

*Ольга Коменда –  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
історії, теорії мистецтв та виконавства  
Східноєвропейського університету  
імені Лесі Українки  
(Луцьк)*

## **УНІВЕРСАЛЬНА ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА**

У статті окреслено феномен Олександра Козаренка, сформований трьома напрямками його творчої діяльності – композицією, виконавством і музикознавством. Вирізно та широко охарактеризовано п'ять рівнів прояву творчого універсализму митця: 1) знакова інтерпретація тексту; 2) національна своєрідність художнього вираження; 3) мелодичність як базовий принцип художнього мислення; 4) некласичні засади і принципи організації художнього тексту; 5) театралізація як форма художнього синтезу.

На думку автора, у ранній творчості О. Козаренка, в умовах домінування фортепіанного жанру та його активної участі у виконавських конкурсах, а також – камерній творчості 1990-х, зокрема, у творах з фортепіано соло, вирішальну роль у формуванні творчої особистості митця відіграє саме виконавська складова. Натомість у період створення масштабних духовних полотен 2000-х очевидним став пріоритет композиції. Нині спілкування з О. Козаренком виявляє, наскільки сильно на генерування провідних художніх образів і смислів його творчості впливає коло висунутих ним же наукових ідей.

**Ключові слова:** універсальна творча особистість, рівні прояву творчого універсализму, знакова інтерпретація тексту, національна своєрідність художнього вираження, мелодичність як базовий принцип художнього мислення, некласичні засади і принципи організації художнього тексту, театралізація як форма художнього синтезу.

*Ольга Коменда*

**Универсальная творческая личность Александра Козаренко.** В статье освещён феномен творческой личности Александра Козаренко, сформированный тремя направлениями его деятельности – композицией, исполнительством и музыковедением. Автор определил и тщательно охарактеризовал пять уровней проявления творческого универсализма А. Козаренко: 1) знаковая интерпретация текста; 2) национальное своеобразие художественного выражения; 3) мелодичность как базовый принцип художественного мышления; 4) неклассические основы и принципы организации художественного текста; 5) театрализация как форма художественного синтеза.

По мнению автора, в раннем творчестве А. Козаренко, в условиях доминирования фортепианного жанра и активного участия пианиста в исполнительских конкурсах, а также – его камерном творчестве 1990-х, в частности, в произведениях с фортепиано соло, решающая роль в формировании творческого облика артиста принадлежит именно исполнительской составляющей. Тогда как в период создания масштабных духовных полотен 2000-х очевиден пріоритет композиции. В настоящее время общение с А. Козаренко обнаруживает, насколько сильно на генерирование ведущих художественных образов и смыслов его творчества влияет круг выдвинутых же им научных идей.

**Ключевые слова:** универсальная творческая личность, уровни проявления творческого универсализма, знаковая интерпретация текста, национальное своеобразие художественного выражения, мелодичность как базовый принцип художественного мышления, неклассические основы и принципы организации художественного текста, театрализация как форма художественного синтеза.

*Olga Komenda*

*Oleksandr Kozarenko As the Universal Creative Personality.* The phenomenon of Oleksandr Kozarenko outlined in this paper. The researcher studied three areas of his creative work – composition, performance and musicology. All of them formed O. Kozarenko's universal creative person. Author demonstrated that the spheres of his creative activity are interrelated by one and the same ideas, designs and artistic regularities. She defined and widely characterized five levels of manifestation of O. Kozarenko's creative universalism. Namely: 1) the interpretation of the text by means of signs; 2) the national character of artistic expression; 3) a melodic principle as the basis of artistic thinking; 4) non-classical foundations and principles of the organization of artistic text; 5) the theatricality as a form of artistic synthesis.

The researcher believes that the typological features of creative work of O. Kozarenko constitute the structure of his universal creative personality. Their sequence deliberately built from general to specific. So the first two levels are inherent to creativity of many different Ukrainian composers of the 1990s, and each subsequent demonstrates the individualization of creative phenomenon of maestro.

O. Komenda argues that the interchange of ideas between species of O. Kozarenko's creative activity is intense during the whole his creative life. Thus, all marked properties uniformly detected in his activities as pianist, composer and scientist. This situation allows regard the structure of O. Kozarenko's creative activity as an ideal model of music-creative universalism.

