

УДК 78.03:7.071.1-028.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212249>

Ірина СЕРЕДІУК,

orcid.org/0000-0002-8327-8897

*викладач кафедри методики музичного виховання та диригування
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) irinaserediuk1802@gmail.com*

АСПЕКТИ ЕКСПЛІКАЦІЇ ВЛАСНОГО СЕМІОТИЧНОГО ПОЛЯ АВТОРА В МУЗИЧНОМУ ТВОРІ

У статті конкретизовано комплекс засобів, яким послуговуються композитори з метою експлікації авторської присутності та семіотичного поля індивідуального стилю. Виявлено, що семіотичне поле твориться комплексом засобів, які окреслюють репрезентацію своєї творчості і своєї особистості, його досвід і світосприйняття, сублимацію глибоко особистісних трагічних пережиттів, його цінності і пошуки, самовираження і самопізнання, прагнення усвідомлення значення чи суголосності власної творчості з його епохою. Цими засобами є автобіографічність змісту (іноді підкреслена програмою), значимі для автора цитати, автоцитати і переосмислення цілісних текстів власних творів, алюзії і стилізації, покликані відтворити образ авторського соціуму конкретного періоду через семантику демократичного музичного середовища, а також складники комплексу символно-кодованих зворотів. Автобіографічність виявляється у самоцитуванні, національній самоідентифікації, віддзеркаленні авторського соціуму конкретного періоду через семантику демократичного музичного середовища, а також стилізацію творчості колег з близького кола спілкування. Серед автобіографічних композицій з явними рисами авторської присутності знаходимо твори, у яких митець постає не стільки докладним документалістом рис та ознак власної унікальної особистості, скільки прагне продемонструвати суголосність духові свого часу. Це досягається засобами узагальнення через жанр, стиль, естетичні ідеали епохи. Комплекс доповнюється засобами багаторівневої інтертекстуальності, серед яких переінтонування, стилізація та стильова діалогічність. Звертання до самоцитування та знакових алюзій у композиціях автобіографічного можуть творити складні енігматичні комплекси, для прочитання та глибокого усвідомлення їх пластів і поєднань, задуманих і втілених композитором, необхідне глибоке занурення в творчий процес та життєві колізії автора.

Ключові слова: *семіотичне поле, індивідуальний авторський стиль, самоцитування, інтертекстуальність, алюзія, стилізація.*

Iryna SEREDIUK,

*Lecturer at the Methodology of Musical Education and Conducting Department
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) irinaserediuk1802@gmail.com*

ASPECTS OF EXPLICATION OF THE AUTHOR'S INDIVIDUAL SEMIOTIC FIELD IN A MUSIC WORK

The research article specifies a set of tools used by composers to explicit the author's presence and semiotic field of his individual style. As revealed, the semiotic field is created by a set of tools that outline the representation of the author's creativity and personality, his experience and world view, sublimation of deeply personal tragic feelings, his values and quests, self-expression and self-cognition, the desire to realize the meaning or consonance of his creative works with the epoch of his time. These tools include the autobiographical content (sometimes underlined by the program), the quotes that are significant for the author, self-quotes and rethinking over integral texts of his works, allusions and stylizations, aimed at reflecting the image of the author's society of some particular period through the semantics of democratic music environment, and also the components of a complex of symbol-encoded expressions. Autobiography is manifested in self-citation, national self-identification, reflection of author's society of a particular period through the semantics of democratic musical environment, as well as stylization of works created by colleagues from his close circle of communication. Among the autobiographical compositions with obvious features of author's presence, we find the works, where the artist appears not so much as a diligent documentalist, who describes the features and characteristics of his own unique personality, as a demonstrator of harmony with the spirit of his time. This is achieved by various means of generalization through genre, style, aesthetic ideals of the epoch. The complex is complemented by means of multi-level intertextuality, including reintonation, stylization and stylistic dialogicity. Addressing the self-citation and symbolic allusions in autobiographical compositions can form complicated enigmatic complexes; the reading, deeper understanding of their layers and combinations, conceived and embodied by the composer, requires a profound immersion into the author's creative process and life collisions.

Key words: *semiotic field, author's individual style, self-citation, intertextuality, allusion, stylization.*

Постановка проблеми. Образ автора у творі маркується не лише програмою, автобіографічністю чи кодованим посланням. Окрім них, його присутність позначається цілим комплексом параметрів, які творять своєрідне семіотичне поле складників образу композитора (цитат чи парафразування його творів, алюзій на творчість знакових для нього чи цього твору митців чи їх окремих опусів, стилізації пізнаваних засобів виразовості, відтворення рис визначальних жанрів тощо).

