритмічну одноманітність, стабільність та мелодику обмеженого діапазону". [11] Слід згадати ще про такі опери композитора: *«10 днів, що сколихнули світ»* (1970), *«Іркутська історія»* (1977), *«Всього один день»* (1987), що вирізняються поєднанням соціальної тематики, героїко-драматичних конфліктів і актуальності історичного контексту, особливо у 1960–1980-х роках.

Оперна творчість **Віталія Кирейка** посідає важливе місце в історії української музики другої половини ХХ століття. Його опери мають національно-романтичне спрямування, із поглибленою психологією образів, активним зверненням до української класичної літератури та фольклору. Основою стали твори українських класиків: Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Івана Кочерги. Композитора приваблювали літературні драми, багаті на символіку, образність і внутрішній конфлікт, де більшість сюжетів присвячено жінці-героїні (Мавка, Анна, Оксана), її душевній боротьбі та трагічній долі. Композитор у своїх творах майстерно вибудовує драматичні кульмінації, зберігаючи зв'язок між дією, музикою та словом, зосереджується на психологічному конфлікті в душі головного героя. У творчості митця налічується 5 опер: *"Лісова пісня"* (1957) – опера-феєрія на 3 дії за

однойменною драмою-феєрією Лесі Українки; *"У неділю рано зілля копала"* або *"Туркєня"* (1966) – опера на 4 дії за мотивами повісті Ольги Кобилянської; *"Марко в пеклі"* (1966) – сатирична опера-фантастика за п'єсою Івана Кочерги; *"Вернісаж на ярмарку"* (1985) – камерно-комічна опера на одну дію за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка; *"Бояриня"* (2003) – Опера-драма за поемою Лесі Українки.

Юлій Мейтус - український композитор єврейського походження, вважається фундатором модерної української опери ХХ століття. Його твори стали містком між класичною традицією і новою музичною мовою, системно реформував оперний жанр у післявоєнний час, зорієнтувавши його на психологізм, драматургічну цілісність і актуальну тематику.

Список опер Юлія Мейтуса:

1. *«Перекоп»* (у співавторстві з В.Рибальченком і М.Тіцем, 1937-38),
2. *«Гайдамаки»* (за поемою Т.Шевченка. 1940-41)
3. *«Абадан»* (співавтор А.Кулієв, 1942-43, 2-а ред. 1950),
4. *«Лейла і Меджнун»* (співавтор Д.Овезов, 1945-46),
5. *«Молода гвардія»* (лібр. А. Малишка за романом О. Фадєєва, 1947, 2-а ред. 1950),
6. *«Зоря над Двіною»* (за романом М.Нікітіна, пер. М. Рильського, 1951-55; 2-а ред. — *«Північні зорі»*, 1957);
7. *«Украдене щастя»* (лібр. М. Рильського за драмою І. Франка, 1958-59),
8. *«Махтумкулі»* (лібр. А. Карлієва і Б. Кербабаєва, 1962),
9. *«Вітрова донька»* (за п'єсою В. Зубаря, 1965),
10. *«Брати Ульянови»* (1966),
11. *«Анна Кареніна»* (за романом Л. Толстого, 1970),
12. *«Ярослав Мудрий»* (за поемою І. Кочерги, 1972),
13. *«Ріхард Зорге»* (1975),
14. *«Мар'яна Пінеда»* (за п'єсою Ф. Г. Лорки, 1978),
15. *«Марія Волконська»* (1988),
16. *«Іван Грозний»* (за повістю О. Толстого, 1980-83),
17. *«Антоній і Клеопатра»* (лібр. О. Васильєвої, 1993);

Серед цих зразків особливо вражає опера *"Украдене щастя"* написана на основі однойменної драми Івана Франка. Вона вважається вершиною лірико-драматичного стилю композитора та прикладом вдалого перенесення глибокого психологічного

конфлікту на музичну сцену. Автором лібрето є Семен Гольдельман, який вдало зумів розкрити трагедію нещасливого кохання на тлі соціального й особистого конфлікту. Композитор в свою чергу тут відмовляється від традиційної номерної форми, цілісно втілює музичну драматургію, де оркестр відіграє самостійне значення, плавно чергує речитативно-декламаційні епізоди із ліричними розспівами. Вокальні партії максимально наближені до інтонацій живого українського мовлення, особливу роль відведено монологам у яких розкривається глибокий психологізм. Музична мова збагачена народно-пісенними інтонаціями, насичена лейтмотивами та контрастами, що підкреслюють внутрішню глибину та стан душі головних героїв. Опера вперше в українській музиці так глибоко й послідовно розкрила внутрішню трагедію жінки, розірваної між коханням і соціальними нормами, Юлій Мейтус вдало переосмислив поетичне слово Івана Франка — його опера звучить як універсальна драма людських почуттів, що актуальна й сьогодні.

Ще один із яскравих зразків є опера *"Коли цвіте папороть"* Євгена Станковича, написана 1978 року на замовлення французької концертної фірми "Алітепа" для всесвітньої виставки в Парижі, проте вистава була заборонена. Опера не має традиційного лінійного сюжету, її зміст базується на слов'янській міфології, зокрема на легенді про цвіт папороті — чарівну рослину, яка розквітає лише в ніч на Івана Купала й відкриває людині істину, знання і таємниці всесвіту. Цвіт папороті стає символом пошуку національної ідентичності, духовного прозріння і боротьби між добром і злом. Основні теми, які тут порушуються - це зв'язок людини з природою, відродження нації, циклічність життя, сакральність ритуалу. Композитор тут тяжіє до неофольклорних тенденцій: використовує автентичні українські народні мелодії, купальські пісні, коломийки, весільні наспіви; модернізує оркестровку: багатобарвний оркестр із нетрадиційними інструментами (використання народних інструментів); використовує поліфонію, алеаторику, фрагментарні техніки; віддає значну роль ритмічній основі: танцювальні елементи пронизують весь твір;

використання нового хорового звучання: багатоголосі хори з елементами фольклорного голосоведення (голосіння, крик, наспіви). Саме через ці показові національні елементи на твір була накладена цензура — постановку заборонили за тиждень до прем'єри, назвавши її “націоналістичною” (через надмірний фольклоризм), “язичницькою” (через символіку Івана Купала), “антирадянською” (через відсутність ідеологічної складової).

Вперше твір прозвучав у концертній формі у 1980-х роках у Канаді та Європі, а цілісна сценічна постановка відбулася лише 2011 року в Києві, що стало сенсаційною подією. Таким чином, опера стала символом спротиву русифікації, виявом національного духу і одним із найважливіших модерних українських музичних творів XX століття, яка зберегла силу й актуальність і в наш час.

