

УДК 78.03 9 (477)

ІНЕСА БЕРЕНБЕЙН

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ
ВАЛЕНТИНА КОСТЕНКА 1940-Х РОКІВ
В АСПЕКТІ ЕВОЛЮЦІЇ СТИЛЮ МИТЦЯ**

На матеріалі рукописів 6-го струнного квартету та струнного тріо, вперше проаналізовано особливості стильової еволюції харківського композитора В.Костенка – одного з талановитих представників української музичної культури першої половини ХХ століття, репресованого у післявоєнні роки. Дослідження ґрунтується на принципі виокремлення жанрово-стильових констант творчості, що дозволяє простежити еволюцію стилю митця в динаміці розвитку одного жанру.

Ключові слова: індивідуально-стильова еволюція, жанрово-інтонаційний синтез, рукописи, джерела творчості

Инеса Беренбейн. Камерно-инструментальные ансамбли Валентина Костенка 1940-х годов в аспекте эволюции стиля композитора. На материале рукописей 6-го струнного квартета и струнного трио впервые проанализирована специфика индивидуально-стилевой эволюции харьковского композитора В. Костенко - талантливого представителя украинской музыкальной культуры первой половины ХХ века, репрессированного в послевоенные годы. Исследование базируется на принципе определения жанрово-стилевых констант творчества, что позволяет проследить индивидуально-стилевые поиски композитора в динамике развития одного жанра.

Ключевые слова: индивидуально-стилевая эволюция, жанрово-интонационный синтез, рукописи, источники творчества

Inesa Berenbein. Chamber instrumental ensembles of Valentyn Kostenko in the period of 1940s in terms of the artist's style evolution. Based on the manuscripts of the 6th String Quartet and String Trio, special aspects of V. Kostenko's style evolution were analyzed for the first time. Valentyn Kostenko, the composer from Kharkiv, is one of the talented representatives of Ukrainian music culture of the first half of the 20th century. In addition, he was

Розділ четвертий

subjected to repressions in the postwar years. The research is based on the principle of separation of the genre-and-style constants of the oeuvre. This principle allows retracing of the artist's style evolution through the dynamics of one genre.

Keywords: individual-and-style evolution, genre-and-intonation synthesis, manuscripts, creativity sources.

Творчість Валентина Костенка (1895–1960), одного з яскравих представників генерації українських композиторів 20–30-х років ХХ століття, тільки починає входити до вітчизняного культурно-мистецького обігу та виконавської практики. Трагічна доля, що спіткала митця, стала причиною тривалого замовчування ім'я талановитого музиканта¹.

Сьогодні творча спадщина митця, досліджена за першоджерелами (серед них – композиторські, музично-критичні, філософські та епістолярні твори), дає підстави говорити про Валентина Костенка як яскравого оперного композитора і, в той же час, майстра камерного жанру, суперечливого й категоричного у своїх виступах музичного критика та самобутнього філософа, який зафіксував на сторінках своїх літературно-філософських творів власну концепцію буття Всесвіту.

Осмилюючи творчу постать В. Костенка в усіх її суперечностях, детермінантах й чинниках, що сформували його особистісне творче «я», можемо сказати, що саме камерна творчість, зокрема камерно-інструментальний ансамбль, є своєрідною жанровою константою, що характеризує різні етапи творчої еволюції митця. Таким чином, дослідження камерно-інструментальної творчості дає можливість простежити індивідуально-стильові пошуки В. Костенка в динаміці розвитку одного жанру.

¹ 15 червня 1950 року В. Костенко був засуджений за статтею 54-1а КК УРСР до 25 років позбавлення волі. Звільнений за амністією 1956 року. Реабілітований посмертно у 1993 році. Див.: Архівно-слідча справа В.Г. Костенка № 035837 по Харківській області. – Архів СБУ. – 296–297, 300.

Від багатовекторності, навіть полярності стильових пошуків 20-х років (у двох перших струнних квартетах В. Костенка 1924, 1925 років яскраво проявились риси класицистичного мислення, в той час як Етюди для фортепіано 1925 року позначені рисами символістської естетики) індивідуально-творче мислення композитора модулює до найбільш переконливої художньої якості у камерно-інструментальних ансамблях 30–50-х років, зокрема, етапному 5-му квартеті за поемою «Сон» Т. Шевченка (1939), Мелодії для віолончелі та фортепіано (1937)¹, 3-му (1934), 6-му (1941), 8-му (1957) квартетах, струнному тріо (1942).²

Написане, подібно до літопису, зафіксувало і драматичні колізії часу, і особистісний напружений духовний пошук митця.

