

Ігор Савчук Igor Savchuk

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
заступник директора з наукової роботи, ІПСМ НАМ України

Candidate in Art Studies (Ph.D.), senior researcher, Deputy
Director for Scientific Affairs, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: rekus@ukr.net orcid.org/0000-0002-6882-3404

Комунікативна природа ранньої творчості Бориса Лятошинського

Communicative Nature of the Boris Lyatoshinsky Early Legacy

Анотація. У статті проаналізовано семантичний наратив творчості Б. Лятошинського 1910-х років. Обумовлений комунікаційно-інформативними взаємодіями позамузичних і музичних сенсів культурного простору, він сприяє розширенню гіпертекстового простору культури, зокрема реконструює погляди на життєтворчість Лятошинського як на детермінанту розвитку української музичної культури ХХ століття. У цьому руслі комунікація та, відповідно, комунікаційно-інформаційний процес формують своєрідну матрицю дослідження музичного тексту як сукупності комунікативних стратегій, адаптованих межами взаємодій музичної культури та соціуму. Важливими у цьому процесі є врахування таких комунікаційних взаємодій, як часопростір творчості, фізичної і символічної площин прояву новацій, втілюваних митцем; соціокультурної комунікації митця і середовища; простору автора і простору інтерпретації дослідника; і, як наголошувалося, комунікативного простору семантичних знаків, сконцентрованих у них ідей, образів, уявлень, емоційних переживань, народжених художньою свідомістю автора і реконструйованих інтерпретатором його творчості. Використовуючи представлений категоріальний підхід в окресленні системи координат музичної творчості митця, ми таким чином збагачуємо усталені теоретичні складові аналізу музичного тексту новими ціннісно-смісловими полями значень, змодельованими контекстуальним комунікаційним прочитанням тексту і особистості творця в бажанні досягнути іманентності авторського задуму.

Ключові слова: комунікація, комунікативно-інформаційний процес, семантика, семіотика, рання творчість Бориса Лятошинського.

Постановка проблеми. Рання творчість Бориса Лятошинського стала визначальною для розуміння подальших генеральних ліній його мистецької біографії. Відкритий у 2017 році невідомий пласт творчості митця 1910-х років — 31 твір різножанрового спрямування (двадцять з яких уперше було введено до музикознавчого річища), засвідчив значний творчий потенціал юного автора, де сама оригінальність композиторського висловлення дозволила виділити 1910-ті роки в окремий ранній період життєтворчості. Поряд з цим залучення джерельних документальних матеріалів 1910–1920-х років Меморіального кабінету-музею Лятошинського — білових та чорнових нотних рукописів, листування, щоденникових записів та ін. документів особового походження суттєво збагатили уявлення про маловідомі та невідомі сторінки біографічного сценарію митця. В такому знаковому просторі було реконструйовано багатогранну модель особистості талановитого молодого композитора, яка ще донедавна залишалася мало висвітленою у музикознавчих студіях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поява у мистецтвознавчому полі пласта ранньої творчості

Б. Лятошинського безпосередньо активізувала два дослідницькі напрями. Перший — і він так би мовити на поверхні — пов'язаний із джерелознавчим опрацюванням та подальшим включенням до музикознавчого обігу віднайденних творів композитора. Другий — актуалізує вивчення самого процесу творення митця як онтологічної проблеми. І в цьому контексті показовим є осмислення комунікативно-інформаційних процесів, де інформаційний підхід у вивченні явищ, «... його зміст та об'єм змінні та залежать від досліджуваних комунікаційних факторів» [1, с. 247]. При цьому сутнісний взаємозв'язок інформаційного поля і комунікації як феноменів культури кристалізується у процесі соціокультурних дифузій: «Інформація виявляє себе в комунікаційній взаємодії суб'єктів культури, а комунікація — у функціонуванні сенсів-образів культури, що набувають у процесі їхнього освоєння реципієнтом статусу інформаційного повідомлення — тексту» [7]. Ці «повідомлення», реалізовані через комунікаційні формати творчої особистості з різними соціокультурними полями, особистісним віддзеркаленням культури (мікросвіт творчості), відкривають нові можливості щодо деконструкції (Жак Дерріда [2])

