

УДК 780.616.432.087.1:78.071(477)Косенко:78.034

ІНЕСА БЕРЕНБЕЙН

**ДРАМАТУРГІЧНА ІДЕЯ
ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ
«11 ЕТЮДІВ У ФОРМІ СТАРОВИННИХ ТАНЦІВ»
ВІКТОРА КОСЕНКА ЯК ВИЯВ
РОМАНТИЧНО-БАРОКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ**

Розглянуто драматургічну ідею фортеп'яного циклу В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців», її структурно-композиційний інваріант, зв'язки з міфотворчим хронотопом, універсальними ідеями. З'ясовано особливості перевтілення барокової символіки нескінченності в ладотональній, ладоритмічній, ладоінтонаційній структурі твору. Проаналізовано певні закономірності і фактори драматургічної цілісності сюїтного циклу В. Косенка: сюїтний хронотоп, тональна ідея, ладо-гармонічна лейтпослідовність, асоціативна і сюжетна програмність, мотивна семантика, принцип реляційної парності. Виявлено концепційно-композиційну розімкненість твору, здійснено висновок, що семантика барокової символіки сюїти В. Косенка полягає в широкому застосуванні музичних і загальних мистецьких символів культури бароко, пов'язаних із семантикою кола. Переосмислюючи головну ідею барокової сюїти як рух до Собору, композитор свідомо чи ні зафіксував особливий тип циклічного часопростору, що на архетипічному рівні відображає універсальні ідеї і смисл людського буття, причетність до міфологічної сакральної сутності складних психологічних процесів, зашифрованих в музичному тексті.

Ключові слова: драматургічна ідея, сюїтний хронотоп, ідея нескінченності, тональна ідея, мотивна семантика

Один з найвизначніших творів української фортеп'яної музики першої третини ХХ століття фортеп'яний цикл Віктора Косенка не одне десятиліття привертає увагу музикознавців і піаністів своєю глибинною ліричністю, неосяжністю

© Беренбейн І. С.

смыслу, невпинною рушійною силою й одвічним плином життя. Різним аспектам дослідження даного циклу присвячені праці Ю. Вахраньова, І. Казак, М. Калашник, О. Кричинської, О. Олійник, Р. Стецюка тощо. Проблеми функціонування жанрових моделей барокового стилю в українській музиці ХХ століття досліджували Ю. Бентя, П. Довгань, О. Зав'ялова, Л. Мельник, Я. Олексів, О. Рудницький, І. Тукова та ін.

При досить кропіткому ретельному аналізі жанрово-стилістичних особливостей цієї необарокової української сюїти, її місця в еволюції жанру української фортепіанної сюїти¹, семантичний ракурс барокової символіки цього твору залишається поза межами дослідницьких пошуків. Спільність імпульсів європейського та українського бароко, виявлених в культурі 20–30-х років ХХ століття спонукає розширити межі досліджень в напрямку розкодування основної ідеї фортепіанної сюїти В. Косенка з точки зору семантичних маркерів барочної культури. У цьому полягає **актуальність** теми дослідження.

Мета статті – розкрити особливості драматургічної ідеї фортепіанного циклу В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців» у зв'язку з перевтіленням семантичних кодів барочної сюїти.

Розквіт сюїтного жанру в епоху бароко співпав у часі й концептуально був пов'язаний з науковими відкриттями в галузі астрономії і арифметики. Як відомо, відкриття законів руху планет Йоганнесом Кеплером завершилось написанням фундаментальної праці з теорії музики – «Гармонія світу» (1619). У результаті досліджень Сонячної системи Й. Кеплер, розвиваючи вчення античних філософів і космологів про

¹ До стилістики барокової сюїти звертались у своїх фортепіанних опусах М. Лисенко, Н. Нижанківський, В. Косенко і М. Колесса. Маються на увазі «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка, «Фуга на тему В-А-С-Н» Н. Нижанківського, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, «Пасакалія, скерцо і фуга» М. Колесси.