Незважаючи на те, що період 40-50-х є найбільш драматичним у житті В. Костенка, музика цих років позначена пафосом самоствердження. Показово, що саме в цей період тяжких духовних випробувань на шляху до ідеалу цілісності й краси митець звертається, як і в 30-ті роки, до канонів класичного мистецтва та українського фольклору. Але класика входить в музичний світ В. Костенка не тільки через традиційні форми мислення, як це було раніше. Звертаючись до музики Й.С. Баха, П. Чайковського, Ф. Шопена, композитор використовує і прямі цитати, і тонку стилізацію. Завдяки паралелям з бароковою та романтичною культурою драматургічне мислення В. Костенка збагачується образами скорботи і протесту.

Так, два твори воєнного періоду – 6-й квартет (1941) і струнне тріо (1942) – це свого роду «воєнний диптих», в якому відобразились складні духовні вагання людини, яка гостро відчувала руйнівні процеси – особистісні, загально-суспільні, всесвітні. Пережите наприкінці 20-х – в 30-ті роки

¹ Друга частина віолончельної сонатини (1937), яку автор виокремив у самостійний твір.

² Рукопис фортепіанного тріо (1942) вважається втраченим. Див.: Костенко В. Моє життя. – Архів СБУ.

ще більше загострило особистісний пошук смислу у вирі катастрофічних подій війни.

Трагізм і пафос самоствердження набувають в цих творах чи не найвищої сили.

У той же час, в художньо-драматургічному змісті Квартету та Тріо своєрідно трансформувались різні тенденції індивідуально-стильового мислення В. Костенка. Як найяскравіше ці трансформації виявилися в особливостях інтонаційної мови та у трактуванні сонатно-симфонічного циклу, зокрема, *формотворення I-ї частини, драматургічної ролі Скерцо та жанрових джерел фіналів.*

Так, епічний **6-й квартет (A-Dur)**¹ продовжує неофольклорну лінію творчості митця, представлену симфонічною сюїтою на українські теми (1924) та 4-м квартетом (1937). Про епічну спрямованість твору свідчить і присвята його І. Франкові. Тут, як і раніше, автор спирається на оригінальні українські народно-пісенні теми. У той же час, змістова еволюція, що відбулась в 5-му квартеті, зумовлює своєрідне взаємопроникнення (проростання) монологічно-речитативних і фольклорних інтонаційних комплексів, в тому числі й інонаціональних.

Своєрідність поєднання в квартеті монологічних і народно-пісенних джерел відображена в логіці драматургічного становлення. Насамперед, драматургічна ідея вибудовується від епіки I-ї частини до трагічної кульмінації циклу в III-й та епічного узагальнення у фіналі. Таким чином, епічне начало концентрується в I-й та IV-й частинах (епіко-пісенні джерела), в той час, як дві середніх утворюють своєрідне драматичне осердя квартету (жанрово-ігрові та монологічні джерела). Цьому відповідає і ладотональний план. Зокрема, F-Dur-d moll II-ї частини (*Allegro scerzando*) та d-moll III-ї частини (*Andante*) контрастують до основної тональності крайніх частин – A-Dur.

¹ Рукопис зберігається в ЦДАМЛМ України, ф. 328, о.1, од.зб. 22.

Драматизація змісту в двох середніх частинах, а, особливо, загострена експресія III-ї відкривають в 6-му квартеті одну з найтрагічніших сторінок музики В. Костенка. В той же час, в III-й частині через поєднання епіки і трагізму розкривається образний світ натхненної лірично-мужньої сили, того невмирущого потягу до світла, яким відзначені глибинні пласти мислення композитора.

Драматургічна ідея твору визначила специфіку процесу формотворення. Оскільки образно-тематичний контраст розподілений між частинами циклу, а не концентрується в I-й, В. Костенко відмовляється в квартеті від форми сонатного алєгро. Він фокусує увагу на спокійно-величавому епічному характері твору, використовуючи в I-й частині найбільш співзвучну щодо цього варіаційну форму (варіації на пісенну тему «Шука-риба в морі»). Застосовуючи вже знайомий за Сюїтою та 5-м квартетом прийом жанрового переосмислення тематизму, композитор досягає в фіналі трансформації епіко-пісенної сфери I-ї частин в жанрово-ігрову. В основі жанрових трансформацій тематизму лежить принцип підбору інтонаційно близьких фольклорних тем. Зокрема, козацькій пісні «Шука-риба в морі» (I ч.) відповідає в фіналі родинна побутова пісня з ритмо-інтонаційними особливостями козака «Ой, хмариться, дощ буде» (рефрен).

