

DOI: 10.33398/2224-0926-2020-1-35-65-74

УДК 78.27;78.9

Мирослава Новакович  
ORCID 0000-0002-5750-7940

**МОДЕРНІ ГОРИЗОНТИ МУЗИЧНОГО СВІТУ  
БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО  
(до 125-ліття Б. Лятошинського)**

*Розглядається постать Б. Лятошинського в контексті зміни горизонтів національної культури початку ХХ ст. Аналізується типологія мовного коду композитора крізь призму міфологічного, символічного та архетипного модусів буття. Констатується наявність у Б. Лятошинського як писемної, так і усної форми мовного коду, а також визначаються принципи їх взаємодії. Досліджується Третя симфонія майстра, у якій переключення із сфери об'єктивного в суб'єктивне і пов'язана з цим зміна форм мовного коду проявляються досить чітко.*

**Ключові слова:** культурний горизонт, мовний код, точка зору, симфонічна творчість

Відомо, що кожна епоха, як і кожний автор, має своє, тільки їй притаманне бачення горизонту як власного світу, так і культурно іншого. При цьому час від часу постає проблема зміни одного горизонту на інший. Національний культурний процес початку ХХ ст. відзначається саме такою зміною старого «замкненого» горизонту на «відкритий» горизонт сучасного пізнання світу, тобто – сприймається як “хода від вузких і означених до ширших і загальніших горизонтів” [17, с. 375].

Б. Лятошинський увійшов у знакове поле української музики насамперед як носій нового культурного коду. Така зміна українського “горизонту сподівань” викликана перемінами, що відбулися у свідомості митця внаслідок світових катаклізмів, а це, зокрема, відкрило йому вихід у “широкий простір європейського модерного мислення та письма” [14, с. 37]. Відомо, що однією з складових культурного коду є мовний. А тим мовним кодом, який взяв на себе основне інформаційне навантаження національної культури в ХІХ ст. і музики зокрема, був усний. І тут постає питання: чи міг останній передати есхатологічне відчуття українського митця нової доби? Однозначно, що ні. Звідси – наростання в середовищі національної культури згаданого періоду виразних антипозитивістських настроїв, які демонстрували розпад старої естетичної структури і в результаті – появу нової, основою якої і став писемний код.

Аналізуючи афективну систему цієї епохи, можна зауважити тенденцію зростання суспільного інтересу до метапроблем. Не випадково М. Бердяєв характеризує цей період національної історії як час пробудження самостійної філософської думки, розквіту мистецтва і загострення естетичної чуттєвості, час релігійного неспокою та пошуку, інтересу до містики, період нової естетичної свідомості та нових течій у мистецтві [3, с.40]. Для нього є характерним заперечення (можливо, деколи в надто радикальний спосіб) минулого, як вже віджилого, такого, що повністю себе вичерпало. Тому висловлювання письменника В. Поліщука про те, що “сучасна творчість поетична повинна вважати чистий мелодизм, як і мендельсонівщину з лисенківщиною... за минуле” [14, с. 144], – відбиває настрої і сподівання

значної частини тогочасної інтелігенції. Водночас письменник застерігає, що “хто ще на це оглядається, той гальванізує трупа, але майбутнє в поступові за музикою Скрябіна, Вериківського, Буцького...” [там само].

Початок ХХ ст. – це епоха зміни мовних кодів в українській культурі, а дві мови – це два світогляди. У цьому процесі все нове набуває виключно гострого усвідомлення. А відчуття часу в поступовому оновленні в межах якоїсь однієї мовної системи не може бути таким гострим та відчутним. Це добре видно на прикладі еволюції національної музичної мови в ХІХ ст., де, починаючи від Лисенка, простежується тенденція до послідовного залучення елементів іншої мовної системи. Але оскільки цей процес проходив досить повільно, то сліди часу в ньому майже стираються і з'являється відчуття чогось усталеного і незмінного. Тому на рубежі зміни горизонту свідомість вперше змогла охопити “великі масштаби для виміру ходу часу, вона змогла гостро відчутти своє сьогоднішнє, його неподібність на вчорашнє, його межі та його перспективи” [2, с. 517].

