

УДК 78.041:78.071(477)Косенко

ОЛЬГА ВОЛОСАТИХ

«ЧАРІВНА ДАМА» ВІКТОРА КОСЕНКА

Розглянуто вплив естетико-стильових засад мистецтва кінця XIX – початку XX століття на творчість Віктора Степановича Косенка. Проаналізовано різні ступені подібного впливу – рівень загальної культурної тенденції (зокрема й побутовий), рівень поезики обраного сюжету або тексту, конкретні ознаки певного стильового напрямку в музичному творі. Із залученням досвіду суміжних гуманітарних наукових дисциплін охарактеризовано історико-культурний контекст і обставини творчого шляху композитора. Здійснено спробу реконструювати процеси формування творчого задуму митця. Особливої уваги приділено ймовірним особистісним відчуттям і враженням, їх місцю й ролі у виникненні художньої ідеї. До розвідки залучено матеріали досліджень різних жанрів творчості Віктора Косенка, української та російської музичної культури перших десятиліть XX ст., літератури й театрального мистецтва відповідного часового проміжку, архівні документи, епістолярій, спогади тощо. У контексті мистецьких тенденцій доби модерну запропоновано оновлену концепцію художнього вирішення композитором ліричної тематики і жіночих образів у різних жанрах його творчості. З такої позиції досліджено доробок В. С. Косенка в галузі камерно-вокальної музики, музики до театральних вистав, музично-драматичних творів тощо.

Ключові слова: творчість В. Косенка, доба модерн, українська музична культура перших десятиліть XX століття.

«Жіноча тема» у творчості будь-якого митця заслуговує на ґрунтовне дослідження й наукове вирішення. Якщо ж йдеться про композитора яскравого ліричного обдарування, який до того ж творив у час перетину / зміни стильових й ідеологічних устоїв – розгляд питання видається ще цікавішим. Окремим аспектом проблеми у випадку Віктора Косенка є необхідність поруч із завершеними творами враховувати численні різною мірою здійснені задуми.

© Волосатих О. Ю.

Попри неодноразово декларовану дослідниками своєрідність взаємин Косенка з мистецькими «трендами» доби¹, попри те, що композитор виглядав «несучасним сучасником» модерну, мистецьке трактування любовної тематики, та й загалом образність, до втілення якої він прагнув, цілковито вписуються до символістсько-модернової парадигми.

Це ілюструється сюжетикою камерно-вокальних творів 10–20-х років з непоодинокую тематикою недосяжного щастямрії, приреченого кохання тощо, колом використаних авторів, серед яких справжні «володарі думок» покоління межі ХІХ–

¹ «В. Косенко стояв осторонь стильових напрямків, що виразно виявлялись у музиці перших десятиліть ХХ ст. Характерні для західноєвропейської музики тенденції до інструменталізації вокальної партії, пошуки нових форм зв'язку музики і слова, трансформація жанру романсу у вірш з музикою, пісню-сцену, романс-поему, поетичну пісню <...> В. Косенка не цікавили (хоча він був добре обізнаним із найновішими стильовими напрямками свого часу).

Його твори відрізняються також від солоспівів Б. Лятошинського, М. Вериківського, П. Козицького – учнів Б. Яворського, для яких камерно-вокальний жанр був творчою лабораторією. Тут апробувалися оригінальні ладо-гармонічні системи, нові форми взаємодії музики і тексту, виникали нетрадиційні композиційні рішення. <...>» (Басса О. До проблеми втілення російськомовної поезії в романсах Віктора Косенка // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. 2003. № 1(10). С. 4.)

«Складність життєвих обставин посилювалася певною творчою відокремленістю композитора, який вже на початку 20-х років відчував невідповідність власних стильових орієнтирів деяким тенденціям епохи. Свідомство цього знаходимо, зокрема, у листах В. Косенка з Москви: його бентежать прояви авангардизму, орієнтація на сучасні європейські течії. Так само не вписувався композитор у цей період і у генеральну лінію тенденцій стилування української музики, яка активно опрацьовувала фольклор як джерело формування національної музичної мови». (Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. С. 313)

