

Трансформація ідей школи Бориса Лятошинського у творчих пошуках Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова

Transformation of Borys Lyatoshynsky's school ideas in the creative search of Leonid Grabovsky and Valentyn Silvestrov

ОЛЕНА ДМИТРИЄВА OLENA DMYTRIYEVA

Аспірантка, Postgraduate student,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,

olena.dmytrieva@gmail.com

Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0001-7205-2545

Анотація. Досліджено історико-культурні передумови виникнення групи композиторів «Київський авангард» в контексті епохи 1960-х років. Розглянуто проєкцію ідей школи Бориса Лятошинського у творчих пошуках його учнів Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова, знакових постатей української музичної культури другої половини ХХ століття. Окреслено новачинні ознаки школи Лятошинського у трансформаціях світоглядних орієнтирів обох митців, які відзначили свій творчий шлях високим професіоналізмом та індивідуальними художньо-естетичними досягненнями. Метою дослідження стала культуротворча складова школи Бориса Лятошинського в контексті творчих звершень Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова. Проаналізовано музичний матеріал та наукові публікації, що стосуються творчості зазначених митців і відтворюють унікальну картину процесів становлення школи Лятошинського. Методологію дослідження складають структурно-функціональний, компаративний та системно-діяльнісний підходи. В процесі комплексного культурологічного аналізу школи видатного митця з'ясовано проєкцію її ідей у музично-творчих наративах Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова.

Ключові слова: шістдесятники, «Київський авангард», Борис Лятошинський, композиторська школа, Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, ідеї, традиції, новації, трансформація.

Постановка проблеми. Розвиток української композиторської школи другої половини ХХ століття та дослідження основних етапів її розвитку, зокрема становлення й трансформації школи Бориса Лятошинського, яскравого самобутнього явища в історії музичної культури України, потребує ретельного вивчення. Саме в його класі у 1960-х роках сформувалася плеяда видатних митців, що пізніше отримала назву «Київський авангард», які по-новому переосмислили проблему спадкоємності традицій і вивели українську музику другої половини ХХ — початку ХХІ століття на якісно новий художньо-естетичний рівень. Предметом дослідження у статті є модель школи в системі культури та її концепція у культурницьких місіях Леоніда Грабовського і Валентина Сильвестрова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українська музична культура другої половини ХХ століття, зокрема явище шістдесятництва, розглянуто у дослідженнях О. Городецької [3], Г. Гучко [5], О. Овчарук [13]. Уваги заслуговують: розвідки, в яких дослідники торкаються естетико-стильових ознак у творчості митців (А. Калашнікова [7], І. Мельниченко [10], М. Новакович [12], І. Савчук [14; 16], В. Холопова [19], проблеми ролі та місця композитора-професіонала у дискурсі музичної культури (А. Білозуб [1], О. Городецька [3], Л. Грабовський [4; 21], І. Коновалова [8], питання авторства як соціокультурного і художнього явища (А. Вайсбанд [2], Д. Жалейко [6], В. Сильвестров [18], а також окремі бесіди та інтерв'ю музикознавців з композиторами (Г. Луїніна [9], М. Нестьєва [18]) та особисте листування автора дослідження з Леонідом Грабовським [21]

і т. ін. Втім, незважаючи на наявність певної кількості публікацій, в яких проведено аналіз музики Бориса Лятошинського та його учнів Леоніда Грабовського і Валентина Сильвестрова, явище спадкоємності і трансформації ідей школи видатного композитора недостатньо досліджене у музикознавчих та культурологічних студіях. Враховуючи значний вплив культуротворчої діяльності досліджуваних митців на подальший розвиток української музичної культури, постає завдання ретельного аналізу трансформації ідей школи Бориса Лятошинського у культуротворчих проєкціях Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова, специфіки композитора-автора в одичинному випадку та концепції школи взагалі.

Мета статті — дослідити типи взаємодії попереднього досвіду культури і композитора-наставника Б. Лятошинського у культурницьких місіях Л. Грабовського та В. Сильвестрова.

Виклад основного матеріалу. Розквіт школи композитора Бориса Лятошинського припав на кінець 1950-х — початок 1960-х років ХХ століття з появою в його класі плеяди учнів, що пізніше отримала назву «Київський авангард». Причиною новаційних експериментів у творчості композиторів-шістдесятників слугувала історична закономірність культуротворчого процесу, яка виникла унаслідок падіння «залізної зависи» після смерті Й. Сталіна та появи при владі М. Хрущова: «... започатковане насамперед поетами шістдесятництво невдовзі набуло масштабу універсального соціокультурного феномену: літературно-мистецького, філософсько-ідеологічного, наукового, суспільно-політичного. Шістдесятники протиставляли себе офіційному догматизмові, сповідували свободу творчого самовираження, культурний плюралізм, пріоритет загальнолюдських цінностей над класовими» [5, с. 179]. Дослідники, які вивчали творчі здобутки композиторів-шістдесятників виокремлюють з-поміж інших ознак характерну рису новаторства, що була притаманна творчості поетів, письменників, філософів та художників цього часу. Водночас, творчі ініціативи 1960-х років були пов'язані із закономірністю еволюційних

процесів, що відображали мікрозміни у статистиці макросистеми музичного мистецтва. Цьому передували так звані «ідеї потоку», що корінилися у наукових та філософських роздумах про перебування світу в «безпервному еволюційному русі між якісними стрибками» [19, с. 61]. Особливими типологічними рисами того періоду є «суб'єктивізація мистецьких процесів, визначення самості індивідууму у числі найважливіших пріоритетів... розширення обсягу використовуваних фольклорних джерел й посилення індивідуального начала у творах з опорою на фольклор... зміна статусу музики у межах національного соціуму. <...> У шістдесятих роках ХХ століття починає відновлюватися нормальна комунікативна функція мистецтва. Композитори орієнтують творчість на духовні запити людей... спрямовують свої інтереси у русло загальнолюдських цінностей, надаючи їм індивідуального трактування» [3, с. 66–67].