Розвиток оперного мистецтва в Україні у другій половині XX століття був складним, але надзвичайно важливим етапом в історії мистецтва. Зростала роль композиторської індивідуальності, посилювався інтерес до філософської, історичної, духовної та психологічної тематики. Водночас музичні навчальні заклади перетворилися на ключові осередки творчого розвитку, підтримки молодих талантів і збереження національних традицій. Саме вони забезпечили безперервність професійної підготовки, інтелектуальне середовище для митців, що дозволило українській опері втримати свою цінність і значення навіть у складних історичних умовах. Таким чином, опера стала не лише формою художнього вираження, а й символом національного духу, прагнення до свободи, збереження ідентичності та духовного самоствердження. Цей період підготував ґрунт для подальшого відродження української оперної традиції в умовах незалежності та сучасної культурної інтеграції у світовий мистецький простір.

Розділ 2. Оперна творчість Віталія Губаренка: загальна характеристика.

2.1. Постать Віталія Губаренка: творчий і мистецький портрет.

Віталій Губаренко (1934 - 2000 р.) є однією з провідних мистецьких постатей другої половини ХХ століття, чия творчість займає особливе місце в історії світового музичного мистецтва. Народився 13 червня 1934 року в Харкові в родині військового. Раннє дитинство пов'язане із постійними переїздами через роботу батька, тож сім'я опиняється на Західній Україні. У віці 12 років хлопчик відвідує уроки музики при будинках культури у містах Коломиї, Снятині та Івано-Франківську, в останньому затрималися довше, де вже зміг ходити до музичної школи. Вже в цей час з'являється інтерес до серйозного музикування та імпровізації, тож після повернення до Харкова в 1950 році юнак продовжує своє музичне навчання і вступає до музичного училища (1951-1955рр.), а згодом до Харківської консерваторії (1955-1960 рр.). Під керівництвом професора Дмитра Клебанова здобуває композиторську освіту й втілює свої творчі задуми. Вже в навчальні роки композитор прагнув проявити себе у масштабних симфонічних та вокально-симфонічних жанрах, з'являються *кантата "Русь", Симфонія №1 для струнного оркестру та "Закарпатські наспіви" для великого симфонічного оркестру*, в яких проявляються індивідуальні риси стилю та характерні ознаки мислення композитора. Також з'являється *симфонічна поема "Пам'яті Тараса Шевченка"*, як зазначає Л. Кияновська: "Так само з перших років творчості він був закоханий в поезію Тараса Шевченка. Знаменно, що одним із перших творів, який сам автор вважав своєю удачею, була його симфонічна поема...". [13, С.105]

1958 р. є важливим у біографії композитора, адже він створює сім'ю із Мариною Черкашиною, яка буде супутницею всього його життя. Її роль є винятковою, оскільки вона була не лише його дружиною, але й натхненницею, лібретисткою, а подекуди — й співавторкою ідейного концепту багатьох творів. Її участь у творчому процесі чоловіка мала глибокий вплив на характер його опер і вокальних композицій, особливо у напрямку лірико-психологічної драми. Того ж року починає педагогічну діяльність як викладач музично-теоретичних дисциплін, спочатку в

музичній школі, а згодом у Харківському музичному училищі та Харківському інституті мистецтв, також в цей період композитор працює музичним редактором обласного радіо.

Попри свою багатогранну діяльність, композитор не перестає писати і створює низку композицій, що є різні за жанрами і формами. *"Концертино" для оркестру та фортепіано (1963 р.)*, що поєднує виразну емоційність, віртуозність фортепіанної партії та оркестрову витонченість. *Концерт-поема для віолончелі з оркестром (1963 р.)*, що було важливим явищем у розвитку української інструментальної музики, адже в мистецькій практиці не було твору такого жанру. Тут композитор виявив свободу мислення у підході до традиційного концерту: відмовляється від чергування частин, тим самим створюючи безперервний розвиток музичної думки. *Концерт для флейти з камерним оркестром*, створений 1965 р. та присвячений українському флейтисту Олегу Кудряшову, який був першим його інтерпретатором. Цей рік виявляється дуже плідним, композитор також пише: *струнний квартет*, що насичений народним звучанням та яскравим ладовим колоритом; *вокальний цикл "Барви на настрої"* на слова Івана Драча, де чергуються "імпресивні" та "експресивні" частини; *Симфонію №2*, в якій за допомогою національних музичних образів розкривається гостро сучасний зміст, цей твір композитор присвятив диригенту Стефану Турчаку. Ще одним інструментом, з яким композитор вдається до експериментів, є скрипка і в 1967 р. пише *камерну симфонію №1 для скрипки з оркестром*. Це нетиповий концерт, у якому солуюча скрипка виступає не як віртуозний центр, а як ліричний голос, інтегрований у драматургічну тканину оркестру. Того ж року створює два романси на тексти Фелікса Кривіна — *«Радість»* і *«Осінь»*.

Ще в 1963 р. композитор ставить перед собою важливе завдання - написання опери, що стане провідним жанром його творчої діяльності. Для основи сюжету обирає збірку п'єс Олександра Корнійчука, серед яких особливе захоплення

викликала *"Загибель Ескадри"*. Твір датується 1966 р. і композитор визначає його жанр, як музична драма. Попри те, що тут відсутня любовно-лірична тематика, Губаренко переосмислює революційну тематику, пише лібрето за типом драматичної п'єси та наділяє твір образною виразністю та романтичною піднесеністю.

Наступним "пошуковим інструментом" стає балет *"Камінний господар"* (1968 р.) за одноіменною поетичною драмою Лесі Українки. Музична драматургія твору побудована шляхом зіставлення епізодів, які поєднані системою лейтмотивів і тематичними арками. Саме цей твір приніс композитору успіх і поза межами України, що стало основним чинником для його визнання на світовій арені. Губаренко вдало користувався засобами музичної виразності для зображення колориту, і завдяки цьому музика балету частково увійшла до *"Іспанської сюїти"* для ансамблю віолончелей та фортепіано.

У 1970-х рр. творчість композитора зосереджена на ліричній сфері, де акцентується увага на внутрішньому світі головних героїв. Вперше зустрічаємо такий тип драматургії в опері *«Мамаї»* (1969 р.), де особлива увага приділяється глибині психологічних портретів, згодом така ж лінія цілком розкривається в монотематичному розвитку найпопулярнішого опусу композитора – моноопері *«Листи кохання»* (1971 р.) за новелою Анрі Барбюса *«Ніжність»*. Також в опері *«Відроджений травень»* (1974 р.), прем'єра якої відбулася на сцені Львівського театру опери і балету наприкінці сезону 1974 року. Тему приреченості, що пов'язано із нерозділеним коханням, композитор втілює у вокальному циклі *"Простягни долоні"* (1977 р.) на тексти В. Сосюри. В цей же період з'являються такі твори: *"Українське каприччіо"* для скрипки з камерним оркестром (1973 р.), симфонічна картина *"Купало"* (1971 р.), дві сюїти з балету *"Камінний господар"* (1970 р., 1974 р.) опери *"Крізь полум'я"* (1976 р.) та *"Пам'ятай мене"* (1980 р.), симфонія-балет *"Ассоль"* (1977 р.), Триптих для квінтету духових (1978 р.), кантата *"Чуття єдиної родини"* (1977 р.) та хореографічні сцени *"Запорожці"* (1980 р.)