XX століть (К. Бальмонт, О. Апухтін, О. Блок, В. Соловйов, С. Надсон)¹. А також співпрацею з Іваном Кочергою щодо музичного вирішення вистави «Фея гіркою мигдалю», п'єси, за словами дослідників, сповненої типового для ранньої творчості драматурга «пафосу шукання ідеальної краси», п'єси, позначеної типовим сюжетним мотивом часу – «мотивом гонитви за химерною дівчиною-щастям»². Та й загалом, образність використаних композитором першоджерел (текстів вокальних творів, драматургічної основи вистав, до яких писалася музика, сюжетів, якими надихався митець тощо) є насиченою тим особливим тематично-відчуттєвим комплексом, гранично концентрованою змістову сутність якого можна визначити хіба що специфічною мовою Срібного віку – мотивом «поривання до Принцеси Грџози».

Загальним місцем мистецтвознавства стало наголошення на наскрізній театральності доби модерну. З одного боку – період найсміливіших режисерських експериментів,

¹ Пор. зокрема: «Необычайное оживление в середине 1900-х годов литературно-салонного уклада, приведшее к настоящей “литературно-музыкально-вокальной эпидемии”, превращение поэзии в *звучащий* жанр вкупе с ее изначальной музыкальностью имело результатом возникновение пограничных художественных явлений. Одним из них и стала мелодекламация, «пограничность» которой следует понимать и в смысле срединного положения ее между поэзией и музыкой, и в смысле промежуточности между искусством и культурным бытом (ибо мелодекламация была прежде всего *способом бытования* новой поэзии). В пользу последнего говорит, в частности, стихотворная основа мелодекламаций, в большинстве случаев отражающая не столько новую поэзию как таковую, сколько ее “китчевый” осадок – в лице “Надсона русского символизма” Бальмонта, просто Надсона и Апухтина». (Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. С. 45.)

² Ващенко Д. Віктор Косенко – Іван Кочерга: творча зустріч митців // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 67 : Музична культура України 20–30-х років XX століття: тенденції і напрями. С. 244–254.

найширшого розповсюдження різноманітних форм і жанрів театру, синтезування із театральною стихією ледь не всіх можливих видів мистецтва. В унікальних обставинах української культури межі століть, на яку своєрідно накладалася історична ситуація з притаманними їй суспільно-політичними зрушеннями, це втілювалося зокрема у набутті Києвом значення театральної столиці тодішньої Російської екс-імперії¹. У цьому контексті не можна також не згадати наголошуваної Мироном Петровським «політеатральності» творчості Михайла Булгакова й Леся Курбаса – двох визначних мистецьких постатей буремної революційної доби в Україні², а повертаючись безпосередньо до провідного

¹ В пору событий «Белой гвардии» и в предшествовавшие годы Мировой войны Киев сосредоточил неслыханные театральные силы – московские, петроградские, местные. Сразу после революции театральная жизнь в городе стала приобретать черты бума – одновременно шли спектакли оперные и драматические, опереточные и цирковые, возникали и исчезали эфемерные «театры миниатюр», кабаре, подвальчики, и в этом театральном Вавилоне звучало с подмостков русское, украинское, польское, немецкое и еврейское слово. Не случайно столь высокое напряжение театральной культуры города вскоре разрешилось знаменитым марждановским спектаклем «Фуэнте Овехуна» (Петровский М. С. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев : Дух і Літера, 2001. С. 106–107).

² «Различие национальных, социальных, политических ориентаций русского драматурга и украинского режиссера контрастным фоном выделяет удивительное сходство двух художников в «политеатральности», в их приверженности жанровому и стилистическому многоголосию.

Оба художника театра – вскормленники киевской культуры с ее мощной барочной традицией, чьи синтезирующие возможности поистине безграничны. <...> Способное преодолеть своей синтезирующей мощью любую эклектику, изнемогающее от собственного преизбытка, киевское барокко – вот тот, говоря по-украински, «грунт» (почва), которым возвращены столь внешне несхожие, но глубинно-типологически сродственные явления – творчество Курбаса и Булгакова. В метафизическом пространстве киевской культуры – они собеседники: два мастера из города мастеров» (Петровский М. С. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев : Дух і Літера, 2001. С. 146).

об'єкту розвідки – майбутнього, щоправда нетривалого, співробітництва Косенка з Курбасом¹.

