

# Борис Лятошинський у комунікативних форматах української музичної культури ХХ століття

ІГОР САВЧУК

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,  
[orcid.org/0000-0002-6882-3404](https://orcid.org/0000-0002-6882-3404)

**Анотація.** У статті розглянуто комунікативні механізми культурницьких ініціатив Бориса Лятошинського у просторі польської культури 1950–1960-х років. Польський компонент є невилучним складником світоглядної, професійної і культурницької ідентифікації митця. Дослідження цих векторів через крос-культурну діяльність Лятошинського у полі європейських культур вибудовує його діалог з ментальним образом української культури і формує генеральні уявлення про Лятошинського як національного культурного діяча.

**Ключові слова:** Борис Лятошинський, крос-культурність, українсько-польський діалог, критично-комунікативний наратив, культурний діяч.

Постановка проблеми. В основі крос-культурних взаємодій лежить здатність особистості пізнавати нове, її прагнення до зустрічі й взаємообміну, що обумовлюють взаємовплив художніх культур та їх суб'єктів-комунікантів. Зрештою, є лише один спосіб усвідомити роль особистості в процесуальному становленні культури — реконструювати та декодувати комунікативні механізми, а відтак колабораційні формати соціокультурного простору, структуру якого П. Сорокін означає як комунікаційну тріаду, включаючи до неї, поперше, особистість як суб'єкт взаємодії; по-друге, суспільство як сукупність взаємодіючих індивідів з їх соціокультурними діями; по-третє, культуру як сукупність значень, цінностей та норм, чим наснажені взаємодії комунікантів, та сукупність носіїв, які об'єктивують, соціалізують і розкривають ці значення [4].

У цьому сенсі неможливо переоцінити значення сталих, інституційно скріплених колаборацій. У професійно зорієнтованих спільнотах, зокрема мистецьких, комунікація окреслює різ-

ні сфери їх діяльності. Професійне спілкування є, по суті, одним з наріжних механізмів кристалізації і трансформації мистецьких течій, інтерпретацію яких уможливорює сприйняття та прочитання мистецьких текстів. Ця колаборація є щонайменше двотактовою: це автор і його задум та реципієнт, розкодовувач цього послання. Проте, якщо мова йде про крос-культурні процеси, то тут колаборація набуває рис локалізованої відповідно до стратегічних умов діалогу, а також персоніфікованої комунікації.

Аналіз персональної ролі особистості у становленні й функціонуванні міжкультурних колаборацій повоєнного часу з його численними табу, особливо у тодішніх регіональних осередках радянської культури та їх самостійних крос-культурних ініціативах, спонукає зрозуміти й переосмислити соціокультурний складник в українському інтелектуальному русі другої половини ХХ століття та визначальну роль у ньому Бориса Лятошинського — митця-модерніста та просвітника, чий внесок у музичну культуру є неоціненним.

Запорукою новизни пропонованої розвідки є передовсім комплексний аналіз ролі Бориса Лятошинського у процесі взаємодії культур. Біографічний складник синтезує і поетапно репрезентує роль художника в українсько-польських крос-культурних комунікаціях довоєнного й особливо повоєнного часу. Уперше досліджено роль Бориса Лятошинського як культурного діяча у міжкультурних комунікаціях. На підставі вперше представлених або наново переглянутих архівних матеріалів окреслено раніше не відомі життєві факти митця, що підтверджують його визначальну роль у просуванні українського мистецтва у європейській культурній простір. Введення до наукового обігу цілого корпусу нових фактів, визначальних для художнього і громадського життя Лятошинського зрілого та пізнього етапів, збагачує знання про культурний фон повоєнної епохи.

Пропонований аналіз крос-культурних процесів на прикладі постаті Лятошинського та ініційованої ним взаємодії у площині слов'янських культур кристалізують його як українського культурного діяча через діалоги з національним ментальним шаром. Останні склалися поступально, через згоду / незгоду з основними нарративними ідеями тогочасного культурного середовища України.

Саме на цій дискурсивній проблемі базовано один з центральних аспектів цього дослідження — питання української художньої культури і повоєнних крос-культурних процесів, спрямованих на залучення української культури у спільний європейський простір з наголосом на ролі митця в інтегративних взаємодіях культур. Об'єкт дослідження — комунікативні процеси українсько-польських ініціатив у лоні музичної культури повоєнного часу. Відповідно, предметом наших студій стали цілеспрямовано реалізовані або принаймні окреслені на рівні наміру гіпотетичні ролі Бориса Лятошинського як культурного діяча та сформованого ним художньо-комунікативного поля у соціокультурних і творчих механізмах українсько-польських взаємодій 1950–1960-х рр.

Мету визначають різнопланові місії, виконувани Лятошинським як культурним діячем у полі крос-культурних взаємодій Європи та України. Додамо, що фактів тривалого чи спорадичного включення українського митця і просвітника до процесів в інших національних європейських культурах є вдосталь. Найпотужніші з них утворюють східний (російський), крім того простежуються північноєвропейський (бельгійський) і південноєвропейський (болгарський) вектори. (Тут варто згадати й про туристично-пізнавальний вектор: відвідини Італії, скандинавських країн, Великої Британії, що дарував відчуття своєрідного повернення до Європи, спільного європейського дому.) Проте найрозлогішими та наймасштабніше задокументованими є крос-культурні ініціативи, реалізовані на ниві польської культури. Саме вони уможливили виокремити мету дослідження — окреслити концепційні ролі Лятошинського в міжкультурній комунікації як соціокультурного і творчого феномена в українській культурі ХХ століття.