Аналіз досліджень. Теоретичним підґрунтям для досліджуваної проблематики слугують праці з музичної семіотики, психології і теорії стилю. Так, наприклад, проблему і засоби музичного автопортрету досліджує А. Ляшко (Ляшко, 2001), О. Афоніна розглядає засоби «подвійного кодування» крізь призму використання цитати в мистецтві постмодерної доби (Афоніна, 2016). Цінними є спостереження над засобами автобіографічності та інтертекстуальності як засобів індивідуального авторського стилю окремих митців різних епох Г. Берліоза (Cairns, 1999), Р. Вагнера (Кузнецова, Кузцов, 2016), Д. Шостаковича (Дехтяренко, 2009). Знаковість автоцитатування та розкодування семантики алюзійності та стилізації потребує поглибленого дослідження епістолярію та мемуарної літератури (Глікман, 1966; Подгайтс, 1992; Verlioz, 1966).

Мета статті – конкретизувати комплекс засобів, яким послуговуються композитори з метою експлікації авторської присутності та семіотичного поля індивідуального стилю.

Виклад основного матеріалу. Своєрідним засобом відображення власної особистості у композиціях даного виду постає самоцитатування. У композиціях цього виду воно здебільшого несе в собі ідею осмислення значимості власної творчості. «В процесі автопортретування прагнення зобразити себе супроводжує дзеркальне бачення себе як Іншого. Зіткнення цих двох начал і укладає в собі сутність, головну художню інтенцію автопортретного образу. Впізнавання себе як Іншого включає і впізнавання себе іншим, самопізнання супроводжує і самостановлення. Автопортретне звернення “до себе” не має на увазі усамітнення, втечу “в себе”, навпаки, це вислизання за свої межі, набуття нового знання про себе (особистість, митця)» (Ляшко, 2001:82). Такими постають перед слухачами Герой з симфонічної поеми Р. Штрауса «Життя героя» чи образ автора у «Варіаціях на тему Паганіні» для фортепіано й оркестру С. Рахманінова. До цього переліку варто додати «Автопортрет» для оркестру Р. Шедріна (1984), де вказані аспекти підтверджує також наявна символіка та літерно-зукові коди.

Серед автобіографічних композицій з явними рисами авторської присутності знаходимо твори, у яких митець постає не стільки докладним документалістом рис та ознак власної унікальної особистості, скільки прагне продемонструвати суголосність духові свого часу. Це досягається засобами узагальнення через жанр, стиль, естетичні ідеали епохи. Показовим прикладом цього може слугувати «Фантастична симфонія» Гектора Берліоза, де сюжетно-біографічна канва представляє типового романтичного героя, суголосного головним персонажам «Страждань юного Вертера» Йоганна Вольфганга Гете, «Сповіді сина століття» Альфреда де Мюссе, «Паломництва Чайлд Гарольда» Джорджа Гордона Байрона – літературних творів, суголосних з жанром “Das Künstlerdrama” (твору, з митцем в образі ліричного героя, наділеного гіперболізовано вразливим світосприйняттям). Саме таким постає головний персонаж твору Г. Берліоза, який, окрім власних рис у контексті автобіографічних подій та викликаних ними яскравих емоцій та бурхливих переживань, наділяє свого героя рисами літературних персонажів романтичного періоду.

Відомо також, що в творі використане й послідовне самоцитатування, яке відповідає принципу ренесансно-барокової меси-пародії. Зокрема, Й. С. Бах також широко звертався до самоцитатування, точніше, до використання музичного матеріалу власних, раніше написаних творів з іншим текстом (світських композицій у творах духовного змісту)¹. Така поширена практика утвердилась ще в добу Ренесансу і отримала назву твору-пародії (Parodieverfahren). В бахівські часи вона була зумовлена інтенсивністю темпів створення тогочасного виконавського репертуару (зокрема, за період з вересня 1633 по жовтень 1834 років композитором написано 5 світських кантат і «Різдвяну ораторію», що є циклом з 6 духовних кантат).