Вплив догматизму домінуючого мовного коду на культурні процеси є досить вагомим. Результат цього відчутний у народницькому каноні, де переборення згаданого догматизму практично неможливе. Відчуження від одного певного коду може наступити лише тоді, коли відбувається суттєва історична зміна горизонту, яка проявляється і в зміні мовних кодів, “коли в них починають гостро відчуватися грані часів, культур і соціальних груп” [2, с. 522]. Як вже зазначалось, зміна горизонту української музики першої половини ХХ ст. пов'язана насамперед з іменем Б. Лятошинського. А це є свідченням того, що композитор мав у розпорядженні власний горизонт, “якому властива така відкритість, що дає можливість як звукуватися, так і розширюватися...” [17, с. 372]. Цього, на жаль, не можна сказати про естетичний горизонт офіційної культури згаданого періоду. Адже він, як відомо, відзначався замкненістю і нерухомістю з нижньою межею спроможності пізнання.

Перш за все треба зосередити увагу на самій типології мовного коду, виділяючи водночас проблеми міфологічного, символічного та архетипного модусів буття. Аналізуючи категорію мовного коду як складової загального культурного, було виділено дві його форми: усну та писемну. Розглядаючи ці форми через призму вищезгаданих модусів, можна зробити певні висновки, а саме:

а) усний код тяжіє в бік архетипного, “природного”, виявляючи себе через міфологічний та символічний первні;

б) і навпаки: писемний код формується в результаті дії культурного, метапоетичного первня.

Це дає змогу зрозуміти ті причини, що пов'язують функціонування останнього саме з особистістю Лятошинського. Одна з них – полімовність українського музичного простору початку ХХ ст., бо в ньому одночасно співіснують дві семіотичні системи: українська та російська. Хоча в перші десятиліття цього періоду українська культура формально вже позбулася свого залежного становища і набула статусу рівноправної, співмірної величини в порівнянні з російською культурою, але її попередній статус, як “малоросійського” стилю в середовищі російської “метакультури”, не міг не вплинути на формування такого типу світогляду значної частини національної інтелігенції, при якому остання, будучи за походженням українською, за духом все ще вважала себе російською, або польською.

Для кола, в якому сформувався культурний горизонт Лятошинського, був пригаманний білінгвізм, основою якого став “дуалізм української душі”. Досить згадати висловлювання батька композитора Миколи Леонтійовича про те, що його рідною мовою є російська, а рідною піснею – українська [4, с. 128]. Отже, йдеться про українську субстанційність як включеність у “ланцюг поколінь в якості не просто фізичній, але духовній, етнічно-спадкоємній” [10, с. 86] з одного боку, та про російське культурне оточення – з іншого. Не випадково у творах Лятошинського раннього періоду знаходимо виразні сліди цієї “метакультури”, її впливи, що ведуть не до авторської інтенції, а до того контексту, в який вплетений даний текст. Так, у своїх спогадах І. Белза зазначив, що на уроках композиції Р. Глієр скеровував студентів до детального вивчення саме творів російської музичної спадщини, а це не могло не відбитися на перших творчих спробах митця, позначених впливом Скребіна, Чайковського, Бородіна.

Композитор, живучи в Україні, спочатку формувався поза межами національного культурно-інформаційного простору, а саме – в знаковому полі російської музики (на той час явище цілком зрозуміле). Однією з причин цього були ідеологічно шкідливі теорії про “вторинність” української культури, а також повне незнання (на це звертає увагу М. Грінченко) тогочасним суспільством творчого доробку Лисенка. А “вихідною точкою новому композиторові мала б стати не музична культура старого українського громадянина з її нахилом до сентименталізму в музиці, з примітивізмом її музичних відчужень, а щось значно більше, чому шлях уже показав Лисенко” [9, с. 491].