гармонію всесвіту, дійшов висновку, що небесні рухи – це невпинне звучання багатоголосної музики. Спираючись на відкриття Й. Кеплера, французький філософ, теолог, фізик, математик і теоретик музики Марен Мерсенн у праці «Світова гармонія» (1637) проводить паралель між числовим вираженням інтервалів і траєкторіями руху планет. Нарешті, головним здобутком науки Нового часу стало відкриття інтегрального і диференціального обчислення й упровадження Джоном Валісом в науковий обіг символу нескінченності («Арифметика нескінченно малих», 1655).

Інструментальна сюїта епохи бароко, як представницький жанр, почала функціонувати і як модель цілісного гармонічного всесвіту, і як музичний практикум осмислення ідеї руху, його невпинності, безперервності й нескінченності (В. Носіна, Б. Яворський, М. Друскін). Феномен руху як ключова тема бароко набув вираження і в окремих поліфонічних жанрах, зокрема в таких як фуга, канон, річеркар і в циклічній формі інструментальної танцювальної сюїти. Основний принцип втілення ідеї руху (ритмічної періодичності) в сюїті – симетрична парність, виражена у зіставленні повільної тридольності середніх частин (куранти і сарабанди) і моторної чотиридольності крайніх частин (алеманди й жиги).

Розглядаючи особливості часопростору в композиційній структурі сюїти, С. Маслій¹ виявляє в барочній сюїті структурно-семантичний інваріант і визначає її як культурний знак своєї епохи. Музичний текст сюїти розглядається як репрезентація архаїчного механізму міфотворення з його тріадою: життя – смерть – воскресіння. «Сюїта не обмежена строгими рамками, правилами; от сонатно-симфонического цикла отличается свободой, непринужденностью высказывания. Иррациональная по своей природе сюита связана с интуитивными процессами бессознательного мышления, а кодом бес-

¹ Маслій С. Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2003. 28 с.

сознательного является миф. Так, ментальность сюиты провоцирует особые структурные нормы организации, зафиксированные мифоритуалом»¹. Семантика ритуалу причетна до глибинних смислів буття. М. Евзлін пише про архетипічність ритуалу: «...ритуал позволяет вернуться к своим первоисточкам, погрузиться в свою «первобесконечность», в собственную глубину...»²

Принцип циклічного часового руху в сюїті подібний до міфологічного тексту як сюїтний і міфологічний хронотопи (Ю. Лотман)³, він розкриває ідею циклічності й нескінченності життя. Графічний бароковий символ нескінченності (перевернута горизонтальна вісімка), семантично і графічно пов'язаний з давніми солярними знаками, набув ритуального значення в сакральному церковному обряді *sacra banda* – *хресної ходи по колу* під час свята Тіла Господнього. На думку вчених, траєкторія цієї ходи, яка співпадала з контуром лемніскати⁴, проектується на композиційну структуру жанрових форм *сарабанди, пасакалії, чакони*. Форма варіацій на *basso ostinato* відтворювала ідею *руху по колу*, «вічного повернення» і в ладоінтонаційному відношенні часто спирала-

¹ Маслий С. Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2003. 28 с.

² Евзлин М. Космогония и ритуал. Москва : Радикс, 1993. С. 18.

³ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3-х т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 224–242.

⁴ Там само.

⁴ Лемніската Бернуллі – геометричне місце точок, добуток відстаней від яких до двох заданих точок (фокусів) незмінна і дорівнює квадрату половини відстані між фокусами. Плaska алгебраїчна крива, що нагадує горизонтальну вісімку, або символ нескінченності. Назва походить з античного Риму, де «лемніскатою» називали бантик, з допомогою якого прикріпляли вінок до голови переможця на спортивних іграх. Цю лемніскату називають на честь швейцарського математика Якоба Бернуллі, який поклав початок її вивченню.

ся на «золоту секвенцію» як звукову графічну модель розімкненої (лінійної) нескінченності. Популярність цих форм, особливо пасакалії, в композиторській практиці першої половини ХХ століття пов'язується передусім з пошуком ідеалу цілісності у трагічних подіях цього часу. Барокова сюїта та окремі жанрові форми, в яких зашифрований сакральний код цілісності, поряд з фольклорними джерелами, стали для митців ХХ століття духовним орієнтиром, який ототожнювався з ідеалом гармонії і краси, своєрідним семантичним уособленням Собору. Якщо провести паралель з міфом Гесіода про чотири епохи, то Новий час був очікуваним «золотим віком» – початком нового циклу життя. Такі ж аналогії можна виявити і в українській культурі 20-х років ХХ століття.

