

УДК 78.01.+785:17]:130.2
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191336>

Єфіменко Аделіна Геліївна
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії музики
Львівської національної музичної
академії ім. Миколи Лисенка, професор
Українського Вільного університету Мюнхена
ORCID 0000-0002-4278-5016
musikwiss@gmx.de

«ДІАЛОГИ» Д. ШОСТАКОВИЧА І Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЙ №1)

Мета статті. Дослідити Симфонії №1 Лятошинського і Шостаковича у парадигмі «композитор і його час». Розкрити причини двоїстої рефлексії композиторів на художню систему соцреалізму у світлі проблематики «композитор і тоталітарна система». **Методологія.** Застосовано компаративний, історичний, логіко-аналітичний методи, що дозволило розкрити відмінності «волі до істини» у творчості кожного мистця. Проведено дослідження компромісних засобів самовираження як реакції на історичні події. **Наукова новизна.** Вперше Симфонії №1 розглядаються в аспекті реалізації твору як «волі до істини», виявленою мовою мистецтва (символічно, метафорично, алегорично, емоційно). Наголошено на важливості вивчення феномену геніальності у ранній період творчості. Піднімається питання ідеологічної фальсифікації змісту творів у радянському музикознавстві. Логіка симфонічного мислення Лятошинського виявляє суть творчої місії мистця як захисника свободи національної свідомості. Філософія вітаїзму розкривається у Симфонії №1 Лятошинського як імпульс ідентифікації мистця на тлі етнічних джерел. Симфонія № 1 Шостаковича трактується як пророцтво руйнівних сил злочинної влади. **Висновки.** Феномен композиторської творчості як «волі до істини» кореспондує з терміном «волі до знання», введеним в орбіту постмодерністської термінології М. Фуко. Шостакович і Лятошинський як свідки і музичні історики деструктивної епохи зафіксували в симфоніях власний трагічний досвід відродження ірраціонального архетипу «несвідомої більшості». Творчі прояви генія – резервуар таємного знання істини.

Ключові слова: Лятошинський, Шостакович, симфонія, воля до знання, вітаїзм.

Єфіменко Аделіна Гелієвна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко, профессор Украинского Вильного университета Мюнхена

«Диалоги» Д. Шостаковича и Б. Лятошинского (на примере Симфоний №1)

Цель исследования. Парадигма «композитор и его время» рассматривается под углом зрения «композитор и тоталитарная система». Симфонии №1 Шостаковича и Лятошинского демонстрируют разные рефлексии на художественную систему соцреализма. **Методология.** Применен компаративный, исторический, логико-аналитический методы, что позволило раскрыть в творчестве композиторов феномен «воли к истине». Проведено исследование компромиссных средств самовыражения как реакции на исторические события. **Научная новизна.** Впервые Симфонии №1 рассматриваются в аспекте «воли к истине» (символично, метафорически, индизнаказательно, эмоционально). Подчеркивается важность изучения феномена геніальности в ранний период творчества. Ставится вопрос идеологической фальсификации содержания произведений в советском музыковедении. Философия вітаїзму раскрывается в Симфонии №1 Лятошинского как импульс самоидентификации художника. Симфонія № 1 Шостаковича трактується як пророцтво руйнівних сил преступной власти. **Выводы.** Феномен композиторского творчества с точки зрения «воли к истине» корреспондирует с термином «воли к знанию», введенным в орбиту постмодернистской терминологии М. Фуко. Шостакович и Лятошинский как свидетели и музыкальные историки деструктивной эпохи зафиксировали в симфониях трагический опыт возрождения иррационального архетипа «бессознательного большинства». Творческие проявления генія - резервуар тайного знания истины.

Ключевые слова: Лятошинский, Шостакович, симфония, воля к знанию, вітаїзм.