Логіці становлення ідеї твору відповідає й інша, ніж у 5-му квартеті, роль Скерцо – тут II частина циклу. Якщо в 5-му квартеті Скерцо – це драматургічний центр і кульмінація, то в 6-му таким центром є III частина (3-5-частинна форма). Скерцо ж є важливим етапом образно-інтонаційних трансформацій. Тут в середньому розділі (тарантела) поступово викристалізуються мовно-речитативні інтонації, завдяки чому здійснюється перехід до заглиблено-монологічної сфери III-ї частини та її узагальнення у фіналі (епізод В, в основі якого – пісня «Журба за журбою»).

Засоби, які ведуть до збагачення інтонаційної сфери лірико-драматичного монологу (III ч.) тут виявляються в хроматично-ускладненій мелодичній лінії з низхідними

зм. 7, зм. 4, мелодичними затриманнями III-го та II-го ступенів, напруженою пластикою альтерованих інтервалів. Особливості мелодики визначають специфіку ладотонального, модуляційного плану, для якого характерні секундні та малотерцові відношення. Напружена диссонантна вертикаль утворюється поєднанням лінеарності з хоральністю при домінуючому значенні поліфонічних прийомів розвитку.

Така інтонаційно ускладнена мова безпосередньо пов'язана з драматургічною лінією 5-го квартету. Водночас, досягнуте в інтонаційному плані 6-го квартету відкриває нові перспективи розвитку монологічної сфери творчості В. Костенка та її синтезу в Трію, 7-му, 8-му квартетах та симфонічній поемі «Тайга».

У другому камерно-інструментальному творі початку 40-х років – **Трію для двох скрипок і альт (d-moll)**¹ – поєднання лірики, епіки і трагіки визначило інший, ніж в 6-му квартеті, зміст твору.

Усвідомлюючи катастрофу війни через драму людини, В. Костенко пише свій найбільш світлий, ліричний, класичний твір, в якому тонке відчуття трагізму і духовна нескореність змушують його звернутися до нових інтонаційних джерел і форм мислення.

Він не тільки зберігає те, що було раніше (народно-пісенні, думні джерела та орієнтацію на традицію П. Чайковського), а й поглиблює образно-інтонаційне мислення через паралелі з культурою західно-європейського бароко, зокрема, з музикою Й.С.Баха. Зв'язок з творчістю Й.С. Баха виявляється тут як в апробуванні нових прийомів поліфонічного синтезу, так і у збагаченні змісту музики новими образами величі та скорботи.

З бароковою традицією твір поєднує і типовий для трію-сонати склад – дві скрипки та альт. Але тут, на відміну від галантного стилю трію-сонати, таким складом підкреслюється гранична напруженість ліричного вислову, за типом

¹ Рукопис зберігається в ЦДАМЛМ України, ф. 328, о.1, од.зб. 28.

мелодизму близького до романтичної традиції П. Чайковського.

Звертаючись до паралелі Чайковський-Бах, романтизм-бароко, В. Костенко по-новому осмислює трагічне. Якщо в 5-му квартеті магістральна в творчості митця ідея повернення зруйнованої цілісності буття через духовне протистояння злу вирішується методом сатиричного узагальнення, то в Тріо вона осмислюється через заглиблення у ліричну сферу та особистісне відчуття трагізму одиначної людської долі. Тут не випадково виникають асоціації з 6-ю симфонією П. Чайковського. Вплив симфонізму П. Чайковського відчувається і в тематизмі I-ї частини, і в драматургічній ідеї Тріо. Воно вибудовується від ліричного протесту I-ї частини, через скерцозну вальсовість II-ї та скорботну образність III-ї до маршової патетики фіналу.

Розглядаючи Тріо у зв'язку з попередніми квартетами, відзначимо особливості переосмислення в цьому творі сонатно-симфонічного циклу. Як і в 5-му квартеті, важливу драматургічну роль тут відіграє *вступ*. В ньому сконцентрована ідея твору в її проникливо ліричній сутності. Підкреслюючи напружений ліричний тонус Тріо, автор ніби намагається подолати скінченне, звертаючись до мелодики *ліричної протяжної*. Саме цей тип мелодизму, характерний для творів митця початку 30-х років (3-й квартет, опера «Карпати»), домінує в Тріо. Такі, як в Тріо, довгі, протяжні в часі теми стають характерною рисою індивідуально-стильового мислення В. Костенка. Знайдений тут синтез інтонаційних особливостей ліричної протяжної, драматичного романсую-монологу, барокової стилістики досягне свого найвищого розвитку в симфонічній картині «Тайга».

