

УДК 78.071.1Косенко:78.087.2:78.082.2(477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304969

ІНЕСА БЕРЕНБЕЙН

ORCID ID: 0000-0002-3949-1201

кандидатка мистецтвознавства,

доцентка кафедри інструментально-виконавської майстерності

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна)

i.berenbein@kubg.edu.ua

МІФОПОЕТИКА СОНАТНОЇ ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКА ЯК ОПРИЯВЛЕННЯ СМISЛУ

Розглянуто особливості міфопоетичної семантики сонатної творчості В.Косенка на прикладі Третьої сонати h-moll op. 15 для фортепіано, Сонати для скрипки і фортепіано a-moll op. 18, фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинного танцю» op. 19 та виявлено їхній семантичний концепт. Визначено кульмінаційне значення житомирського періоду в царині камерно-інструментальної творчості як індивідуальної інтонаційно-звукообразної моделі. Виявлено особливості стилізованого мислення митця у створенні авторського звукового універсуму як етичного тексту культури, причетного до універсальних кодів буття. З'ясовано особливості модифікації сонатної ідеї в одночастинному і двочастинному сонатних циклах кінця 1920-х років — Третьої сонати h-moll op. 15 для фортепіано, Сонати для скрипки і фортепіано a-moll op. 18 — через осмислення вписаності архаїчних культурних текстів в контекст модерного смислетворення В. Косенка. Зазначено, що сонатна ідея розкривається як чергування тематичних комплексів, які відповідають контрастно-складеному типу циклічних форм. Окреслено риси неконфліктної сонатної драматургії, такі як, стадіальність і відкритість. Визначена її часопросторова модель. Виявлено семантичні моделі функціонування в межах сонати міфопоритуального циклічного простору, а також структурного інваріанта сонати в несонатних жанрових формах. Фортепіанний цикл «11 етюдів у формі старовинного танцю» op. 19 розглянуто як кульмінацію інструментального мислення В.Косенка, де синтезувалися інтонаційні, драматургічні, семантичні лексеми. Акцентовано увагу на втіленні сонатної ідеї в контексті неоромантично-екзистенційної рефлексії і необарокових маркерів нескінченності. Охарактеризовано катарсичні сенси драматургічної ідеї циклічних форм і проаналізовано перетворення дзвонувості у розкритті катарсичної ідеї творчості та осмисленні семантики дзвону-набату концептом смислетворення. Осмислено камерно-інструментальні твори В. Косенка як втілення міфологічного механізму народження нового тексту світу.

Ключові слова: міфопоетика творчості В. Косенка, сонатна ідея, сюїтний хронотоп, міфопоритуальний простір, семантика набату.

Постановка проблеми... Сучасне спрямування вітчизняного історичного музикознавства актуалізує звернення до глибинних архетипічних процесів смислотворення, виявлення міфопоетичних алюзій музичного тексту,

дослідження особистого творчого буття-долі як інтонаційного мікрокосму, даного в історичній екзистенції.

Особливий вектор українського мистецтва 20-30-х років XX століття зі знаковою для цього періоду концепцією «азіатського ренесансу» (за М. Хвильовим), заглибленістю в міфопоетику архаїчної народної культури, привертає увагу передусім вітаїстичною наснаженістю індивідуального вислову, в якому синтезувалися національні та універсальні культурні коди як первісні мовні структури.

Короткотривалий, максималістський, незавершений в задумах і творчих проектах біографічний сценарій В. Косенка ніби балансував в системі координат несумісних етичних сфер реального-ідеального, всотуючи знаки долі і оприявлюючи ліричний образ світу в лексемах модерної свідомості.

