

### Ігор Савчук

кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник  
Інститут проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України

### Igor Savchuk

PhD in art studies,  
senior researcher,  
Modern art research institute  
of the National Academy of arts of Ukraine

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

### Тетяна Гомон

кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач камерного ансамблю  
кафедри виконавських дисциплін № 1  
Київського інституту музики імені Р. Глієра

### Tatiana Gomon

PhD in art studies,  
senior lecturer in Chamber Ensemble  
departments of performing disciplines № 1  
R. Glier Institute of Music

gomon-dis@ukr.net orcid.org/0000-0003-4596-3655

## РАННЯ ТВОРЧИСТЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

### BORIS LYATOSHINSKIY'S EARLY WORK: SEMANTIC ASPECT

**Анотація.** У статті аналізуються семантичні характеристики творчої спадщини Бориса Лятошинського 1910-х років у контексті становлення його музичної мови. Також здійснено комплексний аналіз творчої особистості Бориса Лятошинського у ранній життєвий період з метою біографічної реконструкції через збирання та упорядкування нових відомостей, віднайдених творів цих років та інших архівних джерел, що значно оновлюють сценарій життєтворчості митця 1910-х років. В усіх відомих дотепер списках творів Б. Лятошинського цей період представлений трьома (І. Белза, Н. Запорожець) та чотирма (В. Самохвалов) композиціями. Однак, крім них, у 1910-х роках було написано ще 31 твір різножанрового спрямування (20 з яких вводяться до музикознавчого обігу), що свідчить про значний творчий потенціал молодого митця, оригінальність його композиторського мислення. Матеріал дослідження складають невідомі та маловідомі джерельні матеріали Меморіального кабінету-музею Б. М. Лятошинського та інших музейно-архівних фондів України, які формують так зване поле особових документів композитора.

**Ключові слова:** семантика, семіозис, ранній період творчості, Борис Лятошинський, невідомі твори, «Авторський зошит».

**Постановка проблеми.** Нещодавно відкритий пласт невідомих творів Бориса Лятошинського 1910-х років — усього 20 творів камерного спрямування та 50 начерків т. зв. «Авторського зошита»<sup>1</sup>, які передували створенню тих чи інших творів означеного періоду — значно збагатив наші уявлення про творчий доробок ушлявленого композитора. Цей масив музичної інформації значно доповнює та реконструює сучасні уявлення про життєтворчість майстра та провокує дослідника до спроби розгляду творчості митця 1910-х років як своєрідної системи семантичних знаків. У цьому контексті семіозис, як процес осмислення функціонування знаків, їх смислоутворення та інтерпретації, має бага-

торівневу систему розуміння музичного твору. На думку Ж. Ж. Наттєза, комунікаційна природа творчості спонукає до розгляду основних процесуальних часопросторових характеристик твору: *створення — виконання — сприйняття*. Інший дослідник Ж. Моліно називає генетичним перший рівень реалізації творчого задуму, характеризуючи його як своєрідний рух від задуму до його реалізації. Наступний рівень функціонування твору, на думку вченого, пов'язаний з *контекстуальною інтерпретацією* твору, не залежною від процесів створення й сприйняття. Останній щабель — *перцептивний* — охоплює все, що пов'язане зі сприйняттям твору (його споглядання або читання) та на-

<sup>1</sup> Архівне джерело являє собою низку начерків, які належать Борису Лятошинському. Тетяна Гомон, авторка дослідження «Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і мало відомих джерел 1910-х років» символічно назвала його «Авторським зошитом». Ці нотні ескізи (усього 37 аркушів) були створені упродовж 12 листопада 1912 року — 26 січня 1919 року та понад 100 років знаходилися в архіві композитора і його нащадків.

уковими й аналітичними підходами до розгляду музичної творчості [28, с. 176–179].

З огляду на зазначені перспективи використання ідей семіозису в розмірковуваннях про творчість Б. Лятошинського 1910-х років, поняття семантики використано у таких контекстах:

*По-перше*, у первинному значенні як одиниця мови — як певна здатність елементів музичної мови бути носіями художніх смислів, задумів митця, як певний образно-виражальний знак.

*По-друге*, як семантичну алюзію, яка за своєю суттю є натяком. У такому розумінні це згустки від музично-виражального порядку до історико-біографічного штибу, які не повністю щось розкривають, а лише створюють умови для здогадування у процесі інтерпретації творчого задуму митця, ширше — його філософії творчості. Семантичні алюзії у цьому контексті породжені інтенціями дослідника у твір, його музично-фразеологічні конструкції, так і в історичний фактаж, знакові події тощо, що зумовили його появу.

*По-третє*, у процесі окреслення еволюційно-стильової етапності раннього періоду творчості Бориса Лятошинського виявлено семантичні особливості мовно-стильового дискурсу, які перебувають у постійній видозміні, чим означають пошуки композитора як своєрідний рух від традиції до експерименту.

Показовою у цьому контексті є використання ідей структурної семантики<sup>2</sup>. Стосовно цього глибина смислів семантичної одиниці визначається за допомогою уже набутих знань, що перебувають у спільному парадигматичному полі. Наприклад, звернення до структурно-семантичних особливостей ранньої творчості зумовлює вивчення як мінімум декількох аспектів, пов'язаних з постаттю Бориса Лятошинського, а саме: мовно-стильовий дискурс, етапна видозміна його домінантних складових; образно-змістовий контент музичних полотен, зумовлений загально-художніми та соціально-культурними факторами; оновлення творчо-біографічного сценарію митця відповідно до віднайдених документів. Таким чином, семантична структура визначає «характерні особливості, ознаки, і функції вираженого і його характерні взаємодії з речами, які обов'язково або як правило пов'язуються з ним» [27, с. 251].

**Метою статті** є аналіз семантичних характеристик творчої спадщини Б. Лятошинського 1910-х років у контексті становлення його музичної мови як своєрідне вписування невідомого митця у загальноприйняті канони його творчості.

**Історіографія питання.** В усіх відомих дотепер списках творів Б. Лятошинського ранній період представлений трьома (І. Белза, Н. Запо-рожець) та чотирма (В. Самохвалов) композиціями. Однак, крім них, у 1910-х роках автором було написано ще 31 твір різножанрового спрямування (20 з яких вперше уведено до музикознавчого обігу у 2017 році), що свідчить про значний творчий потенціал молодого митця, оригінальність його композиторського мислення.

Здійснена джерелознавчо-пошукова робота за-

вершилася опрацюванням та систематизацією 20-ти фортепіанних, камерно-вокальних та камерно-інструментальних творів і відкриттям понад 50-ти начерків експериментально-пошукового штибу так званого «Авторського зошита». Актуалізовані у дослідженні невідомі та маловідомі твори отримали етапну систематизацію відповідно до зміни та модифікації художньо-стильового компонента у творчих пошуках митця. З огляду на сказане вище зазначимо, що широка жанрова палітра дають підстави виділити 1910-ті роки в окремий ранній період творчості митця.

Зазначимо, що донедавна ранній період творчості композитора починався від 1915 року. З цього приводу В. Клиш ще багато років тому писав, що «... першим твором Б. Лятошинського є Мазурка № 1, написана 20 січня 1910 року 15-річним юнаком. Наявність рукопису цього твору обумовлює важливі висновки: літопис творчого життя Б. Лятошинського слід вести не від 1915 року, коли був написаний Перший струнний квартет ор. 1, а на п'ять років раніше: перший запис фортепіанної п'єси композитора відбувся не у 1920 році, як вважалося, а в 1910-му, а композиторське формування митця почалося у сфері фортепіанної творчості» [7, с. 45]. Проте повноправним з точки зору насиченості творчим доробком цей період став у зв'язку з відкриттям Т. Гомон цілого пласту творів 1910-х років. Їх висока естетична та художня якість дала можливість виокремити 1910-х роки у життєписі Бориса Лятошинського в окремий ранній період його творчості.

**Семантичні характеристики еволюційно-стильових етапів творчості Бориса Лятошинського 1910-х років.** Загалом цей період у життєтворчості Б. Лятошинського можна умовно розділити на «доглієрівський» / аматорський (1910–1913), «глієрівський» / академічний (1913–1919) і «постглієрівський» / професіональний (1919–1920) етапи. Запропонований вище етапний розгляд творчості композитора 1910-х років, де кожен новий щабель є наслідком суттєвої трансформації семантичних характеристик художньо-стильового компонента творчих пошуків митця. До того ж кожен новий еволюційно-стильовий етап характеризується домінуванням певної жанрової моделі. Додамо також, що використання імені вчителя Рейгольда Глієра як семантичної алюзії у назвах цих якісних етапних змін пов'язано не з одноособовим впливом вчителя на розвиток професійних можливостей учня. У цьому контексті Глієр виступає певним мистецьким, культуротворчим символом київського життя 1910-х років, до того ж зустріч Бориса Лятошинського з ним та подальше навчання зумовили кардинальні поетапні зміни у композиторських пошуках молодого митця.