Серед завдань відзначимо такі:

- реконструкція професійної та культурницької діяльності Б. Лятошинського в українсько-польських крос-культурних взаєминах;
- окреслення впливу різних культур на світоглядні вектори Лятошинського, стильове різноманіття його творчості на підставі діяльності митця в українській, польській і російській культурах;
- визначення соціокультурного і художнього впливу спадщини Лятошинського на взаємодію культурних просторів пострадянського часу;
- окреслення Лятошинського як культурного діяча через його діалоги у полі світоглядних взаємодій з українською культурою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У цілому залучені нами джерела можна розбити на три основні групи. Перша — це раніше не публіковані джерела з Меморіального кабінету-музею Бориса Лятошинського та інших архівних і музейних зібрань України та Польщі. Їх введення у наукове поле формує своєрідну дихотомію текст-метатекст, уможливує на новому рівні систе-

матизацію й інтерпретацію усього текстового масиву, так чи інакше пов'язаного з ініційованими Борисом Лятошинським комунікаціями у лоні польської культури та українського авангарду. Не меншу роль у процесі декодування відіграють також друга і третя група джерел: раніше опубліковані тексти і композиторські опуси митця, які унаочнюють комунікативні механізми, покликані вписати українську культуру у загальноєвропейський дискурс.

Комунікативна багатшаровість актуалізованих у дослідженні процесів формує наукову гіпотезу, значеннєве поле якої утворює низка складників. Йдеться про те, що митець як суб'єкт творчої діяльності здатен відігравати важливу роль у діалогах і взаємодіях різних культур та їх ціннісній трансформації. Від самого початку ці процеси кристалізуються саме у творчому полі, у Лятошинського — через багатоаспектний діалог з авангардом. Сюди ж віднесемо формування стратегічно значимих смислів твору через автокомунікаційний діалог з його умовним героєм; соціальні фактори, які сприяли зближенню митців зі схожими мистецькими настановами (Лятошинський — Белза — Коффлер — Кассерн); процес народження і повнокровного входження до націєтворчих культурних процесів явища музичного шістдесятництва, багато в чому ініційованого Борисом Лятошинським.

У процесі міжкультурної взаємодії трансформуються і збагачуються світоглядні орієнтири, творчий бік особистості самого митця. У його свідомості і практиках виникає складний семантичний простір, де відбувається зустріч та формується діалог різних культурних значень. Форми і способи реалізації творчої особистості у кроскультурних процесах можуть бути найрізноманітнішими. Це і особиста художня творчість, і участь у творчих об'єднаннях, і робота з учнями, і громадська діяльність. Просвітницька специфіка розпочатих Лятошинським комунікаційних процесів у діалозі різних культур долає межі цих сфер, а разом і об'єктивну ізольованість української культури повоєнного часу, стимулювала міжкуль-

турну співтворчість, формувала нові та переформатовувала старі практики у цьому річизі.

Основна частина. Розгляд комунікативних стратегій авангардних пошуків в українській та польській музичних культурах 1950–1960-х рр. також актуалізує умови існування українського митця-новатора у традиціоналістському просторі української радянської культури, на протипагу авангардному полю Польщі, практично позбавленому ідеологічних заборон. Грунтована на випередженні культурно-ідеологічної «норми» свого часу комунікативна стратегія Лятошинського вже від початку його професійного творчого життя торувала шлях для нових виражальних можливостей. У цьому контексті важливими є дискурсивні питання, пов'язані зі світоглядними настановами митця. В їх основі лежить інтровертивний буттєвий комплекс, втеча «до себе» від негативізмів зовнішнього світу, що уможливило формування стратегій життєтворчості, зіпертих на досвід внутрішнього діалогу та автокомунікативних особливостей авторського задуму. Можливо, саме тому Лятошинський ідентифікував себе як митець періоду зламу історичного часу, трагічного за своїм світоглядним комплексом, де герой, як світлотінь автора, шукає прихистку в інтровертивному світі надій і сподівань. З іншого боку, парадокси екзистенційного штибу нерідко єднали творчих особистостей із схожими філософсько-естетичними платформами. Саме тому закономірним був передвоєнний діалог на ґрунті новаційних пошуків Бориса Лятошинського з польськими авангардистами Ю. Коффлером і Т. З. Кассерном, а також розлогі повоєнні комунікаційні формати, реалізовані Лятошинським протягом 1950–1960-х рр.

Аналіз імпліцитних уявлень про сутність соціокультурних та художніх комунікацій Бориса Лятошинського зосереджує нашу увагу на форматах започаткованого і реалізованого митцем міжкультурного діалогу. Базована на самопрезентації у польському культурному середовищі в формі діалогу з авангардом, ця взаємодія доволі швидко породжує нові комунікаційні кана-

ли й форми презентації не лише Б. Лятошинського у Польщі, а й Г. Бацевич та С. Скровачевського у Києві на початку 1960-х, що мало би стати осьовим принципом для подальших крос-культурних взаємин. На жаль, цей принцип, так само як і напрацьовані Лятошинським можливості комунікативного діалогу, було забуто на чверть століття. Для гуманітарної сфери 1970–1980-х рр., але не лише для неї була властива ще активніша централізація з домінуванням імперського стибу поглядів, теорій та ідей. Закономірно, що такий підхід практично унеможливував самостійні презентації «регіональних» осередків культури і мистецтва на міжнародних теренах. Лише восени 1990-го, напередодні здобуття Україною незалежності, апробовані Борисом Лятошинськими формати повернулися та відродилися, були зреалізовані у розлогому полі концертно-просвітницької та соціокомунікативної діяльності міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест». Невипадково за схожими комунікативними схемами працював організатор і директор фестивалю Іван Карабиць, композитор-шістдесятник та учень Лятошинського, створюючи новий для України формат презентації сучасної музики. Вшановуючи пам'ять великого композитора, фестиваль завжди відкривався темою духових із знакової та багатостраждальної Третьої симфонії Лятошинського. Спрямований на презентацію нового мистецтва художній діалог, поряд із соціальним, особистісним і національним факторами, мав потужний вплив на медіакультурний простір, детермінував подальші точки доторку та контакти, засновані на одночасному прийнятті «свого» та «іншого» в контексті художньо-знакових систем і втілені крізь них у множинні світоглядні настанови. Упродовж короткого часу «Київ Музик Фест» повністю зліквідував ідеологічні табу, нарощені за часи радянської влади, сприяв входженню українського мистецтва як самостійної одиниці у європейське поле культуротворчості.