In opinion of author, the crucial role of the formation of this model in O. Kozarenko's works of 1980–1990's has played the performing component. This is evidenced by the dominance of piano genre in composer creativity and his active participation in performing competitions. Instead, the priority of the composition became obvious in 2000's, during creation the large-scale religious works. Now the communication with O. Kozarenko reveals, how strongly on generation of leading art meanings of his work influences the circle of put forward by him scientific ideas.

**Key words:** the universal creative personality, levels of manifestation of creative universalism, the interpretation of the text by means of signs, the national character of artistic expression, a melodic principle as the basis of artistic thinking, non-classical foundations and principles of organization of artistic text, the theatricality as a form of artistic synthesis.

Творчий феномен О. Козаренка сформований трьома напрямками його творчої діяльності – композицією, виконавством і музикознавством. Понад тридцять років він успішно працює у кожній з цих сфер. Його неповторна творча індивідуальність виступає генератором і джерелом художніх ідей та мистецьких закономірностей, які проявляються у кожній зі сфер його діяльності. В цьому полягає одна із засадничих рис творчого обдарування митця – універсалізм творчої особистості. Історична генеза цього явища сягає епохи Ренесансу. Адже тогочасний

соціум не передбачав можливості вузької спеціалізації. Музикант був одночасно і виконавцем, і композитором, і дослідником музики, і педагогом, і менеджером. Ці ж риси були частково продовжені бароко, яскравим прикладом чого може бути творча діяльність Й. С. Баха. Проте вже у другій половині XVIII ст. модель універсального музиканта поступово відходить у минуле, що можна бачити на прикладі композиторів віденської класичної школи. У XIX ст. її прояви ще залишаються у молодих композиторських школах, які потребують надолужити втрачені в історичному минулому можливості за короткий час. З іншого боку, універсалізм музичної діяльності – риса постійно затребувана культурами, які знаходяться, або тривалий період знаходилися під гнітом колоніалізму. Саме на таких ділянках музичної культури це явище проявляє себе у XX і XXI ст. Воно стосується не тільки української музики, але й культур інших пострадянських країн. Враховуючи сказане, не варто забувати, що універсалізм – явище, спричинене не тільки соціально-історичними реаліями, але, очевидно, й психічно-особистісними потребами творчої індивідуальності<sup>1</sup>.

Як було сказано, творча особистість О. Козаренка є яскравим прикладом універсальної творчої особистості. Сфери діяльності митця тісно пов'язані між собою одними й тими ж ідеями, задумами, вищими закономірностями вираження художнього початку. На основі детального вивчення композиторського, виконавського та музикознавчого доробку митця вирізняють п'ять рівнів прояву творчого універсалізму Олександра Козаренка<sup>2</sup>.

**Знакова інтерпретація тексту.** Твори О. Козаренка виявляють його активну роботу з різноманітними жанрово-стильовими моделями, жанровими інтонаціями та алюзіями на рівні історичного, національного та індивідуального стилів, а також

---

<sup>1</sup> Історичні, культурологічні та психологічні аспекти структури універсальної творчої особистості заслуговують спеціального ґрунтового вивчення.

<sup>2</sup> У методиці порівнянні виходимо з концепції музикознавчої компаративістики Юрія Чекана. Див. : Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6–18.

окремих творів й тем. Це свідчить про багатогранний та широкий підхід композитора-постмодерніста до роботи з вихідними інтонаційним матеріалом, його глибинну обізнаність з національною й світовою музичною культурою, про те, що йому вдалося дотриматися балансу між національним та позанаціональним, характерного для відкритих й зорієнтованих на загальнолюдські проблеми і цінності творчих натур.

Ознаки такого починають проявлятися у композитора одразу з післяконсерваторських творів, про що свідчить, наприклад, «Ірмологіон», з його звертанням до монодичної моделі острозького напіву, але водночас інтонаційних особливостей барокової арії, хоралу, класичного менуету та стилістики П. Чайковського. Подібне спостерігаємо у творах того періоду – «Пасакалії» для органу, «Писанках» для фортепіано та ін.

На цьому шляху необхідно відзначити кілька поворотних моментів. Перше. Опанування широким діапазоном охоплених алюзій та знаків у «Concerto Rutheno», де композитор прагне максимально завоювати свій інтонаційний простір та визначити як свою певну знакову територію.