Отже, поява нового слова в музичній культурі другої половини 1950-х майже до кінця 1960-х років стала можливою під впливом загальної тенденції в українській культурі. Значущим фактором впливу було відкриття молодими композиторами здобутків західноєвропейської та східноєвропейської музики середини та другої половини ХХ століття, наслідком чого став пошук альтернативних, новітніх засобів музичного вислову. На думку Л. Білозуб, «...дискурс музичного мистецтва правомірно розглядати як процес і результат колективної творчості багатьох поколінь композиторів. Професійний композитор висловлює своє ставлення до світу, об'єктивуючи багатогранний духовний зміст у сконструйованих за законами мистецтва образних моделях і надаючи їм забарвленості художньої мови» [1, с. 63]. Київські композитори-шістдесятники розгорнули офіційну опозицію до існуючої системи, спрямувавши рух музичної культури в напрямку принципово нової стилістики творчості та духовної атмосфери, що спиралася на потужне інтелектуально-творче підґрунтя.

Функція композитора-педагога у випадку Бориса Лятошинського полягала у розмаїтті діяльності, заснованої на культуротворчому спрямуванні

митця у різноманітні дискурси музичної культури. Персоніфікований соціальний статус композитора у взаємозв'язках із педагогічною, громадською, просвітницькою діяльністю утворюють єдність феномена його школи, спроектованої у простір культури. На основі діалогу творчих індивідуумів, кожен з яких сам стає особливою культурою і творцем художніх смислів та власних музичних світів, виростають культуротворчі проєкції й трансформації школи Бориса Лятошинського. Об'єднуючим фактором в цьому багатоступеневому процесі є розкриття специфіки композитора-автора в одиничному випадку та концепції школи — в загальному. Дослідниця І. Коновалова інтерпретує поняття авторства у широкому сенсі, де «...автор — ініціюючий події креативний суб'єкт, який посідає особливе місце в бутті культури, виступає її активним смислоутворюючим, семантичним началом» [8, с. 136]. Модель школи, що стала результатом взаємодії культурних явищ, розглядатимемо в системі культури як віддзеркалення її традиційних ідей, помножених на інновації окремих її членів, їх особистих концептуальних чинників та особливого соціокультурного і художнього спрямування. Отже, в межах школи діють різні типи взаємодії попереднього досвіду культури і композитора-наставника, що співвідносять надбання з його спадкоємцями, безперервний потік культурного розвитку — з перервністю окремих парадигмальних настанов. Джерелом утворення групи «Київський авангард» була традиція професійної майстерності, що корінилася у свідомості Бориса Лятошинського, а його авторитет в культурному середовищі другої половини 1960-х років вступив у фазу стабільності та розквіту. Об'єднання композиторів молодшого покоління школи значно розширило межі відкритості, поглибивши значущість групових цінностей, особливо в бік новачітних експериментів.

Зосередимо увагу на кількох характерних особливостях спадкоємних зв'язків членів школи Бориса Лятошинського. Адже творча діяльність композитора покликана розсувати культурні горизонти, виходити за межі певної епохи і музичної культури загалом, сприяти внутрішній динаміці росту,

утверджувати «специфічний різновид індивідуальної моделі авторства в системі музичної творчості, складне соціокультурне і художнє явище, яке віддзеркалює концептуально-сміслові установки культури, кореляцію індивідуально-психологічної та історичної свідомості й мислення, стильові й мовні закономірності та презентує особливу мистецьку традицію, усвідомлену в єдності культурно-історичних, естетико-стильових, ментальних, етнопсихологічних та індивідуально-творчих складових» [8, с. 161].

За спогадами самих композиторів-шістдесятників, формується цілісна картина їх новачітних засад, які в історичному контексті є невід'ємною складовою не лише соціокультурного розвитку суспільства, а й новою парадигмою у культуротворчих процесях. Композитори спрямовують зусилля до полеміки, реабілітуючи принципи авангардних досягнень 1920-х років, функціональна роль людини-творця стає ключовою, стимулюючи ріст енергетичного потенціалу епохальних змін, підтвердженого активною життєвою позицією митців. З плином часу кожен учасник об'єднання у свій власний спосіб трактує традиційні цінності, закладені старшим поколінням і трансформує уявлення про творчість та функції композитора.

Межі існування групи «Київський авангард» становили порівняно невеликий проміжок часу, приблизно 15 років, позаяк сама епоха спонукала до народження ідеї нелінійності з її багатоваріантністю, багатовимірністю шляхів еволюції та її незворотністю. Лідером свого гурту шістдесятники одностайно вважають видатного диригента Ігоря Блажкова, який після смерті Лятошинського став їхнім наставником. Він виявився тим, хто відкрив молодим композиторам музику Ігоря Стравінського, Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Арнольда Шенберга та ін., стилістику яких у радянській державі вважали буржуазною, занепадницькою, шкідливою та руйнівною. Сміливість Ігоря Блажкова сприяла пропагуванню музики шістдесятників шляхом виконання їхніх творів у Києві та за кордоном. Культуротворча діяльність видатного диригента на теренах Радянського Союзу та інших держав проклала

шлях у майбутнє й розкрила музичному світові нові горизонти, означені творчими здобутками української композиторської школи. Леонід Грабовський згадує, що «завдяки неймовірній та відчайдушній сміливості Ігор Блажков зміг через “залізну завісу” встановити письмові контакти зі Стравінським, Мійо, Булезом, Кшенеком та іншими великими композиторами... Не останнє значення мало Варшавське радіо, позаяк ми дізнавалися про перші фестивалі “Варшавська осінь” лише по радіо» [4]. Саме у 1960-ті у Києві можна було за підпискою оформити та отримати польську авангардну поезію, літературу та журнали. А після виконання одного з творів Леоніда Грабовського на фестивалі «Варшавська осінь», до нього почали надходити партитури відомих польських композиторів-авангардистів Кшиштофа Пердерецького, Генріха Миколая Гурецького, Богуслава Шеффера, Казімежа Сероцького. Їхня музика живила творче підґрунтя та створювала вагомий культурний фон.