та реконструкції значенневих полів творчості композитора, вужче — авторського задуму. У синтагмі «*особистість — культуротворення — культура*» комунікація постає тим механізмом, у полі якого реалізуються всі репрезентаційні форми життєтворчості митця. З цієї точки зору комунікаційні дифузії, що функціонують у межах соціальної структури і соціальної стратифікації, унормовують культуротворчі модальності соціуму (культурні теми, патерни, цінності, класифікації), загалом визначають зміст і форми соціокультурного буття. Таким чином, кожен з вимірів означеної синтагми представляє певну фундаментальну модальність і важливість комунікаційного дискурсу: як рефлексія митця через творення, де задум твору як акту внутрішньоособової комунікації реалізується як текст-рефлексія інформативного поля взаємодій майстра зі своїм «Я» — умовним героєм творчості; інформаційний потенціал соціокультурного середовища через систему офіційних, неофіційних та неформальних інституцій складає інформаційно-комунікаційний контент культури як форми суспільної свідомості. Формуючись у комунікаційних дифузях, т. зв. духовний клімат як естетичний визначник особистісного світу культури певною мірою унормовує систему якостей соціокультурної активності учасників комунікації та загалом впливає на процес культуротворення. При цьому всі потенційні тексти культури «... як генератори сенсів потребують співрозмовника <...> Щоб активно працювати, свідомість потребує свідомості, текст — тексту, культура — культури» [6, с. 429]. Тут комунікаційний підхід відкриває можливості для вивчення значенневого потенціалу музичного доробку, заснованого на інтерпретації комунікаційних дифузій як певного руху культуротворчих сенсів митця (знання, психоемоційна сфера, уміння, переконання, ідеали, ціннісні орієнтації) у соціальному часопрос-торі. За такого трактування комунікація постає своєрідним дескриптором та дешифратором сенсів соціокультурного простору як процесу взаємодії з ним митця та його творчості.

Окреслення цих процесів на прикладі ранньої творчості Бориса Лятошинського визначатиме проблемне поле цієї статті і базуватиметься на виокремленні семантичних аспектів взаємодії текстів у площині антропоцентричної спрямованості процесу творчості майстра, її інформаційно-семіотичного і духовно-сміслового наповнення.

Виклад основного матеріалу. Сучасна наука оперує чималою кількістю теоретичних досліджень про загальні проблеми комунікації, її природу та закономірності. У комунікаційному контексті широкоформатне сприйняття музики і пізнання логіки її сутнісних композиційних структур дозволяє вийти за межі операційних категорій традиційного музикознавства. У цьому контексті багатоплановість осягнення художньої семантики музичного тексту забезпечує інтертекстуальне прочитання його внутрішньо-, над- і позатекстових структур. Процеси розгортання і трансформації семіотичних сенсів в інформаційних полях розкривають глибинну суть комунікативних процесів музичної творчості Лятошинського. Її складові елементи, пов'язані як із самим творчим процесом, так

і зі світоглядним наративом митця, з'являючись у процесі народження твору та поетапно проходячи через сфери його буття, споживання й оцінювання, зазнають тих або інших змін і формують сучасні уявлення про роль творчості митця в соціокультурних трансформаціях простору.

Метою дослідження є аналітичний розгляд комунікативних аспектів композиторської творчості Б. Лятошинського у динамічному русі з урахуванням ролі її структури і функціональних утворень, основних внутрішніх і зовнішніх взаємозв'язків, її впливів на формування соціокультурних патернів — стилів, смаків, уподобань тощо та динаміку розвитку художніх процесів у контексті соціокультурного середовища України 1910–1920-х років. Показовою щодо цього є використання ідей структурної семантики¹, де глибина смислів семантичної одиниці визначається за допомогою уже набутих знань, що перебувають у спільному парадигматичному полі. Наприклад, звернення до комунікаційних особливостей ранньої творчості, її структурно-семантичних знаків зумовлює визначення як мінімум декількох площин, пов'язаних із постаттю Бориса Лятошинського, а саме:

– мовно-стильовий дискурс, етапна видозміна його домінуючих складових завдяки комунікаційним взаємодіям митця з соціокультурним середовищем: навчання, вчителі, вплив на молодого митця тих чи інших стильових домінуючих часу тощо;

– знаково-символічний контент творчості, зумовлений комунікаційними процесами внутрішнього поля особистості як відображенням у синтагмі *майстер — твір — герой* світоглядних, загальнохудожніх та соціально-культурних характеристик дистанційованого часу;

– оновлення творчо-біографічного сценарію митця в контексті комунікаційних взаємодій; переосмислення завдяки віднайденому джерельному пласту документів функціональних впливів явищ і подій на соціокультурне існування митця, динаміку і темпоритм його творчості.

Таким чином, семантична складова комунікаційного дискурсу митця, його внутрішнього світу і соціокультурного простору визначає «... характерні особливості, ознаки і функції вираженого і його характерні взаємодії з речами, які обов'язково або як правило пов'язуються» [10, с. 251]. Отже, комунікаційний підхід щодо «ідеології творчості» митця відображає її трансформації у процесуальній тягlostі. У такому контексті твір стає комунікативним простором, а його знаково-семантична наснаженість відкриває практично необмежені можливості для вільного оперування ідеями й образами, що спрямовуються дослідником на окреслення глибинних сенсів, закодованих в авторському задумі.

Комунікаційні модуси художньо-стильової картини раннього періоду творчості Бориса Лятошинського.

¹ Теорія лінгвістичного значення, яку поширює відмінкова (рольова) граматики Чарльза Філмора. Вона пов'язує лінгвістичну семантику з енциклопедичними знаннями.

