

УДК 784.3

Тучинская Т. И.

Киевский институт музыки им. Р. М. Глиэра

## МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНСОВ Б. ЛЯТОШИНСКОГО 1920-Х ГОДОВ

*Тучинская Т. И. Мифопоэтическое пространство романсов Б. Лятошинского 1920-х годов. Статья посвящена романсам Б. Лятошинского, написанным в период 1920-х годов. В статье рассматриваются особенности мифопоэтики в романсах, проанализирована специфика образного воплощения мифологем Луны, ночи, смерти, одиночества через нахождение инвариантных интонационных элементов.*

*Мифологемы ночи, Луны, смерти, сна находят конкретизацию и непосредственное образное воплощение через интонационные символы-инварианты, которые, подобно барочным риторическим фигурам, формируют музыкально-семантическое пространство текстов романсов.*

*Романсы Б. Лятошинского 1920-х годов представляют собой особый культурный феномен, где синтезируются тенденции романтизма, символизма, экспрессионизма, индивидуальные черты мышления Б. Лятошинского и новаторские особенности музыкального языка, характерные для музыки XX века.*

**Ключевые слова:** Борис Лятошинский, мифопоэтика, музыкальное мышление, мифологема Луны, ночи, смерти, украинская камерно-вокальная музыка 20-х гг. XX ст., романтизм, символизм, экспрессионизм.

*Тучинська Т. І. Міфопоетичний простір романсів Б. Лятошинського 1920-х років. Стаття присвячена романсам Б. Лятошинського, написаним у період 1920-х років XX ст.. У статті розглядаються особливості мифопоетики в романсах Б. Лятошинського 1920-х років, проаналізована специфіка образного втілення мифологем місяця, ночі, смерті, самотності через знаходження інваріантних інтонаційних елементів.*

*Мифологеми місяця, ночі, смерті, сну знаходять конкретизацію та безпосереднє образне втілення через інтонаційні символи-інваріанти, які, подібно до барочних риторичних фігур, формують музично-семантичний простір текстів романсів.*

*Романси Б. Лятошинського 1920-х років являють собою особливий культурний феномен, де синтезуються тенденції романтизму, символізму, експресіонізму, індивідуальні риси мислення Б. Лятошинського та новаторські особливості музичної мови, характерні для музики XX ст.*

**Ключові слова:** Борис Лятошинський, мифопоэтика, музичне мислення, мифологема місяця, ночі, смерті, українська камерно-вокальна музика 20-х рр. XX ст., романтизм, символізм, експресіонізм.

*Tuchynska T. The mythopoetical space of B. Lyatoshynsky's romances of 1920<sup>th</sup>.*

*Background.* The article is devoted to romances written by B. Lyatoshynsky in 1920<sup>th</sup>. This article focused attention on the Mythopoetics in B. Lyatoshynsky's romances of 1920<sup>th</sup>. The specifics of embodiment of myths of the moon, night, death, loneliness are analyzed by finding invariant intonation elements.

*The outcome of the research is the discovery of first edition of B. Lyatoshynsky's romances of 1920<sup>th</sup>. These romances, which were in the shade of oblivion and for a long time were stored in an archive, finally published. So our research is the one of the first in which Lyatoshynsky's vocal works of 1920<sup>th</sup> is analyzed. Actuality of research theme is determined by the attempt of illumination of principals of musical meaning of B. Lyatoshynsky in chamber vocal works of 1920<sup>th</sup> and the main style features of this period.*

**Objectives.** A research purpose consists in the finding of the specifics of the Mythopoetics in B. Lyatoshynsky's romances of 1920<sup>th</sup>, analyzing of embodiment specifics of myths of the moon, night, death, loneliness and finding invariant intonation elements.

**Methods.** We use a traditional musicological methods, structural method and content-analysis method, which based on a finding of a basic elements, elementary "alphabet" of composers' thinking, expressed in a repeatable, invariant intonations.