Звернення до барокових жанрів в українській музиці цього часу актуалізувало ще й інше семантичне значення сюїтного циклу – колективність барокового танцю спиралась на яскравий індивідуальний темперамент (в сольних або парних танцях)¹, тобто була персоналістичною за своєю сутністю. Глибокий персоналізм, що мав кордоцентричні витoki, вирізняв і українську барокову традицію. Як відомо, український романтично-бароковий ідеал, як тип самоусвідомлення у світі, став духовною домінантою короткочасного українського відродження 20-х років ХХ століття.

За всієї антиномічності культури цього часу, центральною темою вітаїзму 20-х років була тема особистості, вільного творця, героя, ширше – самобутньої індивідуалізованої колективності (цілісності) – на протигагу нав'язуваній владою ідеології масовості, знеособленої за своєю сутністю. За всієї спорідненості життєтворчих (вітаїстичних) імпульсів з європейським Ренесансом, за своїми внутрішніми тенденціями українське відродження 20-х років постає явищем типологічно близьким саме бароковій, а не ренесансній культурі

¹Яворский Б. Л. Сюиты И. С. Баха для клавира. Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. Москва : Классика-XXI, 2002. С. 37–38.

(за типологією П. Флоренського, середньовічний тип культури протиставляється ренесансному, який втрачає рівновагу між свободою творчості і регламентуючим цю свободу божественним законом)¹. За своїм сутнісним устремлінням вітаїзм 20-х років був спрямований до Собору і заради Собору відстоював своє право на свободу творчості і національне самовизначення. Ідея барокової сюїти як рух до Собору, як рух від індивідуальної до метафізичної цілісності цілком відповідала світосприйняттю українських романтиків-вітаїстів. Мистецько-естетичні концепції того часу, зокрема концепція азійського ренесансу М. Хвильового, філософія театру Л. Курбаса, філософія літератури С. Єфремова, філософія історії музики Б. Яворського, яскраво підтверджували це.

1928–1930-ті роки, коли було створено сюїту, – це час передчуття трагедії кривавого і передчасного фіналу для всієї української культури: майже всі лідери національного мистецького руху були репресовані або доведені до самогубства у 30-ті роки. Біографічний сценарій В. Косенка, короткотривалий, максималістський, незавершений в задумах і творчих проектах відобразив рефлексію творчого покоління, ніби стиснутого в часі і просторі українських реалій 20–30-х років. Поява такого світлого, ліричного, просякнутого безліччю відтінків сонячного саява, безмежно наповненого сенсом, духовною подієвістю твору стало значним явищем не тільки української фортепіанної музики, а й твором великою мірою автобіографічним, синтезуючим, романічним. Як фортепіанний цикл, він виходить за межі суто фортепіанної музики, фактурно й композиційно наближаючись до великого симфонічного твору. «Я взяв ці ясні й чіткі старовинні форми і спробував наповнити їх почуттями, рухом, властивим нашому часу, з його бурхливістю і спрямованістю», – пише

¹ Флоренский Павел. Обратная перспектива // Павел Флоренский. Иконостас : избранные труды по искусству. Санкт-Петербург, 1993. С. 175–282.

В. Косенко про свій намір¹. Таким чином, його звернення до барокових форм відображає пошук композиційних і стилістичних засобів втілення ідеї циклу.

Якщо поглянути на лінійний ряд, на послідовність танців, стає очевидним, що В. Косенко зберігає канонічну основу сюїти – Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига, хоча й значно розширює циклічну форму семантично важливими бароковими жанровими формами – Гавоту, Менуету, Бурре, Рігодону, Пасакалії. Побудовується ніби сюїта в сюїті, з двома ліричними кульмінаціями (Сарабанда *a-moll*, Гавот *h-moll*), з одним драматургічним центром (Пассакалія *g-moll*) і кодою (Жига *d-moll*). Дотриманий і принцип парного зіставлення повільних тридольних частин і рухливих чотиридольних. Тільки завдяки композиційному подвоєнню відповідно зростає й кількість частин в середньому і крайніх розділах.

