

«Варшавська осінь» 1950–1960-х і український комунікативний контекст

ІГОР САВЧУК

Анотація. У статті розкриваються особливості українсько-польських культурних взаємин кінця 1950-х — початку 1960-х років. Поле дослідження склали стратегії розвитку європейського фестивального руху, зокрема фестивальні форми популяризації мистецтва того часу поряд із виконавськими концептами започаткованого у 1956 році відомого польського фестивалю авангардної музики «Варшавська осінь». Звернено увагу на важливість комунікативних процесів поширення інноваційної на той час музичної творчості із Заходу на Схід, на роль у цьому дискурсі Б. Лятошинського, основоположника української модерної культури, та композиторів-шістдесятників, левова частка яких — вихованці його класу композиції у Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського.

Досліджено також участь Б. Лятошинського у роботі «Варшавської осені» як учасника офіційних делегацій. Аналітику здійснено на підставі віднайдених листів Г. Бацевич та Т. Охлевського, відомих діячів польської культури, до українського митця та спогадів О. Страшинського, диригента, вихідця з України. Налагоджені Лятошинським комунікації (результатом яких стала популяризація його доробку у Польщі та, відповідно, творів польських композиторів — у Києві) дають змогу означити українсько-польський дискурс того часу як чи не найактивніший період українсько-польських культурницьких повоеєнних ініціатив.

Додамо, що нотні партитури, аудіозаписи, навчальні посібники із сучасних композиторських технік, привезені з польського фестивалю, та вільна, без табу і кліше атмосфера на заняттях Б. Лятошинського з композиції сприяли поширенню ідей авангардної культури серед студентів його класу та української молодшої генерації композиторів 1960-х загалом, що реалізувалися у низці перших відверто авангардних композицій В. Годзяцького, В. Губи, Л. Грабовського та ін. Цей музично-світоглядний злам у українській музичній культурі з часом став ідентифікуватися як український музичний авангард, а його учасники — як композитори-шістдесятники.

Ключові слова: «Варшавська осінь», авангард, сонористика, атональна музика, Лятошинський, шістдесятництво.

Значний вплив на розвиток української авангардної культури повоеєнного часу мав заснований 1956 року Міжнародний фестиваль сучасної музики у Варшаві (від 1957-го — «Варшавська осінь»). Його метою від початку було подолати відставання польської музики від світового авангарду, що було зумовлено домінуванням соцреалізму в сталінську добу. У 1950-х — 1960-х роках фестиваль був надзвичайно важливим у налагодженні контактів польських композиторів зі сві-

товою громадою, він сприяв розвитку польської композиторської школи. Його особлива місія полягала в підтримці (передовсім інформаційній) колег зі Сходу, зокрема з СРСР. Тотальна закритість Країни Рад від передових культуротворчих процесів унеможливила свободу композиторської творчості. Тож фестиваль, який проводився у країні соціалістичного табору, а проте охоплював розмаїття найсучасніших композиторських технік та прийомів, був квітком пові-

тря для радянських композиторів, котрі намагалися вирватися з лещат панівної на той час традиційної музики.

Мета розвідки полягає у розкритті комунікативних інтенцій польського фестивалю та його впливів на формування української авангардної культури.

Біля витоків музичного фестивального руху стояло неформальне об'єднання молодих музикантів «Група 49» на чолі з Тадеушем Бердом, Яном Кренцом та Казимиром Сероцьким, згодом доєдналися такі відомі постаті польського музичного руху, як Анджей Добровольський та Владімеж Контонський. Ідея заходу спершу було випробовано на Фестивалях польської музики. Перший із них відбувся 1953 року і мав презентувати композиторський доробок 1939–1952 років, якого польські поціновувачі майже не чули. Причина цього полягає у кривавих воєнних роках та дискурсі соцреалізму, що запанував опісля. Упродовж концертного сезону 1953 року в імпрезах взяли участь «...майже усі філармонії і музичні театри країни. Окрім очікуваного хаосу і кепської ще організації, спільно з диригентами і солістами, котрі допомагали, організатори спробували представити найважливіші твори. Фестиваль зустріли із зацікавленням і розумінням, що перевершили усі очікування»¹. Успіх цих фестивалів сприяв появі музичного форуму у формі бієнале, який презентував сучасну композиторську і виконавську творчість. За рік до першої «Варшавської осені» було проведено значну організаційну роботу. У результаті у творчому заході взяли участь провідні польські оркестрові колективи, а також відомі виконавці з-за кордону².

1 Szwarzman Dorota. Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej lat 1945–2007. Warszawa: Stentor, 2007. 160 s. S. 16.

2 Серед колективів — Національна філармонія, Сілезька філармонія, Великий симфонічний оркестр Польського радіо з Катовиць (WOSPR), Оркестр Польського радіо з Кракова, Філармонія ім. Джордже Енеску (Румунія), Державна філармонія з Брна (Чехословаччина), Державний оркестр СРСР (СРСР), Оркестр RTF (Франція) та Оркестр Wiener Symphoniker (Австрія).

Важливим компонентом комунікації цього фестивалю стала розлога критична діяльність. Розмаїтість критичних матеріалів різного жанрового спрямування, як зазначає Д. Шварцман, відобразила «...різноманітні тони: від таких, що мають зацікавити, і аж до скептицизму»³. Скептицизм перших фестивалів стає неодмінним супутником у рефлексіях старшого покоління щодо творчості молодих. Його бачимо на шпальтах видань, почасти в епістолярних джерелах відомих особистостей того часу, — цей одвічний процес нагадує давнє протистояння між давидсбюндлерами та філістимлянами. У цих матеріалах часто збурювалися дискусії навколо самої професії композитора та його соціокультурної місії. Консервативно налаштовані композитори у своїх діалогах конотували, що новітня музика, яку на першому фестивалі репрезентували головним чином класики додекафонії, як мінімум нецікава. А представники т. зв. «музичної відлиги» вважали, що фестиваль був занадто консервативний, без духу справжнього авангарду. Проте саме передові критики часто відстоювали проблему життєспроможності тогочасної авангардної культури в слуховій уяві потенційного слухача-реципієнта. Часто ці дискусії поставали на сторінках «Руху музичного», друкованого органу польської музичної спільноти, відродженого після першої «Варшавської осені». Часопис, що виходив у Кракові, у 1949-му закрила місцева влада людова, проте його відродили у 1957-му, за рік після першої «Варшавської осені». Завдяки Броніславу Рутковському, головному редакторові цього часопису, та його команді прогресивних музичних аналітиків — Стефану Кіселевському, Сигізмунду Мицельському, Богуславу Шафферу, Богдану Пілярському та вже згадуваному — було створено комунікаційний простір фестивалю — відбулося вписування сучасної польської музичної культури в європейський тогочасний контекст. Саме вони пропонували і відшліфовували нові моделі проведення акцій фестивалю (багатогадинний нон-стоп) на основі апробо-

3 Szwarzman Dorota. Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej lat 1945–2007. Warszawa: Stentor, 2007. 160 s. S. 18.