Друге. Перша спроба виходу за межі академічної музики до популярної пісні, здійснена у «Konzertstück» як реалізація ідеї зрівняння високих і низьких жанрів, водночас не стільки кількісне охоплення території, скільки робота вглиб – звертання до Токати і фуги d-moll Й. С. Баха як інтонації, що несе в собі глибинне історико-культурне навантаження.

Третє. Визначення австро-німецької лінії як другої головної, що йде крізь увесь творчий шлях митця в парі з українською, і є достатньо репрезентативною у низці творів, зокрема «П'єро мертвопетлює», в т. ч. через їхні інтонаціональні репрезентації.

Четверте. Перенесення знайдених результатів та їх закріплення в жанрах духовної музики, ствердження глибоко синтетичного методу роботи з інтонаційними джерелами, синтез літургічних, паралітургічних і позалітургічних джерел тематизму в «Українській кафолічній літургії» та «Українському реквіємі».

Розглянемо, яким чином знакова інтерпретація тексту проявляється у виконавській та музикознавчій діяльності О. Козаренка. У широкому репертуарному списку піаніста знаходиться чимало творів, тематично-стильові атрибути яких

актуальні для його композиторської творчості. Серед таких – твори М. Лисенка, Б. Лятошинського, М. Скорика, О. Козаренка, Й. С. Баха, Й. Брамса, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, П. Чайковського, Д. Шостаковича та ін. Тобто відбувається діалог тематизму композиторської творчості і піаністичного репертуару. Це ж демонструють монографічні програми піаніста.

Інтерпретації О. Козаренка наповнені яскравою грою жанрово-стильових моделей західноєвропейського піанізму. Це дуже виразно спостерігається у фортепіанній лисенковій програмі, з її протиставленнями європейсько-орієнтованого і українсько-орієнтованого виконавства. Знакова інтерпретація тексту дає змогу по-новому відчувати ці твори, звернути увагу на їхні витoki, включивши у постмодерну гру текстів. Цю лінію, і в композиторській, і в виконавській, і в музикознавчій діяльності митця можна назвати «переходом від Твору до Тексту». Звернення до такої манери у О. Козаренка відбулося у 1982 р.

Головним об'єктом музикознавчих досліджень О. Козаренка є музичний текст. Дослідник – один із перших музикознавців в Україні, хто звертається до методології семіотики. Саме в такому ключі науковець вибудовує концепцію національної музичної мови, а через неї – бачення національної історії музики як гнучкої системи взаємопов'язаних сенсів. Монографія О. Козаренка «Феномен національної музичної мови» є семіологічно написаною історією української музики. Спираючись на ідеї західноєвропейської та української філософії – К. Дальхауза, Г. Шенкера, Л. Вітгенштайна, Б. Мірчука, О. Кульчицького та ін., О. Козаренко уводять у текст багато цитат, які сприймаються як вербальні знаки.

Увага вченого до мовно-мовленнєвих проблем тісно пов'язана з його виконавським досвідом, адже «утвердження семіотичного аспекту як центрального в сучасному музикознавчому дослідженні» [1, 5] виступає головною передумовою «розкриття мовної, експресивно-комунікативної природи музики» [1, 5]. Із виконавством і композиторською творчістю музикознавчі ідеї О. Козаренка пов'язує «методологічний скептицизм» нової історичної школи, яка дотримується переконання в тому, що «„історик має справу не з фактом, а з текстом, в якому записані відомості про факт”» [1, 16]. Вчений розуміє працю історика як

інтерпретатора, чия робота з фактами полягає «не у виведенні остаточних *правд* <...> а в якомога точнішому описі *функціонування* певного явища в конкретних історичних обставинах» [1, 17]. О. Козаренко свідомий того, що праця історика за такого підходу наближається до письменницької, оскільки полягає у створенні нових текстів-інтерпретацій. З цим пов'язаний глибокий інтерес О. Козаренка до етнопсихології, інтуїтивного способу осягнення явищ, епістемології, як науки про будову і види знання, інтерпретації і герменевтики. Робочими поняттями дослідника стають поняття тексту, знака, коду, а також національного звукового ідеалу. Головною персоналією – Микола Лисенко, як композитор, від творчості якого розпочинається відлік етапу стилю – стадії сформованості національної музичної мови, і творчості якого О. Козаренко приділяє дуже велику увагу як піаніст.

