Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка

1. Драч Ірина Степанівна

УДК 78.01(477)

на правах рукопису

1. **Аспекти вияву композиторської індивідуальності**
2. **у сучасній культурі**

**(на прикладі творчості В.С.Губаренка)**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація

на здобуття наукового ступеня

доктора мистецтвознавства

Науковий консультант

доктор мистецтвознавства,

академік Академії мистецтв України,

професор Черкашина-Губаренко Марина Романівна

1. С у м и 2004

З М І С Т

Вступ……………………………………………………………………………… 3

Розділ 1. Індивідуальність як предмет наукового дослідження……………… 27

1.1. Сучасний стан концептуалізації людської індивідуальності……. 28

* 1. Розвиток уявленнь про індивідуальність в історико-культурному

просторі…………………………………………………………………….. 64

Розділ 2. Композиторська індивідуальність і стиль……………………………. 76

2.1. Феномен “композиторства” як такий………………………………… 76

2.2.Кристалізація поняття “композитор” в історії музики………………. 83

2.3.“Основний імператив професії”……………………………………….. 93

2.4.Динамічний сценарій реалізації композиторської індивідуальності.. 96

Розділ 3. Аспекти актуалізації композиторської індивідуальності

В.С.Губаренка……………………………………………………………………. 114

3.1 Школа………………………………………………………………….. 115

3.2 Комплекс генерації…………………………………………………..... 146

3.3 Ego–рефлексія…..………………………………………………………. 205

3.4 Поле ілюзії……………………………………………………………... 250

3.5 Міфосвідомість………………………………………………………… 291

Висновки………………………………………………………………………….. 350

Перелік використаних джерел………………………………………………….. 359

Додаток А: Губаренко В.С. Відповіді на анкету………………………………. 391

Додаток В: Перелік творів В.С.Губаренка…………………………………….. 397

Додаток С: Нотні приклади……………………………………………………… 404

**В С Т У П**

**Актуальність теми.** Руйнівні протиріччя між культурою і людською індивідуальністю в наш час прогресують особливо швидко. Зрушення, що відбулися в історії на початку ХХ століття, певною мірою були пов’язані із попереднім усвідомленням того, що “Бог мертвий”. Наступним епохальним “прозрінням” людства стала “смерть автора”. Все більш голосно лунають пророцтва про “анонімність”, до якої, здається, невпинно прямує музичне мистецтво нового тисячоліття. Експансія масових форм свідомості, тотальне панування шаблону, посередності парадоксальним чином співіснують із маніакальною ідеєю оновлення. Вже аксіоматичною здається теза, згідно з якою істина усвідомлюється лише на шляхах відходу від звичного, знайомого, відомого. Самий акт творчості починає перетворюватися на якесь ендемічне ремесло. Підпорядковане тотальному “плюралізму”, мистецтво вже не претендуює ні на розкриття сутності буття, ні на формування загальної картини світу. Блукаючи у пошуках нового, невідомого, митець примушений підживлювати ілюзію оновлення та той хаотичний рух, що дає позірне відчуття невпинного прогресу. Накопичення “відкриттів” у поєднанні із абсолютною свободою маніпулювання будь-якою інформацією утворює той непролазний “ліс” інтелектуальних можливостей і потенцій, в якому повністю губиться сенс людського життя.

“Переслухавши багато сучасного авангарду, починаєш думати, що цей напрямок перетворив композицію на вид бойового мистецтва. Опанувавши його, – зауважує музичний критик О.Дьячкова, – композитор перетворюється на бездоганного ніндзю, який не знає людських почуттів, цікавиться суто технікою головоломок…”[[1]](#footnote-1)[107; c.30]. Саме така музика, що “виникає з ідей і народжує ідеї” (Дж.Кейдж), активно претендує на первинність у мистецтві, відсуваючи на другий план рівень вміння, роботу як таку, зробленість, витриманість стилю.

З’являється велика кількість псевдотекстів, що живуть виключно диктатом методу. “У метрів сучасної музики, які мають власний метод, конкретність твору найчастіше всього визначають назви, склади, але не неповторність. В цій музиці є обличчя, але очей немає… ”[[2]](#footnote-2)[293; с.153].

Скепсис стосовно актуальності феномену художньої індивідуальності явно засвідчує кризу загально культурного існування. Витрачаючи творчу енергію на те, щоб встигнути за бурхливим розвитком технічних новацій, митець починає еволюціонувати не за внутрішнім законом власної особистості, а шляхом, уторованим технічною ідеєю. Поспішаючи за нею, він спрямовує свою музику у безвихідь лабіринту, де панує “страшний дракон її техніки”[[3]](#footnote-3)[71;с.141], щоб залишитися віч-на-віч зі спустошеним простором власної душі.

“Техніка, що приєдналася до душі, – зауважив ще на початку ХХ століття В.Розанов, – дала їй всемогутність. Але вона ж її і розчавила. З’явилася “технічна душа”… І натхнення померло”[[4]](#footnote-4) [279; с.51]. А таким чином неминуче зникає і центральна ланка творчого процесу, що проходить, за Ф.Гарсіа Лоркою, у три етапи: від уяви до звільнення. “Уява обмежена реальністю,.. має свої горизонти,.. завжди оперує тільки фактами чіткої, цілком конкретної дійсності, – пояснює Лорка свою думку. – Уява діє у межах людської логіки, вона контролюється розумом и не може від нього звільнитися… Поет завжди кружляє всередині своєї уяви, вона його обмежує. Поет знає, що уява піддається тренуванню; гімнастика уяви може збагатити його, збільшити антену сприйняття світла і посилити хвилю передачи. Але поет… [наодинці з уявою] завжди знаходиться в ситуації “хочу і не можу”. […] Якщо поет вирішив звільнитися від влади уяви,.. яка всього лише рух душі, він переходить до “натхнення”, тобто до стану душі. Він переходить від аналіза до віри. І тоді речи існують просто так, … немає ані меж, ані кінців, є захоплююча свобода.”[[5]](#footnote-5) [71; с.135-139]. Так, напевне, створюються справжні “арте-факти”, що живуть як “неотменимая звуковая реальность”[[6]](#footnote-6) [293; с.157] і являються наслідком творчої самореалізації митця, який знаходиться не в шуканнях чогось нового, а в пошуках себе самого як неповторної самості. Дослідження захоплюючого процесу буття художньої індивудуальності у сучасній культурі, є безумовно, **актуальним,** бо у певному сенсі стає спробою відповісти на виклик нашого тривожного часу, насиченого ознаками антропологічної катастрофи з переродженням культури в “деяке задзеркалля, складене з імітацій життя”[[7]](#footnote-7)[189; c.147].

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконувалася у докторантурі Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка як складова частина базової теми № 187 “Українська культура і світ: від бароко до постмодернізму”, що входить до “Тематичного плану наукових досліджень СДПУ на 2000 –2006 роки”, затвердженого вченою радою (протокол №4 від 25 січня 2000). Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради університету (протокол № 3 від 25 жовтня 2004 року).

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

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

Взагалі “людина – то є мікрокосм і вміщує у собі все. Але актуалізоване і оформлене в її особистості лише індивідуально особливе”[[8]](#footnote-8) [38; c.257]. Ця частка “актуалізованого мікрокосму” завжди гіпнотично притягувала увагу дослідників у різних сферах наукової думки. У музиці протягом довгого часу художня індивідуальність розглядалася виключно крізь призму стилю. Але у сучасному мистецтві стильова парадигма здатна охопити далеко не весь спектр вияву художньої індивідуальності. Позбавляючися певності та усталеності, блискавично змінюючися, композиторський стиль у ХХ ст. набуває суто “реферативного” вигляду, функціонує як техніка, “метод”, манера письма. Все більше стає “важливим не стиль, а ставлення до людини”[[9]](#footnote-9)[Цит.:347; c.255]. На цьому наполягав А.Шнітке ще у 1974 році. З того часу зазнали кардинальних змін і концепції, і засоби виразності, проте поки ще залишається у якості головного критерія оцінки у мистецтві сама людина, єдина і неповторна у своїй сутності. Хоч інколи різні твори одного автора відокремлює ціла стилістична прірва, все ж таки існує можливість у різних творчих проявах яскравої творчої індивідуальності спостерігати глибинну єдність, яка спирається не тільки на стильові ознаки, вже встановлені культурою, а й на той вимір, що дозволяє усвідомити цілісність людської суб’єктивності через її різноманітні проекції в об’єктивну реальність.

Сучасне музикознавство накопичило значний потенціал для вивчення композиторської індивідуальності. Насамперед, це велика кількість конкретних монографічних досліджень, в яких так чи інакше висвітлюється даний феномен. З відомих причин у вітчизняній науці склалася практика характеризувати не стільки саму індивідуальність, скільки “роль особистості в композиторській творчості”[[10]](#footnote-10)[301; с.157]. Як правило, образ “митця” постає в опозиції до її носія –“людини”, чиї властивості або взагалі ігноруються, або стисло окреслюються у передмовах, подаються у виносках, примітках, додатках. Типовим є намагання сконцентрувати все “людське” та “індивідуально-особистісне” в окремих вступних розділах монографій під назвами: “Творче обличчя”, “Особистість”, “Риси індивідуальності”, ”Попередній портрет”, “Ескіз портрету”, “Який він, Сергій Слонімський?”[Див., наприклад: 67; 91; 135; 244; 345–347]. Тут здебільшого пропонується простий перелік характерних рис (якостей) митця з тим, щоб віднести неповторну постать композитора до певної категорії: філософа, лірика, пророка, блазня чи “проклятого поета”, інакше кажучи типологізувати.

Останнім часом системи класифікацій запозичуються із віддалених галузей наукового та позанаукового знання: від психології, соціоніки, антропології до відомих астрологічних, навіть, гомеопатичних ідентифікацій. Немає сумніву, що “тип особистості або певний типологічний синтез великою мірою визначає художню індивідуальність митця, характер його сприйняття, мислення, творчого методу”[[11]](#footnote-11) [91; c.14]. Проте як би не пасувала та чи інша типологічна матриця до оригіналу, зрозуміло, що в такий спосіб діагностується в ньому лише загальне. Наразі гостро постає проблема пошуків таких наукових стратегій дослідження індивідуальності, які б виходили із специфіки самого її феномену. Дана дисертація є спробою розробки відповідних аналітичних підходів до вивчення композиторської індивідуальності як такої.

**Мета** **даного** **дослідження** полягає у виявленні певних наскрізних закономірностей розвитку й об’єктивації в художній культурі ХХ століття композиторської індивідуальності та способів опосередкування її суб’єктивності засобами музичного мистецтва. Такий ракурс вибраної наукової проблеми ставить в дослідженні ряд **задач**:

* осмислити поняття композиторської індивідуальності;
* створити концепцію об’єктивації феномену індивідуальності в контексті музичного мистецтва ХХ століття;
* розробити відповідні методологічні підходи в дослідженні композиторської індивідуальності, враховуючи різні рівні теоретизування;
* визначити особливості нових стратегій наукового пізнання порівняно із існуючими практиками аналізу;
* апробувати запропонований підхід на матеріалі творчості В.С.Губаренка;
* розкрити специфіку творчої еволюції В.С.Губаренка як художньої індивідуальності;
* уточнити природу музичного мислення В.С.Губаренка, дати картину художнього світу митця, сформулювати принципи його творчої роботи та естетичні настанови.

Важлививим фактологічним ресурсом концептуалізації феномену художньої індивідуалізації митця виявляється широка сфера джерелознавства. Публікація листів, записників, ескізів, різноманітних документів, що стосуються життя та творчості композиторів, вимагає дуже великої кропіткої роботи. Для української науки цей етап освоєння вітчизняної музичної спадщини ХХ століття ще тільки розпочинається. Публікації останніх років – це лише краплина в морі архівних матеріалів, які ще чекають на відповідне осмислення, глибоке неупереджене коментування та оприлюднення. Саме тому за **матеріал дослідження** було обрано композиторську творчість видатного українського композитора Віталія Сергійовича Губаренка (1934-2000).

Широка жанрова амплітуда художніх шукань Губаренка при унікальній для нашого часу стильовій єдності, органічна природність та безпосередність у вияві власної індивідуальності завжди помітно вирізняли композитора серед інших. Сорок років плідної творчої діяльності, сконцентрованої виключно у сфері композиції, збагатили українську музику новими для неї жанрами, сюжетами, образами. Тринадцять опер, сім балетів, два десятки великих оркестрових творів, камерна, хорова музика, – це майже дві доби безперервного звучання, кожна миттєвість якого перетворена у частку правди про світ і про себе. [Див.: Додаток В].

Своє мистецьке покликання Віталій Губаренко сприймав як долю. Йому була притаманна та “афектація незалежності”, яку свого часу М.Слонімський відкрив у С.Прокоф’єва[[12]](#footnote-12) [64; c.181]. Проте гостре прагнення завжди залишатися самим собою парадоксальним чином співіснувало у його творчості із точним відчуттям ритму часу і спрямованістю у майбутнє.

Самостійність його натури яскраво виявилася у самому обранні життєвого шляху[[13]](#footnote-13). У його неспокійному, вибуховому характері сполучалися різка безкомпромісність і людська чуйність, песимізм і віра у вищу справедливість, анархізм, несамовитий протест проти всякого зовнішнього тиску і сувора самодисципліна. Через ці протиріччя, особливо загострені у юній, ще не сформованій особистості, йому було складно адаптуватися до нового для себе професійного музичного середовища. Однак, за його власним визнанням, саме музика врятувала його від себе самого і від некерованого виру життя. Не схильний до патетики і красивих слів, він якось написав у вітальному листі до друга-диригента: “Нехай нас береже наш спільний Бог – Музика”.

Незалежність натури неодноразово демонстрували різні непередбачувані вчинки Віталія Губаренка протягом всього життя. Працювати він почав ще під час навчання у Харківській державній консерваторії, яку закінчив у 1960 році по класу найвідомішого харківського композитора і викладача Дмитра Клебанова. Спочатку акомпанував самодіяльному хору, потім викладав сольфеджіо у музичній школі, хоча схильності до викладацької роботи ніколи не відчував. На п’ятому курсі був запрошений на посаду музичного редактора обласного радіо, а через рік після закінчення навчання – на кафедру теорії музики та композиції Харківської консерваторії. Це вважалося блискучим початком кар’єри для всього оточення – але не для нього самого. Не відчуваючи у собі педагогічного покликання і не схильний дозовано розподіляти свою енергію, молодий композитор наважується на сміливий крок. Він відмовляється від гарантованого заробітку і без коливань переходить на творчу роботу. У ті часи це могли дозволити собі або автори популярних естрадних та масових жанрів, або деякі визнані метри. Для молодого митця це означало відсутність постійних джерел існування не лише для нього, але і для його сім’ї. А сімейною людиною він став ще у студентські роки попри застереження матері, яка рішуче відмовила йому у матеріальній допомозі.