*The romances of 1920<sup>th</sup> expose the new verges of creative heritage of composer. The themes of death, loneliness, irreparableness, "melancholy of earthly life" sounds in all texts of romances written on the verses of poets-romantics and symbolists (H. Heine, P. Shelley, M. Lermontov, Paul Verlaine, Oscar Wild, K. Balmont, I. Bunin and others). The sphere of night, darkness, twilights dominates in them. In most romances the Moon Mythologem is present. The Moon Mythologem is one of base ideas of mythological consciousness, it is an important part of myths about immortality and lunar deities. The contrast of a Sun and Moon reflects the metaphorical contrast of the outer and inner world, becomes the binary opposition of mythologems shown up through that: day-night, sun-moon, life-death.*

*Light in romances of 1920<sup>th</sup> is needed only in an order to shade the depth of darkness. It only flashes on and disappears instantly. Moonlight, reflection of sunlight, his twin, becomes an explorer in a mystic sphere. With Moon mythologem the Mythologems of Death, Night, Dream, Loneliness is related. They are incorporated in the common semantic field in each vocal works of Lyatoshynsky of 1920<sup>th</sup>.*

*In Lyatoshynsky's romances of 1920<sup>th</sup> allusions and intertextual associations with the works of composers-romantics (S. Rachmaninov, P. Tchaikovsky, A. Scriabin) are distinctly audible. The use of allusions and reminiscences forms multi-layeredness of musical text, extends semantic space of works.*

**Conclusions.** Composer uses some invariant rhythmic and intonation elements which play an important role in the system of his musical language of 1920<sup>th</sup>. Some

*of them are part of late romanthic intonation dictionary, some are the phenomens of individualized composer's language and belongs to the new epoch, music of XX of century.*

*Mythologems of night, moon, death, dream, loneliness find a specification and direct vivid embodiment through intonation symbols-invariants. Their usage underlines being of romances in one cultural field with music of composers-romantics (T. Chaikovsky, Rachmaninov, Schubert), strengthening multidimensionality of musical text allusions and associations that actualizes romantic and late romantic traditions in a musical language and musical meaning.*

*Vivid use of imitation and contrasting polyphony in every romance becomes one of the signs of individual style of composer. Polyphonic style plays an important role in forming of specific of musical space in romances of 1920<sup>th</sup>.*

*The use of mirror counterpoint and symmetric structures closely connected with ideas of reflection, actual for a composer in the period of 1920<sup>th</sup> and finding expression in the cycle of piano works "Reflections". Composer also uses the whole-tone structures as a reflection of idea of circle and recurrence. Strengthening of role of polyphony and linear motion of voices, a bulge over of melodious lines to the interval and chord is brought to stratification of musical texture on layers. Polytonality and polyphony of layers create multilayeredness of musical space. Sharpening of contrasts to antagonism, accenting of theme of death and loneliness, complication of the voice-frequency thinking and drawing on dissonant chord as a central element underlines the expressionist features of composer's style.*

*We see the features of the musical thinking, peculiar to music of XX of century show up especially brightly: the minimum used expressive facilities and a maximum of expressiveness, use of dissonant chord complexes as a central element, polytonality and polytonality.*

*The complex and concentrated affecting on the listener achieves through appealing to universal binary oppositions and mythologems of the moon, night, death, dream, loneliness at the level of deep intonation structures. Romances of Lyatoshynsky of 1920<sup>th</sup> are the special cultural phenomenon, where the tendencies of romanticism, symbolism, expressionism, and also individual composers' thinking and innovative features of musical language of XX of century, are synthesized.*

**Keywords:** *Borys Lyatoshynsky, mythpoetics, musical meaning, mythologems of the Moon, Night, Death, Ukrainian music of 1920<sup>th</sup>, chamber vocal music of 1920<sup>th</sup>, romanticism, symbolism, expressionism.*

**Постановка проблеми.** История украинской музыки сложилась так, что до сегодняшнего дня часть творческого наследия Б. Лятошинского оставалась неизученной. Эта статья посвящена романсам Б. Лятошинского, написанным в период 1920-х годов. Издание сборника «Борис Лятошинский. Романы 1920-х» [8] стало результатом пятнадцатилетнего труда автора-составителя сборника, И. Савчука. Романы, которые долгое время находились в тени забвения, почти столетие пролежав в архиве, наконец опубликованы.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В центре внимания исследования — романсы, которые ранее не издавались, поэтому данная работа является одной из первых, посвященных вокальному творчеству композитора 1920-х годов. Первым исследованием камерно-вокальных сочинений Б. Лятошинского, написанных в 1920-х годах, стала вступительная статья И. Савчука к их изданию [14]. Камерное творчество композитора периода 1920-х годов глубоко исследовано в работах Т. Булат [2], Е. Дьячковой [4], Е. Марцинковской [9], И. Савчука [14; 15; 16], О. Пидсухи [12], И. Царевич [19]. Особенности музыкального языка и мышления композитора раскрыты в работах Ю. Ищенко [5] А. Козаренко [6], М. Копицы [7], И. Пясковского [13], В. Самохвалова [17].