Етико-філософська проблематика явища авангарду хоча й відкриває нові світоглядні тенденції, та водночас демонструє пошуки зв'язку з усталеними нормами у мистецтві. Відповідно, авангардизм інтерпретується нами на перетині різних концепцій і світоглядних настанов. Погодимось з Аллою Калашниковою, яка пропонує додати префікс «нео» до традиційного стосовно українського авангарду 1960-х років. На її думку, «його поява дещо запізнена, в 1960-ті роки новітні європейські напрями і техніки першої половини століття отримують компресоване походження, “інтерпретуючу” рецепцію. Слід зауважити, що завдяки національному неоавангарду відбулося значне розширення тематики української музики» [7, с. 158].

Отже, зупинімося на культурницьких місіях двох яскравих композиторів-шістдесятників, їхній ролі у формуванні авангардного дискурсу української музичної культури повоєнного часу. *Леонід Грабовський* став одним з перших, хто скерував власні творчі пошуки у новітню стилістику. У своєму інтерв'ю на фестивалі української сучасної музики в Нью-Йорку, який відбувся у березні 2021 року, він озвучив основні етапи становлення

його композиторської майстерності та згадав про численні труднощі, з якими стикався упродовж 1950–1980-х років. Згадуючи 1960-ті, митець наголосив, що «...радянська влада у своїй марксистській догмі була фанатично переконана, що будь-який елемент західної сучасної естетики є синонімічним до їх найбільшого супротивника — українського буржуазного націоналізму... У 1967 році гастрольні маршрути західних артистів, оркестрів, ансамблів, що приїздили до Радянського Союзу, були радикально змінені — Київ було з них вилучено на довгий час і його місце зайняли Тбілісі, Вільнюс або Таллінн» [21]. У пошуках нетрадиційних засобів виразності Л. Грабовський здійснює переклад з німецької книги Ханса Єлінека «Введення до 12-тонової композиції». В поле зору композитора потрапляють статті з польського видання RES FACTA [22], де він уперше знайомиться з «Технікою моєї музичної мови» Олів'є Месіана [11], статтями французького композитора-модерніста грецького походження Яніса Ксенакіса та започатковує свій власний метод композиції, що згодом буде викладений у книзі з аналогічною назвою «Техніка моєї музичної мови», яка лише нині готується до видання.

У спогадах Леоніда Грабовського, позначених глибоким аналізом історичних подій і соціальних катаклізмів, розгортається культурно-історична панорама тих років, коли з'являються нові постаті, які з ентузіазмом та великим натхненням створювали кращі зразки у всіх видах мистецтва, що згодом стало культурною спадщиною України. Такими були кінорежисер Сергій Параджанов та оператор Юрій Ілленко, поети та перекладачі Микола Лукаш, Григорій Кочур, Іван Світличний, диригент Ігор Блажков, друзі-шістдесятники, які справили значний вплив на формування світогляду Грабовського.

Цікавими є роздуми митця щодо школи Бориса Лятошинського. Він зазначає, що «...поняття школи Бориса Лятошинського вважаю цілком правомірним... Думаю, що чим більш різноманітні індивідуальності виходять з класу педагога, тим важливіша його заслуга в цьому. Спорідненість зі стилем педагога ще не є ознакою школи. Варто зважати на рівень розвитку і сформованості таланту, набуті

знання і професійну майстерність, а не на ознаки стилю. Саме тому із класу Б. Лятошинського вийшли і Гліб Таранов, і Ігор Шамо, і Олександр Канерштейн, і Валентин Сильвестров, і Володимир Губа, і Віталій Годзяцький, і Освальдас Балакаускас, і Євген Станкович, і Ваш покірний слуга, і багато інших, таких неповторних і різних» [9, с. 15]. Молодим композиторам, які тільки стають на шлях творчості, Леонід Грабовський радить пройти повний курс професійних дисциплін (контрапункт, fuga, оркестровка), безперервно вивчати історію музики, професійно оволодіти фортепіано і диригуванням тощо. Окрім цього, на його думку, необхідне знання філософських праць Парменіда, Піфагора, Платона, поезії та шедеврів малярства й архітектури, вищої математики.

Ознаки спадкоємності школи Бориса Лятошинського Леонід Грабовський вбачає у деталях, окремих нюансах музики вчителя, які мали вплив на формування стилістики його творів: «...у декламаційності головних тем з його улюбленою синкопованою тріоллю восьмих, у якій остання доля перетворюється на шістнадцяту, і ще в деяких особливостях гармонії, наприклад, у його «особистій» мінорній тоніці — квінтсекстакорді VI ступеня, у якому басова нота — прима тональності. На нас, його учнів, які прагнули “до нових берегів”, звичайно ж, більшою мірою впливали саме ці особливості його гармонії. Одного разу я дозволив собі структуру із двох шарів чистих квінт, які рухаються протилежно, що цілком може розглядатися як відгомін таких же квінт у повільній частині “Слов’янського концерту” Б. Лятошинського. Щось від його декламаційності є й у вступі до фіналу моїх “Симфонічних фресок” (1961)» [9, с. 10]. Яскравою особливістю музики Б. Лятошинського, яка тривалий час була притаманна й стилістиці самого Л. Грабовського, є полігармонія, або біакордовість, розпізнана молодим композитором ще в студентські роки в одному із Двох романсів Б. Лятошинського, написаному в роки війни. Нині Л. Грабовський пов’язує себе з американською музикою високого зразка і одночасно почувається українським композитором, тобто пропагує свою приналежність до обох