Загалом 1910-ті роки у життєтворчості Б. Лятошинського дослідника Т. Гомон умовно розподіляє на *доглієрівський* (1910–1913), *глієрівський* (1913–1919) і *постглієрівський* (1919–1920) етапи. І в цьому є раціо, адже кожен новий щабель озвучує комунікаційну співвіднесеність творчих пошуків учня Лятошинського з постаттю його вчителя. Унаслідок цієї комунікативної дифузії простежуємо суттєву трансформацію у семантичних характеристиках художньо-стильового та виражального компонентів авторського висловлення Лятошинського. Загальні уявлення про моду комунікації як про усний, мовленнєвий та письмовий сигнали комунікації у нашому контексті трансформуються у буттєву багатоплощинність (певне середовище), де здійснюється комунікація. До того ж кожен новий еволюційно-стильовий модус позначений домінуванням певних жанрових моделей, форм та символічним насиченням. У цьому символічному контексті Р. Глієр виступає певним мистецьким, культуротворчим символом київського життя 1910-х Києва, котрий формував його музичні смаки і уподобання.

Інший підхід до розкриття етапності процесів творчості можна пов'язати з процесом професіоналізації стажу Лятошинського як митця упродовж цього десятиліття. Згідно з цим комунікаційна зумовленість 1910-х у життєтворчості митця вкладається в *аматорський* (1910–1913), *академічний* (1913–1919) і *професійний* (1919–1920) етапи. У такому контексті закономірним є автодидактова зумовленість першого етапу. Комунікаційні перехрестя стильових пошуків митця розкриваються крізь «стильову гру» з салонно-романтичними формулами Ф. Шопена і О. Скрябіна. Наступний етап демонструє процес оволодіння класичними принципами композиції, пошуку індивідуальної стилістики, який ґрунтується на наслідуванні семантичних формул свого вчителя Р. Глієра та стилістики П. Чайковського і С. Рахманінова. Відповідно, комунікаційна спрямованість останнього характеризується відчуженням молодого композитора від канонів та відкритістю до інноваційних процесів тогочасної модерної творчості.

І саме тут важливу роль відіграли комунікаційні дифузії митця з соціокультурним середовищем, що вплинули на кристалізацію, з одного боку, стійких семантичних компонентів авторського вислову, котрі згодом увійдуть у т. зв. авторський глосарій як характерні елементи виражальності Лятошинського, а, з іншого, — на формування інтровертивного світоглядного нарративу з яскраво вираженими екзистенційними характеристиками впливало середовище (родина, дружина Маргарита Царевич, вчителі). Скажімо, у листах Бориса Лятошинського до Маргарити Царевич 1914–1915 років на основі «букета» семантичних алюзій дописувача поетапно розкривається модель написання музичного твору, суголосна із шелінгівським інтелектуальним спалахом. Композитор підкреслює її позасвідому, спонтанну і не контрольовану волею і розумом характеристику.

Структурно-семантичні поля віднайдених джерел 1910-х років окреслюють комунікаційні взаємодії як звернення до польського контенту — польської

семантики через захоплення юного Лятошинського історичними хроніками Яна Длугоша. З зв'язку з цим з'явився підпис творів аматорського етапу псевдонімом «Борис Якса Лятошинський». Цей структурно-семантичний масив, пов'язаний з польським походженням митця, доповнений відкритими упродовж останнього часу джерельними матеріалами, характеризує комунікаційний дискурс т. зв. польського компоненту творчості композитора як одного з домінантних у його бутті. Віднайдені джерела свідчили про те, що митець був етнічним поляком, а польська тематика у його творчості юнацьких років відчутно вплинула на вибір відповідних жанрових моделей аматорського етапу ранньої творчості та образно-семантичну складову камерних та симфонічних творів пізнього її періоду.

Комунікація світоглядних настанов. Знаки відчуженого. На основі джерельних матеріалів проаналізовано вплив подій 1917–1920 років на світогляд та образне поле творчості Бориса Лятошинського. Трагізм загальної ситуації існування у Києві, пов'язаний з більшовицькими навалами і спричиненими ними численними смертями на вулицях міста, не міг не позначитися на образно-семантичному контексті творчості композитора. Своєрідно загостривши світовідчуття митця, усамітненого в атмосфері образності власних композицій, буттєві реалії парадоксально перетворили закоханого романтичного юнака на митця-інтроверта, який шукає творчого прихистку в самозаглибленні чи навіть медитації. Екзистенційна спрямованість світогляду Б. Лятошинського, прояви якої простежуються у його творчих пошуках вже у 1910-х роках, як-от, страх, тривога, печаль, песимізм тощо зумовлена впливом естетики модернізму з притаманним їй глибоким відчуттям трагічності буття як умови людського існування, котре на образно-значеннєвому рівні творів буде реалізоване через семантику смерті. Також на прикладі відомих, маловідомих та віднайдених нами творів цього відтинка можна скласти уявлення передусім про кристалізацію композиторського почерку та використання в ньому так званих модерних компонентів і семантичних формул, спрямованих на створення образів трагічних та відчужених, котрі домінуватимуть у наступному, модерному, періоді 1920-х років.