Сонатна творчість митця, фортепіанна і камерно-інструментальна, без перебільшення є осердям його ліричної картини світу, де найхарактерніше виявилися стилістичні лінії і концептуальність художнього часопростору композитора. Водночас ознаки сонатності як концепції межують в сонатній творчості митця з несонатними формотворчими принципами. Тому актуальним стає дослідження найбільш характерних виявів сонати як жанру і як концепції в аспекті причетності до міфоритуальних архаїзмів, необарокової і неоромантичної естетики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Різним аспектам дослідження фортепіанної і камерно-інструментальної творчості В. Косенка присвячені праці Т. Арсенічевої, Т. Асталош, І. Беренбейн, Ю. Вахраньова, І. Казак, М. Калашник, О. Кричинської, Т. Менцинського, Ю. Глуценка, О. Олійник, Р. Стецюка, В. Сумарокової, Н. Пастеляк, О. Таранченко й інших науковців. Проблеми функціонування жанрових моделей барокового стилю в українській музиці XX століття досліджували Ю. Бентя, П. Довгань, О. Зав'ялова, Л. Мельник, Я. Олексів, О. Рудницький, І. Тукова та інші науковці. Мовно-стильовий канон українського музичного модерну вивчали Ю. Глущенко, М. Новакович, О. Козаренко та інші дослідники.

Разом з тим, слід констатувати, що хоча міфологізмам національного музичного мистецтва присвячено чимало розвідок, творчість В. Косенка в цьому аспекті майже не досліджувалася. Сумісність в часопросторовій моделі мислення В. Косенка кількох хронотопів, неоромантичних і необарокових алюзій, музичних архаїзмів настановлює на необхідність осмислити його звуковий універсум як сферу міфопоетики.

Мета дослідження — розглянути семантичний концепт трьох найбільш показових для стильового мислення В. Косенка творів житомирського періоду: Третьої сонати *h-moll* op. 15 для фортепіано, Сонати для скрипки і фортепіано *a-moll* op. 18 та фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинного танцю» op. 19 в аспекті міфопоетики. Для цього ставляться такі **завдання**:

- з'ясувати значення житомирського періоду в творчій біографії В. Косенка;

- виявити особливості трансформації сонатної ідеї в одночастинному і двочастинному сонатних циклах кінця 1920-х років — Третьої сонати *h-moll* op. 15 для фортепіано, Сонати для скрипки і фортепіано *a-moll* op. 18;

- визначити перетворення дзвонівості і сюїтного хронотопу в драматургічній концепції Третьої сонати *h-moll* op. 15 для фортепіано;

- окреслити особливості міфоритуального циклічного часопростору фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинного танцю» op. 19 та розкрити драматургічну ідею твору.

Виклад основного матеріалу дослідження... Сонатна творчість В. Косенка охоплює майже всі жанри камерно-інструментальної музики і сконцентрована в житомирському періоді (1918 - 1929). В цей час були створені три сонати для фортепіано, соната для віолончелі і фортепіано, соната для скрипки і фортепіано, соната для альту і фортепіано (за нотографією В. Довженка рукопис не розшуканий), Класичне тріо, квартет для двох скрипок, альту і віолончелі (за нотографією В. Довженка рукопис не розшуканий), великі концертні інструментальні твори — Концерт для скрипки і симфонічного оркестру, Концерт для фортепіано і симфонічного оркестру. Такий широкий

жанрово-інструментальний спектр функціонування сонатного циклу в творчості митця може свідчити про суттєвий для В. Косенка напрямок переосмислення сонатності як ідеї і концепції, що найбільш показово відобразив його мистецький стильовий пошук. За смисловою насиченістю творчість В. Косенка 1920-х років була тим простором оприявлення сенсів, що виправдовує вибух самостановлення у внутрішньо подієвому діалозі на межі світів, на метафізичному рівні співпричетності буттю. Особливість перетворення сонатності в несонатних жанрах характеризує ракурс смислеобразності композитора з типово романтичним конституюючим значенням змісту по відношенню до форми, яке дає підстави говорити про розмиту сонатність, стадіальне розкриття сонатної ідеї, суміщення різножанрових хронотопів в одному творі (соната, сюїта, поема) і осмислення певного періоду творчості як індивідуальної інтонаційно-звукообразної моделі.