ваних форматів, подібних до актуальних тенденцій західних фестивалів того часу. Крім того, саме комунікативно-інформаційне поле кожної концертної акції трактувалося як складний системний організм, що включав як доконцертні, так і поконцертні комунікаційні взаємодії: анонси, творчі зустрічі, конференції, круглі столи з учасниками концерту, а також широке охоплення цього явища на шпальтах періодики, на радіо, а згодом і на телебаченні.

Відроджений «Рух музичний» одразу «увірвався» в комунікаційний простір соціокультурних взаємодій знаковою дискусією, котра відбулася на З'їзді польських композиторів 1956 року: між традиційним соцреалістичним напрямом у музичній культурі та новими композиторськими пошуками. В. Лютославський у першому (після закриття 1949-го), номері відродженого часопису критично характеризує комунікаційну ситуацію між старим та новим дискурсами композиторської творчості, про яку говорилося на з'їзді польських композиторів за кілька місяців до того: «...важко знайти більш абсурдну тезу, ніж та, що рекомендує перекреслити доробок останніх кількадесяти років і повернутися до музичного мови XIX сторіччя... Період ... заподіяв нашій музиці велетенської шкоди. Психіка творчого артиста є інструментом, безмірно делікатним і тонким. Тому шалений тиск на цей інструмент і спроба оволодіння ним призвела багатьох нас [композиторів — І.-С.] до важкої депресії»⁴. Завдяки цьому опору передових кіл деструктивним для розвитку музичної культури формам та митцям, котрі насаджували такі уявлення, і змогла відбутися перша «Варшавська осінь». А поряд із такою новою ідеологією, базованою на розумінні ролі змін у музично-історичному процесі, організаторам фестивалю вдалося створити важливі комунікаційні практичні площини співіснування польської і європейської культур, які на першому фестивалі були хоч і не надто широкими, проте далекоглядними з точки зору започаткованих процесів.

4 Szwarcman Dorota. Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej lat 1945–2007. Warszawa: Stentor, 2007. 160 s. S. 20.

Спільнота польських композиторів спробувала створити для поціновувачів сучасного мистецтва своєрідний огляд сучасної музики (хоч і дещо спорадичний). З іншого боку, було здійснено вдалі спроби зацікавити закордонних гостей новими польськими тенденціями композиторської творчості, передовсім через надання їм площини комунікаційного перетину у формі дискусій, круглих столів, де було створено умови вільного спілкування гостей і учасників фестивального руху. Б. Шаффер зазначає, що перші крос-культурні комунікації фестивалю були вдалими, адже «...закордонні музиканти отримали досконалу можливість ознайомитися з найвидатнішими досягненнями нашої [польської — І.-С.] музики, від К. Шимановського (якого за кордоном весь час ще мало грають) і аж до молодого і дуже талановитого Войцеха Кіяра»⁵.

Потрібно зазначити, що Б. Шаффер інтерпретує концертні події першої «Варшавської осені» найбільш амбіційно та критично, консолідуючи зусилля у площині пошуку нових виражальних форматів фестивалю. Він був одним з тих, хто чи не найзапальніше відстоював на шпальтах видань позиції фестивалю як міжнародного музичного форуму саме авангардного спрямування. До того ж, у 1956 році PWN опублікував його «Альманах польських сучасних композиторів», одну з багатьох праць цього критика та музикознавця про сучасну музичну культуру. У ній автор чи не перший серед польських музикознавців представив на розсуд читача новітні тогочасні стильові парадигми музичної творчості: додекафонію, електронну і конкретну музику, творчість Олів'є Мессіана, Бели Бартока, Пауля Гіндеміта, Антона Веберна, простежив зв'язки сучасної музики з джазом тощо⁶.

Повертаючись до високої оцінки Б. Шаффером «Струнного квартету» Г. Бацевич у програмі Пер-

5 Schäffer Bogusław. Utwory obce wykonane na I Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1957. № 1. S. XXX.

6 Schäffer Bogusław. Almanach polskich kompozytorów współczesnych, oraz rzut oka na ich twórczość. Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1956. 130 s.

шого фестивалю та загалом високої оцінки творчості цієї композиторки як вагомого явища у новітній музичній культурі Польщі, також зазначимо і її неабияку роль у становленні крос-культурного європейського комунікаційного поля, особливо повоєнного часу. На жаль, нині, на думку польських музикознавців, Г. Бацевич вважається композитором т. зв. «першого дивізіону». Проте, якщо брати до уваги її творчі досягнення і здійснені нею соціокультурні «ролі», то перед нами — так би мовити мультимедійна постать, масштабна як за композиторськими досягненнями, так і за мірою внеску в процеси, безпосередньо пов'язані з розвитком тогочасної музичної культури Європи у розмаїтті комунікативно-інформаційних мистецьких взаємодій: Польща — Бельгія, Варшава — Париж, Варшава — Київ, Бацевич — Лятошинський тощо.

У листі до Б. Лятошинського польська композиторка згадує київський концерт С. Скровачевського та його гостину у родині Лятошинських: «... Скровачевський оповідав мені про Вашу гостинність, сердечне Ваше ставлення до нього, а також розповів, що мій Концерт для струнного оркестру не сподобався публіці. Гадаю, слухач має право на свою думку, проте композитор не зобов'язаний усім подобатися»⁷. Існує відповідь Б. Лятошинського на цей лист, у якому митець конструктивно аналізує твір на основі київської інтерпретації: «Блискуча, хороша музика. Досить переконливо контрастують між собою частини, багато вигадливості та знахідок має оркестровка, хоч інструменти лише струнні. Не лише мені, а й багатьом слухачам концерт сподобався»⁸. Потрібно зауважити у цьому контексті не тільки загальну традиціоналістську спрямованість київського слухача, а й саму специфіку композиторської творчості, регламентованої радянською культурницькою доктриною, зокрема культурною політикою спілки композиторів УРСР. Ця досить вороже на-

лаштована до тогочасних новітніх композиторських тенденцій політика у кінці 1950-х років уособлювала, за поодинокими винятками, дала поле для розквіту дегенеративних з точки зору історичної часової зумовленості і розвитку світової музичної культури псевдоромантичних авторських композиторських стилів і відповідних жанрових втілень. Немає нічого дивного в тому, що твір Г. Бацевич, базований лише на тембрових пошуках, і який аж ніяк не був проявом тогочасних експериментальних технологій, сприйняли у Київській філармонії досить стримано. Зрештою, українські поціновувачі сучасного мистецтва отримали схожий фестиваль лише у 1990 році — перший «Київ Музик Фест» розпочав свою роботу у Київській опері через тридцять чотири роки після відкриття «Варшавської осені».

