

УДК 78.071.1 (477)+784:82.1461  
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-1-7>

**Інеса БЕРЕНБЕЙН,**  
 orcid.org/0000-0002-3949-1201  
 кандидат мистецтвознавства,  
 доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності  
 Київського столичного університету імені Бориса Грінченка  
 (Київ, Україна) i.berenbein@kubg.edu.ua

## СМИСЛОВІ ПАРАДИГМИ КАМЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ В. КОСТЕНКА ОСТАННЬОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ

Розглянуто камерні твори В. Костенка останнього періоду в аспекті метафоричного змісту творчості митця. Визначено етико-філософські погляди митця та зв'язок з українською міфологічною традицією. Окреслено роль обрядової весільної пісні «Поміж трьома дорогами...» як одного з «авторських кодів» творчості В. Костенка. Розкрито особливості світобачення митця. Визначено жанрово-інтонаційні, етико-філософські, драматургічні особливості стильового синтезу останнього десятиліття як якісно нового етапу мислення композитора. Наголошено на поетичній метафорі як концепті неоромантичного художнього часопростору. Виявлено жанрово-драматургічні особливості вокального циклу «12 солоспівів на вірші Лесі Українки». Визначено кульмінаційне і рубіжне значення вокального циклу в творчій біографії композитора. Розкрито риси стилістичної спорідненості мислення В. Костенка і Лесі Українки в аспекті неоромантичної естетики. Наголошено на концептуальному значенні поетичної метафори в драматургії вокального циклу. Розкрито змістові характеристики вокального циклу через переосмислення композитором поетичної метафори і створенні нового синкретичного тексту культури з характерними часопросторовими вимірами міжчасся. Виявлено стилістичний зв'язок циклу солоспівів з Восьмим струнним квітетом у часопросторових вимірах ретроспективного часу. Проаналізовано метафоричне значення чумацької пісні «Гей, сидить пугач...» в драматургії Восьмого струнного квітету як лірико-елегійного концепту твору. Розкрито ретроспективний контекст інтонаційного синтезу квітету у зв'язку з особливостями драматургічної ідеї твору. Наголошено на ролі «авторських кодів» в процесі жанрово-інтонаційного, ідейного узагальнення творчості композитора. Визначено особливості образної сфери квітету як поєднання елегійної рефлексії, високої мужньої філософської лірики та революційної романтики. Проаналізовано особливості переосмислення драматургії сонатно-симфонічного циклу квітету як тричастинної моделі без скерцо. Виявлено характерні риси розширення і розімкнення класицистичних структур епізодами філософської лірики, що підкреслювало лірико-філософський модус ідеї квітету у часопросторових вимірах міжчасся.

**Ключові слова:** камерно-вокальна і камерно-інструментальна творчість В. Костенка, неоромантична естетика, народно-пісенна метафора

**Inesa BERENBEIN,**  
 orcid.org/0000-0002-3949-1201  
 PhD,  
 Associate Professor at the Department of Instrumental Performance Skills  
 Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University  
 (Kyiv, Ukraine) i.berenbein@kubg.edu.ua

## THE SEMANTIC PARADIGMS OF V. KOSTENKO'S CHAMBER MUSIC COMPOSITIONS OF THE LAST DECADE

V. Kostenko's chamber music compositions of the last period are considered in terms of the metaphorical content of the artist's work. The artist's ethical and philosophical views and their connection with Ukrainian mythological tradition are identified. The role of the ritual wedding song 'Between Three Roads...' as one of the 'author's codes' of V. Kostenko's work is outlined. The peculiarities of the artist's worldview are revealed. The genre-intonational, ethical-philosophical, and dramaturgical features of the stylistic synthesis of the last decade as a qualitatively new stage in the composer's thinking are identified. Emphasis is placed on poetic metaphor as a concept of neo-romantic artistic space-time. The genre and dramaturgical features of the vocal cycle '12 Solo Songs on Poems by Lesya Ukrainka' are revealed. The culminating and landmark significance of the vocal cycle in the composer's creative biography is determined. The features of stylistic kinship between the thinking of V. Kostenko and Lesya Ukrainka in terms of neo-romantic aesthetics are revealed. The conceptual significance of poetic metaphor in the dramaturgy of the vocal cycle is emphasised. The content characteristics of the vocal cycle are revealed through the composer's reinterpretation of poetic metaphor and the creation of a new syncretic cultural text with characteristic time-space dimensions of intertemporal space. The stylistic