Більшість спроб охарактеризувати мистецьке середовище й культурну ситуацію українських міст у перші пореволюційні роки так чи інакше у своєму асоціативному ряді нестинуть оспівану Булгаковим «втечу». Наслідки активного переміщення московських й петербурзьких художніх осередків на шляху до західної Європи (а також і просто у прагненні віддалитися від епіцентру буремних подій) можна було спостерігати не лише в Києві², а й у Винниці, Житомирі тощо.

Див. також: Чечель Н. П. Дискурс стилю в ретроспективі української видовищної і драматичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора. філософ. наук. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури (філософські науки)». Київ, 2005. 36 с.

¹ «Ось зараз йду у театр “Березиль”, до Курбаса, він вже чекає на мене. В нього треба взяти усі матеріали по “С. Чалому”» (Лист В. С. Косенка до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 13 травня 1928 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 231). Див. також: Волосатих О. Ю. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійшені оперні задуми // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. 2014. № 1 (22). С. 34–39.

² На «Ноевом ковчеге» Києва зустрілись тогда самые громкие петербургские и московские имена, скрестились самые острые журналистские перья. <....> Будто Петербург 1913 года, Петербург «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» с Михайловской площади имперской столицы переселился на Фундуклеевскую улицу, в такой же расписанный подвал недалеко от киевской Оперы. <....>

Киевский театр восемнадцатого года – это «Кривое зеркало» с В. Хенкиным и мистерия Юлиана Романова «Царь Иудейский», это Н. Евреинов, показывающий в театре Бергонье две свои фирменные вещицы – «Степик и Манюбочка» и «Веселая смерть». <....> В «Интимном театре» поэт Утесов. В польском театре ставят «Камо грядеши» Г. Сенкевича, на диспуте «Театр и эшафот» витийствуют Кугель и Евреинов. Последний, как вспоминает В. Нелли, берется режиссировать спектакль в честь пресловутого Энно, французского консула, которого гетманские власти решают встретить с особой торжественностью. Но до Киева Энно не доехал, спек-

З іншого – театралізація життя в усіх його проявах. Не випадково, один з підрозділів чи не єдиної на сьогодні ґрунтовної монографії з проблематики стилю модерн у музиці має назву «Театралізація дійсності»¹.

Паралельно із зрозумілими і незаперечними булгаковськими асоціаціями² побут подружжя Косенків у Житомирі увижається також просякнутим дещо театралізованим культом «чарівної дами». Наскрізність цього темо-образу, успадкованого символістами ледь не від Ewig-weibliche романтиків, для культури доби модерн нині вбачається неспростовною: крім поезики «Срібного віку» (передусім згадуються постаті О. Блока й В. Брюсова) варто вказати на багаторівневу культурно-побутову апперцепцію Ростанівської п'єси (від панно М. Врубеля й симфонічного прелюду М. Черепніна через «життєтворчу» містифікацію М. Волошина та Л. Дми-

такль отменили. <...> Театральные направления, жанры и стили диковинно перемешались, чтобы в конце концов выплавить главный жанр эпохи, который можно было бы назвать словами поэта – «мистерия-буфф» (Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. Москва : Искусство, 1986. С. 23–24).

¹ Культура модерна была одержима театроманией. Прежде всего, она проявилась как тематика – излюбленными сюжетами становятся театр, цирк, кафе, эстрада и т. д.

Типичный мотив модерна – жизнь есть театр, в котором человек – игрушка, марионетка демиурга. Однако театральность нового стиля подразумевала не только первенство сценического искусства, но театралізацію всего, что находилось за его пределами и прямо театру не принадлежало, то есть театралізацію всей среды. (Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Москва : Композитор, 2012. 2-е изд. С. 89).

² Итак, в центре опереточно-апокалиптического пространства – в самом центре романного города «Белой гвардии», захлестнутого волнами разнонаправленной театральности, стоит Дом-убежище, приют, семейный очаг, драгоценная шкатулка, хранящая скромные сокровища культуры (Петровский М. С. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев : Дух і Літера, 2001. С. 140).