**Актуальность** работы обусловлена рассмотрением художественных принципов музыкального мышления Б. Лятошинского и важнейших черт стиля композитора периода 1920-х годов на материале камерно-вокальных произведений с использованием метода контент-анализа и структурного подхода.

**Цель статьи.** Основные задачи данной статьи — выявить особенности мифопоэтики в романах 1920-х годов через нахождение инвариантных интонационных элементов, определить специфику образного воплощения мифологем, выделить основные художественные принципы организации музыкального пространства в романах.

**Связь с научными или практическими задачами.** В процессе рассмотрения романсов Б. Лятошинского 1920-х годов наряду с традиционными музыковедческими методами были задействованы методы структурного и контент-анализа. Контент-анализ, предложенный А. Модем [10], основан на понимании явлений культуры как языковых феноменов, нахождении опорных элементов мышления, создании своеобразного «алфавита» для анализа содержания. В романах Б. Лятошинского представлена сформировавшаяся система музыкального языка, осознание закономерностей которой возможно через нахождение повторяемых, неизменных элементов, ассоциативных связей, знаков и символов.

**Изложение основного материала исследования.** Романы 1920-х годов раскрывают новые грани творческого наследия композитора. Они открывают нам незнакомого Лятошинского — невротичного, мрачно-мистического. Практически во всех текстах романсов на стихи поэтов-романтиков и символистов (Г. Гейне, Ф. Геббеля, П.-Б. Шелли, М. Лермонтова, М. Метерлинка, П. Верлена, О. Уайльда, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Блока, И. Бунина, Д. Ратгауза) звучат темы смерти, одиночества, безысходности, «тоски земного бытия». В них господствует сфера ночи, темноты, сумерек. В большинстве романсов прямо или опосредованно присутствует образ луны. Мифологема Луны является одной из базовых идей мифологического

сознания, важной частью мифов о бессмертии и лунарных божествах. В классическом западном литературоведении под мифологемой понимается основное ядро мифа, его *первообраз*. В нашей работе под термином «мифологема» мы будем понимать инвариантное зерно, из которого вырастает конкретный образ или сюжет, первичную идею.

Контраст Солнца и Луны метафорически отражает контраст внешнего и внутреннего мира, становится бинарной оппозицией, через которую проявляются мифологеми: день–ночь, солнце–луна, жизнь–смерть.

Свет в романах Б. Лятошинского 1920-х годов нужен только для того, чтобы оттенить глубину тьмы и мрака. Он лишь мелькает на мгновение и исчезает, как блуждающие огни в «Зимнем пути» Ф. Шуберта, которые увлекают путника, затягивая в глубину, из которой нет возврата. Лунный свет, отражение солнечного, его двойник, становится проводником в сферу мистического. С мифологемой Луны связаны родственные ей мифологеми смерти, ночи, сна, одиночества, которые объединены общим смысловым полем и присутствуют в той или иной форме в каждом из камерно-вокальных произведений Б. Лятошинского 1920-х годов.

Ниже представлена таблица со статистикой образного воплощения наиболее часто встречающихся мифологем в романах Б. Лятошинского.

Вовлекающее в себя пространство текстов романов Б. Лятошинского выписано в деталях, с огромным количеством подробностей; часто оно связано с природой и ее состояниями. В основном это ночь или сумерки. Антипод спокойствия ночи — бурное море, непогода. Бушующая стихия, отражающая бурю и душевное смятение героя, который обращается к темному началу, к дьяволу, господствует в романсе «Когда я в бурном море плывал».

Время в романах то застывает в оцепенении, то мелькает почти незаметно, если это светлое воспоминание. Миниатюра «Я гостил в твоём сердечке» на слова И. Северянина по настроению и детальности воссоздания идиллической картины, в которой сквозит ощущение быстротечности мгновения, перекликается с рахманиновским романсом «Островок» на слова К. Бальмонта (перевод из П. Б. Шелли).

В романах 1920-х годов отчетливо слышны аллюзии и интертекстуальные отсылки к творчеству композиторов-романтиков — С. Рахманинову, П. Чайковскому, А. Скрябину. Романтические и позднеромантические тенденции в творчестве Б. Лятошинского были отмечены исследователями (Е. Марцинковская [9], В. Самохвалов [16], И. Царевич [18]). Отдельная статья И. Пяковского посвящена романтическим и позднеромантическим чертам гармонического мышления композитора [12].

