

музиканта-виконавця, структурним принципом якої є взаємопроростання сегментів, виконавсько-ігрового, акторського, емоційно-експресивного та формально-організуючого, розумово-режисерського, досконало-пропорційного.

Отже, пропонується наступне визначення орфічного музично-виконавського архетипу: **орфічний музично-виконавський архетип** – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладання музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності у сфері музичної форми.

Рекомендується така класифікація музично-виконавської творчості: аполонічний архетип, діонісійський архетип, орфічний архетип.

Створення типології музично-виконавської творчості є спробою аналітичного осмислення стильового підґрунтя виконавського мистецтва. Характеристика архетипових ознак музично-виконавського явища будь-якого масштабу (стиль епохи, мистецтво виконавської школи, національний виконавський стиль, індивідуальний стиль музиканта-виконавця) дозволяє виявити сутнісні, константні особливості предмета дослідження і скерувати аналіз найбільш доцільним шляхом.

1. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) – Дрогобич: Відродження. 2000. – 100 с.
2. Лосев О. Музична естетика античного світу. – К.: Музична Україна, 1974. – 218 с.
3. Мень О. Греческие религии. – М., 1995. – 251 с.
4. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. – Т.1. – 831 с.
5. Szwarcman Dorota. Jak graż, wygraj // Twoja muza. 2003. – № 1.

*This article examines the existing typologies of musical-and-performance creation. The definition of musical-and-performance archetype is formulated. The author offers personal typology: Dionysian musical-and-performance archetype, Apollonian musical-and-performance archetype, Orpheusian musical-and-performance archetype.*

**Key words:** musical performance, type of creation, typology, musical-and-performance archetype.

УДК 78.071.1 (477)

ББК 88.454 (Укр)

Мирослава Новакович

## ПРОБЛЕМА АДРЕСУВАННЯ У ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Публікацію присвячено комунікативній функції у творчості Б.Лятошинського. Особливу увагу звернено на експресивну та метамовну функції музичного мовлення майстра, що дає змогу відповісти на питання, який тип культури він репрезентує. Важливість цієї теми полягає у тому, що вона сприяє глибшому усвідомленню природи музичного мислення Б.Лятошинського та особливостей його мово-стилю.

**Ключові слова:** тип комунікату, культурний код, експресивна функція, метамовна функція, “відкритий” твір.

Актуальність запропонованої у даній статті теми зумовлена багатоманітністю методів і підходів до аналізу музичного мистецтва, що досить помітно проявляється останнім часом. Це пов'язано також з усвідомленням музики як особливого виду комунікативної діяльності, поштовхом до чого стало зроблене ще на початку минулого

століття лінгвістичне відкриття Ф. де Соссюра. Його основою є аналіз символічних структур мови, що в подальшому набуло ширшого розуміння ніж просто як теорія лінгвістики. Сутність цього полягає у баченні філософською та науковою думкою ХХ століття мистецтва як мови і їх тісного взаємозв'язку. Щодо музики, то вона “постає як один із найбільш потужних інформаційних процесів, що охоплюють у принципі все суспільство” [1, с.91].

Об'єктом нашого зацікавлення є творчість Б.М.Лятошинського, одного з найвизначніших композиторів минулого віку, зокрема, її детермінованість та адресування певному колу слухачів. Слід звернути увагу на те, що музиці майстра присвячений досить значний об'єм праць. Це, насамперед, монографії В.Самохвалова, у яких аналізуються риси музичного мислення Лятошинського та особливості його симфонізму, дисертаційне дослідження Л.Грисенко стосовно ролі гармонії у розгортанні музичної форми його творів, монографія М.Копиці, присвячена драматургії симфоній композитора, детальне висвітлення характерних рис музичної мови майстра, зроблене О.Козаренком. Музика Лятошинського розглядалася як із позиції спадкоємності національної музичної культури (порівняльний аналіз творчих індивідуальностей Лятошинський–Лисенко, здійснений О.Таранченко), так і в контексті функціонування української культури загалом (Лятошинський і музична франкіана, Лятошинський–Довженко, Лятошинський–Рильський). Сюди потрібно зарахувати також монографії російських музикознавців-дослідників творчості композитора (І.Белза, Н.Запорожець). Однак у вивченні музичної спадщини майстра є ще багато незаповнених лакун, недосліджених проблем. Тому новизна теми, обраної для даної публікації, полягає у висвітленні саме комунікативної функції творчості композитора. Остання дасть змогу глибше усвідомити природу його музичного мислення та досягнути особливості мово-стилю, оскільки тип мови, якою мистець звертається до свого адресата, у значній мірі пов'язаний з типом комунікату.