Класифікуючи різнорівневі знаки української музики, О. Козаренко особливу увагу приділяє думі, яка, будучи знаком козацької доби, сформувала інтонаційний зміст і семантику творчості М. Лисенка. За словами вченого, дума є одним із визначальних панзнаків національної музичної мови, і як така присутня у словнику багатьох українських композиторів. Під її впливом сформовано найзагальніші параметри музичного вислову Б. Лятошинського, її відлуння спостережено у композиторській творчості О. Козаренка, а також його виконавській манері<sup>1</sup>.

Ще один із панзнаків національної музичної мови – коломийка, жанр до якого послідовно звертається О. Козаренко. Периферію панзнакового поля композитора складають церковна музика XVII–XVIII ст., галицька школа, післялисєнківська школа, знаки М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова. Осмислені у науковому доробку вченого, вони, більшою чи меншою мірою, завжди перебувають у його полі зору як піаніста і композитора.

---

<sup>1</sup> Варто зауважити, що ступінь виконавської імпровізації у О. Козаренка настільки високий, що не існує двох однакових виконань одного й того ж твору, і що враження від живого виконання є набагато сильнішим і багатшим, ніж від прослуховування цього ж твору в записі. Цьому феномену О. Козаренко приділяє значну увагу і у науковій праці – розрізняючи мову і мовлення, як знакову систему і її багатократні втілення у процесі комунікації, а також як різновид національного стилю і його репрезентацію у індивідуально-мовленнєвих кодах.

О. Козаренко усвідомлює, що одним із композиційних прийомів, яким він послідовно користується, є єдність горизонталі й вертикалі. Композитор вважає, що ця риса притаманна усім учням М. Скорика, її він знаходить також у творчості композиторів галицької школи та творчості Б. Лятошинського.

Особливу увагу О. Козаренко приділяє знаковості тембру. Досвід його зрілого виконавства демонструє оперування стильовими моделями західноєвропейського піанізму, крім того, характерність виконавської стильової моделі обумовлена тембром. Такий підхід спостерігається також у музикознавчій площині. Розвиваючи ідеї Б. Асаф'єва, О. Козаренко значну увагу приділяє етнохарактерному інтонуванню, яке вважає «одним із *панзнаків* як загальнонаціональної музичної мови, так і мовленнєвих кодів окремих авторів» [1, 93].

Специфічною рисою наукового мовлення О. Козаренка виступає систематичне користування «чужим словом». Пов'язаним із цим є явище певної лексичної строкатості наукових текстів О. Козаренка, в яких наукові терміни у харківському правописі доповнюються розмовними та діалектними словами, англломовними, німецькомовними запозиченнями. Така ситуація виявляє риси знакової інтерпретації музикознавчого тексту, його дискурсні засади, адже голос автора може бути почутий тільки за умови наявності інших голосів, як невід'ємних елементів семіологічної системи.

**2. Національна своєрідність художнього вираження.** О. Козаренко народився в Коломиї, там пройшли його дитячі роки, й досі живе мама. Він навчався у Львівському музичному училищі, після навчання в Київській консерваторії повернувся до Львова, де зараз живе й працює, і тому обґрунтовувати його ставлення до національних джерел немає особливої потреби. Більше того, як митець О. Козаренко належить до групи українських композиторів, зорієнтованих на яскраву національну своєрідність творчого обличчя, що проявляється послідовним звертанням до інтонаційних джерел української народної і професійної творчості.

Українські знаки поміщаються О. Козаренком в неукраїнський контекст, але від того стають виразнішими. Тому що, за його словами, «не зведення національної мови до її діалектної основи, а

„створення різних мов”, максимальне включення рідної мови в сучасний семіологічний процес, смислові пласти інших мов» [1, 66] є засобом виявлення її національної своєрідності. Те ж спостерігаємо і в композиторській творчості О. Козаренка, про те ж він говорить, пояснюючи тематичні і композиційні особливості свого «Concerto Rutheno», а також у музикознавчих дослідженнях, де історію української музики вчений розглядає у порівняннях, зіставленнях, перетинах або й опозиціях до провідних ліній західноєвропейської історії музики.

Яскраво національним колоритом забарвлена виконавська діяльність О. Козаренка. Близько половини його піаністичного репертуару складають твори українських композиторів. Серед монографічних програм чотири з семи присвячені українській музиці. Крім того, піаніст є першовідкривачем низки творів українських композиторів.