Использование аллюзий и реминисценций формирует многослойность музыкального текста, создает плотность ткани ассоциаций в музыкально-культурном контексте. Отметим наиболее яркие из них. В романсе «Весна грустит» начальные интонации совпадают с интонациями в вокальной партии раннего рахманиновского романса «Утро» (слова «Люблю тебя») (Пример 2).

Влияние скрябинских ритмо-интонационных комплексов также хорошо ощутимо в этом романсе — оно проявляется в заостренной экспрессивности, характерности триольных фигур с пунктирным ритмом (Пример 1, такт 2).

«Тишина, благоуханье» погружает в атмосферу ночи, и не случайно остинатная квинтольная фигурация шестнадцатыми близка такой же фигурации в романсе С. Рахманинова «Ночь печальна» (Пример 3).

Таблица

**Статистика образного воплощения наиболее часто встречающихся мифологем в романах Б. Лятошинского**

Луна	Ночь, вечер, темнота	Смерть	Одиночество	Сон
«Тишина, благоуханье дремлющих цветов» «Мне снилось» «Листья шумели уныло» «Зарыт на дальнем перекрестке» «И месяц белый» «Прелюдия» «Новолуние» «Исчезновение Луны» «Мечты в одиночестве вянут» «Луна» «Старинное» «У яшмовых ступеней» «Поток, где поет птица»	«Тишина, благоуханье дремлющих цветов» «В радугу чайка летела» «Доброй ночи» «Ужасен холод вечеров» «Сумерки» «И месяц белый» «Новолуние» «Луна» «Старинное»	«Они любили друг друга» «После битвы» «Смерть» «Был царь» «Похоронная песнь» «Проклятое место» «Листья шумели уныло» «Зарыт на дальнем перекрестке» «Когда жених ушел» «Пусть отзвучит гармоничное, нежное пенье» «Минувшие дни» «Озимандия»	«О, если б мне сердце холодное» «Луна» «Чайка» на сл. К. Бальмонта «Поток, где поет птица»	«Весна грустит» «Тишина, благоуханье дремлющих цветов» «Мне снилось» «Я ласк твоих страшусь» «Минувшие дни»

## Пример 1. Б. Лятошинский. «Весна грустит»

Andante *p* *ten.*

Вес-на гру - стит; гля-дят скру - чи - ной

## Пример 2. С. Рахманинов. «Утро»

Moderato *f* *pp*

„Люб-лю те-бя!“ - шеп-ну-ла дню за-ря и,

## Пример 3. С. Рахманинов «Ночь печальна»

Largo  $\text{♩} = 48$  *p*

Ночь печаль - на, как меч -

*la melodia ben marcato*

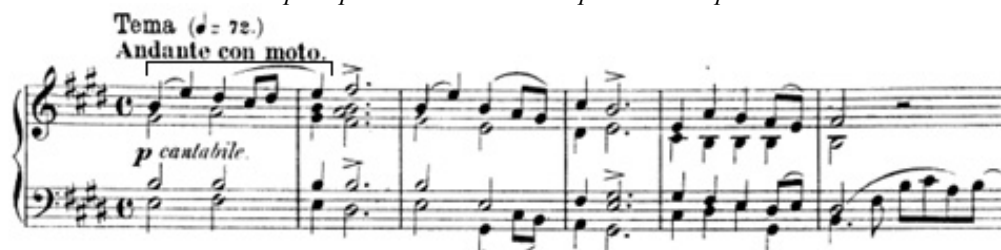
## Пример 4. Б. Лятошинский. «Тишина, благоуханье»

Lento *p*

Ти - ши - на, бла - го - у -

*sempre pp*

Пример 5. П. Чайковский. Трио *a-moll* op. 50.



Пример 6. Б. Лятошинский. «Снова роща зеленеет»

Пример 7. «Дымка», сл. К. Бальмонта

Квинтоли шестнадцатыми звучат и в романсе «Доброй ночи» в разделе «Ночь лишь тем хороша...», где раскрывается образ ночи.

В романсе «Снова роща зеленеет» прослеживается интонационное родство с темой вариаций второй части Трио *a-moll* op. 50 П. Чайковского (Пример 5).

И, хотя в метроритмическом отношении эти темы различны, аллюзия отчетливо читается благодаря совпадению звуковысотного контура, тональности (*E dur*), напевности и пластичности обеих тем.