У цьому контексті покажемо лист Г. Мокрієвої до часопису «Рух музичний», де чи не вперше в іноземному професійно-музичному часописі було здійснено оцінку тогочасної творчості молодих українських композиторів. Левова частина згаданих автором молодих творців — це учні Б. Лятошинського, а саме В. Сильвестров, В. Годзяцький, А. Грабовський, В. Губа. Вперше польський читач дізнався про експерименти українців у царині додекафонної музики, полістильові характеристики пошуку молодих, спрямовані на глибоко індивідуальне прочитання світу. Крім того, авторка піддає сумніву естетичну якість тодішньої традиційної музичної культури, що домінувала серед авторів спілки композиторів УРСР. Закономірно, публікація «Лист з Києва» викликала репресії щодо неї органів управління культурою, що по суті було пов'язано з реакціонізмом у культурі, спрямованим проти трансформації соціокультурних стереотипів і функцій митця у площині хрущовських змін радянської культурницької ідеології кінця 1950-х — початку 1960-х років. Як зазначає О. Зінкевич, «...за часів загальної внутрішньої несвободи (хай і неусвідомлюваної) прозвучав голос людини, абсолютно внутрішньо вільної. У роки, коли критика виконувала роль або пса на ланцюгу, що стереже недоторканні цінності со-

7 Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 6 червня 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.

8 Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. [орієнтовно травень—червень] 1959 р., м. Київ // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.

цреалізму, або офіційного одописця, стаття ... стала зразком істинної критики з незалежними судженнями, об'єктивним аналізом і неупередженою оцінкою. Молодий і — що небезпечніше — талановитий музикознавець сміливо висловлює думки, що йдуть врозріз із загальноприйнятими»⁹.

Розглянемо комунікаційні площини перших фестивалів «Варшавська осінь», зумовлені культурними процесами в європейській мистецькій спільноті. Актуалізовані площини позначені різновекторним спрямуванням — від особистісно зорієнтованих до стильових платформ творчості, проте кожна з них певною мірою вплинула на формування музичних трендів композиторської творчості в Україні 1960-х років на фоні деструктивних процесів культурницьких «ініціатив» вульгарної соціології. Додамо, що у 1960-х фестиваль є комунікацією нового мистецтва, яку у постфестивальній дискусії з Б. Лятошинським 1963 року Т. Охлевський, відомий культурний діяч того часу, директор РВМ, описує так: «...Загалом, можна припустити, що “Варшавська осінь” чудово виконує свої завдання: шкарлупки відокремлюються від зерна, і жодна марнотратність сьогодні не викликає захоплення. Фестиваль шукає і знаходить щоразу кращу і кращу орієнтацію, переконливу, з поглядом на майбутнє музику. Це абсолютно нове, не пов'язане з минулим явище. Якщо порівнювати, наприклад, середньовічні монодії з музикою Бартока, то різниця у виражальності не така велика, як між цим же Бартоком та нинішнім Лютославським»¹⁰.

Фестивалі «Варшавська осінь» 1950-х — початку 1960-х проводилися під умовним гаслом домінування серіалізму. С. Киселевський зауважує значний прорив, здійснений у цьому напрямі музикознавцем, критиком і композитором Б. Шаффером. Свої розмірковування про це явище він виклав у дослідженні «Нова музика. Проблеми

в сучасній композиційній техніці» 1958 року. У перодових мистецьких колах ця техніка, що походить від додекафонного дванадцятиступеневого принципу, була чи не найпопулярнішою серед тодішнього молодого польського композиторського покоління, тому видання сприйняли захоплено. З цього приводу С. Киселевський пише, що автор «...один з небагатьох і, можливо, єдиний справжній Колумб у нашій музиці ... про додекафонію, серію, електрони [електронну та конкретну музику — *I.-C.*] та інше дізнається з його Нової музики»¹¹. І засновники фестивалю — Берд і К. Сероцький, і інші відомі польські композитори мали у своїх творчих біографіях декафонні періоди. Серед них Г. Гурецький, «Eritafium» котрого став справжнім вибухом на другій «Варшавській осені», В. Котонський, А. Добровольський та інші відомі діячі польського музичного руху. Навіть представники старшого покоління намагалися якось долучитися на такої техніки — на Третньому фестивалі у 1959-му увагу привернули серіальні композиції Б. Шабельського, якому на той момент виповнилося шістьдесят п'ять років.

С. Киселевський, палкий прихильник нових технік, намагається надати естетичну характеристику цьому новому строкатому явищу, вважаючи його «...абсолютно новою організацією музичного твору шляхом його “атомізації”, що поєднується із використанням “серіалу”, котрий обробляється та перевертається по-різному, не лише, як у Шонберга, по горизонтальній лінії твору, а й по вертикальних його конструкторах, а також за ритмікою, динамікою, інструментуванням. Тоді зникає “як золотий сон” [як щось ефемерне, цитата з «Трьох поем. У Швейцарії» Ю. Словацького — *I.-C.*] не тільки ключ і акорд; зникає протилежність між поліфонією та гомофонією, зникає поняття теми чи мелодії, і оркестр старого типу зникає. Нова техніка обумовлює новий соло-камерний оркестр, нову текстуру та кольори, нову обробку старих інструментів (фортепіано, ударні) та новий ритм. Усе це відбувається “поза добром

9 Зинькевич Е. С. Голос из Будущего // Галина Мокреєва. Статті, письма, воспоминання / сост. Игорь Блажков. Киев: Дух і літера, 2013. 500 с. С. 446.

10 Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 23 жовтня 1963 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.

11 Kisielewski Stefan. Vivat muzyka! // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1958. № 41. S. XXX.

і злом», поза сваркою тоналістів з атоналістами в традиційному розумінні цього слова, десь в іншій площині. Крім того, хтось каже, що ця техніка також зумовлює новий, специфічний і навіть глибокий тип емоційного настрою. То хіба це лише композиційна техніка, а не специфічний музичний стиль взагалі?»¹².

Показово, що упродовж 1961–1962 років молоді студенти-композитори, підопічні Б. Лятошинського, теж створюють низку творів, де використовують серійність. Цей своєрідний комунікаційний відгомін фестивалних програм «Варшавської осені», як уже зазначалося, відбувся завдяки інформативно-комунікативному полю, створеному вчителем у взаємодії з представниками польського руху музичного. Постфестивальні дискусії зі студентами класу, прослуховування вінілових плит та вивчення музичних партитур, привезених із «Варшавської осені», своєрідно, на ідейному рівні уможливили процес створення композицій молодією генерацією, що їх згодом називатимуть композиторами-шістдесятниками.

На початку 1960-х опосередковано пов'язаними із польським фестивалним рухом були інтеграційні процеси входження молодієї генерації українських композиторів у поле сучасної творчості через самотужки утворені спільноти з вивчення книг, слухання привезених з-за кордону платівок та магнітофонних записів. Про ще один такий київський осередок із вивчення сучасних композиторських технік, левову частку котрого складала студенти Лятошинського із класу композиції у Київській консерваторії, його учасник, відомий диригент І. Блажков, згадує так: «...на початку 1960-х ми організували гурток із вивчення нової музики. Туди входили Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, моя перша дружина Галина Мокреєва і я. Я отримав від професора Віденської академії музики Ханса Елінека, учня Шонберга, його посібник з 12-тонової композиції з нотними прикладами. Леонід Грабовський, котрий добре знав німецьку, переклав

12 Kisiielewski Stefan. *Warszawska Jesień po raz trzeci* // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1959. № 40. S. XXX.