Визначальною рисою українського виконавства є полімелодичне трактування фактури, глибоко притаманне піанізму О. Козаренка. Це особливо добре помітно у виконанні його власних творів.

О. Козаренко не цурається наслідування засобами фортепіано особливостей звучання народних інструментів, що його яскраво репрезентує романтичне виконавство. Проте зреалізовано цю ідею у нього значно тонше, в т. ч. і за допомогою авангардних технік ХХ ст. Як і у своїй композиторській творчості, О. Козаренко вирізняє українське за допомогою прийомів, штрихів, стильових моделей західноєвропейського виконавства.

У центрі музикознавчих інтересів О. Козаренка перебуває проблема української національної музичної мови. Крім того, вчений виявляє послідовний інтерес до національної історії музики, національного стилю, ключових постатей української музики – М. Лисенка, Б. Лятошинського, М. Скорика, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича та ін.

О. Козаренко значну увагу приділяє етнохарактерній специфічності національного музичного висловлювання, коріння якої вбачає у особливостях національного образу світу українців. У зв'язку з цим важливим елементом його наукової концепції постає категорія національного звукового ідеалу – «глибинна парадигма національного інтонування, що охоплює увесь його



варіантний потенціал, який реалізується у безмежній кількості можливих інтерпретацій» [1, 97].

Питання музичного мовлення О. Козаренко трактує різнорівнево, і як індивідуальні мовленнєві коди Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Скорика, з іншого боку, і в аспекті виконавської інтерпретації. Увага до останнього, а також точність і глибина розуміння цього питання вимірюється глибиною його власного виконавського досвіду. Цікаво, що ті риси, які вчений увиразнює у лисенковому виконавстві, характерні і для його власних виконавських інтерпретацій, відзначених «підвищеною „емоційною температурою” вислову, варіантністю, інтимністю – виявом „кордоцентризму”» [1, 97].

Зміст наукових концепцій О. Козаренка є результатом його діяльності в руслі української музикознавчої школи, в середовищі якої він сформувався, відчувши на собі впливи наукових поглядів І. Ляшенка, Ю. Ясиновського, Н. Герасимової-Персидської та ін. Крім того, поставивши перед собою завдання реконструювати перервну лінію наукового поступу української музикознавчої думки, він послідовно звертається до робіт українських вчених – істориків, культурологів, музикознавців XIX – першої половини XX ст. М. Грушевського, М. Грінченка, О. Потебні, С. Людкевича, М. Антоновича та ін. Ця ж лінія дотримується у роботах його учнів.

Зазначені наукові інтереси О. Козаренка віддзеркалюються у інших видах діяльності. Маємо на увазі, його участь в організації фестивалів імені А. Кос-Анатольського і дослідження цієї теми у дисертації його учня В. Конончука, монографічну сольну програму з творів Б. Лятошинського і дисертаційне дослідження М. Новакович, звертання О. Козаренка до камерно-інструментального жанру у виконавстві та композиції і наукову роботу Т. Слюсар.

Крізь дослідження О. Козаренка наскрізно проведено думку про універсальний характер національної музичної мови «неісторичної нації», що вимушено вбирала у себе впродовж всієї своєї історії елементи інших етнічних культур та національних мистецьких шкіл.

**3. Мелодичність як базовий принцип художнього мислення.**  
Питання первинності вокальної інтонації у стилістиці О.

Козаренка ґрунтується на кількох основах, передусім, глибинній мелодичності жанрово-інтонаційних джерел, до яких він звертається – монодичних напівів, пісень-романсів та загалом найрізноманітніших жанрів пісенного фольклору. Проте необхідно звернути увагу ще на деякі чинники. А саме – переважання фактури гомофонного складу, як вагомого стилетворчого фактору у переважній більшості творів О. Козаренка в умовах загальної мелодизованої поліпластовості.

Мелодії О. Козаренка існують у складі романсового, пісенного та мовно-декламаційного складу тем. Вони – різні за інтонаційним змістом: тип мелодії залежить від жанрово-інтонаційного джерела. Тобто у випадку фольклорно-архаїчного походження на перший план виступають мелодії формульного типу, монодичного – мелодії, сформовані інтонацією слова, пісенно-романсового складу – індивідуальні мелодії, як правило, широкого дихання.