Определенные ритмоинтонационные формулы-инварианты, повторяющиеся в разных романсах, отражают интонационный словарь эпохи, пропущенный через фильтр восприятия композитора. Эти ритмоинтонационные стереотипы обладают узнаваемостью благодаря инвариантной основе. Перечислим те из них, которые наиболее часто встречаются в романсах Б. Лятошинского 1920-х годов.

Триольная пульсация с залигованными нотами в сочетании с мелодическим движением октавами в романсах Б. Лятошинского («Дымка», «После боя», «Мне снилось», «На черных парусах корабль», «И месяц белый» op. 9, «Прелюдия» op. 9 № 2, «Новолуние» op. 9 №3, «Солнце», «У яшмовых ступеней», «Камыши») (Примеры 7, 8).

В романсе «Мне снилось» триольная оstinatная пульсация с залигованными нотами включает трионовое звучание (Пример 9).

Подобную ритмическую фигуру в фортепианной партии использует С. Рахманинов в своих романсах. Нередко триольная фигурация сочетается с залигованными нотами («Сумерки», «Здесь хорошо»). Рахманинов помещает эту фигурацию в средние голоса и удваивает в терцию, создавая насыщенную фортепианную фактуру (Примеры 10, 11).

У Рахманинова прослеживается связь триольных ритмоинтонаций с залигованными нотами с



## Пример 8. «Прелюдия» ор. 9 № 1. Сл. И Северянина

11 *a tempo* *p*

ким, пой. Всіх Мно - - - - - КО - ЛИ - ГИХ ЛЮ -

11 *a tempo p* *pp*

## Пример 9. «Мне снилось». Сл. Г. Гейне

5 *poco rit.* *mf*

ли - нув ко-нем що є си - ли. При - ли - нув й хо - лод-ний ка -  
мчал-ся за мно-ги - е ми - ли. При - мчал - ся и ка - мен-ный

5 *pp poco rit.* *pp* *mf* *cresc.*

## Пример 10. С. Рахманинов. «Здесь хорошо»

*un poco ten.*

- дей... здесь ти. ши - на... здесь только бог да

## Пример 11. С. Рахманинов. «Сумерки»

неж - ный, вос - хо - дят звез - доч - ки бес - шум - но - ю тол -

*dim.*

Пример 12. «Листья шумели уныло»

Пример 13. «Мечты в одиночестве вянут»

образами ночи, тишины («восходят звездочки бесшумною толпою», «здесь тишина»). Они воссоздают образ зыбкого, покачивающегося пространства сумерек на грани дневного и ночного мира.

Квинтоль шестнадцатыми в условиях остинато («Листья шумели уныло», «Камыши», «Подводные растения», «Новолуние» ор 9 № 3, «Мечты в одиночестве вянут», «Доброй ночи») выполняет звукоизобразительные функции (например, подражание шуму листьев или создание образа струящегося лунного света) (Примеры 12, 13).

Терцовая тремолирующая фигурация шестнадцатыми или тридцатьвторыми — «Тишина, благоуханье», «Мне снилось», «Старинное» создает эффект мерцания лунного света, воплощая внешние проявления образа Луны (Примеры 14, 15).

Примечательно, что синтез внешне-изобразительного и внутренне-психологического достигается здесь с помощью контрапунктирующих нисходящих интонаций вздоха, барочной риторической фигуры *lamento*. Акцентированность интонаций страдания и скорби, заостренность трагического являются признаком эстетики экспрессионизма, присутствующей в романсах 1920-х годов.

Выразительная квинтоль восьмыми («Они любил друг друга», «Новолуние») связана с воплощением мифологемы Луны как символа внутреннего мира человека, с его двойственностью и противоречиями. Эта лексема объединяет нисходящее и восходящее движение, узкоинтервальные ходы и скачки. Синтез риторических фигур *lamento* и модифицированной фигуры *exclamatio* в сочетании с заостренностью хода на большую септиму становится еще одним проявлением экспрессионизма, по выражению И. Барсовой, репрезентирующим «эмоциональный тонус стиля» [1: 206] (Примеры 16, 17).

Движение кварто-квинтовыми созвучиями в отдаленных друг от друга регистрах, продублированное в несколько октав («Проклятое место», «Смерть», «Листья шумели уныло», «Озимандия»), семантика которого — создание объемного, статичного, пустого, холодного пространства. Выраженный колористический эффект этого приема выявляет импрессионистические тенденции, присутствующие в романсах.