Yefimenko Adeline, Doctor of Arts, Professor, Professor of Music History Department of the Lviv National Music Academy named after Mikola Lysenko, Professor of the Ukrainian Free University of Munich

“Dialogues” by D. Shostakovich and B. Lyatoshinsky based on their Symphonies No. 1

Purpose of the article. The paradigm "composer and his time" is viewed from the angle of "the composer and the totalitarian system." Symphonies No. 1 by Shostakovich and Lyatoshinsky demonstrate different reflections on the artistic system of the social realism. **Methodology.** Comparative, historical, logical-analytical methods have been applied, which made it possible to reveal the "will to truth" phenomenon in the work of the composers. A study of compromise through self-expression as a reaction to historical events. **Scientific novelty.** For the first time, the two Symphonies No. 1 are considered from the aspect of the "will to truth" (symbolically, metaphorically, allegorically, and emotionally). The importance of studying the phenomenon of genius in the early period of creativity is emphasized. The question of the ideological falsification of the content of works in Soviet musicology is raised. The philosophy of Vitalism is revealed in the Symphony No. 1 of Lyatoshinsky as an impulse of the artist's self-identification. Shostakovich's Symphony No. 1 is interpreted as a prophecy of the destructive forces of criminal power. **Conclusions.** The phenomenon of compositional creativity from the point of view of the "will to truth" corresponds to the term "the will to knowledge" that is introduced into the orbit of Postmodernist terminology by M. Foucault. Shostakovich and Lyatoshinsky as witnesses and musical historians of the destructive era expressed in these symphonies the tragic experience of a revival of the irrational archetype of the "unconscious majority." Creative manifestations of genius is a reservoir of secret knowledge of truth.

Key words: Lyatoshinsky, Shostakovich, symphony, the will to know, Vitalism.

Актуальність дослідження. Порівняння двох ранніх опусів Д. Шостаковича і Б. Лятошинського ініціювали два фактори. 1. Шостакович і Лятошинський творили в одній тоталітарній державі. 2. У Симфонії №1 рефлексії на пануючу систему кардинально різняться. Ранній період творчості як самостійний об'єкт, його дослідження в аспекті дилеми «митець і влада», а також компаративні студії щодо застосування мистцями системи звукового кодування не вивчені, що й визначає актуальність даної статті.

.Аналіз досліджень і публікацій. Життєтворчість композиторів досліджена у музикознавстві як цілісний феномен (М. Арановський, Л. Акопян, Д. Канєвська, М. Новакович).

Роботи М. Арановського і Л. Акопяна розкривають широку панораму творчого процесу Д. Шостаковича в аспекті вивчення дилеми «митець і влада», проте дають оцінку Симфонію №1 як ранньому незрілому опусу.

Унікальність постаті українського симфоніста, наділеного феноменальним даром творця нового мово-стилю, починаючи з ранніх творів, розкрита у дисертаційному дослідженні творчості Б. Лятошинського як канону українського музичного модернізму М. Новакович. Комплексний аналіз раннього стилю композитора на прикладі романсової творчості, здійснений у працях Н. Гомон, суттєво збагачує сценарій життєтворчості митця.

Паралелі творчості Б. Лятошинського та Д. Шостаковича здійснила Д. Канєвська. Її порівняльно-типологічний аналіз музичної творчості мистців, зокрема, Симфоній №1, торкається філософсько-естетичних, соціально-психологічних, концепційно-драматургічних, жанрово-стильових аспектів життєтворчості обох композиторів. У названих дослідженнях підкреслюється, що бути модерністом у часи сталінської диктатури дорівнювало життєвій небезпеці.

Експерименти творців першої хвилі авангарду закінчувалися трагічно: від абсурдної критики до фізичного знищення. У даній статті пропонуються відповіді на питання, як саме в умовах обмеження свободи митець реагує у творчості на цю небезпеку, які чинники ініціюють мистців до застосування компромісних засобів виразності, нарешті, чому засоби звукового кодування ідей у творчості композиторів з чітко вираженою семіотичною спрямованістю художнього мислення, кардинально різняться між собою.