Ще одна функція мелодичного початку – її роль як засобу створення композиційної побудови. Йдеться не про тотальне домінування мелодичної лінії, а про – суголосність низки довших і коротших мелодичних фраз, які переходять одна в одну, розосереджуються по вертикалі й горизонталі, утворюючи гнучке плетиво мелодизованої фактури. Тобто в цілому у творчості О. Козаренка можна визначити, як мелодизацію першого, так і про мелодизацію другого порядку. Наприклад, в «Ірмологіоні» спостерігаємо мелодизацію першого порядку, тобто власне яскраво мелодичний зміст п'яти тем, покладених в основу композиції, що належать до тематизму концентрованого типу. Те ж бачимо у «П'яти весільних ладканнях з Покуття», «Богородичних піснях», «Острозькому триптиху». Інша справа – «Concerto Rutheno». Тут рівноправно поєднано і тематично-структурні, і композиційно-формотворчі функції мелодизму, тобто представлено мелодизм і першого, і другого плану. Обидві теми – імпровізаційна першої частини та моторна другої – є вокальними по суті, але водночас імпровізаційний розвиток в першій частині й варіаційний в другій є часомірними більше, ніж інші. Такі ж процеси спостерігаємо у «Страстях Господа нашого Ісуса Христа», опері «Час покаяння», «Українській кафолічній літургії», «Українському реквіємі».

«Konzertstück» виступає яскравим прикладом мелодизації другого порядку, тобто мелодизму на рівні творення композиції. Таке здійснено непрямо, і тому що використовується розосереджений тематизм, і тому, що мелодія Е. Морріконе, до якої прямує а ла бахівська тема, так і не з'являється в остаточному вигляді. Характерною рисою такого мелодичного викладу є недовомленість. Перефразовуючи термін В. Валькової, це можна назвати розосередженим мелодизмом, з явним і прихованим поліфонізмом, поліпластовістю, варіантністю мотивів.

Мелодичну сутність мислення О. Козаренка підтверджує також його звертання до музично-риторичних фігур. Мелодичне чуття музичної форми проявляється також у виконавській манері та структурно-синтаксичних особливостях наукового тексту митця. У виконанні у 1982 р. – в особливостях фразування, з врахуванням вдиху/видиху, легатності голосоведення, використанні мовних інтонацій, гомофонного виконавського нахилу, що свідчить про пріоритетність мелодичного початку і вокальної інтонації, ритмо-темповому *rubato*.

Одним із джерел вокалізації фортепіанної фактури у інтерпретаціях О. Козаренка є підкреслення особливостей вокальних жанрів, риси яких присутні у музичних темах виконуваних творів. Яскравим прикладом цього може бути його трактування другої частини фортепіанної сонати М. Лисенка, де піаніст віддає перевагу жанрам пісні, романсу, аріозо і арії.

Мелодизм властивий і синтаксичним побудовам наукових текстів О. Козаренка. Це є наслідком самовираження українського психотипу – його меланхолійності та мрійливості, а також усвідомлення феноменологічних та епістемологічних настанов модерної історіографії, що відображається багатством синонімічних рядів, уточнень та доповнень, тривалістю та інтонаційною гнучкістю побудов.

Звертає на себе увагу синтаксис. Нерідко це багатоелементні, з різноманітними підпорядкуваннями речення, щедро вживаним «чужим словом», уточненнями в дужках та прізвищами вчених, що театралізують тексти О. Козаренка, з курсивом і підкресленнями, що розмежовують крупний і загальний плани наукового дискурсу. Такі речення справляють враження мелодій тривалого розгортання, гнучких і моментами навіть вітієватих,

виявляючи типологічну схожість з явищами мелодизації композиторських текстів та виконавських інтерпретацій.

**4. Некласичні засади і принципи організації тексту.** Інтонаційні джерела тематизму О. Козаренка переважно ведуть до неокласичних епох, з їх культивуванням свободи вибору. Вагоме місце серед таких належить бароко і її двійникам у ХХ ст. – неокласичному та постмодернізму. На рівні жанрової системи таке проявляється в роботі за моделями сюїти, кантати, страстей, алегоричної опери, concerto grosso, поліфонічного циклу, літургії та реквієму, в т. ч. у ролі композиційної моделі другого і третього планів.