Як відомо, початок 1920-х років – це завершення періоду учнівства композитора і набуття ним фази творчої зрілості. Водночас спостерігається тенденція до поступового входження Лятошинського в знакове поле української культури, що є результатом остаточного формування його індивідуального авторського стилю. Найхарактернішою ознакою цього стало поступове залучення митцем до домінуючої у його творчому методі писемної форми елементів усного коду – як абсолютно повноціного. Якщо на перших порах ці два коди в текстах майстра ще не перетинаються (з одного боку – вокальні та камерно-інструментальні твори 20-х років, з іншого – “Увертюра на чотири українські теми”), а співіснують паралельно, то вже в опері “Золотий обруч” ми спостерігаємо за зіткненням цих кодів, їх змішанням, що знайшло логічне вираження в поєднанні архетипного як природного та культурного первнів. Однак архетипне в Лятошинського – це не той найповерховіший пласт національного неусвідомленого, інтонаційним втіленням якого стала українська пісня-романс. Розуміння композитором архетипного полягає у зверненні до давніх, архаїчних його пластів. Початок цьому був покладений у XIX ст. М. Лисенком, а в перші десятиліття XX ст. М. Леонтовичем (використання обрядово-календарних зразків фольклору). Тому митець, на думку Г. Юнга, який проникає своїм творчим духом у глибини неусвідомленого, не може бути повністю зрозумілим та доступним для сучасників [11, с. 172]. Суспільство нездатне в повній мірі збагнути всю значущість його творів, тому розуміння музики такої творчої особистості та її визнання приходить набагато пізніше.

Якщо Б. Лятошинський увійшов у національний музичний простір першої третини XX ст., спираючись виключно на писемну форму коду, то в подальшому

він використовував і моделював найхарактерніші ознаки коду усного. В цьому можна вбачати безпосередню спадкоємність, адже подібний шлях у тому ж напрямку (мова йде про застосування двох форм мовного коду та їх поєднання) раніше намагався пройти Лисенко. Відмінність полягає лише в тому, що для Лисенка і його послідовників дефінітивною залишалася усна форма коду, хоч “потенції етномузичної інтонаційності, занурені в контекст музичного професіоналізму, видозмінили самі принципи організації музичної тканини” [12, с. 75]. Відтак можна стверджувати, що творчість Лятошинського – це оновлення процесу розвитку лисенкової моделі національного канону (саме таку мету ставили перед собою і сучасники Лятошинського: Л. Ревуцький, В. Косенко, С. Людкевич, В. Барвінський) у нових умовах модернізму. Сюди ще слід долучити поступову інтелектуалізацію музичного письма – як одну з домінуючих тенденцій в українській культурі початку ХХ ст., що досягла свого піку саме в творчості Лятошинського.

Констатуючи наявність у Лятошинського як писемної, так і усної форм мовного коду, спробуємо визначити принципи їх взаємодії. Тому детальніше зупинемося на розгляді такого важливого поняття, як функціональність кодів. Вважаємо, що обидва коди в музичному тексті отримують здатність виступати в активній чи пасивній функціях, або, інакше кажучи, перебувати в активному чи пасивному стані:

– активний стан коду можливий тільки тоді, коли вся увага спрямована на нього як на об’єкт. В результаті концентрування цієї уваги він отримує здатність формувати в тексті міфологічні та символічні смисли;

– і навпаки: код перебуватиме в пасивному стані, якщо він, незважаючи на свою присутність у тексті, не виступатиме об’єктом уваги.

Водночас наявність в одному й тому ж тексті усної та писемної форм коду – це не просто їх зіткнення, яке тягне за собою, як стверджує Г. Почепцов, серйозні проблеми, а введення їх у стан активації, наслідком чого є утворення нових семіотичних значень [15, с. 392].