Особливість житомирського періоду в творчій біографії В. Косенка влучно підмітила О. Таранченко: «Буття В. Косенка в житомирський період — це постійне «наближення до самого себе», усвідомлення себе у практичній діяльності, у комунікації з іншими, взаємозв'язку з ними. Чим глибше він занурюється у реальне життя, тим драматичнішим стає його буття» (2016, с.43). Тим більш явним стає відчуття тьмяних фарб і неспокою, який не давав можливості творити, тим більш нездійсненими стають мрії «дійти до світла». Кризовим став період кінця 1920-х років після виснажливої тримісячної зимової гастрольної поїздки зі співачкою О. Колодуб по віддаленим районам Донбасу. Але фізична виснаженість тільки посилювала відчуття загальної катастрофи, що нависла над українською культурою — репресії, самогубства, казенний оптимізм замість творчості. В цей час В. Косенко гостро усвідомлює неможливість творчої праці для масового слухача, невідповідність своїх творчих ідей, свого світовідчуття загальним тенденціям масової культури і того бездушного маховика тоталітарної системи, що вже набирал обертів. Можливо, ця зовнішня атмосфера стала причиною того, що деякі великі театральні проекти і задуми 1928 року (опера або музика по вистави «Сава Чалий») так і не

були зафіксовані (як відомо В. Косенко не записував фрагменти, ескізи творів, а фіксував на папері вже повністю сформовані твори). Незавершеною залишилася партитура фортепіанного концерту (за нотографією В. Довженка робота тривала протягом 1928-1937, за іншими джерелами концерт був завершений 1932 року). На кілька років розтягнулася робота над Третьою фортепіанною сонатою (1926–1929) і фортепіанним циклом «11 етюдів у формі старовинного танцю» (1928–1930).

Втім в кризові періоди, коли внутрішній дисонанс сягає своєї межі, народжуються найбільш значні вершинні твори. Третя соната *h-moll* op. 15 стала трагічним маніфестом свободи творчого духу, трагічною глибокою ліричною сповіддю на високих кордонах безмежного Всесвіту. Драматургічна ідея сонати структурно близька міфологічному циклічному часопростору як сакральному коду цілісності і нескінченності буття. Суміщення сонатного і сюїтного хронотопів в сонаті виявляється в стадіальності і повторюваності тематичних комплексів. За логікою розгортання вона скоріш наслідує шубертівську сонатну модель стадіального розвитку як послідовності контрастних образів-епізодів без початку і без кінця, втілюючи романтично-екзистенційну ідею «мандрів світами». Типовим є і застосування різновиду контрасту-вторгнення, модальних переходів без модуляційних послідовностей. Сфери головної і побічної партій контрастують за своїм мелодичним типом і спільні за кресцендуєчим принципом драматургічного розвитку — обидві сфері драматизуються в набатному звучанні в локальних кульмінаціях. Роль дзвонових комплексів в драматургії виявляє метафізичну направленість ідеї — від дзвоніння в трелях побічної сфери до сполохових ритмів і гетерофонних набатних звучань надовгих басових педалях в предиктових і кульмінаційних епізодах. Включення семантики дзвону-набату в драматургічний контекст і циклічна стадіальність драматургічного розвитку дає підстави говорити про органічне вписування міфоритуальних архаїзмів, «вторгнення текстів архаїчних культур» (1996, с.438) в сучасний модерний стильовий контекст Третьої сонати.

Поєднання барокової часопросторової моделі, дзвонової семантики сполохової і катарсичної дії, проникливого експресивного мелосу вирізняє особливий міфопоетичний стиль музики Косенка, як паломництво в часі, як вічне боріння Кайроса і Кроноса. Глибокий внутрішній діалогізм мислення В. Косенка, співпричетний архаїчним культурним текстам, проявляється і в пошуку шляху до метафізичних кордонів «зборки світу» (за М. Бахтіним). Як тут не згадати рядки одного з листів В. Косенка до А. В. Канеп від 21 січня 1929 року: «Зараз я йду далі, я йду до світла... Мій внутрішній інстинкт підказує цей шлях, цю дорогу, і я буду писати ... Я хочу йти далі, і, можливо, мій третій період буде наша духовна перемога!» (1975, с.252) Тому хронотоп дороги В. Косенку так само близький як і Ф. Шуберту. А шлях і доля взаємопов'язані як смисл і ціль. Час Кайроса — завжди час перетворення, тому він змінює реальність. В цьому аспекті Третя соната може розглядатися як втілення міфологічного механізму народження нового тексту світу, оприявлення смислів на кордоні світів: реального-ідеального, буденного-творчого, обмеженого і безмежного — через семантику дзвону як присутності небесного в земному. Дзвоновість як вищий щабель метафізичного корелює тут з парадоксальністю часу Кайроса, семантикою переходу, визначення кордонів, стояння на кордоні, катарсису.