Комплексне осмислення біографії Бориса Лятошинського як діалогу між потенційними можливостями художнього й соціального стибу

та об'єктивними обмеженнями унаочнює причини й наслідки змін у художньому осмисленні ним буття, у реалізації художніх задумів та формуванні світогляду. Нові вектори кожного наступного періоду митця визначала біфуркаційність критично-комунікаційних доторків, неможливість повернення ані самого Лятошинського, ані української національної культури в цілому до попередніх станів. Комунікаційні за суттю, активні за подієвою наснаженістю та поворотні за наслідками точки окреслюють динамічний образ культурного діяча. Причому сам комунікативно-біфуркаційний наратив збагачується завдяки поєднанню двох компонентів: об'єктивних критично-комунікативних подій (війна, трагедії особистісного поля, непересічні події з позитивним емоційним забарвленням) та суб'єктивних, біфуркаційних за суттю наративів, акумульованих у глибинах внутрішнього світу особистості.

Комунікативна роль суб'єктивних наративів не менш важлива у формуванні сучасних уявлень про відчужену від дослідника у часі творчу постать. Саме вони є складниками тієї сторони життєтворчості митця, яку доволі важко окреслити вербально, а простежити можна у джерелах лише через тон письма, натяки, акценти та інші нюанси розосереджених авторових рефлексій. У Лятошинського це багатоконцентний внутрішній діалог з авангардом, відчуття творчої усамітненості, загостреного часопростору, екзальтованість вроджених шизотимічних проявів, а також психоконфлікт, пов'язаний з відсутністю нащадка, про який мало хто пише. Останній компонент є засадничим для розуміння поведінкового комплексу митця, адже, ймовірно, саме ця трагічна обставина зумовила першість творчості та пов'язаного з нею культурного шару у життєвих пріоритетах митця.

Звернення до постаті Лятошинського як культурного діяча й, зокрема, рефлексивно-художнього компоненту його творчого та епістолярного спадку дозволило процесуально окреслити його світоглядний діалог з Україною. Індикатор

питання — проблема вибору тих чи інших пріоритетів з їх чітко окресленими комунікативними механізмами, який у просторі української національної ідентичності робить митець. Базовані на критично-комунікативних нарративах життєтворчості, саме ці механізми визначили гіпотетично ствердні й водночас дискусійні рамки уявлень про Лятошинського як одну з чільних фігур в українській культурі ХХ століття. У цьому річищі розуміння складного комплексу подій життєтворчості, за ідейним, художнім та соціальним наснаженням комунікативно різних, уможливає інтерпретацію світоглядного нарративу Лятошинського як певної цілісності, що єднає виконуваним ним суспільні ролі у процесі становлення національної культури.

Розглядаючи життєтворчість митця через проблему екзистенційного вибору, простежуємо непросту природу його комунікацій з різними культурними пластами, зосереджену передовсім на критично-комунікативних нарративах, точках біфуркації як своєрідному дискурсивному виборі особистості, що формує нові вектори діяльності, переводить її на якісно новий рівень, наснажує новими ідеями та настановами. Скажімо, ранній період життєтворчості Лятошинського мало наснажений діалогами з національним культурним простором. На ранніх етапах митець майже не ідентифікує себе з національно орієнтованими темами, що було зумовлено низкою об'єктивних соціокультурних причин. Мова передовсім про польське походження, професійне становлення спочатку у польському музичному середовищі Житомира, а згодом у класі Р. Глієра, учня С. Танеєва, чия генеральна лінія і творча стратегія опиралися на засадничу роль російської академічної культури. Саме Глієр сформував стереотипні уявлення молодого Лятошинського про музичний універсум: у його тогочасних творчих задумах жодним чином не представлено не лише українську складову, а й генеалогічно обумовлену польську, яку ще на початку 1910-х можна було відчитати у фортепіанних пробах митця на жанровому та інтонаційному рівнях.

Природу культуротворчості обумовляють комунікативні механізми — діалог творця з різними пластами культурних значень, реалізованих через важливі для нього стратегічні моделі та горизонти існування, через його уявлення про культурного героя. Водночас процес усвідомлення культурних ролей має і зворотну дію. У час новітніх зрушень культурний герой, який у своїй іманентній сутності апелює до міфопоетичності, трансформується у героя культури, ім'я-символ культурного шару, своєрідне ідеальне відображення активної позиції або діяльності митця. У цьому контексті онтологічний дуалізм теми «Лятошинський і польська культура» наснажений потенційними можливостями в покроковій реконструкції Бориса Лятошинського як культурного діяча. Базована на процесуальності проявів польського компонента у джерелах та текстах особового походження, дискурсивна аналітика формує оцінку епохального внеску митця до української культурної свідомості.

Як митець-просвітник Лятошинський встиг втілити в життя кардинально багато сутнісних речей, які українська спільнота вповні змогла усвідомити й оцінити лише в добу незалежності. У повоєнних крос-культурних комунікаціях Лятошинський править за індикатор українського культурного шару, проте чи не кожен його крок диктує індивідуальна програма трансляції та ретрансляції своєї творчості на польських теренах. Таким чином можна простежити повернення до польської онтології, закодованої на генеалогічному рівні. Багатовекторні комунікації українського митця у польському культурному просторі спричинили неабиякий резонанс. Він ретранслявав передові ідеї цього культурного середовища, зосередженого довкола фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь», на вельми консервативний київський ґрунт. Творчий бум українських композиторів був суголосний схожим процесам у багатьох інших європейських країнах. Він актуалізував проблему вибору між творчим пізнанням нового та зашкаруболою радянщиною з її деструктивними ідеями, базовани-

ми на схрещенні академізму, соцреалізму та комуністичної ідеології. Важливу роль тут відіграв широкий погляд Лятошинського на педагогіку, який митець перейняв у свого вчителя Глієра, зокрема виховання в учнях потягу до пізнання нового. Без цієї якості не був би можливий справжній вибух українських авангардних композиторських практик 1960-х, а без них нині важко навіть уявити український повоєнний простір.