*connection between the cycle of solo songs and the Eighth String Quartet in the time-space dimensions of retrospective time is revealed. The metaphorical meaning of the Chumak song 'Hey, the owl is sitting...' in the dramaturgy of the Eighth String Quartet is analysed as the lyrical-elegiac concept of the work. The retrospective context of the quartet's intonational synthesis is revealed in connection with the peculiarities of the work's dramaturgical idea. The role of 'authorial codes' in the process of genre-intonational and ideological generalisation of the composer's work is emphasised. The peculiarities of the quartet's imagery are defined as a combination of elegiac reflection, high-minded philosophical lyricism, and revolutionary romanticism. The peculiarities of rethinking the dramaturgy of the quartet's sonata-symphonic cycle as a three-part model without a scherzo are analysed. The characteristic features of the expansion and opening up of classical structures with episodes of philosophical lyricism are revealed, which emphasised the lyrical-philosophical modus of the quartet's idea in the space-time dimensions of the interlude.*

**Key words:** chamber vocal and chamber instrumental works by V. Kostenko, neo-romantic aesthetics, folk song metaphor

**Постановка проблеми** обумовлюється масштабом творчої особистості митця. Творчий феномен В. Костенка привертає увагу різновекторністю ціннісно-сміслових вимірів, універсалізмом мистецького пошуку в царині композиторської творчості, музичної критики, філософії, громадської діяльності, педагогіки. Його трагічна доля репресованого в часи сталінщини митця відобразила складні драматичні процеси, що охопили українську інтелігенцію 1920-1930 років. Дослідження творчої спадщини митця є міждисциплінарним за своїми напрямками і кореспондує з актуальними запитами історичного музикознавства в напрямку цілісного осмислення історії української культури ХХ століття в повноті і багатоаспектності творчих явищ. Осмислення останніх камерних творів митця в аспекті метафоричного змісту творчості відкриває нові міжжанрові зв'язки, дозволяє прочитати і інтерпретувати сенси, які раніше не були досліджені.

**Аналіз досліджень.** Серед останніх публікацій найбільш ґрунтовно творчість Валентина Костенка досліджена в наукових статтях і монографії Інеси Беренбейн (Беренбейн, 2011, 2024). Втім окремі ракурси, аспекти осмислення змістових, стилістичних особливостей мислення митця перспективні для подальшого дослідження.

**Мета дослідження** формулюється як намір проаналізувати сміслові особливості останніх камерних творів В.Костенка в аспекті метафоричного змісту творчості митця.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість В.Костенка останнього десятиліття пов'язана з найбільш драматичними подіями його життя – звинуваченням у антирадянській націоналістичній діяльності, вироком, засланням в Іркутські табори Ангарлаг і Озерлаг. Попри неочікуваний арешт після повернення зі Станіслава в Харків 1950 року і засудженням до 25 років таборів ГУЛАГу, в його душі жевріла надія на вищу справедливість і готовність прийняти всі удари долі, якими б важкими вони не були. Він не зламався на