Скажімо, перший етап — «доглієрівський» / аматорський — є автодидактичним, де простежуємо «... бурління животворної енергії, аморфність органічного росту і водночас той “магічний кристал”, крізь який просвічують контури майбутніх шедеврів. Перші проби пера згодом, з дистанції часу, сприймаються як передвісники могутнього розвою

<sup>2</sup> Теорія лінгвістичного значення Чарльза Філмора, у якій автор пов'язує лінгвістичну семантику з енциклопедичними знаннями.



1. Авторський зошит, Начерк № 6 «Романс. Бажання». 15 січня 1917 року

геніально обдарованих натур» [19, с. 252]. Відомо, що композитор, практично не навчаючись азів композиції, зміг створити яскраві фортепіанні замальовки, в яких вгадуються обриси стилевих орієнтацій на Шопена і Скреябіна.

Наступний етап — «глієрівський» / академічний — регламентує процес оволодіння класичними принципами композиції, відшліфовування індивідуальної стилістики, що базуються на почерговому переосмисленні музично-історичного досвіду вчителя, опорі на дисциплінуючу і творчу потенцію. Як зауважує Н. Савицька, у цьому процесі професійного навчання «... фундамент власного стилесходження закладається через наслідування, копіювання, відтворення класичних взірців, які вчать до досконалості та вимогливості до себе» [19, с. 251]. Останній — «постглієрівський» / професійний етап — характерний певним відчуженням молодого Лятошинського від канонів композиторських принципів свого вчителя та відкритістю до інноваційних рішень.

На процес кристалізації стійких семантичних компонентів авторського вислову Бориса Лятошинського впливало середовище (родина, майбутня дружина Маргарита Царевич, вчителі). Скажімо, у листах Бориса Лятошинського до Маргарити Царевич 1914–1916 років<sup>3</sup> на основі «букету» семантичних алюзій дописувача поетапно розкривається модель написання музичного твору, суго-

лосна із шеллінгівським інтелектуальним спалахом. Композитор підкреслює її позасвідому, спонтанну і не контрольовану волю і розумом характеристичу. Ці епістоли дають також уявлення про психотип митця — усамітненого інтроверта з тонкою психічною організацією.

Композитор описує свій процес творчості як своєрідне інтелектуальне прозріння: «... Уже ліг спати, загасив свічку, як раптом найнахабнішим чином мені перешкодили заснути. Спочатку щось таке почало неясно стрибати перед очима, потім цей стрибаючий початок підходив усе ближче, і нарешті я розібрав, що це не що інше, як тема для Скерцо. Спочатку я її проганяв, бо мені дуже хотілося спати, але вона так настирливо лізла в голову, що довелося нарешті запалити свічку і записати її. Інакше я б від неї до ранку не звільнився. Загалом я сьогодні вранці почав писати на цю тему Скерцо» [12]. З ведучою роллю позасвідомого, домінуванням його над свідомістю у творчому акті Б. Лятошинського пов'язане і коло інших особливостей творчості, зокрема ефект «безсилля волі» у натхненні. У момент творчості, спонтанної активності психіки митець не здатен керувати потоком образів, станів, довільно відтворювати образи та переживання.

**Польська семантика ранньої творчості Бориса Лятошинського.** Для структурно-семантичного поля віднайдених джерел 1910-х років характерно звернення митця до польської семантики.

<sup>3</sup> Ці листи частково цитувалися у статті Ії Царевич «Перший твір», надрукованій у журналі «Музика» № 1 за 1985 рік. Ми розширили тут деякі опубліковані раніше цитати, а також доповнили їх новими.



Віднайдені джерела свідчать про те, що митець був етнічним поляком, а польська тематика у його творчості юнацьких років відчутно вплинула на вибір відповідних жанрових моделей «доглієрівського» етапу ранньої творчості та образно-семантичну складову камерних та симфонічних творів пізнього періоду творчості.

Спробуємо виокремити польський генеалогічний компонент життєтворчості композитора. Вульгарна соціологія відкидала приналежність українського митця до польського етносу. Попри це, звернення до польської тематики стає центральною лінією його творчості.

Народився Б. Лятошинський у Житомирі, культурному й адміністративному центрі регіону, здавна населеному етнічними поляками. Першим його учителем був відомий житомирський педагог і композитор, також польського походження, О. Ружицький. Під його керівництвом юний Лятошинський вивчав теорію музики і композиції та опановував гру на фортепіано. Відомо, що «... музичні класи О. С. Ружицького відкрилися (при Житомирському артистичному товаристві) у 1900 році, їх програма була розрахована на п'ятирічне навчання і передбачала досить змістовну підготовку своїх вихованців» [26, с. 132].

Подекуди дослідники творчості Б. Лятошинського акцентують увагу на польському корінні родоводу Лятошинських. Зокрема, про це часто зазначав відомий російський музикознавець і композитор, учень, а згодом чи не найближчий друг і творчий послідовник Б. Лятошинського, поляк за походженням І. Белза [2, с. 14–15].

Зі спогадів І. Царевич дізнаємося, що в родині Миколи Лятошинського, батька композитора, у свій час відомого історика і педагога у пошані була польська література. Невипадково свої ранні твори Б. Лятошинський підписував псевдонімом «Борис Якса Лятошинський». П'ятнадцятирічний хлопець «... багато читав, особливо захоплювали його історико-романтичні твори Сенкевича, Жеромського. З оповідей батька він добре знав про польські повстання. Із "Хронік" Яна Длугоша довідався від батька, що в битві при Грюнвальді брав участь польський рицар Якса з Лятошина» [24, с. 10].

Польська дослідниця Е. Гілевич щодо походження Б. Лятошинського зазначає: «... архівні документи свідчать, що Борис Миколайович Лятошинський був нащадком давнього шляхетського роду, а родовий герб Гриф, що в польській геральдиці має ще й іншу — першу — назву Якса, пояснює, чому молодий композитор рукописи своїх ранніх творів підписував саме так: Якса Лятошинський»<sup>4</sup>. Ці припущення дослідниця вибудовує на основі документів, які зберігаються в Державному архіві Житомирської області, зокрема, на матеріалах «Справи Волинського дворянського зібрання про дворянське походження осіб роду Лятошинських, що велася упродовж 10–21 вересня 1895 року»<sup>5</sup>. Ма-

теріали дали змогу простежити польський компонент чоловічої лінії роду Лятошинських: «... від предка до нащадка: Ян, Григорій, Павло, брати Андрій та Афанасій. Від Андрія нар. Агатон. Від Афанасія: Леон, Леонтій, Микола, Борис» [3, с. 45]. У рукописному відділі бібліотеки імені В. І. Леніна [нині — Російської державної бібліотеки. — І. С.] зберігається опис генеалогічного дерева Лятошинських. Мабуть, батько композитора розповідав сину про прадавнє коріння їх роду та походження прізвища, повне найменування якого звучить так — «Якса на Лятошине Цедра-Лятошинський».

Отож, цілком закономірним є відверто польський контекст його перших спроб у лоні композиції — три мазурки, два вальси, Скерцо, які за стилістикою нагадують фортепіанну манеру Ф. Шопена. Проте вже у цих творах вгадується майбутній український модерніст. Композитор щедро поліфонізує фактуру, також використовує свої улюблені квінтולי, а зародки експресивності виявляються в авторському невдоволенні одноголосним проведенням мелодії, яка часто октавно подвоюється.

**Семантика трагічного.** Трагізм загальної ситуації мешкання 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<sup>6</sup>. 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.