У композиції митця-романтика тема першого розділу першої частини («Мрії. Пристрасті») опирається на тематизм пасторального романсу «Естель» (“Estelle et Némorin”) на текст Жана П’єра Кларі де Флоріана. Головна партія (знаменита *idée fixe* – лейттеми коханої) запозичена з кантати «Ермінія» (“Herminie”), яка постала у 1928 році під час творчої відпустки Великої римської премії. В марші четвертої частини «Походу на страту» було використано матеріал з опери «Таємні судді». І. Соллертинський щодо значення цього твору зазначав, що це: «... перший

¹ Дослідники творчості Й.С. Баха дійшли висновку, що цей принцип стосується приблизно 20% його творчого доробку.

в історії музичний роман на індивідуально-автобіографічну тематику з витонченим психологічним аналізом в дусі Мюссе чи навіть Стендаля» (Соллертинский, 2019: 55).

Значно ближчою до авторського автопортрету і багатшою на засоби їх втілення є значно менш відома монодрама «Леліо або Повернення до життя» (*“Lelio, ou Le Retour a la vie”*, op. 14b) для читця, тенора, баритона, хору і оркестру (з фортепіано к складі), яку композитор написав у 1831–1932 рр. як доповнення до симфонічного твору і планував як єдину синкретичну композицію. В цій композиції фортепіано вперше використано як оркестровий інструмент, проте це єдиний випадок в доробку самого Г. Берліоза (Cairns, 1999: 382).

Першовиконання відбулося в Паризькій консерваторії 9 грудня 1832 року під назвою *“Le retour à la vie, mélologue en six parties”*. На прохання Ф. Ліста згодом твір було підготовано для постановки у Ваймарі у 1855 році і опубліковано наступного року. На думку Девіда Кейрнса: «“Леліо” найбільшою мірою відобразив “питомі якості” усієї творчості Берліоза, поширені романтичні риси та поєднання декламації й музики, зверненої до аудиторії його часу» (Cairns, 1999: 382). Це шестичастинний твір для актора-читця, з оркестром, солістами та хором за сценою на власний текст композитора:

1. Балада «Рибалка» (*Le pêcheur. Ballade*);
2. Хор тіней (*Choeur d’ombres*);
3. Пісня розбійників (*Chanson de brigands*);
4. Пісня про щастя. Спогад. (*Chant de bonheur – Souvenirs*);
5. Еолова арфа (*La harpe éolienne*);
6. Фантазія за «Бурею» Шекспіра (*Fantaisie sur la “Tempête” de Shakespeare*).

Твір є не просто автобіографічним і ексценрично-романтичним², він є літературно-музичним монтажем на підставі власних творів композитора. Центральною постаттю твору є читець у чорному плащі, виконавець піднесено драматичних монологів (герой симфонії, який прийшов до тям після невдалої спроби самогубства, однак у своєму тексті він ототожнює себе з Гамлетом), оркестр і хор поміщено за завісою. Зміст монологу значною мірою передвіщає програму «Життя героя» Р. Штрауса: про це свідчать порівняння В. Шекспіра з велетнем, що потрапив до

² Початково драма була пов’язана з розірванням заручин з Марі Моке (Marie Moke), яка вийшла заміж за Каміля Плейєля. Цей розрив спонукав митця до думки про самогубство. Проте згодом він завулював ці біографічні причини, акцентуючи інспірування обидвох композицій нерозділеним коханням до британської актриси Гарріет Смітсон.

світу карликів, наявність образів коханої і близького друга, яким протиставляються ниці думкою і спроможністю розуміння мистецьких явищ романтизму музичні критики³ («печальні жителі храму рутини»).

Декламований монолог пов’язує між собою різножанрові музичні номери, з яких значна частина – власні ранні твори, як раніше виконували, так і ті, що залишилися в рукописах: балада «Рибалка» (для тенора і фортепіано на текст Й. В. Гете, 1927 року створення), і «Хор тіней» (матеріалом для нього послужив номер *“Grands Pharaons, nobles lagides”* з ліричних сцен «Смерть Клеопатри» (*“La mort de Cléopâtre”*) для хору і фортепіано, написаних в 1829 році для конкурсу на Римську премію), матеріал номерів «Пісня про щастя – Спогади» (гімн на честь одужання митця, віднайдення його душевної рівноваги) та оркестрового номеру «Еолова арфа» (яка слугувала символом мистецького натхнення в добу романтизму) запозичено з кантати «Смерть Орфея» (*“La mort d’Orphée”*), написаної 1827 року також для конкурсу. Третій номер («Пісня розбійників») – оспівування вільного життя злочинців Калабрії (звідси ведуть лінії спадкоємності до образів контрабандистів у «Кармен» Ж. Бізе), містить матеріал «Пісні піратів» (*“Chanson des pirates”*) на текст вірша *“Les Orientales”* Віктора Гюго (1829). Заключний номер базується на матеріалі увертюри для оркестру, двох фортепіано, гармоніума та чотириголосного хору за драмою У. Шекспіра «Буря» (єдиний номер, де хор має текст італійською мовою, ймовірно переклад італійською шекспірівського тексту самим Г. Берліозом).