Екзистенційність української романтично-барокової моделі культури визначила своєрідну модуляцію сонатної ідеї в творчості В. Косенка від перших опусів, де переважала поемна драматургія скрябінського типу до сонатності брамсівського типу і необарокових жанрових форм.

Яскравим виявом такої семантики є Соната для скрипки і фортепіано *a-moll* op. 18. Переосмислюючи традиції класицизму в двочастинній циклічній формі цієї лірико-драматичної Сонати В. Косенко продовжує лінію безконфліктної драматургії, де теми побічної і головної сфер не перетинаються, а контрастують як епізоди ліричної картини світу, що розгортається від романтично бурхливої інтонаційності брамсівського типу в головній партії (аналогія — Соната для віолончелі і фортепіано №1 *e-moll*, op. 38 Й.Брамса,

тема головної партії) до ламентозної лірико-елегійної сфери побічної партії першої частини. Необарокова семантика другої частини циклу, яка також написана в сонатній формі, занурює в емоційно рухливий ліричний світ сициліани, де яскраво відображається міфоритуальна ідея руху по колу, формування розімкненого циклічного простору як нового рівня ліричного одкровення. Контрастність станів, як емоційна дефініція романтизму, підкреслюється ладовим співставленням плагальної сфери *a-moll–d-moll* першої частини з модальністю *A-Dur* другої. Складний модуляційний план, поєднання ладової хроматики з модальністю визначив високий тонус ліричної експресії вислову, що сягає безмежних глибин етичної краси і семантично пов'язує другу частину сонати з фортепіанним циклом «11 етюдів у формі старовинного танцю» оп. 19.

Масштабність цього романічного автобіографічного твору, наповненість ліричними і етичними сенсами, семантичними кодами нескінченності дають підстави говорити про цикл «11 етюдів у формі старовинного танцю» оп. 19 як кульмінацію композиторського стилю, як безкінечний циклічний універсум, здатний розширюватися і всотувати інші авторські лексеми.

Звертаючись до міфоритуальної ідеї барокової сюїти як архаїчного механізму міфотворення з його тріадою (життя — смерть — воскресіння) В. Косенко створює велику циклічну форму, розширюючи канонічний сюїтний цикл (Алеманда — Куранта — Сарабанда — Жига) додаванням барокових жанрових форм — двох Гавотів, двох Менуетів, Буре, Ригодону, Пасакалії. Вибудовується подвійний цикл, свого роду «текст в тексті» (М. Лотман), з двома ліричними кульмінаціями (Сарабанда *a-moll*, Гавот *h-moll*), одним драматургічним центром (Пассакалія *g-moll*) і кодою (Жига *d-moll*). Завдяки композиційному подвоєнню і парному зіставленню повільних тридольних і рухливих чотиридольних частин одинадцятичастинний цикл укрупнюється до великої три-п'ятичастинної форми, де Пасакалія в часі співпадає з «*aurio sectio*» всього твору і по суті є узагальненням інтонаційної ідеї циклу, втіленням семантики нескінченності через «золоту секвенцію» як бароковий