трієвої (Васильєвої) до рівня повсякденності, дещо іронічно зафіксованого як яскрава прикметна ознака доби в романах Бориса Акуніна¹); в українській культурі відгомін знаходимо відповідно в «Гімнах святий Терезі» М. Семенка – М. Вериківського. На прикладі повсякдення Віктора Степановича та Ангеліни Володимирівни ця тематика унаочнюється починаючи власне з історії створення родини. Розхожою стала фраза композитора «щастя – це поцілувати троянду із рук коханої жінки». Як згадують відвідувачі квартири-музею композитора, «Легенда Троянди» (тобто історія про квітку, подаровану митцеві його майбутньою дружиною при першій зустрічі, а згодом повернуту композитором їй під час освідчення), з усією відповідною символікою й атрибутикою, становила одну з інтригуючих сторінок експозиції.

Можна знайти багато свідчень на користь послідовного втілення згадуваної вище модернової парадигми, притаманного межі століть світовідчуття, що його дослідниця Тамара Леваєва дуже влучно визначила як «Символізм был состоянием умов [курсив авторський – О. В.]²». Це і неодноразово наголошуване у спогадах сучасників прагнення Ангеліни Володимирівни до сценічної кар'єри³. Здавалося б, не здійснене безпосередньо, воно знаходило втілення у буденному житті. Згадати, лишень, найвідоміший тиражований в усіх виданнях фотопортрет у шатах з високим коміром, що нагадують театральний костюм; послідовно припасовані ролі володарки й музи мистецького салону, берегині домашнього вогнища, хранительки нею ж створеного музею (позначеного, попри декларовану ідею відтворення автентичного приміщення митця, вельми яскравими елементами театралізації).

¹ «Пелагия и черный монах», «Любовница смерти», «Дети Луны».

² Леваєва Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. С. 15.

³ Останіна Г. В. Відсвіт їхньої духовності // У світі чарівної музики (Кабінет-музей Віктора Степановича Косенка) / упор. Л. Івахненко. Київ : Кий, 2007. С. 101.

У цю ж модерністичну «життетворчу» гру виявляється включеним (до того ж так само на різних рівнях) і власне композитор. «Говори Муза! Всегда говори! Я люблю тебя слушать в нашем уголочке» – доповнює він маргіналією текст свого романсу «Говори, говори» на вірші Володимира Ліхачова¹. Романсу, що водночас є прикладом жанру мелодекламації, про захоплення якою в цю епоху йшлося вище. Фортепіанна ж складова мелодекламаційної синтетичної і синкретичної єдності позначена яскравими скрябінсько-рахманіновськими алюзіями².

Образ Музи, який легко «накладається» на постать адресатки, фігурує в маргіналіях чернетки присвяченого «*M^{me} Angelique de Капаерр*» етюдю *d-moll* (op. 8 № 4). Катрен і п'ятивірш прикрашають рукопис поеми «Бажання» (з аналогічною присвятою)³, невдовзі доповнений ще й фразою з мелодекламації «Как хороши, как свежи были розы...». Тургенівська образність знов вирине в листі від 2 січня 1929 року, документі чи не найбільш трагічного періоду кар'єри композитора – листі, цензурована опублікована версія якого, перетлумачена скороченнями, набула мало не протилежного змісту...

¹ Шамаєва К. І. З архіву Віктора Косенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. Книга перша : збірник статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 55.

² Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 142.

³ К Desire: «...и войдет в твои мечанья / свежесть пышной красоты. / Это – счастье, свидание, / праздник Солнца и Весны»

«Люди смешны, дорогая моя: / им не узнать красоты бытия! / Им не узнать как свободны орлы, / им не понять опьяненья мечты, / жизнь отдающей за миг красоты» (за матеріалами електронної виставки Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського до ювілею композитора: <http://nbuv.gov.ua/node/3244#>)