Зеркальный контрапункт и симметричные структуры, движение параллельными увеличенными трезвучиями («Был царь», «Проклятое место»,

## Пример 14. «Тишина, благоуханье»

21 **Un poco agitato** *p*

Под се - реб - - - ря - ной лу -

*pp*

## Пример 15. «Мне снилось»

9

ка - мінь, що ми - лих тор - кав - ся він  
кам - ни, що ми - лых ка - са - ли - ся

*m. s.*

## Пример 16. «Они любили друг друга»

**Andante** *mf*

Во - ни за - ко - ха - лись о - бо - є, та кож - ний у -  
О - ни лю - би - ли друг дру - га, но каж - дый у -

*mf espress.*

*p*

«Озимандия», «Когда жених ушел»), ленточное движение большими терциями («Исчезновение Луны») связаны с символикой зеркала, в котором отражается потустороннее (см. Пример, 18, а также Примеры 19, 20).

Использование семантической фигуры «отражения» как символа зеркального обращения в фортепианной музыке 1920-х годов становится одним из проявлений романтического символизма, отмечает Е. Марцинковская [9: 138]. В романсах 1920-х годов идея отражения находит воплощение через различные виды симметричных структур на разных уровнях и зеркальные контрапункты.

Целотоновые структуры как отражение идеи круга и цикличности («Ужасен холод вечеров» на слова А. Блока, «После боя»). Идея замкнутости пространства, переданная через целотоновость, становится итогом развития в романсе «Ужасен холод вечеров». Нисходящее движение по звукам целотонного звукоряда совпадает со словесным текстом «мы внутри неразмыкаемого круга».

Перечисленные инвариантные ритмоинтонационные элементы играют важную роль в системе музыкального языка Лятошинского периода 1920-х годов. Некоторые из них являются частью позднеромантического интонационного словаря эпохи,



Пример 17. «Новолуние»

a)

Там, вго - рі, мо - ло - дик,  
Серп лу - ны мо - ло - дой

б)

Мо - - - ло - дик у - го - рі  
Серп лу - ны мо - ло - дой

Пример 18. «Когда жених ушел»

И я ви - да - ла смерть, что мол - ча о - жи -

некоторые представляют собой индивидуализированные языковые средства композитора, принадлежащие новой эпохе, музыке XX в.

В романсе «Проклятое место» на слова Ф. Гебеля черты музыкального мышления, свойственные музыке XX в. проявляются особенно ярко: минимум используемых выразительных средств и максимум выразительности, афористичность и миниатюрность формы (18 тактов), акцентуация одного момента и статичность драматургии, использование диссонантной тоники, полипластовость и полиладовость.

Темп и характер исполнения обозначен автором как *Lento misterioso*. Репарка *misterioso* подчеркивает принадлежность произведения к особой сфере мистического, запредельного. В фортепианной партии основой звучания становится большой мажорный септаккорд, который характерен для всего творчества Б. Лятошинского. Особые фонические условия подчеркнуты ладовой неоднозначностью, расслоением фактуры на пласты). Полипластовость создает предпосылки к полиладовости — верхний голос фортепианной партии и вокальная партия существуют в ладовом

## Пример 19

*Lento misterioso*

Тут квіт - ки так ви-со-ко рос-туть, тут во - ни все блі - ді, на - че смерть; по-між  
Здесь цве - ты так вы-со-ко рас-тут, здесь цве - ты все блед-ны слов-но смерть; но меж

## Пример 20. «Озимандия»

*Tempo I p*

Кру-гом по-рожно все... Па-ну - ь мерт-ва ти - ша, пус-те-ля мерт-ва ти на-бо у го - ри.  
Кру-гом нет ни-че-го... Глубо-ко-е мол-чань-е, пус-ты-ня мерт-ва-я и не-бе-са над ней.

пространстве с устоем *es*, нижний пласт вращается вокруг устоя *ces* (Пример 19).

Равномерность остинатного движения четвертными нотами нарушается только дважды — в начале второй строфы и в момент кульминации (тт. 12–13). Специфичность музыкального пространства определяется регистровым расслоением фактуры на верхний (движение кварто-квинтовыми созвучиями) и нижний (движение параллельными квинтами) пласты, которые значительно отдалены друг от друга. Связующим звеном между ними становится вокальная партия, которая находится в среднем регистре; посередине также находится ось симметрии, разделяющая верхний и нижний пласт. Время как бы застывает в созерцании отражений, которые смотрят друг на друга.