Одним з перших творів Лятошинського, де простежуються принципи взаємодії усної та писемної форм коду, стала опера “Золотий обруч”. Привертає увагу той факт, що основним носієм драматичної ідеї твору виступає оркестр, що свідчить про симфонічну природу мислення композитора. Наголос, зроблений Лятошинським на інструментальному, оркестровому первні, вказує на перевагу писемного коду над усним. Характерно, що в національній музичній традиції усний код асоціюється саме з вокальною (хоровою) сферою. У “Золотому обручі” посилення оркестрового фактору впливає на трактування вокальної лінії опери, в якій виразно проступає інструментальний первень. Домінування писемного коду відчувається вже в увертюрі, побудованій на темах золотого обруча та татар. Хоч лейтмотив обруча є в значній мірі результатом зацікавлення Лятошинського архаїчними пластами національного фольклору (на це вказує її невеликий діапазон у межах тетра-хорду, поступальний рух рівнобіжними тризвуками), однак тут ще передчасно говорити про усний код, бо всі перелічені засоби музичної виразності сприяють посиленню колористичного фактору і не мають безпосередніх виходів на нього. Більше того, писемний код значно активується на початку першої картини опери з появою Маври, чий образ втілює психологічну, драматичну лінію твору.

Наступний епізод першої картини побудований композитором за принципом контрастного співставлення. Це, насамперед, хор “Ой, кувала зозуленька”, в якому Лятошинський відтворює найхарактерніші риси народного гуртового співу: хор починається зачином соліста, до якого поступово приєднуються всі учасники. Тут наявні переклички чоловічої та жіночої груп, ефект наближення співаючих, підголосковість. Слід наголосити, що композитор майстерно моделює в цьому фрагменті (сюди входить коломийка “Гой, цора, підківочки” та танець) основні прикмети усності, характеристики коду історично попереднього та конкуруючого. Йдеться про ладову визначеність, діатонічну основу хору “Ой кувала зозуленька” (g-moll натуральний), етностильові особливості української музики (коломийковий ритм, мажорний та мінорний лади з високим четвертим ступенем тощо) в “Гой, цора, підківочки” та танці.

Контрастне співставлення двох епізодів: психологічного, переданого засобами писемного коду, та жанрово-національного, відтвореного через усний код, – це задуманий Лятошинським ефект активізації обох форм коду, притому як писемний, так і усний – наділені здатністю проєкціювати певні символічні смисли, зберігаючи водночас своє денотативне значення. Так, з писемним кодом у майстра пов’язана інтелектуальна, філософська лінія його творчості (адже це код культури), а з усним – національна природа музики композитора. Однак треба наголосити, що Лятошинський не розмежує поняття інтелектуального та національного, бо останнє в нього виступає у виключно інтелектуалізованій формі, що досягається шляхом суміщення кодів. Наочним прикладом є подальший розвиток дії першої картини опери, зокрема тріо (Мирослава, Максим, Тугар Вовк). Вокальна партія Мирослави багата ходами на широкі інтервали, що свідчить про її інструментальне походження. Те ж саме можна сказати про партію Тугар Вовка речитативного плану. Щодо Максима, то композитор будує його вокальну лінію, моделюючи спочатку прикмети усного коду (йдеться про мінор з високим четвертим та шостим ступенем), який став основою теми любові. З неї, власне, і починається в тріо партія Максима, що в поступовому посиленні напруги психологізується і відтак набуває виразних ознак конкуруючого писемного коду. Це, з одного боку – експозиція головних дійових осіб, у той же час з іншого – зав’язка конфлікту, про що свідчить низхідний хроматичний хід в оркестрі, який перед цим декларувався у вокальній партії Маври і є символічним передбаченням трагічної розв’язки центрального конструкта драматургії опери – любовного трикутника: Мирослава, Максим, Тугар Вовк.

Досліджуючи проблему функціональності кодів у творчості Лятошинського, слід звернути увагу на те, що “гра кодами” як технічний бік творчості, не є пріоритетною для композитора, бо для митця “мовна свідомість – тільки момент, матеріал, повністю керований художнім завданням” [1, с. 178]. Яскравим прикладом досконалого поєднання двох форм мовного коду є Третя симфонія майстра. Водночас варто зазначити, що остання має багато спільних точок дотику з оперою “Золотий обруч” як у плані формування міфологічних та символічних смислів, так і в площині драматургічного та інтонаційного вирішення.