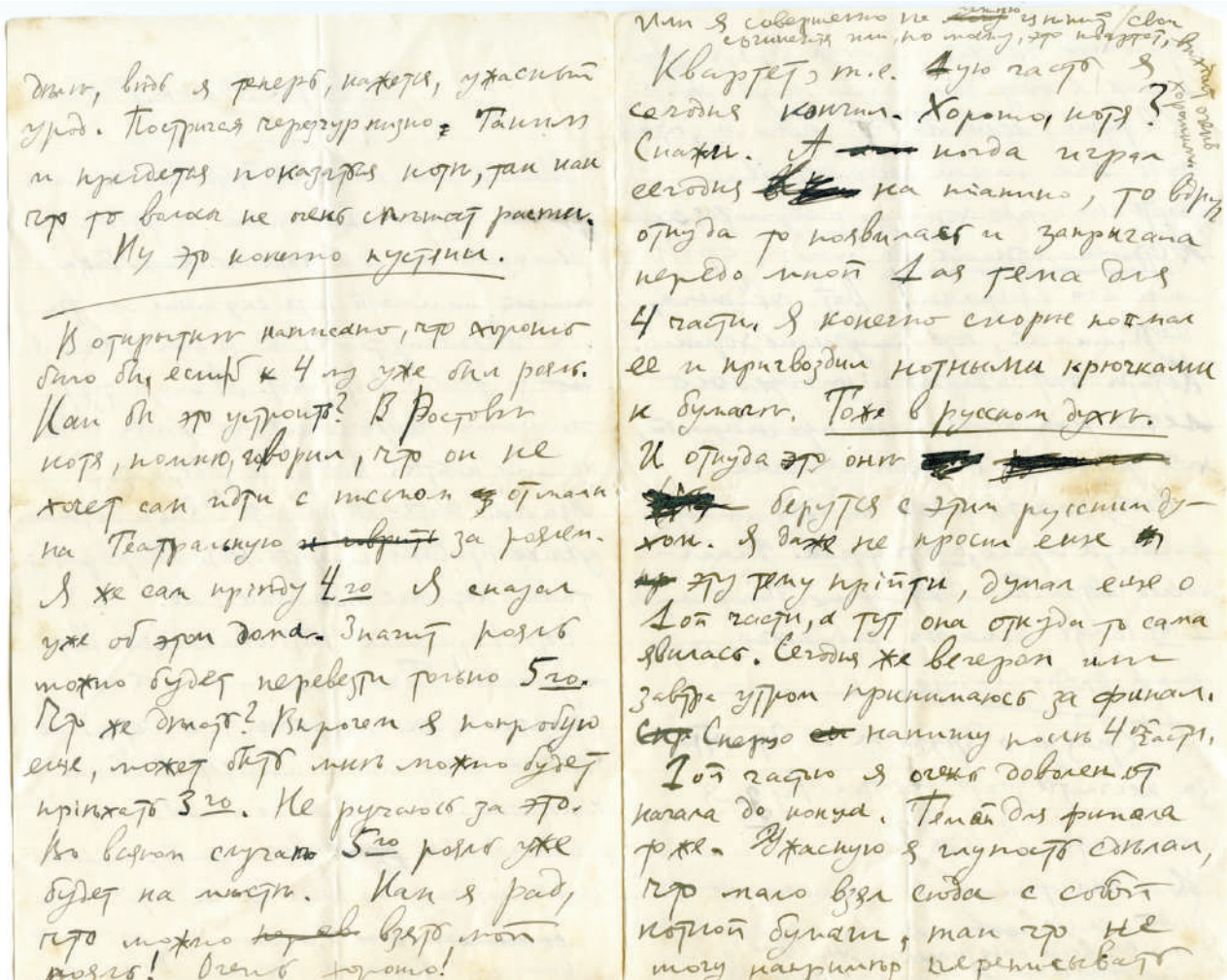
Екзистенційна спрямованість світогляду Б. Лятошинського, прояви якої простежуються у його творчих пошуках вже у 1910-х роках, як-от страх, тривога, печаль, песимізм тощо зумовлена впливом «... естетики модернізму ... у розумінні ним трагічного як загальної умови людського буття, яке у своєму кінцевому результаті пов'язане з проблемою смерті. Це добре простежується у тих творах митця, в основу яких покладений поетичний текст, а це — романси та хорова музика» [17, с. 59]. Також на прикладі відомих, маловідомих та віднайдених автором творів цього відтинку можна скласти уявлення передусім про кристалізацію композиторського почерку та використання в ньому так званих модерних компонентів та семантичних формул, спрямованих на створення образів трагічних та, передусім, відчужених, які домінуватимуть у наступному періоді життєтворчості у модерному періоді 1920-х років.

Скажімо, чи не перший прояв трагічного знаходимо у зверненні молодого композитора до трагічних мотивів поезії О. Плещеева у 1915 році, що можна пояснити різними причинами. *По-перше*, у Кабінеті-музеї зберігається рукопис романсу Р. Глієра оп. 23 № 4 «Листя осіннє шуміло» на вірші О. Плещеева, переписаний рукою Б. Лятошин-

<sup>4</sup> Гілевич Е. Рід Лятошинських на Правобережній Україні: джерелознавчі матеріали // Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури: зб. ст. Житомир: О. О. Євенок, 2014. С. 45.

<sup>5</sup> Дело Волинского дворянского собрания о дворянском происхождении лиц рода Лятошинских, веденное с 10 по 21 сентября 1895 года. Державний архів Житомирської області. — Фонд 146. — Опис 3601. — на 7-ми арк.

<sup>6</sup> На основі джерельних матеріалів проаналізовано вплив подій 1917–1920 років на світогляд та образне поле творчості Бориса Лятошинського.



2. Музичні рими, що надихають... Лист Бориса Лятошинського Маргариті Царевич. Охтирка 27 грудня 1915 року

ського. Можливо, це було конкретне завдання з композиції його вчителя. По-друге, на прикладі романсів, написаних Б. Лятошинським упродовж 1914 року, можна констатувати взагалі формування трагедійного типу його світогляду, який визначаємо як інтровертивно заглиблений, що характеризує модель існування Майстра через категорію «екзистенція як невротизм». По-третє, у цей час, як уже згадувалося, композитор переживав почуття закоханості до М. Царевич і в момент написання романсу знаходився з нею у розлуці. Можливо, використавши поетичне послання О. Плещеева про самовбивцю, митець алегорично хотів розповісти коханій, як сильно він тужить за нею.

Чи не найтрагічнішим з усього масиву фортепіанної творчості 1910-х років є п'єса для фортепіано «Жалобна прелюдія», що сприймається як знаковий перехідний твір у життєтворчості Б. Лятошинського на межі раннього та модерністсько-експериментального періодів. Обрана композитором у прелюдії тональність *es-moll* одразу засвідчує її трагічний контекст: 19 грудня помирає від тифу батько Лятошинського — Микола Леонтійович. Того ж дня з'являється у доробку композитора цей один із найбільш скорботних та потужних його творів.

Увесь його драматургічний розвиток спрямований на відтворення настрою відчаю через усвідомлення смерті близької людини. Зокрема, на це

вказує жанрова передумова — хорал. Акорди по горизонталі пов'язані малими секундами, за принципом *la mente*. Цей прийом Б. Лятошинський завжди використовував для втілення найбільш трагічних образів. Про зв'язок такої гармонічної організації з народним мелосом В. Золочевський пише: «Як свідчить музична практика України минулого і сучасного, і, насамперед, народна музична творчість, одним з головних видів інтервальних співвідношень між щаблями в українській гармонії є секундовий зв'язок. Суміжно-щабельність — одна з найістотніших рис української музики» [6, с. 16].

Урізноманітнена палітра великих септакордів Прелюдії також зумовлює дисонантність, спрямовану на відтворення атмосфери трагічного. В. Самохвалов з цього приводу зазначає, що «... у більш пізніх творах (після Першого тріо) інтервал великої септими став заповнюватися Б. Лятошинським більш різноманітно. Так з'явилася група великих септакордів з мінорним, збільшеним, зменшеним тризвуком, з різними іншими співзвуччями» [21, с. 110]. Закінчується «Жалобна прелюдія» звучанням великого мажорного септакорду на IV низькому ступені, записаного як терцквартакорд VII ступеня з квартою («рахманіновський»), але тут ще й з пониженою квінтою, яка створює загострене, дисонантне звучання.

Від самого початку гармонія «Жалобної прелюдії» ніби розшарована на пласти, що поглиблює



скорботний настрої. Вже на початку твору композитор модулює в тональність III ступеня, але мінорну (*es-moll* — *ges-moll*). Такий принцип часто використовує і Д. Шостакович для підкреслення трагічного начала. Далі відбувається модуляція в енгармонічно рівну *ces-moll* тональність *h-moll* з IV низьким ступенем. У початковій тональності *es-moll* часто зустрічаємо II, IV низькі ступені, що загострюють відчуття, обумовлені програмою твору.