Спираючись на концепцію барокової сюїти, В. Косенко переосмислює основні елементи її драматургічної цілісності – ладотональний, ладоритмічний, ладоінтонаційний плани. Застосовуючи традиційні принципи інтонаційного і ритмічного розвитку, композитор виявив справжнє новаторське ладотональне мислення. За всієї нібито повної тональної автономії кожної частини сюїти, ладотональний план циклу має свої закономірності. Відсутність єдиної тональності циклу не руйнує його ладотональної цілісності. Цикл розпочинається в *Des-dur* (Гавот), а завершується в *d-moll* (Жига) з предиктом в *g-moll* (Пассакалія). Отже, є певна *тональна ідея*, якій підпорядковується ладотональний план циклу – розширений звукоряд *Des – d* з ознаками *однотерцового* принципу співвідношень. Якщо розглянути ладотональний план циклу крізь призму теорії ладового ритму Б. Яворського, згідно з якою тритоновість стає системотворчим принципом, ладова організація в сюїті має ознаки реляційної цілісності пари нестійкості-стійкості. У такому ракурсі

¹ Цит. за: Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наукова Думка, 1977. С. 100.

тональність першої частини – гавоту *Des-dur* – сприймається як тональна домінанта (нестійке начало) по відношенню до тоніки *d-moll*, і в цьому також розкривається ідейна семантика циклу – як рух до Собору. Цілком зрозумілим і органічним стає поєднання в одному ладотональному просторі ладових ознак натуральних народних ладів (дорійського, лідійського, міксолідійського, фрігійського), традиційного і авторизованого (хроматично ускладненого) мажоро-мінору. Цікава закономірність виявляється й у функціональності тонального плану, який також пов'язаний з композиційними особливостями твору. Якщо розглянути тональний план малого канонічного циклу, то тут простежується кварто-квінтовий ланцюжок з тенденцією до розширення звукоряду і автентичного завершення: *b-moll* (Алеманда) – *e-moll* (Куранта) – *a-moll* (Сарабанда) – *d-moll* (жига). Збільшена кварта – *b – e* (Алеманда – Куранта) малого циклу відповідає збільшеній кварті *Des – g* (Гавот – Пасакалія) великого циклу, а автентичне завершення *a – d* малого циклу – плагальному завершенню *g – d* великого циклу і всього твору загалом.

Безпосередньо кварто-квінтовий ланцюжок тонального плану малого циклу (завдяки збільшеному звукоряду перший крок секвенції – тритон) є проекцією золотої секвенції, яка фрагментарно, як гармонічна лейтпослідовність, наявна майже в усіх частинах циклу, крім Менуету *Es-dur*, а повністю звучить тільки в Пасакалії, початок якої в часі співпадає з «*augio sectio*» всього твору (якщо за основу вираховувати брати час звучання, а не кількість тактів).

Привертає увагу і певна система присвячень. Усі частини циклу, крім Буре і Жиги, присвячені членам родини Косенків-Канеп. Серед адресатів – доньки Ірина й Раїса Канеп, брати Олександр і Семен Косенки, сестра Марія Зубова, племінники дружини, брати Михайло і Федір Дзенбновецькі, мати Леопольда Йосипівна Косенко, дружина Ангеліна Косенко. Сам В. Косенко називав цей твір «сімейним альбомом», увиразнюючи цим суто романтичний тип висловлювання, дотримання лисенківської камерно-інструментальної

традиції. В. Косенко ніби нотує рухливий, внутрішньо насичений світ сімейного кола.