Мета статті. Проаналізувати Симфонії №1 Лятошинського і Шостаковича у парадигмі «композитор і його час». Розкрити причини і наслідки двоїстої рефлексії композиторів на художню систему соцреалізму у світлі проблематики «композитор і тоталітарна система». Виявити конкретні засоби звукового кодування у Симфоніях №1.

Виклад основного матеріалу. Міграція творчої інтелігенції у 20-х роках до російських центрів не торкнулася Лятошинського. Притаманна генію інтуїція вивела на шлях розуміння творчості як «волі до знання», «волі до істини». (*Wille zum Wissen* – термін, уведений до наукового обігу Мішелем Фуко). Імпульси пророцтва у творчості – носії сакрального змісту *послання*. По відношенню до Моцарта таку ідею висунув австрійський дослідник М. Айген [10].

«Воля до знання» ескізно окреслює процес композиції Лятошинського і Шостаковича у дискурсі філософії творчості, консолідує у творах не тільки «знання» актуального часу, а й універсальне знання логосу всесвіту. Наукова новизна. Вперше Симфонії №1 розглядаються в аспекті «волі до істини», виявленої мовою мистецтва (символічно, метафорично, алегорично, емоційно).

Симфонія була провідним жанром у творчості обох композиторів. Для Симфонії №1 Лятошинського характерна «гри з контекстами» [6, 147]. Сміслові коди трагедії, препаровані у творах Шостаковича гротеском і скепсисом, відсутні у музиці Лятошинського. Відсутнє і скерцо у сонатно-симфонічних циклах (за винятком Симфонії №3 – найтрагічнішого опусу майстра). Надії композитора на систематичне виконання творів у російських центрах не здійснилися, що дозволило оминати нав'язані партією канони соцреалізму. Тиск партійної диктатури Лятошинський пережив не у такий болісний спосіб, як Шостакович.

У Симфонії №1 Лятошинський формував авторську монотематичну систему. Під впливом Баха і Шостаковича, з одного боку, західноєвропейських романтиків від Вагнера, Шумана до Скрябіна і Штрауса, з іншого, він експериментує з «персональним інтонаційним кодом» (велика низхідна септима і тонічний септакорд кодує інтервально-акордовий комплекс монограми «Лятошинський – Борис», а ритмічний модус – пунктирна група головної теми – стає лейтритмом «волі» композитора).

Унікальність модернізму Лятошинського, що відбулася поза впливом європейських течій, демонструє якість, невідому західноєвропейським експресіоністам. У 20-х роках в українському літературному русі визначився новий художній напрям вітаїзм¹.

У творчості письменників – політичних емігрантів Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Уласа Самчука – оспівувалася життєвість українського духу. В музичній творчості вітаїзм відобразився у мотивах революційного романтизму, відродженні українського ідеалу вільного, творчого, талановитого людства.

В особі Лятошинського філософія вітаїзма знайшла музиканта, натхненного оптимістичним ставленням до природи, експериментатора з інтонаційним архетипом української думи, рапсодійними

формами українського мелосу, імпровізаційним стилем інструментального виконавства, утаємниченим синтезом християнства і пантеїстичного поклоніння природним феноменам.

Поліфонічна тканина Симфонії являє широким асортиментом масивних звукових пластів і, водночас, вимагає прозорості та вміння бачити лінії у масах. Інтерпретаторка творчості Лятошинського О. Линів зауважила: «якщо оркестрову макрофактуру Лятошинського не розкласти на цеглинки, не зробити гармонічний масив прозорим, музиканти не почують свій голос у колосальному симфонічному макрокосмі» [5, 112–113].

Експресивний прояв музичного вітаїзму (піднесена боротьба, концентрацію сили, що долає зло) спостерігаємо на початку симфонії. Позов «волі до знання» виявляє трагічний вектор. У мотивній структурі першої частини явні паралелі з фортепіанним циклом «Відображення»: низхідна септіма (передбачення монограми Лятошинського) віддзеркалюється у висхідній. У головній темі (умовно «тема героя») відбувається взаємодія вертикально симетричних пластів, споріднених зі скрябінським інтонаційним макрокосмом.