Форма «Жалобної прелюдії» — тричастинна з рисами варіаційності. Вона будується на принципі монотематизму, характерному для творчості митця зрілого періоду. Увесь розвиток тут ніби «проростає» з теми хоралу, інтонації якого найбільш трагічно звучать у коді з глибокими басами в лівій руці. Введений композитором трагічний нарратив скінченності людського буття згодом буде застосований і розвинений у другій і третій частинах Українського квінтету. Використання теми «Жалобної прелюдії» через понад 20 років після написання свідчить про її самодостатність та особливе ставлення до неї Б. Лятошинського. «Жалобна прелюдія» умовно є твором, який завершує насичений шлях композитора у 1910-х роках та відкриває новий, самотньо-експериментальний період 1920-х.

#### Семантика музичної мови раннього періоду.

Як вже зазначалося, кардинальні зміни в музичній мові композитора 1910-х років з'явилися під впливом вчителя — відомого композитора і громадського діяча Рейнгольда Глієра. Проте середовище, смаки і певний досвід також знаходять своє відображення в пошуках митця.

Так, у перших (переважно фортепіанних) пробах відчутні вплив Ф. Шопена і традиції салонного музикування. Однак і тут простежуються експерименти з поліфонізацією фактури, гармонічними побудовами, поліритмією. Наступний, «глієрівський» етап характерний інтенсивним зверненням до камерно-вокальної лірики (усього 17 творів). Використання мелодекламації перш за все дає можливість відчутти глибину переживань митця. У цих творах відчувається зв'язок з романсами П. Чайковського (форма, використання характерних гармоній, модуляції тощо).

У камерно-вокальних та фортепіанних творах «глієрівського» етапу простежуються значна експресивність музичного висловлення з детальною мелодизацією фактурних ліній, звернення до остинатності, загострення метро-ритмічного начала. У цих мініатюрах Б. Лятошинський часто ускладнює фактуру засобами імітаційної та контрастної поліфонії. Формування модального мислення бере свій початок, власне, у творах цього етапу. Композитор активно застосовує в мелодичному русі II й IV низькі, IV високий ступені, півтонові мелодичні та гармонічні сполучення. У творах простежуються декілька фактурних шарів, мелодизація басового голосу, підголоски. Поряд з цим, Б. Лятошинський активно розвиває традиції класичної гармонії романтичної доби — хроматизує її, часто до розщеплення окремих тонів в акордах. Накопичує дисонантність в гармонічних побудовах, використовує так звану *лейтгармонію раннього*

*періоду творчості* (ввідний квінтсекстакорд подвійної домінанти з пониженою терцією, запропонований композитором у плагальному звороті), еліптичні гармонічні зіставлення, модуляції у далекі тональності.

Для творчих пошуків Б. Лятошинського «постглієрівського» етапу притаманне подальше ускладнення музичної мови. На цьому етапі композитор знову звертається до звучання дзвонів, що допомагає втілити образ, сповнений трагічного смутку (романс «Знову на самоті»). Полілінійність і поліпластовість, горизонтальний та лінійний розвиток свідчать про всезростаюче значення для композитора поліфонічного принципу розгортання музичної тканини в бік ускладнення акордово-гармонічної мови. Найяскравіше втілення поліфонічного та гармонічного векторів у авторському вислові Б. Лятошинського простежується у рубіжній «Жалобній прелюдії». Композитор демонструє багату палітру септакордових співзвуч, зокрема у цій мініатюрі великий мажорний септакорд сприймається як своєрідний тональний устій. Також активне застосування 12-ступеневої тональності та свідомий відхід від тональної завершеності стають стильовими ознаками подальшої творчості майстра.

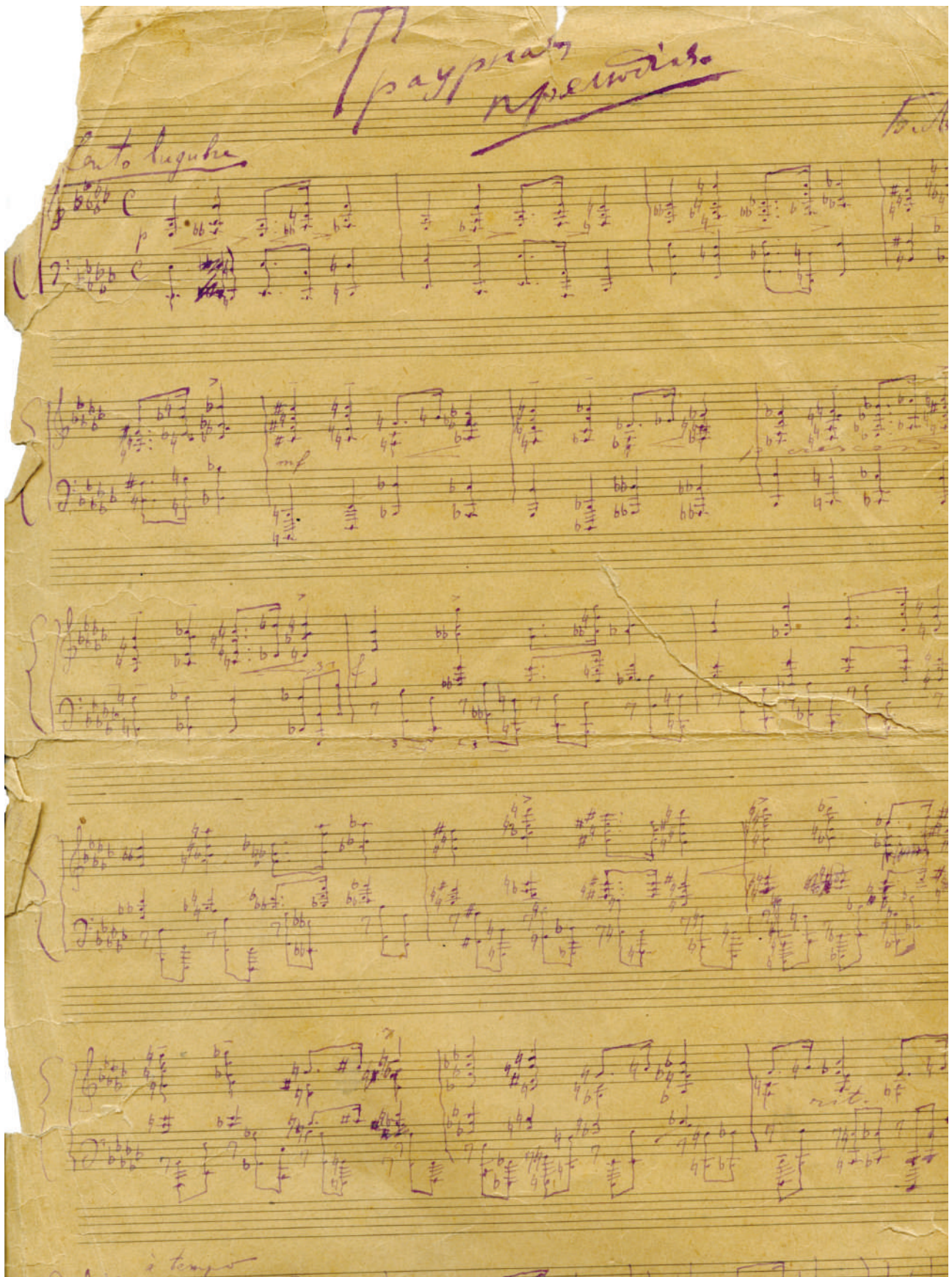
**Образно-семантичний зріз романсів 1910-х років.** До моменту введення до музикознавчого обігу камерно-вокальних творів Б. Лятошинського 1910-х років (усього 18 романсів) в українському музикознавстві прийнято було вважати, що композитор активно освоював цей жанр лише у 1920-х роках, хоч були поодинокі звернення до нього у 1930-х та 1940-х<sup>7</sup>. Тож вивчення цього раннього пласта (1914–1917 [1920]) камерно-вокальної спадщини Бориса Лятошинського значно розширить уявлення про творчий потенціал Майстра, формування його мистецької індивідуальності та глибокої неповторності його композиторського почерку.

Особливою семантичною ознакою образно-значеннєвого поля камерно-вокального доробку Б. Лятошинського 1910-х років є звернення його до творчості поетів модерного напрямку, прагнення висловлюватися за допомогою алегорій та символів. Цей компонент, передусім, свідчить про світоглядну спорідненість молодих митців, котрі жили і працювали в умовах передчуття катаклізмів 1910-х років. Семантика скорботної любові, суму, туги, хвилювання, пов'язані з розлукою закоханих, тощо ніби спонукає митця до заглиблення у більш значущі буттєві категорії — тексти-символи, універсум, часткою якого є людина, смерть як духовне спустошення. Тут навіть тему кохання автор інтерпретує крізь призму скорботи.