В 1985 р. композитор переїжджає до Києва, де буде проживати та працювати до останніх своїх днів. Тож "харківський період" його творчості завершують такі композиції: *опера-балет «Вій» (1980 р.)*, *"Concerto grosso" (1981 р.)*, *опера «Сват мимоволі» (1982 р.)*, *вокальний цикл "Осінні сонети" на слова Д. Павличка*, *опера «Альпійська балада» (1984 р.)* та *балет «Обов'язок, і віра, і любов» (1985 р.)*. Переїзд позитивно вплинув на композитора, що проявляється в лірико-комічному спрямуванні його творчості, саме в такому ключі написані твори: *опера «Кому посміхалися зорі» (1987 р.)* та *балет «Майська ніч» (1988 р.)*

Останнє десятиліття творчості композитора репрезентують його пізній стиль. Губаренко звертається до поезії Тараса Шевченка у *опері-ораторії «Згадайте, братія моя...» (1991)* та *вокальній симфонії «De profundis» (1995)*, в яких яскраво виражена опора на національні джерела. Також повертається до ліричної тематики, яку втілив у *моноопері «Самотність» (1993 р.)* та *ліричних сценах «Монологи Джульєтти» (1998 р.)*. Останні твори цього періоду: *симфонія-балет "Зелені святки"*, *симфонія-балет «Liebestod»*, *"Adagio" для гобоя та струнного оркестру (1999 р.)*, *"Арія" для кларнета та струнного оркестру (1996 р.)*, *хореографічні сцени «Вій» (2000 р.)*

Помер Віталій Губаренко 5 травня 2000 року в Києві. Похований на Байковому кладовищі.

Загалом, у творчості митця наявне широке жанрове та формотворче розмаїття - від інтимної вокальної мініатюри до монументальних оперних полотен. Пошуки пов'язані з музичною драматургією: симфонія-драма, симфонія-балет, опера-балет, моноопера, ліричні сцени та ін. Його композиторський стиль поєднує емоційну зосередженість, тонку ліричність і складну драматургічну архітектуру, а музична мова вирізняється глибокою інтонаційною наближеністю до української національної традиції. Як зазначає І.Драч: «Губаренко обирає за основу власної музичної мови вільно трансформовані і психологічно укрупнені елементи

української (у тому числі західноукраїнської) пісенності. Через оригінальний мелос особливого ладового забарвлення композитор розкриває сучасне сприйняття національного» [9, с. 39]. Отже, творчість Віталія Губаренка - це глибоко індивідуальне явище, що займає особливу сторінку історії української музики другої половини XX століття.

2.2. Жанрова палітра оперної творчості В. Губаренка.

Опера займає провідне місце в творчості Віталія Губаренка, серед українських композиторів він найбільше працював в цьому жанрі. За словами Л. Кияновської: "Типовий представник покоління 60-х, він зумів втілити в музично-сценічних творах і давні українські традиції театру, і найцікавіші здобутки сучасного західного мистецтва. Кожна з його тринадцяти опер приваблює небанальним, своєрідним вирішенням у поєднанні музики й сценічної дії, відповідним до індивідуального задуму та обраного сюжету." [13, С. 105]

Нижче в хронологічному порядку подається характеристика опер В. Губаренка.

Першою оперою композитора є *"Загибель Ескадри"* (1966 р.) за мотивами одноіменної п'єси Олександра Корнійчука. Композитор визначає жанр, як музична драма, що пов'язано із наскрізним характером її драматургії, основою якої є симфонізація дії. Губаренко творчо підходить до написання твору, використовуючи досвід попередників, поруч з тим, складність і гострота музичної мови перевершують інші тогочасні українські опери.

Наступна - *«Мамі»* (1970 р.) за мотивами п'єси Юрія Яновського *«Дума про Британку»*. Вже тут композитор долає узагальнений типологізм сценічних образів, натомість приходить розуміння унікальної цінності внутрішнього світу людини. Губаренко починає вводити принципи монотематичного розвитку, таким чином простежується ліричний тип драматургії.

Одним з найвідоміших творів Віталія Губаренка є *моноопера "Листи кохання"* (1971 р.) для сопрано з оркестром, що написана за новелою Анрі Барбюса "Ніжність". Тут вже остаточно формується ліричне начало, що пов'язане з темою кохання. Композитор наближений до камерного мислення, хоча й у великій формі - його музична мова індивідуалістична, зосереджена та глибоко психологічна.

Опера «Відроджений травень» (1974 р.) за п'єсою Валентина Єжова «Солов'їна ніч». В основі сюжету лежить історія кохання двох людей у жорстокому світі війни, що обурювало тогочасну владу, через що твір було заборонено. Як свідчить І. Драч: "Композитор важко переживав складні колізії, що супроводжували появу і сценічну долю цього твору. Так, він часто повторював, що перипетії із забороною першої львівської постановки додали йому чимало сивого волосся." [9, С. 10] Нова редакція опери з'явилась під назвою *"Пам'ятай мене"* (1977 р.), яку композитор скоротив до *дуодрами* з коментарем хору, що винесений за межі сценічної дії.

Опера "Крізь полум'я" (1976 р.) була вперше поставлена в Донецьку, що завершилося творчим фіаско композитора, про що він і сам говорив. [9, С. 80] Проте саме цей болісний досвід зумовив появу значно яскравіших досягнень Віталія Губаренка.

Наступним з'являється новий тип жанру - *Опера-балет «Вій»* (1980 р.), що написана за одноіменною повістю Миколи Гоголя. В творі панує неабиякий колорит, що пов'язаний з історичним минулим, а також відчувається дух українського бароко.

Лірико-комічна опера «Сват мимоволі» (1982 р.) за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик». Композитор не випадково звертається до цієї соціально-побутової комедії, адже це була одна із його улюблених театральних вистав, що ставилась на сцені шевченківців у Харкові. Як відомо, В. Губаренко підтримував тісні зв'язки із тестем Романом Черкашиним, українським актором трупи театру "Березіль", яким керував видатний український режисер, актор,

драматург Лесь Курбас. Саме такі відносини мали значний вплив на композитора та сприяли його творчим досягненням.