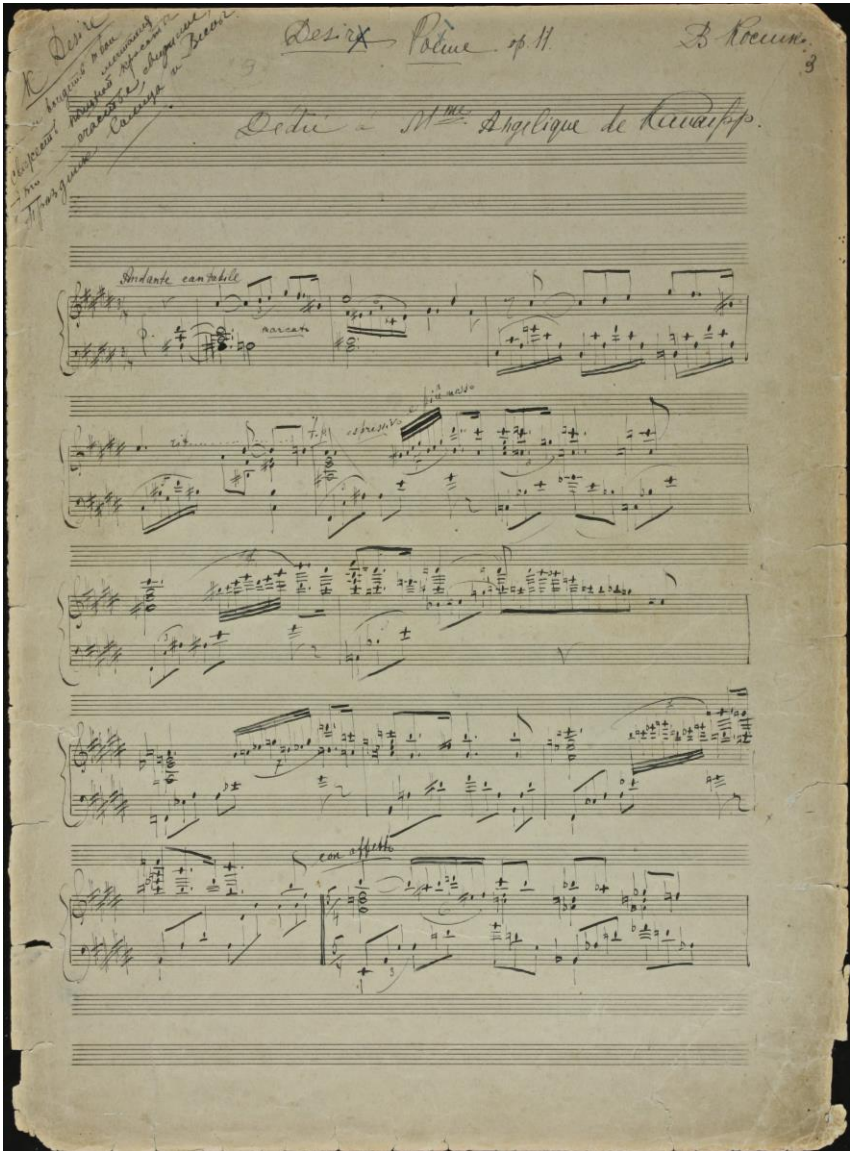
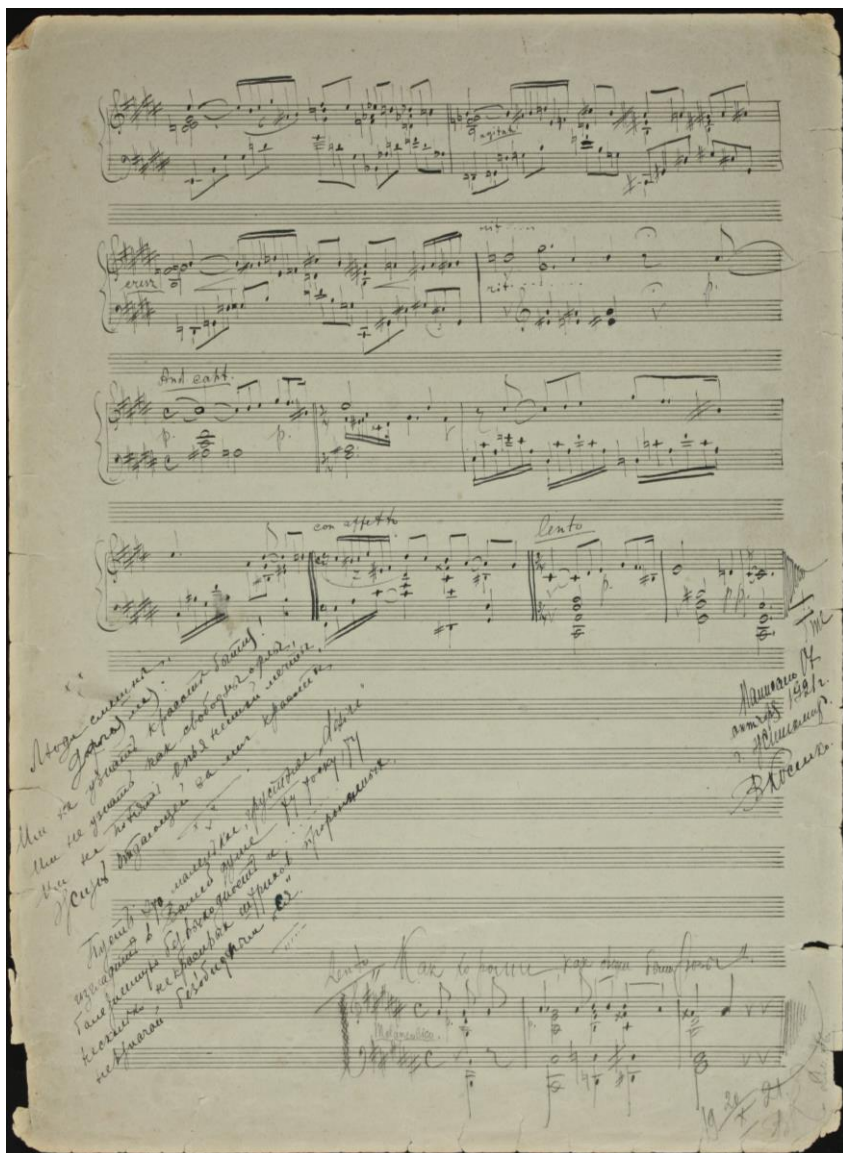