Гостре переживання митцем буття — *невротизм*, інтерпретований нами як своєрідна екзальтована реакція на навколишній світ, зумовлена тонкою психічною організацією митця, підсвідомо сприяє постійному пошукові 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. Даність допов-

<sup>4</sup> Також відомо, що в останні роки життя він повертався до опрацювання деяких романсів 1920-х, завдяки чому вони отримали нове звучання.





3. Жалобна прелюдія для фортепіано. Біловий автограф. 19 грудня 1920 року.  
Меморіальний кабінет-музей Бориса Лятошинського



нню інтелектуальне сприйняття і допомагає вижити, не втративши новонабутої якості «нової» музичної мови, не самознищитися.

Загалом образно-семантичний компонент камерно-вокальної творчості Бориса Лятошинського 1910-х років реалізувався у таких площинах:

*Любовна лірика.* Вона представлена у більшості романсів через різні ситуативно-буттєві стани: це страждання, любовна туга, розлука, що унеможливило життя без коханої людини. До цієї групи увійшли романси «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. Апугтіна, «Це було давно» на вірші С. Сафонова. Також із щоденникового запису композитора, імовірно 1914 року, дізнаємося, що ним був написаний романс на вірші О. Фета «Шепіт, боязке дихання», який, на жаль, не зберігся.

*Людина і природа.* Романси, які репрезентують цей образно-семантичний зріз, багато в чому переполюються з творами попередньої групи. Зокрема, йдеться про камерно-вокальні мініатюри «Осінь» на вірші О. Толстого, «Ти зірвала квітку» на вірші Д. Ратгауза, «Приснилося небо вечірнє» на вірші С. Надсона та «Чому такі бліді і сумні троянди» на вірші Г. Гейне (переклад С. Надсона). Проте у решті творів цієї групи спостерігаємо одухотворення образів природи через їх «олюднення». Скажімо, у романсі «З води підіймаючи голівку» на вірші Г. Гейне у перекладі О. Толстого Місяць закоханий у Лілею; у «Краплинах осінніх» на вірші О. Курсинського «шепочуть краплини за вікном про щось», а у романсі «Коліскова пісня» на вірші М. Брандта ніч «одягнулася» у блискучі шати тощо.

*Сфера самозаглиблення, усамітнення героя* як прихована ознака екзистенційності світогляду майстра. Зокрема, її 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. Ця тематика у 1920-х роках вилетіть в 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» [17, с. 61].

Вкрай екзальтоване її відображення, аж до спроби осягнути трагедію людської смерті, знаходимо у романсі «Зів'ялі троянди сумовито на піску лежать» на вірші М. Вальдау в перекладі О. Плещеева. Згодом через життєві катаклізми кінця 1910-х років ця семантичний згусток отримує найрізноманітніше втілення вже у камерно-вокальній творчості 1920-х як рефлексія на усвідомлення скінченності і трагічності людського буття. На прикладі романсів 1920-х автор цієї публікації означив її через особливі модуси, а саме: смерть як об'єктивна даність, смерть як відчужена споглядальність та смерть як метафора екзистенційного сюжету [20, с. 74–76]. З усього пласта романсів 1910-х років тільки романс «Пісенька весни» на вірші Г. Гейне (переклад О. Толстого) відтворює безпосередню *радість буття*.

**Семантика музичних формул «Авторського зошита».** Як уже зазначалося, найрезонантнішою знахідкою у лоні лятошинськознавства стало від-

криття у 2018 році так званого «Авторського зошита», який складається з XXX авторських начерків, що своєрідно регламентують творчу роботу Б. Лятошинського 1910-х років. Ці начерки засвідчують: появі його творів у цей період часто передували ескізи. Вони містять виклад усього або частини музичного матеріалу, хоча й не оформлені для видання і виконання. Загалом начерки «Авторського зошита» дають уявлення про еволюцію стильових орієнтирів Б. Лятошинського від салонної традиції до становлення його як композитора-симфоніста.

До автодидактичного «доглієрівського» / аматорського етапу відносяться лише чотири приклади. Тут композитор експериментує з ладами (діатоніка, пентатоніка, 12-ступенева тональність), змінним розміром, *ostinato*, метричною асиметрією і темброво-звуковими ефектами (зокрема дзвонами). У начерках «глієрівського» / академічного етапу (усього 30 прикладів) простежується подальший процес оновлення й професійного пошуку у сфері засобів виразності, саме в них зафіксовані перші експерименти композитора з програмністю. Митець ще активніше звертається до темброво-звукових ефектів, шукає нові оркестрові барви, вибудовує багатотерцієві акорди, ускладнює тональність, поліфонізує фактуру.

Спробуємо окреслити найбільш вживані семантичні формули авторського вислову, які часто зустрічаємо у віднайдених начерках «Авторського зошита»:

*Органні пункти та ostinato.* Уже неодноразово вказувалося, що обидва ці фактурно-поліфонічні прийоми є найбільш вживаними у творчості молодого, а згодом і зрілого композитора. Так, увесь Начерк № 4 побудовано на субдомінантовому органічному пункті. Починаючи від першого номера «Авторського зошита», спостерігаємо активне експериментування з прийомами *ostinato*. Найскравіше цей спосіб упорядкування фактури простежується у начерках умовної групи «Дзвони» (№ 7, 16, 20–29, 32 та 33).

*«Дзвони».* В «Авторському зошиті» найбільш послідовно Лятошинський працював над пошуком засобів передачі колориту дзвонових звучань. Ця група начерків є досить чисельною. До неї входять зразки, створені упродовж 1913–1918 років. Композитор свідомо об'єднує умовно «дзвоніві» начерки різних років, демонструючи системний підхід до шліфування того чи іншого прийому композиторської техніки. О. Марценківська, порівнюючи творчість Б. Лятошинського та Р. Глієра, окремим спорідненою рисою їх вважає «... інтерес до старослов'янського билинного епосу, втілений в імітуванні звучання дзвонів у фортепіанній та симфонічній музиці» [16, с. 16]. Феномен дзвонів у Б. Лятошинського пов'язаний із різною палітрою емоційних станів і колористичною картиною світовідчуття.

*Вплив народного мелосу.* Упродовж свого творчого життя Б. Лятошинський не раз звертався до народних джерел. Експерименти з мелодикою народної пісні характерні для багатьох начерків «Авторського зошита». Скажімо, у Начерках № 2 та № 3 композитор звертається до веснянки. Спробу відтворити звучання народної гармоніки зафіксо-





4. Студентський квиток Бориса Лятошинського за 1915–1916 навчальний рік (Київський університет Святого Володимира). Меморіальний кабінет-музей Бориса Лятошинського

вано в Начерку № 13, а непряме цитування народних мелодій — у Начерку № 21. Про активний інтерес до гармонізації народних тем свідчать Начерки № 3 та № 28, а також декілька інших спроб гармонізації «Авторського зошита», що не стали предметом дослідження.

Б. Лятошинський упродовж багатьох років активно працював у жанрі обробки народних пісень. Можна сміливо стверджувати, що початок його підходу до «розкодування» краси народного мелосу зафіксований саме в начерках з «Авторського зошита». Б. Фільц, аналізуючи високу майстерність композитора у цій галузі, зазначає, що він «... розкрив нові шляхи гармонічного поєднання незмінної народної мелодії з досягненнями професійної композиторської техніки ХХ століття — акординою нового ускладненого типу (інколи нетерцієвого складу) з посиленням ролі хроматизму й дисонансовості, наявністю біфункціональних, а то й політональних акордових поєднань, внутрішньоладової альтерації, вивільненням окремих голосів гармонічної вертикалі в самостійні горизонтальні лінії тощо» [23, с. 9].

*Пошуки у сфері діатоніки (часто суто білоклавішної).* Поряд зі значною хроматизацією гармонічної мови Б. Лятошинський продовжує шукати нестандартні звучання вертикальних та горизонтальних побудов у межах діатонічного гармонічного мислення (начерки № 1, 2, 13, 21, 24, 31, 34). Використання інколи суто білоклавішної діатоніки відсилає нас до народнопісенних джерел. У цьому контексті показовим є начерк № 21, де автор експериментує з переходами від діатоніки до 12-ступеневої тональності.

*Використання змінного розміру, несиметричних речень, метро-ритмічної асиметрії.* Вже у 1910-х роках Б. Лятошинський активно використовує змінний розмір, який ніби розхитує композиційну цілісність, а привносячи асиметрію, він забезпечує значний потенціал для розвитку. Ці особливості

простежуємо в Начерках № 1 та № 5. У Начерку № 10 він знову використовує асиметричну побудову речень (відповідно 4 і 5 тактів). Показовим щодо цього є Начерк № 15 з точки зору експериментування з метро-ритмічною асиметрією.