У родині своєї дружини, музикознавця Марини Черкашиної (згодом вона стала як лібретист співавтором ряду його відомих сценічних творів) Віталій Губаренко знайшов те мистецьке середовище, до якого завжди тяжів. Це була відома в Україні театральна родина, свого часу пов’язана з історичною постаттю Леся Курбаса.[[14]](#footnote-14)

Чималий вплив на духовний світ молодого композитора мав режисер і театральний педагог Роман Олексійович Черкашин, знавець таємниць мистецтва сцени, яке особливо приваблювало Губаренка[[15]](#footnote-15). Мрії про музичний театр не залишали його. І перший оперний твір, який приніс молодому композитору широке визнання, був у певній мірі інспірований атмосферою родини Черкашиних. “Загибель ескадри” О.Корнійчука з моменту своєї прем’єри у 30-х роках залишалася однією з найвідоміших “знакових” творів у репертуарі Харківського театру ім. Т.Г.Шевченка. Як завідуючий літературною частиною цього театру, Роман Черкашин неодноразово контактував з автором п’єси, а Юлія Фоміна грала у багатьох виставах за творами цього всемогутнього радянського драматурга та політичного діяча. Але Губаренко менш за все прагнув сподобатися тодішньому живому класику, як і всім іншим високим авторитетам. З партійним начальством, у тому числі з головою Харківської спілки композиторів Петром Гайдамакою, який ретельно впроваджував партійну лінію керівництва мистецтвом, стосунки у молодого митця не складалися. Губаренко відстояв свою незалежність у тому числі і тим, що членом партії не став. Офіційні замовлення він сприймав завжди з чисто естетичними настановами, вбачаючи у кожному конкретному випадку можливості вирішення нових для себе художніх завдань.

Не тільки за хронологією творчості Віталій Губаренко став одним з лідерів українських “шістдесятників”. Його авторський стиль формувався у процесі адаптації українського національного мелосу до сучасних мовних контекстів. На початковому етапі визначальними стали для нього традиції Д.Шостаковича та С.Прокоф’єва, творчість яких на межі 50-60-х оцінювалися, особливо в Україні, ще досить неоднозначно. Ранні твори Губаренка, серед яких Симфонієта для струнного оркестру (1960), Перша симфонія (1961), симфонічна поема “Пам’яті Тараса Шевченка” (1962), Концерт-поема для віолончелі з оркестром (1963), виявляють самобутні риси симфонічного мислення молодого композитора. Робота над музичною драмою “Загибель ескадри”(1966) свідчила про зростання професійної майстерності та визначила якісно новий рівень художньої зрілості митця. Критика назвала цей твір не лише особистим досягненням тридцятитрьохрічного автора, але й значним внеском у скарбницю національного музичного театру. Свідченням громадського визнання стало присудження композитору звання заслуженого діяча мистецтв України, а сам твір, водночас поставлений у Києві, Одесі та Новосибірську, отримав першу премію масштабного Всесоюзного конкурсу на створення нових музичних вистав до 50-річчя жовтневої революції.

У шістдесяті роки образ “героя свого часу” Губаренко намагався відтворити крізь призму ліричних віршів І.Драча (вокальний цикл “Барви та настрої”, 1965), у мрійливій споглядальності та іронічній скерцозності Флейтового концерту (1965). Духовна ситуація 1960-х якнайкраще втілилися у Другій симфонії (1965). Її тричастинний цикл конфліктно сполучав жанрові моделі прелюда, сонати та фуги. Під високим тиском емоційної атмосфери твору первинні фольклорні витоки тематизму набувають характеру прямого авторського висловлення. Остаточно художня індивідуальність композитора вивільняється у Першій камерній симфонії для скрипки з оркестром (1967).

Передчуття кризи “шістдесятництва” і згущення “атмосфери командорства” у радянському суспільстві своєрідно відбив балет Губаренка “Камінний господар” (1968), першоджерелом якого стала однойменна філософська драма Лесі Українки. І цей твір та його інтерпретацію Київським театром опери та балету було високо оцінено на всесоюзному рівні. Сценічна доля балету виявилася напрочуд цікавою. Крім киян його одразу ж поставили у Ашхабаді. Згодом, під назвою “Дон Жуан”, у новій сценічній редакції він побачив світло рампи у Харкові та болгарському місті Русе. А постановка у Дніпропетровську разом з оперою “Пам’ятай мене” принесла авторові вищу відзнаку, Державну премію України ім. Т.Г.Шевченка. Музика балету частково увійшла до двох Сюїт для симфонічного оркестру (1970) та Іспанської сюїти для ансамблю віолончелей та фортепіано (1994).

Вже наприкінці 60-х років сформувалися нові горизонти оцінки творчості композитора. Губаренко перестає сприйматися виключно як локальний талант. Він продовжує жити і творити у Харкові, розвиває плідні традиції харківської композиторської школи, однак в очах широкої громадськості безперечно репрезентує обличчя української музичної культури як такої. Процес оновлення останньої виявився досить складним. Міцними і непохитними лишалися позиції консервативних кіл, які існували під охороною офіційної влади. Творча свобода з усіх боків обмежувалася. Чітко регламентувалася тематика. Перевага віддавалася “правильним” творам, які насправді здебільшого тиражували стереотипні рішення і культивували холодний академізм. Як альтернатива серед композиторської молоді поширювалось захоплення новітніми авангардними техніками та радикальними експериментами. І у цьому загостреному протистоянні, яке у наступні десятиліття ще підсилювалося, Губаренкові вдалося зберегти незалежну творчу позицію і цілісність власного “я”.

У 70-х роках відбувається поглиблення ліричної сфери його творчості. Зміна авторської інтонації була помітною ще в опері “Мамаї” (1969), де долається узагальнений типологізм сценічних образів першої оперної спроби. Натомість з’являється усвідомлення особливої вартості внутрішнього світу людини, що протистоїть порожнечі заідеологізованих ідіом. У музиці угадується наперед “новий ліризм”, що остаточно сформується у радянському мистецтві наступного десятиліття. Використані у “Мамаях” принципи монотематичного розвитку здобули сюжетної вмотивованості у широко відомій монодрамі “Листи кохання” (1971), написаної за новелою Анрі Барбюса “Ніжність”. Твір побудовано на розгортанні єдиного тематичного зерна. Зберігаючи у лейтмотивній якості свій первинний вигляд, “мотив ніжності” ніби розпорошується у множині образних трансформацій, що поступово окреслюють психологічно неоднозначний образ Жінки та коло її переживань. Новаторство цієї вишуканої за своїм звуковим колоритом партитури полягало у рівнозначності двох її виконавських версій, концертної та сценічної. Для виконавців різних поколінь твір Губаренка не втрачає своєї привабливості ось уже більше тридцяти років. Нові його інтерпретації, чи то у театрі чи на концертній естраді, незмінно хвилюють і викликають живий емоційний відгук численних слухачів.

Спробою широких епічних узагальнень стала Третя симфонія (1974), яка виникла на матеріалі музики до перших двох частин кіноепопеї Тимофія Левчука “Дума про Ковпака”, чим і обмежилося співпраця композитора з кінематографом. Він не міг погодитися з чисто службовою і вторинною функцією авторської музики у кіно, не обирав слова, коли звинувачував такого “недоторканого” метра, як Т.Левчук, у музичній необізнаності. Їх суперечки закінчилися тим, що музику до третьої серії фільму було доручено писати іншому композитору. Своєрідною мистецькою відповіддю на цю суперечку і стала Третя симфонія, що одержала підзаголовок “Партизанам України”. Програмні назви частин (Сполох, Зорі ранні, Дороги партизанські) та хорові епізоди наближають її до ораторії. Крім концертного симфонія мала також хореографічне прочитання під назвою “Вогняний шлях” (Львів, 1980). Паралельно створювалася лірична драма “Перша заповідь”, що висвітлювала історію кохання двох молодих людей у зруйнованому війною місті. На той час ставлення власті до загальнолюдських цінностей та християнської моралі було підозрілим. Після звинувачень у “абстрактному гуманізмі” композитор вимушений був внести деякі корективи у свій первинний задум. Опера потрапила на сцену у Львові під назвою “Відроджений травень” (1974). Згодом композитор вирішив у новій редакції (“Пам’ятай мене”,1977) цю багатоактну оперу перетворити на дуодраму з коментуючим хором, який був винесений за межі сценічної дії.

Негаразди тодішнього творчого життя вивели композитора на сповідальну, суто особистісну тему долі митця, який приречений на самотність і вбачає сенс буття у коханні та творчості. Шляхи вирішення такої теми він знайшов, звернувшись до віршів найліричнішого з українських поетів Володимира Сосюри. Вокальний цикл “Простягни долоні” (1977) відрізняється художньою досконалістю та філософською узагальненістю. Незважаючи на те, що вокальна лірика не знаходилася у центрі художніх інтересів композитора, можна сказати, що сосюрівський цикл належить до найкращих зразків української камерно-вокальної музики ХХ ст.

На початку 1980-х Губаренко – автор суто сучасної спрямованості відкриває для себе віддалені історичні та стильові епохи. В опері-балеті “Вій” (1980) панує дух українського бароко. Новий твір був спадкоємно пов’язаний спільністю тематичного матеріалу з симфонією-балетом “Ассоль” (1977) і з хореографічними сценами “Запорожці” (1978). Ідеологічні упередження наляканої примарами націоналізму влади не дозволили втілити останній на сцені. Бароковим принципам формоутворення відповідає жанрова дифузність “Вія” (панна Сотниківна – балетний персонаж). Завдяки запозиченням та відповідному музичному опрацюванню текстів з української літератури ХVІІ-ХVІІІ ст.: псалмів, віршів-травестій, інтермедій вертепного та шкільного театру – у творі виникає непідробний колорит історичного минулого. Типові прийоми барокового концертування згодом використані і у Concerto grosso (1981), останньому з написаних до переїзду у Київ інструментальних творів.

До інтонаційних джерел культури дрібних дворянських садиб композитор звернувся у лірико-комічній опері “Сват мимоволі”(1982). Побутовий російський романс кінця ХVIII – початку ХІХ ст., оперна риторика та українська народна поезія, пропущені крізь призму авторської інтонації, віртуозно “змагаються” між собою у творі, де спритний денщик Шельменко допомагає одружитися капітану Скворцову із дочкою пихатого Шпака Пазінькою.[[16]](#footnote-16) У лібретто М.Черкашиної крім тексту самої п’єси було використано також народні пісні та інші твори письменника, що зберегли аромат епохи та неповторний колорит слобідського краю. Ніби прощанням із Слобожанщиною і стала ця опера, втілена на сцені Харківського театру опери та балету ім. М.Лисенка – колективу, що із значним запізненням відкривав для себе і своїх відвідувачів творчість композитора-земляка.

Лірико-комічний напрямок, започаткований крім “Свата мимоволі” ще “Українським капричіо” (1973), знайшов продовження у перших “київських” творах композитора: опері “Кому посміхалися зорі” (1987) та балеті “Майська ніч” (1988) На жаль, обидва твори й досі не одержав сценічного втілення, хоча й писалися на замовлення. Останній – у скороченій редакції, перетворений на твір більш узагальненого змісту – симфонію-балет “Зелені святки” (1992) – прозвучав на концертній сцені.

Вагомим підсумком “харківського” періоду творчості Губаренка стали ще два твори для театру: ліричні сцени “Альпійська балада” (1984) та балет “Обов’язок, і віра, і любов” (1985). Їх єднає спільний ракурс прочитання різних тем (одна – про долю двох втікачів з фашиського концтабору, і друга – відтворює колізії фільму Ю. Райзмана “Комуніст”). Обидва сюжети стають матеріалом для розгортання у музиці сповненої трагізму “поеми великого кохання”.

Коли на початку 1985 року композитор переїхав до Києва, він вважав цей крок здійсненням своєї мрії. Харків вже ніби став для нього тісним. Його творчі контакти давно вже вийшли за межі міста. До того ж остаточне визнання українського митця безумовно залежало від того, наскільки його сприймає і вважає своїм столиця, де було сконцентровано головні музичні сили – кращі оркестри, театр світового рівня. Саме з київською оперою та її керівниками – головним диригентом Стефаном Турчаком, головним режисером Дмитром Смоличем – Губаренко пов’язував подальші творчі плани. Їм він вперше показав “Вія”, якого вважав кращим своїм твором. Після успіху опери-балету у Одесі композитор все ще очікував на її обіцяне втілення на столичній сцені, для якої і створював цю партитуру В останні роки життя композитора ситуація у музичному театрі України стала катастрофічно ускладнюватися. Було зруйновано систему державних замовлень нових оперних та балетних творів. Щоб вижити у складних економічних умовах, театри переорієнтовувалися виключно на найбільш популярний класичний репертуар і не йшли на ризик праці із сучасними авторами. Незважаючи на це, композитор знаходить засоби реалізувати себе у цій найважливішій і найулюбленішій для нього театральній сфері. Новим свідченням громадського визнання його таланту стає присудження звання Народного артиста України.

У 90-ті роки, що репрезентують пізній стиль Губаренка, було створено монументальну оперу-ораторію “Згадайте, братія моя…” (1991). Тут відтворюється шевченківський міф про Україну, який з сучасних позицій у той же період став досліджуватися у літературознавстві. Національна історія, “замішана на крові”, подається в опері-ораторії у символічному ключі за структурними канонами античної трагедії. Останні вірші Шевченка стали основою для вокальної симфонії “De profundis” (1995), що розгортається як діалог між Поетом та його Музою-Долею. Разом із національними джерелами Губаренка цікавлять епістолярна спадщина П.Меріме, де він знаходить сюжет для моноопери “Самотність” (1993), драматургія В.Шекспіра, що береться за основу ліричних сцен “Монологи Джульєтти” (1998). Композитору вдалося по-новому відтворити поетичний світ відомої шекспірівської трагедії. З усіх її персонажів у творі залишено двоє: старий Лоренцо та головна героїня. Універсальні категорії “кохання” та “смерті” усвідомлюються Губаренком як живі сили споконвічного конфлікту. Поряд з “Монологами Джульєтти” він розкривається і у симфонії-балеті “Liebestod” (1997). Тут по-своєму продовжено традиції фабульного симфонізму малерівського зразку. Останні опуси – Арія для кларнета у супроводі струнного оркестру, Adagio для гобоя – сповнені світлих настроїв та поетичної споглядальності.

Більшість творів Губаренка характеризує психологічна загостреність, підвищений емоційний тонус. Напружений перебіг музичних подій базується у них на виявленні складної колізії між індивідуальним та загальним. Все зовнішнє сприймається композитором як “резонатор” до тих чи інших душевних станів.

Приоритетні для Губаренка сфери музичного театру та симфонічної музики завжди еволюціонували у тісному взаємозв’язку. Інструментальні теми можуть мати театральний родовід і навпаки. Так, початковий музичний образ з ранньої Симфонієти (її було написано ще у студентські роки) перетворився на одну з головних лейттем моноопери “Самотність”. Пісня Варки з опери “Мамаї” стала першоджерелом музичного тематизму ліричної поеми “In modo romantico” (1989) та Четвертої камерної симфонії для віолончелі та струнного оркестру (1994). Конструктивна ідея одного з “Осінніх сонетів” (вокальний цикл на вірші Дмитра Павличка, 1983) була по-новому реалізована у створеній того ж року Третій камерній симфонії для двох скрипок з оркестром.

Губаренко активно експериментував із усталеними жанрами, внаслідок чого виникли такі жанрові гібриди, як концерт-поема, опера-симфонія, опера-балет, опера-ораторія, симфонія-балет. Однак всі вони усвідомлювалися насамперед як цілісні симфонізовані концепції. Чи не першим в українській музиці композитор пише симфонієту, флейтовий концерт, монооперу, камерну симфонію, симфонію-балет.

