

Ігор САВЧУК,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник

РОМАНСИ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО 1920-х рр.: ПОШУКИ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИХ РЕЛІКВІЙ

I. Савчук. Романи Бориса Лятошинського 1920-х рр.: пошуки джерелознавчих реліквій. Стаття присвячена вивченню камерно-вокальної творчості Б. М. Лятошинського, пошукові та приведенню цього пласту творчості композитора, який склав 38 романсів, у відповідність до видавничих вимог.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, романс, авторський рукопис.

И. Савчук. Романы Бориса Лятошинского 1920-х гг.: поиски источниковедческих реликвий.

Статья посвящена изучению камерно-вокального творчества Б. М. Лятошинского, поиску и приведению этого творческого наследия композитора, что составило 38 романсов, в соответствии с издательскими требованиями.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество, романс, авторская рукопись.

I. Savchuk. Borys Lyatoshynsky's lyrical sentimental songs of 1920th: searches of historiographic relics.

The article is concerned with study of chamber-vocal work of B. M. Lyatoshynsky, search and bringing the composer's artistic legacy which amounts 38 songs in accordance with publishing requirements.

Keywords: chamber-vocal work, lyrical sentimental song, author's manuscript.

1920-ті рр. — плідний період творення Б. М. Лятошинського в камерно-вокальному жанрі. Увага до камерності в цей час як до «самотнього голосу поета» з відповідним змістовим втіленням у творах дає змогу констатувати ознаки екзистенційно окресленого типу світогляду митця.

На матеріалі камерно-вокальних опусів цього часу спостерігається становлення модерного за суттю творчого почерку Б. Лятошинського: від відверто романтичних спроб до експресивних виявів, що їх бачимо в романсах другої половини 1920-х рр.

З позиції культуротворчих процесів кінця ХХ — початку ХХІ ст. Б. Лятошинському як фундатору української музики ХХ ст. не приділено належної уваги. Так, з одного боку, відбуваються наукові конференції, круглі столи, оприлюднюють наукові статті, які акцентують ту чи іншу площину творчості Майстра, але, з іншого боку, і донині не видано повне зібрання творів композитора. До того ж, не написано фундаментальне монографічне дослідження про його життя й творчість.

Метою моїх джерелознавчих занять став пошук відомих, маловідомих та невідомих авторських автографів, першодруків камерно-вокальних творів Б. Лятошинського 1920-х рр. (що в часі зайняв близько п'яти років) і приведення віднайденого музичного матеріалу у відповідність до видавничих вимог. Пласт камерно-вокальної літератури склав 38 романсів. З них у середині 1920-х рр. в центральних виданнях СРСР у Москві було надруковано близько десяти творів. Практично ті ж самі романи, доповнені перекладами поетичного тексту українською мовою, побачили світ у другій половині 1960-х рр. у видавництві «Музична Україна». Подаю перелік камерно-вокальних творів Б. Лятошинського 1920-х рр.

З невиданого (орієнтовно 1921–24 рр.):

«Весна грустит», сл. Г. Гейне, для високого голосу та ф-но.

«Я гостил в твоём сердечке», сл. Ігоря-Северяніна, для високого голосу та ф-но.

«Дымка», сл. К. Бальмонта (орієнтовно 1919–1920 рр.), для високого голосу та ф-но.

1924, 7 жовтня, «Когда я в бурном море плавал», сл. Ф. Сологуба, для середнього голосу та ф-но.

1924, «Был царь», сл. Г. Гейне, для середнього голосу та ф-но.

1924, «Снова роща зеленеет», сл. Г. Гейне, для високого голосу та ф-но.

1924, 10 травня, «О, если б мне сердце холодное», сл. К. Бальмонта, для високого голосу та ф-но.

1922, 13–16 квітня, «Тишина, благоуханье дремлющих цветов», сл. Д. Ратгауза. П'ять романсів для баса та ф-но:

Тв. 5, № 1, 1922, «После боя», сл. І. Буніна.

Тв. 5, № 2, 1922, «Смерть», сл. І. Буніна.

Тв. 5, № 3, 1922, «Они любили друг друга», сл. Г. Гейне.

Тв. 5, № 4, 1922, «Похоронная песнь», сл. П.-Б. Шеллі.

Тв. 5, № 5, 1922, «Мне снилось», сл. Г. Гейне.