Использование зеркального контрапункта и симметричных структур связано с идеей отражения, актуальной для композитора в период 1920-х годов и нашедшей выражение в фортепианном цикле «Видоображения». Зеркало, как и вода, является лунным символом, границей между мирами. Так проявляется стремление к преодолению этой границы, существование текста в особом пространстве, обозначенном автором как *misterioso*.

Музыкальное пространство, созданное в этом романсе, близко мифологическим фольклорным представлениям об «окаменелом царстве», которое связано с подземным миром смерти. Оно находится глубоко внизу, что подчеркивается нисходящим унисонным движением в кульминационный момент (на словах «здесь не светит оно никогда»). Здесь оба фактурных пласта фортепианной партии сливаются

в октавные унисоны в низком регистре и застывают на *pp*, усиливая атмосферу непроглядного мрака.

Подобный прием использован и в заключительном разделе романса «Озимандия», где мертвое пространство пустыни передано с помощью зеркально симметричного движения утолщенных линий в высоком и низком регистрах. Кварто-квинтовые аккордовые комплексы, продублированные на расстоянии нескольких октав, создают фонический эффект пустоты и массивности, а зеркально-симметричное движение утолщенных линий усиливает ощущение замкнутости и мертвой статики:

Принцип зеркальной симметрии на уровне формы используется в романсе «Был царь» (Пример 21).

Второй раздел здесь является антиподом первого — восходящее движение в фортепианной партии сменяется нисходящим, динамический уровень *f* становится *p*. Объединяющим элементом становится звучание единственного используемого в этих двух разделах аккордового комплекса — большого мажорного септаккорда и его обращений, который становится лейтгармонией и диссонантной тоникой всего произведения. Контраст заостряется до антагонизма и приводит к гибели героев («пришлось умереть им»). В фортепианной постлюдии звучит похоронный марш на основе большого мажорного септаккорда, постепенно опускающийся в глубину нижнего регистра.

**Выводы.** Мифологемы ночи, Луны, смерти, сна, одиночества находят конкретизацию и непосредственное образное воплощение через интонационные символы-инварианты. Их использование подчеркивает нахождение романсов в одном

Пример 21

Andante *f*

а) Був цар; йо-го сер-це схо-ло-ло, у-  
 Был царь; е-го серд-це о-сты-ло, по-

б) *p*  
 Був паж. Паж кра-сунь бі-ло-куд-рий; тур-бот у жит-ті він не знав, за  
 Был паж, бе-ло-ку-рый кра-са-вец; он жизнь без-за-бот-но лю-бил, и

The image shows a musical score for two systems, labeled 'а)' and 'б)'. System 'а)' is marked 'Andante' and 'f'. It features a vocal line in bass clef with lyrics in Ukrainian and Russian, and a piano accompaniment in treble and bass clefs. System 'б)' is marked 'p' and starts at measure 10. It also features a vocal line in bass clef with lyrics in Ukrainian and Russian, and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part consists of chords and arpeggiated figures.

культурном поле с музыкой композиторов-романтиков (Чайковский, Рахманинов, еще раньше — Шуберт), усиливая многомерность музыкального текста аллюзиями и ассоциациями, которые актуализируют романтические и позднеромантические традиции в музыкальном языке и мышлении композитора. Ритмоинтонационные инварианты, подобно барочным риторическим фигурам, формируют музыкально-семантическое пространство текстов романсов, становятся средством единства музыкального языка. Мифологическое содержание в них присутствует в свернутом виде и является результатом интонационного обобщения, благодаря которому интонационные архетипы обретают воплощение в конкретном произведении.

Широкое использование полифонических приемов, имитационной и контрастной полифонии в каждом романсе становится одним из проявлений индивидуального стиля композитора в русле романтических тенденций. Канон со сдвигом в одну шестнадцатую в романсе «Похоронная песнь» звучит как гулкое эхо — подобно тени, за основной темой следует ее каноническое проведение, вызывая ассоциации с романтической темой двойника.

Полифонические приемы играют важную роль в формировании специфики музыкального пространства в романсах 1920-х годов. Усиление роли полифонии и линейного движения голосов,

утолщение мелодических линий до интервала и аккорда приводят к расслоению фактуры на пласты. Полиладовость, политональность и полифония пластов создают многослойность пространства — так, в романсе «О если б мне сердце холодное» болезненный надлом, раздвоенность обостряется политональным расслоением музыкальной ткани на две параллельные плоскости с тональными центрами *e* и *as*.