Персоналістичний принцип барокової сюїти набув тут яскравого романтичного забарвлення. Вибудовується своєрідний сюжет циклу, у якому кожна п'єса має асоціативну програму, насичену характеристичною образністю, внутрішнім діалогізмом. Послідовність присвят має певну логіку, спіраючись, зокрема, на принцип парності – чергування жіночих і чоловічих образів, жанровий зв'язок жіночих образів з лірико-ігровою й лірико-елегійною сферою Гавотів і Менуетів, а чоловічих – з лірико-драматичною, скорботно-патетичною сферою Алеманди і Сарабанди, бурлескно-польотною вальсовістю Куранти, з урочистою веселістю Ригодону. Буре не має присвяти, бо виконує роль інтродукції, переходу від малого циклу до великого з початком нового циклічного руху з Гавоту. Повторюється і присвята – доньці, тобто асоціація «золотого віку» з дитинством тут очевидна. Таким чином, сюїта В. Косенка композиційно розімкнена, яскраво втілений міфологічний хронотоп виходу із замкненого простору індивідуальності в метафізичний нескінченний і безмежний космос і, можливо, це пояснює магнетичну силу цього фортепіанного шедевр.

Центральний образ – Пасакалія, поєднуючи функції драматургічної кульмінації, розробки і предикту, становить масштабне полотно, інтонаційний і образно-драматургічний центр циклу. Вона присвячена Ангеліні Косенко, дружині композитора, людині, яка була і янголом-охоронцем, і вірною супутницею, тилом, і центром його життя. Цією присвятою В. Косенко підкреслює значення Ангеліни Володимирівни в його долі і завершує цим портретну галерею своєї родини.

Жига не має присвят, індивідуального прототипу. Як і в бароковій сюїті, Жига у В. Косенка є носієм надіндивідуальної ідеї. Як зазначає С. Петрова, «результатом розвитку цілого стає жига, яка символізує стан виходу у сферу надіндивідуального, загального, тобто стану соборності, причетності

до універсальних законів світу»¹. Цікаво, що саме в Жизи композитор використовує мотив, який в системі музичних символів І.-С. Баха асоціюється з хрестом, розп'яттям, стражданням Христа (октавний унісон в басовому регістрі 1–4 такти)². Якщо з цього погляду проаналізувати мотивно-інтонаційний ряд усієї сюїти, очевидним є використання композитором бахівської хоральної символіки, у якій і завуальовано, і явно прочитуються: символ 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 ритмоінтонації Пасакалії; особливо виразні висхідні тетрахорди XV варіації Пасакалії, які поєднуються у величній *anabasis* як символ вознесіння, сходження. Символічним для ідеї сюїти є й остинатні квартові висхідні закличні інтонації на тлі трихордових переборів у фіналі циклу – переважання первинних консонансів (кварти, квінти, октави) ніби повертає час до архаїчної цілісності космічного Собору.

На значення музичної символіки для розуміння змісту музичного тексту неодноразово звертали увагу музикознавці. Зокрема, Б. Яворський висловив думку про іманентну про-

¹ Петрова С. Ю. Мифоритуальный код как один из методов музыковедческого анализа на примере клавирных сюит И. С. Баха // Музыкальная конструкция и смысл: сборник трудов. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1999. Вып. 151. С. С. 103.

² В. Носіна у праці «Символіка музики І. С. Баха» наводить уривки з листів Б. Яворського 1917 року до С. В. Протопопова на тему про «творче мислення І.-С. Баха». У цих листах розкрито систему музичних символів І.-С. Баха, яку Б. Яворський розробив, вивчаючи аналогії й мотивні зв'язки кантатно-ораторіальної творчості І.-С. Баха з його клавірними творами.

грамність музичного тексту як такого, що відображає психічно-розумову культуру її творця. В. Носіна, розвиваючи вчення Б. Яворського про музичні символи І.-С. Баха, говорить про символічність музичного тексту загалом: «Как видим, музыкальные символы и хоральные мелодии имеют ясное смысловое содержание. Их прочтение позволяет дешифровать нотный текст, наполнить его духовной программой. С этой точки зрения понятие «чистой» музыки становится весьма условным. Истинная музыка всегда программна, ее программа – отражение процесса невидимой жизни духа»¹.

Таким чином, семантика барокової символіки сюїти В. Косенка полягає в широкому застосуванні музичних і загальних мистецьких символів культури бароко, пов'язаних із семантикою кола. Переосмислюючи головну ідею барокової сюїти як рух до Собору, В. Косенко свідомо чи підсвідомо зафіксував особливий тип циклічного часопростору, що на архетипічному рівні відображає універсальні ідеї і смисл людського буття, причетність до міфоритуальної сакральної сутності складних психологічних процесів, зашифрованих у музичному тексті.