Доповнення до тв. 5:

Тв. 5, № 6, 1922, «На черных парусах корабль», сл. Г. Гейне.

Три романси для низького голосу та ф-но:

Тв. 6, № 1, 1922, «Проклятое место», сл. Ф. Геббеля.

Тв. 6, № 2, 1922, «Листья шумели уныло», сл. А. Плещеева.

Тв. 6, № 3, 1922, «Зарыт на дальнем перекрестке», сл. Г. Гейне.

Два романси для низького голосу, струнного квартету, кларнета й арфи на сл.

К. Бальмонта:

Тв. 8, № 1, 1923, «Камыши».

Тв. 8, № 2, 1923, «Подводные растения».

«Лунные тени». Чотири романси для високого голосу та ф-но:

Тв. 9, № 1, 1923, «И месяц белый», сл. П. Верлена.

Тв. 9, № 2, 1923, «Прелюдия», сл. Ігоря Северяніна.

Тв. 9, № 3, 1923, «Новолуние», сл. К. Бальмонта.

Тв. 9, № 4, 1923, «Исчезновение луны», сл. О. Уайльда.

Два романси для високого голосу та ф-но на сл. П.-Б. Шеллі

Тв. 10, № 1, 1924, «Вянут мечты мои в одиночестве».

Тв. 10, № 2 1924, «Луна».

Тв. 11, 1924, «Чайка», сл. К. Бальмонта, для високого голосу та ф-но.

Два романси для голосу та ф-но на слова М. Метерлінка

Тв. 12, № 1, 1924, «Из М. Метерлинка».

Тв. 12, № 2, 1924, «Когда жених вошел».

Доповнення до ор. 12

Тв. 12, № 2, 1924, «Солнце», сл. М. Лермонтова.

Тв. 12, № 3, 1924, «В радугу чайка летела», сл. Л. Первомайського.

Чотири романси для середнього голосу та ф-но на слова П.-Б. Шеллі:

Тв. 14, № 1, 1924, «Пусть отзвучит гармоничное, нежное пенье».

Тв. 14, № 2, 1924, «Я ласк твоих страшусь».

Тв. 14, № 3, 1924, «Доброй ночи».

Тв. 14, № 4, 1924, «Минувшие дни».

Тв. 15, № 1, 1924, «Озимандия», сл. П.-Б. Шеллі, для баса та ф-но.

Три романси на вірші давніх китайських поетів:

Тв. 18, № 1, 1925, «Старинное», сл. Цуй Гофу.

Тв. 18, № 2, 1925, «У яшмовых ступеней», сл. Лі Бо.

Тв. 18, № 3, 1925, «Поток, где поет птица», сл. Ван Вей.

Відновлення автентичності авторського тексту відбувалося шляхом порівняння авторських рукописів, першовидань та переписів авторського тексту, здійснених ще за життя композитора професійними переписниками. Останнє як засіб популяризації власних творів було вельми популярним серед митців того часу.

У тих поодиноких випадках, коли був відсутній авторський рукопис певного камерно-вокального твору, порівняльно-дослідницька робота була зорієнтована на першодрук. Як приклад наведемо цикл Два романси для високого голосу та ф-но на сл. П.-Б. Шеллі, тв. 10. Наразі авторський рукопис вважається втраченим. За основу в підготовці до видання романсів цього опусу було взято першодрук творів, здійснений у м. Москві 1924 року.

У цьому контексті слід згадати заслуги осіб, які зберегли цей безцінний скарб. Частина рукописів романсів Б. Лятошинського 1920-х рр. знаходиться в кабінеті-музеї композитора. Завдяки самовідданій праці хранительки музею, видатної піаністки, правонаступниці творчого доробку композитора Ії Сергіївни Царевич цей куточок у центрі Києва зберігся в автентичному вигляді. Нею та родиною дружини творця — Маргарити Царевич, під час другої світової війни було збережено ліву частку авторських рукописів романсів 1920-х.

Аналізуючи творчий доробок Б. Лятошинського 1920-х рр. у романсовому жанрі, з'ясовуємо, що коло образів-станів охоплює поза реальне, відчужене, нежиттєдайне, як парадокс недосконалості, миттєвості людського існування. Яскравий приклад — Чотири романси, тв. 9, на слова поетів-символістів, де насамперед вражає звучання символістської поезії. Вона передана напружено, гостро, співвідноситься з експресіоністським стилем нового музичного мислення композитора.