Майстерність Лятошинського в симфонії полягає в тому, що характерні прикмети усного коду вводяться ним у “тіло” писемного настільки логічно, що, як стверджує сам композитор, у багатьох випадках його відразу помітити неможливо.

Прикладом такої взаємодії кодів є вступний розділ першої частини твору, основу якого складають дві теми. Перша має повністю писемну природу, що проявляє себе в інструментальному, декламаційному типі тематизму (два послідовні ходи в низхідному напрямі на малу та велику септими зі зміщенням та подальшим хроматичним коловим рухом). Друга тема, як стверджує М. Гордійчук, – “глибоке мистецьке узагальнення, що виросло на ґрунті переосмислення народно-пісенного образу” [6, с. 187]. Однак ця тема, основне інтонаційне “зерно” якої усного походження, логічно вписується в домінуючий писемний характер вступу, завдяки “експресивному ходові” з шостого на п’ятий ступінь в мінорі, що є імітацією стогону і асоціюється з риторичною фігурою *suspiratio*. Активація усного коду відбудеться дещо пізніше з появою побічної партії (за основу композитором взята старовинна колядка, що раніше вже використовувалась в опері “Золотий обруч”). Тема переведена Лятошинським (на що звертає увагу М. Гордійчук) у строгу діатоніку. Її усне походження “проступає також у чіткій інтонаційній структурі з перевагою секундово-квартових ходів” [6, с. 190]. Зазвичай, саме ця тема в більшості випадків перебуває в стані конфліктного зіткнення з першою темою вступу.

Звідси випливає, що драматургічний прийом протиставлення двох образних сфер (перша тема вступу як втілення зла, а побічна – репрезентує національну ідею твору) підкреслюється зіткненням писемної та усної форм коду, внаслідок чого обидві форми значно активуються, тобто, сприймаються саме як коди, які формують виразні семантичні смисли і створюють у симфонії драматургічну напругу. І таких прикладів, коли той чи інший мовний код стає носієм певної ідеї, у Лятошинського досить багато. Використання композитором одночасно двох форм коду пов’язано з особливостями драматургічного мислення і залежить від композиційних особливостей його творів. Йдеться про взаємодію складових “в образно-семантичному змісті його музики; в плані антагоністичного супротиву і в плані злиття (синтезу) особистого та історичного, суб’єктивно-ліричного і об’єктивно-епізодичного” [13, с. 68].

І тут слід застосувати поняття «точки зору», вперше запропоноване М. Бахтіним у “Поетиці Достоєвського”, а згодом детально розроблене Б. Успенським у праці “Поетика композиції”. Отже, точка зору, за визначенням дослідників, – це позиція, з якої розглядається твір. Йдеться про авторську позицію на рівні композиційному, тобто, як автор сприймає та оцінює зображений ним світ. Ми ж пропонуємо розглянути цю проблему, ґрунтуючи свої спостереження на принципах використання та взаємодії у творах Лятошинського усної та писемної форм коду, адже, на нашу думку, саме точка зору є визначальною у виборі певного коду. Тому в здійсненій Б. Успенським класифікації рівнів, на яких розглядаються авторські позиції (їх, як відомо, чотири), особливо хочемо виділити мовний. Але, розглядаючи мовний рівень, треба водночас аналізувати ще й інші підходи для виявлення точок зору, а саме: ідеологічний, психологічний та часо-просторовий. Це зумовлено тим, що всі вони взаємно залежні, однак саме мовний підхід є тим головним фактором, який допомагає розрізнити ці точки зору в творі. Не випадково Успенський стверджує, “що план мовної характеристики може бути єдиним планом у творі, який дозволяє простежити за зміною авторської позиції” [16, с. 30].

Розглядаючи рівні, що допомагають визначити тип точки зору в творі, зауважуємо, що найзагальнішим з них є ідеологічний, який виявляє зовнішню та внутрішню точки. У музичних текстах Лятошинського ми бачимо наявність декількох точок зору, які в однаковій мірі є незалежними, а отже, – рівноцінними. Сюди належать як авторська зовнішня точка зору, так і внутрішня, коли автор подає себе як безпосереднього учасника описуваних ним подій.