працю, і ми почали його вивчати. Незабаром наші композитори, що студіювали посібник, почали писати свої твори — після проходження 2-го, 3-го і інших розділів книжки. Нас усіх тоді вразив Валентин Сильвестров, котрий написав *П'ять п'єс для фортепіано*, нині добре відомих. Для нього додекафонна система виявилася неймовірно природною — не якимсь прокрустовим ложе, а справжнім творчим заломленням його авторської системи, базованій на його власних інтересах. Ось те, що було важливим і цікавим для Києва»¹³.

Також потрібно додати, що Б. Лятошинський мав у своїй бібліотеці перше видання монографії, а всього було кілька перевидань цієї праці, «Класики додекафонії» Б. Шаффера, присвяченої найпотужнішим представникам цього музичного напрямку — Альбану Бергу, Арнольду Шенбергу, Антону Веберу та їхнім наступникам. Про це дізнаємося з листа Т. Охлевського, директора РWM, де й було реалізовано цей проект¹⁴. Відомо, що композитор щедро ділився новинками своєї книгозбірні зі своїми підопічними. Ймовірно, це видання теж обговорювали на засіданні київського молодіжного клубу поціновувачів авангардної музики.

І. Блажков так само, як і Є. Станкович, зазначає, що знайомство їхнього покоління з новаціями Європи на частіше відбувалося через прослуховування записів, привезених чи надісланих з-за кордону: «...прислали із заходу пластинки і магнітофонні півки із записами сучасної музики, передусім класичної, тобто Барток, Гіндемїт, Стравинський, а також Булез і Штокхаузен. Ці твори уважно вивчали»¹⁵. Проте якщо польський фес-

13 Кизевальтер Г. Д. *Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы*. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2018. 560 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=607553&p=1>.

14 Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 30 грудня 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.

15 Кизевальтер Г. Д. *Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы*. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2018. 560 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=607553&p=1>.

тиваль рік від року набирив обертів у презентації і осмисленні неоднозначних, в чомусь провокаційних, загалом закономірних процесів розвитку музичної культури, то в Києві шістдесятих усе відбулося за звичним сценарієм: «...у Міністерстві культури дізналися, що збирається якийсь гурток, де вивчають сучасну західну класику і, природно, нас розігнали. А оскільки я працював тоді диригентом Державного симфонічного оркестру України, мене з моєї посади звільнили»¹⁶.

Появі таких композиторських експериментів сприяли самі іманентні риси цієї техніки, зокрема її спрямованість у камерно-сольну текстуру вислову, вражали отримані особливі інструментальні кольори та звучання. Для молодих композиторів у їхньому підсвідомому прагненні оновити одвічні пута мистецтва важливим був як сам експериментальний принцип кардинально нової доктрини фіксування задуму через графіку такої серійної партитури, так і відповідно отриманий звуко-тембровий комплекс у контексті кодувань авторського задуму. З іншого боку, український авангардний музичний простір, його тогочасні ідейні настанови «...вбирають найрізноманітніші духовні імпульси, відкидаючи етико-естетичну різницю між світоглядом середньовічного світу і східної цивілізації, доісторичних часів і найсучаснішою ситуацією науково-технічного прогресу, мотивуючи їх зближення структурною схожістю ... Л. Грабовський звертається до числової символіки, творчість ... С. Крутікова пов'язана із настановами східних релігій (дзен-буддизму)»¹⁷.

Із позиції нашого часу символічно сприймаються «Три замальовки для фортепіано» (1962) В. Губи, присвячені легендарному музикознавцю

Г. Мокреєвій¹⁸ (1938–1968), у яких щедро застосовано принципи серійності. Залучена автором програмність — «Мотив», «Арабеска», «Портрет» — спрямована не на програмність у звичному розумінні, а на саму семантичну багатозначність, отриману від застосування такої техніки. Програмність назви усього циклу провокує «...до зображальних можливостей тембру звучання, акустичних особливостей інструменту, реєстрової будови, осмислення, смислової визначеності кожного реєстру, що створює перегук на відстані різних семантичних елементів, сприяє об'ємності, стереофонічності звучання. Акцент на глибинному вслуховуванні у мотиви, акорди, їх призвуки і луни як відповідь на реальні процеси звуковидобування сприяють розтягуванню моментів музичного становлення, надають їм ознак медитативного стану»¹⁹. Застосування серії створює ефект стереофонічності звучань, де кожен компонент має свою комбінаторику розвитку в контексті художньої запрограмованості авторського задуму. Сама серія застосована з метою реалізації різних виразально-художніх контекстів: її повторюваність задля активізації розвитку («Мотив») та повторюваність мотивів сприяє своєрідному розчиненню та умиротворенню задуму («Портрет»), чим досягається певна формотворча завершеність циклу. Іншим прикладом взаємодії серіальності та потужних концепційних програм є *Jhana* («Сходи») для трьох флейт (1961) С. Крутікова. Як вже зазначалося, така програмність стала проявом, спробою поєднання авангардних музичних течій, де тематизм тричастинної композиції спирається на додекафонну звуковисотну організацію і східне світосприйняття, що відображає захоплення композитора східними техніками пізнання людської сутності. У творі присутні також відгомони стилів минулих епох через принцип концертнос-

16 Кизевальтер Г. Д. Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2018. 560 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=607553&p=1>,

17 Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ ст. у контексті цілісності епохи: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 2009. 213 арк. С. 91.

18 Подекуди зустрічаємо написання прізвища цього музикознавця як Мокрієва.

19 Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ ст. у контексті цілісності епохи: дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 2009. 213 арк. С. 164–165.

ті, зокрема *concerto grosso*, що «...створює особливий стереофо-нічний ефект ... численність прикрас ... використання техніки алеаторики ... дозволяє виконавцю поринути в стихію імпровізації»²⁰.

Характерним для духу часу стало звернення до принципів додекафонії — як-от «Інвенції для фортепіано» Л. Грабовського, ще одного учня Б. Лятошинського, написані у 1962 році. Їхня звуковисотна організація базується на трьох модифікаціях однієї серії через суворі та вільні зони втілення додекафонних принципів. Та, мабуть, найрадикальнішим авангардним проявом, базованим на серійності, стали «Ритми» для фортепіано В. Загорцева (щоправда, твір написаний у 1967-му, коли Б. Лятошинський востаннє побував на «Варшавській осені»), де серійність застосовується на найважливіших стиках композиційної форми: хвилеподібність розгортання музичної тканини утілена за допомогою метро-ритмічних, регістрових, тембральних компонентів, а також засобами артикуляції фортепіано і темпових згущень. Драматургію «Ритмів» вибудовує авангардний підхід — т. зв. принцип звучання структури у стереофонічності часопростору композиції, який організують горизонталь і вертикаль, їхня метро-ритмічна наснаженість, а також темп і звуковисотність.

Іншою важливою комунікативною площиною «Варшавської осені» 1950-х — 1960-х років була площина, створена завдяки експериментальності виявів електронної та конкретної музики, її впливу як на деконструкцію усталених консервативних поглядів, так і на її футурологічній місії у близькому та далекому майбутті. У середині 1950-х вже існують патентовані експерименти П'єра Шаффера і *Club d'Essai*, перейменованого згодом на *Groupe de Recherches Musicales (GRM)* французького радіо. Як відомо, у цих експериментах конкретна музика поставала із записаних і технічно перетворюваних звучань, узятих із природи. Важливим ета-

20 Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ ст. у контексті цілісності епохи: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 2009. 213 арк. С. 164–165.