допитах, не відрікся від своїх поглядів, від своєї національно-увираженої музичної творчості, філософії. Чесність перед собою, вірність ідеї національного громадянського служіння давали сили пережити важкі 6 років таборів, дочекавшись амністії 1956 року, не зламатися в глухі післятабірні роки, коли його ім'я було вилучено з українського культурно-мистецького процесу. Надію на повернення до мистецького життя давала дружня підтримка музикознавців В. Довженка (Довженко, 1957) та Л.Архимович (Архимович, 1968), які щиро бажали відновити ім'я В.Костенка в українській музичній культурі. Їхніми зусиллями, зокрема, виданням у 1957 році «Нарисів з історії української музики» В.Довженка та публікаціями Л. Архимович 1968-1970-го років були зроблені важливі кроки для збереження пам'яті про талановитого музиканта. Проте творчість 1950-х років з різних причин не стала предметом цих музикознавчих досліджень. Весь архів композитора за винятком рукописів, що були конфісковані при арешті (композиторська, філософська, епістолярна спадщина, матеріали до оперних спектаклів) був збережений дружиною композитора Л.П. Костенко і у 1980-ті переданий до ЦДАМЛМ України. В. Костенко був реабілітований посмертно в 1993 році. З 1995 року були зняті заборони на творчість митця, що уможливило комплексне дослідження життєтворчого процесу В.Костенка, результатом якого стало написання першої наукової біографії митця (Беренбейн, 2011, 2024).

В осмисленні творчості останнього десятиліття настійним є питання метафоричного змісту творчого шляху, що позначений певними віхами: початку, кульмінації, завершення. У своїх етико-філософських роздумах митець осмислює земне особисте буття як персоніфіковану цілісну етичну систему, а індивідуальне духовне служіння як моральний обов'язок. Інший ракурс усвідомлення свого земного призначення як особистої зустрічі з Богом був пов'язаний з українською міфологічною традицією і уособився у старовинній весіль-

ній пісні, яку автор обрав за епіграф до поеми «Пророк Світовіда»<sup>1</sup>

«Поміж трьома дорогами, рано-рано  
Там здивався князь з Дажбогом, ранесенько:  
«Ой, ти, боже, ти, Дажбоже, рано-рано,  
Зверни ж мене з доріженьки, ранесенько.  
Бо ти богом рік від року, рано-рано,  
А я князем раз на віку, ранесенько...».

Вибір цієї пісні в якості епіграфа до поеми не випадковий. Як відомо, український обрядовий фольклор був однією з концепційних засад мистецтва 20-х років ХХ ст. Весільна пісня «**Поміж трьома дорогами**» з не часто вживаним у фольклорі теонімом «Дажбог» стає своєрідним «авторським кодом» В.Костенка, що об'єднує в його творчості вітаїзм 1920-х і трагізм 1940-х років (до цієї пісні композитор звертається двічі – в оркестровій Сюїті на українські теми 1925 року, а в 1948 році пише дві обробки – для голосу і хору з ф-но). Весільна пісня «Поміж трьома дорогами» уособила світобачення митця з характерним для нього екзистенційним пошуком онтологічного смислу, заглибленістю у внутрішній світ, пізнанням внутрішнього Бога, розумінням шляху як долі, що мандрує між горним і дольним. Усвідомлення фольклору як метафори, що створює нові градації неоромантичного художнього часу і відкриває глибини смислів визначило інтонаційний зміст творчості через переосмислення народно-пісенної поезії, заглиблення в сферу філософського лірико-драматичного монологу, розширення жанрово-стилістичних меж творчості,

Стильовий синтез останнього десятиліття дає чітку уяву про якісно новий етап жанрово-інтонаційного, етико-філософського, драматургічного мислення композитора. В цей час В.Костенко завершив роботу над вокальним циклом «12 солоспівів на вірші Лесі Українки» (1949-1950), дитячим фортепіанним циклом для початківців «Проліски», симфонічною картиною «Тайга» (1956), Восьмим струнним квартетом (1957). Переживши драматичні події війни, загибель старшого сина в 1942, особистісну духовну кризу В.Костенко повертається до творчості з загостреним відчуттям трагізму, з новим усвідомленням особистісної свободи і духовного самоствердження. Присвячений дружині Людмилі Павлівні Костенко вокальний цикл «12 солоспівів на вірші Лесі Українки» став ліричним одкровенням митця і водночас

лірико-драматичною кульмінацією всієї творчості. «Саме в поезії Лесі Українки В. Костенко знаходить той потужний величний шляхетний ідеал, той дух неспокою, ту динаміку спротиву, ту інфернальну гоголівську ніч, де народжується буття і оголюються кордони особистості – все те, що відповідало його персоналістичним ідеям, його вітаїстичній ліричній енергії і філософії. Творчість Лесі Українки стала для В. Костенка натхненною суголосною ідеєю, що оприявлювала глибоку ліричну сутність українського неоромантизму» (Беренбейн, 2024: 52-53).