Пісенна побічна тема (умовно «тема природи») розвивається дзеркально. Після гострих стрибків, ритмічної напруженості вирівнюються вертикальні структури. Тема знаходить спокій у сфері мелодизму «людяно-земного». Контрапункти головної і побічної в інтонаційній субординації тембрів кларнетів і скрипок являють живописні контрасти.

Друга частина виконується часто як самостійний твір «Лірична поема» і являє собою зразок психологізації лірики. Тема А – лірична модифікація головної теми першої частини. Замість інтервальних стрибків дзеркальні мотиви пом'якшено.

Ліричне соло кларнету інтерпретує побічну тему. Тема В інтонується лаконічними мотивами англійського ріжка, фагота і басетгорну. Полімелодика, фактура, динаміка досягають кордокосмічного об'єму. Дзеркальний принцип поширюється на структуру окремих мотивів. Такий принцип розвитку – знакова композиційно-стильова риса творчості Лятошинського.

Лірична домінанта другої частини не переконує. Логіка мотивного розвитку ставить цілу низку запитань. Очікування макросвіту не здійснюється, а завершення звучить пригнічено і невизначено. Мотивний контрапункт фінальної каденції залишає питання без відповідей.

Інтровертивна експресія пісенного тематизму стає форсованою. Полімелодична структура децентралізується. і наче розчиняються у високому регістрі флейти *riccollo*. У візії потойбічного світу згадується інфернальне трактування тембру флейти Шостаковичем.

Фінальна частина мала би проставити всі крапки над і. Проте тематичний розвиток головної теми фіналу виявляє риси інтонаційної алогічності. Рельєфний септімовий мотив головної теми здається індиферентним, знеособленим узагальненням через жанр маршу. Радянські музикознавці трактували фінал як колективне єднання. Але мотивна логіка відкриває інший підтекст – марш здійснює тиск на монограму Лятошинського.

Суб'єкт наче втрачає свої права поза межами колективу. На жаль, позитивне трактування фіналу не дає відповіді на питання, чому в розробці після традиційного контрасту головної (марш) і побічної (пісня), звучить жалобний хорал, інструментований низькими духовими, до того ж насичений алюзіями зі «Сутінків богів».

Наступні питання: чому реприза маршу звучить нав'язливо, тема пісні втрачає спокій, мотив головної з першої частини дає опір фінальним темам – колективним двійникам, а тема-монограма Лятошинського спотворена наче у кривому дзеркалі? Спроби «теми героя» позбутися теми-перевертня і відновити справжню ідентичність марні. Ремінісценція персоналізованої «теми героя» у фіналі у партії тромбонів у 4-кратному збільшенні – трагічна констатація знеособлення мистця під тиском агресії безособового радянського «ми».

Д. Шостакович керувався іншою логікою і «я» прикривав маскою «блаженного». Християнська семантика слова як «любові до Бога» обертається у діях блаженного пророцтвом майбутнього нещастя. Згадаємо плач Юродивого з «Бориса Годунова!» Мотив плачу – один з лейтзнаків Шостаковича.

Симфонію №1 прийнято трактувати оптимістично. Цьому суперечить «воля до знання». Розглянемо Симфонію № 1 цієї парадигмі, сповненої молодіжно-зухвалою нігілізму і глузливого скептицизму. Смісловий розбрат у жанрові теми вносять теми-перевертні – метод, відомий як у Шостаковича як «малерівський трюк» [13, 127].

Радянські музикознавці чули у найтрагічнішій другій частині симфонії контрасти галопа і колицкової. Ідеологічна фальсифікація не суперечила задуму Шостаковича – майстра «езопової мови». Невипадково лейтмотив долі (риторична фігура *interrogatio*) з «Сутінків богів» обрамлює його симфонії. Під маскою «молодіжного оптимізму» мистець озвучив абсурд колективно-примусового єднання «я» і «ми».