У цьому контексті важливо назвати критичні комунікативні віхи у становленні української культури та стратегії її виживання від 1920-х і до кінця 1960-х рр., час інтенсивної творчої діяльності Бориса Лятошинського. Серед явищ радянської історії, котрі накладалися на світоглядні відчуття та формували соціальну комунікацію, — націонал-комунізм 1920-х, репресії 1930-х, далі — війна та жорсткі, спрямовані проти інтелігенції сталінські утиски, серед яких найбільшим став спрямований проти нових ідей і форм композиторської творчості «формалістичний» процес.

Професійна зорієнтованість Лятошинського як митця-просвітника, попри його приналежність до радянської культури, була чужа активно насаджуваним ідеологічним ініціативам та спрямована на пошук і популяризацію передовсім нових (або ж оновлених, суттєво модифікованих) форм композиторського самовираження. Це можна простежити у трьох взаємопов'язаних площинах. По-перше, через усвідомлення його як суб'єкта нової творчості, просвітника, митця з фундаментальними і на той час передовими ідеями, які йому пощастило втілити в життя. По-друге, модерна ментальна орієнтація Лятошинського, яка прочитується у просторі авторського задуму. Саме там митець був здатен трансформувати та, головне, генерувати важливі світоглядні наративи. І останній компонент — метаконцепційні наративи. Іншими словами, те, що артикулював митець, як він бачив себе та світ, і власне екзистенційні ідеї, реалізовані на рівні концепційного мислення. Існуючи у нерозривній єдності з соціокультурною ідентифікацією митця, ці комунікативні процеси оприявнюють характерні риси у посту-

пальному формуванні Лятошинського як українського культурного діяча, становленні його діалогу з шарами української культури.

У цьому контексті особливо важливо скоригувати усталені уявлення про те, який вишкіл пройшов світогляд Лятошинського у просторі української культури. Етапні трансформаційні зміни його життєтворчості було узгоджено в єдине ціле через критично-комунікативні наративи. На нашу думку, можна окреслити кілька таких критично-комунікативних наративів, які докорінно трансформували взаємодію митця з українською тематикою на творчому та світоглядному рівнях.

Вже було наголошено, що ранній етап — 1910-ті роки — представляє митця, професійне становлення якого проходило у багатонаціональному просторі, де домінували питомо імперські культурні настанови. Р. Глієр дбав про різнобічний розвиток своїх вихованців, вважаючи, що його «слід не обмежувати лише набуттям професійних навичок, а й звертати увагу підопічних на живопис і театральне мистецтво, поезію та філософію» [1, с. 42]. Проте усі пропоновані культурні орієнтири жодним чином не були пов'язані з українською традицією. У порушеному питанні важко зрозуміти, наскільки відкритим був вчитель до творчого занурення або принаймні перегуків з тогочасним українським культурним шаром. З одного боку, в класі Р. Глієра активно зростає професійний потенціал Б. Лятошинського. З іншого боку, Р. Глієр практично не докладав зусиль, аби призвичаїти Лятошинського ані до українського інтонаційного компоненту, ані навіть до малої батьківщини учня, на той час центру Волинської губернії. Поряд із стрімким становленням молодого митця як професійного композитора мусимо, на жаль, одночасно констатувати його насторожене ставлення до поля української ідентичності. Проте завдяки культивованій в класі Р. Глієра орієнтації на пізнання нового, Б. Лятошинський наприкінці 1910-х робить свій перший світоглядний, а відтак творчий вибір, який означено як діалог з авангардом.

Перші критично-комунікативні наративи, що засвідчують включеність Лятошинського у простір української культури, постають упродовж другої половини 1920-х. У площині музичної творчості цей процес триває поступально аж до передвоєнного часу, він охоплює об'ємну жанрову палітру та наснажений рефлексивними конотаціями митця. Вочевидь, над першими пробами пера тяжів тогочасний націонал-комуністичний дискурс та директивні ідеї, якими під виглядом розбудови молодого республіки та короткочасного періоду «українізації» наснажувала соціальний простір УРСР лєнінська диктатура.

Зауважмо, що у лакуні української тематики Лятошинський входить поступово. Першим вагомим, з його слів, зверненням, яке тішить і подобається йому самому, стало написання та подальші концертно-виконавські промоції «Увертюри на чотири українські теми» (1926). Твір було відзначено нагородою на конкурсі у Харкові, що не могло не потішити професійні амбіції молодого митця. Чи не перше звернення до поезії українських авторів простежуємо у самому кінці 1920-х. Композитор пише романс на слова Т. Шевченка «Єсть карії очі». Далі була робота над оперою «Золотий обруч» за мотивами Франкового «Захара Беркута» з масою інваріантів інтонаційних перетворень народного мелосу та низкою камерно-вокальних творів на слова українських поетів. Завершальними для цього етапу стали два зошити обробок народних пісень, що своєрідно регламентують етапність цих перетворень у творчому методі митця. Завдяки грі стильових дискурсів, реалізованих у зошитах пісень, спостерігаємо алузії до популярних композиторських технік, історичних стилів і спробу вписати у цю стилізацію деконструйовану мелоду української пісні. Завдячуючи такому підходу, отримуємо пісні «під стиль» Шопена, Шостаковича, Рахманінова, пізньоромантичні та неокласичні жанрові прецеденти.