Розробці теорії функціональності сучасна наука завдячує ученим “Празького лінгвістичного гуртка” й особливо Р.Якобсону, який, досліджуючи поетичну функцію мови, визначив, що головною категорією стосовно неї буде не *культура*, а *повідомлення*. Свої спостереження учений узагальнив такою схемою:

### Адресант — Повідомлення — Адресат

Відомо, що однією з найважливіших функцій музичного мистецтва є комунікативна, у якій твір трактується як *повідомлення*, надіслане композитором (адресантом) і отримане слухачем (адресатом). Це дає підставу стверджувати, що музика Б.Лятошинського служить меті комунікації, створюючи певну модель дійсності з її гострими конфліктами, напруженим пульсом часу, трагедійністю. Композиторові довелося жити і творити у жорстких умовах панування тоталітарної системи. А це, зокрема, сприяло наростанню протиріч між ним і дійсністю, спровокувало повну несумісність світогляду майстра з тогочасною суспільною ідеологією і, в результаті, призвело до несприйняття більшості його творів офіційною думкою.

Чим викликана негативна реакція вищезгаданої системи щодо музики Лятошинського? Насамперед, невідповідністю *певного типу комуніката і адресата*. Адже будь-який мистецький твір має свого адресата, він, “як і репліка діалогу, спрямований на відповідь другого (других), на його активну відповідь розуміння, яке може набувати різних форм” [2, с.408]. На думку Р.Якобсона, для того, щоб *повідомлення*, надіслане адресатові, змогло виконати свої функції, потрібні контекст і код. Як відомо, Лятошинський знаходився на **риторичній осі** стосовно офіційної культури першої половини ХХ століття. Внаслідок цього його тексти не вписувалися, а випадали із загального культурного контексту, тому що ця

культура відзначалась закритим нерухомим **горизонтом**, а отже, і закритим **культурним кодом**. Для неї характерна відсутність діалогічного розуміння (адже мистецтво тільки завдяки діалогу може бути розкрите у своїй історичній та культурній альтернативності), поступова догматизація, що проявляється у різноманітних способах відмови від діалогу, а також у забороні творчого пошуку. Отже, ця система підлягає визначенню як **монологічна** (закрита для діалогу), з однією фіксованою нерухомою точкою зору, нетерпима до будь-якої інакшості. Звідси – тільки певний тип текстів сприймається нею як єдинодопустимий, усі решта піддаються різкій критиці, навіть до повного їх знищення.

У такому разі напрошується питання: які ж комунікативні функції повинні домінувати в даній культурі? Адже структура *повідомлення*, на що, зокрема, звертає увагу Р.Якобсон, залежить від функції, яка в ньому переважає. У тому типі культури, що визначається як *закритий* (офіційний канон української музики першої половини XX століття сформувався в результаті панування саме такого типу культури), всі тексти скеровані на *вираження*. При цьому відкидається будь-яка довільність і конвенціональність знаків, що їх формують. Тому можна стверджувати, що однією з домінуючих функцій офіційного канону є **метамовна**. У даному випадку метою комунікативного акту є не намагання передати повідомлення засобами певного коду, а навпаки: предметом мовлення стає сам код. А останній, як відомо, завжди пов'язується з певним типом ідеології. Коли ідеологія усупільнюється, тоді вона стає кодом, тому що "певний спосіб вживання мови ототожнюється з певним способом розуміння суспільства" [3, с.540]. У кінцевому результаті "ідеологія – це остаточна конотація всіх конотацій знаку або контексту знаків" [3, с.541]. Тому в текстах того типу культури, яка є зорієнтованою на **код**, не допускається довільне тлумачення знаків. До цього ще слід додати, що ідеологія сприяє появі риторичної основи. Так, у системі, в якій довелося жити і працювати Б.Лятошинському, такою риторичною основою стало поняття "народний". Адже ця система діяла (як вона сама стверджувала) від імені "народу", а отже, й вимагала *народності* від культури й навіть від мови. Тому поняття національного в музичному мистецтві асоціювалось виключно з використанням усної форми мовного коду (основною якої є фольклор). А останній є спільним для адресанта й адресата.