світів. Він дотепер активно спілкується з сучасними українськими музикознавцями, даючи вичерпні відповіді на питання, віднедавна відкриті для дослідників епохи шістдесятництва. Прояви відкритості Л. Грабовського до світу перегукуються зі схожими відчуттями у Б. Лятошинського. Молодий композитор скеровує зусилля до прогресивної культурницької місії, як це свого часу робив його вчитель. Комунікативна функція обох митців постає перед нами однією з ознак композиторської школи. Активний пошук Леонідом Грабовським культурних контактів на Заході створював нові площини для вдосконалення авторської виражальності в умовах закритості радянських культурницьких настанов до авангардних процесів (схожим підходом користався і Б. Лятошинський у комунікації з митцями різних країн Європи повоєнного часу). Цьому сприяли, зокрема:

- зв’язки з польською та європейською авангардною культурою;
- особисте знайомство з видатними музикознавцями та виконавцями, активне вивчення партитур композиторів східноєвропейської школи;
- нове осмислення фольклорної спадщини, що дала поштовх до створення його власної системи кодування висоти звуків;
- період активних пошуків у стилістиці камерної музики у 1960–1970-х роках, з якої прокладався шлях до великих форм, що перегукуються з подібним періодом у Бориса Лятошинського у 1910–1930-ті рр.;
- звернення до пластів поліфонічної музики середньовіччя, їх переосмислення та трансформація у складні структурні конструкції, що також є одним із принципів складної поліфонізації фактури у творах Лятошинського;
- запозичення ідей композиторів-авангардистів, як це робив Лятошинський, спираючись на спадщину західноєвропейських композиторів-романтиків та представників російської школи;
- подібно до Лятошинського, Грабовський підтримував зв’язки з представниками російської композиторської школи другої половини ХХ століття, працював редактором у видавництві «Радянська музика»;

– приклад вчителя сприяв оволодінню кількома іноземними мовами, глибокому вивченню філософії, художнього мистецтва та літератури;

– високий рівень фахових знань та навиків, успадкований від Бориса Лятошинського;

– ознаки творчої особистості універсального зразка.

Сьогодні митець не вважає себе авангардистом, запевняючи, що за стилістикою музичної мови він є поміркованим модерністом-центристом, творчість якого заснована на алгоритмічній техніці композиції. Леонід Грабовський — один з найбільших знавців теорії композиції, найрізноманітніших та найсучасніших методів написання музики. Саме його вважає своїм вчителем теперішнє покоління українських композиторів, які творять у техніці алгоритмів, особливо у царині електроакустичної композиції та медіаарту. З цього приводу А. Загайкевич зазначає, що «...Concerto misterioso Грабовського — це той першотвір з кодом сучасної української музики. І якби вся музика зникла і залишився твір Concerto misterioso, то з нього могла б народитися вся українська музика» [17]. Водночас певна складність творчого підходу Л. Грабовського узгоджується з основоположними принципами українського музичного мислення, процесом інтелектуалізації письма національних композиторів початку ХХ ст. та ширше — є співзвучною з «...„любомудрієм” та „ученістю” давньої української музики (від широкої різноманітності видів канонічних імітацій М. Дилецького до складних фугованих побудов у концертах М. Березовського та Д. Бортнянського)» [7, с. 160].

Іншу гілку трансформації школи Лятошинського простежуємо на прикладі творчої і культурницької діяльності його учня і послідовника *Валентина Сильвестрова*. Неоднозначна особистість, що вписала в історію української музичної культури другої половини ХХ — початку ХХІ століть особливий світ образів, який викликає захоплення та нерозуміння одночасно. Його творчість еволюціонує від авангардних експериментів до музики «нової простоти». Період захоплення авангардом та модерністськими впливами у 1960-ті роки згодом

переростає в стиль, який сам Сильвестров називає «метамузикою».

Мабуть, не існує композитора з групи «Київський авангард», музику якого так часто виконують в Україні, Європі, Росії, США та інших країнах світу. Однак, попри велику її популярність, дотепер пізнання її смислу та глибини потребує ретельного дослідження з боку музикознавців, культурологів та навіть філософів. Значний вплив на формування особистості митця мали видатні українські художники-шістдесятники Григорій Гавриленко та Валерій Ламах, з якими його єднала справжня дружба. Сам композитор неодноразово наголошує, що його самого творила професійна школа Лятошинського, друзі-шістдесятники, музика композиторів світу, інтелектуальне та творче оточення, особисті контакти з видатними виконавцями.

Музичний світ Валентина Сильвестрова має особливу природу, яка спонукає до усвідомлення її образно-філософського змісту. У роздумах та спогадах Сильвестрова, які виливалися у змістовні бесіди з філософами, музикознавцями, композиторами, поетами, виконавцями, спостерігаємо провідну ідею його творчості: уникнення «авангардної надмірності». «...Смак до безпосереднього сприйняття життя поєднується тут з пошуком філософського осмислення буття; відчуття об'єднується з сутністю, мить з вічністю... Воно завжди насичене високою духовністю. Бо етичні, моральні проблеми — основні проблеми творчості Сильвестрова» [18, с. 24]. Російський поет Геннадій Айгі порівнює його з видатним сином українського народу — Тарасом Шевченком, утверджуючи значення майстра в контексті української культури. Айгі говорить про неабияку інтонаційну енергію ритму шевченківського вірша та музики Сильвестрова, яка є «...не просто мислення, а... перебування духа, характерне для цих людей... Повертаючись до Шевченка і близькості Сильвестрова до нього, скажу ще про неабияке відчуття просторовості», — вважаючи це вродженим, природним у митця [319, с. 10]. Водночас А. Вайсбанд підкреслює, що «...твори Сильвестрова... віддають данину як логіці розвитку музичної мови, так і очікуванню слухача, тобто пропонують