Умовний Герой Б. Лятошинського старший за митця, а тому схильний до самоспоглядання, зосередження на минулому. До прикладу: потік поетичних метафор, романс «Приснився мені» на слова Г. Гейне, сон-мареву про трагічне кохання; «Хоч не звучать швидкоплинні пісні» на слова П.-Б. Шеллі — ідея минулості життя й кохання; «Минулі дні», текст П.-Б. Шеллі — в роздумах героя виринає тінь померлого друга; він, поетичний герой, схильний до емоційної екзальтації, не боїться містичної смерті, що дедалі більше вабить його; «Листя осіннє шуміло» на слова А. Плещеева — поховання героя, коли й сама природа оплакує його; «Прокляте місце» на слова М. Метерлінка — образ смерті; «... треті двері — невідоме...» чи романс з однойменною назвою на слова Ф. Геббеля «... квітка червона, бо кров'ю її земля напоїла, напившись сама...» тощо.

Такий образний потік свідомості Майстра обертається навколо недосяжного, ефемерного, проминушого, по суті трагічного. До прикладу — романс «Лелека» про нездійснені мрії: «... неначе злякана лелека у вічно сонячні краї ти відплила, моя далека, любове...», або як в обраному поетичному тексті Г. Гейне до романсу «Знову гай зазеленів»: «... звуки плачуть і ридать, і вся любов...». Подібне внутрішнє сумування через втрату сподівань спостерігаємо в романсі на вірш І. Северяніна «Я гостював у твоєму серці»: «... я гостював у твоєму серці тільки мить... і зруйнує ті хороми хто? Коли?...».

Інша сфера його образного насичення — це постаті відверто трагічні з необхідною умовою існування фантастики та фантазмагорії. У романсі «З Метерлінка» апокаліпсис увиразнено найбільше. Смерть героя яскраво описує сторонній, що спостерігав її. Наречений (герой) гине від нерозділеного кохання: «... я бачила

смерть, що мовчки чекала...». Найбільш характерним трагічним втіленням екзистенційного є романс «Смерть» на слова І. Буніна: «... Спокій на кладовищі під місяцем...».

Процес інтровертного заглиблення, екзистенційну спрямованість світовідчуття Майстра насамперед зображає структура мелодики, що будується навколо малої терції. Даний інтервал є виразником емоції внутрішнього заглиблення й романтичної скорботи. Подібний стан продукують, можливо, і кварто-квінтові акордові ланцюжки, «порожнинність» звучання яких одразу вводить у стан відчуженого, позареального, внутрішнього неспокою, а гармонія з домінантових груп у кульмінаційній побудові, як у вагнерівському «Тристані», лише посилює екзальтовані відчуття героя.

Загалом у романсах Б. Лятошинського 1920-х рр. переважає фонічність, а не функціональний зв'язок, гармонія з домінантових груп, у кульмінаційних побудовах — використання явища «тонального» зсуву, великого септакорду як тонічного відчуття. Музична мова, що, безперечно, ґрунтується на загострених, екзальтованих станах існування Майстра, в аналізованих творах багато в чому ілюструє ідею екзистенційних мотивів як найчастіше застосовуваних образних пріоритетів того музичного часу. До того ж екзистенційний смисловий колообіг, з яким часто має справу сучасний дослідник творчості модерністського Майстра, безперечно, є віддзеркаленням філософсько-естетичних ознак світоглядної доктрини композитора.

Дещо докладніше варто розглянути вокальний цикл «Три романси на вірші китайських поетів» (1926).

У контексті псевдосхідних модерністських уявлень 1920-х рр. Б. Лятошинський не перший звертається у творчості до теми Сходу, використовуючи східну поезію. Крім, скажімо, поетичних перекладів китайського вірша, здійснених А. Ахматовою, М. Гумільовим та ін., є вокальні цикли на східні тексти в Д. Шостаковича — «Шість романсів на слова японських поетів», І. Белзи — «Фарфоровий павільйон» тощо.

Яким же чином Схід зображено музичною мовою в Б. Лятошинського?

Глобальне або узагальнене уявлення про Схід, що, безумовно, присутнє в камерно-вокальному циклі композитора, — романтичне європейське музичне бачення Сходу, яке тяжіє над Майстром, змушує слухача щомиті подумки звертатися до Сходу. Це немовби фантазування про Схід — апеляція до образного мислення, яке стереотипно сформоване в європейській музичній культурі. Саме тому в композитора відсутнє специфічне цитування Сходу. Навпаки, митець застосовує лише загальноприйняті в музиці ХІХ ст. романтичні уявлення про Схід.