Що ж до Б. Лятошинського, то його виражальний потенціал втілює тенденції символізму, який стає для нього одним з найважливіших чинників формування його художнього методу. Опукло прочитуються ці конотації у драматургії фортепіанного циклу «Відображення» (1925). Тут, з одного боку, завдяки наскрізності розвитку дії і водночас динамічній трансформації основних образно-сміслових утворень — об'єктивної, суб'єктивної та ідеальної сфер — викристалізуються особливі для системи авторського висловлювання, його художньої парадигми драматургічні компоненти та смислові згустки, котрі згодом в тому чи іншому інваріанті знаходять втілення практично в усіх його симфонічних полотнах (особливо у Симфонії № 4, ор. 63). З іншого боку, важливим є осягнення художньо-комунікативного простору

«Відображень» як системи комунікаційних переключень між соціальними площинами буття (об'єктивне начало) та екзистенційними відображеннями цього буттєвого нарративу (суб'єктивний, інтровертивний простір існування авторського «Я»): як дзеркальна суперечність, де світ одночасно існує й не існує. Цей ефект дзеркала сприймається як певна культурно-комунікаційна субстанція, завдяки якій об'єктивні ідеї трансформуються у суб'єктивні відчуття. Комунікаційне значення дзеркала в міфологічній свідомості можна відобразити через сутнісний рух від конкретних образів до все більш абстрактного змісту з притаманними йому широкими контекстуальними паралелями, де як логічне продовження поняття дзеркала виникає термін «відображення» — самостійний і більш широкий у своєму значеннєвому обсязі, з широкими комунікативними контекстами.

З точки зору художньої комунікації виокремлюємо цілий згусток стильових особливостей системи авторської виражальності Лятошинського — це суб'єктивне начало, де постають паралелі з образом скрябінської мрії як недосяжне втілення сфери ідеального і об'єктивне — як віддзеркалення пласта новаторських принципів та методів авторського висловлювання. Вище вже зазначалося, що відгомін скрябінських творчих принципів відчувається передовсім на рівні тематизму як певний комунікаційний простір міжособово-стильових взаємодій «... через вибагливість мелодичного малюнка, який сполучає в собі риси інструментальності з декламаційно-мовною виразністю, насиченість дисонантними звучаннями, ритмічна гнучкість з переважанням тріольних і пунктирних ритмоформул» [3, с. 9]. Наступним важливим компонентом комунікаційних особливостей стильового простору є взаємодія усталених визначників музичного стилю та експресіоністських тенденцій з їхнім украй загостреним, трагічним сприйняттям розладу між особистістю і світом. Як художня утопія цей фактор вплинув на вибух радикальних художніх форм і методів: негативізм європейського політичного дискурсу другої половини 1920–1930-х відповідно насажує мистецький простір експресіоністськими ідеями, котрі піддають сумніву віру у життєдайність усталених гуманістичних формул¹. Фінал — трагічна розв'язка — супроводжує героя багатьох творів композитора цього періоду на кшталт «... хронологічного коду осені як смертельної пори» [8, с. 71–72]. Трагічні фінали спостерігаємо у долі Максима в «Золотому обручі», Гражини в однойменній симфонічній поемі. Так само трагічними є долі трьох з п'яти його симфоній як на рівні розв'язання драматургічного конфлікту, так і за об'єктивними обставинами входження цих полотен до мистецького простору.

¹ У творчості композитора естетико-стильові прояви цих коноццій простежуються у знакових творах 1920-х — Сонаті для скрипки та фортепіано (1926), Сонаті-баладі, Третьому квартет ор. 21, у цілому корпусі романсів, проте найбільш опукло у 1930-х — чи не найтрагічнішому творі української модерної творчості — Симфонії № 2.

«Відображення» стали площиною трансформацій настроїв-переживань — від трагічних обрисів до утвердження енергійних та мужніх рис у плінні загальної обривності циклу². На комунікаційний ефект, реалізований у циклі, вказує О. Ковальська-Фрайт як на можливість «... потрактувати відображення як переломлення зображення чи його точна дзеркальна копія або ж фокусація <...> Однак очікування, попередньо створене програмою, до якого прагне слухач (стан емоційно напруженого чи відстороненого споглядання), розвоюється при сприйнятті музики» [4]. Власне, цей комунікаційний ефект експресіоністського образного нарративу формує смислову єдність циклу, драматургічну концепцію якого можна означити як комунікативний процес інформативного (в широкому розумінні) переродження двох основних значеннєвих площин: перша — невідворотність, приреченість, заглибленість, відчуженість і друга, що «... передає ніби погляд збоку на ті самі події, проте вже не безпосередньо, а ніби у віддзеркаленні, як ніби те, що так і не відбулося» [4]. Ця природа світоглядних суперечностей автора постає через відверто філософську риторіку, а створений нею комунікативний простір існує між відображеннями об'єктивної реальності та реакціями творця на цю реальність.