З «Фантастичною симфонією» композитор об’єднує драму проведенням теми *idée fixe* (лейттеми коханої у ц. 1 *Allegro non troppo* і в ц. 39 *Allegro meno mosso*).

Таким чином, монодрама «Леліо або Повернення до життя» – це унікальний приклад автоперсоніфікації, сюжетної автобіографічності, трактованої в романтичному лірико-драматичному ключі у синтезі з образністю «Гамлета» і «Бурі» В. Шекспіра, інтерпретацію власного образу, авторської присутності крізь призму ідеалів романтичної епохи. Композитор тут виводить самоцитутування на

³ Закид адресовано бельгійському музикознавцю, педагогу, диригенту, композитору та консервативному музичному критику Ж. Ф. Феті (Fétis / François-Joseph Fétis), який щодо прем’єри «Фантастичної симфонії» висловився, що її автор: «...позбавлений мелодичного смаку і найменшого почуття ритму, а його гармонії, що представляють собою нагромадження звуків, зібраних до купи найбільш жахливим чином, примудряються при цьому бути плоскими і надзвичайно нудними» (Berlioz, 1966:237).

рівень макроструктурного принципу: поєднання раніше написаних творів у цілісну композицію, підпорядковану меморіальній програмі і романтично-філософській ідеї, яка демонструє духовне зцілення героя через мистецтво.

Композицією, яка створювалась не лише як автобіографічна, а як своєрідна сублимація глибоко особистісних трагічних пережиттів, є Восьмий квартет Д. Шостаковича. Способи позначення авторської присутності, явні і приховані смисли в цьому творі численні і багатопланові. В цьому разі докладним свідченням-підґрунтям постає лист від 19 липня 1960 року до близького друга Ісаака Глікмана, з яким автор протягом усього життя вів докладну і відверту переписку, а також його спогади про події в житті композитора цього періоду. Лист написано в період перебування на курорті Гьорліц поблизу Кьонігштайна в Саксонській Швейцарії, куди композитора було запрошено для створення саундтреку до кінофільму «П'ять днів, п'ять ночей». Натомість композитор за три дні написав квартет (12 по 14 липня 1960 року), відчуваючи гостру потребу самовираження з офіційною посвятою «Пам'яті жертвам фашизму і війни».

Композитор писав: «Як я не намагався виконати начорно завдання по кінофільму, поки не зміг. А замість цього написав нікому не потрібний і ідейно порочний квартет. Я думав про те, що якщо я коли-небудь помру, то навряд чи хто напише твір, присвячений моїй пам'яті. Тому я сам вирішив написати такий. Можна було б на обкладинці так і написати: «Присвячується пам'яті автора цього квартету»... Приїхавши додому, два рази намагався його зіграти, і знову лив слюзи. Але тут вже не тільки з приводу його псевдотрагедійності, але і з приводу подиву щодо прекрасної цілісності форми. Однак тут напевно грає роль деяке самозахоплення, яке, можливо, скоро минеться і настане похмілля критичного ставлення до самого себе» (Глікман, 1993: 159).

Іронічно підкреслюючи в цьому листі «псевдотрагедійність» «ідейно порочного квартету», композитор наголошує на тому, що основною темою твору є «ноти D. Es. C. H., тобто мої ініціали (Д. Ш.)», докладно перераховує всі твори, з яких залучено автоцитати, які в ньому використані (з Симфоній № 1, 8 і 10, Тріо, Віолончельного концерту, опери «Леді Макбет Мценського повіту», загалом понад 20 тем), вказує на алюзії (з траурним маршем з «Загибелі богів» Р. Вагнера і 2-ою темою 1-ї частини Симфонії № 6 П. Чайковського, революційною піснею «Замучен тяжёлой неволей»).