Губаренко неодноразово висловлював свої думки стосовно творчих проблем, музичного життя та виконавства на сторінках різних періодичних видань (“Советская музыка”, “Музыкальная жизнь”, “Музыкальная академия”, “Музика”, “Мистецтво”, “Культура і життя”, та ін.). Проте він уникав докладно коментувати чи пояснювати власні творчі задуми або теоретизувати з приводу будь-чого.[Див.: Додаток А]. Його біографія і композиторська індивідуальність найповніше втілилися у музичних текстах, практично весь корпус яких аналізується у даному дослідженні.

Наразі накопичена велика кількість присвячених музиці Губаренка наукових розвідок. [Див.:401- 523] Більшість з них, – численні рецензії на прем’єри його творів містять безцінні свідоцтва, що зафіксували безпосередні враження сучасників, їх думки, спостереження, саму атмосферу тогочасного життя. Робіт узагальнюючого плану, де б розкривалася у повному масштабі композиторська індивідуальність митця, на жаль, за виключенням монографії Е.Яворського [523], яка побачила світ більше тридцяти рокі тому, практично не існує.

Виходячи з цього дана робота побудована як дослідження **цілісності художнього світу митця**, що фактично виступає синонімом поняттю **індивідуальність**. Для виявлення складових такої цілісності необхідно кожного разу враховувати всю сукупність ним створеного, навіть у тому випадку, коли нібито мова йде лише про конкретний хронологічний етап, про окремий твір чи жанр.

Ось чому узагальнюючі судження про індивідуальність визначного митця, адекватні сутності та масштабу його діяльності, виникають лише тоді, коли його життєвий шлях завершено. Музика починає при цьому жити ніби у новому вимірі, відкриваються приховані прошарки її змісту і можливості нової її інтерпретації, як виконавської, так і музикознавчої. Спробою останньої і є запропонована дисертація.

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

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

**Обгрунтованість і достовірність одержаних результатів.** Дисертація базується на узагальненні можливостей різного рівня методології: філософського, загальнонаукового та спеціально-наукового рівнів, а також рівня методики та техніки дослідження, які дозволили досягти цілісного усвідомлення художнього світу митця, сприяли формуванню загальної картини розвитку художньої індивідуальності у різних фазах її буття.

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

Саме на цьому теоретичному фундаменті надбудовувалися конструкції модального підходу в дослідженні композиторської індивідуальності як методу, що розкриває “самосвідомість форми розвитку змісту” (Г.Гегель).

1. У модальному підході використовується трансдисціплінарний науковий дискурс, що відкриває можливість синтезу уявлень про індивідуальність людської особистості без абсолютизації антропологічних і психологічних положень, як таких, що виносять феномен людини ніби за дужки всіх епох та культур і тому мало що пояснюють в окремо взятій історичній добі чи художній творчості конкретного митця.
2. Модальний підхід дозволяє побачити перспективу переходу від вияву “ролі індивідуальності у творчому процесі” до дослідження самої художньої індивідуальності як основного конструктивного фактору творчої еволюції.
3. Модальний підхід є основою перегляду уявлень про художню індивідуальність як наявну реальність, позначену певними рисами, натомість даний феномен репрезентується як особливий вид “складності, що еволюціонує” (І.Р.Прігожин), при виявленні багатомодальності, політемпоральності, поліваріантності, поліморфності.
4. У руслі діяльнісної теорії особистості модальний підход намічає шлях до розуміння закономірностей персоногенезу у конкретній предметній сфері – композиторській творчості, що усвідомлюється “не як підстава людської екзистенції, а компонент її сутності” (С.Л.Рубінштейн).
5. Музичні тексти при модальному підході розглядаються як особливе “середовище”, де народжується та еволюціонує автор як художня індивідуальність.
6. Серед загальносистемних принципів аналізу в модальному підході виділяються такі: принцип зростання варіантності елементів як критерій еволюціонування системи; принцип взаємодії тенденцій до збереження й оновлення як умова адаптації і подальшого розвитку; принцип активної надмірності, що забезпечує варіативність у невизначених критичних ситуаціях; принцип зростання впливу надмірної активності на вибір подальшої траекторії розвитку як “агоністики альтернативних модальностей майбутнього”[[17]](#footnote-17)[183; c.268].
7. У контексті модального підходу відкриваються перспективи розробки нової цілісної теорії історико-культурного процесу, в якому рушійним чинником, засобом і метою мала бути усвідомлена творча особистість.

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

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

**Практичне значення роботи**. Дослідження містить велику кількість інформації, яку варто залучити до навчальних курсів історії музики, аналізу музичних творів, музичної критики, оперної драматургії, культурології тощо, враховувати при складанні навчальних посібників і підручників, зокрема, з історії української музики ХХ століття. Більшість наукових положеннь можуть знайти розвиток у методичних розробках самого різного музикознавчого і ширше – мистецтвознавчого профілю. Також у дисертації є достатньо матеріалів для лекторів, редакторів радіо та телебачення, просвітницької роботи з популяризації кращих надбань музичного мистецтва. Робота може стати корисною для практиків музичного театру, музикантів-виконавців та диригентів.

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

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

**Публікації** з теми дисертації:

1. Монографія “Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності”. – Суми, 2002. – 15 др. ар.
2. “Поки кує зозуля” \\ Музика. – 1996. - №2. – С.5
3. Відродження духовної традиції \\ Українська музична культура: пошуки, здобутки, перспективи. – Суми, 1996. – С.22 – 30
4. Першим завжди найважче…\\Art line. – 1997. - №№ 10-11. – С.42-43
5. Історія музики чи музична література? \\ Музика. – 1997. - № 2. – С.24-25
6. Странствия Миньон \\ Зеленая лампа. – 1997. - № 1. – С.29-32
7. Барви чи настрої? \\ Проблеми історії музики: від бароко до сьогодення. – Житомир, 1998. – С.67-72
8. Поздние оперы Моцарта и ХХ век (Некоторые наблюдения над типологией оперного творчества в контексте времени) \\ Моцарт: Пространство сцен. – М., 1998. – С. 106-111
9. Феномен “шестидесятников” в современной украинской музыке \\ Аспекти історичного музикознавства. – Харків, 1998. – С. 154-161
10. Романтическая модель оперы и ее функционирование в «Пиковой даме» П.Чайковского \\ Київське музикознавство. Вип. 1. – К., 1998. - С. 190 – 195.
11. Новое прочтение Шевченко \\ Муз. академия. – 1998. - № 1. - С.33-39
12. Вокальна лірика Віталія Губаренка \\ Наукові записки Тернопільського педуніверситету. Серія мистецтвознавство. – 1999. - № 1. - С.37-40
13. Шевченківський триптих Віталія Губаренка \\ Культура України. Вип. 5. – Харків, 1999. – С.82-91
14. Про один біблійний мотив в опері-балеті В.Губаренка «Вій» \\ Наук. вісник НМАУ. – Вип. 4. – К., 1999. – С.239-245
15. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі \\ Зеленая лампа. – 1999.- №№ 1-2. – С.61-63
16. Під тиском «гравітації» сонета. \\ Зеленая лампа. – 1999.- №№ 1-2. – С.68-69
17. Складові індивідуальності \\ Музика. – 1999. - № 3. - С.2-4
18. Вагнерівські алюзії у сучасній українській культурі \\ Зеленая лампа. – 1999. - №№ 3-4. –С.20 – 21
19. Риси «суворого стилю» \\ Мистецькі обрії. - К., 2000. – С. 116-122
20. «Образ часу» в музиці українських «шістдесятників» (на прикладі Другої симфонії В.Губаренка) \\ Наук. вісник НМАУ. – Вип. 12. – К., 2000. – С.32-40
21. Лист як міфологема в оперному контексті \\ Чотири століття опери. – К.: НМАУ, 2000. – Наук. вісник НМАУ. – Вип.13. – с.117-124
22. Деякі аспекти оркестрового стилю В.Губаренка \\ Питання стилю і форми в музиці. - Львів, 2001. – С.148- 159
23. “Иллюзорный симфонизм» Михаила Глинки \\ Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Вип. 10. - Харків, 2002. – С. 68-74
24. Новое прочтение гоголевского сюжета (“Зеленые святки” В.Губаренко) \\ Теоретичні питання культури, освіти та виховання. – 2002. - № 19. – С.190-196
25. Інтерпретація канонічного тексту у Другій літургії Л.Дичко \\ Леся Дичко. Грані творчості. Науковий вісник НМАУ. – Вип. 19. – Кн.3. – К., 2002. – С.109-113
26. Das romantische Modell einer Oper und deren Funktion in Tschaikowskijs *Pique*

*Dame* // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. H. 8. – Chemnitz, 2002. - S/97-104

1. Музыкальная реальность дней, превращенных в пену (художественная концепция жизни в опере Э.Денисова «Пена дней») \\ Гектор Берліоз та світова культура. – Харків: ХДІМ ім. І.Котляревського, 2003. – С.105-112
2. Drač I. French Opéra comique as a Model for Ukrainian Music Theatre \\ Le rayonnement de l’opera-comique en Europe au XIX siécle. – Prague: KLP, 2003. – P.424-429
3. Чтоб музыка звучала…\\ Віталій Губаренко. Сторінки творчості: Статті, дослідження, спогади. – К.:НМАУ,2003. – Науковий вісник. – Вип.32. – Кн.4. – С.182 – 188.
4. Пам’ятай мене…\\ Музика.– 2004. – №3. – С.22-24.
5. “Несвоевременные” сочинения в пространстве музыкальной истории \\ Музика у просторі культури. – Наук. вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. – Вип.33. – К.:НМАУ, 2004. – С.230 - 237
6. О феномене “иллюзорного симфонизма” \\ Муз. академия. – 2004. – № 2. –

С.13 –15.

**Структура дисертації** підпорядкована теоретичним та конкретно-практичним аспектам вивчення зазначеної проблематики, актуальність, наукова новизна, обгрунтованість якої розглянуті у **Вступі,** де також формулюються мета та задачи дослідження. Сучасний стан її теоретичного та історичного осмислення аналізується в першому розділі роботи **“Індивідуальність як предмет наукового дослідження”** у двох відповідних підрозділах. Викладенню основних положень авторської концепції присвячено другий розділ **“Композиторська індивідуальність і стиль”,** в якому розглядається самий феномен “композиторства” (2.1), простежується становлення в музичному мистецтві поняття “композитор” (2.2), формулюється генеральна настанова для композиторської професії (2.3) та пояснюється сутність модального методу дослідження індивідуальності (2.4). Третій розділ “**Аспекти актуалізації композиторської індивідуальності”** дозволяє перевірити висунуті вище теоретичні положення на конкретному музичному матеріалі. Результати дослідження узагальнюються у **Висновках**. У дисертації також є **Перелік використаних джерел** та три довідникові **Додатки**, які містять матеріали анкетування, перелік творів В.С. Губаренка та нотні приклади.

Автор висловлює глибоку вдячність за вагому допомогу, всіляке сприяння та розуміння у процесі виконання дослідження композитору Віталію Сергійовичу Губаренку. Світлій пам’яті цієї надзвичайної людини присвячую дану роботу.

**ВИСНОВКИ**

У даному досліджені під композиторською індивідуальністю розуміється цілісність художнього світу митця. Така цілісність існує на всіх етапах його творчості і, згідно координуючих принципів, актуалізується у певних модусах. Ціле виступає при цьому більшим, ніж сума його окремих частин. Особливою якістю, що здатна маніфестувати подібну цілісність у конкретному мовному матеріалі та системі образів, є індивідуальний авторський стиль.

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

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

Окремий музичний твір як монада нескінченного культурного буття так само здатний репрезентувати композиторську індивідуальність, як і вся творчість у цілому. На відміну від продукта діяльності в умовах “культури музично-мовних канонів”, твір є етапом становлення, руху відокремленого від людини і втіленого у матерію звуків власного буття людини, яка у такий спосіб визначається як саме ця, єдина, неповторна індивідуальність. Твір практично прокладає шлях “від існуючого до виникаючого”, адресованого всім, специфічного авторського буття.

Запропонована модальна концепція художньої індивідуальності дозволяє кооптувати попередні фундаментальні підходи у дослідженні композиторської творчості, включаючи у якості прототеорії і стильову парадигму. Матриця стильового аналізу дозволяє зрозуміти систему стильових констант. Концепція композиторської індивідуальності спрямована на дослідження процесу їхньої еволюції. Дана концепція індивідуальності покликана висвітлити саме варіабельність розглянутого феномену, яка виявляється у сукупності його модальних перетворень. При чому цілістність тут має принциповий характер як загальноструктурний принцип нового підходу, який спирається на феноменологічне “бачення” предмету, що може пізнаватися діалогічно. Перехід від попереднього до нового знання здійснюється на основі принципу відповідності, що зводиться до простої вимоги, щоб нова теорія, яка описує “некласичну” галузь, обов’язково мала свою прототеоретичну основу: таку виділену за допомогою принципу відповідності смислову ділянку, змальовану на певному рівні некласичності. Це дозволяє у перспективі вже на нових засадах сформувати загальну теорію індивідуальності у горизонті культури ХХ століття.

Композиторська індивідуальність Віталія Губаренка насамперед виявляється у специфічному узорі еволюції його творчості. Композитору властивий своєрідний культ майстерності, однак не езотеричної, як у представників нововіденьської школи, а такої, що ґрунтувалася на відкритій у широкий художній світ естетичній платформі. З цим було пов’язано особливо ретельне його ставлення до всіх ланок композиторської праці, починаючи від оформлення та підготовки до виконання нотного тексту і до вивіреності кожної деталі музичного твору. Його можна назвати майстром, який не тиражував власні знахідки, а кожного разу створював унікальний і неповторний витвір. До нового він йшов не екстенсивним шляхом, а через постійне ускладнення творчих завдань.

Заряджена потужною пасіонарністю та максималізмом 1960-х років, музика Губаренка передбачає існування у відкритому просторі культури, звертаючися до широкого кола слухачів. Глибоке переконання композитора у тому, що мистецтва у підпіллі не буває (там все – у якомусь майбутньому або у минулому, і нічого – у сучасному), стимулювало його шукати шляхів реалізації власної індивідуальності попри тиск тоталітарної системи. І сенс свого буття осягався композитором відповідно до максимально конкретно усвідомлених глобальних категорій: життя та смерті, кохання та самотності.

Твори В. Губаренка позначені тенденцією до циклізації. Цю особливість першою відзначила З.Юферова, звернувши увагу на те, що написані у різний час, на різні теми й у різних жанрах опуси композитора здатні поєднуватися у специфічні “тематичні блоки”. Наприклад, твори воєнної тематики: Третя симфонія з присвятою “Партизанам України” (хореографічна версія “Вогняний шлях”), опери “Відроджений травень” та “Альпійська балада”. Також складають своєрідні макроцикли твори, що відображають губаренківське прочитання того чи іншого письменника або навіть цілої літературної традиції. Так, рання симфонічна поема "Пам’яті Тараса Шевченка” та дві піздні опера-ораторія “Згадайте, братія моя…” та симфонія “De profundis” утворюють разом “шевченківський триптих”. Гоголівські образи знаходять музичне втілення у хореографічних сценах “Запорожці” та “Вій”, балеті “Майська ніч” та симфонії-балеті “Зелені святки”. Особливим шармом позначені дві його французькі моноопери: “Листи кохання” та “Самотність”. Українське капричіо, опера-балет “Вій” та Concerto grosso утворюють масштабний бароковий цикл.