специфічне розв'язання протиріч між автономією музики та її функціональністю» [2]. Дослідники, які аналізують приналежність Валентина Сильвестрова до модернізму чи постмодернізму, зазначають ряд протиріч. Зовнішня подібність до постмодерністських тенденцій та наявність багатьох підтверджувальних щодо цього факторів поєднуються з протилежними постмодерністським внутрішніми стимулами, базовими цінностями культури. У цьому — унікальний синтез принципів і методів постмодернізму і духовної природи музики Сильвестрова. Адже митець «...засновує свою творчість... не на запереченні будь-якого тотального дискурсу, а на явищах непорушних, апелюючи до вічних цінностей, таких як: любов, краса, добротність; через глибинне усвідомлення природи творчості і шляхом пізнання прекрасного через віру» [10]. Дослідниця А. Калашнікова зазначає, що «...характеризуючи музичну мову В. Сильвестрова в контексті постмодернізму, слід особливо наголосити на процесі “одужання” музичної думки наприкінці ХХ ст., цій відчайдушній спробі подолання інерції подальшого безладу музичної тканини завдяки опорі на традиційні поняття: звукова краса, мелодизм, симетрія тощо» [7, с. 175].

Водночас музика Сильвестрова має таку важливу ознаку постмодернізму, як *інтертекстуальність*, засновану на алюзіях, цитуванні шедеврів минулих епох. Зокрема, у «Двох діалогах» Сильвестрова музика Ріхарда Вагнера та Роберта Шумана, яку так любив Борис Лятошинський, з'являється цілими пластами цитат і сприймається як діалог двох дискурсів — романтичного і постмодерністського. Звернення Сильвестрова до культурних констант минулого через постмодернізм відображає глибинні ознаки цілісності культури, пробуджуючи нові, невідомі альтернативи. У пошуках присутності ідей школи Бориса Лятошинського у творчості Сильвестрова звернімося до таких понять, як *комунікативна та мовленева* форми вислову. На думку Мирослави Новакович, домінуючими функціями в музиці Лятошинського були *поетична та експресивна*, однак не варто обмежувати ними комунікативну функцію, «...оскільки у ній

є ще інші функції, зокрема, — *метамовна*, яка свідчить про те, що окрім тенденції до домінування зовнішнього, відкритого комунікату, у Лятошинського простежуються ознаки внутрішнього» [12]. У випадку Валентина Сильвестрова саме метамовна функція стає домінуючою та приводить до появи його метамузики, позначеної інтровертивними імпульсами. Однією з найважливіших є *тема творчості та відношення до творчого процесу*, оскільки доля музики завжди турбувала композиторів. Зокрема, будь-які невдачі, пов'язані з виконанням творів Лятошинського, критика, несприйняття та нерозуміння, схилили його до песимістичних роздумів і депресивних рефлексій. Митець очікував від слухачів та професійного кола музикантів розуміння глибини його творів, бо докладав до цього максимум душевних і фізичних сил. Але момент автономії вже готового музичного твору, тобто його самовираження або відчуження від автора, досягався Лятошинським вкрай важкими зусиллями. Подібно до вчителя, Валентина Сильвестрова також хвилюють критерії оцінювання творів, що насправді вдалися. Він вважає, що, окрім автономії, є ще й «...аспект функціональності, який ставить на чільне місце здатність вдалого музичного твору витримати випробування його багаторазовим прослуховуванням» [2]. Сьогодні музика Бориса Лятошинського продовжує вражати своєю актуальністю, як і музика його видатного учня Валентина Сильвестрова, що доводить її функціональність та випробуваність часом.

Не менш важливим постає питання *співіснування традиційного і авангардного у творчості* композиторів, яке порушувалося Лятошинським у спілкуванні з учнями-шістдесятниками: він переконував, що головним для композитора є віднайти свій шлях і своє неповторне у музиці. Сильвестров твердить, що навіть в авангардній музиці кожна людина має сама для себе знайти канон. Саме у філософсько-естетичній концепції композитора закорінене його розуміння композиторської діяльності, в якій новаторські риси поєднуються з відродженням істинної музики, мелодики, правдивого мелосу, співу душі, слов'янської ментальної природи, що перекликається

з основною парадигмою Лятошинського. Композиційні прийоми, структурно-інтонаційні елементи стилю Валентина Сильвестрова, особливо в ранніх опусах, перегукуються з композиційними методами Лятошинського. Обидва композитори користуються методами цитування, автоцитування, принципами монотематизму. Відомо, що тематичний матеріал раннього фортепіанного циклу «Відображення» (1925) був використаний Лятошинським у його Четвертій симфонії (1963) та п'єсах для альту (1964). Аналогічно у Фортепіанному квінтеті і Сонаті № 1 (1961) Валентина Сильвестрова закладені перспективи творчої еволюції: «...зосереджене психологічне заглиблення квінкету “відгукнеться” в концепції Четвертої симфонії (1976) і творчості останніх років, для яких характерно втілення композитором “тихої музики”, що вперше проявила свій образ в першій частині Сонати № 1» [6, с. 115]. Попри це, не відкидаємо принципи зв'язку та трансформації традиційного в музиці. Погодимось з дослідницею Д. Жалейко, яка вбачає у творах Сильвестрова саме «...риси спадкоємності композиторського підходу Б. Лятошинського до традиції, що полягає у переосмисленні романтичного й імпресіоністського стилів» [6, с. 116]. Колористичні знахідки, багатство оркестрової тембральної палітри і гармонії, нашарування поліритмічних пластів, широта динамічних нюансів, притаманні музиці Лятошинського, у Сильвестрова переростають в протяжні звукові пласти з витонченою динамікою та просторовістю звучання. Він знаходить нові барви і тембри, розширивши творчі пошуки до сонористики. В такому випадку розвиток музичної тканини має не логічне, а семантичне значення, здійснюючи вихід на високий символічний рівень. У цьому контексті музикознавець Марина Нестьєва акцентує увагу на важливих для Сильвестрова поняттях епітафії й постлюдійності, адже культура — це пам'ять, актуальне поле, на думку композитора. Бо те, що народжується в культурі, стосується безпосередньо кожної людини, «...однак у ній можна бачити і знаки пам'яті, не просто музейні об'єкти, а експонати, до яких треба ставитися з особливою обережністю... З іншого боку, вся культура людства несе