Вокальний цикл «12 солоспівів на вірші Лесі Українки» став рубіжним не лише в загальній еволюції творчості (Беренбейн, 2016), а й в жанровій царині, поєднуючи риси моноопери і камерного солоспіву. Рубіжність позначилася і в змістовій якості твору через переосмислення поетичної метафори і створенні нового синкретичного тексту культури з характерними часопросторовими вимірами міжчасся (солоспів «Нічка темна...», «Дивлюсь я на яснії зорі...»). Написання вокального циклу відкривало нові обрії в царині камерно-вокального жанру, натомість залишилось єдиним зразком камерно-вокальної творчості В.Костенка (тексти ранніх романсів 1920-х років не збереглися), хоч і вершинним, одним з кращих прочитань поезії Лесі Українки в українській музичній культурі.

Васпекті розуміння метафоричного змісту творчості В.Костенка вбачається певний стилістичний зв'язок солоспівів з Восьмим струнним квартетом (1957), останнім твором митця. Між кульмінацією і завершенням творчого шляху – відстань в шість років творчого мовчання. Втім через шість років знайдена в вокальному циклі синкретична модель камерного вислову знайшла продовження і завершення в останньому камерно-інструментальному творі митця. Завдяки переосмисленню поетичної метафори як формотворчого елементу системи в вокальному циклі «12 солоспівів на вірші Лесі Українки» формується нове усвідомлення камерного часопростору, де поетичні сугестивні повтори структурують музичний фрагмент, створюючи нові часові атрибуції межового часопростору – міжчасся, позачасся, потойбіччя як ознаки ретроспективного часу.

Ретроспективність часу – те, що зближує ці два твори. Метафоричний смисл квартету пов'язаний з чумацькою піснею «Гей, сидить пугач...». Поява символу потойбіччя, смерті, козацької слави і волі (пугач, степ, могила) не випадкова і символізувала завершення творчого шляху, ствердження духовних констант композитора.

<sup>1</sup> У російській версії В.Костенко дає назву поеми «Пророк Дажбога». Автограф зберігається в особовому фонді В. Костенка в ЦДАМЛМ України. Український варіант був вилучений при арешті.

Драматургічна ідея лірико-елегійного Восьмого струнного квартету розкривається шляхом ретроспективного синтезу музичних тем та інтонаційних констант попередніх камерно-інструментальних творів митця. Це й викликає думки про творче прощання.

У контексті осмислення генезису інтонаційно-стильового мислення В. Костенка важливо відмітити роль своєрідних авторських музичних кодів, що у творчості 1930-х років синтезувались у думній темі П'ятого струнного квартету за поемою «Сон» Т.Г. Шевченка (1939). У симфонічній картині «Тайга» цей «авторський код» стає інтонаційним зерном і носієм ідеї. Втілення теми індивідуальної долі, особистого вибору у симфонічній картині «Тайга», як і у багатьох попередніх творах В. Костенка, підкреслює глибоку етичну сутність ідейного синтезу життєтворчості митця, її суголосність соборному розумінню особистісної свободи як особистісної відповідальності.

У Восьмому квартеті цей «авторський код» вже включений у загальний ретроспективний контекст інтонаційного синтезу, що відповідало особливостям драматургічної ідеї квартету.

Поєднання в образній сфері квартету елегійної рефлексії, високої мужньої філософської лірики та революційної романтики визначило особливості переосмислення інтонаційних джерел. Ідеї внутрішнього *розкриття ліричного змісту буття* відповідає процес інтонаційних і жанрових трансформацій єдиного тематичного зерна квартету – теми вступу (переінтовнована тема чумацької пісні «Гей, сидить пугач»), що поступово проходить стадії елегійного роздуму, монологічної рефлексії, триумфальної маршовості.