Причини такої атмосфери, змісту і характеру символіки зумовлені низкою факторів. Однією з них були проблеми зі здоров'ям, невдалі спроби подолати прояви хвороби і, зрештою, невтішний вирок лікарів⁴. Другою причиною став вираз відчайдушного непослуху митця правлячій верхівці: неявка на збори, де він примусово повинен був зачитати свою заяву про вступ до лав комуністичної партії (оскільки композитора невдовзі планували поставити на чолі Спілки композиторів Радянського Союзу). Духовний спротив митця цьому моральному насильству був дуже різким і психологічно виснажливим, спустошуючим. Стан, відповідний до того, в якому перебував композитор, вичерпавши всі свої ресурси для вияву непокори моральному насильству, блискуче віддзеркалено у вірші «Сам» з циклу «П'єро мертвопетлює» його геніального сучасника – поета М. Семенка: «Ви розумієте? – Я не хочу бути там! Ви знаєте? – Я відмовив королю!» (Семенко, 1985: 313). Дехто з сучасників свідчив, що Д. Шостакович у цей період був близький до самогубства, проте згодом були скликані повторні збори і процедура невблаганно доведена до кінця.

Знаменно також, що стилістика висловлювання Д. Шостаковича у листуванні також демонструє його любов до оперування (здебільшого іронічного чи навіть саркастичного) цитатами й усталеними фразеологізмами та ідіомами. Зокрема, лист до І. Глікмана того ж 1960 року (але написаний дещо раніше, 30 квітня) містить браваду щодо «скрипаля-комуніста Л. Когана», а поета В. Маяковського, про співпрацю з яким йдеться, митець принципово не називає на ім'я, вказуючи на нього винятково цитатою-характеристикою Й. Сталіна як «найкращого, найталановитішого поета нашої епохи». Ще одна цитата-алюзія у завершенні листа яскраво характеризує психологічний стан музиканта: «Загалом, життя йде дуже важко. Хочеться, дуже хочеться покликати на допомогу ту Стареньку, яку натхненно описав поет у поемі «За даллю даль», опублікованій в ЦО «Правда» від 29. IV. 1960» (Глікман, 1966: 135). Йдеться про образ смерті з розділу «Так це було» з поеми «За даллю даль» Олександра Твардовського (композитор знову уникає імені, оперуючи мовою газетної замітки), опубліковану за день до написання листа в газеті «Правда» – центральному друкованому органі комуністичної партії. «Восьмий квартет також примітний зверненням до прийомів звукового тайнопису, що для композитора було неминучим, оскільки тільки так, а не інакше,

⁴ Композиторові було діагностовано поліомієліт.

він міг давати інформацію своїм сучасникам. Працюючи в умовах духовної несвободи, Шостакович розробив власну систему музично-семантичних шифрів. ... Можна стверджувати, що саме літерофонія дозволила Шостаковичу не тільки зашифрувати, а й розшифрувати для нащадків викривальний сенс твору», – стверджує Е. Дехтяренко (Дехтяренко, 2009: 10).

Інтонаційно весь твір об'єднує монограма D[E]SCH, вперше використана автором у 1948 році в Першому скрипковому концерті a-moll, присвяченому Давиду Ойстраху, а згодом – у Симфоніях № 10 і 15 та Сонаті для фортепіано № 2. Структура циклу квартету нетипова, 5-тичастинна:

1 частина (Largo) – фугато на тему-монограму, в якому подається цитата з Симфонії № 1, твору, написаного в період безтурботної юності.

2 частина (Allegro molto) – масштабне інfernальне скерцо, яке наповнюється митцем знаками болю втрати найдорожчих друзів. Серед цитат в ній наводиться тема танцю смерті з 4 частини «Фортепіанного тріо» пам'яті Ігоря Соллертинського – високого інтелектуала-музикознавця і близької людини, передчасний відхід з життя якого композитор пережив дуже травматично. Композиція несла в собі також пам'ять про жертв Холокосту і біль втрати улюбленого учня Веніаміна Флейшмана, який загинув на війні у вересні 1941 року.

3 частина (Allegretto) – вальс, тривожний і сповнений сум'яття, який алюзійно відсилає до функції цього танцю в Шостій симфонії П. Чайковського, твору, який став для нього реквіємом самому собі.

4 частина (Largo) – розділ, присвячений зосередженому філософському осмисленню і ремінісценціям. Вся частина пронизана жанровими паралелями з траурним походом, картиною краху і зневаги до найсвітліших ідеалів і найцінніших здобутків.