У комунікативному контенті останньої, сьомої, п'єси циклу утверджується домінування об'єктивного світу звільгаризованих ідей, проте суб'єктивний світ лишається переможеним і непізнаним, отже, конфлікт — не вичерпаним, а художня комунікація — по суті, незавершеною. Можливо, ця незавершеність інформативного поля і спонукала митця до частого повернення в семіотичний контент «Відображень» з метою подолання та розв'язання суперечностей на фінальному етапі життєтворчості.

Семіотична картина музичної мови раннього періоду. За визначенням Ю. Лотмана, культура — це сплетіння семіотичних систем як певних мов, «... історично складених, де система може вкладатися в єдину ієрархію — надмову, що також може існувати як симбіоз самостійних систем» [5, с. 397]. Семіосфера «музична культура» у своїх комунікаційних дифузях між символом і потенціалом його прочитання дослідником відображає особливості створення, сприйняття, відтворення музичних символів, їхніх комунікативних полів. У цьому контексті музична семантика є безпосереднім віддзеркаленням суті авторського задуму. Відображаючи його через інтерпретаційний процес розкодування знаків і символів та їхніх контекстуальних складових, ця своєрідна реконструкція ємності задуму твору включає комунікативну

² Перший номер циклу — виразник життєствердного начала, друга п'єса — контрастна, малює одухотворений образ, тремтливо-ліричний, дещо схвильований. Наступні два номери привносять до загального нарративу глибоко трагічні відчуття. П'ята — наче абстракція, як спроба втілення ілюзій та нездійснених мрій. Шостий номер знову приконтрастний — сфера іронії та скепсису, що наче повертають героя до життя. Сьома п'єса перегукується з третьою, а фінал — утвердження волі, енергії, мужності головної теми.

площину, у полі якої відбувається встановлення та коригування смислів, зв'язків між системою авторського висловлення, її виражальними компонентами та почасти асоціативними значеннями, кодованими в авторському музичному тексті.

Типологічна знакова площина спирається на іконічні типи символів, дія яких базується на фактичній ідеографічній схожості значення та означуваного, на індексальних знаках, котрі безпосередньо окреслюють контури об'єкта, та символічних знаках із притаманною їм умовністю сприйняття [9]. І саме останній тип символів є найхарактернішим для невербальної комунікації музичної мови. Їх значеннєво-символічна реальність у дискурсивних практиках провокує дослідника на виокремлення цілих полів нових значень у комунікаційному полі авторського задуму між твором та його інтерпретатором. Повертаючись до ранньої творчості Бориса Лятошинського, зауважимо, що у перших (переважно фортепіанних) пробах відчутні іконічні знаки Ф. Шопена, пов'язані з домінантною на той час традицією салонного музикування. Проте у цих пробах уже простежуються експерименти з поліфонізацією фактури, гармонічними побудовами, поліритмією, з тими компонентами, що згодом сформуують знакове поле авторського висловлення митця.

Академічний етап 1910-х років характерний інтенсивним зверненням до камерно-вокального жанру. У цих сімнадцяти романсах, віднайдених Т. Гомон у 2017 році, так само вже спостерігається використання мелодекламації, знакового композиторського підходу. Завдяки умовно запозиченим знакам виразності відчувається вплив романсової творчості П. Чайковського (форма, використання характерних гармоній, модуляції тощо). Поля індексованих семантичних знаків у наративі ранньої камерно-вокальної та фортепіанної творчості академічного етапу передовсім засновані на реальній зумовленості значень і означень. Актуалізована експресивність музичного висловлення спричинена детальною мелодизацією фактурних ліній, зверненням до остинатності, загостренням метро-ритмічного начала. У цих мініатюрах Б. Лятошинський часто ускладнює фактуру засобами імітаційної і контрастної поліфонії.

Формування модального мислення — семантичної особливості подальших творчих періодів бере свій початок власне у творах цього етапу. Композитор активно застосовує у мелодичному русі II й IV низькі, IV високий ступені, півтонові мелодичні та гармонічні інтонаційні поєднання. Його мові притаманне поєднання кількох семантичних шарів, мелодизованість басового голосу, підголосковість фактурних рішень. При цьому комунікаційне поле художності базується на русі від базових класично-романтичних формул композиторської творчості у бік її новацій, продиктованих часом. Серед семантичних індексів

гармонічної мови — хроматизація, часто аж до розщеплення акордів на окремі тони, дисонантність гармонічних структур з частим використанням у плагальному звороті символу ранньої творчості — ввідного квінтсекстакорду подвійної домінанти з пониженою терцією, а також щедре застосування еліптичних гармонічних зіставлень та модуляцій у далекі тональності.

Семантична картина творчих пошуків більш пізнього професіонального етапу Б. Лятошинського характеризується подальшим ускладненням музичної виражальності. Увага до горизонтального та лінійного розвитку свідчить про дедалі більше значення, що його композитор надає поліфонічному принципу розгортання музичної тканини в бік ускладнення її акордово-гармонічної мови. Семантичні індекси авторського висловлення як трансформації сфери поліфонічного та гармонічного його векторів знаходимо в рубіжній «Жалобній прелюді». Це чи не перший твір у доробку майстра, де своєрідним тональним устоем є великий мажорний септакорд, природа якого за канонами є надто нестійкою. Як своєрідний перехід до творчості 1920-х з її новачініними експериментами, «Жалобна прелюдія» (1920) сконцентрувала у так би мовити сконденсованому, подекуди зародковому інваріанті основні семантичні індекси авторського висловлювання наступного десятиліття: використання 12-ступеневої тональності, свідомий відхід від тональної завершеності тощо.