Наступний чинник, що викликає екзистенційні відчуття з їх мовби міфотворенням про Схід, — це спосіб розгортання музичної канви. Для зображення стану внутрішньої зосередженості, епічних розмірковувань героя, його еґо, Б. Лятошинський вдається до виважених темпів повільної сфери: у першому романсі — *Andante*, другий, почавшись вокальною імпровізацією ступенями пентатоніки *Senza tempo*, продовжується у «зручному» для такого роду екзистенційних розмірковувань *Andante lento*.

Наступним чинником, що сприяє відтворенню самозаглиблених відчуттів, є становлення тональних згустків з їх спрямованістю до субдомінантової сфери — показника внутрішнього заглиблення, прагнення до колористики, звукозображальності тощо.

Про те, що китайські поетичні метафори, символи не відкинуто в поезії Срібно-го віку, як уже зазначалося, свідчать численні переклади китайської поезії — Цуй Гофу, Лі Бо, Ван Вей та ін. — у першій чверті ХХ ст. Очевидно, використання поетичних кодів східного вірша є не випадковим явищем. У багатьох модерністських

композиторів народжуються вокальні цикли, написані «по прочитанню» східного вірша.

Аналізуючи твори поетів середньовічного Китаю, використані Б. Лятошинським, виявляємо спільні поетичні символи, що вони:

- відтворюють загальний зміст, у якому поетичні образи немовби перетікають з одного романсу до іншого, складаючи загальну цілісність сюжетної канви «Трьох романсів» з їхньою екзистенційною образною спрямованістю (перший об'єктивно доповнює сюжетом другий, і, як синтез, ніби постають глибинні внутрішні розмірковування героя — третій романс);

- розкривають складники екзистенційного світовідчуття, своєрідного споглядання-самозаглиблення, — страх, меланхолію, думки про безвихідь тощо;

- вводять до кола образів камерно-вокальної творчості Б. Лятошинського жіноче начало (до періоду написання цього вокального циклу та після нього жіночий образ практично не з'являється в творчому доробку композитора у сфері камерно-вокального музикування 1920-х рр., за винятком романсу тв. 12, № 1 «З Метерлінка»).

У своєрідно модифікованому аспекті символ місяця наявний у кожному номері даного камерно-вокального циклу: у Лі Бо — «далекий кришталевий місяць», у Цуй Гофу — «несила, очей не звезду поглянути на місяць осінній», у Ван Вея — «пташку... злякав місяць, що сходив».

Місяць — один з чи не найулюбленіших образів-символів Китаю. Поєднаний сутнісно з Інью (з Інью починається в цьому світі все суще), він ятрить душу, пробуджує спогади, викликає довгий ланцюг асоціацій. З цього приводу І. Лисевич, коментуючи символи місяця в поезії Лі Бо, пише: «Місяць у Китаї — джерело постійної естетичної насолоди, об'єкт поетичного поклоніння. Люди піднесеного складу зазвичай полюбляли наодинці або разом з друзями гуляти тихої ночі, милуючись ясним місяцем і осяйним пейзажем. Музика, вино, вишукані бесіди, лотос, що біліє первозданною чистотою в місячному сяйві... вважалися за неодмінні атрибути вишуканого відпочинку...» [1]. Ліричний герой не може заснути місячної ночі. Його огортають думи, а промені місячного сяйва, що падають з вікна, він сприймає за перший осінній іній.

Очевидно, у віршованих рядках, обраних Б. Лятошинським, місяць на підсвідомому рівні асоціюється з категорією вічності, з екзистенційними відчуттями, на кшталт стиснення в нескінченності. У метафоричному сенсі «місяць осінній» стає символом ідеї часу, завдяки якому природа, Майстер відчувають скінченність життя, творчого потенціалу. Місячний диск асоціюється з уявною колісницею осені, що наближає людину й саму природу до заходу й до завершення існування. Це те, що в європейському контексті називається екзистенційними мотивами Майстра.