Вводиться фразою, яка нагадує хід годинника, символізуючи невідворотність часу. Наступна маршова тема є алюзією на марш з опери «Загибель богів» Ріхарда Вагнера. Вибір її далеко не невипадковий і свідчить про глибинне усвідомлення композитором генеральної ідеї вагнерівського твору і драматургічної символіки цього розділу. Дослідники метаморфозності леймотивної системи Р. Вагнера А. Кузнецов та А. Кузнецова, аналізуючи вплив Л. Фейєрбаха на сенс тетралогії відзначають: «Сутність первинного задуму тетралогії полягала в протиставленні людини Зігфріда богу Вотану, принципу себелюбства та егоїзму принципам альтруїзму і любові, які спонукають

Зігфріда до героїчних діянь. Однак поступово під впливом соціальної реальності оптимістичні ідеї витісняються показом безвихідної картини загальної загибелі» (Кузнецова, Кузнецов, 2016:35). Сам жалібний марш містить лейтмотиви пов'язані з коханням і героїзмом, які творять стислий екскурс історії подвигів і загибелі Зігфріда і завершення роду Вельзунгів.

З автоцитат в Квартеті фігурують тема саундтреку «Смерть героїв» з кінофільму «Молода гвардія» (сцена страти), революційна пісня «Замучен тяжёлой неволей», арія Катерини «Серёжа ... хороший мой» з опери «Леди Макбет М-ценського повіту», улюбленої, виплеканої композиції митця, яка підпала під нищівну критику в часи ідеологічної зачистки радянської музичної культури 1930-х років. Завершення частини викликає паралелі з «Походом на страту» з «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза, де пригнічений розвиток теми-монограми обривається лиховісними грізними ударами. Фінальна, 5 частина (Largo) – нове фугато-реквієм, оплакування і безнадія.

Отже, Восьмий квартет демонструє потужний комплекс символічних та семантичних засобів авторської самоідентифікації, які слугують своєрідною компенсацією відсутності тексту в сфері чисто інструментальної музики:

- авторську програму, викладену в листі (важливий вияв власних намірів);
 - персоніфіковану тему-монограму, яка набуває значення лейтмотиву, а також інтонаційно цементує цикл, набуваючи численних образних трансформацій вслід за змінами психологічних станів героя-оповідача, надаючи квартету рис симфонізму;
 - комплекс автоцитат, за якими постає погляд на творчість як сублимацію ключових подій власного життєвого шляху до кризи-кульмінації;
 - алюзії зі знакових (для самого композитора) творів світової музичної класики (Р. Вагнера, П. Чайковського, Г. Берліоза), які мають виразне конкретне семантичне навантаження: всі вони є автобіографічними для їх авторів і містять осмислення власних творчих і життєвих позицій в драматичні періоди;
 - стилістика оперування алюзіями і цитатами, близька власній манері вербального висловлювання.
- Звертання до самоцитатування та знакових алюзій у композиціях автобіографічного змісту нерідко творять складні енігматичні комплекси, які потребують глибшого занурення в творчий процес та життєві колізії автора, для глибшого усвідомлення їх пластів і поєднань, задуманих

і втілених композитором. Як стверджує дослідниця функцій музичної цитати О. Афоніна: «Цитата та її різновид алюзія як художні прийоми здійснюють поєднання музичних кодів минулого з сучасністю. Складний процес сприйняття, розшифровки, переробки нового музичного матеріалу із відтворенням кодів-цитат або кодів-алюзій у новому тексті розкриває особливості “подвійного кодування” в музичному мистецтві» (Афоніна, 2016: 161).

Показовими творами, в яких сам автор акцентує автобіографічність, є два концерти Ефрема Підгайца. Обидва позначено рисами полістилістики. Перший з них – Потрійний концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (ор. 75, 1988) у 5-ти частинах, був задуманий в 1984 році, початково для скрипки, саксофона і фортепіано, згодом саксофон замінила віолончель. Надалі композитор констатував виняткові труднощі становлення задуму і результату: «Це найбільший мій твір і дуже для мене важливий. Я його писав “для себе”...» (Підгайц, 1992: 60).

Це п'ятичастинний сонатно-симфонічний цикл, де крайні частини творять масштабну образно-стильову арку. Перша частина є джерелом тематизму всього твору, її головна партія у проведенні віолончелі містить автоцитату раннього рок-романсу на сл. О. Блока «Предчувствую тебя» ор. 32 (1982), починаючи з 11 такту вводиться фольклорна цитата («Ой, там, на горі»). В заключному розділі композитор використовує приспів з єврейської весільної застільної пісні “Lomir ale” (ще раз ця інтонація буде проведена в коді другої частини, натомість заспів фігуруватиме у фіналі, творячи семантично-сміслову, а не інтонаційну арку).