Образно-семантичний зріз романсів 1910-х років. Поля семантичних значень камерно-вокального доробку Б. Лятошинського 1910-х, далі, у 1920-х роках, збагачуються завдяки зверненню композитора до поетичної творчості символістів. Ці комунікаційні процеси, детерміновані, з одного боку, масивом іконічних поетичних символів, а, з іншого, — дзеркально модифікованим їх втіленням у музичній тканині через компоненти авторського висловлення, значно розширюють можливості декодування авторського задуму. Вибір суголосного із внутрішнім «Я» поетичного тексту передусім свідчить про світоглядну спорідненість молодих митців, котрі працювали в жорстких умовах виживання, позначених соціально-політичними зривами розвитку європейської цивілізації ХХ століття. Семантика скорботної любові, суму, туги, що виразно простежується у романсах 1920-х, та пантеїстичні мотиви, любовна лірика і перші прояви екзистенційного смутку камерно-вокальних мініатюр 1910-х демонструють трансформації світоглядної парадигми митця: від усталено романтичних до експресіоністських, базованих на інтровертивному заглибленні у власноруч створені світи як спробу втечі від негативізмів соціокультурного простору.

Пропонована таблиця демонструє процес трансформації семіотичного поля камерно-вокальної творчості Лятошинського упродовж 1910–1920-х років.

1910-і

Любовна лірика. Представлена у більшості романсів через умовні ситуативно-буттєві стани — страждання, тугу, розлуку, що унеможливають життя без коханої людини («На ниви жовті сходить тиша», «Сутеніло, спекотний день невловимо згасав», «О, якщо б ти змогла» на вірші О. Толстого, «Мені шкода, що тобою коханим не був» на вірші О. Апухтіна, «Це було давно» на вірші С. Сафонова). Ймовірно також, що до цієї групи належить втрачений романс на вірші А. Фета «Шепіт, боязке дихання».

Людина і природа. Семантичне поле цієї групи багато в чому перегукується з творами попередньої групи. Загалом це романси-настрої з пантеїстичними мотивами («Осінь» на вірші О. Толстого, «Ти зірвала квітку» на вірші Д. Ратгауза, «Приснилося небо вечірнє» на вірші С. Надсона, «Чому такі блді і сумні троянди» на вірші Г. Гейне у перекладі С. Надсона). Також спостерігаємо одухотворення образів природи через їхнє «олюднення» («З води підіймаючи голівку» на вірші Г. Гейне у перекладі О. Толстого, «Краплини осінні» на вірші О. Курсинського, «Колискова пісня» на вірші М. Брандта тощо).

Сфера самозаглиблення, усамітнення героя як прихована ознака екзистенційності світогляду надзвичайно активно розвиватиметься у наступному десятилітті модерних пошуків композитора. Її зародковий стан представляють романси «Знову, як раніше, самотній» на вірші Д. Ратгауза, «Тиха ніч в перли роси вбралася», «Минулого часу тіні туманні», «Знову на самоті» на вірші С. Надсона.

Тема скорботи і трагічності буття. Цей семантичний згусток представлений лише в одному романсі «Зів'ялі троянди сумовито на піску лежать» на вірші М. Вальдау в перекладі О. Плещеева, де вперше автор намагається відобразити вкрай екзальтовану риторичку буття як спробу осягнення трагедії людської смерті.

Хотілося б додати, що з усього пласта романсів 1910-х років тільки у вокальній мініатюрі «Пісенька весни» на вірші Г. Гейне у перекладі О. Толстого звучить безпосередня радість буття.

1920-і

Інтровертивність буття. Коло образів-станів охоплює позареальне, відчужене, нежиттєдайне як парадокс недосконалої, миттєвої людської існування. Прикладом можуть бути Чотири романси тв. 9 на слова поетів-символістів, де символістська поезія звучить напружено, гостро, що співвідноситься з експресіоністським нарративом нової творчості. Кохання представлене або як далекий відгомін прекрасного й досконалого часу, або через відверто трагічні реалії: «Приснився мені» на вірші Г. Гейне — сон-мареву про трагічне кохання, «Хоч не звучать швидкоплинні пісні» на вірші П. Б. Шеллі — ідея минулості життя і кохання тощо.

Природа як екзистенційний патерн. Вражає своєю трагічною багатолікістю: «Після бою» на вірші І. Буніна — картина кончини немов обрамлюється натуралістичним описом суворой байдужої природи, «Смерть» на вірші І. Буніна — герой помер, натуралістично змальовується нічне кладовище, відчуття страху, тривоги, неспокою. Також представлена і звукообразна лінія за допомогою темброво-виражальної палітри.