Срібний вік, що збагатив східним символізмом слов'янський ґрунт, спонукав композиторів, іноді мимоволі, включитися в східну коловерт. Цю символіку Б. Лятошинський, звертаючись до такого роду поетичних строф, не міг не знати. Надання переваги саме цій поезії в «Антології китайської лирики» (Москва, 1920) — виданні, яке збереглося в його приватній бібліотеці і з якого, власне, узято дані тексти, позначені низкою авторських ремарок, свідчить про скрупульозну роботу над східними текстами в музичному, композиційному і в загальносмысловому аспекті. Можливо, не випадково композитор звернувся до текстів, які упорядник цього видання В. Алексєєва вмістила у розділи «Геть від світу» та «Немилість», своєрідно засвідчуючи екзистенційне у світовідчутті модерністського Майстра.

Звернення до символу яшми, а саме до яшмових сходин, окреслює дещо інший аспект екзистенційної спрямованості текстів, обраних Б. Лятошинським, — сферу еротичну. Це мовби еротичне марево жіночого та чоловічого начал. До слова, пер-

ших два вірші змальовують знемагання жіночого єства, що його символізує яшма, третій вірш сприймається як своєрідна відповідь чоловічого. Як приклад:

«Стою... Біля яшмових сходів
Іній з'явився осінній.
Ніч довга-довга... Вже росою
Зволожена панчоха моя мережана...» (Тут і далі переклад з російської мій. — І. С.)

та мовби у відповідь:

«Живу я один на волі...
Весняні гори спустошені».

Цілоком еротичній темі присвячено текст третього романсу на вірш Лі Бо «Біля яшмових сходів». Відомо, що цей вірш Лі Бо присвятив придворній наложниці Ян Гуйфей. Саме через неї, і зрозуміло з яких причин, Лі Бо було вигнано з царського палацу. Поет-геній, якого за життя називали безсмертним, небесним посланцем на землю, вмирає у вигнанні, так і не дочекавшись імператорського помилування.

До речі, метафора яшмові ворота або яшмові сходи в еротичній культурі Китаю — своєрідне означення жіночого еротичного єства. З нею звучання строф набуває глибокого драматизму, суму, невимовної любовної туги за коханим, де «іній та осінь» — позначення тривалого часу від їхнього останнього побачення. Тут день без коханого — ніби вічність, а не вдоволення жіночого бажання — подібне до смерті.

Наведений раніше текст має й дещо інше трактування, адже тема яшмових воріт та яшмових сходів досить поширена в класичній китайській поезії. І. Смирнов розуміє її ще екзальтованіше. Символ яшмових сходів може асоціюватися, на думку дослідника, з темою кинutoї коханим чоловіком імператорської наложниці, яка назавжди лишилася відірваною від нього.

Такі перипетії мають певне історичне підґрунтя, відоме в китайській класичній поезії, але «ця тема майже втратила зв'язок з історичним сюжетом (у даному випадку йдеться про ханьську імператрицю Чень, знехтувану імператором за невгамовні ревності, яка знемагає від туги й живе на самоті в палаці Чанмень), що є лише приводом для зображення почуття печалі, будучи водночас пробним каменем поетичної майстерності, адже мало хто з китайських поетів не залишив по собі подібних віршів; до речі, китайські дослідники нерідко вбачають у таких віршах алегорію благородного чоловіка, що не знайшов собі служби біля імператорського трону» [2].

Певною мірою еротична туга притаманна й поетичному текстові романсу «Старинное»: «... яшмові сходи до дому вимила чисто, і всюди як сніг білий сяють вони». Любовні страждання жінки вперше яскраво зображено в романсовій творчості композитора періоду 1920-х років. До цього опусу, датованого 1925 роком, та після нього, образи завжди мали чоловічий підтекст, і вони в митця більшою чи меншою мірою відверто трагічні — смерть, трагічне кохання, нещасна доля молодого героя тощо, тимчасом як у «Трьох романсах...» вперше звучить тема жінки, яка кохає і тужить.

Здійснене дослідження певною мірою відкриває нові грані особливого творчого обдарування Б. Лятошинського. Подібне заглиблення у творчість може бути мало не безкінечним, і нові знахідки в ньому нестимуть постмодерністському дослідникові подальші відкриття таїни творчості Майстра.

1. Ли Бо / В различных переводах. Комментар. И. С. Лисевич. — http://lib.ru/POECHIN/libo_others.txt

2. Прозрачная тень / Пер., коммент., сост. И. Смирнов. — СПб., 2000. — 234 с.