якийсь обертон свідчення пам'яті про те, що пішло» [18, с. 131–132].

Зауважимо, що в творчості обох митців домінує психологічне заглиблення, скероване на розкриття духовного та екзистенційного сприйняття світу, філософські узагальнення переживань людини у складних протиріччях буття. Обидва композитори висвітлювали теми самотності, непевності, тривоги, в центрі уваги обох — внутрішній світ людини. Однак, якщо в Лятошинського це диктувалося реакцією на події об'єктивної реальності, то «...для Сильвестрова, художника-інтраверта, характерний перехід зі сфери інтроспективної уваги в стан медитативності» [6, с. 115].

Еволюційність творчості, що є однією з найголовніших ознак здатності композитора до оновлення, його діалогу з епохальними змінами, притаманна як Валентину Сильвестрову, так і Борисові Лятошинському. Адже модерністські експерименти 1920-х років переростають у кристалізацію стилю в Лятошинського, авангардні та постмодерністські — у «метамузику» і феномен постлюдійності в музиці Сильвестрова, яка стала потребою відійти від обов'язків, накладених догмами соціалістичного суспільства. Прагнення до естетики своєрідного відгомону миті, розтлумачення і розшифрування миттєвостей життя з'явилося у композитора під впливом буддизму та християнства, близьких до його споглядального світобачення. Як медитативність та рефлексія художнього світу поетів вилилися у Лятошинського в його цикли романсів 1910–1920-х років, так у Сильвестрова — це «Тихі пісні» на вірші Є Баратинського, Дж. Кітса, О. Пушкіна, Т. Шевченка, О. Мандельштама, М. Лермонтова, П.-Б. Шеллі, С. Єсеніна та ін. Ігор Савчук зазначає, що «...філософсько-естетичне підґрунтя процесу творчості знаходимо в інтуїції з її екзистенційними характеристиками, де поєднуються інстинкт, інтуїція та інтелект, інакше кажучи, задіяний механізм не лише свідомого, а ще більше позасвідомого» [14, с. 19]. Сильвестров називає себе художником-ліриком, доводячи це перевагою інтуїтивного над раціональним, спонтанності над плануванням. Цьому він навчався у природи, яка давала

можливість почути великий акустичний об'єм, бо, на його думку, «...музика — це спів світу про самого себе». Митець вважає, що сама природа, філософія і література підживляють музику, яка сама стає філософією.

Значимо *міфологізм* як ознаку творчого методу В. Сильвестрова, що є відображенням міфологічного мислення Лятошинського через «...суміщення теперішнього реального та минулого історичного часу, який набуває трансцендентного виміру» [12]. Оскільки саме міф у музичному мистецтві дозволяє «...досліднику конструювати відсутні просторово-часові зв'язки, тим самим відображаючи векторну спрямованість сучасної свідомості автора-композитора-дослідника до пошуку «вічних витоків» і основ гармонії світу» [16, с. 141]. Особистості масштабу Лятошинського та Сильвестрова трактують міф у своїх творах як прояв внутрішнього духовного світу, демонстрацію глибин свідомості шляхом звернення до культурного досвіду минулих епох, переосмислюючи і прояснюючи його у свій власний спосіб й узгоджуючи це згідно з власним світоглядом та естетико-художніми переконаннями. Самобутня музика Валентина Сильвестрова демонструє еволюцію та глибоку трансформацію ідей школи Бориса Лятошинського, відкриваючи поля напруженої взаємодії у просторі неповторного художнього всесвіту.

Висновки. Упродовж становлення творчого шляху київських митців новаційна складова

поєднується з традиційною стороною композиторської школи Бориса Лятошинського. У процесі дослідження вдалося встановити характерні ознаки школи видатного майстра у культурницьких місіях його учнів. У випадку Леоніда Грабовського — це комунікативна функція, що проявилася у відкритості до світу, глибокому осмисленні авангардних ідей західноєвропейської музики, активному спілкуванні з композиторами, музикознавцями, виконавцями, нове осмислення традиційних культурних вартостей, високий інтелектуалізм та загальна ерудиція, еволюційність творчих пошуків. У творчих наративах Валентина Сильвестрова переважає психологічне заглиблення, зосередженість на морально-етичних та філософсько-споглядальних проблемах, що привело до міфологізму, домінування метамовної функції. Водночас композитор по-своєму вирішує протиріччя між автономією музики та її функціональністю, спираючись на базові цінності культури шляхом звернення до інтертекстуальності (використання прийомів цитування та автоцитування), комунікативної та метамовної функції. В. Сильвестров по-новому вирішує проблему творчості, ставлячи на чільне місце аспект функціональності музики та її випробуваності часом з опорою на істинну мелодіку. Так чи інакше, обидва композитори демонструють еволюцію і трансформацію ідей школи Б. Лятошинського, доводячи цінність її культуротворчої місії.