Подібний принцип жанрового переосмислення єдиного інтонаційного джерела твору вже був використаний В. Костенком у попередній квартетній творчості (П'ятий, Шостий квартети). Але у Восьмому квартеті змінюється змістова якість вислову. Якщо П'ятий квартет з його гротескно-сатиричною спрямованістю семантично був пов'язаний з принципами карнавалізації змісту комедії Т. Шевченка, то семантичний ряд Восьмого квартету виражає мотив примирення, мудрого прийняття життя в його трагічній і проникливо ліричній сутності.

На розкриття ретроспективної ідеї твору націлено й ладо-тональне мислення композитора. Тут поєднуються традиційні системи (міноро-мажора, народно-ладового мислення) та індивідуалізована ладова хроматика. При збереженні традиційної логіки загального тонального плану – с moll (I ч.) – As Dur (II ч.) – C Dur (III ч.) – у квартеті, як

і раніше в Тріо, виявляється *тенденція до пониження ступенів звукоряду*. Показовим щодо цього є пониження V-го та I-го ступенів ладу, застосування аутентичних кадансів з розв'язанням у III-й мінорній ступінь в мінорі, терцових тональних співставленнях Логіка *енгармонічних і ладових підмін* яскраво проявляється в модуляційному плані II-ї частини – As Dur-(f moll-F Dur)-a moll-cis moll-dis moll (Dis Dur)-As dur, у фіналі в межах побічної партії – C Dur – c moll, завдяки чому вже відомі мелодичні звороти набувають нового елегійно-філософського забарвлення. Така своєрідність ладотонального мислення підкреслює своєрідний колорит рефлексивного ліричного роздуму-почуття.

Лірико-філософська спрямованість ідеї квартету відобразилась і у переосмисленні драматургії сонатно-симфонічного циклу. Восьмий квартет тричастинний (без скерцо). Якщо у попередніх камерно-інструментальних творах скерцо виконувало роль певних синтезуючих центрів, то у Восьмому квартеті композитор виключає скерцозну образність. Роль синтезуючих центрів переходить до ліричних фрагментів, що виявляє в квартеті неоромантичний модус мислення. Така особливість інтонаційної драматургії, коли у смислову структуру квартету влітаються інтонаційні пласти попередніх творів (5-го, 6-го квартетів та симфонічної картини «Тайга»), зумовила драматургічне розімкнення і розширення внутрішньої структури сонатно-симфонічного циклу епізодами філософської лірики, які й виконують роль важливих смислових центрів твору.

З композиційними особливостями пов'язане й використання у квартеті *поліфонічних форм синтезу*, що поряд з монотематичним принципом інтонаційного розвитку ведуть до укрупнення та симфонізації циклічної форми. Ця тенденція, започаткована в творчості 1920-х років саме у 8-му квартеті набуває кульмінації і драматургічного завершення.

Проте, на відміну від симфонічної картини «Тайга», де контрастно-поліфонічне письмо визначило тип експонування, розробки та синтезу тематизму, звернення до прийомів імітаційної та імітаційно-підголоскової техніки в композиційному розгортанні квартету є фрагментарним. Такий принцип використання поліфонічного письма підкреслює елегійно-ретроспективний характер вислову. Зокрема, до форм контрастно-поліфонічного мислення композитор звертається тільки у розробкових розділах та синтезуючих епізодах: ліричний епізод II-ї частини, що є одним із синтезуючих центрів квартету, представляє собою

експозицію та стретту чотириголосної фуґи (на переінтонованій темі поеми). Фуґато та стреттові проведення характерні й для епізоду С фіналу (тема вступу у зверненні). Він є *лірико-філософською кульмінацією квартету* і, водночас, узагальненням елеґійно-романтичного начала творчості В.Костенка. Саме у цьому епізоді, завдяки поєднанню функцій розробки та предикту, відбувається генеральний синтез ідеї, що безпосередньо підводить драматургічний розвиток до її узагальнення у сповненому рушійної енергії життя фінальному звучанні маршової теми рефрену.