Ця тематика у 1920-х роках виляється у низку глибоко трагічних вокальних образів. У зв'язку з цим для Б. Лятошинського «...однією з головних тем ... стала метафізична тема самотності — як зворотній бік теми спілкування» [8, с. 61].

Смерть як екзистенційний символ. Песимістичні мотиви переважають у композитора, а тема смерті, як-от, смерть закоханих, смерть героя, самогубство взагалі домінує серед образного обширу камерно-вокального жанру періоду 1920-х років. Цей семантичний згусток постає як рефлексія на усвідомлення скінченності і трагічності людського буття. Розмаїття екзистенційних передчуттів, де екзистенційний модус смерті розподіляється як об'єктивна даність («Стародавня пісня» на вірші Г. Гейне, «Похоронна пісня» на вірші П. Б. Шеллі, «Після бою» на вірші І. Буніна тощо). Смерть як відчужена споглядальність простежується у вокальному циклі «Місячні тіні» з притаманними йому декадентськими настроями. Через образ смерті як своєрідну метафору екзистенційного сюжету композитор свідомо прагне розкрити екзальтованість внутрішнього світу героя: усе дійство є наче нереальним, а в самій смерті героя немає нічого фантастичного — вона постає як закономірний хід обставин зі своїм природним фіналом (два романси на слова М. Метерлінка: «Із М. Метерлінка» та «Коли жених пішов»).

З огляду на здійснені конотації, варто зауважити, що *невротизм буття*, інтерпретований як своєрідна екзальтована реакція на навколишній світ, що багатобічно простежується у здійснених семантичних зрізах, зумовлений тонкою психічною організацією митця, проте підсвідомо сприяє постійному пошуку й оновленню форм і засобів мистецького самовираження. Невротизм як семантично буттєва ознака виявляється в тому, що автор існує у власному замкненому світі, змодельованому позасвідомою сферою. Ця екзистенційна настанова доповнює інтелектуальне сприйняття і допомагає вижити, не втративши набутої якості нової музичної мови, не самознищитися в канонах радянських культурницьких доктрин.

Висновки. Охарактеризована комунікаційна складова творчості Бориса Лятошинського 1910-х років, первинної площини кристалізації її семантичних знаків у напрямі формування системи авторської виражальності і її значеннєвих фабул дає змогу зробити певні узагальнення. Передовсім увесь семантичний наратив творчості цього часового відтинка, обумовлений комунікаційно-інформа-тивними взаємодіями позамузичних і музичних сенсів культурного простору, сприяє розширенню гіпертекстового простору культури, зокрема реконструює погляди на життєтворчість Лятошинського як на детермінанту розвитку української музичної культури ХХ століття.

Література

1. Гумилев Л. Н. Может ли произведение изящной словесности быть историческим источником? // Русская литература. 1972. № 1. С. 247.
2. Деррида Ж. Письмо та відмінність. Київ: Основи, 2004. 602 с.
3. Канєвська Д. А. Б. М. Лятошинський і Д. Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.
4. Ковальська-Фрайт О. В. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського // Музична україністика: сучасний вимір: 36. наук ст. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 188–199. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39415/15-Frajt.pdf?sequence=1> (дата звернення: 13.06.2019).
5. Лотман Ю. М. Культура і язык // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. С. 396–399.
6. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998. С. 423–435.
7. Манкевич И. А. Литературные коммуникации и культурологическое знание // Вопросы филологии. 2006. № 1. С. 167–175. URL: http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/news/dek/2008/02/2008-02_r_dek-s2.htm (дата обращения: 13.06.2019).
8. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського): Монографія. Луцьк: ПВД Твердиня, 2012. С. 61.
9. Пирс Ч. Элементы логики // Семиотика. Антология. Москва: Академ. проект, 2001. С. 165–227.
10. Keith A. Natural Language Semanticsю Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2001. P. 251.

Зауважимо, що комунікація та, відповідно, комунікаційно-інформаційний процес формують своєрідну матрицю дослідження музичного тексту як сукупність комунікативних стратегій, адаптованих межами взаємодій музичної культури та соціуму. Важливими у цьому процесі є врахування таких комунікаційних взаємодій, як часопростір творчості, фізичної і символічної площин прояву новацій, втілюваних митцем; соціокультурної комунікації митця і середовища; простору автора і простору інтерпретації дослідника; і, як наголошувалося, комунікативного простору семантичних знаків, сконцентрованих у них ідей, образів, уявлень, емоційних переживань, народжених художньою свідомістю автора і реконструйованих інтерпретатором його творчості. Використовуючи представлений категоріальний підхід в окресленні системи координат музичної творчості митця, ми збагачуємо усталені теоретичні складові аналізу музичного тексту новими ціннісно-смісловими полями значень, змодельованими контекстуальним комунікаційним прочитанням тексту і особистості творця в бажанні досягнути іманентність авторського задуму. Розуміння останнього базоване, з одного боку, на постійному оновленні об'єктивного поля — відкритті нових та, відповідно, перепрочитанні вже відомих джерельних матеріалів та інших відомостей про площини творчості Лятошинського, а, з іншого, — на суб'єктивному, позначеному глибиною сприйняття, контекстуальному прочитанні семіотичних полів авторського задуму.