«Альпійська балада» (1984 р.) за однойменною повістю Василя Бикова. За жанром, як вказує композитор, це ліричні сцени, що пов'язано перш за все із сюжетною лінією твору. Основою є трагічна історія кохання, яку Губаренко зміг тонко передати за допомогою музичного слова. Як відомо, цей твір є одним із підсумків "харківського періоду" митця.

Лірико-комічна опера «Кому посміхалися зорі» (1987 р.) за мотивами творів Олександра Корнійчука. На жаль, твір не було втілено сценічно, що зумовлено тогочасною нелегкою ситуацією театрів України.

«Згадайте, братія моя!..» (1991 р.) за творами Тараса Шевченка. Це монументальна опера-ораторія, в якій композитор переосмислює шевченкове слово. Як відомо, Губаренко звертався до віршів поета ще з ранніх композиторських спроб і завдяки таким інтерпретаціям творчості великого Кобзаря на повний голос зазвучала національна тема, дістали правдиве відображення життя народу, його страждання й визвольна боротьба.

Моноопера «Самотність» (1993 р.) для тенора з оркестром, написана за новелою «Листи до незнайомки» Проспера Меріме. У центрі твору — самотній чоловік, який веде внутрішній діалог із уявною адресаткою своїх листів. Таким чином, опера стає музичною сповіддю, де самотність перетворюється на простір для саморефлексії.

Ліричні сцени «Монологи Джульєтти» (1998 р.) за трагедією «Ромео і Джульєтта» Вільяма Шекспіра. Опера складається з кількох сцен-монологів, у яких Джульєтта розмірковує над подіями свого життя, коханням до Ромео, конфліктом між родинами та власною долею. Центральними є теми кохання, самотності, вибору між обов'язком і почуттями, а також неминучості долі. Композитор за допомогою

мови звуків вдало розкриває внутрішній конфлікт героїні, її боротьбу між пристрастю та розумом, що веде до трагічного рішення.

Жанрова палітра оперної творчості Віталія Губаренка є надзвичайно різноманітною, експериментальною і глибоко індивідуальною. Композитор активно працював у царині традиційної, камерної, філософсько-психологічної та новаторської опери, відкриваючи нові грані драматургії й музичної виразності. Тринадцять опер композитора охоплюють різні жанрові моделі: моноопера, ліричні сцени, опера-ораторія, опера-балет, лірико-комічна опера, дуодрама.

Як стверджує Л. Кияновська: "Саме в них [операх] композитор найповніше розкриває різні грані свого таланту вміння передати музичними засобами аромат і колорит далекої епохи, тонке відчуття душевної експресії героїв, динаміку їх почуттів, яскравість і пластичність музичних картин, а разом з тим драматичну насиченість великих полотен. В. Губаренкові неначе «тісно» в рамках традиційного оперного спектаклю, тож він прагне збагатити надбання минулого прикметами нової доби, ефектами і прийомами, породженими напруженим ритмом ХХ ст. [13, С. 106]

Для більшості опер композитора лібрето створювала його дружина - Марина Черкашина-Губаренко, саме це є прикладом органічного подружнього й творчого союзу, в якому композитор і лібретистка мислили синхронно й доповнювали одне одного. Така співпраця дозволяла глибше психологічно розкривати персонажів, точніше передавати драматургічну ідею, уникати шаблонності, адже лібрето створювалося «під музику» і «в унісон із задумом композитора».

Оперна творчість Віталія Губаренка займає одне з провідних місць в історії українського музичного мистецтва другої половини ХХ століття та не втрачає своєї актуальності і сьогодні.

Розділ 3. Вияв ліричної драми в операх Віталія Губаренка.

3.1. Моноопера "Листи кохання": ліричний монолог як форма внутрішньої драми.

Одна з найвиразніших реалізацій ліричної драми у творчості Віталія Губаренка — моноопера «Листи кохання». Це інтимна сповідь у формі музичного щоденника, що постає як глибоко психологічна драма, побудована в епістолярній формі. Її сюжетна основа — художня трансформація новели Анрі Барбюса «Ніжність», що подається у вигляді чотирьох листів, адресованих від імені жінки до коханого, з яким вона вимушено розлучена. Ці листи охоплюють період у двадцять років і поступово розкривають трагізм життєвої історії та незмінність почуттів героїні. Цей сюжет запропонував композитору Едуард Яворський, на його думку можна було б спробувати написати щось подібне до моноопери Ф. Пуленка "Людський голос". Губаренкові сподобалася така ідея і він взявся за роботу, і вже в 1970 р. композитор сам напише лібрето до твору, а партитуру закінчить на початку 1971 р.

Концертна прем'єра відбулася 30 листопада 1971 року. Валентина Соколик (сопрано) та симфонічний оркестр Державного радіо під орудою Вадима Гнедаша ознайомили киян із першою в історії української музики монодрамою "Листи кохання" (ор. 19). Ця перша інтерпретація виявилась вдалою і отримала схвальні відгуки на сторінках преси, а вже наступного року була поставлена на сцені Київського театру опери та балету. У постановці взяли участь відома українська співачка Євгенія Мірошніченко, диригент І. Гамкало, режисер В. Бегма, художник-дебютантка А. Кириченко. Через таку успішність, монооперу почали виконувати на багатьох сценічних майданчиках України та за кордоном. Вказується в джерелі [9].

Твір складається з чотирьох частин — вокальних монологів (відповідно до кожного листа), що чергуються з оркестровими інтерлюдіями. Саме ці інструментальні епізоди несуть алегоричне навантаження: вони відображають не лише зміну часу, а й внутрішні злами в емоційній структурі героїні — від сподівань до гіркої безвиході.

І розділ – 1 лист («Мій дорогий, маленький Луї...»);

II розділ – 2 лист («Я знову говорю з тобою...») – це ліричний центр моноопери;

III розділ – 3 лист («Проходять роки...»);

IV розділ – 4 лист («Мій дорогий Луї, якщо ти живий зараз і читаєш цей лист...») – кульмінація твору.

«Листи кохання» — це монологічна драма, в якій єдиною дієвою особою виступає героїня (сопрано), що звертається до уявного адресата через тексти листів. Відсутність зовнішньої дії компенсується інтенсивною динамікою внутрішнього світу персонажа, де розгортаються складні емоційні колізії — кохання, розчарування, надія, біль, смирення й гідність. Драма тут не розгортається у традиційному сюжетному сенсі, а виявляється через духовну трансформацію героїні, чия мова з листа до листа змінюється — від ніжного пориву до трагічного прозріння.