*Свідоме уникання тонічного устою.* Цей прийом, багато разів реалізований у зразках «Авторського зошита», згодом стане одним з основних компонентів авторського почерку Б. Лятошинського. Найбільш яскраво він виражений у Начерках № 7, 14, 16 та 19.

*Розподіл фактури на далекі за регістрами пласти, окрема роль «глибоких» басів.* Для Лятошинського-симфоніста дуже важливим фактурним рішенням стало охоплення віддалених регістрів у їх темброво-динамічному зіставленні. Щодо начерків «Авторського зошита», то найбільш яскраво ці пошуки митця представлені в умовній групі «Дзвони», а також у начерках № 6, 9, 12, 17, 20 та 31.

*Пошуки колориту.* Як уже неодноразово зазначалося, віднайдення нових засобів для передання колориту звучання церковних дзвонів стає знаковим для «Авторського зошита» 1910-х років. У контексті темброво-колористичних експериментів 1910-х років показовим також є Начерк № 9 «Весняні мотиви», а начерк № 24 демонструє поєднання багатой фортепіанної фактури з мелодичними лініями двох кларнетів, спрямоване на досягнення колористично-сонорного звучання. І. Белза, аналізуючи роль Р. Глієра у творчій долі Б. Лятошинського, наводить його слова про свого учня, котрий мав «... не тільки великий талант, а й «органічне новаторство» ... і вважав, що новаторство не повинно обмежуватися гармонією, «а в більшості випадків у нас тільки й займаються ускладненням акордів, мене ж, наприклад, найбільше приваблюють пошуки колориту»» [1, с. 55].

*Розширена 12-ступенева тональність, поліладовість.* Аналіз «Авторського зошита» поряд з фортепіанними та камерно-вокальними мініатюрами

1920-х років засвідчив, що упродовж цих років Б. Лятошинський сміливо експериментував з ладо-гармонічними можливостями. Невипадково спостерігається в той час активне становлення й розвиток індивідуальних рис його ладового мислення в бік розширення тональності (Начерки № 5, 7, 10, 12, 14, 16, 19, 21, 30). І. Белза, розглядаючи твори 1920-х років, насамперед Тріо № 1 та камерно-вокальні композиції цього періоду, зазначав, що, «... продовжуючи прагнути емоційного збагачення музичної тканини своїх творів, Б. Лятошинський поступово розширив свої можливості, використовуючи більш складні акордові функції та широко застосовуючи прийоми альтерації, що належать частково до принципів мінливості, на які спирався ще Шопен, розгортаючи свій 12-ступеневий (панхроматичний) лад» [2, с. 16].

У начерках «Авторського зошита» проявився живий інтерес Б. Лятошинського до пентатоніки (Начерки № 1, 26, 30, 32 та 34). Найбільш цікавим є Начерк № 30, де від пентатоніки (суто діатонічного ладу) композитор приходив до 12-ступеневого ладу. У 1910-ті роки пентатоніка асоціюється в нього зі Сходом. На цю особливість, що знайде своє яскраве втілення у «Трьох романсах на вірші китайських поетів» (1926), вказують пентатонічні побудови, названі композитором «Китайська гама» поряд із варіантом романсу «Серпанок» у Начерку № 34. З іншого боку, пентатоніка була свого часу онтологічним явищем слов'янського фольклору і композитори часто застосовували її для зображення афективних станів. Прикладом може бути романс «Бузок» С. Рахманінова.

*Пошуки трансформації гармонічної мови, використання багатотерцієвих вертикальних побудов, еліпсиси.* І. Белза, аналізуючи твори 1920-х, зазначає, що творчі пошуки Б. Лятошинського раннього періоду зумовили у 1920-х роках появу своєрідної гармонічної системи, де функції тризвуку виконує септакорд, а, відповідно, функції септакорду — нонакорд. Саме цей процес у сфері гармонічного мислення сповна зафіксований в «Авторському зошиті», а його втілення каструємо вже на прикладі фортепіанних та камерно-вокальних творів 1910-х років — до своєї гармонічної системи Б. Лятошинський впритул підійшов вже у ранньому періоді творчості. Особливо виразно це демонструють Начерки № 3, 19, 20, 21, 22, автор яких ніби «бавиться» багатотерцієвими вертикальними побудовами — септакордами, нонакордами та ундецимакордами. При цьому, зіставляючи їх еліптично, він позбавляє їх розв'язання.

*Програмний компонент.* Він, безумовно, присутній в усій групі начерків «Дзвони». Виявляємо чітку програмність й у Начерках № 9 «Весняні мотиви» та № 27. Останній, хоч і не має назви, проте густо насичений авторськими коментарями, які допомагають відтворити картину заходу сонця і передати душевний смуток молодого подорожнього. Автором поетичних рядків у Начерках № 6, 7 та 16 є гіпотетично сам Б. Лятошинський. У цей період він нерідко пише спочатку музику на уявні, можливо свої, поетичні рядки. У щоденниковому записі композитор 1914 року зазначив: «... Написав тільки що до половини новий романс. Хочу встигнути скласти його до приїзду. Слів ще поки не знай-

шов. Не знаю, де й шукати» [15]. До пошуків у сфері програмності можна віднести й авторські ремарки у текстах «Авторського зошита» (Начерки № 6, 21, 29 та 31). З цього приводу О. Марценківська зазначає, що загальноєвропейські тенденції музичного романтизму проявляються у творчості Б. Лятошинського через компонент синтезу мистецтв як своєрідне «... застосування програмних заголовків, поетичних епіграфів, фіксація наявної чи прихованої програмності, позначення авторськими темповими ремарками трансформованого образного початку» [16, с. 7].

*Експерименти з тембрами духових інструментів.* Сам факт існування в «Авторському зошиті» декількох начерків, написаних для духових інструментів, свідчить про неприхований інтерес Б. Лятошинського до інструментів великого оркестру. Зокрема, Начерк № 10 «Мотив з романсу» написано для *clarinetto in B*. Начерк № 18 «Блиск» має авторські ремарки стосовно виконання на духових інструментах. Також Начерк № 21, де є кілька зразків для духових інструментів, містить вказівки композитора для дерев'яних та мідних духових інструментів у «Марші та гімні для оркестру і хору», а Начерк № 24 написано для двох кларнетів. Згодом у симфонічній музиці зрілий Б. Лятошинський надаватиме великого значення духовим інструментам, наділяючи їх, з одного боку, лейттембрами, а з іншого — реалізуючи за їх допомогою масштабність свого задуму. У зрілі періоди творчості композитор був «... схильний до побудови тривалих *tutti*, адже досягнення високих експресивних звучань є для нього художньою метою» [21, с. 128].

\* \* \*

З огляду на окреслені вище семантичні характеристики раннього відтинку творчості Бориса Лятошинського, зазначимо, що на формування творчого портрету композитора 1910-х років вплинуло багато чинників. На зламі XIX–XX століть мистецтво переживало оновлення своїх традиційних основ. Культура *Fin de siècle*, більш відома в Росії як «Срібний вік», відкривала нові творчі горизонти, означувала нову роль мистецтва на світоглядному, а відтак і творчому рівнях. Класичне мистецтво початку XX століття опинилось якоюсь мірою затиснутим у лещата, а звільнення від них відбувалося через руйнування форми, художнього контексту тощо. Оточення Б. Лятошинського, його родина й він сам захоплювалися сучасною їм художньою культурою. Тож уся ця новизна, відображена в художньому компоненті, вабила композитора, як і кожного молодого митця тієї епохи.

Важливим чинником, який, безумовно, також вплинув на формування психотипу творчості Б. Лятошинського, була напружена соціально-політична ситуація в царській Росії та Європі загалом. 1910-ті роки увійшли у світову історію як час великих катаклізмів, розчарувань, руйнування надій та сподівань через Першу світову війну та громадянські війни з їх колосальними людськими втратами та знеціненням буття. Впритул до 1920-х років смерть гуляла спустошеними вулицями Києва. Вочевидь тому оновлення мистецтва було пов'язане з можливістю виговоритися, аби не самознищитися. Таке екзистенційне напруження змінило на-





5. Маргарита Царевич. Фото орієнтовно 1913–1914 років. Меморіальний кабінет-музей Бориса Лятошинського

ратив музичного вислову молодих композиторів того часу, зокрема й Б. Лятошинського.

Аналіз процесу стрімкої модернізації його творчого почерку 1910-х років, у цьому контексті досі майже не дослідженого, дозволив глибше осягнути саму творчу постать композитора, зрозуміти сутність та зміст його спадщини. Стартуючи від неоромантичних сфер музики російських композиторів, які були знаковими для київського мистецького середовища початку ХХ століття, він приходить до свого цілком виваженого творчого методу, насиченого символами, специфічною метричністю, ритмом, своєрідним способом розгортання музичної тканини — поліфонії шарів.