універсальний код (2016, 107). Привертає увагу і певна система присвят членам родини Косенко-Канеп — донькам Ірині та Раїсі Канеп, братам Олександру та Семену Косенкам, сестрі Марії Зубовій, племінникам дружини, братам Михайлу і Федіру Дзенбновецьким, матері Леопольді Йосипівні Косенко, дружині Ангеліні Косенко, в чому виявилася романтична лірична традиція інтимного вислову, щоденника, «сімейного альбому». В. Косенко створює яскраво персоналістичний характерний твір, ту саму «духовну ойкумену», якої йому так не вистачало в реальному житті, свій особистий оберіг. Саме таке усвідомлення творчості своїм мікрокосмом, своєю відмінністю від зовнішнього чужого, митець фіксує в листі від 2 січня 1929 року до А. В. Косенко: «Я не кажу, що мені погано, але я добре усвідомлюю, що я не у своїй тарілці. Моя сфера інакша — вона зрозуміла лишень музикантам, де є душа, так як я відчуваю свою музику як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури, котра завоювала провінційний ринок» (1929,)¹. Кожна присвята тут, як і в Третій сонаті, що присвячена Б. Лятошинському, наповнює ліричну сферу твору внутрішнім діалогізмом, індивідуальною характерністю, лірико-драматичною, лірико-елегійною, лірико-ігровою, бурлескною, скорботною образністю. По суті В. Косенко створює прецедент своєї музичної галактики, де кожна п'єса є і самодостатньою, і частиною драматургічної живої системи, що здатна оновлюватися і розширювати свої межі.

Міфоритуальна ідея циклічного нескінченного простору простежується і в своєрідній реляційності тональної драматургії. Якщо проаналізувати ладотональний план циклу крізь призму системи ладового ритму Б. Яворського, де тритоновість стає системотворчим принципом, то можна простежити певну закономірність і логіку. Попри тональну самостійність (характер, персоніфікованість) кожної з частин циклу їх об'єднує концепт квартових співвідношень і реляційна пара нестійкості-стійкості. Початкова збільшена кварта квартоквінтового ланцюжку малого циклу *b-moll* (Алеманда) — *e-moll* (Куранта) — *a-moll* (Сарабанда) — *d-moll* (жига) відповідає збільшеній кварті

¹ В. С. Косенко. Лист до дружини з Дніпропетровська від 2 січня 1929 року // ІР НБУВ. Ф. 411. № 589.

Des-g (Гавот — Пасакалія) великого циклу, а автентичне завершення *a-d* малого циклу — плагальному завершенню *g-d* великого циклу і всього твору загалом. Реляція *Des-dur* (Гавот) — *d-moll* (Жига) з предиктом в *g-moll* (Пасакалія) відтворює драматургічну ідею безкінечного циклічного простору і дає підстави трактувати початкову тональність *Des-dur* як нестійку сферу, продовження, а не початок.

В аспекті дослідження міфопоетики сонатної творчості В. Косенка привертає увагу синтезування в циклі Етюдів сонатного і сюїтного хронотопів, семантики дзвонів. Показовим щодо цього є багатопланове образно-тематичне насичення кожної частини сюїти, що нетипово для барокового танцю, але характерно саме для сонатності. Виключення складає пасакалія, де зберігається жанрова особливість варіацій на *basso ostinato*, Буре і Жига. На рівні концепції і структури сонатна ідея фіксується в Алеманді *b-moll*, а загалом майже в усіх три-п'яти частинних формах циклу. Особливе місце в цьому контексті займає Менует *Es-Dur*, присвячений матері Леопольді Йосипівні Косенко. За своєю інтонаційно-тематичною структурою, ліричною наснаженістю і перетворенням дзвоновості ця частина циклу близька, до драматургічної ідеї Третьої сонати. Втім інтонаційна сфера Жиги скоріш монотематична, що відповідає її драматургічній функції коди циклу. Якщо розглядати циклічний часопростір Етюдів крізь міфологему Кайрос-Кронос, то у фіналі циклу, як і в сонаті *h-moll*, вона виявляється в надіндивідуальній міфоритуальній ідеї звільнення від «ланців Кроноса», виходу в метафізичний простір, за межі мирського-буденного в безмежний етичний Всесвіт.