Музична мова моноопери позначена лаконізмом і психологічною глибиною. В оркестровці композитор використовує камерний склад, що сприяє створенню інтимної атмосфери. Вже у вступі композитор використовує інтонаційну фабулу твору, що виростає з тематичного зерна і буде трансформована впродовж всього твору. Це *лейтмотив "ніжності"*, що актуалізує велику традицію оперного Lamento із притаманними цій образній сфері поступовим спадаючим басом і секундовими інтонаціями-зітханнями. Тема вступу насичена секундовими погойдуваннями, що наближує до жанрових рис колискової. Перше звернення героїні *"Мій дорогий Луї, коханий мій.."* звучить у суцільній тиші та наслідую інтонаційну основу оркестрової теми. Мелодика вокальної партії відзначається речитативністю, але не в традиційному сенсі — це радше інтонаційно насичене мовлення, в якому органічно поєднуються емоційна напруга і поетична виразність. Особливу увагу композитор приділяє фразуванню, паузам і тиші — як складовим частинам драматургії. Особливим є те, що оркестр ніби «відлунює» емоції героїні, виступаючи як партнери в її внутрішньому діалозі.

Другий лист - це ліричний цент твору, насичений болем, адже немає ніжності у коханні без страждання. Немов бурхливі хвилі, гармонічні оберти набувають туманного, майже примарного звучання, підсиленого тембрами арфи, челести та тремоло перших скрипок у високому регістрі. На цьому тлі перші фрази героїні *"Я знову говорю з тобою"* звучать стримано й зосереджено — мовчазна внутрішня мова, що приховує глибокі почуття. Героїня поступово виринається з тенет відчаю завдяки думці, що *«все на світі минає»*. Силою волі вона долає внутрішній глухий кут і відкриває в собі нове, невичерпне джерело любові: *«А вчора я посміхнулась...»*. З ритмічної тріольної пульсації поступово формуються окремі інтонації лейттеми ніжності. Вони об'єднуються, набуваючи ширшого емоційного наповнення, й у фінальній коді переростають у справжній апофеоз життя — як утвердження сили почуття і здатності відродитися.

Третій лист - це ілюзія, яку Губаренко трактує як *вальс*. Композитору вдалося точно вловити тональність листа — примхливість образу, споглядальність стану героїні. Її емоційна відстороненість проявляється не лише у ставленні до навколишнього світу, а й у власному внутрішньому самовідчутті. Цей настрій позбавлений яскраво вираженого ліричного спрямування.

Кульмінацією твору є 4 частина. Вступне вокальне соло останнього листа *«Мій дорогий Луї, якщо ти живий зараз і читаєш цей лист...»* розгортається на фоні одного з провідних тематичних мотивів моноопери — образу смерті. Цей мотив втілено у тривожному тремоло, що базується на відкритій великій септимі з хроматичним наповзанням, створюючи відчуття загрози й напруження. Немов реприза повертається музичний матеріал з першого листа, музичний розвиток зосереджується винятково на лейттемі ніжності. Її інтонаційне зерно стає основою для варіювання, що поступово формує наскрізний драматичний монолог. Його емоційна амплітуда вражає — від тихої покірності долі до розпачливого плачу. Врешті-решт, цей внутрішній шлях приводить до катарсичного просвітлення. У

фіналі вальсова тема листування трансформується в гімн «великому безумному кохання». Вона здіймається догори, немов розчиняється в далечині, аби ледь чутно доторкнутися до кришталево прозорого лейтмотиву ніжності — чистого, як голос вічності. Остання його поява позначена чотириразовим повторенням лише початкового двотакту, що звучить у святковому, майже чарівному оркестровому оформленні: флейти, дзвіночки, арфа і челеста на фоні скрипок. Саме тут «завмирає» мажорно-мінорний квартсекстакорд з характерною великою септимою — як остаточний знак прощання і духовного очищення. [9]

Гармонічна мова опери — вільна, але тонально вкорінена, із використанням алогічних модуляцій, напружених акордових співзвуч, що підсилюють драматизм. Тут присутнє характерне тяжіння до гармонічної невизначеності, яка відображає внутрішній стан героїні. Вокальна партія героїні побудована на інтонаційних жестах — зітханні, запитанні, благанні — які перетворюються на засоби психологічного розкриття образу. Вона передбачає високий рівень артистизму, гнучкості й нюансування. У вокальній мелодиці переважають інтонації, які перетворюють музику на продовження думок і душевних порухів героїні.

«Листи кохання» можна інтерпретувати як оперну медитацію, що розгортається в одному емоційному вимірі. У центрі — не зовнішній сюжет, а переживання, що розгортається як внутрішня подія. Ця особливість наближає монооперу до жанру ліричної драми, де головним рушієм є не зовнішня дія, а внутрішній конфлікт особистості. Ліричний монолог у творі Губаренка — це водночас і музична мова кохання, і форма екзистенційної сповіді, де відбувається очищення й прийняття. Героїня проходить шлях від емоційної залежності до внутрішньої свободи, від наївного захоплення — до самосвідомого болю. Це і є внутрішня драма, яка розгортається у формі інтонаційної лірики.

Моноопера «Листи кохання» є зразком високого злиття слова, музики, драми та психології. Вона репрезентує жанрову модель ліричної драми, в якій композитор

досягає глибокого інтимного звучання, розкриваючи душу персонажа як головну сценічну подію. Твір є одним із перших прикладів камерної моноопери в українській музиці, і водночас — ранній зразок глибоко інтимного музичного театру, де психологічна дія відбувається не назовні, а у свідомості персонажа. Музика, текст і тиша утворюють цілісну емоційну тканину, що втілює ідеал «внутрішнього театру». У цьому творі Губаренко торує шлях до майбутніх філософських і ліричних опусів, таких як «Самотність» і «Монологи Джульєтти». З огляду на новаторську форму, психологічну точність і емоційну силу, монооперу «Листи кохання» слід вважати одним із найвагоміших внесків Віталія Губаренка в жанр української опери другої половини XX століття.

3.2. Опера-балет "Вій": синтез містичного й ліричного начал.

Опера-балет «Вій» (1980 р.) на лібрето Марини Черкашиної-Губаренко та Лева Михайлова за мотивами однойменної повісті Миколи Гоголя — один із наймасштабніших і найоригінальніших творів українського музичного театру другої половини XX століття. У цьому творі композитор вдало поєднав жанрові риси опери й балету, елементи готичного містицизму та внутрішньої ліричної драми, створивши сценічне дійство з потужною емоційною та філософською напругою.

Форма опери-балету передбачає активне поєднання вокального, симфонічного й хореографічного начал, де пластика, вокал і оркестр не просто співіснують, а формують цілісний драматургічний простір, у якому кожен елемент має власну експресивну функцію. Балетні епізоди не є лише декоративними вставками, а виступають носіями символічного змісту, візуалізуючи підсвідоме, фантастичне, потойбічне.