Фото 1.

В. С. Косенко. Поема «Бажання». Авторський рукопис



Доволі типовою для доби модерн ретроспективістичною стилізацією (у цьому випадку – романсової лірики XIX століття) з позиції сьогодення сприймається один з шедеврів камерно-вокальної творчості В. Косенка – солоспів «Коли б то ти могла» на вірші Олексія Толстого¹. «Чудовим взірцем сецесійної стилізації, в якому яскраво відтворена жанрова модель сегідилї – темпераментної, жагучої іспанської пісні-танка» називає солоспів «Я тут, Інезіл'є» на вірші Олександра Пушкіна Ірина Вавренчук². Не викликає заперечення неокласицистична (власне така, що походить від спрямованого на стилізацію, обігрування, перетворення, модернового «ретроспективізму») природа задуму «11 етюдів у формі старовинних танців» тощо.

Та й сам неодноразово цитований дослідниками вислів композитора «Відчуваю свою музику як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури»³ сприймається ледь не як кредо митця-модерніста.

Проте, якщо звернутися до першоджерела, ця ефектна вирвана з контексту листа фраза набуває іншого змісту. Вона збагачується додатковими глибокими змістовими нюансами щодо розуміння композитором певної елітарності власного мистецтва, усвідомлення необхідності знайти власне «коло втаємничених» однодумців, несприйняття швидкоплинної моди в мистецтві й адміністративного керування ним тощо:

«Эта поездка, Галюша, большое мое моральное горе; я без Тебя, без музыки и без многого другого мне необходимо-

¹ Булат Т. П. Солоспіви // Історія української музики : в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4 : 1917–1941. С. 185–186.

² Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 144.

³ Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. С. 84.

Булат Т. П. Солоспіви // Історія української музики : в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4 : 1917–1941. С. 175.

го. Мне нельзя ездить по таким маленьким местам. Это не моя сфера. Меня и мою музыку понимают только в хорошей аудитории в роде Киева, Харькова и т. д. А нести «музыку массам» и начинать с моей – это абсурд. Но мне понятно то, что Укрфилу было некого послать – вот он и нас бросил. Говорят – опыт – учение. Вот я и научен!