пом розвитку цього напрямку стала німецька студія *Elektronische Musik* у Кельні, на чолі якої стояв композитор і музикознавець Герберт Аймерт. Із цим осередком пов'язані перші кроки К. Штокгаузена, котрий в електронних етюдах точно реалізував свою техніку тотальної серіалізації. За рік до першої «Варшавської осені» Лучано Беріо почав свої електротехнічні експерименти в *Студії музичної фонології RAI* в Мілані. У Польщі такі експерименти було презентовано під час другої «Варшавської осені» у 1958 році, у рамках якої відбулися також дискусії про діяльність *Експериментальної студії Польського Радіо*, групи молодих митців та інженерів, яких згуртував навколо себе Юзеф Патковський, музикознавець, згодом автор музики до фільмів. Також до електронної музики зверталися у своїй творчості Владімеж Котонський, Анджей Добровольський, Анджей Марковський, Збігнев Вишневський та інші польські композитори. Родоначальним польським твором у цьому напрямі вважають «Етюд Котонського» (1958), який був створений на цій студії та базувався на конкретному ударі в тарілку з відповідними урізноманітненими електронними трансформаціями цього звучання подібно до методу обробки, запропонованого К. Штокгаузенем.

Б. Шеффер після першої «Варшавської осені» вказує на значущість новопосталої електронної музики і передовсім на важливість представлення електронних композицій як символу нового у програмах наступного, другого фестивалю: «... наступний фестиваль повинен: 1) включати програму, яка більш повно ілюструє сучасний стан сучасної європейської музики (це означає, що повинна бути електронна музика!), і перш за все її провідні представники»²¹. Експериментами зі звуком і його електронною обробкою на «Варшавській осені» початку 1960-х позначена одна з головних тем дискусій навколо фестивалю, пов'язана з комунікаційними процесами вписування сучасного польського мистецтва в європейський кон-

21 Schäffer Bogusław. Utwory obce wykonane na I Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1957. № 1. S. XXX.

текст. З одного боку, усіх вражала його новизна, незвичність та провокаційність, з іншого, — сама художньо-виражальна площина, можливість електронної і конкретної музики. С. Кисилевський, актуалізуючи комунікаційні можливості сприйняття музичного мистецтва у площині інформативного поля між твором як втіленням художньо довершеної авторської ідеї і полями експериментальних практик зазначає, що «...сьогодні Стравінський і Барток — правдиві класики, а Прокоф'єв — щось на кшталт Генделя. На світовій музичній арені функцією авангарду наразі ... є революція в самому звуковому матеріалі, революція, яку за деякі прояви називають електронною музикою або конкретною музикою»²².

При усьому цьому багато хто описує шоківі відчуття після ознайомлення, скажімо, із композиціями К. Штокгаузена, зокрема його *Gesang der Jünglinge* (1955–1956), побудованого на електронних звукових трансформаціях і їхньому сплетінні у перформативних практиках. Проте такі процеси сприяли розширенню поля можливостей композиторської творчості як на рівні засобів і підходів, так і з точки зору утворення нових міжжанрових та міжвидових прецедентів: «...*Gesang der Jünglinge* — це біблійна справа. Штокгаузен показав нам страхітливих азбестових людей, які вимовляють склади на *und* і *Mund*, наче з космосу. Застосовувані тут звуки свідчать про організацію і вибір звукової палітри необмеженої за можливостями обробки, і це справляє приголомшливе враження»²³. Міжвидові можливості електронної музики обговорюють на другій «Варшавській осені». Особливо вони вражали у спробах поєднання звуку та візуального ряду. Презентовані у рамках фестивалю ці нові звуково-кольорові можливості отримали перші практичні впровадження. Також було апробовано перші електронно-механічні пристрої для роботи зі звуком. Представлена

на II Фестивалі 1958-го, на думку З. Мицельського, «...конкретна та електронна музика створила нам щонайменше новий світ, котрий ще не знайшов своєї організації. Цю пропозицію можна порівняти поки що з палітрою з кількох краплин фарб, розкиданих хаотично. Палітра надто вабить, її вже можна використовувати для ілюстрацій, фільму, задля театральних ефектів. Цей створений стереосвіт захоплює»²⁴. Як відомо, робота Експериментальної студії Польського радіо власне зі звуком активно велася у 1970-х. Часто експериментальною площиною було озвучення кіно- і відеорядів, а також театральних експериментів. Перспективи розвитку електронної музики окреслює й інший учасник і критик II «Варшавської осені» Єжі Вальдорф, котрий зазначає, що «...Штокгаузен виклав нам ідеологічні принципи електронної музики, переконання, що їй належить майбутнє світу ... такі експерименти з електронікою можуть дати цікаві результати в майбутньому»²⁵. Прикметно, що в цих окреслених перспективах нового сприйняття електронної музики із середини 1960-х важливу роль відіграватиме Б. Шеффер, коли розпочне співпрацю із уже згадуваною *Експериментальною студією Польського радіо* у Варшаві.

Починаючи з другої половини 1960-х років у дискурсивних темах фестивалю зринають дискусії про соціокультурну місію нової творчості та, відповідно, сформовані нею нові комунікаційні моделі її сприйняття, сенс яких спрямований у майбутнє. Цим формам «...за порівняно короткий час вдалося виробити власні, психологічно та соціально окремі механізми сприйняття. Вони функціонують насамперед як своєрідний пусковий механізм індивідуальних реакцій кожного з присутніх, є подіями, сенс яких значною мірою окреслюється у колективній участі як реакція на створені фестивалем динамічні мистецькі форми вияву

22 Kisielowski Stefan. *Vivat muzyka!* // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1958. № 41. S. XXX.

23 Mycielski Zygmunt. II Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Warszawie, 27.IX–5.X.1958 // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1958. № 21. S. XXX.

24 Mycielski Zygmunt. II Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Warszawie, 27.IX–5.X.1958 // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1958. № 21. S. XXX.

25 Waldorff Jerzy. *Sprzątanie ze stołu* // Odra. Tygodnik Społeczno-Kulturalny. Opole, 1958. № 42. S. XXX.

творчості ... З цієї точки зору, Варшавська осінь створює динамічні наслідки функціонування сучасного мистецтва, і поряд з цим, є результатом форм його споживання»²⁶.