Драматургія опери вибудовується навколо внутрішнього конфлікту головного героя — Хоми Брута. Сюжет розгортається як послідовність подій у реальному й потойбічному світах, але справжня драма відбувається в середині особистості, яка

опиняється між страхом, пристрастю, провиною й вірою. Центральний конфлікт — зіткнення людського та демонічного, але в трактуванні Губаренка він не лише зовнішній: це ще й духовна драма, моральна слабкість, яка проявляється під тиском надприродного жаху й внутрішніх сумнівів.

Опера-балет написана для великого симфонічного оркестру, хору, вокалістів та балетної трупи. Музична мова твору охоплює широкий спектр виразових засобів — від фольклорних алюзій до авангардних прийомів. Особливу роль відіграє інтонаційна палітра, в якій переплітаються: українські народнопісенні елементи (жартівливі, побутові інтонації); готично-фантастичні образи, представлені використанням нетипових регістрів та тембрів; ліричні епізоди, які концентруються навколо образу Хоми, особливо в сценах його внутрішнього самозаглиблення. Музичні контрасти є ключовим прийомом композиції: між світлим і темним, реальним і фантастичним, духовним і плотським. Саме через ці контрасти Губаренко структурує духовну траєкторію героя, який поступово занурюється в темряву, проте водночас набуває екзистенційної глибини.

Попри загальний містично-драматичний настрій твору, ліричне начало має важливе значення, оскільки саме через нього розкривається психологічний аспект Хоми Брута. У другій дії Хома, залишившись на самоті після того, як Стара влаштувала йому нічліг, виконує ліричну пісню, мріючи про велике кохання. У той час як у повісті Гоголя філософ просто «перевернувся на інший бік, щоб заснути мертвим сном». Цей епізод було включено до лібрето, оскільки, за задумом композитора, Хома та Панна закохалися одне в одного з першого погляду ще під час вистави на ярмарку. Таким чином, у першій картині (тобто в I дії) відбувається зав'язка драматичного любовного конфлікту, у другій картині (II дія) — саме в сцені «Стара — Хома» — його розвиток, що далі досягає кульмінації в балетній сцені польоту, а драматична вершина припадає на четверту картину третьої дії — відспівування Панни Хомою. Тож у своєму єдиному сольному номері *"Ти скажи*

мені, соловейку" (2 дія) Хома вже сповнений почуття - кохання до Панночки, якого ще сам до кінця не усвідомлює. Хома, за рахунок введення відсутньої в першоджерелі сцени, де він вперше побачив Панну, та сольного номера — пісні, розкривається передусім як ліричний герой (нагадаємо, що у Гоголя Хома не відчуває до Сотниківни жодних почуттів, вперше побачивши її вже мертвою).

Єдиний в опері **сольний номер Хоми «Ти скажи мені, соловейку»** розкриває духовний образ героя. Це один із найцікавіших прикладів використання пісні у „Вій“, трактованої як центр розгорнутої оперної сцени драматично дієвого характеру. Словесний текст номера має фольклорне походження, але музика написана композитором без опори на конкретний фольклорний жанр. Водночас у музиці досягнуто синтез рис українських ліричних і епічних пісень, підкреслено властиве імпровізаційне начало. Сумні нічні трелі солов'я порівнюються за змістом із „закоханою тугою Хоми“, при цьому мужня стриманість вокальної мелодії поєднується з повнотою експресії, що набуває образної самостійності оркестровою підтримкою. Хома Брут відчуває в таємничій ночі, сповненій томління та загадкових звучань, подих власної долі. Він боїться невідомого майбутнього і водночас усією душею прагне йому назустріч...

Пісня Хоми — це внутрішній голос героя неусвідомленого кохання до Панночки. Лірична драма тут виявляється як драма особистості, що не витримала зіткнення з власною слабкістю. Панночка — образ подвійний: водночас жертва й демон, об'єкт страху й співчуття. Через цю амбівалентність розгортається складна емоційна лінія, що живить ліричну складову твору. Особливо промовистою є фінальна сцена, де музика не дає остаточної розв'язки: Хома гине, але питання про його провину, про природу зла, про межу людського — залишається відкритим. Це типове для ліричної драми — завершення у формі екзистенційного запитання.

Для музичної композиції опери важливі є три лейтмотиви: перший зустрічаємо вже у пролозі — це хор "Радість, радість!", гімн щасливого життя, який супроводжує

кожну появу на сцені студентів (останній раз звучить в Епілозі, де Тіт і Тиберій згадують свого загиблого друга Хому); другий — пов'язаний зі світом насильства і жорстокості Сотника та його помічників — Дороша і Свирида, належить до іншого, інструментального типу тематизму і нагадує тему-серію; третій — Лейтмотив Панночки, в основі якого лежить повторення паралельними квартовими акордами, також її тема Lamento.

Губаренко у «Вію» поєднує національні й універсальні стилістичні риси. З одного боку — фольклорно-обрядові алюзії, з іншого — виразна близькість до європейських тенденцій. Його мова складна, але глибоко емоційна, що свідчить про інтелектуальну й психологічну природу лірики в його оперному світі. Також важливою є просторова драматургія: сцени з балетом часто сприймаються як галюцинації або марення героя — це «психологічний балет», що розгортає не лише зовнішній сюжет, а й архетипні страхи свідомості.

Опера-балет «Вій» демонструє унікальне втілення синтезу містичного, символічного й ліричного начал, де драматургія будується не лише на основі подієвого розвитку, а й через внутрішню психологічну динаміку персонажа. У цьому творі лірична драма постає як глибинна емоційна реальність, прихована в душі головного героя. Таким чином, опера-балет «Вій» — це не лише театральне втілення гоголівського тексту, а й індивідуальна філософська інтерпретація людини перед обличчям невідомого, що робить твір Віталія Губаренка унікальним явищем українського музичного театру. Також на основі цієї партитури були написані хореографічні сцени "Вій" (2000 р.), що є останнім завершеним твором композитора.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було розкрито жанрову специфіку ліричної драми в оперному мистецтві та проаналізовано її вияв у творчості одного з найяскравіших представників української музичної культури другої половини ХХ

століття — Віталія Губаренка. Робота дала змогу осмислити як загальноестетичні засади жанру, так і його оригінальну інтерпретацію в індивідуальному стилі композитора.