Ми розглянули домінуючу функцію того типу комунікату, на якому базувався офіційний канон української культури першої половини XX століття. Але, крім метамовної, у ньому простежуються виразні ознаки інших функцій, що входять до розробленої Р.Якобсоном схеми компонентів комунікативного акту. Їх, як відомо, лише шість: **комунікативна, апелятивна, поетична, експресивна, фатична, метамовна**. Серед них слід виділити **апелятивну**, спрямовану на другу особу. Це є свідченням того, що згадана функція відзначається зорієнтованістю на адресата. Адже тексти офіційного канону були створені з певною ідеологічною метою (виховання людини тоталітарного способу мислення), тому вони у значній мірі просякнуті апелятивною функцією, яка набуває виразних ознак повчальності.

Щодо повного несприйняття тогочасною системою музики Б.Лятошинського, то на це існували певні причини. Так, з іменем композитора пов'язується функціонування *відкритого* культурного коду. А, як відомо, всі його тексти скеровані не на функцію *вираження*, а на зміст, повідомлення. Отже, мова йде про зовсім інший тип комунікату, який до того ж має оновлюючу здатність. У чому вона полягає? Насамперед, цей новий тип комунікату (визначимо його як *відкритий, зовнішній*) здійснює певний переворот, у результаті якого він (як стверджує У.Еко) виражається через новий код та нову ідеологію. А це являє небезпеку та загрозу для вищезгаданої системи, тому що всі тексти цього комунікату вчать дивитися на світ "свіжим поглядом" і формують нове розуміння мови. Не випадково саме мовний аспект більшості творів Лятошинського було піддано найрізкішій критиці (складність музичної

мови оцінювалась з позиції формалізму). На такі випадки композитор відповідав, що пише тією музичною мовою, яка йому властива, а не надумана. Тексти мистця давали імпульс до розуміння нових можливостей мови, тому що після їх появи (як стверджує У.Еко) нормальним буде таке бачення світу, яке вони показують, адже останні стають взірцями.

Інформаційне використання нового коду загрожує руйнуванню ідеологічних сподівань адресата, які ця система роками створювала. Тому композитор під натиском офіційної думки, як сам про це висловився, “свідомо вирішив писати простіше” [5, с.301]. Сутність цього “простіше” полягала у скеруванні своїх текстів на функцію *вираження* та усну форму коду. А це спричинило зворотний ефект, тому що, як стверджує мистець, він “перестав бути самим собою у значній мірі” [5, с.302]. І, як результат, знову критика з боку влади вже за простоту мови. Адже, вживаючи усний код виключно інформаційно, композитор тим самим “не тільки піддає його сумніву, а й водночас із думкою про сумнівний характер коду викликає думку про сумнівний характер ідеологій, з якими цей код ототожнюється” [3, с.542]. Так, усний код у *закритій* комунікативній системі відігравав роль не стільки носія національного первня, як внутрішнього цензора, нездатного транслювати такі психочуттєві комплекси, як: страх, невдоволення, тугу, відчай, відчуження, смерть, що стали екзистенційною умовою творчості модерністського майстра.

Ще однією з причин несприйняття системою музики Лятошинського є універсалізм адресування в офіційному каноні. Тексти повинні писатися з таким розрахунком, що вони мають бути зрозумілі всім прошаркам населення. Серед основних вимог – спільність коду для адресанта та адресата (щоб останній зміг його декодувати). Весь трагізм становища Лятошинського як композитора полягає у тому, що його твори не вписувались у число тих, які мали таке універсальне призначення. В офіційному каноні увага зосереджувалась виключно на масовому слухачеві, тоді як музика Лятошинського не розрахована на масового слухача. У такому разі постає питання: кому адресовані тексти композитора? Адже при написанні твору (як стверджує М.Бахтін) автор повинен ураховувати аперцептивний фон сприйняття його музики слухачем, рівень його культурних знань. Тільки ці перелічені умови визначають і вибір жанру музичного висловлювання і, що найважливіше, вибір мовних засобів, тобто вибір стилю.