У 1966 році С. Кисилевський, актуалізуючи процеси десятилітньої історії «Варшавської осені», намагається створити певний інформативно-комунікативний маніфест польського авангардного руху, котрий, з одного боку, базується на досягненнях фестивалю у презентації нового світового контенту музичної творчості, а з другого — на тому потужному комунікаційному прориві, що його здійснила сучасна польська музична культура упродовж першого десятиліття існування фестивалю. Іманентну сутність авангарду критик вбачає у багатьох процесуальних речах: «...авангардизм має місце тоді, коли алеаторизм (імпровізаційна свобода) твору сягає так далеко, що звукові події через свою змінність стають довільними, кожного разу утворюючи нові значеннєві конфігурації; коли композитор є не творцем музики у звичному розумінні, а певної інтелектуальної концепції-пропозиції; коли творцями музики можуть бути виконавці, котрі, зневажаючи в собі свою наявну віртуозність, що існує у рамках конвенціональних потреб, знаходять вихід в “аудіовізуальному досягненні” чи в “подіях хеппенінга”; коли витвір стає демонстрацією протесту до виключно механічного призначення інструменту (*Lament Johnstona*); коли твір стає своєрідним протестом проти традиції закритого горизонтального часопросторового перебігу як реалізація алеаторної головоломки будь-коли і незалежно від фактору його публічного сприйняття; коли твір запрошує до співіснування звукової матерії різних площин, жестів і конценцій (*Underworld Salvatore Martirano*); коли твір, оснащений потужними динамічними апаратами, закінчується як афоризм, через кілька секунд після початку (*Ali the Way Around and Back lvesa*); коли твір є неначе “скам’янілою іронією” над традиційним диригентством і його інструментальністю (*Komorou*); коли твір — це не твір,

а своєрідна атомізована музична кухня, що демонструє штучні компоненти ... аналітичність вказує на межі музики і навіть розкриває нікчемність музики (*Allotropie Роланда Кайна*); коли твір не є твором, ані навіть натяком до твору ... — і так далі і далі»²⁷. Цей наратив умовної художності, нової виражальності і широкої свободи в діях щодо розширення просторів музичного мистецтва другої половини ХХ століття у роздумах та дискусіях безпосередньо створював комунікаційні площини подальших трансформаційних процесів сучасного мистецтва. Не стиснутий лещатами радянських культурницьких доктрин з їхніми утопічними стереотипами і традиційними ролями усіх без винятку мистецтв, він розкривав можливості вільного творчого вислову особистості, а також збурював схожі процеси у сусідній Україні.

Поговоримо про схожі авангардні паростки в українських реаліях. Першим твором конкретної музики вважається «4 *Scherzi domestici*» (1964–1965) В. Годзяцького, створений на трансформаціях шумів побутових предметів. Мабуть, найцікавішим явищем 1960-х років українського авангарду є комбінаторна система алгоритмічної композиції Л. Грабовського, результатом якої стала поява низки творів, зокрема циклу «Гомеоморфії I–III» для фортепіано (1968–1969), другий номер котрого в інтерпретації відомого британського піаніста Джона Тілбері став першим українським твором, виконаним у рамках «Варшавської осені» 1970-го. Це стало справжньою перемогою десятиліття розвитку української авангардної музичної культури всупереч значній традиціоналістичній спрямованості окремих членів і загалом керівництва Спілки композиторів УРСР. Закономірно, що ця комунікація відбулася завдяки певній зацікавленості польської сторони саме в авангардних пошуках на теренах Радянської імперії, а також через налагодження безпосередніх контактів із польською стороною самим Л. Грабовським: «...контакти серед польських композиторів включали насамперед В. Лютославсько-

26 Malinowski Władysław. *Muzyczna Jesień* // *Współczesność*. Warszawa, 1968. № 23. S. XXX.

27 Kisielewski Stefan. *Muzyka i nowa Jesień* // *Tygodnik Powszechny*. Kraków, 1966, № 42. S. XXX.

го... Можливо, я надіслав її [партитуру «Гомеоморфії I–III» — I.-С.] безпосередньо Лютославському як членові комітету фестивалю»²⁸. Композитор в інтерв'ю також зізнався, що до кінця не знав про подробиці виконання цього твору, адже не був присутнім на імпрезі. Молодим українським композиторам важко було пробитися на цей фестиваль з багатьох причин. Зокрема, повторимося, керівництво Спілки композиторів України практично не докладало зусиль до просування творів молодих митців на цей відомий композиторський форум. Та й сам фестиваль з його відверто інноваційним «начинням» не міг бути сприйнятий композиторами-керівниками, які часто працювали у сфері традиційної музики та керувалися принципами радянської ідеології. Щодо останнього Л. Грабовський додає, що по його участі «... вийшов циркуляр Спілки СРСР, де містилася пряма погроза виключення зі Спілки за несанкціоноване надсилання партитур за кордон. Після того у 1970–1980-х роках я більше не надсилав нот на Захід»²⁹. По суті, те, що твір українського автора прозвучав у програмі фестивалю 1970-го року, став щасливим збігом обставин. Проте якщо поглянути на процеси, які передували його появі на польському фестивалі, то ця випадковість читається з позиції нашого часу як запрограмована закономірність, де в діях учня простежуються відповідні комунікаційні кроки вчителя, апробовані ним через повернення у площину тодішньої польської музичної культури.

З огляду на таку широку панораму комунікаційних можливостей постає низка дискурсивних

запитань щодо того, чому творчість Бориса Лятошинського, твори якого упродовж 1958–1967 років відносно часто звучать у польських концертних залах, на радіо та телебаченні, проте жодного разу так і не були представлені у проектах «Варшавської осені»? Однозначної відповіді насправді не існує. Проте постають парадокси у вигляді дискурсивних значень «за» і «проти», котрі дають змогу розглянути це важливе для українсько-польських культурних взаємодій питання на перетині смислових стратегій комунікаційного, соціокультурного та ідеаційного полів. Останній компонент має стосунок до певної семіотичної картини творчості митця, її ідейних спрямувань та соціокультурних фабул часу як процесу споглядання самої сутності питання аж до відчуження від індуктивних та дедуктивних процедур.

Неодноразово наголошувалося, що упродовж 1956–1967 років Борис Лятошинський регулярно відвідує Польщу. Часто його відрядження відбуваються на запрошення офіційних організацій, проте митець мав кілька поїздок і за запрошенням від приватних осіб, зокрема від Г. Бацевич і О. Страшинського. Мета відвідин найчастіше була пов'язаною як із виконанням його симфонічних полотен, так і з відвідинами (офіційними і неофіційним) фестивалю «Варшавська осінь». Остання подорож до Польщі, про яку згадає у рукописних спогадах О. Страшинський, польський диригент і просвітник, друг і соратник українського композитора, відбулася за півроку до кончини митця і була безпосередньо пов'язана з участю у складі радянської делегації в роботі «Варшавська осінь — 1967». Відомо, що український композитор брав участь у дискусіях із фестивальної і постфестивальної проблематики, де «...обговорювалися успіхи й досягнення цієї антрепризи ... висновки і побажання на майбутній рік було зібрано та ретельно записано»³⁰. Дописувач додає, що Лятошинського цікавила практично кожна фестивальна подія. І це не випадково, адже «Вар-

28 Найдюк О. Леонід Грабовський про польську композиторську школу, «Варшавську осінь» і циклічну логіку історії. Інтерв'ю з Леонідом Грабовським // Критика. 2018, серпень. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/leonid-hrabovskyy-pro-polsku-kompozytorsku-shkolu-varshavsku-osin-i-tyklichnu-lohiku>.