Друга і четверта частини – скерцозні. В другій частині використана і тема з музики до радіовистави «Зеленими пагорбами океану» (1986), в коді з'являється цитата з естрадної музики (“Money, money” з репертуару ансамблю «АББА», 1976). Натомість в четвертій частини паралельно проводяться автоцитата романсу «Колискова» (з вокального циклу «Образи Рільке» ор. 16, 1987) та знакової пісні його покоління «Скованные одной цепью» культової рок-групи 1980-х “Nautilus Pompilius” (1986).

Третя частина слугує ліричним центром, у якому є каденції трьох солістів, відтворюючи рахманіновську модель концертного різновиду. Фінал містить ремінісценції попередніх частин.

Про своє ставлення до другого концерту – «Формули» для симфонічного оркестру (ор. 156, 2000) композитор висловлювався: «Цей одночастинний

твір є своєрідним підбиттям підсумків творчих роздумів і пошуків» (Підгайц, Авторские аннотации, офиц. сайт). Композиція має форму рондо-варіацій, в основу рефрену якого покладений оригінальний авторський матеріал на метрично-перемінну послідовність: 5/8+5/8+5/8+4/8 (ц. 3–5, 7–10), а епізоди містять осмислення запозиченого матеріалу і автоцитат.

Як і попередньому творові, йому притаманна особистісна змістова концепція, залучення значимого для автора запозиченого цитованого матеріалу (російська народна пісня, записана у фольклорній експедиції у Брянській області «А муж невдолюга...», фрагменти саундтрека до телефільму «Місце зустрічі змінити не можна»⁵) та автоцитування (“Miserere” з “Missa veris” для дитячого хору і органу, ор.127, 1996, написана для дитячого хору «Весна» під орудою О. Пономарьова), вокальна мініатюра «Лебідь» (з вищезгаданого вокального циклу «Образи Рільке»), Другий концерт для скрипки с оркестром “Concordanza”, 1993; Соната для скрипки і фортепіано, 1982; Соната-партита для клавесина, 1986, «Все минає» (для мішаного хору а cappella, 1987), “Где сладкий шепот” (хорова мініатюра на вірші Євгена Баратинського), «Танцююча формула» з камерної кантати «Незважаючи ні на що» (1995).

Авторському стилю (на прикладі цих творів) притаманна багаторівнева інтертекстуальність: переінтонування, стилізація (оригінальний тематизм, який викликає алюзії з розвитком фольклорного матеріалу В. Гавриліна, яскравого представника нової фольклорної хвилі в Росії) та стильова діалогічність, широке оперування семантичними шпільгерними інтонаційними формулами, запозиченими з естради, російського та єврейського фольклору.

Автобіографічність композиції таким чином виявляється у самоцитуванні, національній самоідентифікації, віддзеркаленні авторського соціуму конкретного періоду через семантику демократичного музичного середовища, а також стилізацію творчості колег з близького кола спілкування. У названих творах композитор окреслює важливі пізнавані символні інтонації конкретного часового проміжку свого життя (1970–2000 рр.) і за допомогою цитат виокремлює конкретні знакові твори й провідні жанрові лінії, які знаменували його творчі здобутки та поступ популярності.

Висновки. Семіотичне поле авторської присутності твориться комплексом засобів, які окреслюють репрезентацію своєї творчості і своєї

⁵ Режисер С. Говорухін, музика Є. Геворьяна.

особистості, його досвід і світосприйняття, його цінності і пошуки, самовираження і самопізнання, прагнення усвідомлення значення чи суголосності власної творчості з його епохою. Його творять автобіографічність змісту (іноді підкреслена програмою), значимі для автора цитати, автоци-