Я не говорю, что мне плохо, но я отлично сознаю, что я не в своей тарелке. Моя сфера другая – понятная лишь музыкантам, где есть душа, ибо чувствую свою музыку как продукт душевных переживаний, а не внешней мишуры, которая завоевала провинциальный рынок»¹.

Плинув час, змінювалися люди, їхній модус відчуттів, стосунки. Змінювався й сам композитор. Як не пригадати цитовану К. І. Шамаєвою авторську маргіналію щодо «времени прошедшего» на рукописі романсу «Я Вас любил»².

Але попри усе композитор жив думкою про омріяну оперу. Усі музично-драматичні твори його спадку (музику до театральних вистав різних жанрів, кіномузику тощо) доцільно розглядати як окремі щаблі на шляху до написання опери «Марина». Проаналізувавши попередні задуми Віктора Косенка, легко дійти висновку, що його повсякчас приваблював оперний сюжет з історико-героїчним забарвленням («Сава Чалий», «Загибель ескадри», Паризька комуна), але водночас із яскравим і глибоким внутрішнім світом персонажів, який потребував би настільки ж детального і суб'єктивного вираження в музичному втіленні, як і світ ліричних героїв його камерно-вокальних творів. Найвищої якості поетичний текст було знайдено лише в доробку Тараса Шевченка.

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

² Шамаєва К. І. З архіву Віктора // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. Книга перша : збірник статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 56.

1937 року з'являється згадка про роботу над оперою «Катерина-кріпачка», «на неизменный текст поэзии Т. Шевченко»¹. Проте вочевидь на часі був саме сюжет, який значною мірою перегукується зі зноюю поемою польської «української школи» романтизму – «Канівським замком» (“Zamek kaniowski”) Северина Гоцинського (роки написання 1826–27; перша повна публікація датована 1828 роком, Марина – 1848). Цікаво, що паралельно з оперою Косенка поставав ще один знаковий твір радянського музичного театру зі значною спільністю сюжетних мотивів – балет Олександра Крейна «Лауренсія»², але порівнювано з нею «Марина» є інтимнішою, більш сконцентрованою на трагедії головної героїні. Власне прочитання шевченкової «Марини» у цей же час створює Герман Жуковський. Замикає парадигматичне коло сюжету Косенкової опери балет Михайла Вериківського «Пан Каньовський» із лібрето за мотивами народної балади, значний вплив якої дослідники вбачають зокрема в поемі С. Гоцинського³.

Лібрето на основі шевченкової поеми про силоміць розлучену паном з нареченим, переслідувану залицаннями, зрештою доведена до божевілля дівчину та її страшну помсту кривдникові дарувало композиторові всі можливості для ефектного сценічного втілення як зовнішніх, так і внутрішніх подій⁴. У аспекті досліджуваного питання взаємодії творчих задумів композитора з модерними мистецькими тенденціями варто наголосити на історичній ретроспективності,

¹ Косенко В. С. Заява від 28 червня 1937 року [Рукописна копія] // Особистий архів К. І. Шамаєвої.

² Додатковий акцент на актуальності сюжету для культури першої третини ХХ століття, зокрема й української, убачається в знаковості вистави драматургічного першоджерела «Лауренсії», здійсненої в Києві 1919 року Костянтином Марджановим, про що йшлося вище.

³ Кирчів Р. Ф. Українській фольклор у польській літературі (період романтизму). Київ : Наукова думка, 1971. С. 135–142.

⁴ Мабуть не варто нагадувати, яку тривалу традицію блискучих втілень має стан зміненої свідомості героїнь у світовому оперному мистецтві.

сконцентрованості сюжету саме на центральному жіночому образі, трагічному вирішенні теми кохання як нездійсненого / нездійсненого...

Звісно ж, запропонована розвідка тільки накреслює шляхи перспективного майбутнього дослідження. На сьогодні великий за обсягом архів композитора, який містить зокрема чимало нотних матеріалів, ще тільки очікує на ґрунтовне комплексне музикознавче дослідження. Цілком можливо, що у процесі відкритуться досі невідомі українській музичній історіографії ескізи, фрагменти, чернетки незавершених творів митця, що сприятимуть подальшому висвітленню його діяльності.

Список використаних джерел

1. Басса О. М. До проблеми втілення російськомовної поезії в романсах Віктора Косенка // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. 2003. № 1(10). С. 3–11.