Експозиція першої частини – традиційний жанровий контраст енергійного маршу і елегантного вальсу поряд з «поглибленим мінором» і барабанним дробом, що супроводжуватиме похоронний марш з четвертої частини.

Атмосфера побічної (флейта соло) граничить з легким подихом царства мертвих. Флейта – тембр смерті – озвучує вальс.

Тембри наче зривають маски з жанрових тем і оголюють їх механічну сутність. Наприклад, початковий сигнал труби *con sordino*, обрамлений закликами збільшених квінт, нагадує дивакувату сентенцію капельмейстера Крейсера, який «вирішив покінчити життя самогубством і заколоти себе збільшеною квінтою» [12, 44].

У контрастах другої частини скерцо – танця (галоп) і пісні (колискова) – відбувається остаточна девальвація жанровості. Кульмінаційне проведення «колискової» на фоні барабанного дробу викликає алюзії з «Імперським маршем» Дж. Вільямса, стає антиципацією манії і агресії злочинної влади.

Третя частина – образ «іншої реальності». Головна тема асимілює теми експозиції. Праві музикознавці, котрі побачили не об'єктивний образ реальності, а хворобливу рефлексію суб'єкту не неї. Тема повторюється у ритмі похоронної ходи як жалоба за втраченим «я».

Особлива роль належить розробковому епізоду. Тема – символом відчуженості або далекого спогаду. Сигнальна семантика нагадує пісню «Варяг», але її «революційна романтика» спотворена. Різкий тритоновий дисонанс у соло гобоя і труби *con sordino* девальвує героїчний образ, натомість акцентує страшний зміст тексту: «І став наш безстрашний “Варяг” // Подібний до темного пекла! // У муках смерті тремтіла тіла, // Настала хвилина прощання».

У четвертій частині звучить інверсія головної теми з низхідним тритоном. Логіка тематичного розвитку суперечить будь-якому оптимізму. Смысловая домінанта – марна спроба людини вижити – асоціюється з гімном Смерті-Полководця («Пісні та танці смерті»).

Симфонія позбавлена резюме. Сонатна форма досить нетрадиційна. Провідна роль належить не головній, а побічній, яка є драматургічним центром фіналу. Квазі-героїка теми-перевертня, пародія на революційну героїку трансформуються у квазі-лірику колискової.

В експозиції побічна супроводжується дзвонами, у репрізі під ударні звучить як відспівування, як «колискова смерті». Гігантський оркестровий і динамічний підйом, наче останній вибух колективної волі до життя обертається в розробці агонією натовпу. Страшна тиша, а потім похоронна процесія і глухі відлуння тремоло литавр – безжалісний підсумок четвертої частини.

Висновки. Феномен «волі до істини» індивідуально проявився у ранніх симфоніях Шостаковича і Лятошинського. Імпульсом самоідентифікації українського майстра стала філософія вітаїзму. Симфонія № 1 Шостаковича виявилася пророцтвом руйнівних сил злочинної влади. Власний трагічний досвід «зустрічі» з найдавнішим ірраціональним архетипом «несвідомої більшості» став авторським «знаком» свідоцтва музичних істориків.

Музика симфоній таїть імпліцитно артикульовані звукові повідомлення Шостаковича і Лятошинського і інстинктивне застереження майбутніх катастроф. Творчі рефлексії генія – резервуар таємного знання істини.

Примітки

¹ Віталізм (лат. *vitalis* — життєвий) найяскравіше виявився у футуризмі та експресіонізмі. У статті «Формалізм?» з циклу «Думки проти течії» М. Хвильовий заперечує, що «вітаїзм» звучить так, як «біологічний віталізм» і вилучає літеру «л», щоб «не наводити на гріх своїх супротивників» [9]. Вважав «психологічну Європу» символом допитливого людського духу, а українське мистецтво «найвищою естетичною цінністю» [9].