У першому розділі "Лірична драма як жанрове явище в оперному мистецтві" та підрозділі 1.1. "Лірична драма: поняття, естетичні риси та еволюція жанру" висвітлено основні риси ліричної драми як жанрового явища, простежено її еволюцію в європейському музичному театрі від романтизму до другої половини XX століття. Акцент зроблено на особливостях драматургії ліричної драми: зосередженні на внутрішньому психологічному конфлікті, суб'єктивному погляді на події, камерному масштабі, філософсько-інтимному тоні розповіді. Визначено, що цей жанр є особливо придатним для передачі глибоких емоційних переживань, драм особистості, духовних зламів і трансформацій. Дослідження також охопило контекст розвитку української оперної культури другої половини XX століття (підрозділ 1.2. "Розвиток оперного мистецтва в Україні 2 половини XX століття"), яка формувалася в умовах ідеологічного тиску, але водночас відкривала нові горизонти для пошуку художньої мови. У цей період з'являються композитори, які переосмислюють традиції й тяжіють до нових форм драматургії.

У другому розділі "Оперна творчість Віталія Губаренка: загальна характеристика" та підрозділах 2.1. "Постать Віталія Губаренка: творчий і мистецький портрет", 2.2. "Жанрова палітра оперної творчості В. Губаренка" зосереджено увагу на творчій постаті Віталія Губаренка. Проаналізовано його естетичні пріоритети, стильові риси, драматургічні та жанрові пошуки в галузі оперного мистецтва. Композитор постає як новатор, що поєднує традицію й модерн, народну інтонаційність і філософську глибину, академічну форму і вільний жанровий синтез. Звернення Губаренка до камерних форм, його інтерес до психологічної глибини образу, до монологічної форми розкриття дії засвідчують наявність у його оперній творчості потужної ліричної складової. Визначено, що саме

лірична драма як спосіб мислення стала для композитора органічною художньою мовою, здатною відтворювати складні внутрішні світи персонажів.

У третьому розділі "Вияв ліричної драми в операх Віталія Губаренка" здійснено аналіз двох опусів композитора: моноопери «Листи кохання» (підрозділ 3.1. "Моноопера "Листи кохання": ліричний монолог як форма внутрішньої драми") та опери-балету «Вій» (підрозділ 3.2. "Опера-балет "Вій": синтез містичного й ліричного начал"), які яскраво демонструють реалізацію принципів ліричної драми. У «Листах кохання» лірична драма втілюється в особистому монолозі героїні, що перетворюється на сповідь і сценічну психодраму. Моноопера, позбавлена традиційної сценічної дії, зосереджена на внутрішніх переживаннях персонажа — від інтимної споглядальної інтонації до екзистенційного надлому, що виводить твір за межі індивідуального досвіду в універсальний емоційний простір.

Опера-балет «Вій», попри свою зовнішню жанрову експериментальність, містить потужний ліричний пласт, зокрема в образі Хоми Брута, чия внутрішня боротьба між страхом, вірою, пристрастю і провиною постає як драма душі. Поєднання ліричних інтонацій із міфологічною символікою, фольклорною образністю й балетним компонентом створює унікальну багатошарову структуру, що підтверджує здатність ліричної драми до жанрової трансформації.

Таким чином, у процесі дослідження доведено, що лірична драма є однією з ключових жанрово-драматургічних форм мислення Віталія Губаренка. Його оперні твори становлять важливу сторінку в історії українського музичного театру й підтверджують високий художній рівень національної композиторської школи. У складному політичному та культурному контексті другої половини XX століття композитор створив оригінальну модель музичної драми, що тяжіє до психологічної глибини, інтонаційної виразності й етичного змісту.

Це дослідження може слугувати основою для подальшого аналізу ліричної драматургії в українській оперній традиції, а також для глибшого осмислення

оперної спадщини Віталія Губаренка — композитора, який відкрив нові горизонти художнього мислення в умовах свого часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л. Шляхи розвитку української режисерської опери. Київ, 1970.

2. Басовська С. Генезис та етапи розвитку українського оперного мистецтва: до питання періодизації. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 76, том 1, 2024. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/76_2024/part_1/8.pdf
3. Батовська О. Традиції М. Лисенка в оперній творчості В. Губаренка (на прикладі опер «Мамаї » та «Вій». Українське музикознавство. Вип. 32. Київ, 2003. С. 211-223
4. Белік Н. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років ХХ століття. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Харків, 2003. С. 7 - 18.
5. Виставкіна О. Історична еволюція концепції образу Дон Жуана та його інтерпретація В. Губаренком у балеті «Камінний господар». Українське музикознавство: науково-методичний збірник. Київ, 2010. Випуск 36. С. 227-241
6. Голинська О. Вій: нове прочитання. Музика, 2014, №6. С. 4-7
7. Гордійчук М. «Камінний господар». На музичних дорогах: статті та рецензії. Київ, «Музична Україна, 1973. С. 164-170
8. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ, «Музична Україна», 1969. С. 333-342, 390.
9. Драч І. Композитор Віталій Губаренко : формула індивідуальності. Монографія. Суми, 2002. 227 с.
10. Жарков О. Лірична муза митця. Музика 1991, №3. С. 5
11. Загайкевич М. Балетний світ В. Губаренка. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2003. Випуск 32, книга 4. С. 62-69
12. Каданцева Н. Жанрові тяжіння постановок опери-балету «Вій» В. Губаренка за повістю М. Гоголя. Українська музика: науковий часопис. Львів, 2018. Число 1. С. 97-102

13. Кияновська Л. Українська музична культура. Навчальний посібник. Київ, 2002. С.105-106
14. Копиця М. Л. Епістологія в лабіринтах музичної історії: до 100-річчя НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2008. С. 344-369
15. Копиця М. Митець та співавтори його долі. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2003. Випуск 32. Книга 4. С.33-43
16. Краснопольська Т. Симфонічна музика харківських композиторів. українське музикознавство. Науковий щорічник. Випуск 2. Київ, «Музична Україна», 1967. С. 38-40
17. Лащенко С. Нові твори В. Бібіка та В. Губаренка. Музика, 1979, №2. С. 13
18. Некрасова Н. Сцени життя. Музика, 1994, №3. С. 2-3
19. Полянська Г. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка. Ніжин, 2017.
20. Свобода Н. Опера як синтез різних видів мистецтва. Навчальний посібник. Львів, 2011.
21. Толошняк Н. Камерні опери-новели В. Губаренка. Вісник Прикарпатського університету. Івано-Франківськ, 2002. Випуск 2. С. 27-36.
22. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття. Харків: Регіон-інформ, 2003. С.53-54.
23. Черкашина-Губаренко М. В. Губаренко - ескізи до портрета. Музика. Київ, 2009, №3. С. 26-29.
24. Черкашина-Губаренко М. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ., 2003. Вип. 32. Кн. 4. С. 5–33.
25. Черкашина-Губаренко М. Феномен композитора у сучасній музичній творчості та специфіка творчого процесу. Науковий вісник НМАУ ім. П.

- Чайковського. Збірка наукових праць присвячена ювілею професора Т. Гнатів.
Київ, 2006. Випуск 44. С. 46-56
26. Яворський Е. Віталій Губаренко. Творчі портрети українських композиторів.
Київ, «Музична Україна», 1972. 50 с.
27. Wagner R. Oper und Drama. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1851. 376 S.