Якщо звернення Лятошинського до української інтонаційної картини у композиторській творчості міжвоєнного відтинка виглядають ор-

ганічно і закономірно з точки зору поставлених завдань і реалізованих концептів, то особистісне ототожнення митця з наративами української культурної ідентичності формується вельми не просто, найчастіше — через проблему світоглядного вибору. Щодо останнього, то упродовж міжвоєнних десятиліть Лятошинський перебував на межі двох світоглядних доктрин. Одну, зрештешу у свідомості митця культурними настановами двох родин — Миколи Лятошинського і батька дружини, Олександра Царевича, а ще більшою мірою вчителя Р. Глієра, можна інтерпретувати як стратегічну художню та культурну експансію російської культури у координати його світобачення. Як видається, панслов'янські ідеї зрілого і пізнього витків творчості багато в чому знівеливали й наново «привласнили» цю стратегічну гегемонію принаймні на рівні переосмислення інтонаційної картини світу. Упродовж цих десятиліть потужно формується друга, проукраїнська, позиція митця через процес його поступової ідентифікації з різними складниками культурного простору — педагогічну діяльність, критичне порівняння професійних культурних середовищ Києва і Москви, усвідомлене включення у поле української інтонаційності від початку 1940-х, про що митець неодноразово згадує в особових джерелах. Усе це тим чи іншим чином сприяло поступовому, спочатку радше несвідомому, входженню митця у культурно-просвітницькі наративи Києва, а згодом і цілої України.

Складний і суперечливий час диктував свої умови виживання. Скажімо, Р. Глієр, який здобув свою популярність серед київських поціновувачів, переїхавши на початку 1920-х до Москви, робить свій усвідомлений вибір на користь дискурсу російської культури. Ще однією прихованою причиною для того, щоб переїхати до іншого культурного центру, могли бути ідеї націонал-комунізму, які у той час почала активно артикулювати київська інтелігенція. Глієр наполегливо вмовляє талановитого учня повторити його вибір, проте Лятошинський із його складною шизотимічною організацією до настільки серйоз-

них життєвих рішень підходив вкрай виважено і діяв зазвичай поступально. Перший крок у глієрівському напрямі Лятошинський робить лише в середині 1930-х, коли починає працювати професором одночасно Київської і Московської консерваторій та отримує блискучу можливість порівняти культурне життя регіонального і центрального осередків. Глієрів «Третій Рим» в очах Лятошинського одразу деформується. Митець з гіркою зауважує: «Коли перебуваю у Москві, то стаю набагато більшим песимістом, ніж коли вдома. До того ж Літинський розповів мені, що тут робиться у Спілці композиторів — усім заволоділа невелика група і командує. Протинно це. Я б охоче вже їхав назад додому!!!!!!» [2, арк. 2].

У творчих спільнотах було досить неспокійно. Йшов 1936 рік. Країна вже на повній швидкості увійшла в піке кривавих репресій. Можливо, тому «московський» епістолярний наратив актуалізує також ще одну важливу, за суттю екзистенційну, тему тривоги й суму за Києвом, міркування про парадокси життя і смерті, інших відчужених станів, що загалом свідчить про складний душевний клімат митця. Можливо, в перипетіях зовнішнього і внутрішнього полів криється відповідь на те, чому родина все-таки лишається в Києві, який стає для неї не лише генетично рідним, а й соціально важливим та вагомим простором буття.

Наступним важливим критично-комунікативним наративом є парадоксальність війни, що остаточно фіксує зв'язок митця з українською культурою. У творчому плані активних обертів набирає українська тематика, що втілює своєрідний діалог із власним корінням. На вершині цих пошуків височіє створений в евакуації «Український квінтет», що віддзеркалює всі авторські світоглядні діалоги з Україною.

Проте найактивнішим у цьому контексті є критично-комунікативний наратив утвердження Лятошинського як культурного діяча, пов'язаний з культурною діяльністю у Польщі у постанінський час. Різномісна участь митця у процесах

європейської культури сприяла появі в Україні нових форм її самовираження. Беручи початок ще у передвоєнний час з професійних контактів з Т. З. Кассерном та Ю. Кофлером, польськими композиторами, котрі по приєднанні західних земель до Радянського Союзу намагалися адаптуватися до нових умов творчого існування в рамках радянського музичного спілчанського буття, багатоплощинність її проявів є важливою складовою для усвідомлення культурних ролей митця як суб'єкта українсько-польської культурної комунікації. Борис Лятошинський допоміг польським митцям вижити в умовах вульгарної ідеології та похідної від неї передвоєнної боротьби з атоналізмом — чи не першого масштабного наступу влади на вільне поле музичної творчості. Невідомо, як могла б скластися подальша доля і українця, і польських митців, котрі не творили в регламентованих ідеологією форматах, якби не початок німецько-радянської війни.

«Спалахи» польськості у життєтворчості Лятошинського збоку могли справити враження випадкових, однак після здійсненого у нашому дослідженні докладного аналізу вони постають як біфуркаційні феномени української культури, «точки неповернення» у формуванні національної самосвідомості митця. Як стратегічно важливі для осмислення життя і творчості українського модерніста вони, з одного боку, визначають нові вектори його творчих ініціатив, а з іншого, верифікують стратегії української культури з відповідними художніми і соціокультурними комунікаціями. Такою точкою оновлення українського музичного дискурсу стала поява на мистецькій мапі України музичного шістдесятництва. Сьогодні вже загальноновизнано, що ліву частку свідомих і підсвідомих зусиль до цього доклав Борис Лятошинський.

Як універсальні компоненти такі ціннісно-сміслові новації є результатом відносної відкритості СРСР хрущовського часу на різних комунікативних рівнях, що було зумовлено культурним утвердженням СРСР на міжнародній арені як країни з гуманістичним обличчям. Повертаючись



до крос-культурної діяльності Лятошинського у полі польської культури, зазначимо, що на початках її було детерміновано індивідуальними практиками митця в рамках тогочасних державних ініціатив, які невдовзі вилилися у різноаспектну крос-культурну співпрацю митця з відомими польськими культурними інституціями.