Риторичні фігури, які неодноразово з'являються у О. Козаренка, виконують роль знака і символу бароко. Бароківі риси бачимо також на рівні організації часопростору, як фактурну двопластовість, що є породженням антитетичності барокових світоглядних уявлень [4, 141], прийоми антифонності у «Страстях»,

контраст народних й професійних, низьких і високих джерел, прикладів якого у творах О. Козаренка достатньо багато.

Бароківі і неокласичні риси у інтонаційній палітрі творчості О. Козаренка доповнюються середньовічною монодією, елементами романтичного симфонізму, монотомематичним об'єднанням циклу провідними інтонаціями тощо.

У виконавстві тяжіння до неокласичного помітно, передусім, у репертуарі, значну частину якого складають твори романтичної доби, а також ХХ–ХХІ ст. Інша важлива неокласична ознака виконавства О. Козаренка – його виразно емоційний характер, глибокий психологізм та інтимність художнього вислову, яку він сам усвідомлює. Внутрішня настанова піаніста одразу передається слухачу, по-особливому заряджаючи атмосферу концерту. Про це свідчать слова О. Козаренка, вислови рецензентів та результати порівняння виконань у записах і живому звучанні. Останнє є незмірно багатшим, емоційно розкутішим, тоншим, при цьому неймовірно вражаючим і захоплюючим<sup>1</sup>. Очевидно, саме про це

---

<sup>1</sup> Таке враження остаточно утвердилося після того, як, проаналізувавши десятки аудіо і відеозаписів різних років, я мала можливість почути добре знайомі виконавські версії в живому виконанні на камерному концерті у Музеї С. Крушельницької влітку

говорить О. Козаренко, коли торкається явища етнонаціональної артикуляції. Це ж підтверджують слова І. Строй, яка відзначає граничну внутрішню експресію виконання О. Козаренка [3].

Симптоматично, що піаніст вільно трактує низку темпових позначень, особливо полюбляючи прийом поступового пришвидшення, вперше з яким зустрічаємося у ранньому виконанні Варіацій для фортепіано, і генеза якого знаходиться в лістівському піанізмі. Дію цього ж принципу можна спостерегти у виконанні другої частини сонати М. Лисенка, де цей прийом вжито всупереч вказівці композитора. Його ж піаніст послідовно застосовує у виконанні інших власних творів.

За великим рахунком вперше спостережені у виконанні фортепіанних Варіацій контрастні протиставлення мелодичного/вокального і ритмічного/інструментального трактування інструменту, що знайдуть продовження у виконанні «Concerto Rutheno» та інших творів О. Козаренка, можна трактувати як породження динамічних, регістрових, тембро-фактурних контрастів бароко, романтизму та сучасності. Про це ж свідчить сценічна поведінка маестро, особливості міміки, тілесних рухів, що підкреслюють глибинну внутрішню емоційність й артистичність піаніста.

Стосовно музикознавства у цьому аспекті необхідно звернути увагу на вибір предмету дослідження та його методологічну базу. Предметом дослідження О. Козаренка є національна музична мова, трактована як знакова система, що притаманно некласичній естетиці, з її превалюванням тенденцій деканонізації. Методологічні принципи О. Козаренка виростають із некласичних засад і підходів, почерпнутих ним із структуралістських, феноменологічних, антропологічних, герменевтичних, семіологічних джерел. Вчений звертається до інтуїтивного, емоційного, духовно-містичного способів осягнення об'єкта, який вивчає, що свідчить про релятивність і скептицизм його дослідницької позиції, що відображається у наративі О. Козаренка високою емоційною температурою висловлювання.

**5. Театралізація як форма художнього синтезу.** Ще одна риса, притаманна усім видам творчої діяльності О. Козаренка, –

---

2014 р. Саме тоді остаточно переконалася у існуванні особливого контакту піаніста із слухачем, взаємодії на психоенергетичному рівні.

театралізація. У композиторській творчості це проявляється значною роллю музично-театральних жанрів, переважним використанням концентрованого тематизму, що підкреслює персоніфікований характер музичних тем<sup>1</sup>, звертанням до тематизму театрального походження. Прикладом останнього є, наприклад, модель барокової арії у третій частині «Ірмологіону» та сольних номерах «Української кафолічної літургії». Крім того, це також персоніфікація тембру, персоніфіковане трактування алюзії, роль мелосу<sup>2</sup> як однієї зі складових вокальної інтонації взагалі.