Крім того, виявляють певні ознаки маркоциклів його одноджанрові твори: п’ять камерних симфоній, чотири симфонії-балета тощо. Логічним підсумковим фіналом двох його моноопер “Листи кохання” та “Самотність” можуть вважатися ліричні сцени за В.Шекспіром “Монологи Джульєтти”. Ці три твори об’єднує не лише камерний жанр, але й певна фактурна та темброва специфіка. Мається на увазі конкретне семантичне навантаження струнного оркестру, який ніби інкрустовано групою ударних, однорідними ансамблями солюючих дерев’яних (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 у “Монологах Джульєтти”). Семантична палітра струнного оркестру, у всій повноті представлена у “камерній оперній трилогії”, вперше була використана композитором ще у юнацькій Симфоніеті. Вже тоді монотемброве звучання струнних стало для нього узагальненим символом виточеної інтимної лірики.

Робота із кожною жанровою моделлю репрезентує самостійну лінію в еволюції композиторського мислення Губаренка, дозволяє простежити логіку розвитку його художніх ідей, професійне зростання, складний процес розширення, поглиблення його думок та уявлень.

Потужна розгалужена мережа інтонаційних зв’язків, ніби кровеносна система, єднає музичний універсум композитора, дозволяючи сприймати у певній спорідненості всі його твори, об’єднані у єдиний Метатекстйого творчості. Стрижневим для музики Губаренка є так званий “Ego-мотив”, розгляду різноманітних втілень якого присвячено третій підрозділ останнього розділу дослідження.

“Розробляючи тематизм, треба залишатися на якісному рівні самого тематизму”, – так сформулював Губаренко своє композиторське кредо. Вже у експозиційному тематизмі Губаренко шукає те художнє завдання, розв’язання якого формує весь твір. Саме ж завдання постає як відкриття у тій же темі все більш глибинних семантичних рівнів. Цим зумовлені неодноразово наведені у третьому розділі дисертації приклади повторного використання протягом всього творчого шляху попередніх тематичних знахідок, які ніби у різний спосіб “випробуються”.

Зразком “випробування” музичної теми як такої є існування у просторі Метатексту його творчості пісні Варки з опери “Мамаї”. У самій опері, як вже йшлося, вона визначає всю інтонаційну фабулу. При цьому продовжується її життя вже поза межами одного художнього тексту. Нові її семантичні обертони розкрито у симфонічній поемі “In modo romantico” та Четвертій камерній симфонії, де сама пісенна тема змінюється до невпізнаності. (Наче на колись молодому обличчі з’явилися глибокі зморшки – сліди пережитого).

Аналогічним є і принцип використання цілого епізоду. Тоді його нові якості і приховані сенси виявляються у першу чергу завдяки зміні контексту. Так, органічно включився до фінальної акту опери-балету “Вій” токатний епізод з другої частини симфонії-балету “Асоль”. Сама узагальнена природа матеріалу дозволила абстрагуватися від первинного програмного його навантаження і пов’язати токату з розгалуженим комплексом інфернального тематизму, що діє у опері-балеті.

Вступний епізод опери “Перша заповідь”, твору, який за обставинами часу так і не зажив самостійним життям, передає атмосферу старовинного німецького парку, безлюдного і зруйнованого війною. Використаний у першій частині Українського капрічіо, цей же матеріал спочатку викликає конкретні асоціації з гірським ландшафтом, а потім несподівано виявляє свою спорідненість з усталеними формулами думного речитативу. І зовсім новий асоціативний шар композитор розкриває у тій же музиці, коли у балеті “Комуніст” дає їй програмний підзаголовок “Росія у пітьмі”. Пересемантизації у даному випадку сприяють як новий контекст, так і зміни певних деталей, нібито непомітне ретушування.

Нереалізована “Перша заповідь” виступила у творчості композитора також у ролі первісної моделі для нових, самостійних художніх концепцій. Зовні можна говорити про три редакції твору – первинну, багатоактну, що одержала назву “Відроджений травень”, і, нарешті, камерну дуодраму “Пам’ятай мене”. Але у дійсності отримані результати дають докорінне перетворення початкового задуму***,*** завдяки драматургічній перебудові, з одного боку, і принципу сгущення, концентрації тематичної енергії, – з другого. За такими же принципами багатоактний балет “Майська ніч” перевтілюється у симфонію-балет “Зелені святки”, “Альпійська балада” – у “Liebestod”, а опера-балет “Вій” у хореографічні сцени з тією ж назвою. За аналогією згадується “принцип перетворення”, який зробив основою власного режисерського методу Лесь Курбас. Він розробляв техніку трансформації матеріалу, взятого з оточуючої дійсності. Коли режисер, актор чи сценограф використовують такий матеріал, останній підлягає “сгущенню” за-для максимальної концентрації семантичного навантаження. Тобто окремо взяті елементи відсилають до впізнавальних життєвих прототипів, однак їх сукупність повинна утворити нову якість. Типологічно схожий метод використовували у своїй творчості Микола Лєсков та Михайло Зощенко. Їх насичений максимальною характерністю стиль також будувався на принципі перетворення – не вражень життя, а найбільш виразних стильових компонентів самої дійсності.

На початковому етапі композитор випробовував власний метод, працюючи одночасно і з власним авторським, і з фольклорним тематизмом. Включаючи у музичний текст у якості цитат відомі зразки української народної музики, Губаренко намагався по-своєму розкрити їх семантичний потенціал, наголошуючи виразну роль найхарактерніших інтонацій, особливостей ладового колориту. Таке пряме цитування закінчилося у його симфонічній поемі “Пам’яті Тараса Шевченка”, де фундаментом всього 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 продовжували подальше існування у межах тематичних утворень “квазі-цитатного” типу. Такою є серед іншого вже неодноразово згадувана пісня Варки з опери “Мамаї”. Поступово робота з подібними пісенними моделями ніби стає для композитора непотрібною, бо національні компоненти вже глибоко інтегрувалися у його індивідуальний стиль та музичну мову.

Готові зразки-моделі у подальшому було замінено семантично більш конкретно навантаженими музичними емблемами-символами. Їх використання у таких творах, як Concerto grosso та “Вій”, пов’язане із зацікавленням епохою бароко, і виконує роль знакових елементів та риточних фігур барокової музики. Однак ще до цього у балеті “Камінний господар” аналогічну емблематичну функцію відіграв іспанський колорит. Останній досягається шляхом “узагальнення через жанр”, проте репрезентантом іспанських танцювальних жанрів стає лише метро-ритмічна схема, у той час як її інтонаційне наповнення залишається індивідуально-авторським. Музична тканина при цьому ніби розшаровується на “своє” та демонстративно підкреслене “чуже”, що викликає аналогії з відкритим М.Бахтіним “чужим словом” у романі.

Особливо широке використання музичного “чужого слова” притаманне партитурі “Свата мимоволі”. Це ціла низка цитат-емблем та квазі-цитат, за допомогою яких створюється портрет епохи, образ середовища та “прив’язаних до побуту” (визначення Б.Асаф’єва) героїв. При опрацюванні цього матеріалу ми зустрічаємося і з ледь помітним сучасним загостренням оригіналу, і лише з натяком на першоджерело, і з різноманітними прийомами стилізації. “Чуже”, що існує у двох контрастних варіантах, “народному” та “побутовому”, пізнається на тлі індивідуальної характеристичності мови та пластичного образу окремих персонажів, а також безпосередньо відтвореного ліричного світу пари закоханих героїв. Треба наголосити, що Губаренко прийшов до вищезгаданих засобів використання моделей-емблем незалежно від впливів модної у ті часи полістилістики. Те, що пропонує композитор, типологічно ближче до техніки Стравинського у таких його творах, як “Мавра”. Хоча, як було вже зазначено, світ музики Стравинського у цілому далеко не був Губаренкові близьким.

Найбільш складною моделлю-зразком виступає у творчості Губаренка цілісний музично-історичний об’єктабо ж його окремі складові. Для Першої симфонії такою прихованою моделлю став пісенний симфонізм Шуберта, хоча й сприйнятий опосередковано. Подальшу еволюцію його симфонічного мислення було спрямовано, умовно кажучи, від Шуберта до Малера. З одного боку, Губаренко приходить до більш суб’єктивних та індивідуалізованих концепцій циклу своїх камерних симфоній. Конфлікт переключається у них із зовнішньої сфери у внутрішню, пов’язану переважно з “Ego-рефлексією”. Ту семантичну та структуроутворюючу роль, яку у симфонічних концепціях Малера відігравала їх пісенна основа, у Губаренка став відігравати тембр солюючого інструменту, трактованого на зразок авторського голосу. З другого боку, у будь-якому жанрі, подібно до Малера, у нього все більшого значення набуває наскрізний розвиток матеріалу, продиктований розгортанням певної “інтонаційної фабули”.

Навіть суто індивідуальний зразок фактури при створенні власної музики інколи використовується композитором як прихована модель. Так сталося з характерною фактурною знахідкою у скерцо Третій симфонії Прокоф’єва, по-своєму адаптованою у останній інтерлюдії “Листів кохання”. Ця “чужа” фактура, виконуючи функцію “відчуження” для внутрішнього стану героїні, разом з тим поєднується з трансформованим головним тематизмом опери, і таким чином весь епізод сприймається як необхідний момент розвитку “інтонаційної фабули” твору.

У містецтві Губаренка ідея випробування взагалі стає центральною для кожної художньої концепції композитора. Ця магістральна тема особливо виразно постає у його музично-сценічних творах. Його персонажі випробуються стражданнями, спокусами, сумнівами, щоб підтвердити висоту та істинність своїх поривань. Це не прості повтори у драматургії, а особливий тип саморозвитку. Уся увага композитора сконцентрована на головному герої, навколішній світ не здатний його суттєво змінити (між ними немає справжньої взаємодії), він є лише ареною боротьби і випробування.

У глибинній структурі губаренківських текстів існують основні архетипи випробування: вогонь, вода та мідні труби. Починається губаренківська “епопея випробування” у водах Черного моря (“Загибель ескадри”). Далі, пройшовши “Крізь полум’я” героїчного міфу, відчувши гірку “Самотність”, долаючи спокуси “мідних труб” слави, герої Губаренка перевіряються на вірність у коханні (“Мамаї”, “Ніжність”, “Альпійська балада”, “Ассоль”), яке випробується іноді смертю (“Liebestod”), свободою (“Камінний господар”), ідеалом, принципом (“Комуніст”, “Згадайте, братія моя…”). Навіть такий хрестоматійний зразок, як уславлена трагедія Шекспіра “Ромео і Джульєтта”, була оригінально прочината Губаренком як історія випробування сумління. Можливо, більш вражаючою у цьому плані є переоповідана Губаренком історія гоголівського бурсака Хоми Брута, свідомість якого випробовується “задзеркаллям” підсвідомого, раціональність – абсурдом ірраціональності.

Якими би наслідками для губаренківських героїв не оберталися ці випробування, кожного разу композитор, ставлячи у такий спосіб запитання власній індивідуальності, здобуває правду її дійсного стану, щоб незалежно від успіхів та невдач співвіднести наявність з первинно закладеними смислами свого буття.

Останні роки життя Губаренка співпали з фіналом епохи постмодернізму, яким із запізненням захоплююються представники української композиторської молоді, а також дехто з їх вчителів. У контексті таких тенденцій музика Губаренка може здатися несвоєчасною. Однак вже сьогодні стає очевидним, що насправді він випередив свій час. Завдяки цілісності своєї могутньої творчої натури він побудував власний і неповторний художній світ. А саме творчість таких митців назавжди залишається у історії.

**ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Аверинцев С. Риторика как подход к обобщению действительности \\ Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С.15-46.
2. Агеев В. Введение в психологию человеческой уникальности. – Томск: Пеленг, 2002. – 428 с.
3. Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии: Пер. с нем. – М.: Фонд “За економ. грамотность”, 1995. – 296 с.
4. Адорно Т. Философия новой музыки: Пер. с нем. – М.:Логос, 2001. – 352 с.
5. Адорно Т. Эстетическая теория: Пер. с нем. – М.:Республика, 2001. – 343 с.
6. Айзенк Г.Ю. Структура личности: Пер. с англ. – М.: КСП+; СПб: Ювента, 1999. – 463 с.
7. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.:Практика, 1995. – 255 с.
8. Акопян Л.О. Художественные открытия Четырнадцатой симфонии Д.Шостаковича \\ Муз. академия. – 1997. – № 4. – С.185 – 192.
9. Александрова Н. Канонические жанры в контексте “посткомпозиторского мышления”: к проблеме авторского стиля в современной музыке \\ Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – Науковий вісник НМАУ. – Вип. 37. – К.: НМАУ, 2004. – С. 74-83.
10. Амосова А. Парадоксальный мир искусства \\ Эстетические очерки. Избранное. – М.:Музыка, 1980. – С.172-191.
11. Ананьев Б.Г. Об основах современного человекознания. – М.: Наука, 1977. –382с.
12. Аналитическая психология. Прошлое и настоящее \ К.Г.Юнг, Э.Сэмюэлс, В.Одайник, Дж.Хаббэк: Пер. с англ. – М.:Мартис, 1995. – 320 с.
13. Анастизи А. Психологическое тестирование: В 2-х кн.: Пер. с англ. – М.:Педагогика, 1982. – Т.1. – 320 с.; Т.2. – 336 с.
14. Анненский И. Что такое поэзия? \\ Избранное. – М.:Правда, 1987. – С.423 – 431.
15. Антропологічні ідеали Київської школи та реалії постмодернізму. – К.: Інститут філософії НАН України, 1999. – 304 с.
16. “Антропологический поворот” в философии ХХ ст. – Вильнюс: Институт философии, социологии, права, 1987. – 165 с.
17. Антропоцентризм і віталізм: сучасний синтез. – Луцьк: Надстир’я, 2000. – 284 с.
18. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
19. Архимович Л., Мамчур И. Юлий Мейтус. – М.: Сов.композитор, 1983. – 90 с.
20. Асафьев Б.В. М.И.Глинка. – Л.: Музыка, 1978. – 311 с.
21. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 240 с.
22. Асмолов А. Психология личности. Принципы общепсихологического анализа. – М.: Смысл, 2001. – 416 с.
23. Аспекты исторического музыкознания. – Харьков, 1998. – 263 с.
24. Багдасаров Р. В. За порогом: Статьи, очерки, эссе. – М.:ЮС-Б, 2003. – 280 с.
25. Баглай Е.Б. Формирование представлений о причинах индивидуального различия. – М.: Наука, 1979. – 156 с.
26. Бажан М. Твори у 4-х т. – К.: Дніпро, 1975. – Т.3. Переклади. – 431 с.
27. Базалук О.А. Сущность человеческой жизни. – К.: Наукова думка, 2002. – 272 с.
28. Балашов Л.Е. Соответствия и антисоответствия между категориями. – М.: ACADEMIA, 1998. – 51 с.
29. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.:Наука, 1989. – 272 с.
30. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов.композитор, 1975. – 495 с.
31. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.:Прогресс, 1989. – 616 с.
32. Барулин В.С. Российский человек в ХХ веке. Потери и обретение себя. – СПб: Алетейя, 2000. – 431 с.
33. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. л-ра, 1975 – 504 с.
34. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
35. Белоус В.В. Опыт построения полиморфной индивидуальности \\ Психологический журнал. – М., 2002. – Т.23. – №5. – С.100-107.
36. Бекетова Н., Калошина Г. Опера и миф \\ Музыкальный театр ХІХ – ХХ веков. Вопросы эволюции. – Ростов-на Дону:Гефест, 1999. – С.7 – 41.
37. Бердяев Н.А. Духи русской революции \\ Пути Евразии. – М.:Русская книга, 1992. – С. 67 – 106.
38. Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-пресс, Харьков: Изд-во «Фолио»,1998. – 624 с.
39. Берченко Р. Болеслав Яворский о “Хорошо темперированном клавире” \\ Муз. академия. – 1993. – № 2. – С.117 – 124.
40. Берлиоз Г. Избранные письма.Пер. с франц. – В 2-х кн. Кн. 1: 1819 – 1852. – Л.: Музыка, 1981. – Кн.1. – 240 с.; Л.:Музыка, 1985. – Кн.2. – 272 с.
41. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.:РИК «Культура”, 1994. – 302 с.
42. Бинсвангер Л. Бытие – в – мире: Пер. с нем. – М.:КСП+ СПб: Ювента, 1999. – 300 с.
43. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
44. Битов А. Путешествие к другу детства \\ Книга путешествий. – М.:Изд.”Известия”, 1986. – С.70 – 122.
45. Блауберг И.В. Проблема целостности и системный подход. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – 446 с.
46. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.:Музыка, 1978. – 348 с.
47. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. – М.: Музыка, 1989. – 268 с.
48. Богданова А. Музыка и власть (постсталинский период). – М.: Наследие, 1995. – 432 с.
49. Бодлер Ш. Об искусстве: Пер. с франц. – М.: Искусство, 1986. – 424 с.
50. Божович Л.И. Проблемы формирования личности: Избр. психол. тр. – М.: Институт практической психологии, Воронеж: НПО “МОДЭК”, 1995. – 352 с.
51. Бондаренко Т.О. Про традиції П.І.Чайковського в музичній мові українських композиторів \\ Чайковський та Україна. – К.:КДК ім.П.І.Чайковського, 1991. – С.197-217.
52. Брусиловская Л.Б. Культура повседневности в эпоху “оттепели”: Метаморфозы стиля. – М.:Из-во УРАО, 2001. – 186 с.
53. Булычев И.И. Человек как интегральная философская проблема: Автореф. дис. …доктора философских наук. – МГУ. – М., 1993. – 38 с.
54. Бунин И. Автобиографическая заметка \\ Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.: Худ. литература, 1988. – Т.1. – С.545 – 557.
55. Бурдье П. Исторический генезис чистой эстетики \\ НЛО. – 2003. – №2 (60). – С.17-29.
56. Быстрицкий Е.К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие. – К.: Наукова думка, 1991. – 200 с.
57. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека \\ Театр. – 1992. – №№ 4 . – С.132 – 151.
58. Вайнцвайнг П. Десять заповедей творческой личности: Пер. с англ. – М.:Прогресс, 1990. – 192 с.
59. Вальверде К. Философская антропология. – М.: Христианская Россия, 2000. – 411с.
60. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. – Н.Новгород, 1992. – 340 с.
61. Вайль П. Гений места. – М.: Из-во Независимая газета, 2000. – 488 с.
62. Вайман С. Драматический диалог. – М.: Эдиториал УРСС, 2003. – 208 с.
63. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. – М.:Республика, 1994. – 368 с.
64. Вишневецкий И. Поэтика многоязычия в дружеской переписке с Владимиром Дукельским. \\ Музыкальная академия. – 2000. – №2. – С.180 – 187.
65. Выготский Л. Психология искусства. – М., 1965. – 367 с.
66. Гаврилин В. О музыке и не только \\ Наш современник. – 2002. - № 1. – С.143 – 162.
67. Гаврилова Л.В. Музыкально-­драматическая поэтика С.М.Слонимского (парадигмы метатекста). – Красноярск: Красноярская академия музыки и театра, 2003. – 258 с.
68. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
69. Гармаев А. Обрести себя \\ Свет православия. – 1999. – Вып.49.
70. Гарькавый О.В. Форма и изобретение в контексте музыкальной эволюции: психологический аспект композиционного процесса \\ Музичне мистецтво. Зб. наук. статей. – Вип. 4. – Донецьк: Юго-Восток, 2004. – С.84 - 92
71. Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве. – М.: Искусство, 1971. – 310 с.
72. Герасимова-Персидская Н.А. Авторство как историко-стилевая проблема \\ Музикальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К.: Муз. Україна, 1988. – С.27 – 34
73. Гессе Г. Письма по круг: Пер. с нем. – М.:Прогресс, 1987. – 395 с.
74. Гиппиус З. Живые лица. – СПб: Азбука, 2001. – 304 с.
75. Глиэр Р.М. Статьи. Воспоминания. Материалы. – Т.2. – Л.:Музыка, 1966. – 350 с.
76. Гнатюк Л.В. Сознание как энергетическая система: Введение в философию настоящего. – Сумы:Философская книга, 1999. – 400 с.
77. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. – М.:Худ. литература, 1982. – 385 с.
78. Гозенпуд А.А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова \\ Римский –Корсаков Н.А. Исследования. Материалы. Письма. – В 2-х т.– М.: Издательство АН СССР, 1953. – Т.1.– С.145-251
79. Голубева Э.А. Способности и индивидуальность. – М.:Прометей, 1993. – 304 с.
80. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. – К.:Муз.Україна, 1969. – 426 с.
81. Горський В.С. Філософія в українській культурі. – К.: “Центр практичної філософії”, 2001. – 236 с.
82. Грабович Г. Шевченко як мифотворець. – К.: Рад. письменник, 1990. – 267 с.
83. Грабовський С. Українська людина у вимірах ХХ ст. – К.: Центр громадської просвіти “Київське братство”, 1997. – 118 с.
84. Грабовський С.Людина як носій культурно-історичних можливостей \\ Пам’ять століть. – 1998. – № 5. – С.3-5.
85. Гречанюк С. Сонце і слово І.Драча \\ Дзвін. – 1990. – № 9. – С.130 – 134.
86. Григорий Нисский. Об устроении человека. – СПб: Аксиома, 1995. – 176 с.
87. Григорьева Г.Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века. – М.:Сов.композитор, 1989. – 206 с.
88. Гулямов М. Человеческая индивидуальность. – Душанбе: Дониш, 1991. – 116 с.
89. Гуменюк Т. Эстетика постмодернизма. Конец стиля? \\ Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – Науковий вісник НМАУ. – Вип. 37. – К.: НМАУ, 2004. – С. 13-20.
90. Гуревич П.С. Философия культуры. – М.:Nota bene, 2001. – 352 с.
91. Гусарчук Т. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко \\ Леся Дичко: грані творчості. – К.: НМАУ, 2002. – С.13-39
92. Гусарчук Т. Індивідуалізація творчості в дзеркалі музичної текстології \\ Текст музичного твору: практика і теорія \\ Київське музикознавство. – Вип.7. – К.:НМАУ, 2001. – С.78 - 89
93. Дараган К.М. Актуалізація індивідуальності як соціально-філософська проблема: Автореф. дис. … кандидата філософських наук. – Харківський військовий інститут. – Харків, 2001. – 17 с.
94. Дебор Т. Общество спектакля. Пер. с франц. – М.: Логос, 2000. – 183 с.
95. Деборин А.Книга для чтения по истории философии. – М.: Новая Москва, 1924. – 447 с.
96. Дондюк А.М. Традиція як спосіб людського життя: Автореф. дис. … кандидата філософських наук. – Інститут філософії НАН України. – К., 1996. – 24 с.
97. Дорошенко А.Б. Соціальне середовище як фактор формування особистості.: Автореф. дис. … кандидата філософських наук. – КНУ ім.Т.Г.Шевченка. – К., 1994. – 18 с.
98. Драч І.Ф. Сонце і слово. – К.:Дніпро, 1978. – 178 с.
99. Драч І.Ф. Київський оберіг. – К.:Молодь, 1983. – 210 с.
100. Драч И.С. Оперное творчество Моцарта и Прокофьева в период исторических кризисов. Идеи классической культуры \\ Моцарт – Прокофьев. – Ростов-на-Дону: Ростовский государственный музыкально-педагогический институт, 1992. – С.55-57
101. Драч И.С. Поздние оперы Моцарта и ХХ век (Некоторые наблюдения над типологией оперного творчества в контексте времени) \\ Моцарт: пространство сцены. – М.:ГИТИС, 1998. – С.106-111
102. Драч И.С. Музыкальная реальность дней, превращенных в пену (художественная концепция жизни в опере Э.Денисова «Пена дней») \\ Гектор Берліоз та світова культура. – Харків: ХДІМ ім. І.Котляревського, 2003. – С.105-112
103. Драч И.С. Странствия Миньон \\ Зеленая лампа. – 1997. – № 1. – С.29 - 32
104. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – Л.-М.: Сов. композитор, 1974. – 222 с.
105. Дунаев М.М. Православие и русская литература. В 5-ти ч. – Ч.2. – М.: Христианская литература, 1996. – 477 с.
106. Дюмон Л. Эссе об индивидуализме: Пер. с франц. – Дубна: Феникс, 1997. – 302 с.
107. Дьячкова О. Фестивальні палімпсети \\ Критика. – 2001. – №10 .– С.29-31
108. Есть такой дирижер! \\ Муз. академия. – 1993. – № 2. – С.74 – 77.
109. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра \\ Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – Науковий вісник НМАУ. – Вип. 37. – К.: НМАУ, 2004. – С. 43 – 50.
110. Жизнь как творчество. – К.: Наук. думка, 1985. – 302 с.
111. Жиленко І. Homo feriens \\ Сучасність. – 1997. – №7. – С.12-87
112. Життєві кризи особистості: У 2-х ч. – К.: ІЗМН, 1998. – Ч.1. – 356 с.; Ч.2. – 568 с.
113. Заболотная Н. Проблема индивидуальности художественного целого в творчестве композиторов Украины и России второй половины ХVII – первой половины ХVIII ст.: Автореферат дис. … канд. искусствоведения. – К., 1984.
114. Загайкевич М. Драматургія балету. – К.:Наук. думка, 1978. – 258 с.
115. Зиммель Г. Избранное. – В 2-х томах. Пер. с нем. –– М.: Юристъ, 1996. – Т.1.– Философия культуры. – 670 с.
116. Зинькевич Е.С. Динамика обновления. – К.: Муз. Україна, 1986. – 184 с.
117. Зинькевич Е.С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема \\ Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів: Сполом, 1997. – С.49 – 55.
118. Зинькевич О. Підпоручик без обличчя але з прізвищем \\ Критика. – 2001. – №10. – С.25-28.
119. Зинькевич Е.С. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. – Сумы, 1999. – 252 с.
120. Ибрагимов Х.И. Логика становления идентичного человека: Периодическая система метафизических элементов. – М.: Агар, 2001. – 168 с.
121. Иванова И.Л., Мизитова А.А. Опера и миф в музыкальном театре И.Стравинского. – Харьков, 1992. – 135 с.
122. Іванченко В.Г. Українська симфонія ХХ ст.: чинники та носії змісту.– Донецьк: Оріяна, 2002. – 274 с.
123. Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. – М.:Тоо “Рарогъ”, 1993. – 448 с.
124. Индивидуальность и личность в истории \\ Одиссей. Человек в истории. 1990. – М.: Наука, 1990. – С. 6 – 89.
125. Индивидуальные различия и личность: Хрестоматия. – СПб.: Б.И., 1996. – 761с.
126. Интегральное исследование индивидуальности: теоретические и педагогические аспекты. – Пермь: ПГПИ, 1988. – 104 с.
127. Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. – К.: Киевская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 1993. – 123 с.
128. Історія української радянської музики. – К.: Муз.Україна, 1990. – 296 с.
129. Калина Н.Ф., Тимощук И.Г. Основы юнгианского анализа сновидений. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. – 304 с.
130. Калиничева Л. Талант как категория эстетики \\ Эстетические очерки. Избранное. – М.: Музыка, 1980. – С.216 - 241
131. Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос.– М.-СПб.: Университетская книга, 2000. – 654 с.