Концепційна наснаженість цієї діяльності відповідала очікуваним результатам, адже гіпотетично унормувала сприйняття української академічної музики, викликаючи активні рефлексії з боку представників польської культури. Все це дозволяє констатувати визначальну роль у художньо-комунікативних процесах не лише творчості Лятошинського, а й його місії як українського культурного діяча. Наслідки для української культури були вагомими. Участь Лятошинського у просвітницькому діалозі, вмонтованому у європейський фестивальний рух, багато в чому сприяла появі у 1960-х київського музичного авангарду. Започаткований 1990 року міжнародний український музичний фестиваль «Київ Музик Фест» за приклад для наслідування взяв саме «Варшавську осінь», знаковий для країн європейського соцтабору фестиваль сучасної музики. Додамо лише, що і його комунікативна місія постала на перетині самопізнання та вписування своєї культури у європейський пласт сучасної творчості.

Вже було згадано про те, що в аналітичних розділах праці центральне місце посідають кілька моделей-модусів, які через різні формати крос-культурних взаємодій окреслюють генеральні ролі особистості Лятошинського як художньо-ціннісний фактор становлення національної культури. Скажімо, художньо-комунікативний модус та сконструйовані ним аналітичні підходи уможливили створення комплексних уявлень про комунікативні стратегії українського митця з іншими особистостями його культурного поля. Посилена увагу композитора до польської тематики у власній творчості простежуємо упродовж усього його життя. Спочатку — на рівні генеалогічного поля, а далі, після вимушеної паузи міжво-

єннє, польські художньо-комунікативні контексти з новою силою постають на «сприятливому» ґрунті приєднання історичних українських західних земель до складу Радянської України. Цей яскравий відтинок співпраці Б. Лятошинського та польських композиторів Ю. Коффлера та Т. З. Кассерна у 1940–1941-му сприймається як новаційний прецедент у загальному наративі тотальної традиційності українського мистецтва передвоєнного часу і водночас як чи не єдиний приклад «присвоєння» українським композитором польських авангардних пошуків у площині додекафонії й атональності. Утім, комунікації, налагоджені Лятошинським з польським мистецьким простором у повоєнний час, насправді були своєрідним поверненням у лоно прабатьківської культури через інтерес до знакових польських сюжетів та інтонацій, а ширше — реалізацію одвічного прагнення митця бути людиною вільного європейського простору. З іншого боку, таке особистісне «повернення» суттєво змінило соціокомунікативну складову української культури. Нові комунікації між Лятошинським і провідними митцями польської культури повоєнного часу багато в чому детермінували модерністські трансформації музичної творчості, спричинивши тим самим появу київського музичного авангарду, когорта композиторів-шістдесятників, котрі своєю діяльністю засвідчили нові, суголосні часові, орієнтири та настирливо просували їх на традиційному ґрунті української культури 1960-х.

Розгляд комунікативних механізмів української культури через постать Бориса Лятошинського, його пасіонарні, просвітницькі і творчі ролі з врахуванням широкого масиву джерел і ймовірних (гіпотетичних) припущень щодо його творчого психотипу уможливає створення умовно-документального портрету митця, родоначальника й активного представника модерного напрямку української музичної культури. Базований на взаємоперетинах автокомунікативних просторів творчості та комунікативних характеристиках його соціохудожнього буття, він, по суті, окреслює Лятошинського як митця європейського світогляда

ду, що характерно вже для сучасних світоглядних уявлень про особистість і вільні від тоталітарних ідеологій європейські простори. Можна констатувати, що детермінований процесами загальної модернізації і технізації ХХ століття, гартований у протистояннях з ідеологічними нормами сталінської доби та часу політичної відлиги, повоєнний соціум неначе потребував такого митця — того, хто володіє крос-культурними навичками і здатний своєю творчістю та діяльністю у площині міжкультурних комунікацій сприяти подоланню міжетнічних суперечностей і міжкультурних бар'єрів.

Хто він — Лятошинський пізнього життєтворчого відтинка? Передовсім митець, здатний відігравати важливу роль у діалозі та взаємодії різних культур, трансформації їхніх станів, цінностей, орієнтирів. У процесі міжкультурної взаємодії відбулися зміни і збагачення особистості самого митця та його авторської доктрини, заснованої на концепції панслов'янства. У свідомості і практиках Лятошинського сформувався складний семантичний простір, де постав та відбувся діалог культур.

Форми і способи участі Бориса Лятошинського у повоєнних крос-культурних комунікативних процесах були істотно різноманітними. Вони простежуються передовсім через особисту художню творчість, а також через офіційну участь як представника України у міжнародних культурних проєктах, педагогічну працю та громадську діяльність. Зрештою, діяльність українського митця у форматі міжкультурного діалогу дала шанс почасти здолати обмеженість у просуванні нового мистецтва і замкненість українського соціокультурного простору, зумовлені тиском ідеологічних настанов, стимулювати міжкультурну співтворчість, створити нові соціокультурні форми й практики. По суті, українському композиторові упродовж 1950–1960-х вдалося неможливе — здійснити наймасштабнішу презентацію українського передового музичного мистецтва за межами СРСР, а також перенести прогресивні для того часу авангардні практики

на ґрунт своєї композиторської методи, що лягло в основу руху музичного шістдесятництва.