Прикладом театралізації нетеатральних жанрів є те, що, наприклад, балет «Дон Жуан з Коломиї» написаний як складений твір другого плану<sup>3</sup>, тобто представляє собою об'єднання в єдине ціле раніше створених самостійних творів «Оро», «Інвенцій» та «Concerto Rutheno».

Виконавська стилістика О. Козаренка також демонструє тісний зв'язок із театром, що проявляється контрастом між темами, розділами, частинами форми, динамічним та штриховим факторами, а також способами звуковидобування.

Щодо самоусвідомлення як виконавця О. Козаренко відзначає дуже важливе значення його спілкування з акторами, від яких він почерпнув уміння контакту з залом, а головне – колосальної психореактивності на те, що відбувається в тексті, психоенергетичної концентрації.

Важливим аспектом театралізації постає сценічна поведінка маестро, особливо характерна для сольного виконання. У сфері музикознавчих досліджень риси театралізації проявляються залученням у науковий текст значної кількості імен – філософів, музикознавців та композиторів, цитат, які постають уявними учасниками дискусії.

---

<sup>1</sup> Пов'язаним із цим є сюжетне, образно-конкретне сприйняття музики О. Козаренка.

<sup>2</sup> За словами Євгенія Назайкінського: «Мелодія сприймається як носій «суб'єктивного» людського початку, тоді як фонові пласти фактури більшою мірою пов'язуються з образами загального оточення, з фоном, атмосферою, середовищем» [2, 180].

<sup>3</sup> Див.: Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років) / Юрій Чекан // Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Ніжин : Вид. ПП Лисенко М. М., 2014. – С. 189–198 [6].

Описані типологічні риси творчої діяльності Олександра Козаренка складають структуру його універсальної творчої індивідуальності. Їхня послідовність свідомо вибудована у порядку від загального – до конкретного. У зв'язку з цим, перші елементи (знакова інтерпретація тексту та національна своєрідність художнього вираження) належать до тих, які загалом показові для творчості українських композиторів покоління 1990 рр. Кожен наступний (мелодичність як базовий принцип художнього мислення, некласичні засади і принципи організації тексту, театралізація як форма художнього синтезу) демонструє поглиблення та індивідуалізацію творчої постаті маестро.

Взаємообмін ідей між видами творчої діяльності О. Козаренка є інтенсивним протягом всього творчого шляху, а їхнє втілення носить перехресний характер. У зв'язку з цим, практично всі відзначені властивості рівномірно виявлені у діяльності піаніста, композитора і вченого. Завдяки цьому можна стверджувати універсальний характер творчих здобутків митця, а структуру його творчої діяльності розглядати як ідеальну модель музично-творчого універсалізму.

Разом з тим, варто відзначити, що у ранній творчості, з її домінуванням фортепіанного жанру (а разом з тим це був період активної участі О. Козаренка у виконавських конкурсах), а також камерній творчості 1990 рр. (зокрема, творах з фортепіано соло), вочевидь вирішальну роль виконувала виконавська складова, формуючи напрям розвитку усієї творчої особистості. Натомість у період створення масштабних духовних полотен 2000 рр. – очевидним став пріоритет композиції. Сьогодні ж спілкування з Олександром Козаренком виявляє, наскільки сильно впливає на генерування провідних художніх образів і смислів коло висунутих ним же наукових ідей.

Нині маестро перебуває у розквіті творчих сил і можливостей, тож яким буде шлях його подальшої творчої еволюції визначить майбутнє.

#### *Список використаної літератури*

1. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський]. – Л. : 2000. – 284 с. – (Українознавча бібліотека НТШ. Число15).
2. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

3. Строй І. Простір Таїни: Олександр Козаренко грає музику Лисенка / Ірина Строй // Поступ. – 2003. – 23 квіт.
4. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : дис... канд. мистецтвознав. – 17.00.03. – Музичне мистецтво ; НМАУ імені П. І. Чайковського / Чекан Олена Ернстівна. – К., 1999. – 187 с.
5. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6–18.
6. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років) / Юрій Чекан // Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Ніжин : Вид. ПП Лисенко М. М., 2014. – С. 189–198.