132. Кассирер Э. Опыт о человеке. – М.:Гардарика, 1998. – 780 с.
133. Катунян М. Между концертом и мультимедиа: новая исполнительская ситуация \\ Музыкальная академия. – 2004. – №2. – С.80 - 84
134. Кириллина Л.В. Идея развития в музыке ХХ в. \\ Проблема развития западного искусства ХХ века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – С.101-126
135. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполох, 1998. – 216 с.
136. Клебанов Д. Искусство оркестровки. – К.:Муз.Україна, 1972. – 217 с.
137. Климов Р.Б. Теория стадиального развития искусства. – М.: ОГИ, 2002. – 512 с.
138. Ковалинас Н. От ауры слова к ауре логоса \\ Семантичні аспекти слова в музичному творі. – К.: НМАУ, 2003. – С.30 – 37.
139. Ковалинас Н. Бетховен как «исполнитель» \\ Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – Наук. вісник НМАУ. – Вип.37. – К.: НМАУ, 2004. – С.144 –151.
140. Коганский В.Л. Методологические основания регионального анализа как культурной практики \\ Культура в современном мире: опыт проблемы, решения. – Науч. информационный сборник. – Вып. 3. – М.: РГБ, 1997. – С.4-29
141. Козаренко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: Автореферат дис. … доктора мистецтвознавства. – К.: НМАУ, 2001. – 36 с.
142. Козлов Н.И. Формула личности. – СПб.:Питер, 1999. – 368 с.
143. Колесников В.Н. Лекции по психологии индивидуальности. – М.: ИП РАН, 1996. – 224 с.
144. Котляревская Е.И. Роль текста в «психологическом» анализе музыкального произведения \\ Текст музичного твору: практика і теорія. – Київське музикознавство. – Вип.7. – К.:КНМА ім. П.Чайковського, 2001. – С.105-113
145. Колізії антропологічного розмислу. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2002. – 156 с.
146. Коллаж: Социально-философский и философско-антропологический альманах. – М., 2001.
147. Кон І.С. В поисках себя: Личность и ее самосознание. – М.:Политиздат, 1984. – 335 с.
148. Кондрашин И.И. Истины бытия в зерцаде сознания. Системный подход к диалектике менталитета. – М.: МЗ-Пресс, 2001. – 528 с.
149. Косарев А.Ф. Философия мифа. – М.: Университетская книга, Per Se, 2000. – 303с.
150. Коул М.Культурно-историческая психология: наука будущего: Пер. с англ. – М.: Когито–Центр, “ИП РАН”, 1997. – 432 с.
151. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования \\ Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – Науковий вісник НМАУ. – Вип. 37. – К.: НМАУ, 2004. – С. 37 – 42.
152. Коханик И.Н. К проблеме смысла в стилеобразовании \\ Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – Наук. вісник НМАУ. – Вип.38. – К.: НМАУ, 2004. – С.67 - 79
153. Кречмер Э. Гениальные люди. – СПб: Гуманитарное агентство “Академический проект”, 1999. – 303 с.
154. Кримський С.Б. Запити філософських смислів. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
155. Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание. – М.: МГУ,1991. – 192 с.
156. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии ХХ века. – М.: НТЦ «Консерватория», 1994. – 288 с.
157. Кундера М. Невыносимая легкость бытия. – СПб: Азбука-Классика, 2003. – 372 с.
158. Купер К. Индивидуальные различия. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 527 с.
159. Кутырев В.А. Естественное и искусственное: борьба миров. – Нижний Новгород, 1994. – 199 с.
160. Кьеркегор С. Наслаждение и долг. – К.: Air Land, 1994. – 504 с.
161. Лабрюйер, Ж. де Познание человека: Пер. с франц. – М.:Олма-Пресс; СПб: Из. дом «Нева»: Знамение, 2000. – 441 с.
162. Ладенко И.С. Философские и психологические проблемы исследования рефлексии. – Новосибирск, 1989. – 62 с.
163. Лазарев Ф.В., Литтл Б.А. Многомерный человек: Введение в интервальную антропологию. – Симферополь: СОНАТ, 2001. – 264 с.
164. Лазарева Н. Проблема индивидуального в композиторском творчестве (некоторые общекультурные предпосылки формирования эстетической категории) \\ Философия. Эстетика. Культурология. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 1995. – Науч. труды. – Сб.8. – С.89-105
165. Лазурский А. Классификация личностей. – Л.: Госиздат, 1924. – 290 с.
166. Лазурский А.Ф. Очерк науки о характерах. – М.:Наука, 1995. – 271 с.
167. Лакан Ж.Функция и поле речи и языка в психоанализе: Пер. с франц. – М.: Гнозис, 1995.–192 с.
168. Лактионов А.Н. Координаты индивидуального опыта. – Х.: Бизнес-Информ., 1998. – 492 с.
169. Ларцев В.С. Социальные и культурные детерминанты формирования личности. – К.: Принт Экспрес, 2002. – 430 с.
170. Леви-Стросс К. Путь масок: Пер. с франц. – М.:Республика, 2000. – 399 с.
171. Левин К. Теория поля в социальных науках: Пер. с англ. – СПб: Речь, 2000. – 365 с.
172. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ ст. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
173. Леонгард К. Акцентуированные личности: Пер. с нем. – К.: Вища школа,1981. – 340 с.
174. Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1983. – Т.1. – 392 с.; Т.2. – 320 с.
175. Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. – М.: Смысл, 1999. – 486 с.
176. Личность. Внутренний мир и самореализация: Идеи, концепции, взгляды. – СПб.: Тускарора, 1996. – 174 с.
177. Личность. Нация. Общение: Редакционные беседы. Харьков \\ Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С.49 – 67.
178. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. – Симферополь: Реноме, 1998. – 398 с.
179. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – 655 с.
180. Лотман Ю. Н.И.Мордовченко: Записки о творческой индивидуальности ученого \\ Историографический сборник. – Вып. 1 (4) – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1972. – С.206 – 207
181. Лотман Ю. Статьи по семиотике искусства. – СПб: Академический проект, 2002. – 544 с.
182. Лук А.Н. Психология творчества. – М.:Наука, 1978. – 128 с.
183. Лук’янець В.С., Кравченко О.М., Озадовська Л.В. Сучасний науковий дискурс: Оновлення методологічної культури. – К.: Інститут філософії ім. Г.С.Сковороди НАН України, 2000. – 304 с.
184. Лурия А.Р. Язык и сознание. – М.:Из-во МГУ, 1979. – 320 с.
185. Людина та її дійсність: філософсько-антропологічні дослідження. – Львів: Cogito, 1997. – 215 с.
186. Макдональд В. Руководство по субмодальностям. – Воронеж:НПО «МОДЭК», 1994. – 90 с.
187. Малер Г. Письма. Воспоминания.– М.:Музыка, 1968. – 607 с.
188. Маланюк Є. Гоголь – Ґоґоль \\ Слово і час. – 1991. – № 8. – С.9 – 18.
189. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
190. Мамардашвили М. Кантианские вариации. – М.:Аграф, 1997. – 320 с.
191. Мамардашвили М. Картезианские размышления. – М.:Прогресс, 1999. – 352 с.
192. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М.:Ad Marginum, 1995. – 548 с.
193. Мамардашвили М. Лекции по античной философии. – М.:Аграф, 1998. – 312 с.
194. Мамардашвили М. Стрела познания (набросок естественноисторической гносеологии). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 304 с.
195. Мандельштам О. Разговор о Данте \\ Сочинения. В 2-х т. – М.: Худ. литература, 1990. – Т.2. – 463 с.
196. Манигетти А. Система и личность. – М.: Серебряные нити, 1996. – 127 с.
197. Маноха І.П. Психологія потаємного “я”. – К.: Поліграфкнига, 2001. – 448 с.
198. Маноха И.П. Человек и потенциал его бытия. – К.:Стимул, 1995. – 256 с.
199. Маркузе Г. Одномерный человек: Пер. с англ. – М.: REFL-book, 1994. – 341 с.
200. Мартынюк И.О. Жизненные цели личности: понятие, структура. механизмы формирования. – К.:Наук. думка, 1990. – 121 с.
201. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. –М.: Прогресс–Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
202. Марченко Е.Д. Освобождение от информации: материалы школ. – СПб.: РАДАТС, 2001. – 632 с.
203. Марченко Е.Д. Знание человеческого опыта. – СПб.: РАДАТС, 2000. – 286 с.
204. Марченко Е.Д. В русле ВРЕМЕНИ в ритме ПРОСТРАНСТВА. – СПб: РАДАТС, 2000. – 295 с.
205. Маслоу А.Г. Мотивация и личность: Пер. с англ. – СПб.: Евразия, 1999. – 478 с.
206. Маховер К. Проективный рисунок человека. – М.: Смысл, 2000. – 154 с.
207. Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе \\ Сов. музыка. – 1985. – № 7. – С.66 – 70.
208. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 268с.
209. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.: Дис. …канд. мистецтвознавства. – Львів, 2003. – 208 с.
210. Метнер Н.К. Письма. – М.: Сов. композитор, 1973. – 615 с.
211. Мерлин В.С. Очерки интегрального исследования индивидуальности. – М.: Педагогика, 1986. – 254 с.
212. Мерлин В.С. Психология индивидуальности. – М.: Институт практической психологии; Воронеж: НПО «МОДГК», 1996. – 446 с.
213. Мисюк А.В. Эволюция индивидуальности в культуре античности (на материале аттической трагедии): Дис. … канд. искусствоведения. – Одесса, 1998. – 185 с.
214. Миф в культуре: человек – нечеловек. – М.: Индрик, 2000. – 320 с.
215. Мифы эпохи и художественное сознание. Искусство 30-х. – М.:Гос.институт искусствознания, 2000. – 176 с.
216. Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж ХVIII-XIX вв. \\ Быт и история античности. – М.: Наука, 1988. – С.219-270.
217. Михайлов Л.Д. Семь глав о театре. – М.: Искусство, 1985. – 335 с.
218. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
219. Михайлов М.И. От индивиду – к личности \\ Человек. – 2002. – №4. – С.188-189
220. Мищенко М.П. От универсального музыканта к композитору \\ Классика и ХХ век. – СПб: Санкт-Петербургская консерватория, 1999. – Вып.2.– С.115-132
221. Моргун В.Ф. Ткачева Н.Ю. Проблема периодизации личности в психологии. – М.: Из-во МГУ, 1981. – 81 с.
222. Морева Е.А. Принцип дискурсивного анализа в музыкальном произведении \\ Мистецтвознавчі аспекти сливістики. Наук. записки культурологічного семінару. – Вип. 2. – К.: НМАУ ім. П.Чайковського; ІМФЕ ім. М.Рильського, 2002. – С.115-122.
223. Моренець В. Володимир Сосюра. – К.:Дніпро, 1990. – 262 с.
224. Музиль Р. Человек без свойств. – М.: Ладомир, 1994. – Т.1. – 751 с.
225. Музыка в контексте духовной культуры. – М.: Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1992. – 160 с.
226. Музыка и миф. – М.: Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1992. – 164 с.
227. Музична естетика античного світу. – К.:Муз.Україна, 1974**. –** 219 с.
228. Музыкальная жизнь Петрограда – Ленинграда. Краткий хронограф \\ Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 6 – 7. – Л.: Музыка, 1967. – С.306 – 347.
229. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – Науковий вісник НАМУ. – Вип.38. – К.:НМАУ, 2004. – 278 с.
230. Мунье Э. Персонализм: Пер. с франц. – М.: Искусство, 1992. – 143 с.
231. Мунье Э. Что такое персонализм? Пер. с франц. – М.: Изд-во гуманит. л-ры, 1994. – 128 с.
232. Набоков В. Другие берега. – М.: Книжная палата, 1989. – 287 c.
233. Набоков В. Лекции по русской литературе. – М.:Независимая газета, 1999. – 440 с.
234. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
235. Начала христианской психологии. – М.:Наука, 1995. – 233 с.
236. Недосекина М.А., Ферштер А.М. Философское содержание понятий индивид, индивидуальность, личность \\ Наука на рубеже веков. История. Филология. Педагогика. – СПб, 2001. – С.59-62
237. Нойманн Э. Глубинная психология и новая этика. Человек мистический: Пер. с англ. – СПб.: Акалем.проект, 1999. – 206 с.
238. Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы. В 2-х т. – М.: Худ. литература, 1989. – Т.1. – 542 с.; Т.2. – 526 с.
239. Онеггер А. О музыкальном искусстве. – М.: Музыка, 1985. – 215 с.
240. Орлов Г. Древо музыки. – Вашингтон-СПб.: H.A.Fraser J Co; Сов.композитор, 1992. – 408 с.
241. Осьмаков Н.В. Психологическое направление в русском литературоведении. – М.:Просвещение, 1981. – 160 с.
242. Очень короткие тексты. В сторону антологии. – М.: НЛО, 2000. – 400 с.
243. Очерк науки о характерах. – СПб: Из-вл К.Л. Риккера [Б.г.]. – 354 с.
244. Павлишин С. Арнольд Шенберг. – М.:Композитор, 2001. – 480 с.
245. Павлишин С. Зарубежная музыка ХХ века: пути развития; тенденции. – К.: Муз. Україна, 1980. – 212 с.
246. Панарин А.С. Искушение глобализмом. – М.: Русский Национальный Фонд, 2000. – 380 с.
247. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту \\ Сучасність. – 2000. – №4. – С.65-84.
248. Пелевин В. Чапаев и Пустота. – М.: Вагриус, 1998. – 364 с.
249. Первин Л.; Джон О. Психология личности. – М.: Аспект-Пресс, 2000. – 607 с.
250. Перлз Ф.С. Эго, голод и агрессия. – М.: Смысл, 2000. – 358 с.
251. Пинский Л. Магистральный сюжет. – М.:Сов. писатель, 1989. – 416 с.
252. Побережная Г.И. П.И.Чайковский: диалектика личности и стиля. Дис. … д-ра искуствоведения. 17.00.03. – К., 1999. – 395 с.
253. Покоління як текст і контекст \\ Критика. – 2001. – № 10. – С.14 – 20
254. Полтавцева Г. Музыкальный постмодерн: ризома стиля и проблема “смерти автора” \\ Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – Наук. вісник НМАУ. – Вип.38. – К.: НМАУ, 2004. – С.80 - 87.
255. Поляковська С.П. Феномен стилю епохи у музичному мистецтві ХХ століття \\ Музичне мистецтво. Зб. наукових статей. – Вип.4. – Донецьк: Юго-Восток, 2004. – С.107 – 116.
256. Попович М. Нарис історії української культури. – К.: АртЕк, 2001. – 727 с.
257. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.:Искусство, 1976. – 616 с.
258. Пригожин И.Р. От существующего к возникающему: Время и сложность в физических науках. Пер. с английского. – М.:Эдиториал УРСС, 2002. – 288 с.
259. Пригожин И.Р. Познание сложного. Пер. с английского. – М.:Эдиториал УРСС, 2003. – 344 с.
260. Пригожин И.Р., И.Стенгерс. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Пер. с английского. – М.:Эдиториал УРСС, 2003. – 312 с.
261. Прист С. Теории сознания. – М.: Идея-Пресс. Дом интеллектуальной книги, 2000. – 288 с.
262. Пришвин М. Лесной хазаин. – М.:Правда, 1984. – 365 с.
263. Проблема индивидуальности в онтопсихологии. – СПб: Из-во Санкт-Петербургского университета, 1994. – 122с.
264. Проблемы интегрального исследования индивидуальности. – Пермь, 1981. – 110с.
265. Проблема людини в українській філософії ХVI-XVIII с. – Львів: Логос, 1998. – 239 с.
266. Пряженцева К. Лінгвістичний поворот у філософії. Автореф. дис. …канд. філософських наук. – К., 2000. – 15 с.
267. Психология индивидуальных различий. – М.: ЧеРо, 2000. – 775 с.