Література

1. Білозуб Л. М. Музичний дискурс українських композиторів у контексті національної культури // Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки. 2017. № 2. С. 59–64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_ped_2017_2_12 (дата звернення: 19.10.2021).
2. Вайсбанд А. Произведение как встреча: треугольник «произведение» — «композитор» — «адресат» в музыкальной эстетике Валентина Сильвестрова. URL: https://studylib.ru/doc/2131069/treugol_nik-%C2%ABproizvedenie%C2%BB-%E2%80%93-%C2%ABkompozitor%C2%BB-%E2%80%93-%C2%ABadresat%C2%BB (дата обращения: 19.10.2021).
3. 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. І. Чайковського. Київ, 2009. 213 с.

4. Грабовський А. О. Ми увійшли у світ нової музики / Пер. та редакція В. Шелухіна // Collegium Agency. 20 березня 2016 року. URL: <https://www.collegium.agency/post/%D0%BB%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4-%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9> (дата звернення 30.07.2021).
5. Гучко Г. Феномен шістдесятництва як вияв української ідентичності // Вісник Львівського університету. Серія філософські науки. 2013. Випуск 16. С. 177–185.
6. Жалейко Д. Творчість Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова. Паралелі та метаморфози. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2015. № 1. С. 112–122. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2015_1_18 (дата звернення: 19.10.2021).
7. Калашникова А. І. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ століття: дис. ... канд. мист-ва (доктора філософії); 17.00.03 — Музичне мистецтво. Суми, 2020. 225 с.
8. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти; 26.00.01 — теорія та історія культури; дис. ... док. мист-ва. Харків, 2019. 630 с.
9. Луніна Г. Є. Леонід Грабовський: «Поняття школи Бориса Лятошинського вважаю цілком правомірним» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 1. С. 3–15. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_1_3 (дата звернення: 14.10.2020).
10. Мельниченко І. В. Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова // Young Scientist. № 10 (50). October, 2017. С. 297–300.
11. Мессіан О. Техніка могому музикального язика (1943) / пер. і комент. М. Чебуркиної; науч. ред. Ю. Холопова. Москва: греко-латинський кабінет Ю. Шичалина, 1994. 127 с.
12. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 20 с.
13. Овчарук О. В. Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури ХХ — початку ХХІ століття; дис. ... докт. культурології; 26.00.01 — теорія та історія культури; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2018. 426 с.
14. Савчук І. Б. Лятошинський Борис. Романи 1920-х / авт.-упоряд. І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ — Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2014. 287 с.
15. Савчук І. Б. «Варшавська осінь» 1950–1960-х і український комунікативний контекст // Сучасне мистецтво: наук. зб.; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2019. Вип. 15. С. 255–270.
16. Савчук І. Б. «Міф про твір» як спосіб розуміння сучасного музичного процесу» // Сучасне мистецтво: наук. зб.; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України, Київ, 2010. Вип. 7. С. 141–148.
17. Саф'ян Д. «Великий стиль вимагає багатого словника»: інтерв'ю з Леонідом Грабовським // The Claquers. 03.11.2020. URL: <https://theclaquers.com/posts/5206> (дата звернення: 05.06.2021 р.).
18. Сильвестров В. «Музыка — это пение мира о самом себе...» Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма [сост. М. Нестьева]. Киев, 2004. 262 с.
19. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор. 350 с.
20. Oxford History of Western Music: Richard Taruskin. URL: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-001005.xml> (дата звернення: 05.06.2021 р.).
21. Дмитрієва О. Листування з композитором А. Грабовським. Електронний лист від 07.04.2021 року.
22. Res Facta. Studies in Contemporary Music. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967–1989.