Список використаних джерел

1. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття: автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2010. 17 с.
2. Друскин М. С. И. С. Бах. Ленинград: Музыка, 1982. 381 с.
3. Евзлин М. Космогония и ритуал. Москва: Радикс, 1993. 337 с.
4. Кричинська О. В. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано В. Косенка: танцювальний сюїтний цикл між минулим і майбутнім // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Міленіум, 2016. Вип. 1(6), С. 208–213.

¹ Носіна В. Б. Символіка музики І. С. Баха. Тамбов, 1993. С. 17.

5. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3-х т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 224–242.

6. Маслий С. Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2003. 28 с.

7. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 19 с.

8. Носина В. Б. Символика музики И. С. Баха. Тамбов, 1993. 104 с.

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

10. Петрова С. Ю. Мифоритуальный код как один из методов музыковедческого анализа на примере клавирных сюит И. С. Баха // Музыкальная конструкция и смысл : сборник трудов. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1999. Вып. 151. С. 99–106.

11. Флоренский Павел. Обратная перспектива // Павел Флоренский. Иконостас : избранные труды по искусству. Санкт-Петербург, 1993. С. 175–282.

12. Яворский Б. Л. Сюиты И. С. Баха для клавира. Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. Москва : Классика-XXI, 2002. 152 с.

Инесса Беренбейн. Драматургическая идея фортепианно-го цикла «11 этюдов в форме старинных танцев» Виктора Косенко как проявление романтической барокковой рефлексії. Рассмотрена драматургическая идея фортепианного цикла В. Косенко «11 этюдов в форме старинных танцев», ее структурно-композиционный инвариант, связи с мифотворческим хронотопом, универсальными идеями. Выявлены особенности перевоплощения барочной символики бесконечности в ладотональной, ладоритмической, ладоинтонационной структуре произведения. Проанализированы определенные закономерности и факторы драматургической целостности сюитного цикла В. Косенко: сюитный хронотоп, тональная идея, ладогармоничная лейтпоследовательность, ассоциативная и сюжетная программность, мотивная семантика, принцип реляционной четности. Выявлена концепционно-композиционная разомкнутость произведения. Сделан вывод о широком применении

в сюите В. Косенко музыкальных и общих художественных символов культуры барокко, связанных с семантикой круга. Переосмысливая главную идею барочной сюиты как движение к Собору, композитор зафиксировал особый тип циклического времени и пространства, который на архетипическом уровне отражает универсальные идеи и смысл человеческого бытия, причастность к мифоритуальной сакральной сущности сложных психологических процессов, зашифрованных в музыкальном тексте.

Ключевые слова: драматургическая идея, сюитный хронотоп, идея бесконечности, тональная идея, мотивная семантика.

Inesa Berenbein. The dramatic idea of the piano cycle "11 etudes in form of old dances" by Viktor Kosenko as a manifestation of romantic Baroque reflection. Considered the dramatic idea of the V. Kosenko piano cycle "11 etudes in form of old dances", its structure-compositional invariant, links with the myth-making chronotop, universal ideas. The peculiarities of the transformation of the Baroque symbols of infinity in the order-tonal, the palm-rhythmic, the lading-tonational structure of the work are found. Some regularities and factors of the dramatic integrity of the suite cycle V. Kosenko are analyzed: suite chronotope, tonal idea, harmonic-latitude sequencing, associative and plot programmatic, motive semantics, and the principle of relational parity. The conceptual and compositional openness of the work was discovered, it was concluded that the semantics of the Baroque symbols of the suite of V. Kosenko's suite is the wide application of musical and general artistic symbols of the Baroque culture associated with the semantics of the circle. Reconsidering the main idea of the Baroque suite as a movement to the Cathedral, the composer consciously or not fixed a particular type of cyclic time space, which at the archetypal level reflects the universal ideas and meaning of human existence, involvement in the mythological sacred essence of complex psychological processes encrypted in the musical text.

Key words: dramaturgical idea, suite chronotope, idea of infinity, tonal idea, motive semantics.