До якісно нового типу висловлення у симфонічній картині «Тайга» підводить і напружена діалектика образно-тематичного розгортання в Тріо. Вона досягається використанням двох сонатних форм – сонатного алегро в I-й частині і рондо-сонати в фіналі. З такою драматургічною специфікою, де активно-динамічна сфера концентрується в крайніх частинах, пов'язане в Тріо і *переосмислення ролі Скерцо*

(II ч.). Тут воно є ліричним інтермеццо, що вводить у сферу польотної бурлескно-танцювальної та ностальгічно-вальсової образності. Водночас, воно виконує роль важливого синтезуючого центру, де через драматизацію лірично-вальсової образності побічної партії I-ї частини відбувається перехід до піднесеного трагізму III-ї. Таким чином, драматичний розвиток підходить до своєї кульмінаційної точки. Саме в образно-інтонаційній сфері III-ї частини шляхом переінтонування ліричної протяжної пісні (А) у скорботну образність партитної музики (В) випереджається змістова діалектика фіналу (маршові, думні джерела, плачі).

На об'єктивізацію ліричної сфери Тріо націлені й засоби інтонаційної драматургії, а саме: орієнтація на принципи інтонаційного мислення П. Чайковського та Й.С. Баха визначила превалювання поліфонічних прийомів розвитку музичного матеріалу, зокрема, в *розробкових розділах*.

Так, динамізація музичної тканини в розробці сонатного алєгро I-ї частини (побудована на інтонаціях теми головної партії) досягається через її мотивне дроблення у *стреттових проведеннях*, а в фіналі (рондо-соната) розробкою є *фугато* на темі побічної партії (В).

У той же час, зазначена особливість розробкових розділів сонатних форм виражає діалектику епічного і ліричного в Тріо. Зокрема, драматизуючись в процесі мотивно-поліфонічного розвитку, епічна тема головної партії I-ї частини (інтонаційно близька до козацької пісні «Ой, на горі та й жєнці жнуть») стає носієм *ідеї особистісного ліричного протесту*. Натомість, синтез образно-інтонаційної сфери Тріо в фіналі досягається шляхом *героїзації ліричного начала* в фугато (побудовано на темі побічної партії, епізод В) та узагальненням епічної маршовості в двох взаємодоповнюючих характеристику образу темах – *тріумфально-урочистій* (А) та *думній темі-плачі* (С). Своєрідна жанрова арка між крайніми частинами циклу (маршові витоки) підкреслює цілісність драматургічної ідеї твору.

Специфічне поєднання в інтонаційній мові Тріо принципів народного мислення та класичного музичного мистец-

тва (бароко, класицизм, романтизм) визначило особливості ладової системи в цьому творі. Намічений в 5-му квартеті процес ускладнення горизонталі шляхом поглиблення мовної інтонації, застосування народних діатонічних і професійних ланцюгових ладів в Тріо призвів до створення ладової системи з *тяжінням до пониження ступенів ладу* (близької до ладу Д. Шостаковича). Цим визначається певний якісний етап ладоінтонаційного мислення В. Костенка, що отримує розвиток в подальшій творчості.

Символічною в продовженні традиції 5-го квартету в Тріо є і ствердження тональної сфери До-мажору в Скерцо цих творів. І це не просто випадковість. Логіка тонального синтезу всієї творчості В. Костенка яскраво виявляється в тональності двох останніх творів (*c-moll – C-Dur*). Це свідчить про суттєвий тонально-діалектичний модус мислення композитора у ствердженні ідеї життя.

Таким чином, поглиблення драматичного змісту музики в камерно-інструментальних ансамблях В. Костенка 1940-х років свідчить про здобуття нової якості ліричного вислову напередодні фінального етапу стильового синтезу. Насамперед, через розвиток монологічних тенденцій, звернення до канонів класичного та барокового музичного мистецтва, узагальнено-символічного трактування фольклорних джерел у своїх жанрово-інтонаційних пошуках митець підходить до нового етапу усвідомлення категорій трагічного та ліричного. Творчість наступного – останнього – десятиліття стала своєрідним узагальненням ідеї життя В. Костенка, творчим апофеозом і ствердженням його мистецького кредо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архівно-слідча справа В. Г. Костенка № 035837 по Харківській області. – Архів СБУ.
2. Беренбейн І. Індивідуально-стильові риси творчості Валентина Костенка (на прикладі 5-го квартету) / Беренбейн І. // Наукові записки ТДПУ ім. В.Гнатюка. – 2002. – № 2. – С. 16–20.
3. Костенко В. Моє життя. – Архів СБУ.