2. Булат Т. П. Солоспіви // Історія української музики : в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4 : 1917–1941. С. 175–204.

3. Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 140–146.

4. Ващенко Д. Віктор Косенко – Іван Кочерга: творча зустріч митців // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 67 : Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. С. 244–254.

5. Волосатих О. Ю. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійшені оперні задуми // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. 2014. № 1(22). С. 34–39.

6. Кирчів Р. Ф. Українській фольклор у польській літературі (період романтизму). Київ : Наукова думка, 1971. 276 с.

7. Косенко В. С. Заява від 28 червня 1937 року [Рукописна копія] // Особистий архів К. І. Шамаєвої.

8. Косенко В. С. Лист до А. В. Канеп-Косенко з Харкова від 13 травня 1928 р. // В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 231.

9. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 165 с.

10. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наукова думка, 1977. 152 с.

11. Останіна Г. В. Відсвіт їхньої духовності // У світі чарівної музики (Кабінет-музей Віктора Степановича Косенка) / упор. Л. Івахненко. Київ : Кий, 2007. С. 100–108.

12. Петровский М. С. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев : Дух і Літера, 2001. 368 с.

13. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.

14. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Москва : Композитор, 2012. 2-е изд. 354 с.

15. Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. Москва : Искусство, 1986. 384 с.

16. Чечель Н. П. Дискурс стилю в ретроспективі української видовищної і драматичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора. філософ. наук. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури (філософські науки)». Київ, 2005. 36 с.

Ольга Волосатых. «Прекрасная Дама» Виктора Косенко. Рассмотрено влияние на творчество Виктора Степановича Косенко эстетико-стилевых основ искусства. Проанализированы различные степени подобного влияния – уровень общей культурной тенденции (в частности бытовой), уровень поэтики избранного сюжета или текста, конкретные признаки определенного стилистического направления в музыкальном произведении. С привлечением опыта смежных гуманитарных научных дисциплин охарактеризован историко-культурный контекст и обстоятельства творческого пути композитора. Осуществлена попытка реконструировать процессы формирова-

ния творческого замысла художника. Особое внимание уделено вероятным личностным ощущениям и впечатлениям, их месту и роли в возникновении художественной идеи. В исследовании использованы материалы исследований различных жанров творчества Виктора Косенко, украинской и русской музыкальной культуры первых десятилетий XX века, литературы и театрального искусства соответствующего временного промежутка, архивные документы, эпистолярий и воспоминания. В контексте художественных тенденций эпохи модерна предложена обновленная концепция решения композитором лирической тематики и женских образов в различных жанрах его творчества. С такой точки зрения исследовано наследие В. С. Косенко в сферах камерно-вокальной музыки, музыки к театральным постановкам, музыкально-драматических произведений и т. д.

Ключевые слова: творчество В. Косенко, эпоха модерн, украинская музыкальная культура первых десятилетий XX века.

Olga Volosatykh. Viktor Kosenko's "La belle Dame". The influence of the aesthetic-style principles of art of the end of the 19th and the beginning of the 20th century on the works by Viktor Stepanovich Kosenko is considered. Different stages of such influence – the level of general cultural tendencies (including domestic ones), the level of poetics of the chosen plot or text, specific features of a certain style in the musical composition – are analyzed. With the involvement of the experience of adjacent humanities, the historical and cultural context and the circumstances of the creative path of the composer are described. An attempt was made to reconstruct the processes of forming the artist's creative idea. Particular attention is paid to the probable personal feelings and impressions, their place and role in the emergence of artistic ideas. Investigation of various genres of Viktor Kosenko creativity, Ukrainian and Russian musical culture of the first decades of the twentieth century, literary and theatrical art of the corresponding time interval, archival documents, epistolary, memoirs, etc. are explored. In the context of artistic trends of the Art Nouveau era, an updated concept of artistic decision by the composer of lyrical themes and female images in various genres of his work is proposed. From this position, V. S Kosenko's works in the field of chamber-vocal music, music to theatrical performances, musical and dramatic works, etc. are considered.

Key words: works by V. Kosenko, Art Nouveau era, Ukrainian musical culture of the first decades of the twentieth century.