Шляхи трансформації усього арсеналу композиторських засобів Б. Лятошинського впродовж другого десятиліття ХХ століття можна спостерігати на прикладі перших та останніх творів цього періоду, який М. Копиця характеризує як «... вибухову переломну епоху, позицію нейтрального споглядальника в житті, діяльності й разом з тим активно-романтичну тенденцію пізнання світу в творчості» [10, с. 29]. Дослідниця зазначає, що «... кожен його [Б. Лятошинського. — Т. Г., І. С.] твір відзначений пошуками — спочатку стихійними, інтуїтивними, далі — все більш усвідомленими. Композитор завжди йшов у ногу з часом, гостро переживаючи його етично-психологічні проблеми. Як чуйний і величний митець, драматизм епохи він відобразив у новому образно-емоційному складі музики, новій музичній мові» [10, с. 22].

У 1910-ті роки відбувається нестримний рух до розширення тональності, поява й активне використання 12-ступеневої тональності, свідомий відхід від тональної завершеності творів, що стане визитівкою творчих пошуків митця. Б. Лятошинський, безперечно, є майстром поліфонічного

письма. Деякі його прийоми, особливо *ostinato*, з кожним новим твором ускладнюються; прийоми імітаційної, підголоскової, контрастної поліфонії все більш розгорнуто підпорядковані головній меті — модифікації та розвитку тематичного зерна або одночасно декількох. Бажання Б. Лятошинського ще у 1914 році оркеструвати свій фортепіанний твір «Осіньня фантазія», на що вказують численні його позначки в автографі твору, є одним з доказів, що Б. Лятошинський від самого початку свого творчого життя був «... передусім композитором-симфоністом. Він тяжіє до великих форм, широких інструментальних і оперно-симфонічних полотен, які є концентратом віддзеркалення драматичних колізій епохи крізь призму світосприйняття художника, втіленням наріжних проблем об'єктивної дійсності» [10, с. 22].

Екзистенційна спрямованість світогляду Б. Лятошинського, як-от страх, тривога, печаль, песимізм тощо, знаходять вираження у його камерно-вокальній творчості 1920-х років. Проте витоки такої філософії духу закодовані у його вокальних мініатюрах другої половини 1910-х років. Упродовж цього періоду, особливо починаючи з 1914-го року, ускладнюється образно-значеннєвий світ творів Б. Лятошинського поряд з ускладненням їх гармонічної мови. Композитор пише романси на вірші поетів, творчість яких увібрала в себе модерні риси, втілила прагнення висловлюватися за допомогою алегорій і символів.

З точки зору можливостей проникнення в саму суть композиційного процесу, таїну творення музичного образу неоціненною є експериментальна складова начерків, вміщених у «Авторському зошиті» Б. Лятошинського періоду 1912–1919 років. Віднайдений манускрипт свідчить про цілеспрямовані пошуки композитора у різних жанрових

моделях, про початкові етапи створення ним своєї ладо-гармонічної мови, колористики звучань, фактурних рішень, експерименти з метро-ритмічною складовою тощо.

На перспективу. До всіх жанрово-семантичних моделей, які абсорбував у своїй творчості 1910-х років Б. Лятошинський, митець звернувся у пізній період життєтворчості. Уже згадувані експерименти зі дзвонами стануть основою драматургії його Четвертої симфонії. За рік до смерті він здійснив другу редакцію Першої симфонії, створеної на закінчення консерваторії 1919 року. Активне звернення композитора до польської тематики у 1910-х роках,

яке зумовлене його походженням та навчанням у польських музикантів, простежуємо і в пізньому доробку майстра у його симфонічних поемах на польську тематику, мазурках для віолончелі та фортепіано, і у тематизмі «Слов'янського концерту». Закономірно, що у 1910-х роках у його доробку кількісно превалюють вокальні твори — вони домінують й у 1920-х. У пізній період життя Б. Лятошинський повертається до романсів 1920-х років, створюючи їх нові редакційні версії. Зазначені особливості формують нові дослідницькі поля вивчення творчості видатного українського композитора.

### Література

1. Бэлза И. Ф. Р. М. Глиэр // О музыкантах XX века. Избранные очерки. Москва: Сов. композитор, 1979. С. 42–59.
2. Бэлза И. Ф. Учитель // О музыкантах XX века. Избранные очерки. Москва: Сов. композитор, 1979. С. 5–41.
3. Гілевич Е. Рід Лятошинських на Правобережній Україні: джерелознавчі матеріали // Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури: зб. ст. Житомир: О. О. Євенок, 2014. С. 39–48.
4. Гомон Т. В. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років: Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Гомон Тетяна Василівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
5. Дело Вольинского дворянского собрания о дворянском происхождении лиц рода Лятошинских, веденное с 10 по 21 сентября 1895 года. Державний архів Житомирської області. Фонд 146. Опис 3601. На 7-ми арк.
6. Золочевський В. Н. Ладо-гармонічні основи української радянської музики. Київ: Наукова думка, 1964. 164 с.
7. Клинь В. Л. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: сб. ст. / сост. М. Д. Копица. Київ: Музична Україна, 1987.
8. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови: монографія. Львів: Вид-во НТШ, 2000. 285 с.
9. Копица М. Д. Джерелознавчий аспект у вивченні спадщини Б. Лятошинського // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріал. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 89–92.
10. Копица М. Д. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського: навчально-метод. посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 162 с.
11. Копица М. Д. Листи Майстра до Маргарити // Музика. Київ: Муз. Україна, 2000. № 6. С. 7–9.
12. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич від 28 грудня [19]15 р., м. Охтирка. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. Арк. 2 зв.
13. Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина: у 2 т. / Голов. наук. консультант: І. С. Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Д. Копица. Київ: Задруга, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 768 с.
14. Борис Лятошинський. Романси 1920-х / авт.-упоряд. І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ — Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. 292 с.
15. Борис Миколайович Лятошинський. Щоденниковий запис. Автограф. Орієнтовно літо 1915 р., Ворзель. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. Арк. 5.
16. Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 19 с.
17. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського): монографія. Луцьк: ПВД Твердина, 2012. 168 с.
18. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності / Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2015. Вип. 42. С. 22–35.
19. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєдіяльності: монографія / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
20. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х в Україні: спроба філософського осмислення / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 156 с.
21. Самохвалов В. Я. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Киев: Музична Україна, 1977. 170 с.
22. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания: Пер. с англ. // Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Прогресс, 1988. Вып. 23. С. 52–92.
23. Фільц Б. М. Обробки народних пісень для голосу і фортепіано Бориса Лятошинського та їх роль у збагаченні гармонічної мови // Студії мистецтвознавчі: наук. журн. / НАН України, Ін-т мистецтв., фолькл. та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2015. Число 1. С. 7–13.



24. Царевич І. С. Борис-Якса з Лятошина // Музика. Київ: Музична Україна, 1995. № 1. С. 9–11.
25. Царевич І. С. Перший твір (до 90-річчя Б. М. Лятошинського) // Музика. Київ: Музична Україна, 1985. № 1. С. 5–7.
26. Шамаева К. И. Из юношеских лет Б. Н. Лятошинского (Житомирский период) // Борис Николаевич Лятошинский: сб. ст. / сост. М. Д. Копица. Київ: Музична Україна, 1987. С. 131–136.
27. Keith A. Natural Language Semantics. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2001, ISBN 0-631-19296-4.
28. Nattiez Jean-Jacques. Musicologie Générale et Sémiologie, Paris, Christian Bourgois, collection «Musique/Passé/Présent», 1987. С. 176–179.
29. Straszynski O. Wspomnienie o Borysie Latoszyńskim // Ruch muzyczny. Warszawa, 1968. № 11, 1–15 czerwca. S. 13–14.