У цьому руслі свого окреслення вимагає сам багатозаровий організм крос-культурних взаємодій, ініційованих та реалізованих Борисом Лятошинським. Предтечею входження до польського мистецького простору повоєння був т. зв. північноєвропейський вектор. Важливо у цьому контексті згадати участь українського митця у Конкурсі квартетів у Бельгії, його епістолярні рефлексії кінця 1950-х про домінуючі тренди у камерних композиціях для струнних інструментів, які, вочевидь, справили враження на композитора або навіть заохотили реалізовувати усе це у власних творах чи обговорити з вихованцями свого класу. Входженню музики Лятошинського у польський мистецький простір немало посприяла й історична зустріч з Гражиною Бацевич, яка невдовзі переросла у теплі товариські стосунки. Саме вона виступила в той час активним промоутером музики Лятошинського. Далі творчість українського митця і його пошуки в царині польської жанрово-інтонаційної та сюжетної канви привели до закономірного результату — впізнаваності Лятошинського та його музики серед польської мистецької спільноти. Про це свідчить досліджена нами низка критичних публікацій у польських газетах та журналах, автори яких висловлюють надію почути нові твори українського митця. Додамо, що на масштаб цієї крос-культурної взаємодії спрацювало й повернення польської інтелігенції, яка народилася в Україні та була вимушена у 1920 році емігрувати з армією Пілсудського на історичну батьківщину. Поетичними споминами про рідне і близьке серцю насичене листування Єжи Млодзівського та Ольгерда Страшинського, колишніх житомирянина і киянина, які доклали чималих зусиль до презентації симфонічної творчості Бориса Лятошинського у провідних концертних залах Польщі та в програмах польського радіо і телебачення.

Проте важливим лишився і східноєвропейський вектор. Так, презентація творчості Лятошинського у Москві і схвальне ставлення до неї

директивних органів, виконавців та простих поціновувачів свідчили про високий професіоналізм митця. Це забезпечило йому деякий імунітет до кіл київських недоброзичливців, які часом унеможлилювали прем'єри його творів, заважаючи їх популяризації і навіть самому процесові творення. Скажімо, у 1920-х його камерно-вокальні та інструментальні твори, що стали генеральними зразками українського модернізму, вперше були надруковані саме у Москві. Через десятиліття історія повторилася з прем'єрами його Другої і Третьої симфоній та інших творів. Проте у повоєнний період, особливо по смерті Сталіна, риторика влади на адресу митця змінилася. Індикатором довіри виступила його участь як члена журі у Першому і Другому конкурсах імені П. І. Чайковського у Москві в 1958 та 1962 роках. Хрущовська відлига, по-перше, потребувала митців, чий світоглядний наратив було сформовано до 1917 року, у часи відкритих європейських кордонів, а по-друге, тих, хто володів відповідним комунікаційним арсеналом (манери, знання мов, непорушний фаховий авторитет). Для цієї місії Борис Лятошинський якнайкраще підходив: мав добре знання кількох європейських мов, рафіновану поведінку, широкий світогляд, був визнаним митцем. Його підтримку до того ж намагався забезпечити у центральних московських кабінетах Ігор Белза, якому вдалося зробити карколомну кар'єру у Москві. Зважаючи на ці об'єктивні складники, легко уявити можливості Лятошинського як комуніканта з культурними шарами Європи через створені ним же комунікативні формати міжкультурних діалогів та безпосередні колаборації. У той непростий час Борис Лятошинський став одним з перших комунікаторів від СРСР і першим від України на західноєвропейському просторі, узявши участь у 1956 році як член журі у Конкурсі камерних квартетів у Льежі.

Ця перша повоєнна зустріч зі Старою Європою породила глибокі і щемливі роздуми про виклики, широкі можливості для творчості і водночас обмеження через практично закритий про-

стір Країни Рад. У листах до дружини, надісланих Лятошинським з Москви, де у 1958-му він був членом журі піаністів на Конкурсі імені П. І. Чайковського, митець пише: «Загалом відчуваю гіркоту, коли часом випадково стаю свідком розмов колег по ремеслу із Західної Європи про різноманітні подорожі й творчі проекти. Як їм легко жити. Був я у спілці, та, як видається, більше про творчі подорожі мріяти немає сенсу. Дуже і дуже це мене засмучує. А про творчі відвідини Бельгії можна вже забути назавжди. І не тільки це мене бентежить. А багато чого й іншого. Деталі при зустрічі» [3, арк. 1].

Екстраполюючи на площину української культури широке коло актуалізованих комунікативних місій Бориса Лятошинського на підставі вивчення його особових текстів, зазначимо, що поява панслов'янської тематики була закономірним явищем його життєтворчості, базованої на творчих і світоглядних доктринах митця та зумовленої вектором виховання і професійного становлення, повагою до кристалізованих в історичному наративі знаків і символів різних слов'янських етносів та сприйняття світу як своєї цілісної, не розпорошеної кордонами матриці як джерела натхнення. На цьому ґрунтуватиметься його всебічне пізнання Європи під час туристичних подорожей, які подумки повертатимуть його до тих чи інших образно-тематичних наративів і музичних творів.

Висвітлення комунікативних аспектів життєтворчості Бориса Лятошинського через його ролі у процесі взаємодії культур автор дослідження здійснив шляхом реконструювання культурно-історичного типу творчої особистості на основі її діяльності у крос-культурних форматах комунікації. Важливим компонентом, актуалізованим у праці, стало розкриття ролі митця у процесі взаємодії культур на базі специфіки художньої свідомості Лятошинського, зокрема автокомунікаційних характеристик творчості та форм і прецедентів його полікультурної творчої діяльності довоєнного і повоєнного відтинків. Специфічним кодом у художній свідомості Б. Лятошинського

був польський контекст творчості, простежений на різних рівнях — від генеалогії та соціокультурних комбінацій, який найопукліше вплинув на творчу і просвітницьку діяльність українського митця і є чи не найуспішнішим проектом залучення українського музичного мистецтва у європейський контекст. Найцікавішим і, по суті, крос-культурним проектом педагогічної системи Лятошинського виявилися композитори-шістдесятники, що сформувалися в діалозі української і європейської культур та стали еталонною мистецькою школою в українському контексті на подальші кілька десятиків років.