References

1. Bilozub L. M. Muzy`chny`j dy`skurs ukrayins`ky`x kompozy`toriv u konteksti nacional`noyi kul`tury` // Visny`k Zaporiz`kogo nacional`nogo universy`tetu. Pedagogichni nauky`. 2017. # 2. S. 59–64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_ped_2017_2_12 (last accessed: 19.10.2021).
2. Vaysband A. Proizvedenie kak vstrecha: treugolnik «proizvedenie» — «kompozitor» — «adresat» v muzyikalnoyestetike Valentina Silvestrova. URL: https://studylib.ru/doc/2131069/treugol_nik-«proizvedenie»---«kompozitor»---«adresat» (last accessed: 19.10.2021).
3. Gorodecz`ka O. V. Ukrayins`ka muzy`ka 60-x rokiv XX st. u konteksti cilisnosti epoxy` : dy`s. ... kand. my`st-va: 17.00.03; Nacz. muz. akad. Ukrayiny` im. P. I. Chajkovs`kogo. Ky`yiv, 2009. 213 s.
4. Grabovs`ky`j L. O. My` uvijshly` u svit novoyi muzy`ky` / Per. ta redaguv. V. Sheluxina // Collegium Agency. 20 bereznya 2016 roku. URL: <https://www.collegium.agency/post/%D0%BB%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4-%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9> (last accessed: 30.07.2021).
5. Guchko G. Fenomen shistdesyatny`cztva yak vy`jav ukrayins`koyi identy`chnosti // Visny`k L`vivs`kogo universy`tetu. Seriya filosofs`ki nauky`. 2013. Vy`pusk 16. S. 177–185.
6. Zhalyejko D. Tvorchist` Bory`sa Lyatoshy`ns`kogo ta Valenty`na Sy`l`vestrova. Paraleli ta metamorfozy`. Naukovi zapy`sky` Ternopil`s`kogo nacional`nogo pedagogichnogo universy`tetu im. V. Gnatyuka. Seriya : My`stecztvoznnavstvo. 2015. # 1. S. 112–122. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2015_1_18 (last accessed: 19.10.2021).
7. Kalashny`kova A. I. Sty`l`ovi parametry` formuvannya ukrayins`koyi fortepiannoyi muzy`ky` maly`x form pershoyi treti`ny` XX stolittya: dy`s. ... kand. my`st-va (doktora filosofiyi); 17.00.03 — Muzy`chne my`stecztvo. Sumy`, 2020. 225 c.
8. Konovalova I. Yu. Fenomen kompozy`tora v yevropejs`kij muzy`chnij kul`turi XX stolittya: osoby`stisni na diyal`nisi aspekty`; 26.00.01 — teoriya ta istoriya kul`tury`; dy`s. ... dok. my`st-va. Xarkiv, 2019. 630 s.
9. Lunina G. Ye. Leonid Grabovs`ky`j: «Ponyattya shkoly` Bory`sa Lyatoshy`ns`kogo v vazhayu cilkom pravomirny`m» // Chasopy`s Nacional`noyi muzy`chnoyi akademiyi Ukrayiny` imeni P. I. Chajkovs`kogo. 2015. # 1. S. 3–15. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_1_3 (last accessed: 14.10.2020).
10. Mel`ny`chenko I. V. Specy`fika estety`ky` postmodernizmu v konteksti fenomenu tvorchosti Valenty`na Sy`l`vestrova // Young Scientist. # 10 (50). October, 2017. S. 297–300.
11. Messian O. Tehnika moego muzyikalnogo yazyika (1943) / per. i komment. M. Cheburkinoy; nauch. red. Yu. Holopova. Moskva: greko-latynskiy kabinet Yu. Shichalina, 1994. 127 s.
12. Novakovy`ch M. O. Kanon ukrayins`kogo muzy`chnogo modernizmu v tvorchosti Bory`sa Lyatoshy`ns`kogo: avtoref. dy`s. ... kand. my`st-va: 17.00.03; L`vivs`ka nacional`na muzy`chna akademiya im. M. V. Ly`senka. L`viv, 2008. 20 s.
13. Ovcharuk O. V. Parady`gmal`ni vy`miry` idealu lyudy`ny` u prostori kul`tury` XX — pochatku XXI stolittya; dy`s. ... dokt. kul`turologiyi; 26.00.01 — teoriya ta istoriya kul`tury`; Nacional`na akademiya kerivny`x kadriiv kul`tury` i my`stecztv, Ministerstvo kul`tury` Ukrayiny`. Ky`yiv, 2018. 426 c.
14. Savchuk I. B. Lyatoshy`ns`ky`j Bory`s. Romansy` 1920-x / avt.-uporyad. I. B. Savchuk; In-t problem suchas. my`stecztva NAM Ukrayiny`. Ky`yiv — Nizhy`n: PP Ly`senko M. M., 2014. 287 s.
15. Savchuk I. B. «Varshavs`ka osin`» 1950–1960-x i ukrayins`ky`j komunikaty`vny`j kontekst // Suchasne my`stecztvo: nauk. zb.; In-t problem suchas. my`stecz. NAM Ukrayiny`. Ky`yiv: Feniks, 2019. Vy`p. 15. S. 255–270.
16. Savchuk I. B. «Mif pro tvir» yak sposib rozuminnya suchasnogo muzy`chnogo procesu» // Suchasne my`stecztvo: nauk. zb.; In-t problem suchas. my`stecz. NAM Ukrayiny`, Ky`yiv, 2010. Vy`p. 7. S. 141–148.
17. Saf`yan D. «Vely`ky`j sty`l` vy`magaye bagatogo slovny`ka»: interv`yu z Leonidom Grabovs`ky`m // The Claquers. 03.11.2020. URL: <https://theclaquers.com/posts/5206> (last accessed: 05.06.2021).

18. Silvestrov V. «Muzyka — eto penie mira o samom sebe...» Sokrovennyie razgovory i vzglyady so storony: Besedy, stati, pisma [sost. M. Nестeva]. Kiev, 2004. 262 s.
19. Holopova V., Chigareva E. Alfred Shnitke: ocherk zhizni i tvorchestva. Moskva: Sov. kompozitor. 350 s.
20. Oxford History of Western Music: Richard Taruskin. URL: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-001005.xml> (last accessed: 05.06.2021 p.).
21. Dmy' triyeva O. Ly' stuvannya z kompozy' torom L. Grabovs' ky' m. Elektronny' j ly' st vid 07.04.2021 roku.
22. Res Facta. Studies in Contemporary Music. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967–1989.

***Dmytriyeva O. Transformation of Borys Lyatoshynsky's school ideas in the creative search of
Leonid Grabovsky and Valentyn Silvestrov***

Abstract. The historical and cultural preconditions for the emergence of the group of composers “Kyiv Avant-Garde” in the context of the 1960s have been studied. The projection of the ideas of Borys Lyatoshynsky's school in the creative search of his students Leonid Grabovsky and Valentyn Silvestrov, iconic figures of the Ukrainian musical culture of the second half of the XX century is considered. The innovative features of Lyatoshynsky's school in the transformations of the worldviews of both artists, who marked their creative path with high professionalism and individual artistic and aesthetic achievements, are outlined. The aim of the research was the cultural component of Borys Lyatoshynsky's school in the context of the creative achievements of Leonid Grabovsky and Valentyn Silvestrov. The musical material and scientific publications related to the works of these artists, which form a unique picture of the processes of formation of Lyatoshynsky's school, are analyzed. The research methodology consists of structural-functional, comparative and system-activity approaches. In the process of complex culturological analysis of the school of the outstanding artist, the projection of its ideas in the musical and creative narratives of Leonid Grabovsky and Valentin Silvestrov was clarified.

Keywords: sixties, Kyiv avant-garde, Borys Lyatoshynsky, school of composers, Leonid Grabovsky, Valentyn Silvestrov, ideas, traditions, innovations, transformation.