#### References

1. Вэлза У. Ф. R. M. Глэр // О музыкантах XX века. Выбранные очерки. Москва: Сов. композитор, 1979. С. 42–59.
2. Вэлза У. Ф. Uchytel // О музыкантах XX века. Выбранные очерки. Москва: Сов. композитор, 1979. С. 5–41.
3. Gilevych E. Rid Lyatoshynskyykh na Pravoberezhnij Ukrayini: dzherelozna-vchi materialy // Rejngold Glier — Borys Lyatoshynskyy. Zhyttya i tvorchist v konteksti kultury: zb. st. Zhytomyr: O. O. Yevenok, 2014. S. 39–48.
4. Gomon T. V. Rannij period tvorchosti Borysa Lyatoshynskogo: naukova rekonstrukciya za materialamy nevidomyx i malovidomyx dzherel 1910-x rokiv: Dys. ... kand. mystecztvoznavstva: 17.00.03 / Gomon Tetyana Vasylivna; Nacz. muz. akad. Ukrayiny im. P. I. Chajkovskogo. Kyiv, 2017. 255 s.
5. Delo Volynskogo dvoryanskogo sobranyya o dvoryanskom proyskhozhdenii lyecz roda Lyatoshynskyykh, vedennoe s 10 po 21 sentyabrya 1895 goda. Derzhavnyj arxiv Zhytomyrskoyi oblasti. Fond 146. Opys 3601. Na 7-my ark.
6. Zolochevskyy V. N. Lado-garmonichni osnovy ukrayinskoyi radyanskoyi muzyky. Kyiv: Naukova dumka, 1964. 164 s.
7. Klyn V. L. Fortepyanное tvorchestvo y xudozhestvennyj styl B. N. Lyatoshynskogo // Borys Nykolaevych Lyatoshynskyy: sb. st. / sost. M. D. Kopycya. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1987.
8. Kozarenko O. V. Fenomen ukrayinskoyi nacionalnoyi muzychnoyi movy: monografiya. Lviv: Vyd-vo NTSh, 2000. 285 s.
9. Kopycya M. D. Dzhereloznavchyy aspekt u vyvchenni spadshhyny B. Lyatoshynskogo // Muzychnyj svit Borysa Lyatoshynskogo: zb. material. Ky-yiv: Centr muzinform, 1995. S. 89–92.
10. Kopycya M. D. Dramaturgichni koliziyi symfonij Borysa Lyatoshynskogo: navchalno-metod. posibnyk. Kyiv: NMAU im. P. I. Chajkovskogo, 2002. 162 s.
11. Kopycya M. D. Lysty Majstra do Margaryty // Muzyka. Kyiv: Muz. Ukrayina, 2000. # 6. S. 7–9.
12. Lyst B. Lyatoshynskogo do M. Czarevych vid 28 grudnya [19]15 r., m. Oxyrka. Kabinet-muzej B. M. Lyatoshynskogo. Ark. 2 zv.
13. Borys Lyatoshynskyy. Epistolyarna spadshhyna: u 2 t. / Golov. nauk. konsultant: I. S. Czarevych; uporyad. i avt. vstup. st.: M. D. Kopycya. Kyiv: Zadruga, 2002. T. 1: Borys Lyatoshynskyy — Rejngold Gliyer. Lysty (1914–1956). 768 s.
14. Borys Lyatoshynskyy. Romansy 1920-x / avt.-uporyad. I. B. Savchuk; In-t problem suchas. mystecztva NAM Ukrayiny. Kyiv — Nizhyn: PP Lysenko M. M., 2015. Vyd. 2-e, pererob. i vyprav. 292 s.
15. Borys Mykolajovych Lyatoshynskyy. Shhodennykovyy zapys. Av-tograf. Oriyentovno lito 1915 r., Vorzel. Kabinet-muzej B. M. Lyatoshynskogo. Ark. 5.
16. Marcenkivska O. V. Pereosmyslennya romantychnyx tradycij u fortepiannij ta kamerno-instrumentalnij tvorchosti B. Lyatoshynskogo: avtoref. dys. ... kand. mystecztvoznav.: 17.00.03 / NMAU im. P. I. Chajkovskogo. Kyiv, 2011. 19 s.
17. Novakovych M. O. Kanon ukrayinskogo muzychnogo modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Lyatoshynskogo): monografiya. Luczk: PVD Tverdnyya, 2012. 168 s.
18. P'yatnyczka-Pozdnyakova I. S. Muzychne movlennya v semiotychnomu dyskursi suchasnosti / Problemy vzayemodiyi mystecztva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity. 2015. Vyp. 42. S. 22–35.
19. Savyczka N. V. Xronos kompozytorskoj zhyttyediyalnosti: monografiya / LNMA im. M. V. Lysenka. Lviv: Spolom, 2008. 320 s.
20. Savchuk I. B. Kamerna muzyka 1920-x v Ukrayini: sprobа filosofskogo osmyslennya / In t problem suchas. mystecztva NAM Ukrayiny. Kyiv: Feniks, 2012. 156 s.
21. Samoxvalov V. Ya. Cherty symfonyzma B. Lyatoshynskogo. Kyev: Muzychna Ukrayina, 1977. 170 s.
22. Fyllmor Ch. Frejmy y semantyka ponymanyua: Per. s angl. // Novoe v zarubezhnoj lyngvystyke. Moskva: Progress, 1988. Vyp. 23. S. 52–92.
23. Filcz B. M. Obrobky narodnyx pisen dlya golosu i fortepiano Borysa Lyatoshynskogo ta yix rol u zbagachenni garmonichnoyi movy // Studiyi mystecztvoznavchi: nauk. zhurn. / NAN Ukrayiny, In-t mystecztva, folkl. ta etnologiyi im. M. T. Rylskogo. Kyiv, 2015. Chyslo 1. S. 7–13.
24. Czarevych I. S. Borys-Yaksa z Lyatoshyna // Muzyka. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1995. # 1. S. 9–11.
25. Czarevych I. S. Pershyj tvir (do 90-richchya B. M. Lyatoshynskogo) // Muzyka. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1985. # 1. S. 5–7.
26. Shamaeva K. Y. Yz yunosheskyx let B. N. Lyatoshynskogo (Zhyto-myrs'kyj peryod) // Borys Nykolaevych

- Lyatoshynskij: sb. st. / sost. M. D. Kopycza. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1987. S. 131–136.
27. Keith A. Natural Language Semantics. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2001, ISBN 0-631-19296-4.
28. Nattiez Jean-Jacques. Musicologie Générale et Sémiologie, Paris, Christian Bourgois, collection «Musique/Passé/Présent», 1987. S. 176–179.
29. Straszyński O. Wspomnienie o Borysie Latoszyńskim // Ruch muzyczny. Warszawa, 1968. # 11, 1–15 czerwca. S. 13–14.

**Савчук И. Б., Гомон Т. В.**

**Раннее творчество Бориса Лятошинского: семантический аспект**

В статье анализируются семантические характеристики творческого наследия Бориса Лятошинского 1910-х годов в контексте становления его музыкального языка. Также осуществлен комплексный анализ личности Бориса Лятошинского в ранний период жизни с целью биографической реконструкции путем сбора и упорядочивания новых сведений, найденных произведений этих лет и других архивных источников, значительно обновляющих сценарий жизнетворчества художника 1910-х годов. Во всех известных до сих пор списках произведений Б. Лятошинского этот период представлен тремя (И. Бэлза, Н. Запорожец) и четырьмя (В. Самохвалов) композициями. Однако, кроме них, в 1910-х годах было написано еще 31 произведение различной направленности (20 из которых введено в музыковедческий оборот), что свидетельствует о значительном творческом потенциале молодого художника, оригинальности его композиторского мышления. Материал исследования составляют неизвестные и малоизвестные материалы источников Мемориального кабинета-музея Б. Н. Лятошинского и других музейно-архивных фондов Украины, которые формируют так называемое поле личных документов композитора.

*Ключевые слова:* семантика, семиозис, ранний период творчества, Борис Лятошинский, неизвестные произведения, «Авторская тетрадь».

**Savchuk I., Gomon T.**

**Boris Lyatoshinsky's Early Creativity: The Semantic Aspect**

The semantic characteristics of Boris Lyatoshinsky's creative heritage of the 1910s are analyzed in the context of the formation of his musical language. Also, a comprehensive analysis of Boris Lyatoshinsky's personality in the early period of life was carried out with the aim of biographical reconstruction by collecting and organizing new information, found works of these years and other archival sources, significantly updating the scenario of the artist's life-creation in the 1910s. In all known so far lists of works by B. Lyatoshinsky this period is represented by three (I. Belz, N. Zaporozhets) and four (V. Samokhvalov) compositions. However, in addition to them, in the 1910s, 31 more works of different genre orientation were written (20 of which were put into musicological circulation), which testifies to the considerable creative potential of the young artist, the originality of his composer's thinking. The material of the study consists of unknown and little-known materials of the sources of the BN Lyatoshinsky Memorial Cabinet-Museum and other museum-archive funds of Ukraine, which form the so-called field of personal documents of the composer.

*Keywords:* semantics, semiosis, early period of creativity, Boris Lotoshinsky, unknown works, "Author's Notebook".