Крім міфоритуальної ідеї циклу архаїчні тексти входять в інтонаційний контекст твору через мотивну семантику «золотої секвенції» і систему музичних символів Й. Баха (за Б. Яворським). Свідомо чи підсвідомо В. Косенко зафіксував в інтонаційній мові твору символи хреста, хресної муки, чаші страждання в *cis-moll*-ному епізоді першого Гавоту; символ жертвності — в перших тактах Алеманди; символ пізнання волі Господа — в *Des-dur*-ній басовій темі Алеманди, в *c-moll*-ній темі другого менуету; символ приреченості

в Сарабанді; символ радісного споглядання, світлого спокою в паралельних терціях другого Гавоту; символ величі — в ритмоінтонаціях Пасакалії; особливо виразні висхідні тетра хорди XV варіації Пасакалії, які синтезуються у величному *anabasis* як символі вознесіння. Вони ж лейттемою вписані в ладоінтонаційний ряд «золотої секвенції» в Ригодоні. Символічними для ідеї сюїти є й остинатні квартові висхідні закличні інтонації на тлі трихордових переборів і басових педалей у фіналі циклу — вписування в контекст твору первинних консонансів (кварти, квінти, октави) створює особливий простір причетності до архаїчної цілісності космічного Собору. Вони ж семантично пов'язані і з дзвонами, які в творчості В. Косенка набувають концептуального значення.

Висновки

1. Дослідження міфопоетики сонатної творчості В. Косенка виокремлює житомирський період як кульмінацію стильового мислення в царині камерноінструментальної творчості. Водночас друга половина 1920-х років позначена загостренням внутрішнього дисонансу життя-буття, глибокою творчою кризою і пошуком шляхів духовного катарсису. Творчий «вибух» кінця 1920-х років знаменує появу вершинних синтезуючих творів і ствердження духовної константи композитора як глибокого трагічного лірика, який своєю творчістю оприявлював смисли долі і створював свій звуковий універсум як новий етичний текст культури.

2. Особливості трансформації сонатної ідеї в одночастинному і двочастинному сонатних циклах кінця 1920-х років (ор. 18, ор. 15) полягають в суміщенні сонатного і сюїтного хронотопів, формуванні в межах сонати міфоритуального циклічного простору, стадіальному розкритті сонатної ідеї як послідовності контрастних образів-епізодів і втіленням романтично-екзистенційної ідеї «мандрів світами».

3. Перетворення дзвоновості і сюїтного хронотопу в драматургічній концепції Третьої сонати ор. 15 для фортепіано полягає у втіленні ідеї катарсису і формуванні семантики дзвону-набату як драматургічного концепту міфоритуального простору сонати.

4. Особливості міфоритуального циклічного часопростору фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинного танцю» ор. 19 полягають у розкритті ідеї барокової сюїти як архаїчного механізму міфотворення через семантичні коди цілісності і нескінченності, виявлені в структурі, інтонаційній та ладо-тональній мові твору.

5. Семантична модель, виявлена в мелосі, дзвонивості, сполохових ритмах, барокових і романтичних алюзіях мелодико-інтонаційного плану, структурованому просторі Третьої сонати *h-moll* ор. 15 для фортепіано, Сонати для скрипки і фортепіано *a-moll* ор. 18 та фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинного танцю» ор. 19 дозволяє говорити про органічне вписування архаїчних культурних текстів в авторський культурний код В. Косенка і співпричетність музичного універсуму митця універсальним ідеям і міфоритуальній сутності смислотворення сучасного музичного тексту.

Перспективи подальших розвідок... Дослідження міфопоетики творчості В. Косенка може бути перспективним в площині інших жанрів і жанрових форм інструментальної, камерно-вокальної, театральної творчості митця для розуміння смислової парадигми складного поетичного світу митця, розширенні семантичних меж вивчення його творчості в теоретичному і практичному аспектах, виконавській культурі.