Нове відчуття часу як пограниччя життя і смерті, як творчості на межі світів стало характерною якістю мислення В.Костенка останнього десятиліття, усвідомленням завершення життєвого циклу і поверненням до своєї небесної вітчизни.

**Висновки.** Результативність дослідження полягає у виявленні смислової парадигми останніх камерних творів В.Костенка в зв'язку з метафоричним концептом творчості митця. Здійснений аналіз дає підстави констатувати, що естетика останніх камерних творів митця є виявом неоромантичної парадигми. Усвідомлення фольклору як метафори, що створює нові градації неоромантичного художнього часу, визначило драматургічні особливості циклічних форм камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики митця в напрямку розширення і розімкнення простих камерних структур. Переосмислення поетичної і народно-пісенної метафори в камерних творах 1950-х років створює феномен ретроспективного часу як атрибуції межового часопростору – міжчасся, позачасся, потойбіччя, що відповідає ідеї внутрішнього розкриття ліричної сутності буття як особистої зустрічі з Богом.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архимович Л.Б. Позитивний герой в опері. Проблеми української радянської музики. Київ. 1968. Вип.1. С.71-80.
2. Беренбейн І. С. Постать Валентина Костенка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття: історіографічний, світоглядний, стилістичний аспекти : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 316 с.
3. Беренбейн Інеса. Постать Валентина Костенка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття : монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2024. 268 с.
4. Беренбейн І. С. Валентин Костенко: біографічна реконструкція постаті митця. Українське музикознавство. Київ. 2016. Вип. 42. С. 92-107.
5. Беренбейн Інеса. Метафоричний світ поезії Лесі Українки в вокальній творчості Валентина Костенка. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич. 2024. Вип. 74. С. 51-55. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-6>
6. Довженко В.Д. Нариси з історії української радянської музики: У 2 ч. Київ. 1957. Ч.1. 237с.

#### REFERENCES

1. Arkhymovych L.B. (1968) *pozytyvnyi heroj v operi*. [Positive heroes in opera] *Problemy ukrainskoi radianskoi muzyky*. Kyiv, 1.71-80. [in Ukrainian].
2. Berenbein I. S. (2011) *Postat Valentyna Kostenka v ukrainskii muzychnii kulturi pershoi polovyny XX stolittia: istoriografichni, svitohliadni, stylistychni aspekty* [The figure of Valentin Kostenko in Ukrainian musical culture in the first half of the 20th century: historiographical, worldview, and stylistic aspects]: dys. ... kand. mystetstvovnav. : 17.00.03. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 316. [in Ukrainian].
3. Berenbein Inesa (2024). *Postat Valentyna Kostenka v ukrainskii muzychnii kulturi pershoi polovyny XX stolittia* [The figure of Valentin Kostenko in Ukrainian musical culture of the first half of the 20th century]: monohrafiia. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M.M., 268. [in Ukrainian].
4. Berenbein I. S (2016). *Valentyn Kostenko: biohrafichna rekonstruktsiia postati myttsia* [Valentyn Kostenko: biographical reconstruction of the mythical figure]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, Kyiv, 42. 92-107. [in Ukrainian].
5. Berenbein Inesa (2024) . *Metaforychni svit poezii Lesi Ukrainky v vokalnii tvorchoosti Valentyna Kostenka* [The metaphorical world of Lesya Ukrainka's poetry in the vocal works of Valentyn Kostenko]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Drohobych*, 74. 51-55. [in Ukrainian].
6. Dovzhenko V.D. (1957) *Narysy z istorii ukrainskoi radianskoi muzyky* [Essays on the history of Ukrainian Soviet music]: U 2ch. Kyiv. Ch.1. 237. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026  
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 30.03.2026  
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 22.04.2026

Стаття поширюється на умовах  
 ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