268. Психология личности: Словарь-справочник. – К.: Рута, 2001. – 320 с.
269. Психология личности: В 2-х т. – Самара: Бахрах, 1999. – Т.1. – 447 с.; Т.2. – 543 с.
270. Пулмен Д. Достоинство человека, боль и страдание \\ Человек. – 2001. – №3. – С.104-115.
271. Пюра І.В. Біографічний міф митця початку ХХ століття в романі “Доктор Фаустус” Т.Манна: Автореф. дис… канд. мистецтвознавства. – Київ, 2003. –15 с.
272. Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт. – Л.:Музыка, 1967. – 305 с.
273. Радьяр Д. Планетаризация сознания: от индивидуального к целому. – М.: RETL-book; К.: Ваклер, 1995. – 304 с.
274. Резвицкий И.И. Философские основы теории индивидуальности. – Ленинград: Из-во ЛГУ, 1973. – 175 с.
275. Резвицкий И.И. Личность. Индивидуальность. Общество. Проблема индивидуализации и ее социально-философский смысл. – М.: Наука, 1984. –141 с.
276. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. – М.:Госмузиздат, 1955. – 397 с.
277. Рихтер С. Записные книжки о музыке \\ Муз. жизнь. – 2000. - № 5. – С.26-30.
278. Роджерс К. Р. Взгляд на психотерапию. Становление человека: Пер. с англ. – М.: Прогресс; Универс, 1994. – 480 с.
279. Розанов В. Сочинения. – М.: Сов.Россия,1990. – 592 с.
280. Роллан Р. Гете и Бетховен.Пер. с франц. – Л.:Время, 1933. – 376 с.
281. Роменець В.А. Психологія творчості. – К.: Либідь, 2001. – 288 с.
282. Рощенко Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). – Харьков, 2004. – 286 с.
283. Рубинштейн С.Л. Избранные философско-психологические труды: Основы онтологии, логики и психологии. – М.:Наука. 1997. – 463 с.
284. Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский. – Л.: Сов.композитор,1991. –256 с.
285. Сабинина М.Д. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стиль. – М.:Музыка, 1976. –477 с.
286. Савельева М.Ю. Введение в метатеорию сознания. – К.: Вид.ПАРАПАН, 2002. – 334 с.
287. Савенко С. Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
288. Саган Ф. Чи любите Ви Брамса? Пер. з франц. – К.: Молодь, 1983. – 175 с.
289. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. – Одесса: Астропринт, 2002.
290. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М.Бахтина \\ Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – Науковий вісник НМАУ. – Вип. 37. – К.: НМАУ, 2004. – С. 3 – 12.
291. Светланов Е. Музыка сегодня. – М.: Сов. композитор, 1985. – 246 с.
292. Сидельников Л. Симфоническое искусство. – М.:Сов. композитор, 1991. – 286 с.
293. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе… Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма \ Автор статей, составитель, собеседница Нестьева М.И. – К., 2004. – 265 с.
294. Системное исследование индивидуальности. – Пермь, 1991. – 222 с.
295. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: 1973. –
296. Скуратівський В. Майстер та його метод \\ Дух і Літера. – 1998. – №№ 3 – 4. – С.268 –276.
297. Слободчиков В.И., Исаев Е.И. Психология человека: Введение в психологию субъективности. – М.: Школа-Пресс, 1995. – 384 с.
298. Смирнов В.В. Творческое формирование И.Ф.Стравинского. – Л.:Музыка, 1970. – 152 с.
299. Соколов А. Музыкальная композиция ХХ века: диалектика творчества. – М.:Музыка, 1992. – 230 с.
300. Соколова Е.Е. Проблемы целостности в психологии (на материалах австрийской, лейпцигской, берлинской школ). – Автореферат дис. …канд. психологических наук. – М.: МГУ, 1985. – 22 с.
301. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Сов.композитор, 1980. – 296 с.
302. Станішевський Ю. Барви української оперети. – К.:Муз. Україна, 1970. – 139 с.
303. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – Науковий вісник НМАУ. – Вип.37. – К.:НМАУ, 2004. – С.293.
304. Стиль человека: психологический анализ. – М.:Смысл, 1998. – 310 с.
305. Стихи о музыке. – М.:Сов.композитор, 1986. – 224 с.
306. Табачковський В.Г. У пошуках невтраченого часу. Нариси про творчу спадщину філософів-шістдесятників. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2002. – 300 с.
307. Тараканова Е.М. Современная музыка и экспрессионистическая традиция \\ Западное искусство. ХХ век. Проблемы развития западного искусства ХХ века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – С.127-154.
308. Татенко В.А. Психология в субъектном измерении. – К.: Вид. центр “Просвіта”, 1996. – 404 с.
309. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М.: Наука, 1987. – 240 с.
310. Тельнова Н.А. Целостность человека как философско-антропологическая проблема. – Волгоград, Из-во ВГУ, 2001. – 264 с.
311. Терентьев Д. Г. Музыкальное понятие и его существование в профессиональной среде \\ Київське музикознавство. – Вип.1. – К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р.М.Глієра, 1998. – С.128 – 141.
312. Томалинцев В.Н. Человек на рубеже тысячелетий. Парадоксы духовного развития: Опыт исследования феномена изощренности в культуре и творчестве. – СПб: Из-во университета, 2001. – 111 с.
313. Теория и жизненный мир человека. – М.: Институт философии РАН, 1995. – 206 с.
314. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. – М.:Изд.АПН РСФСР, 1961. – 535 с.
315. Ткаченко О.М. Принципи і категорії психології. – К.:Вища школа, 1979. – 200 с.
316. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. – М.:Республика, 1994. – 432 с.
317. Тышко С.В. Динамика национального стиля в операх М.Мусоргского \\ Київське музикознавство. – Вип.1. – К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р.М.Глієра, 1998. – С.94 – 115.
318. Тышко С.В. Проблема национального стиля в русской опере: Глинка. Мусоргский. Римский-Колрсаков. – К.: Киевская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 1993. – 120 с.
319. Тюменева Г.А. Гоголь и музыка. – М.:Музыка, 1966. – 150 с.
320. Узнадзе Д.Н. Психологические исследования. – М.:Наука, 1966. – 452 с.
321. Українка Л. Зібрання творів. У 12 – ти т. – К.:Наук. думка, 1979 . – Т.12. Листи. – 694 с.
322. Українська радянська література:Хрестоматія для 11 класу. – К.:Рад. школа, 1963. – 450 с.
323. Ухтомский А.А. Собрание сочинений. – Т.1. – Учение о доминанте. – Л.:Изд. Ленинградского университета, 1950 .– 330 с.
324. Уэстреп Дж. Перселл. – Л.: Музыка, 1980. – 239 с.
325. Федотов В. Учение о модусе в западноевропейской ритмической теории ХІІІ века \\ Laudamus. – М.: Композитор, 1992. – С.215 – 222.
326. Феномен человека: Антология. – М.: Высшая школа, 1993. – 349 с.
327. Филиппов Л.И. Философская антропология Жана-Поля Сартра. – М.:Наука, 1977. – 288 с.
328. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия \\ Проблема человека в западной философии: Переводы \ Сост. и послесл. П.С.Гуревича. – М.:,1988. –
329. Флоровский Г. Восточные отцы церкви. – М.: АСТ, 2003. – 637 с.
330. Флоровский Г. Пути русского богословия. – К.: Изд. “Путь к Истине”, 1991. – 600 с.
331. Формирование категорий сферы сущности и целостности в индивидуальном развитии. – Алматы: Гылым, 1993. – 144 с.
332. Фрейд З. Психоанализ и культура: Леонардо да Винчи. – СПб: Алетейя, 2000. – 296 с.
333. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
334. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – М.: ООО Из-во АСТ-ЛТД, 1998. – 672 с.
335. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. – Минск: ООО “Попурри”, 2000. – 672 с.
336. Фуко М. Слова и вещи. Психология гуманитарных наук Пер. с франц. – М.:Прогресс, 1977. – 488 с.
337. Фуко М. Археология знания.Пер. с франц. – К.: Дух і Літера; Грунт; М.: Рефл-бук, 1998.
338. Хайдеггер М. Бытие и время: Пер. с нем. – М.:Ad Marginеm, 1997. – 452 с.
339. Хамитов Н.В. Философия человека: поиск пределов (введение в метаантропологию). – К.: Наукова думка, 1997. – 175 с.
340. Хвильовий М. Сині етюди. – К.:Рад. письменник, 1989. – 423 с.
341. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество: В 2-х т. – Л.:Сов. композитор, 1985. – Т.1. – 543 с.; Т.2. – 623 с.
342. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрешнего дня: Пер. с нидерл. – М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.
343. Хиллман Дж. Архетипическая психология: Пер. с англ. – СПб:Б.С.К., 1996. – 157 с.
344. Холл К.С., Линдсей Г. Теории личности: Пер. с англ. – М.: «КСП+», 1997. – 720  с.
345. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000. – 319 с.
346. Холопова В., Э.Рестаньо. София Губайдулина. – М.: Композитор, 1996. – 360с.
347. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. –М.: Сов. композитор, 1990. – 349с.
348. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. – М.: Сов. композитор, 1984. – 319 с.
349. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности: Пер. с англ. – СПб. : Питер, 2001. – 608 с.
350. Чайковский П.И. О композиторском творчестве и мастерстве.– М.: Музыка, 1964. – 271 с.
351. Чаплигін О.К. Творчий потенціал людини від становлення до реалізації. – Харків: Основа, 1999. – 277 с.
352. Чарная Н. Из истории английской верджинальной музыки \\ Из истории зарубежной музыки. – Вып.4. – М.:Музыка, 1980. – С.81 – 118.
353. Человек: философско-экциклопедический словарь. – М.:Наука,2000. – 516 с.
354. Черкашина М.Р. Александр Николаевич Серов. – М.:Музыка, 1985. – 168 с.
355. Черкашина М.Р. Дмитро Клебанов \\ Українське музикознавство. – Вип. 3. – К.: Муз.Україна, 1968. – С.126 – 131.
356. Черкашина М.Р. Дом моего детства \\ Зеркало недели. – 1999. – № 40. – 8 октября.
357. Черкашина М.Р. Историческая опера эпохи романтизма. – К.:Муз.Україна, 1986. – 152 с.
358. Черкашина М.Р. Музыка и театр на перекрестке времен.– В 2-х т. – К.: Наука, 2002. – Т.1. – 183 с.; Т.2. – 205 с.
359. Черкашина М.Р. Опера ХХ століття. – К.: Муз.Україна, 1981. – 208 с.
360. Черкашина М.Р. Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере ХIХ в. \\ Чотири століття опери. Опері школи ХІХ-ХХ ст.Наук. вісник. НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 13. – К.:НМАУ, 2000. – С.4 - 12
361. Честертон Г.К. Вечный человек. – М.:Вагриус, 1991. – 578 с.
362. Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 280 с.
363. Шантырь Н. Слагаемые индивидуальности \\ Сов.музыка. – 1989. – №№11 - 12.
364. Шарп Д. Типы личности. Юнговская типологическая модель. – СПб: Б.С.К., 1996. – 215 с.
365. Шафаревич И.Р. Загадки индивидуальности (обзор некоторых работ Конрада Лоренца) \\ Соч. в 3-х т. – М.: Феникс, 1994. – Т.2. – С.465-486
366. Шекспир В. Трагедии. Пер. с англ. – М.:Правда, 1983. – 356 с.
367. Шенберг А. Афористическое \\ Сов.музыка. – 1988. – № 12. – С.106-113
368. Шестов Л. Сочинения. – М.:Раритет, 1995. – 431 с.
369. Шиманский А.Г., Шиманская Ю.О. Человек творческий. К новому мировоззрению. – Минск: Экономпресс, 2000. – 300 с.
370. Шип С.В. Музыкальный язык и стиль музыкальной речи (о соотношении понятий) \\ Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім.А.В. Нежданової. – Вип.3. – Одеса, 2002. – С.36 – 40.
371. Ширинский А. Проблемы интерпретации скрипичных концертов Д.Шостаковича \\ Муз.исполнительство. – Вып. 10. – М.:Музыка, 1979. – С.107 – 130.
372. Шкловский В.О теории прозы. – М.: Сов.писатель, 1983. – 383 с.
373. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. – М.: Деловая лига, 1993. – 109 с.
374. Шурова Н. Без сенсаций \\ Сов. музіка. – 1987. – № 6. – С.42 - 44
375. Эдингер Э.Ф. Эго и архетип. Индивидуация и религиозная функция психического. – М.: PentaGraphic, 2000. – 264 с.
376. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб:ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
377. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. – М.:Ладомир, 2000. –414 с.
378. Эриксон Э.Г. Идентичность: Юность и кризис: Пер. с англ. – М.:Прогресс. 1996. – 344 с.
379. Эриксон Э.Г. Молодой Лютер. Психоаналитическое историческое исследование: Пер. с англ. – М.:Медиум, 1996. – 506 с.
380. Юдкин-Рипун И.Н. Культура романтики. – К.: Наука-сервис, 2001. – 481 с.
381. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1994. – 336 с.
382. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов: Пер. с англ. – М.:Совершенство; К.: Port Royal, 1997. – 384 с.
383. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство: Пер с англ. – М.: REFL-book, К.:Ваклер, 1996. – 304 с.
384. Юнг К.Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж, Якоби И., Яффе А. Человек и его символы: Пер. с англ. – М.: Серебряные нити, 1997. – 368 с.
385. Язык и личность. – М.:Наука, 1989. – 216 с.
386. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.:Прогресс, 1987. – 464 с.
387. Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
388. Ясперс К. Стринберг и Ван-Гог: Пер. с нем. – СПб: Академический проект, 1999. – 238 с.
389. Allport G.W. Personality and social encounter. Selectedesseys. – Chic., L.: Univ. of Chic. Press, 1981. – 388 p.
390. Bandura A. Social foundation of thought and action: A social cognitive theory. – Engl. Cl.(NJ): Prentice-Holl, 1986. – 617 p.
391. Brody N., Ehrlichman M. Personality psychology: The science of individuality. – Engl. Cl.(NJ): Prentice-Holl, 1997. – 570 p.
392. Drač I. French Opéra comique as a Model for Ukrainian Music Theatre \\ Le rayonnement de l’opera-comique en Europe au XIX siécle. – Prague: KLP, 2003. – P.424-429
393. Dratsch I. Das romantische Modell einer Oper und deren Funktion in Tschaikowskijs Pique Dame \\ Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeits gemeinschaft an der Universität Leipzig. – Heft 8.– Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, 2002. – S.97-104
394. Eklund M. Personal identity and conceptual incoherence // Noûs. – Bloomington, 2002. – Vol.36.– №3.– P.465-485.
395. Maddi S.R. Personality theories: A comparative analysis. – Chic. (IL): Dorsey Press., 1989. – 749 p.
396. Marcuse H. Eros and Civilization. A Philosophical Inqury into Freud. – Boston, 1955. – 107 p.
397. Nye R.D. Three views of man: Perspectives from of S.Freud, B.F.Skinner, and K. Rogers. – Mont. (CA): Books / Cole, 1975. – 151 p.
398. Self and Story in Russian history. – Ithaca, L.: Cornell University Press, 2000. – 363p.
399. Thomae H. Das Individuum und seine Welt: Eine Persönlichkeitstheorie. – Gött., Tor., Z.,1988. – 218 S.
400. Tomaszewski M. Krzystof Penderecki i jego muzyka. – Krakow: Akademia musyczna, 1994. – 155 s.