Яскравим прикладом тісної взаємодії точки зору з мовним кодом є Третя симфонія, в якій переключення із сфери об'єктивного в суб'єктивне і пов'язана з цим зміна форм мовного коду проявляються досить чітко. Як зазначила Н. Горюхіна, тематизм твору ділиться на два типи: перший – об'єктивного звучання, в якому – “широке узагальнення, монолітність образу” і другий – протилежного плану, для якого характерні “не загальні риси, а одиничні, індивідуальні, неповторні, суб'єктивні...” [7, с. 284]. До сфери об'єктивного в Третій симфонії належать: перша тема вступу, перша тема головної партії і побічна партія. Щодо суб'єктивного, то в цій якості виступає “тільки одна, друга тема вступу, заснована на трансформації української народної пісні “Журба за журбою, туга за тугою”; вона ж – друга тема головної партії” [7, с. 285]. Лятошинський, однак, трактує її як свою власну.

Далі спробуємо розглянути згадані вище теми з позиції мовної характеристики. Якщо перша тема вступу, як втілення об'єктивного первня, передана композитором засобами писемного коду, то в другій, яка є вираженням суб'єктивного, активуються елементи усного. За таким принципом побудована і головна партія першої частини твору. Водночас слід звернути увагу на той факт, що суб'єктивне, психологічне в цій симфонії Лятошинський подає саме через активацію елементів усного коду. А це вкотре слугує переконанням, що поняття “національного” у майстра не розмежовується з інтелектуальним, оскільки останнє в нього втілюється через обидві форми коду.

Розглядаючи план психологічного підходу до виявлення точок зору на прикладі Третьої симфонії композитора, варто звернути увагу на одну особливість, а саме: коли чуже висловлювання “випробовує на собі дію авторського слова і змінюється під його впливом” [16, с. 61]. Спробуємо визначити, у чому це полягає. Так, введення автором у музичну тканину твору інтонацій пісні “Журба за журбою...” є ніщо інше, як “чуже слово”, об'єктивне за своєю природою (продукт колективної творчості), що внаслідок значної авторської обробки (виділення мотиву другого такту пісні та розширення його інтонаційних меж) набуває виразних ознак внутрішнього монологу. У цьому випадку точка зору героя забарвлена авторською інтонацією, що проявляється в подальшій хроматизації та деформації теми (активація елементів писемного коду), зливається з точкою зору автора. Відтак, сприймаючи переживання героя з його точкою зору, ми одночасно чуємо й інтонацію автора. Таких прикладів, коли “чуже” слово (а це, як правило, усний код), об'єктивне, починає посилено суб'єктивізуватися та психологічно ускладнюватися, у Лятошинського є достатньо, особливо це характерно для творів майстра останнього періоду (П'ята симфонія, “Польська” та “Слов'янська” сюїти тощо).

Спостерігаючи за підходами до виявлення точок зору в творах Лятошинського, можна зауважити ще одну особливість. Так, у певні періоди творчої діяльності

авторська інтенція композитора якнайповніше реалізовувалась у тенденції до домінування суб'єктивної точки зору чи, навпаки, – об'єктивної. Якщо скористуватися періодизацією, запропонованою В. Самохваловим, то для “українського періоду” творчості майстра характерною стала авторизована об'єктивна точка зору, яка пов'язана з домінуванням у композитора епіко-драматичного мовленнєвого коду. Витоки цього слід шукати у візіонеризмі, для якого характерне потужне епічне спрямування. Більше того, візіонеризм дуже тісно змикається з апокаліптизмом, що дало “змогу Лятошинському виробити оригінальний тип драматургії – епіко-драматичний, – із злиттям у ньому вічного і миттєвого, об'єктивного і суб'єктивного, загального – і часткового” [12, с. 146].

На думку Н. Горюхіної, композитор мислить як драматург, відтворюючи у своїх симфоніях епічну трагедію. Проте епічне звучання може бути лише тоді, коли є наявний “погляд збоку” літописця-спостерігача, який змальовує сучасне життя з позиції майбутнього. Мова йде про зовнішню точку зору, об'єктивну за своєю природою.