29 Найдюк О. Леонід Грабовський про польську композиторську школу, «Варшавську осінь» і циклічну логіку історії. Інтерв'ю з Леонідом Грабовським // Критика. 2018, серпень. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/leonid-hrabovskyy-pro-polsku-kompozytorsku-shkolu-varshavsku-osin-i-tyklichnu-lohiku>.

30 Страшинський Ольгерд. «Мої воспоминання о Борисе Николаевиче Лятошинском». Автограф. Б/Д [орієнтовно 1968 р.] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 11 арк. Арк. 1.

шавська осінь» була упродовж 1960–1990 років чи не найактуальнішим майданчиком для презентації тогочасної авангардної музичної культури в таборі соціалізму.

Якщо умовно сконструювати графік-криву включення, своєрідного повернення Б. Лятошинського у мистецький простір прабатьківської культури, то визначальними для пізнаваності творчості мистця на теренах Польщі стане час від 1958 року і пізніше. Упродовж 1957–1958 років у багатьох регіонах було виконано його Другу і Третю симфонії, позитивними рецензіями критиків супроводжувалися концерти, де виконували інші симфонічні твори, зокрема симфонічна поема «На берегах Вісли», «Гражина», «Польська сюїта» та ін. Протягом 1957–1967 років Лятошинський став найбільш виконуваним українським композитором у Польщі.

Стосовно «Варшавської осені», то її ідейно-просвітницькі формати від 1956 до 1960-го щороку зазнають змін. Почавшись із «напівсучасного» формату фестивалю 1956 року, коли запрошені колективи виконували довільну програму з обов'язковою умовою півгодинної інтерпретації польської музики ХХ століття, то у 1960-му фестиваль постає як неординарне явище з презентації та осмислення нової музичної культури. До того ж, якщо брати до уваги широке коло польських митців, з якими комунікував український композитор, і які тим чи іншим чином були дотичні до процесу створення фестивалю та активно брали у ньому участь, доходимо висновку, що на перших двох фестивалях твір Б. Лятошинського гіпотетично міг бути виконаним, проте далі, зі зміною форматів фестивалю, орієнтацією «Варшавської осені» на ультрасучасний авангард з його експериментальними техніками, творами-провокаціями тощо творчість Лятошинського реалізована у форматах загалом пізнього романтизму з певними вкрапленнями експресіоністичних тенденцій вже була поза форматом. Хоча Лятошинський і став відомим полякам, його творчість почали сприймати як частину польського мистецького дискурсу лише після 1960-х.

Хотілося б додати у цьому контексті, що ідейна спрямованість творчості українського композитора, особливо її експериментальний формат, зреалізувався у кінці 1910-х — 1920-х. Митець створив свою систему виражальності, котра базувалася на сміливих як для того часу полях експериментів із пошуку, модифікації і апробації сучасних елементів т. зв. авторської мови, інноваційних прийомів у створенні свого жанрово-стильового поля, вільного, а проте з рисами символізму, пізнього романтизму з експресіонізму. На жаль, поява «Варшавської осені» у творчій біографії артиста відбулася на пізньому етапі життєтворчості, коли доробок мистця, котрий працював у т. зв. виважених жанрово-стильових площинах стилів першої половини ХХ століття, у великих традиційних симфонічних просторах великої форми, не міг бути виконаним на цьому фестивалі. І якщо на перших фестивалях 1950-х така можливість гіпотетично й існувала, то після чергових модифікацій ідейних платформ «Варшавської осені» у бік відверто авангардних спрямувань, котрі відбулися на початку 1960-х, така можливість повністю відпала. Прикладом можуть бути експерименти у полі неокласицизму Г. Бацевич, що в якийсь момент стали неначе нецікавими для критики та поціновувачів «чистих» експериментів. Проте її регулярно виконували, адже фестиваль організовувався для вписування польської культури в європейський контекст. Тому формати заходів включали різні за рівнем новачності твори польських митців задля створення широкої панорами сучасної творчості. З іншого боку, завдяки цілому пласту виконуваних творів авангардного спрямування європейських та американських композиторів та залучених відомих виконавців із Західної Європи та Америки, значно виріс сам потенціал польської композиторської школи, його авангардний компонент. Такий відверто прозахідний підхід теж не сприяв виконанню музики Лятошинського на фестивалі.

Література

1. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ ст. у контексті цілісності епохи: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 2009. 213 арк.
2. Зинькевич Е. С. Голос из Будущего // Галина Мокреева. Статьи, письма, воспоминания / сост. Игорь Блажков. Киев: Дух і літера, 2013. 500 с.
3. Кизевальтер Г. Д. Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2018. 560 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=607553&p=1>.
4. Лист Б. Лятошинського до Г. Бацевич. [орієнтовно травень–червень] 1959 р., м. Київ // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
5. Лист Г. Бацевич до Б. Лятошинського. 6 червня 1959 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
6. Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 23 жовтня 1963 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
7. Лист Т. Охлевського до Б. Лятошинського. 30 грудня 1961 р. // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 1 арк.
8. Найдюк О. Леонід Грабовський про польську композиторську школу, «Варшавську осінь» і циклічну логіку історії. Інтерв'ю з Леонідом Грабовським // Критика. 2018, серпень. URL: <https://krytyka.-com/ua/articles/leonid-hrabortvskyu-pro-polsku-kompozytorsku-shkolu-varshavsku-osin-i-tsyklichnu-lohiku>.
9. Страшинський Олександр. «Мои воспоминания о Борисе Николаевиче Лятошинском». Автограф. Б/д [орієнтовно 1968 р.] // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 11 арк.
10. Kisielewski Stefan. Muzyka i nowa Jesień // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1966. № 42.
11. Kisielewski Stefan. Vivat muzyka! // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1958. № 41.
12. Kisielewski Stefan. Warszawska Jesień po raz trzeci // Tygodnik Pow-szechny. Kraków, 1959. № 40.
13. Malinowski Władysław. Muzyczna Jesień // Współczesność. Warsza-wa, 1968. № 23.
14. Mycielski Zygmunt. II Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczes-nej w Warszawie, 27.IX–5.X.1958 // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1958. № 21.
15. Schäffer Bogusław. Almanach polskich kompozytorów współczes-nych, oraz rzut oka na ich twórczość. Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1956. 130 s.
16. Schäffer Bogusław. Utwory obce wykonane na I Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1957. № 1.
17. Szwarcman Dorota. Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej lat 1945–2007. Warszawa: Stentor, 2007. 160 s.
18. Waldorff Jerzy. Sprzątanie ze stołu // Odra. Tygodnik Społeczno-Kul-turalny. Opole, 1958. № 42.