Щодо музики Лятошинського, то композитор опирається на **писемну** форму коду, а останній, як відомо, є кодом культури (базується на культурі писемної традиції), тому вимагає відповідного рівня знань. Більше того, для масового українського слухача це є новий код.

Критика на адресу Б.Лятошинського з боку правлячої системи (митець трактувався як “представник буржуазно-індивідуалістичного урбанізму”) була пов’язана ще з тим, що він писав не в тих жанрах, які відповідали духу тоталітарної ідеології. Не випадково проблема адресування і пов’язана з цим проблема жанру неодноразово піднімається композитором у його листуванні з Р.Глієром. Так, в одному з листів, підтримуючи морально свого учня, Глієр пояснює основні причини його “невдач”, ставлячи при цьому риторичне запитання: “А ви які масові твори написали?” Адже для того, щоб бути “успішним” композитором, потрібно було писати “музику для мас”. А модернізм в українській культурі першої половини ХХ століття з найбільшою повнотою проявився саме в жанрі камерної музики. Це у значній мірі стосується і Лятошинського, бо новий мовний код, внесений ним у національний музичний простір, знайшов логічне втілення спочатку в камерно-інструментальному та вокальному жанрах. Більше того, домінуючою функцією мовленнєвої комунікативної системи мистця є **експресивна**, або, як ще її визначають, **емотивна**, якій властива передача певних вражень та емоцій. Особливість цієї функції полягає у тому, що *остання концентрує свою увагу не стільки на адресатові, як, насамперед, на самому*

адресантові і “має за мету пряме вираження ставлення мовця до того, про що він говорить” [6, с. 469]. Таке зосередження уваги на адресантові повністю суперечить нормам, виробленим офіційним каноном, тому що автор відзначається суб’єктивним ставленням до змісту свого висловлювання, а це є однією з іманентних ознак індивідуалізму. Не випадково, що інтерес композиторів-модерністів і Лятошинського викликаний до жанру камерно-інструментальної музики тим, що останній належить до так званих “інтимних” жанрів висловлювання. Адже саме в них адресант відчуває свого адресата “поза рамками соціальної ієрархії та суспільних умовностей” [2, с.414]. У результаті відбувається процес злиття адресанта й адресата, їх внутрішньої спільності.

Можна говорити про взаємозв’язок між мовленнєвою комунікативною системою Лятошинського та вибором певних жанрів, тому що домінуюча у композитора **експресивна** функція музичного мовлення (особливість якої полягає у зосередженні уваги на самому адресантові) якнайповніше проявляє себе в жанрі камерно-інструментальної та вокальної музики. Адже той провіденційний слухач, якому адресовані тексти майстра, це, насамперед, його власне alter ego. Проте уподібнення композитора зі своїм адресатом у даному випадку не є ознакою автокомунікату, так як останній визначає такий тип культури, яка, створивши свій зміфологізований “ідейний автопортрет”, примусово впливає на всі мистецькі тексти і є моделлю себе самої. Більше того, небажання догоджати невибагливим смакам масового слухача, політична незаангажованість Лятошинського перед владою стали однією з головних причин “неуспіху” його творів і різкої критики з боку правлячої системи. Підтвердженням цього є один із листів композитора до Р.Глієра, де на запрошення свого учителя відвідати Москву у зв’язку з концертом, у якому звучатиме і музика Лятошинського, той відповідає, що не очікує від концерту “нічого доброго, все одно соната публіці не сподобається” (5, с.83). У вищезгаданому випадку композитор недооцінив підготовленість московської публіки та аперцептивний фон сприйняття нею творів майстра, тому що вони отримали схвальну оцінку. Однак передбачення композитором відповідної реакції адресата є одним із факторів посилення внутрішнього драматизму висловлювання (на що звертає увагу М.Бахтін), а також засобом активації **експресивної** мовленнєвої функції. Особливо це стосується тих творів Лятошинського, у яких є наявні риси автобіографічності (як відомо, до таких творів належить Четверта симфонія).