Додаток 1. Портрет Віталія Губаренка.



Додаток 2. Список творів композитора.

Опери:

- «Загибель ескадри» (за однойменною п'єсою О. Корнійчука, 1965-66, вп. пост. 1967);
- «Мамаї» (за п'єсою Ю. Яновського «Дума про Британку», 1969, вп. пост. 1970);
- «Листи кохання» (моноопера для сопрано з оркестром за новелою А. Барбюса «Ніжність», 1971, вп. пост. 1972);
- «Відроджений травень» (за п'єсою В. Єжова «Солов'їна ніч», 1973, вп. пост. 1974);
- «Крізь полум'я» (1975, вп. пост. 1976);
- «Пам'ятай мене» (за п'єсою В. Єжова «Солов'їна ніч», 1977, вп. пост. 1980 під назвою «Незабутнє»);
- Опера-балет «Вій» (за повістю М. Гоголя, 1980, вп. пост. 1984).
- «Сват мимоволі» (за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик», 1982, вп. пост. 1985);
- «Альпійська балада» (за однойменною повістю В. Бикова, 1984, вп. пост. 1985);
- «Кому посміхалися зорі», (за мотивами творів О. Корнійчука, 1987);
- «Згадайте, братія моя!..» (за творами Т. Шевченка, 1991, вп. 1992);
- «Самотність» (моноопера для тенора з оркестром за новелою П. Меріме «Листи до незнайомки», 1993, вп. 1994);
- «Монологи Джульєтти» (ліричні сцени за трагедією В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», вп. 1998).

Балети:

- «Камінний господар» (за мотивами однойменної драми Лесі Українки, 1968, вп. пост. 1969);
- «Ассоль» (симфонія-балет для оркестру, сопрано і тенора за феєрією О. Гріна «Червоні вітрила», вп. 1977);
- «Запорожці» (хореографічні сцени, 1980);
- «Обов'язок і віра і любов» (за кіносценарієм Є. Габриловича «Комуніст», вп. пост. 1985 під назвою «Комуніст»);
- «Майська ніч» (симфонія-балет за повістю М. Гоголя, 1988);
- «Зелені святки» (симфонія-балет, 1992);
- «Liebestod» (симфонія-балет, 1997);
- «Вій» (хореографічні сцени за однойменною повістю М. Гоголя, 2000).

Вокально-симфонічні твори:

- Кантата «чуття єдиної родини» (сл. П. Тичини, 1977);
- «De profundis» (симфонія для оркестру, сопрано і тенора, сл. Т. Шевченка, 1996);
- Симфонія № 3 (для оркестру і чоловічого хору, сл. Р. Левіна, 1975).

Для оркестру:

- Симфонія № 1 (1962);
- Поема «Пам'яті Тараса Шевченка» (1963);
- Концертино (1964);
- Симфонія № 2 (1965);
- Сюїта з опери «Загибель ескадри» (1967);
- Дві сюїти з балету «Камінний господар» (1970, 1974);
- Симфонічна картина «Купало» (1971);
- Лірична поема «In modo romantico» (1989).

Для інструментів з оркестром:

- Камерні симфонії № 1 і № 2 для скрипки з оркестром (1967, 1978);
- Концерт-поема для віолончелі з оркестром (1963);
- Концерт для флейти з камерним оркестром (1965);
- Українське каприччіо для скрипки, з камерним оркестром (1973);
- Камерна симфонія № 3 для двох скрипок з оркестром (1983);
- «Лірична поема» для фагота і струнного оркестру (1992);
- Камерна симфонія № 4 для віолончелі і струнного оркестру (1996);
- «Арія» для кларнета і струнного оркестру (1996);
- «Адажіо» для гобоя і струнного оркестру (1999).

Для струнного оркестру:

- Симфоніета (1960);
- Concerto grosso (1982).

Камерна музика:

- Струнний квартет (1965);
- Триптих для квінтету духових (1978);
- «Іспанська сюїта» для ансамблю віолончелей і фортепіано.

Для скрипки і камерного хору:

«Canto ricordo» — камерна симфонія № 5 (1983/1999).

Цикли для голосу з фортепіано:

- «Із поезій Йосипа Уткіна» (1962);
- «Барви та настрої» (сл. І. Драча, 1965);
- Два романси на сл. Ф. Кривіна (1966);
- «Простягни долоні» (сл. В. Сосюри, 1977);
- «Осінні сонети» (сл. Д. Павличка, 1983).

Для хору:

- «Русские эскизы» (сл. С. Єсеніна, 1978);
- Поема «Любіть Україну» (сл. В. Сосюри).

Музика до кінофільму «Дума про Ковпака».

Додаток 3. Моноопера "Листи кохання". 1 частина.

Листи кохання

В. Губаренко
ор. 18
1970

Письма любви

В. Губаренко
ор. 18
1970

87657
 БІБЛІОТЕКА
 Львів. ДЕРЖ. КОНСЕРВАТОРІЇ

I

Andante amoroso rubato molto (♩=116)

II

Andantino, dolce

42

mp

Звер_ та_ юсь
Я сно_ ва

p

p

я до те_ бе знов...
го_ во_ рю с то_ бой...

43

Вже ми_ на_ є рік, як ми
Вот уж целый год, как мы —

III

73 *Sostenuto assai*

Ро-ки ми-на-ють...
Про-хо-дят го-ды...

дванадцать
о-диннадцать

літ...
лет...

74 *Poco a poco più mosso*

gliss.

75 *Moderato grazioso*

gliss.

Знов я з то-бо-ю,
Вновь я с то-бой, мой

Моноопера "Листи кохання". 4 частина.

IV

Rubato improvisato. (Moderato)

98 *p*

Мій до_ро_гий Лу_ї, Лу_ї, мій до_ро_гий.
Мой до_ро_гой Лу_и, Лу_и, мой до_ро_гой.

Meno mosso

Ко_ха_ний мій, Лу_ї, Лу_ї, ко_ли ти
Мой до_ро_гой Лу_и, Лу_и. Ес_ли ты

ще жи_веш, як_що жи_веш і чи_
жив сей_час, ес_ли ты жив и чи_

Пісня Хоми

Хома тр

Зы - ши, раз в брю-хе пус-то. За-снеш тут, как же.

213 *Modesto*

Хома

Ты ска-жи мне, со-ло-вей-ко, прав-ду, где сво-ю я

245

пог-ру-женъ-ку наи-ду?

246

и-ли в пра-зди-тек на ры-ноз-ке - мо-ло-дой во-во - ю,

и-ли в пан-ских хо-ро-мах гор-дой гос-по - жо - ю.