\*

(Література про творчість В.С. Губаренка)

1. Агатова М. Раскрывая пафос трагедии \\ Сов.балет, 1984. - № 4. – С.3
2. Александров А. После победы \\ СМ, 1976. - № 7. – С.139 - 142
3. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. – К.: Муз.Україна, 1970.
4. Беленкова И. Первый успех. \\ Красное знамя, 1961. – 5 декабря
5. Бялик М. Действительно новое \\ СМ, 1968. - № 6.
6. Бялик М. На что способна женщина \\ Смена (Ленинград), 1985. – 10 октября
7. Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті.Дослідження. Спогади. – Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. – Вип.32. – Кн.4. – Київ.:НМАУ, 2003. – 207 с.
8. Гейвандова К. Перше прочитання \\ Музика, 1985. - № 4
9. Гозулова Н. Про перетворення особливостей ораторської мови в українській героіко-епічній опері \\ Укр.музикознавство. – Вип.15. – К.: Муз.Україна, 1980. – С.60 – 70.
10. Гордійчук М. Збагачення традицій \\ Мистецтво.- 1967. - № 4.
11. Гордейчук Н. Осуществленные надежд \\ СМ, 1969. - № 9
12. Гордейчук Н. Повесть о степной республике \\ СМ, 1971. - № 1
13. Гордійчук М. Відроджений травень \\ Культура і життя, 1975. – 17 липня
14. Гордійчук М. Дума про безсмертя \\ Музика, 1970. - № 2
15. Гордійчук М. Народження жанру \\ Культура і життя, 1972. – 10 грудня
16. Гордійчук М. Опера на сцені філармонії \\ Культура і життя, 1987. – 30 квітня
17. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. – К.: Муз.Україна, 1969. –
18. Гордійчук М. Щоб розквітали усі барви \\ Культура і життя, 1969. – 20 липня
19. Гузєєва В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру: Дис. …мистецтвознавства, К., 1997. – 175 с.
20. Гуляєва Л. Балет «Камінний господар» \\ Рад.Україна. – 1969. – 3 липня
21. Гусарова О. Творчій звіт композитора \\ Культура і життя, 1970. – 2 грудня
22. Добрынина Е. “Гибель эскадры” \\ Муз. жизнь, 1968. - № 2
23. Добрынина Е. “Каменный властелин” \\ Муз. жизнь, 1970. - №2
24. Драч І.С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. – Суми: СДПУ, 2002. – 228 с.
25. Драч И. Музыкальное приношение Мастеру \\ Зеркало недели, 1999. – 19 июня
26. Драч И. Новое прочтение Шевченко \\ Муз. академия, 1998. - № 1. –С.33-39
27. Драч И. Тому, кто остался…\\ Зеркало недели, 2001. – 9 июня
28. Драч И. Феномен “шестидесятников” в современной украинской музыке \\ Аспекти історичного музикознавства. – Харків.: Прапор, 1998. – С.154-161
29. Драч И.С. Чтоб музыка звучала…\\ Зеркало недели, 2002. – 8 июня
30. Драч І.С. “Образ часу” в музиці українських “шістдесятників” (на матеріалі Другої симфонії В.Губаренка) \\ Історія музики в минулому і сучасності. – К.: НМАУ, 2000. – С.32-40
31. Драч І.С. Барви чи настрої \\ Проблеми історії музики: від бароко до сьогодення. – Житомир: Волинь, 1998. - С.67-72
32. Драч І.С. Відродження духовної традиції \\ Українська музична культура ХХ століття: пошуки, здобутки, перспективи. – Суми: СДПІ, 1996. – С.22-30
33. Драч І.C. Вагнерівські алюзії в сучасній українській культурі \\ Зеленая лампа. – 1999. - №№ 3 – 4. – С.20-21
34. Драч І.С. Вокальна лірика Віталія Губаренка \\ Наук. записки Тернопільського педуніверситету, 1999. - № 1(2). – С.37-39
35. Драч І.С. Лист як міфологема в оперному контексті \\ Чотири століття опери: оперні школи ХІХ-ХХ ст. – К.:НМАУ, 2000. – С.117-124
36. Драч І. С.Ніжне серце Віталія Губаренка \\ День, 1998. – 11 лютого
37. Драч І.С. Про один біблійний мотив в опері-балеті В.Губаренка “Вій” \\ Музика і Біблія. – К.: НМАУ, 1999. – С.239-244
38. Драч І.С.Риси “суворого стилю” \\ Мистецькі обрії. – К.: АМУ, 2000. – С.116-122
39. Драч І.С. Складові індивідуальності \\ Музика. – 1999. – № 3. – С.2-4
40. Драч І.С. Пам’ятай мене…\\ Музика.– 2004. – №3. – С.22-24
41. Драч І.С. Шевченківський триптих Віталія Губаренка \\ Культура України. – Вип.5. – Харків: ХДАК, 1999. – С.82-91
42. Ермакова Е. И долг, и вера, и любовь \\ Сов.музыка. – 1986. - № 6. – С.29-31
43. Жарков О. Лірична муза митця \\ Музика, 1991. - № 3. – С.5-7
44. Загайкевич М. “Мамаи” \\ Муз.жизнь, 1971. - №1
45. Загайкевич М. Драматургія балету. – К.: Наук.думка, 1978. – 258 с.
46. Загайкевич М. Музика – його покликання (англ.мовою) \\ Україна. – 1981.
47. Загайкевич М. Невторованим шляхом \\ Музика, 1986. - № 2
48. Загайкевич М. Нове прочитання \\ Музика, 1984. - № 1
49. Загайкевич М. Світ реальний і фантастичний \\ Культура і життя, 1984. – 21 жовтня
50. Зарудко В. Большие возможности малого жанра \\ Муз.жизнь, 1979. - № 13
51. Зинькевич Е. Возрождение жанра: рукопись. – 22 с.
52. Зинькевич Е. Забил родник национального юмора \\ СМ. – 1988. - № 9.
53. Зінчук О. Шельменко на оперній сцені \\ Наука і культура, 1986. – Вип.20.
54. Золочевський В. На піднесенні. \\ Мистецтво. – 1964. - № 3
55. Зростає зміна \\ Мистецтво. – 1968. – № 3. – С. 4
56. Іванченко В. Про фактурне варіювання в епічних симфоніях С.Прокоф’єва та В.Губаренка \\ Укр.музикознавство. Вип. 11. – К.:Муз.Україна, 1976. – С.36 – 44.
57. Кірнос Л. Поліфонія у творах В.Губаренка \\ Музика. – 1978. - №5
58. Конькова Г. На пути к подлинным открытиям \\ СМ, 1986. - № 3. – С.14-23
59. Конькова Г. О стойкости и мужестве. \\ Муз. жизнь. – 1986. - № 7. – С.5
60. Краснопольська Т. Роздуми про творчість харківських композиторів \\ Рад.культура.- 1964.- 23 серпня.- № 67
61. Краснопольська Т. Національні мотиви творчості В.Губаренка\\ Українська музика. – К.: Муз.Україна,1972
62. Лащенко С. Идея “страшной красоты”: диалог поколений и национальных традиций (опера-балет В.Губаренко “Вий” и опера Н.Римского-Корсакова “Золотой петушок”)\\ Музыкальный театр ХХ века: события, проблемы, итоги, перспективы. – М.:ГИИ, 2001. – С. 56 – 77.
63. Личность.Нация.Общение: Редакционные беседы \\ Муз.академия, 1992. - № 2. – С. 49-67
64. Луганский П. Ее имя – нежность \\ СМ, 1976. - № 7
65. Малишев Ю. Надійна зміна, але…\\ Мистецтво,1962. – травень. – С.5
66. Мар’янівська Т. Дух і зміст вистави. \\ Рад. Україна. – 1969. – 23 вересня.
67. Михайлов М. Харківські композитори до Декади \\ Мистецтво, 1960. – травень. – С.3
68. Некрасова Н. “Згадайте, братия моя” \\ Музика.– 1992.- № 5. – С.3-4.
69. Некрасова Н. Адаптація класики чи самобутнє прочитання? \\ Музика.– 1985. - № 2. – С.3 – 5.
70. Некрасова Н. Відданість театру \\ Музика. –1984. - №3. – С.3-5
71. Некрасова Н. Вічно юна класика \\ Культура і життя, 1985. – 18 серпня
72. Некрасова Н. Дві прем’єри \\ Музика. – 1975. - №4
73. Некрасова Н. Опера В.Губаренка “Крізь полум’я” \\ Музика, 1976. - № 4
74. Некрасова Н. Очерк о творчестве В.Губаренко \\ Композиторі союзних республик. – Вып.1. – М.:Сов.композитор, 1976
75. Некрасова Н. Сцени з життя \\ Музика. 1994. - № 3
76. Нестьева М. Авторы-единомышленники? \\ СМ, 1970. - № 3. – С.28 – 38.
77. Нестьева М. В союзе с композитором \\ Сов.музыка. – 1985. - № 8. – С.39-46
78. Нестьева М. Новые аспекты музыкально-театрального синтеза в советской опере рубежа 70-80-х годов: Дис. …канд.искусствоведения, М., 1988
79. Окушко Н. Психологический аспект украинской оперы 60-70 гг.: Дис. …канд. искусствоведения, К., 1991
80. Олейник Л. Виталий Губаренко \\ Музика в СССР, 1987. – январь-март.
81. Олейник Л. Новая встреча с Шельменко \\ Муз.жизнь, 1985. - № 17
82. Олейник Л. Поэма о мужестве \\ СМ, 1986. - № 6. – С.26-28
83. Олійник Л. Де прописалась сучасна опера? \\ Культура і життя, 1985. –28 липня
84. Очеретовская Н. Восхождение \\ СМ, 1984. - № 7. – С.26-32
85. Очеретовська Н. Помножене на працю \\ Культура і життя. – 1984. – 19 січня
86. Павлишин С. Харьковчане выходят вперед \\ СМ, 1967. - № 5. – C.17-28
87. Павлішин С. Диптих В.Губаренка \\ Музика, 1980. - № 4
88. Полянська Г. Симфонія-балет “Зелені святки” Віталія Губаренка \\ Українське музикознавство. – Вип.30. – К.: НМАУ, 2001. – С.169 - 177
89. Працюк Б. Вариации на знакомую тему \\ Зеркало недели, 1998. – 10 октября
90. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967. – 305 с.
91. Сабинина М. Опера-оратория и моноопера \\ Советский музыкальный театр: проблемы жанров. – М.: Сов.композитор, 1982. – С.19-63
92. Сікорська І. Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку: Дис. …канд. мистецтвознавства. - К., 1993
93. Скибневский А. Двенадцатая ночь \\ Красное знамя.- 1964. – 21 мая.
94. Соловьева Н. Проблемы симфонизма в советской опере 60-70-х годов: Дис. …канд. искусствоведения - М., 1988
95. Станішевський Ю. Зазвучали нові мелодії \\ Соц. Харківщина, 1960. – 5 серпня
96. Станішевський Ю. Обрії музичного театру. – К.: Муз. Україна, 1968. – 136 с.
97. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр. – К.: Мистецтво, 1975. – 147 с.
98. Таленко В. Еще одна творческая удача \\ Красное знамя. –1972. – 3 января
99. Тишко Н. Композитори – народові \\ Соц.Харківщина, 1962..- 18 вересня
100. Толошняк Н. Камерні опери-новели Віталія Губаренка \\ Вісник Прикарпатського університета. Мистецтвознавство. – Вип.4.– Івано-Франковськ: Плай, 2002. – С.27-37.
101. Толошняк Н. Украинская камерная опера (к проблеме эволюции жанра): Дис. …канд.искусствоведения. - К., 1991
102. Токарева В. Крізь димку печалі \\ Театрально-концертний Київ. - № 20. –1972.
103. Фахми Ф. «Британка» в огненном кольце // Советская культура.- 1970. – 30 июля
104. Фрумина И. Авторский вечер В.Губаренко \\ СМ. – 1976. - №4. – С.178
105. Фрумина И. По новелле Анри Барбюса \\ Муз.жизнь, 1972. - № 8. – С.4 – 5
106. Фрумина И. Посвящается герою революции \\ СМ, 1977. - № 4. – С.56-58.
107. Фрумина І. Симфонічні твори \\ Соц. Харківшина. – 1957. – 15 листопада.
108. Челомбитько Г. Сохраняя дух гоголевской поэтики \\ Сов.балет, 1985. - № 2. – С.5-6
109. Черкашина М. Homo sumbolico в мире театральных фантазий \\ Зеркало недели, 2001. – 28 июля
110. Черкашина М. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере (на примере оперного творчества В.Губаренко) \\ Українська музична культура ХХ століття: пошуки, здобутки, перспективи. – Суми: СДПІ, 1996. – С.3-21
111. Черкашина М. Українська опера і влада (1959 – 1988) \\ Українське музикознавство. Вип. 28. – К: НМАУ, 1998. – С.52 – 64.
112. Черкашина М. Харьковские премьеры Виталия Губаренко \\ Зеркало недели. – 2001. – № 13. – 31 марта
113. Чернова Н. Репетиция и спектакль \\ Театр. – 1971. – № 5. – С.5 – 7
114. Шокальский П. Композиторы отчитываются \\ Муз. жизнь. – 1964. - № 9. – С.5
115. Штогаренко А. Смотр украинской музыки \\ Сов. музыка, 1967. - №11. – С.37
116. Щеткина Е. Одинокий человеческий голос \\ Зеркало недели. – 1998. – 14 февраля
117. Юнгвальд-Хількевич Г. Символ і живе серце. \\ Культура і життя. – 1985. – 29 грудня.
118. Юрко Ю. Звучить симфонія молодого композитора \\ Соц.Харківщина, 1961. – 28 листопада
119. Юферова З. Оспівуючи подвиг народний \\ Культура і життя. – 1980. – 4 грудня
120. Юферова З. Про Велику вітчизняну \\ Музика, 1985. - № 3. – С.2-3
121. Юферова З. Сквозь пламя революции \\ Муз.жизнь, 1977. - № 11. – С.5.
122. Яворский Э. Май возвращенный \\ СМ, 1975. - № 5. – С.60-66
123. Яворський Е.Н. Віталій Губаренко. – К.:Муз.Україна, 1972. – 50 с.

1.  [↑](#footnote-ref-1)
2.  [↑](#footnote-ref-2)
3. [71] Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве. – М.: Искусство, 1971. – 310 с. [↑](#footnote-ref-3)
4.  [↑](#footnote-ref-4)
5. [71] Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве . – М.: Искусство, 1971. – 310 с. [↑](#footnote-ref-5)
6. [293] Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе…К., 2004. – 265 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. [189] Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. – М.:Прогресс, 1990. – 368с. [↑](#footnote-ref-7)
8. [38] Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-пресс, Харьков: Изд-во «Фолио»,1998. – 624 с. [↑](#footnote-ref-8)
9. [347] Цит.: В.Холопова, Е.Чигарева. Альфред Шнитке. – М.: Сов. композитор, 1990. –– 349 c. [↑](#footnote-ref-9)
10. [301] Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Сов.композитор, 1980. – 296 c. [↑](#footnote-ref-10)
11.  [↑](#footnote-ref-11)
12. [64] Цит.: Вишневецкий И. Поэтика многоязычия в дружеской переписке с Владимиром Дукельским. \\ Музыкальная академия. – 2000. – №2. – С.180-187. [↑](#footnote-ref-12)
13. Губаренко зростав у сім’ї військового, далекій від мистецького середовища, і до вступу у Харківське музичне училище готувався потайки від батьків, самовільно кинувши загальноосвітню школу. Це був ризикований шлях, бо лише успіх гарантував позитивне сприйняття його вибору далеко не поблажливими батьками. [↑](#footnote-ref-13)
14. Наприкінці 20-х років молодих акторів Романа Черкашина та Юлію Фоміну засновник легендарного “Березіля” запросив на роботу у свій театр, коли колектив переїхав з Києва до тодішньої столиці Харкова. Пам’ять про знищеного діяча українського Розстріляного Відродження, про здійснені ним новаторські вистави, у яких батьки Марини брали участь, свято зберігалася у родинному колі. Згодом Юлія Фоміна стала засновницею музею при Харківському драматичному театрі ім. Т.Г.Шевченка (колишньому “Березілі”), де почала збирати безцінні реліквії, коли постать Курбаса залишалася під підозрою влади і не була остаточно реабілітованою. [↑](#footnote-ref-14)
15. Досить згадати зухвалу спробу початківця написати ще у музичній школі оперу “Купець Калашников” [↑](#footnote-ref-15)
16. І у даному випадку вибір сюжету було обумовлено театральним середовищем, що оточувало композитора у Харкові. Серед улюблених його вистав був “Шельменко-денщик” на сцені шевченківців. У цій виставі запам’яталося ціле сузір’я видатних акторів театру, з якими Губаренко, опинившись у родині Черкашиних, із задоволенням спілкувався і у побуті. У родинному спілкуванні часто використовувалися колоритні фрази і крилаті вислови героїв Г.Ф.Квітки-Основ’яненка. [↑](#footnote-ref-16)
17.  [↑](#footnote-ref-17)