Але не варто обмежувати комунікативну систему композитора лише **експресивною** функцією мовлення, бо у ній є наявними інші функції і, зокрема, **метамовна**, яка є свідченням того, що, крім тенденції до домінування зовнішнього, *відкритого* комунікату, в Лятошинського простежуються ознаки *внутрішнього*. Це пояснюється тим, що його тексти мають здатність інтерпретуватися двоюко: залежно від певної позиції адресата “один і той самий текст може виконувати роль і повідомлення, і коду, або ж, осцилюючи між цими полюсами, того та іншого одночасно” [4, с.172].

Яскравим прикладом одночасної присутності двох систем мовленнєвої комунікації є Третя симфонія майстра. При цьому введення у текст твору тексту із зовсім іншої мовленнєвої системи (побічна партія) змушує сприймати останній двоюко: і як текст-повідомлення, і як “текст-код” (термін Ю.Лотмана). У результаті спостерігаємо виразний естетичний ефект, “коли текст переключається з однієї системи комунікації в іншу, зберігаючи в свідомості аудиторії зв’язок з обома” [4, с.174]. Для підкріплення нашої думки звернемось до “Слов’янської сюїти” Лятошинського. Четвертий розділ твору під назвою “Траурна музика” сприймається не тільки естетично. Адже за основу для цієї частини взято тему фольклорного походження (українська народна пісня), яку композитор піднімає до рівня категорії **трагічного**. Безперечно, що траурна музика,

передана мистцем через призму етностильового, є втіленням не тільки філософського первня твору. Таке трактування етностильового свідчить про міфологічність мислення майстра, тому що національне ототожнюється тут із *трагічним*. Отже, можна стверджувати, що ми маємо справу не просто з текстом, а, насамперед, із текстом-кодом, який є носієм певної ідеї не тільки у цьому розділі твору, але й у сюїті загалом.

Це дає нам підставу ставити питання про відкритість даного твору, оскільки останній може бути по-різному інтерпретований адресатом. При цьому, слід зазначити, що поетика *відкритого* твору (на чому базується значна частина сучасної музики) є результатом модерного типу мислення і повністю суперечить сталій визначеності творів офіційного канону, де не допускалася багатозначність тлумачення і свобода інтерпретації. Поетика відкритості притаманна вже для творів Б.Лятошинського 20-х років. Яскравим свідченням цього є його фортепіанний цикл "Відображення". Вибір композитором циклічної форми є не випадковим, тому що саме вона якнайкраще відповідає поетиці *відкритості*. Так, кожен із розділів (а їх аж сім, тому можна говорити про символіку цього числа, адже сім у біблійному розумінні – вияв Божественної повноти) – це зменшена модель, образ екзистенціального стану сучасного світу, який розглядається під різними кутами зору. Водночас сам цикл стає за своєю структурою подібний до кристалу, який, повертаючись, виблискує перед нами мінливими гранями. Сім його частин втілюють у звуковій музичній формі певні емоційні стани, а саме: крайню емоційну напруженість та гостроту в першій п'єсі, витонченість, чистоту і стриманий ліризм у другій, емоційний порив у третій, трагізм у четвертій, вишуканість, прозорість, легкий рух звукових ліній у п'ятій, повернення до стану крайнього емоційного напруження та драматизму у шостій та сьомій завершальній п'єсах.

Підсумовуючи вищесказане, потрібно зробити акцент на тому, в чому ж полягає інтелектуалізм концепції *відкритого* твору. Адже концепція відкритості вимагає від адресата творчої інтелектуальної співдії, його розумової співпраці та активності у досягненні мети розшифрування. До цього слід додати, що поетика *відкритості* є визначальною для творчості композитора загалом, про що свідчать твори, написані ним в останні роки.

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974.
2. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.
3. Еко У. Риторика та ідеологія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.
4. Лотман Ю. Семиосфера. Культурный взрыв. – С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2000.
5. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина: У 2-х т. – К., 2002. – Т.1.
6. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика. // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.

*The article is devoted to the communicative function in B.M.Liatoshynsky's works. Special attention is paid to the expressive and metalanguage functions of the composer's musical speech in order to reveal the type of culture he represents. The importance of this topic lies in the fact that it facilitates the deeper understanding of the nature of Liatoshynsky's musical thinking and the peculiarities of his language style.*

**Key words:** type of communication, cultural code, expressive function, metalanguage function, "open" work.