Тут проглядаються виразні аналогії з Шевченком, насамперед у плані міфологічного мислення. Однією з перших на це звернула увагу Н. Горюхіна [7], аналізуючи особливості розгортання сонатної форми в композитора із суміщенням часових категорій, переключенням з суб'єктивного в об'єктивне, подієвого в узагальнююче. Йдеться про синхронність витворюваної двома митцями картини світу з “трансцендентним відчуттям минулого”, світу, в якому стираються грані між минулим, теперішнім та майбутнім. Знайдений Шевченком архетип кобзаря-“деміурга національного міфологічного космосу” (вислів О. Забужко) – Лятошинський піднімає з глибин національного неусвідомленого вже на генетичному рівні, бо наявна та аперцептивна база, при якій думний код, уведений в українську культуру в новій якості саме Шевченком, продовжує накопичуватись завдяки Лисенкові і в ХХ ст. з новою силою “проростає” в музиці Лятошинського. Притому останній вибирає між міфом як цілісністю, сконструйованою із “знакових” елементів національної культури, а значить – свободою і з внутрішньою несвободою (привілейований композитор тоталітарної системи) у собі самому. Власне, тут і потрібно шукати витoki того типу драматургії, який поєднує епічний виклад з об'єктивною зовнішньою точкою зору кобзаря-наратора і драматичну, експресивну манеру висловлювання з суб'єктивною, внутрішньою точкою зору героя-учасника описуваних ним подій.

Відтак – епічне в ідейному задумі Третьої симфонії – це передусім національне, відтворене засобами усного коду, у той час як драматичне – засобами писемного. Але національне, українське для Лятошинського, як і для Шевченка, – “зовсім не місце, територія чи країна”, це – “стан буття, чи, якщо точніше, екзистенціальна категорія в теперішньому часі...” [8, с. 67]. Не виключено, що саме таке розуміння українського привело до зближення його авторської інтенції з об'єктивною точкою зору не тільки в згаданій симфонії, але й інших творах, написаних у цей період часу.

Водночас свої тексти композитор розглядає під різними кутами зору, що є свідченням діалогічності його мислення і проявляється в композиційних особливостях музичної форми творів майстра. Так, досить часто в кульмінаційних моментах Лятошинський застосовує принцип накладання декількох точок зору, їх одночасного поєднання в одну складну. В Третій симфонії кульмінаційні наростання, як правило, супроводжуються злиттям тем головної та побічної партій. Початок



репризи першої частини твору відзначений суміщенням точок зору мовного та часо-просторового рівнів. Щодо першого, то йдеться про зіткнення двох кодів: писемного, репрезентованого головною партією, та усного – побічною. Унаслідок цього, аналізуючи мовний підхід, спостерігаємо за формуванням складної точки зору, яка синтезує точки зору кожного із вищезгаданих кодів.

Це ж саме можна сказати і про драматургічний план симфонії в її часо-просторовому вирішенні. Адже модули минулого і теперішнього виявляються в часі, який утворює навколо них певну рамку і від якого вони успадкували свої особливості. Як стверджує Н. Герасимова-Персидська, вищеназвані модули “в сучасній музиці експонуються особливо виразно, “резонуючи” з тенденцією відродження минулого культури, відчуттям історичного часу і т. д.” [5, с. 60]. У Лятошинського це вже самодостатні категорії, які, однак, немислимі без сфери часо-простору, бо той створює відповідні умови для їх реалізації.