тати і переосмислення цілісних текстів власних творів, алюзії і стилізації, покликані відтворити образ авторського соціуму конкретного періоду через семантику демократичного музичного середовища, а також складники комплексу символно-кодованих зворотів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 161–172.
2. Дехтяренко Е. В. Квартеты Д. Д. Шостаковича: Стиль и исполнительские принципы : автореф. на соиск. уч. степ. канд. искусствovedeniya спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки, 2009. 22 с.
3. Кузнецова А. В., Кузнецов А. В. Метаморфозность лейтмотивной системы в «Кольце Нибелунга» Рихарда Вагнера. *Наука. Искусство. Культура*. 2016. Вып. 4 (12) С. 34–39.
4. Ляшко А. В. Автопортрет як феномен самознання в культурі: диссерт. канд. культурол. наук спец. 24.00.01. Санкт-Петербург, 2001. 195 с.
5. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / Гликман И. Д. (сост. и коммент.). М.-СПб. : «DSCН», «Композитор», 1993. 336 с.
6. Подгайц Е. Авторские аннотации к сочинениям. *Ефрем Подгайц : Официальный сайт*. URL: <http://www.podgaits.info>.
7. Подгайц Е. Что завершено, что в работе, что задумано? (композитор о своем творчестве). *Музыкальная академия*. 1992. № 4. С. 60–61.
8. Семенко М. Поезії. Київ : Радянський письменник, 1985. 302 с. серія «Бібліотека поета».
9. Соллертинский И. О музыке и музыкантах. Избранные работы. Москва : Юрайт, 2019. 183 с. (серия: Антология мысли).
10. Berlioz H. *Memoirs of Hector Berlioz, from 1803 to 1865 : comprising his travels in Germany, Italy, Russia, and England / translated by Rachel (Scott Russell) Holmes and Eleanor Holmes ; annotated, and the translation rev. by Ernest Newman*. New York : Dover, 1966. 533 p.
11. Cairns D. *Berlioz (Vol. 1. The making of an artist)*. / 2nd ed. London : Allen Lane, 1999. 647 p.

REFERENCES

1. Afonina O. S. *Sy'tuvannya yak xudozhnij pry'jom "podvijnogo koduvannya" u muzy'chnomu my'stecztvi postmodernizmu*. [Citation as an artistic technique of "double coding" in the musical art of postmodernism] *Aktual'ni problemy' istoriyi, teoriyi ta prakty'ky' xudozhn'oyi kul'tury*. 2016. Vy'p. 36. S. 161–172. [in Ukrainian].
2. Dekhtyarenko E. V. *Kvartety' D. D. Shostakovicha: Stil' i ispolnitel'skie princzipy' [D. D. Shostakovich Quartets: Style and Performing Principles]: avtoref. na soisk. uch. step. kand. iskusstvovedeniya спец. 17.00.02 "Muzy'kal'noe iskusstvo"*.: Magnitogorsk: Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. I. Glinki, 2009. 22 s. [in Russian].
3. Kuzneczova A. V., Kuzneczov A. V. *Metamorfoznost' lejtmotivnoj sistemy' v "Kol'cze Nibelunga" Rikharda Vagnera [The metamorphism of the leitmotif system in the "Ring of the Nibelung" by Richard Wagner]*. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*. 2016. Vy'p. 4 (12) S. 34–39. [in Russian].
4. Lyashko A. V. *Avtoportret yak fenomen samoznaniya v kul'ture [Self portrait as a phenomenon of self-knowledge in culture]: dissert. kand. kul'turoл. nauk спец. 24.00.01. Sankt-Peterburg, 2001. 195 s.* [in Russian].
5. Semenکو M. *Poeziyi [Poetry]*. Ky'yiv: Radyans'ky'j py's'menny'k, 1985. 302 s. seriya "Biblioteka poeta". [in Ukrainian].
6. Pis'ma k drugu. Dmitriy Shostakovich – Isaaku Glikmanu [Letters to a friend. Dmitry Shostakovich – Isaac Glikman] / Glikman I.D. (sost. i komment.). M.-SPb.: "DSCН", "Kompozitor", 1993. 336 с. [in Russian].
7. Podgajcz E. *Avtorskie annotaczii k sochineniyam. Eфrem Podgajcz [Author's annotations to the works]: Oficzial'ny'j sajt*. URL: <http://www.podgaits.info>. [in Russian].
8. Podgajcz E. *Чto zaversheno, чto v rabote, чto zadumano? (kompozitor o svoem tvorchestve) [What is completed, what is in work, what is planned? (composer about his work).]*. *Muzy'kal'naya akademiya*. 1992. # 4. S. 60–61. [in Russian].
9. Sollertinskij I. *О музы'ке и музы'kantakh. Izbranny'e raboty' [What is completed, what is in work, what is planned? (composer about his work).]*. М.: Yurajt, 2019. 183 s. (seriya: Antologiya my'sli). [in Russian].
10. Berlioz H. *Memoirs of Hector Berlioz, from 1803 to 1865 : comprising his travels in Germany, Italy, Russia, and England / translated by Rachel (Scott Russell) Holmes and Eleanor Holmes ; annotated, and the translation rev. by Ernest Newman*. New York : Dover, 1966. 533 p.
11. Cairns D. *Berlioz (Vol. 1. The making of an artist)*. / 2nd ed. London : Allen Lane, 1999. 647 p.