В то же время заострение контрастов до антагонизма, акцентирование темы смерти и одиночества, усложнение тонального мышления и использование диссонантных аккордовых комплексов (чаще всего большого мажорного септаккорда и его обращений) в качестве тоники подчеркивает экспрессионистические черты стиля композитора и выявляет элементы стилистики отчуждения, сформулированные Н. Горюхиной [3].

Как мы видим, через обращение к универсальным бинарным оппозициям и мифологемам Луны, ночи, смерти, сна, одиночества на уровне глубинных интонационных структур происходит достижение комплексного и концентрированного воздействия на слушателя. Романсы Б. Лятошинского 1920-х годов представляют собой особый культурный феномен, где синтезируются тенденции романтизма, символизма, экспрессионизма, индивидуальные черты мышления Б. Лятошинского

и новаторские особенности музыкального языка, характерные для музыки XX века.

**Перспективы дальнейших исследований данной темы.** Изучение инвариантных элементов музыкального языка Б. Лятошинского, специфики воплощения мифологем Луны, ночи, смерти, сна в романах 1920-х годов является важным звеном в процессе осознания системных закономерностей музыкального мышления композитора, создает основу для дальнейших исследований стиля Б. Лятошинского и культурно-исторического контекста его творчества.

#### Литература:

1. Барсова И. А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения) / И. А. Барсова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 1999. — Вип. 6. — С. 202–218.
2. Булат Т. Романы Б. Н. Лятошинского: Образно-тематическая и стилевая эволюция жанра [Текст] / Т. Булат // Борис Николаевич Лятошинский: Сб. ст. / Сост. М. Копица. — К., 1987. — С. 73–84.
3. Горюхина Н. Стиль отчуждения — в век отчуждения / Н. А. Горюхина // Musicae ars et scientia. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 1999. — Вип. 6. — С. 197–201.
4. Д'ячкова О. Вокальний цикл Б. Лятошинського «Місячні тіні» (До питання про поетичну організацію) / О. Д'ячкова // Музичний світ Бориса Лятошинського: Зб. матеріалів. — К., 1995. — С. 62–67.
5. Ищенко Ю. Тембровая драматургия в симфониях Б. Лятошинского: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Ищенко Ю. — К.: 1977. — 138 с.
6. Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу / О. Козаренко // Українське музикознавство. — К., 2000. — Вип. 29. — С. 116–124.
7. Копица М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського: навч.-методич. посібник / М. Д. Копица. — Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. — 121 с.
8. Лятошинський Б. Романи 1920-х [Текст] / Б. М. Лятошинський; авт.-упоряд. І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ–Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2014. — 287 с.
9. Марценківська О. Загальні тенденції музичного романтизму та їх прояв у фортепіанній творчості Б. Лятошинського / О. В. Марценківська // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. М. Глієра, 2014. — Вип. 48. — С. 132–148.
10. Моль А. Социодинамика культуры [Пер. с фр.] / Абраам Моль; предисл. В. Б. Бирюкова. — Изд. 3-е. — М.: Изд-во ЛКИ, 2008. — 416 с.
11. Музичний світ Бориса Лятошинського / [Упор. М. Копица]. — К.: Центрмузінформ, 1995. — 152 с.
12. Підсуха О. До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського в 20-ті роки ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу / О. Підсуха // Музичний світ Бориса Лятошинського: Зб. матеріалів. — К., 1995. — С. 26–29.
13. Пяковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського / І. Б. Пяковський // Укр. Музикознавство. — К., 1991. — Вип. 26. — С. 74–93.
14. Савчук І. Б. Борис Лятошинський. Екзистенційний наратив 1920-х [Текст] / Авт.-упорядн. І. Б. Савчук // Лятошинський Борис. Романи 1920-х. — Київ–Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2014. — С. 13–39.
15. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення / І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К.: Фенікс, 2012. — 156 с.: іл.
16. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення Бориса Лятошинського (екскурс 20-х років) / І. Б. Савчук // Українське музикознавство. — Київ, 2000. — С. 150–158.
17. Самохвалов В. Я. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского [Текст]: монографія / В. Я. Самохвалов. — К.: Музична Україна, 1970. — 279 с.
18. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. — М.: Прогресс; Культура, 1995. — 624 с.
19. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках / І. Царевич // Українське музикознавство. — К., 1972. — Вип. 7. — С. 103–118.