Список використаних джерел

1. Беренбейн, І., 2016. Драматургічна ідея фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинних танців Віктора Косенка як вияв романтично-барокової рефлексії». *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 115, сс.101–113.
2. Косенко, А. В., упоряд., 1975. Лист В. С. Косенка – А. В. Косенко від 21 січня 1929 р. У кн.: В. С. Косенко. *Спогади. Листи*. 2-ге вид. Київ: Музична Україна, сс.251–253.
3. Лотман, Ю., 1996. Текст у тексті. У кн.: М. Зубрицька, ред. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів: Літопис, сс.428–441.
4. Таранченко, О., 2016. Віктор Косенко: траєкторія долі митця. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 115, сс.31–52.

References

1. Berenbein, I., 2016. Dramaturhichna ideia fortepiannoho tsyklu "11 etiudiv u formi starovynnykh tantsiv Viktora Kosenka yak vyiv romantychno-barokovoï refleksii" [The dramaturgical idea of the piano cycle "11 etudes in the form of ancient dances by Viktor Kosenko as manifestations of romantic-baroque reflection"]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 115, pp.101–113.

2. Kosenko, A. V., compiler, 1975. Lyst V. S. Kosenka – A. V. Kosenko vid 21 sichnia 1929 r. In: *V. S. Kosenko. Spohady. Lysty* [V. S. Kosenko. Memories. Letters]. 2nd ed. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.251–253.

3. Lotman, Yu., 1996. Tekst u teksti. In: M. Zubrytska, ed. *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX stolittia* [Word. Sign. Discourse. An anthology of world literary and critical thought of the 20th century]. Lviv: Litopys, pp.428–441.

4. Taranchenko, O., 2016. Viktor Kosenko: traiektoriia doli myttsia [Viktor Kosenko: the trajectory of the artist's fate]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 115, pp.31–52.

INESA BERENBEIN

ORCID iD: 0000-0002-3949-1201

Candidate of Art Criticism,

Associate Professor at the Chair of Instrumental Performance Skills

at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine)

i.berenbein@kubg.edu.ua

MYTHOPOETICS OF VIKTOR KOSENKO'S SONATA WORK

AS A MANIFESTATION OF MEANING

The author examines the features of the mythopoetic semantics of Victor Kosenko's sonata works on the example of the Third Sonata in h-moll op. 15 for piano, Sonatas for violin and piano a-moll op. 18, of the piano cycle "11 etudes in the form of an ancient dance" op. 19 and their semantic concept. The culminating significance of the Zhytomyr period in the realm of chamber-instrumental creativity is defined as an individual intonation-sound pattern. The peculiarities of the artist's stylistic thinking in the creation of the author's sound universe are revealed as an ethical text of culture involved in the universal codes of existence. By understanding the inclusion of archaic cultural texts in the context of modern meaning-making by V. Kosenko, the article clarified the peculiarities of the modification of the sonata idea in the one-part and two-part sonata cycles of the late 1920s, it is about the Third Sonata in h-moll op. 15 for piano, Sonatas for violin and piano a-moll op. 18. It is noted that the sonata idea is revealed as an alternation of thematic complexes that correspond to the contrast-compound type of cyclical forms. Features of non-conflict sonata drama are outlined, such as stagedness and openness. Its time-space model is defined. Semantic models of functioning within the sonata of the myth-ritual cyclic space, as well as the structural invariant of the sonata in non-sonata genre forms, have been revealed. Piano cycle "11 etudes in the form of an ancient dance" op. 19 is considered as the culmination of V. Kosenko's instrumental thinking, where intonation, dramaturgy, and semantic lexemes were synthesized. Emphasis is placed on the embodiment of the sonata idea in the context of neo-romantic-existential reflection and neo-baroque markers of infinity. The cathartic meanings of the dramaturgical idea of cyclical forms are characterized, and the transformation of ringing in the disclosure of the cathartic idea of creativity and the understanding of the semantics of ringing-beating by the concept of meaning creation are analyzed. The chamber-instrumental works of V. Kosenko are thought out as the embodiment of the mythological mechanism of the birth of a new world text.

Keywords: mythopoetics of V. Kosenko's work, sonata idea, suite chronotope, mytho-ritual space, semantics of *nabat*.

Стаття надійшла до редакції 03.11.2023 р.