Аналізуючи епіко-драматичний мовленнєвий код композитора, знаходимо певні закономірності. Так, деякі полягають у тому, що епічне в майстра переважно пов'язане з категоріями минулого та прийдешнього, у той час як драматичне переживається з позиції теперішнього. І це цілком логічно, оскільки використаний Лятошинським архетип оповідача, кобзаря-наратора, вимагає погляду з певної дистанції, а також – широкого виднокола. Притаманний композиторові принцип міфологічного мислення сприяє розмиванню граней між модулями минулого, теперішнього та прийдешнього. Тому, повертаючись до проблеми складної точки зору, у репризі першої частини Третьої симфонії спостерігаємо за процесом її формування. Так, при контрапунктичному проведенні тем головної та побічної партій відбувається суміщення двох кутів зору як у мовному плані, так і в часо-просторовому (минуле з позиції прийдешнього сприймається як теперішнє, у цей момент тривале, внаслідок чого епічне переростає в драматичне). Якщо віддаленість образу побічної партії у часі передається в експозиції та розробці через специфіку мовного коду (архаїчний колорит), темп та динаміку, то в репризі відбуваються різкі зміни щодо її викладу, насамперед у плані темпу, динаміки та оркестровки. Це свідчить про вплив драматургії апокаліптизму, де спостерігається логіка перестановки місцями часових категорій (частина минулого подається в ракурсі майбутнього і – навпаки). Саме цей принцип покладено в основу Книги Об'явлення (Апокаліпсису), де переважно свідомо порушується хронологічна послідовність (пороцтво про майбутні події світової історії подаються у формі минулого часу). Отже, з іменем майстра в українській музиці пов'язується використання писемного мовного коду і навіть більше: Лятошинський є одним з репрезентантів у національному музичному просторі ХХ ст. нового культурного коду, який, згідно з визначенням Ю. Лотмана, тлумачиться як «відкритий».

***Myroslava Novakovych. Modern horizons of the musical world of Borys Lyatoshytsky.***

*The figure of B. Lyatoshytsky is considered in the context of changing horizons of national culture of the early twentieth century. The typology of the composer's language code is analyzed through the prism of mythological, symbolic and archetypal modes of existence. It is noted that Lyatoshytsky's work is a renewal of the process of development of Lysenko's model of the national canon in the new conditions of modernism. The composer's work states the existence of*

*both written and oral forms of language code, as well as determines the principles of their interaction. It is claimed that in his early work B. Lyatoshynsky relied mainly on the written form of the code, but later he used and modeled the most characteristic features of the oral code. In this context the Third symphony of the master in which switching from the sphere of objective to subjective and the connected change of forms of the language code are shown quite accurately is considered. An example of such interaction of codes is the introductory section of the first part of the work, which is based on two themes. One of these themes has a written nature, and the other is a rethinking of the folk song image. It is noted that the subjective, psychological in this symphony Lyatoshynsky presents precisely through the activation of the elements of the oral code. This proves once again that the concept of "national" in the work of the master is not distinguished from the intellectual, because the latter is embodied in it through both forms of code. It is argued that the epic of the master is mainly associated with the categories of past and future, while the dramatic is experienced from the standpoint of the present.*

**Key words:** *cultural horizon, language code, point of view, symphonic creativity*

### Література

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. литература, 1990. 543 с.
3. Бердяев Н. Самопознание (фрагменты книги). *Наше наследие*, 1988. № 6. С. 39-55.
4. Борис Лятошинський: Епістолярна спадщина. Київ: Задруга, 2002. 768 с.
5. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*: Сб. ст. / Сост. Л. И. Дыс. Київ: Муз. Україна, 1989. С. 54-63.
6. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Муз. Україна, 1969. 427 с.
7. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ: Муз. Україна, 1973. 310 с.
8. Грабович Г. Т. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета. Київ: Рад. Письменник, 1991. 212 с.
9. Грінченко М. Вибране. Київ, 1959. 529 с.
10. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Київ: Основи, 1997. 126 с.
11. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. Київ: Академвидав, 2003. 390 с.
12. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, НТШ, 2000. 285 с.
13. Ляшенко И. Ф. Интернационализм советской музыкальной культуры: традиции и современность. Київ: Муз. Україна, 1986. 144 с.
14. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Основи, 2001. 327 с.
15. Почепцов Г. Русская семиотика. Москва: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2001. 768 с.
16. Успенский Б. Семиотика искусства. Москва: Школа "Языки русской культуры", 1995. 360 с.
17. Яусс Г. Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996. С. 368-403.