References

1. Horodetska O. V. *Ukrainska muzyka 60-kh rokiv KhKh st. u konteksti tsilisnosti epokhy: dys. ... kand. mystetstvozn.*: 17.00.03; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. Chaikovskoho. Kyiv, 2009. 213 ark.
2. Zynkevych E. S. *Holos yz Budushcheho // Halyna Mokreeva. Staty, pysma, vospomynania / sost. Yhor Blazhkov. Kyev: Dukh i litera, 2013. 500 s.*
3. Kyzevalter H. D. *Vremia nadezhd, vremia ylliuzyi. Problemy ystoryy sovetskoho neofytsyalnoho yskusstva. 1950–1960 hody: Staty y materyaly. Moskva: Novoe Lyteraturnoe Obozrenye, 2018. 560 s.* URL: <https://www.litmir.me/br/?b=607553&p=1>.
4. Lyst B. Liatoshynskoho do H. Batsevych. [oriientovno traven–cherven] 1959 r., m. Kyiv // Kabinet-muzei B. M. Liatoshynskoho. 2 ark.
5. Lyst H. Batsevych do B. Liatoshynskoho. 6 chervnia 1959 r. // Kabinet-muzei B. M. Liatoshynskoho. 1 ark.
6. Lyst T. Okhlevskoho do B. Liatoshynskoho. 23 zhovtnia 1963 r. // Kabinet-muzei B. M. Liatoshynskoho. 2 ark.
7. Lyst T. Okhlevskoho do B. Liatoshynskoho. 30 hrudnia 1961 r. // Kabinet-muzei B. M. Liatoshynskoho. 1 ark.
8. Naidiuk O. Leonid Hrabovskyy pro polsku kompozytorsku shkolu, «Varshavsku osin» i tsylichnu lohiku istorii. Interviu z Leonidom Hrabovskym // *Krytyka*. 2018, serpen. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/leonid-hrabovskyy-pro-polsku-kompozytorsku-shkolu-varshavsku-osin-i-tsylichnu-lohiku>.
9. Strashynskyy Olherd. «Moy vospomynania o Boryse Nykolaevyche Liatoshynskom». Avtohaf. B/d [oriientovno 1968 r.] // Kabinet-muzei B. M. Liatoshynskoho. 11 ark.
10. Kisielewski Stefan. *Muzyka i nowa Jesień // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1966. № 42.*
11. Kisielewski Stefan. *Vivat muzyka! // Tygodnik Powszechny. Kraków, 1958. № 41.*
12. Kisielewski Stefan. *Warszawska Jesień po raz trzeci // Tygodnik Pow-szechny. Kraków, 1959. № 40.*
13. Malinowski Władysław. *Muzyczna Jesień // Współczesność. Warszawa, 1968. № 23.*
14. Mycielski Zygmunt. *II Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Warszawie, 27.IX–5.X.1958 // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1958. № 21.*
15. Schäffer Bogusław. *Almanach polskich kompozytorów współczesnych, oraz rzut oka na ich twórczość. Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1956. 130 s.*
16. Schäffer Bogusław. *Utwory obce wykonane na I Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej // Ruch Muzyczny. Warszawa, 1957. № 1.*
17. Szwarzman Dorota. *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej lat 1945–2007. Warszawa: Stentor, 2007. 160 s.*
18. Waldorff Jerzy. *Sprzątanie ze stołu // Odra. Tygodnik Społeczno-Kultural-ny. Opole, 1958. № 42.*

Savchuk I. B. «Варшавская осень» 1950-х — 1960-х и украинский коммуникативный контекст

Аннотация. В статье раскрываются особенности украинско-польских культурных взаимоотношений конца 1950-х — начала 1960-х годов. Исследовательское поле составили стратегии развития европейского фестивального движения, в частности фестивальные формы популяризации современного искусства того времени рядом с исполнительскими концептами основанного в 1956 году известного польского фестиваля авангардной музыки «Варшавская осень». Сделан акцент на важность коммуникативных процессов распространения инновационного на то время музыкального творчества с запада на восток, роль в этом дискурсе Б. Лятошинского, основоположника украинской современной культуры, композиторов-шестидесятников, львиная доля которых — воспитанники его класса композиции в Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Проанализировано также участие Б. Лятошинского в работе «Варшавской осени» как участника официальных делегаций. Аналитика осуществлена на основании найденных писем Г. Батевич и Т. Охлевского, известных деятелей польской культуры к украинскому композитору и воспоминаний О. Страшинского, дирижера, выходцу из Украины. Выстроенные Лятошинским коммуникации (результатом чего стала популяризация его творчества в Польше и, соответственно, произведений польских композиторов — в Киеве) дают возможность оценить украинско-польский дискурс того времени как один из самых активных периодов в украинско-польских послевоенных культурных инициатив.

Добавим, что нотные партитуры, аудиозаписи, учебные пособия по современным композиторским техникам, привезенные с польского фестиваля, и свободная, без табу и клише атмосфера на занятиях Б. Лятошинского по композиции способствовали распространению идей авангардной культуры среди студентов его класса и украинской молодой генерации композиторов 1960-х в целом. Эти идеи реализовались в ряде первых откровенно авангардных композиций В. Годзяцкого, В. Губы, А. Грабовского и др. Этот музыкально-мировоззренческий излом в украинской музыкальной культуре со временем стал идентифицироваться как украинский музыкальный авангард, а его участники — как композиторы-шестидесятники.

Ключевые слова: «Варшавская осень», авангард, сонористика, атональная музыка, Лятошинский, композиторы-шестидесятники.

Savchuk I. B. “The Warsaw Autumn” of the 1950s though 1960s and Ukrainian communicative context

Abstract. The specifics of the Ukrainian–Polish cultural relations during the late 1950s and early 1960s were outlined in the article. The area of research covers the strategies of development of the European festival movement, in particular the festival form of popularization of contemporary art and performing concepts of the well-known avant-garde music festival The Warsaw Autumn, established in Poland in 1956. Special attention was drawn to the importance of the communicative processes that accompanied the dissemination of the innovative music of the time from West to East, and to the role of Boris Lyatoshinsky in this discourse. Being a pillar of Ukrainian modern music, he inspired the constellation of young composers who would later join the Sixtiers dissident movement; they were predominantly graduates of Lyatoshinsky’s composing class at the Tchaikovsky Kyiv State Conservatory.

Boris Lyatoshinsky’s participation in the Warsaw Autumn as a member of official delegation was explored as well. The analytics was conducted based on the rediscovered letters from H. Batsevych and T. Okhlevsky, prominent Polish cultural figures, to B. Lyatoshinsky, as well as on the memoirs of O. Strashynsky, a Ukrainian-born conductor. Communication, established by Lyatoshinsky (which resulted in popularization of his oeuvre in Poland and, respectively, of the works by the Polish composers—in Ukraine), enabled to define the Ukrainian–Polish discourse of the time as virtually the most active period of the Ukrainian–Polish post-war cultural initiatives.

It should be added that sheet music, audio recordings, study guides to the contemporary composing techniques, brought home from the Polish festival, as well as free, no-taboo or cliché atmosphere at Lyatoshinsky’s composing class prompted the expansion of the ideas of the avant-garde culture that captured his immediate students and the whole young Ukrainian composing generation

of the 1960s. This may be traced in the first explicitly avant-garde compositions of V. Godziatsky, V. Guba, L. Grabovsky, etc. This musical and worldview shift within the Ukrainian musical culture later was identified as Ukrainian musical avant-garde, while its protagonists were labeled as the Sixtiers composers.

Keywords: the Warsaw Autumn, avant-garde, sonoristics, atonal music, Lyatoshinsky, the Sixtiers.