References

1. Gumilev L. N. Mozhet li proizvedenie izyaschnoy slovesnosti byit istoricheskim istochnikom? // Russkaya literatura. 1972. # 1. S. 247.
2. Derrida Zh. Pysmo ta vidminnist. Kyiv: Osnovy, 2004. 602 s.
3. Kanievskaya D. A. B. M. Liatoshynskiy i D. D. Shostakovych: porivnialno-typolohichnyi analiz tvorchosti: Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03; NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2002. 20 s.
4. Kovalska-Frait O. V. Symvolistski tendentsii u prohrannnykh fortepiannykh tvorakh F. Yakymenka ta B. Liatoshynskoho // Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: Zb. nauk st. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho, 2009. Vyp. 3. S. 188–199. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39415/15-Frajt.pdf?sequence=1> (access date: 06.13.2019).
5. Lotman Yu. M. Kultura i yazyik // Lotman Yu. M. Semiosfera. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB, 2000. S. 396–399.
6. Lotman Yu. M. Tekst v tekste // Lotman Yu. M. Ob iskusstve. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB, 1998. S. 423–435.
7. Mankevich I. A. Literaturnye kommunikatsii i kulturologicheskoe znanie // Voprosy filologii. 2006. # 1. S. 167–175. URL: http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/news/dek/2008/02/2008-02_r_dek-s2.htm (access date: 06.13.2019).
8. Novakovych M. Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladі tvorchosti Borysa Liatoshynskoho): Monohrafia. Lutsk: PVD Tverdnyia, 2012. S. 61.
9. Pirs Ch. Elementy logiki // Semiotika. Antologiya. Moskva: Akadem. proekt, 2001. S. 165–227.
10. Keith A. Natural Language Semanticsyu Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2001. R. 251.

Savchuk I.

Communicative Nature of the Boris Lyatoshinsky Early Legacy

Abstract. The semantic narrative of Boris Lyatoshinsky's 1910's works has been analyzed in the article. Resulting from the communicative and information interrelation of musical and extra-musical senses of cultural space, this semantic narrative advances the expansion of the hypertext space of culture. I.e., it reconstructs the view of Lyatoshinsky's live and work as a determinant of development for the whole Ukrainian musical culture of the 20th century. Within this framework, communication and, consequently, communication and information processes form a matrix of sorts that urges us to study a musical text as an aggregate of communicative strategies, adapted to the boundaries set by musical culture and society. In this process it is important to take into account such communication lines as: space-time of the creative activity, physical and symbolic planes within which artist's innovations are manifested; artist's environment and environment of the researcher, who engages into interpretation; and, as it was stressed, the communicative space of semantic signs, including ideas, images, concepts, emotions, produced by the author's creative consciousness and reconstructed by an interpreter, that are concentrated within those signs. Using the categorial approach to define the system of the artist's musical legacy, we, striving to comprehend the immanence of the author's concept, enrich the routine theoretical components parts of analysis of the musical text with the new areas of values and senses, with the conceptualized communicative interpretation of the text and of artist's personality.

Keywords: communication, communication and information process, semantics, semiotics, early legacy of Boris Lyatoshinsky.

Савчук И. Б.

Коммуникативная природа раннего творчества Б. Лятошинского

Аннотация. Проанализирован семантический нарратив творчества Б. Лятошинского 1910-х годов. Обусловленный коммуникационно-информативными взаимодействиями внемузыкальных и музыкальных смыслов культурного пространства, он способствует расширению гипертекстового пространства культуры, в частности, реконструирует мнение о житетворчестве Лятошинского как детерминанте развития украинской музыкальной культуры XX века. В этом русле коммуникация и, соответственно, коммуникационно-информационный процесс формируют своеобразную матрицу музыкального текста как совокупность коммуникативных стратегий, адаптированных границами взаимодействий музыкальной культуры и социума. В этом процессе важно учитывать такие коммуникативные взаимодействия, как пространство-время творчества, физическую и символическую плоскости проявления инноваций, реализуемых творцом; социокультурную коммуникацию композитора и среды; пространство автора и пространство интерпретации исследователя; и, как уже указывалось, коммуникативное пространство семантических знаков, сконцентрированных в них идей, образов, представлений, эмоциональных переживаний, порожденных художественным сознанием автора и реконструированных интерпретатором его творчества. Используя представленный категориальный подход для очерчивания системы координат музыкального творчества композитора, мы таким образом обогащаем устоявшиеся теоретические составляющие анализа музыкального текста новыми ценностно-смысловыми полями значений, смоделированные контекстуальным коммуникационным прочтением текста и личности творца в желании постичь имманентность авторского замысла.

Ключевые слова: коммуникация, коммуникативно-информационный процесс, семантика, семиотика, раннее творчество Бориса Лятошинского.

Стаття надійшла до редакції 8.08.2019