Література

1. Аюпян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. СПб.: Буланін, 2004. 474 с.
2. Арановский М. Вызов времени и ответ художника. Музыкальная академия. М.: Композитор, 1997, № 4. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=1038> (дата звернення 11.5.2017).
3. Арановский М. Расколота целостность. Русская музыка и XX век. М.: 1997. С. 820 – 841.
4. Вышинский В. Симфонизм Шостаковича и Малера: движение как структурирующий и музыкально-драматургический фактор: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Виталий Вышинский. К., 2011. 223 с.
5. Єфіменко А. Третя симфонія Лятошинського: про перше виконання твору в Німеччині. Українська музика: науковий часопис. № 2 (20). Львів: ЛНМА, 2016. С. 101-114.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
7. Самчук Улас. На твердій землі. Торонто: Укр. Кредитова Спілка, 1967. 390 с. Електронна бібліотека ЛитМир. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=246386&p=76> (дата звернення 21.5.2017).
8. Словник літературознавчих термінів. URL: <http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/f1wn7.html> (дата звернення 11.5.2017).
9. Eigen Manfred. Mozart oder unser Unvermögen, das Genie zu begreifen. Naturwissenschaftliche Rundschau. 38. Jh./Heft 9. Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1985. URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/3404/12/HD3.pdf> (дата звернення 29.8.2017)
10. Foucault Michel. Kritik des Regierens. Schriften zur Politik. Berlin: Suhrkamp, 2010: S. 237-257.
11. Hoffmann E.T.A. Der Kapellmeister Johannes Kreisler an den Baron Ballborn. Hoffman's Sämtliche Werke in einem Bande. Paris: Baurdis, 1841. 1156 S.
12. MacDonald I. The New Shostakovich. Boston: Northeastern University Press, 1990. 339 p.

References

1. Hakobyan L. Dmitry Shostakovich: Experience in the phenomenology of creativity. SPb .: Bulanin, 2004. 474 p. [in Russian].
2. Aranovsky M. Challenge of time and the answer of the artist. Academy of Music. Moscow: Composer, 1997, No. 4. Retrieved from <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=1038> [in Russian].
3. Aranovskiy M. (1997). Split integrity. Russian music and the XX century. Moscow: Kompozitor. pp. 820 – 841. [in Russian].
4. Vyshynskij V. (2011). Vyshinsky V. Symphonism of Shostakovich and Mahler: movement as a structuring and musical dramatic factor: Doctor's thesis. Kyiv, 223 p. [in Russian].
5. Yefimenko A. (2016). Symphony No. 3 by Lyatoshinsky: the first performance of the work in Germany. *Ukrajinsjka muzyka*. Vols. 12 (20), (pp. 101-114). Ljviv: LNMA. [in Ukrainian].
6. Kozarenko O. (2000). Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language. Ljviv: NTSh. [in Ukrainian].
7. Samchuk Ulas. (1967). On solid ground. Toronto: Ukr. Kredytova Spilka. Elektronna biblioteka LytMyr. Retrieved from <https://www.litmir.me/br/?b=246386&p=76> [in Ukrainian].
8. Dictionary of literary terms. Retrieved from <http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/f1wn7.html> [in Ukrainian].
9. Eigen Manfred. (1985). Mozart or our inability to understand genius. *Natural Science Review*. 38. Jh. 9. Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft. Retrieved from <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/3404/12/HD3.pdf> [in German].
10. Foucault Michel. (2010). Critique of governance. *Writings on politics*. (pp. 237-257). Berlin: Suhrkamp. [in German].
11. Hoffmann E.T.A. (1841). The Kapellmeister Johannes Kreisler to the Baron Ballborn. Hoffman's Complete Works in e. band. Paris, Baurdis. 1156 p. [in German].
12. MacDonald I. (1990). The New Shostakovich. Boston: Northeastern University Press. 339 p. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 18.09.2019 р.
Прийнято до публікації 21.10.2019 р.*