Загальне окреслення соціокультурного і творчого обличчя українського митця, такого, що збурує і розширює поле культури, тим самим насичуючи її новими прогресивними значеннями і процесами розвитку, передовсім доповнює сучасні теоретичні уявлення і дає практичні приклади концептуальної ролі творчої особистості у процесі взаємодії культур. Ця спроба глибше пізнати характерні тенденції культурних макропроцесів повоєнного часу була б недосконалою або не отримала ґрунтового висвітлення, коли б ці процеси висвітлювалися лише під кутом зору т. зв. офіційних наративів. Саме погляд на крос-культурні тогочасні феномени через особистість, світ її творчості, який неначе потребував своєї презентації та умовного випробування в іншій соціокультурній реальності, є виправданим, а поза тим постає як виправданий концепт дослідження про життєвий і творчий шлях митця, основоположника українського музичного модернізму, ґрунтовну інтелектуальну біографію якого, на жаль, ще не створено.

Вивчення комунікативних форматів творчості і колаборацій соціокультурної діяльності, ініційованої митцем і декодованої дослідником у полі іншої культури, аналіз посталих творчих практик розкривають стратегічні вектори становлення української культури повоєнного часу. Здійснене комплексне включення в українсько-польський комунікативний наратив повоєнного часу та дослідження ролі Бориса Лятошинського в проце-

сі взаємодії культур в історичній ретроспективі часопростору дозволяють говорити про науковий комунікативний підхід у полі мистецтвознавчих та культурологічних практик, що уможлиблює реконструкцію особистості в часопросторі здійснених нею комунікативних місій у соціокультурному та творчому полях.

Потрібно додати, що комунікативні формули та підходи, застосовані в розкодуванні ідейно-значенневих настанов Бориса Лятошинського, спрямовані на біографічну реконструкцію. І, як видається, у контексті повоєнного часу, позначеному сплесками технічної комунікативної мобільності, такий підхід через осмислення ролей митця саме в діалозі культур реконструює важливі аспекти власного біографічного сценарію, деталі якого залишаються маловивченими й донині. Така мобільність комунікативних форматів, базована на мультифункційній взаємодії в розкодуванні комунікантами умовного повідомлення, дозволяє глибше окреслювати біографічні наративи митця у контексті взаємозумовленості дій та наслідків і давати співмірні оцінки доленосних наслідків у трансформації культурних патернів та культурного фону цілої епохи.

Варто зауважити, що заявлена проблематика оголила цілу низку об'єктивних факторів часу, які сприяли культурним змінам. Передовсім підкреслимо засадничу роль особистісного фактору в тогочасних крос-культурних діалогах, які з часом трансформувалися у перспективні форми і вектори державної стратегічної політики щодо професійних культурних осередків Радянської України в контексті відносної відкритості культурницьких ініціатив радянської ідеології, спрямованих на презентацію її гуманістичного обличчя для світової, вужче європейської, спільноти. Крім того, ці крос-культурні перетини фактично відіграли головну роль у новаціях української культури, визначивши її стратегічні вектори, про що свідчить здійснений нами аналіз культуротворчої діяльності Бориса Лятошинського, комунікативних механізмів її соціально-культурних і творчих місій.

## Література

1. Бэлза И. Ф. О музыкантах XX века. Избранные очерки. Москва: Советский композитор, 1979. 295 с.
2. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 480 с.
3. Лист Б. Лятошинського до М. Царевич. 10 квітня 1958 р., м. Москва, готель «Метрополь» // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 2 арк.
4. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество // Общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Союмонов: пер. с англ. С. А. Сидоренко. Москва: Политиздат, 1992. 543 с. URL: <https://sociology.knu.ua/sites/default/files/library/elclosed/sorokin.pdf> (дата обращения: 14.05.2020).

## References

1. Belza I. F. O muzyikantah XX veka. Izbrannyye ocherki. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1979. 295 s.
2. Kopy`tsya M. D. Epistolochichni dokumenty` istoriyi ukraiyns`koyi muzy`ky` : metodologiya, teoriya, prakty`ka: dy`s. ... d-ra my`stecztvoznau.: 17.00.03 / NMAU im. P. I. Chajkovs`kogo. Ky`yiv, 2009. 480 s.
3. Ly`st B. Lyatoshy`ns`kogo do M. Czarevy`ch. 10 kvitnya 1958 r., m. Moskva, gotel` «Metropol`» // Kabinet-muzej B. M. Lyatoshy`ns`kogo. 2 ark.
4. Sorokin P. Chelovek. Tsivilizatsiya. Obschestvo // Obsch. red., sost. i predisl. A. Yu. Soyumonov: per. s angl. S. A. Sidorenko. Moskva: Politizdat, 1992. 543 s. URL: <https://sociology.knu.ua/sites/default/files/library/elclosed/sorokin.pdf> (last accessed: 14.05.2020).

### **Савчук І. В. Борис Лятошинський в комунікативних форматах української музичальної культури ХХ століття**

**Анотація.** В статті розглянуті комунікативні механізми культурних ініціатив Бориса Лятошинського в просторстві польської культури 1950–1960-х років. Польський компонент являється неотъемлемою частиною мировоззренческою, професійною і культурною ідентифікації художника. Ісследование этих векторов через кросс-культурную діяльність Лятошинського в полі європейських культур вистраиває його діалог з ментальним образом української культури і формує генеральне представлення о Лятошинському як національному культурному діятелі.

**Ключевые слова:** Борис Лятошинський, кросс-культурність, українсько-польський діалог, критично комунікативний нарратив, культурний діятель.

### **Savchuk I. V. Borys Liatoshynsky in the communicative formats of the 20<sup>th</sup> century Ukrainian musical culture**

**Abstract.** The article examines the communicative mechanisms of the Borys Liatoshynsky cultural initiatives in Polish culture in the 1950s — 1960s. The Polish component is an integral part of the artist's ideological, professional and cultural identity. The study of these vectors through the Liatoshynsky cross-cultural activities in the field of European cultures builds his dialogue with the mental image of Ukrainian culture and forms the main ideas about Liatoshynsky as a national cultural figure.

**Keywords:** Borys Liatoshynsky, cross-culture, Ukrainian-Polish dialogue, critical-communicative narrative, cultural figure.